ΙΩΑΝΝΗΣ ΦΟΥΛΙΑΣ

# Αργά μέρη σε μορφές σονάτας στην κλασσική περίοδο

## Συμβολή στην εξέλιξη των ειδών και των δομικών τύπων μέσα από τα έργα των Haydn, Mozart και Beethoven

(με εκτενή επισκόπηση της θεωρητικής εξέλιξης των μορφών σονάτας από τον 18$^{ο}$ έως τον 20$^{ό}$ αιώνα)

Διδακτορική διατριβή

εκπονηθείσα στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του
Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: ΟΛΥΜΠΙΑ ΨΥΧΟΠΑΙΔΗ-ΦΡΑΓΚΟΥ
Μέλη συμβουλευτικής επιτροπής: ΙΩΝ ΖΩΤΟΣ, ΓΙΩΡΓΟΣ ΖΕΡΒΟΣ

Αθήνα 2005

Αργά μέρη σε μορφές σονάτας στην κλασσική περίοδο

Ο **Ιωάννης Φούλιας** γεννήθηκε στην Αθήνα το 1976. Μαθήματα μουσικής ξεκίνησε το 1989 στο Δημοτικό Ωδείο Καλαμάτας, απ' όπου έλαβε τα πτυχία Αρμονίας (1994), Αντιστίξεως (1996), Φούγκας (1998) και Πιάνου (1998). Το 1994 εισήχθη στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, από το οποίο απεφοίτησε ως αριστούχος το 1999· στο ίδιο τμήμα έγινε κατόπιν δεκτός ως υποψήφιος διδάκτορας. Είναι μέλος της Γραμματείας Σύνταξης του περιοδικού *Μουσικολογία*, μέλος της Συμβουλευτικής Επιτροπής του περιοδικού *Πολυφωνία*, ενώ διετέλεσε πρόεδρος του *Συλλόγου Αποφοίτων του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών* καθώς και αντιπρόεδρος του *Συλλόγου Φίλων του Εκκλησιαστικού Οργάνου*. Έχει συμμετάσχει σε επιστημονικές ημερίδες και διεθνή συνέδρια και έχει δημοσιεύσει πρωτότυπα άρθρα και μεταφράσεις σε μουσικολογικά και μουσικά περιοδικά. Διδάσκει επίσης Ιστορία, Μορφολογία και Αρμονία της Μουσικής και συνεργάζεται τακτικά με τον Τομέα Εκδόσεων του Οργανισμού Μεγάρου Μουσικής Αθηνών.

Ιωάννης Φούλιας, *Αργά μέρη σε μορφές σονάτας στην κλασσική περίοδο. Συμβολή στην εξέλιξη των ειδών και των δομικών τύπων μέσα από τα έργα των Haydn, Mozart και Beethoven (με εκτενή επισκόπηση της θεωρητικής εξέλιξης των μορφών σονάτας από τον 18ο έως τον 20ο αιώνα)*, Διδακτορική διατριβή (Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών), Αθήνα 2005.

© 2005, Ιωάννης Φούλιας

ΙΩΑΝΝΗΣ ΦΟΥΛΙΑΣ

# Αργά μέρη σε μορφές σονάτας στην κλασσική περίοδο

## Συμβολή στην εξέλιξη των ειδών και των δομικών τύπων μέσα από τα έργα των Haydn, Mozart και Beethoven

(με εκτενή επισκόπηση της θεωρητικής εξέλιξης των μορφών σονάτας από τον 18$^{ο}$ έως τον 20$^{ό}$ αιώνα)

Διδακτορική διατριβή

εκπονηθείσα στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του
Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: ΟΛΥΜΠΙΑ ΨΥΧΟΠΑΙΔΗ-ΦΡΑΓΚΟΥ
Μέλη συμβουλευτικής επιτροπής: ΙΩΝ ΖΩΤΟΣ, ΓΙΩΡΓΟΣ ΖΕΡΒΟΣ

Αθήνα 2005

Αφιερώνεται στους γονείς μου,
Αντώνιο και Βασιλική

# Πρόλογος

Το ενδιαφέρον μου για την μουσική του κλασσικισμού είχε εκδηλωθεί ήδη κατά την διάρκεια των προπτυχιακών σπουδών μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, όπως άλλωστε αποδεικνύει εμπράκτως η κατάθεση αρκετών εργασιών στο πλαίσιο σεμιναρίων ή απλών μαθημάτων, οι οποίες είχαν ως αντικείμενό τους, ειδικότερα, το τελευταίο μέρος της *σονάτας για πιάνο σε Σι-ύφεση-μείζονα* opus 106 του Beethoven (πρώτη σεμιναριακή εργασία, 1996-1997), ολόκληρο το *κουαρτέττο σε ρε-ελάσσονα* KV 417b / 421 του Mozart (δεύτερη σεμιναριακή εργασία, 1998), αμφότερες τις εκδοχές της *Μεγάλης Φούγκας σε Σι-ύφεση-μείζονα* opera 133 και 134 του Beethoven (τρίτη και τελική σεμιναριακή εργασία, 1999), καθώς και το τελευταίο μέρος του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Σολ-μείζονα* KV 387 του Mozart (υποχρεωτική τελική εργασία για το μάθημα "Μορφολογία της Δυτικής Μουσικής", 1999). Ήταν επομένως μάλλον αναμενόμενη η πρόθεσή μου να εμβαθύνω στην διερεύνηση των δομικών χαρακτηριστικών των έργων της κλασσικής περιόδου, όταν αμέσως μετά την λήψη του πτυχίου αποφάσισα να συνεχίσω τις σπουδές μου σε επίπεδο εκπόνησης διδακτορικής διατριβής.

Το θέμα που πρότεινα αρχικά, και το οποίο έγινε δεκτό τόσο από την επιβλέπουσα καθηγήτρια, κα. Ολυμπία Ψυχοπαίδη-Φράγκου, όσο και από τα δύο μέλη της συμβουλευτικής επιτροπής, τους κκ. Ίωνα Ζώτο και Γιώργο Ζερβό, είχε ορισθεί ως εξής: "Το αργό μέρος κατά την κλασσική περίοδο. Προς μια συστηματοποίηση των μορφικών προτύπων στα έργα των Haydn, Mozart και Beethoven" (βλ. την υπ' αριθμόν 2345 / 22.02.2000 επίσημη δήλωση που κατατέθηκε στην Γραμματεία του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών). Ο στόχος έγκειτο ουσιαστικά στην διερεύνηση και καταγραφή της εξελικτικής πορείας που ακολούθησαν όλα τα βασικά μορφολογικά πρότυπα (σονάτα, ασματικές μορφές, ρόντο και παραλλαγές) της κλασσικής περιόδου μέσα από την ανάλυση του συνόλου των δομικώς ποικιλόμορφων αργών μερών των σημαντικότερων ειδών ενόργανης μουσικής των τριών "βιεννέζων" κλασσικών. Πράγματι, από τα τέλη του 1999 μέχρι το καλοκαίρι του 2000 ξεκίνησα να εργάζομαι συστηματικά πάνω σε αυτό το φιλόδοξο σχέδιο, ενασχολούμενος σε πρώτη φάση με τα ίδια τα προς διερεύνησιν έργα, ενώ έπειτα από ένα μεγάλο χρονικό διάστημα απραξίας (που μου επέβαλαν άλλες – επαγγελματικές – υποχρεώσεις) προχώρησα στην δεύτερη φάση της έρευνας, μελετώντας και αποδελτιώνοντας πληθώρα βιβλιογραφικών πηγών από τις αρχές του 2002 έως το καλοκαίρι του 2003.

Η τρίτη φάση εκπόνησης της διατριβής, δηλαδή η συγγραφή της, άρχισε με την διαμόρφωση του σχετικώς σύντομου πρώτου κεφαλαίου το καλοκαίρι του 2003 και συνεχίσθηκε τον Σεπτέμβριο του ιδίου έτους με τον σχεδιασμό του δευτέρου κεφαλαίου. Σε αυτό το χρονικό σημείο όμως, κατέστη αντιληπτό ότι η συζήτηση γύρω από τις μορφές σονάτας σε θεωρητικό επίπεδο αλλά και στα αργά μέρη του επιλεγμένου ρεπερτορίου (που αντιπροσώπευαν περίπου τα δύο τρίτα του συνόλου) χρειαζόταν πολύ περισσότερο χώρο (και χρόνο) για να αναπτυχθεί με την δέουσα πληρότητα, απ' ό,τι είχε αρχικά εκτιμηθεί. Παράλληλα, ήταν εμφανής πλέον και ο κίνδυνος μιας τελείως ανισόρροπης και ανορθολογικής συνάμα κατανομής της ύλης της διατριβής, αφ' ενός μεν σε μια ογκωδέστατη ενότητα αφιερωμένη στις μορφές σονάτας και αφ' ετέρου σε τρεις-τέσσερεις πολύ πιο συνοπτικές ενότητες για καθένα από τα υπόλοιπα δομικά πρότυπα της κλασσικής περιόδου. Ως εκ τούτου, στις αρχές του 2004, με την σύμφωνη γνώμη της επιβλέπουσας καθηγήτριας και των μελών της συμβουλευτικής επιτροπής, ελήφθη η απόφαση επαναπροσδιορισμού του θέματος της διατριβής, το οποίο έλαβε πλέον την οριστική του μορφή υπό τον τίτλο "Αργά

μέρη σε μορφές σονάτας στην κλασσική περίοδο. Συμβολή στην εξέλιξη των ειδών και των δομικών τύπων μέσα από τα έργα των Haydn, Mozart και Beethoven". Κατά συνέπειαν, το δεύτερο κεφάλαιο περιορίσθηκε έκτοτε μονάχα στην επισκόπηση της θεωρητικής εξέλιξης των διαφορετικών τύπων σονάτας και ολοκληρώθηκε τον Μάιο του 2004, ενώ οι αναλύσεις των έργων των τριών κλασσικών περιέλαβαν ομοίως μόνον όσα μέρη αργής χρονικής αγωγής βασίζονται σε μια οποιαδήποτε μορφή σονάτας (τρίτο κεφάλαιο). Η συγγραφή του τελευταίου και εκτενέστερου αυτού κεφαλαίου περατώθηκε τον Ιανουάριο του 2005, ενώ στο διάστημα που μεσολάβησε από εκεί και ύστερα προέβην σε ορισμένες απαραίτητες διορθώσεις καθώς και στην σύνταξη της εισαγωγής.

Το αποτέλεσμα της πενταετούς αυτής έρευνας κατατίθεται εδώ σε δύο τόμους εξαιτίας του όγκου του, αλλά στην πραγματικότητα τα περιεχόμενα της παρούσας διατριβής συνιστούν ένα ενιαίο σώμα και γι' αυτό η αρίθμηση των σελίδων από τον πρώτο (ο οποίος περιλαμβάνει ακόμη τα περιεχόμενα, την εισαγωγή και τα δύο πρώτα κεφάλαια) στον δεύτερο τόμο (που εμπεριέχει το τρίτο κεφάλαιο και την βιβλιογραφία) είναι συνεχής. Κρίνω επίσης σκόπιμο να σημειώσω ότι η ανεπίσημη προσθήκη (εντός παρενθέσεως) του δεύτερου υπότιτλου της διατριβής – "με εκτενή επισκόπηση της θεωρητικής εξέλιξης των μορφών σονάτας από τον 18$^{ο}$ έως τον 20$^{ό}$ αιώνα" – δεν σχετίζεται με αυτήν καθ' εαυτήν την ακαδημαϊκή διαδικασία εκπόνησης και υποστήριξης της διατριβής, αλλά αναμένεται να καταστήσει αποτελεσματικότερη την μετέπειτα καταχώρησή της σε καταλόγους βιβλιοθηκών και σε διεθνείς μουσικολογικές βάσεις δεδομένων.

Θα ήθελα, τέλος, να ευχαριστήσω θερμά όλους όσοι συνέβαλαν – με διαφορετικούς ασφαλώς τρόπους ο καθένας – στην επίτευξη του σημαντικότερου προσωπικού μου στόχου κατά την τελευταία πενταετία: *κατά πρώτον*, τους γονείς μου, Αντώνιο και Βασιλική Φούλια, οι οποίοι στήριξαν ολόψυχα την πολύχρονη αυτή προσπάθεια και στους οποίους αυτοδικαίως τώρα αφιερώνεται το χειροπιαστό αποτέλεσμά της· *κατά δεύτερον*, τους τρεις καθηγητές μου, για την ανεκτίμητη καθοδήγηση και τις πολύτιμες συμβουλές που μου προσέφεραν καθ' όλην την διάρκεια εκπόνησης της διατριβής, καθώς και για την εμπιστοσύνη αλλά και την προσήνεια με τις οποίες με περιέβαλαν· και *κατά τρίτον*, τις βιβλιοθήκες που παρείχαν το απαραίτητο υλικό για την έρευνά μου: την *Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος "Λίλιαν Βουδούρη"* (Αθήνα), την *Βιβλιοθήκη του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών*, την *Βαυαρική Κρατική Βιβλιοθήκη* (Μόναχο), την *Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου της Konstanz*, την *Πανεπιστημιακή και Εθνική Βιβλιοθήκη του Saarland* (Saarbrücken), την *Κρατική και Πανεπιστημιακή Βιβλιοθήκη της Βρέμης*, την *Κρατική και Πανεπιστημιακή Βιβλιοθήκη της Κάτω Σαξωνίας* (Goettingen), την *Πανεπιστημιακή Βιβλιοθήκη του Augsburg*, καθώς και την *Πανεπιστημιακή Βιβλιοθήκη του Regensburg*.

Αθήνα, 31 Μαρτίου 2005

*Ἰωάννης Φούλιας*

# Περιεχόμενα

Πρόλογος ..... σ. v

Περιεχόμενα ..... σ. vii

Εισαγωγή ..... σ. 1

ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

*Το ρεπερτόριο και η θέση του αργού μέρους σε αυτό*

Το υπό εξέταση ρεπερτόριο ..... σ. 21

Α. Συμφωνίες: σ. 22
Β. Κοντσέρτα: σ. 23
Γ. Μουσική δωματίου χωρίς πιάνο: σ. 24
Δ. Μουσική δωματίου με πιάνο: σ. 25
Ε. Σονάτες για πιάνο: σ. 26

Χρονολογική ταξινόμηση του ρεπερτορίου ..... σ. 27

I. Joseph Haydn ..... σ. 28

1η περίοδος (περί το 1750 έως το 1760 / 1761): σ. 28
2η περίοδος (1761-1765): σ. 29
3η περίοδος (1766-1772): σ. 30
4η περίοδος (1773-1781): σ. 31
5η περίοδος (1782-1790): σ. 31
6η περίοδος (1791-1803): σ. 32

II. Wolfgang Amadeus Mozart ..... σ. 33

1η περίοδος (1761-1768): σ. 33
2η περίοδος (1769-1774): σ. 33
3η περίοδος (1775-1780): σ. 34
4η περίοδος (1781-1785): σ. 35
5η περίοδος (1786-1791): σ. 36

III. Ludwig van Beethoven ..... σ. 37

1η περίοδος (1782-1792): σ. 37
2η περίοδος (1793-1802): σ. 38
3η περίοδος (1802-1814): σ. 39
4η περίοδος (1815-1826): σ. 40

Η θέση του αργού μέρους στο συνολικό έργο ..... σ. 41

Α. Το είδος της συμφωνίας ..... σ. 41

Haydn: σ. 41
Mozart: σ. 45
Beethoven: σ. 47

Β. Το είδος του κοντσέρτου ..... σ. 48

Γ(1). Είδη μουσικής δωματίου για έγχορδα ..... σ. 48

Κουαρτέττο εγχόρδων

Haydn: σ. 48 – Mozart: σ. 51 – Beethoven: σ. 52

Κουϊντέττο εγχόρδων: σ. 54
Τρίο εγχόρδων: σ. 54
Ντουέττο εγχόρδων: σ. 56
Γ(2). Είδη μουσικής δωματίου για έγχορδα και πνευστά ή μόνο για πνευστά ..... σ. 56
Γ(3). Είδη μουσικής δωματίου με συμμετοχή πιάνου ..... σ. 58
Haydn: σ. 58
Mozart: σ. 60
Beethoven: σ. 62
Δ. Το είδος της σονάτας για πιάνο ..... σ. 64
Haydn: σ. 64
Mozart: σ. 67
Beethoven: σ. 67
Συμπεράσματα ..... σ. 70
Συμφωνίες: σ. 70
Κοντσέρτα: σ. 70
Μουσική δωματίου χωρίς πιάνο: σ. 71
Μουσική δωματίου με πιάνο: σ. 72
Σονάτες για πιάνο: σ. 74
Έργα χωρίς αργό μέρος ή με περισσότερα του ενός: σ. 75

Παράρτημα 1: Η τονικότητα του αργού μέρους ..... σ. 76
Αναφορές των Johann Joachim Quantz και Joseph Riepel: σ. 76
Haydn (μέχρι το 1790) και Mozart: σ. 77
Haydn (μετά το 1790) και Beethoven: σ. 79
Συμπεράσματα: σ. 82

Παράρτημα 2: Μια αναλυτική προσέγγιση του φαινομένου της άμεσης σύνδεσης του αργού μέρους με το εκάστοτε επόμενο ..... σ. 85
Κριτική ανακατασκευή της τυπολογίας του Lewis Lockwood: σ. 85
Haydn: σ. 86
Mozart: σ. 89
Beethoven: σ. 91
Συμπεράσματα: σ. 92

## ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

*Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη*

Οι διαφορετικοί τύποι σονάτας ..... σ. 95
Οι τρεις πρώτοι τύποι σονάτας μέσα από τα θεωρητικά συγγράμματα του 18ου αιώνος ..... σ. 99
Johann Alolph Scheibe: σ. 99
Johann Joachim Quantz: σ. 101
Joseph Riepel
Διμερής τύπος σονάτας: σ. 102 – Τριμερής τύπος σονάτας: σ. 104
*Deutsche Encyclopädie* (1778): σ. 105
Georg Joseph Vogler: σ. 106
Johann Gottlieb Portmann: σ. 107
Heinrich Christoph Koch
Κείμενο: σ. 107 – Γενικές παρατηρήσεις: σ. 110 – *Έκθεση*: σ. 111 – *Επεξεργασία*: σ. 115 – *Επανέκθεση*: σ. 120 – Συνολικός σχεδιασμός του τριμερούς τύπου σονάτας: σ. 122 – Διμερής τύπος σονάτας: σ. 123

Francesco Galeazzi

Κείμενο: σ. 125 – Αρμονικός σχεδιασμός του τριμερούς τύπου σονάτας: σ. 131 – Θεματική διαμόρφωση της *εκθέσεως*: σ. 133 – Θεματική διαμόρφωση της *επεξεργασίας*: σ. 136 – Θεματική διαμόρφωση της *επανεκθέσεως*: σ. 138 – Διμερής τύπος σονάτας: σ. 139

Johann Friedrich Daube: σ. 139

August Kollmann: σ. 142

Οι τρεις πρώτοι τύποι σονάτας μέσα από τα θεωρητικά συγγράμματα του 19ου αιώνος ..... σ. 143

Jérôme-Joseph de Momigny: σ. 143

Antonín Reicha

*Traité de mélodie*: σ. 144 – *Traité de haute composition musicale* (κείμενο): σ. 145 – Αρμονικός σχεδιασμός του τριμερούς τύπου σονάτας: σ. 149 – Θεματική διαμόρφωση των τριών ενοτήτων: σ. 151 – Διμερής τύπος και σονάτα χωρίς *επεξεργασία*: σ. 154

Heinrich Birnbach

Τριμερής τύπος σονάτας: σ. 155 – Αρμονικός σχεδιασμός: σ. 156 – Θεματική διαμόρφωση των τριών ενοτήτων: σ. 158 – Διμερής τύπος και σονάτα χωρίς *επεξεργασία*: σ. 159 – "Mittelsatz" και "Ausführung": σ. 160

Carl Czerny

Θεματική διαμόρφωση: σ. 160 – Αρμονικός σχεδιασμός: σ. 162

Adolf Bernhard Marx

Η "μορφή σονάτας" στο σύστημα του Marx: σ. 164 – *Έκθεση*: σ. 165 – *Επεξεργασία*: σ. 168 – *Επανέκθεση*: σ. 169 – Η "μορφή σονατίνας" (σονάτα χωρίς *επεξεργασία*): σ. 170

Johann Christian Lobe: σ. 171

Ήσσονες θεωρητικοί των μέσων του 19ου αιώνος

Hippolyte-Raymond Colet, Gabriel Gauthier: σ. 173 – Peter Singer, Ernst Friedrich Richter, Benedict Widmann, Arrey von Dommer: σ. 174

Ebenezer Prout

Διμερής τύπος σονάτας: σ. 175 – Τριμερής τύπος σονάτας: σ. 176 – Σονάτα χωρίς *επεξεργασία* και "μορφή σονατίνας": σ. 178

Οι τρεις πρώτοι τύποι σονάτας μέσα από τα θεωρητικά συγγράμματα του 20ού αιώνος ..... σ. 179

Hugo Riemann: σ. 179

Alfred Richter και Hugo Leichtentritt: σ. 180

Percy Goetschius

"Μορφή σονατίνας" (σονάτα χωρίς *επεξεργασία*) και παράγωγα: σ. 182 – Τριμερής τύπος σονάτας: σ. 183

Wilhelm Fischer: σ. 185

Helena Marks και William Henry Hadow: σ. 187

Rudolf von Tobel

Τριμερής τύπος σονάτας: σ. 187 – Σονάτα χωρίς *επεξεργασία*: σ. 190

Arnold Schönberg, Wolfgang Stockmeier, Wallace Berry, Ellis Bonoff Kohs και Clemens Kühn

Τριμερής τύπος σονάτας: σ. 191 – *Έκθεση*: σ. 192 – *Επεξεργασία*: σ. 194 – *Επανέκθεση*: σ. 195 – *Coda*: σ. 196 – Διμερής τύπος και σονάτα χωρίς *επεξεργασία*: σ. 196

Erwin Ratz και William Earl Caplin

Δύο παρατηρήσεις του Ratz: σ. 197 – Ο τριμερής τύπος σονάτας στον Caplin: σ. 198 – Η σονάτα χωρίς *επεξεργασία* στον Caplin: σ. 202

Leonard Gilbert Ratner

Η ανάδειξη του αρμονικού σχεδιασμού της μορφής σονάτας: σ. 203 – Τριμερής τύπος σονάτας: σ. 205 – Διμερής τύπος και σονάτα χωρίς *επεξεργασία*: σ. 206

Jens Peter Larsen: σ. 207

William Stein Newman: σ. 208

Rey Morgan Longyear
Διμερής τύπος σονάτας: σ. 210 – Η "έκθεση τριών τονικοτήτων": σ. 212 – Ιδιαιτερότητες του ελάσσονος τρόπου: σ. 213
Klaus Ferdinand Heimes: σ. 215
László Somfai
Η διάκριση των τριών τύπων σονάτας: σ. 217 – Τριμερής τύπος σονάτας: σ. 218
Charles Rosen
Διμερής τύπος σονάτας: σ. 221 – Τριμερής τύπος σονάτας: σ. 222 – *Έκθεση*: σ. 223 – *Επεξεργασία*: σ. 225 – *Επανέκθεση*: σ. 226 – *Coda*: σ. 228 – Άλλοι "τύποι σονάτας" και σονάτα χωρίς *επεξεργασία*: σ. 229
James Hepokoski
Ο τριμερής τύπος σονάτας και τα όρια της "αρχής της σονάτας": σ. 231 – Οι διαφορετικοί τύποι σονάτας: σ. 234
Περαιτέρω μαρτυρίες για τον διμερή τύπο σονάτας
Το εξελικτικό μοντέλλο από τον διμερή στον τριμερή τύπο σονάτας (Wallace Berry, Siegmund Levarie και Ernst Levy) και η "μορφή σουΐτας" (Carl Dahlhaus, Clemens Kühn, Wolfgang Gersthofer): σ. 235 – Jürgen Hunkemöller: σ. 237 – James Webster: σ. 238 – Nicholas Cook: σ. 240
Τριμερείς και διμερείς επόψεις στον βασικό τύπο σονάτας
Η αδιέξοδη διαμάχη περί της προτεραιότητος της θεματικής ή της αρμονικής παραμέτρου: σ. 241 – Άλλες απόψεις για την "δυναμική" της μορφής σονάτας: σ. 243
Ο τέταρτος τύπος σονάτας ("σονάτα-ρόντο") ..... σ. 245
Ροντώ, ρόντο και ανάμειξη στοιχείων σονάτας: σ. 245
Ρόντο-σονάτα και σονάτα-ρόντο σε πηγές του 19ου αιώνος
Johann Christian Lobe: σ. 247 – Adolf Bernhard Marx: σ. 248 – Carl Czerny: σ. 249 – Ebenezer Prout: σ. 250
Οι βασικοί τύποι ρόντο-σονάτας και σονάτας-ρόντο σε κείμενα του 20ού αιώνος
Ρόντο-σονάτα τύπου Α Β Α Γ Α Β Α: σ. 250 – Η μορφή σονάτας-ρόντο: σ. 252
Κριτική διερεύνηση και αποτίμηση άλλων θεωρητικών προτάσεων ανάμειξης στοιχείων ρόντο και σονάτας
Ανακεφαλαίωση: σ. 255 – Συνύπαρξη "επεισοδίου" και ανάπτυξης σε σονάτα-ρόντο και ρόντο-σονάτα: σ. 256 – Η πενταμερής μορφή Α Β Α Β Α: σ. 258 – Ρόντο-σονάτα τύπου Α Β Α Γ Β Α και σονάτα-ρόντο με "αντικατοπτρική επανέκθεση": σ. 259 – Ροντώ-σονάτα τύπου Α Β Α Γ Α Δ Α Β Α: σ. 260 – Άλλες μεμονωμένες και αμφιλεγόμενες περιπτώσεις: σ. 260
Ο πέμπτος τύπος σονάτας ("σονάτα κοντσέρτου") και τα τρία υποείδη του ..... σ. 263
Η εξέλιξη από την "μορφή ritornello" του μπαρόκ στην προκλασσική και κλασσική "μορφή κοντσέρτου": σ. 263
Η "μορφή κοντσέρτου" στην θεωρία του δευτέρου ημίσεως του 18ου αιώνος
Johann Joachim Quantz: σ. 266 – Joseph Riepel: σ. 268 – Jakob Wilhelm Lustig και Johann Georg Sulzer / Johann Philipp Kirnberger: σ. 271 – Georg Joseph Vogler: σ. 271 – Heinrich Christoph Koch: σ. 272 – Francesco Galeazzi: σ. 277 – August Kollmann: σ. 278
Η "μορφή σονάτας κοντσέρτου" στην θεωρία του 19ου αιώνος
Carl Czerny: σ. 279 – Adolf Bernhard Marx: σ. 283 – Otto Jahn: σ. 284 – Ebenezer Prout: σ. 285
Η "μορφή σονάτας κοντσέρτου" στην θεωρία του 20ού αιώνος
Donald Francis Tovey, Hugo Leichtentritt, Percy Goetschius, Wilhelm Fischer: σ. 286 – Friedrich Blume, Rudolf von Tobel, Cuthbert Morton Girdlestone, Howard Chandler Robbins Landon, Edwin J. Simon κ.ά.: σ. 287 – Arthur Hutchings, Jutta Ruile-Dronke: σ. 288 – Charles Rosen, Leonard Ratner: σ. 290 – Konrad Küster: σ. 291 – Michael Thomas Roeder, William Caplin: σ. 292 – Marion Brück, James Webster: σ. 293
Οι τρεις διαθέσιμοι τύποι "σονάτας κοντσέρτου" για μέρη αργής χρονικής αγωγής
Herbert Neurath, Rudolf von Tobel: σ. 294 – Cuthbert Morton Girdlestone, Howard Chandler Robbins Landon, Hans Tischler: σ. 295 – Klaus Weising: σ. 297 – Marion

Brück: σ. 298 – Jutta Ruile-Dronke, Andreas Odenkirchen, Konrad Küster, Michael Thomas Roeder, Chappell White: σ. 299

Συμπεράσματα ..... σ. 301

Γενικές τάσεις της θεωρίας κατά τον 18ο, 19ο και 20ό αιώνα: σ. 301

Τριμερής μορφή σονάτας

Γενικά χαρακτηριστικά: σ. 302 – Αρμονικός σχεδιασμός: σ. 303 – Θεματική διαμόρφωση: σ. 306

Διμερής μορφή σονάτας: σ. 309

Μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*: σ. 310

Μορφή σονάτας-ρόντο: σ. 310

Μορφή σονάτας κοντσέρτου

Τριμερής σονάτα κοντσέρτου: σ. 311 – Διμερής σονάτα κοντσέρτου: σ. 313 – Σονάτα κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία*: σ. 313

## ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

*Αργά μέρη σε μορφές σονάτας των Haydn, Mozart και Beethoven*

I. Joseph Haydn

Η πρώιμη περίοδος του Joseph Haydn (έργα έως το 1760 / 1761) ..... σ. 317

Σονάτες για πληκτροφόρο

**Hob. XVI: 1 / WU 10**: σ. 317 – **Hob. XVI: 6 / WU 13**: σ. 318 – **Hob. XVI: 2 / WU 11**: σ. 319 – **Hob. XVI: 16 / WU –** : σ. 320 – **Hob. XVI: 12 / WU 12**: σ. 321 – **Hob. XVI: Es2 / WU 17**: σ. 322

Έργα μουσικής δωματίου με πληκτροφόρο

**Hob. XV: 41**: σ. 323 – **Hob. XV: 37**: σ. 323 – **Hob. XIV: 11**: σ. 324

Τρίο και κουαρτέττα εγχόρδων

**Hob. V: A2**: σ. 325 – **opus 1 αρ. 3 / Hob. III: 3**: σ. 326 – **"opus 1 αρ. 0" / Hob. II: 6**: σ. 327 – **opus 1 αρ. 2 / Hob. III: 2**: σ. 327 – **opus 1 αρ. 4 / Hob. III: 4**: σ. 328 – **Hob. V: C4**: σ. 328 – **opus 1 αρ. 6 / Hob. III: 6**: σ. 329 – **opus 1 αρ. 1 / Hob. III: 1**: σ. 330

Κοντσέρτα

**Hob. XVIII: 1**: σ. 331 – **Hob. XVIII: 2**: σ. 332

Συμφωνίες

**Hob. I: 1**: σ. 333 – **Hob. I: 2**: σ. 335 – **Hob. I: 15 (III)**: σ. 336 – **Hob. I: 3**: σ. 336 – **Hob. I: 27**: σ. 337 – **Hob. I: 107**: σ. 337 – **Hob. I: 10**: σ. 338 – **Hob. I: 32**: σ. 338 – **Hob. I: 33**: σ. 340 – **Hob. I: 37**: σ. 340 – **Hob. I: 11**: σ. 341 – **Hob. I: 5**: σ. 342 – **Hob. I: 4**: σ. 344

Συμπεράσματα

Γενικά: σ. 344 – *Έκθεση*: σ. 345 – *Επεξεργασία*: σ. 346 – *Επανέκθεση*: σ. 347 – *Coda*: σ. 348 – Διμερής σονάτα: σ. 348 – Σονάτα κοντσέρτου: σ. 348

Τα πρώτα χρόνια του Haydn στην υπηρεσία των Eszterházy (1761-1765) ..... σ. 349

Διμερείς μορφές σονάτας σε έργα μουσικής δωματίου

**Hob. V: 15**: σ. 349 – **Hob. V: 19**: σ. 350 – **Hob. V: 1**: σ. 351 – **Hob. V: 2**: σ. 351

Τριμερείς μορφές σονάτας σε έργα μουσικής δωματίου

**opus 2 αρ. 1 / Hob. III: 7**: σ. 352 – **opus 2 αρ. 2 / Hob. III: 8**: σ. 352 – **opus 2 αρ. 4 / Hob. III: 10**: σ. 353 – **Hob. V: 21**: σ. 354 – **Hob. V: 13**: σ. 354 – **Hob. V: 3**: σ. 355 – **Hob. V: 4**: σ. 355 – **Hob. V: 10**: σ. 355 – **Hob. V: 12**: σ. 356

Σονάτες για πληκτροφόρο

**Hob. XVI: 3 / WU 14**: σ. 357 – **Hob. XVI: 47bis / WU 19**: σ. 357

Κοντσέρτα

**Hob. VIIa: 1**: σ. 358 – **Hob. VIIb: 1**: σ. 359 – **Hob. VIId: 3**: σ. 360

Συμφωνίες με χαρακτηριστικά κοντσέρτου

**Hob. I: 36**: σ. 361 – **Hob. I: 30**: σ. 362 – **Hob. I: 24**: σ. 362 – **Hob. I: 7**: σ. 363 – **Hob. I: 6**: σ. 365 – **Hob. I: 31**: σ. 366 – **Hob. I: 8**: σ. 367 – **Hob. I: 13**: σ. 367 – **Hob. I: 72 (II)**: σ. 368

Συμφωνίες δίχως χαρακτηριστικά κοντσέρτου
**Hob. I: 14**: σ. 368 – **Hob. I: 9**: σ. 370 – **Hob. I: 18**: σ. 370 – **Hob. I: 17**: σ. 371 – **Hob. I: 20**: σ. 371 – **Hob. I: 19**: σ. 372 – **Hob. I: 108**: σ. 372 – **Hob. I: 12**: σ. 373 – **Hob. I: 40**: σ. 373 – **Hob. I: 22**: σ. 374 – **Hob. I: 23**: σ. 375 – **Hob. I: 34**: σ. 376 – **Hob. I: 16**: σ. 376 – **Hob. I: 39**: σ. 376 – **Hob. I: 29**: σ. 377 – **Hob. I: 28**: σ. 378
Συμπεράσματα
Γενικά: σ. 379 – *Έκθεση*: σ. 379 – *Επεξεργασία*: σ. 380 – *Επανέκθεση*: σ. 380 – *Coda*: σ. 381 – Διμερής σονάτα: σ. 381 – Σονάτα κοντσέρτου: σ. 382

Η τρίτη συνθετική περίοδος του Haydn (1766-1772) ..... σ. 382
Διμερείς μορφές σονάτας
**Hob. XIV: 13**: σ. 382 – **Hob. XIV: 12**: σ. 383 – **Hob. XVIII: 3**: σ. 383 – **Hob. XVIII: 6**: σ. 384 – **Hob. VIIa: 4**: σ. 385 – **Hob. I: 58**: σ. 386 – **Hob. I: 59**: σ. 386 – **opus 9 αρ. 5 / Hob. III: 23 (III)**: σ. 387 – **Hob. XVI: 46 / WU 31**: σ. 387 – **Hob. XVI: 20 / WU 33**: σ. 389 – **Hob. I: 44**: σ. 389 – **opus 17 αρ. 4 / Hob. III: 28**: σ. 390 – **opus 20 αρ. 6 / Hob. III: 36**: σ. 390 – **opus 20 αρ. 3 / Hob. III: 33**: σ. 391 – **opus 17 αρ. 6 / Hob. III: 30**: σ. 392
Τριμερείς μορφές σονάτας
**Hob. XIV: C1**: σ. 393 – **Hob. XVIII: F2**: σ. 393 – **Hob. XVI: 11 / WU 5**: σ. 394 – **Hob. XVI: 45 / WU 29**: σ. 394 – **Hob. XVI: 19 / WU 30**: σ. 395 – **Hob. I: 35**: σ. 396 – **Hob. I: 26**: σ. 397 – **Hob. I: 38**: σ. 398 – **Hob. I: 41**: σ. 399 – **Hob. I: 49**: σ. 400 – **Hob. I: 48**: σ. 402 – **Hob. I: 52**: σ. 402 – **Hob. I: 65**: σ. 403 – **Hob. I: 42**: σ. 404 – **Hob. I: 43**: σ. 405 – **Hob. I: 45 (II)**: σ. 405 – **Hob. I: 46**: σ. 407 – **opus 9 αρ. 4 / Hob. III: 22**: σ. 407 – **opus 9 αρ. 1 / Hob. III: 19**: σ. 408 – **opus 9 αρ. 6 / Hob. III: 24**: σ. 409 – **opus 17 αρ. 1 / Hob. III: 25**: σ. 409 – **opus 17 αρ. 2 / Hob. III: 26**: σ. 410 – **opus 17 αρ. 3 / Hob. III: 27 (III)**: σ. 411 – **opus 20 αρ. 1 / Hob. III: 31**: σ. 412 – **opus 20 αρ. 5 / Hob. III: 35**: σ. 413
Σονάτες χωρίς *επεξεργασία*
**Hob. VIIa: 3**: σ. 414 – **Hob. XVIII: 4**: σ. 415 – **opus 9 αρ. 3 / Hob. III: 21**: σ. 416 – **opus 17 αρ. 5 / Hob. III: 29**: σ. 416
Ιδιάζουσες περιπτώσεις σονάτας
**opus 9 αρ. 2 / Hob. III: 20**: σ. 417 – **Hob. I: 45 (V)**: σ. 419 – **opus 20 αρ. 2 / Hob. III: 32**: σ. 421
Συμπεράσματα
Γενικά: σ. 423 – *Έκθεση*: σ. 424 – *Επεξεργασία*: σ. 425 – *Επανέκθεση*: σ. 426 – *Coda*: σ. 427 – Διμερής σονάτα: σ. 427 – Σονάτα χωρίς *επεξεργασία*: σ. 428 – Σονάτα κοντσέρτου: σ. 428

Η εξέλιξη του Haydn προς την ώριμη κλασσική περίοδο (1773-1781) ..... σ. 429
Τριμερείς μορφές σονάτας
**Hob. XVI: 21 / WU 36**: σ. 429 – **Hob. XVI: 22 / WU 37**: σ. 430 – **Hob. XVI: 24 / WU 39**: σ. 430 – **Hob. I: 50**: σ. 431 – **Hob. I: 51**: σ. 431 – **Hob. I: 60 (II)**: σ. 432 – **Hob. I: 60 (V)**: σ. 433 – **Hob. I: 54**: σ. 433 – **Hob. I: 56**: σ. 434 – **Hob. I: 68**: σ. 435 – **Hob. I: 66**: σ. 436 – **Hob. I: 67**: σ. 436 – **Hob. I: 69**: σ. 437 – **Hob. I: 61**: σ. 438 – **Hob. XVI: 29 / WU 44**: σ. 438 – **Hob. XVI: 38 / WU 51**: σ. 439 – **Hob. XVI: 33 / WU 34**: σ. 439 – **Hob. I: 62**: σ. 440 – **opus 33 αρ. 1 / Hob. III: 37**: σ. 441 – **opus 33 αρ. 6 / Hob. III: 42**: σ. 442
Διμερείς μορφές σονάτας
**Hob. XVI: 23 / WU 38**: σ. 443 – **Hob. XVI: 35 / WU 48**: σ. 444 – **Hob. XVI: 39 / WU 52**: σ. 444
Σονάτες χωρίς *επεξεργασία*
**opus 33 αρ. 3 / Hob. III: 39**: σ. 445 – **opus 33 αρ. 5 / Hob. III: 41**: σ. 446
Συμπεράσματα
Γενικά: σ. 447 – *Έκθεση*: σ. 447 – *Επεξεργασία*: σ. 447 – *Επανέκθεση*: σ. 448 – *Coda*: σ. 449 – Διμερής σονάτα: σ. 449 – Σονάτα χωρίς *επεξεργασία*: σ. 449

Τα τελευταία χρόνια του Haydn στην Eszterháza (1782-1790) ..... σ. 449

Τριμερείς μορφές σονάτας

**Hob. I: 78**: σ. 450 – **Hob. XVI: 34 / WU 53**: σ. 450 – **Hob. XVIII: 11**: σ. 451 – **Hob. I: 80**: σ. 452 – **opus 42 / Hob. III: 43 (I)**: σ. 452 – **Hob. XV: 7 (II)**: σ. 453 – **Hob. XV: 9**: σ. 454 – **Hob. I: 87**: σ. 455 – **Hob. I: 83**: σ. 456 – **Hob. I: 86**: σ. 457 – **opus 50 αρ. 6 / Hob. III: 49**: σ. 459 – **opus 54 αρ. 1 / Hob. III: 58**: σ. 460 – **Hob. XV: 12**: σ. 461 – **Hob. XV: 16**: σ. 462

Διμερής μορφή σονάτας

**Hob. XV: 5**: σ. 463

Σονάτες χωρίς *επεξεργασία*

**Hob. VIIh: 2**: σ. 464 – **opus 50 αρ. 2 / Hob. III: 45**: σ. 465 – **opus 50 αρ. 5 / Hob. III: 48**: σ. 466 – **opus 55 αρ. 1 / Hob. III: 60**: σ. 467

Μορφή σονάτας-ρόντο

**Hob. VIIh: 1**: σ. 468

Συμπεράσματα

Γενικά: σ. 470 – *Έκθεση*: σ. 470 – *Επεξεργασία*: σ. 471 – *Επανέκθεση*: σ. 472 – *Coda*: σ. 472 – Διμερής σονάτα: σ. 473 – Σονάτα χωρίς *επεξεργασία*: σ. 473 – Σονάτα κοντσέρτου: σ. 473

Το όψιμο έργο του Haydn (1791-1803) ..... σ. 474

Σονάτες χωρίς *επεξεργασία*

**Hob. I: 105**: σ. 474 – **opus 76 αρ. 4 / Hob. III: 78**: σ. 475

Μορφή σονάτας-ρόντο

**Hob. XVI: 51 / WU 61**: σ. 476

Τριμερείς μορφές σονάτας

**Hob. I: 98**: σ. 478 – **Hob. I: 99**: σ. 479 – **opus 71 αρ. 2 / Hob. III: 70**: σ. 480 – **opus 74 αρ. 1 / Hob. III: 72**: σ. 482 – **Hob. I: 102** και **Hob. XV: 26**: σ. 483 – **Hob. XV: 19 (II)**: σ. 485 – **Hob. XV: 22**: σ. 485 – **Hob. XV: 23 (II)**: σ. 487 – **Hob. XVI: 50 / WU 60**: σ. 487 – **Hob. XV: 28**: σ. 489 – **opus 76 αρ. 1 / Hob. III: 75**: σ. 490 – **opus 76 αρ. 5 / Hob. III: 79**: σ. 492 – **opus 77 αρ. 1 / Hob. III: 81**: σ. 493

Συμπεράσματα

Γενικά: σ. 494 – *Έκθεση*: σ. 494 – *Επεξεργασία*: σ. 495 – *Επανέκθεση*: σ. 496 – *Coda*: σ. 497 – Σονάτα χωρίς *επεξεργασία*: σ. 497 – Σονάτα κοντσέρτου: σ. 498

II. Wolfgang Amadeus Mozart

Τα νεανικά έργα του Wolfgang Amadeus Mozart (1761-1768) ..... σ. 499

Διμερείς μορφές σονάτας

**KV 6**: σ. 499 – **KV 15**: σ. 499 – **KV 16**: σ. 500 – **KV 26**: σ. 500 – **KV 27**: σ. 501 – **KV 30**: σ. 501 – **KV 42a / 76**: σ. 502 – **KV 43**: σ. 502 – **KV 48**: σ. 503

Τριμερείς μορφές σονάτας

**KV 7**: σ. 503 – **KV 9**: σ. 504 – **KV 10**: σ. 504 – **KV 11**: σ. 505 – **KV 12**: σ. 505 – **KV 13**: σ. 506 – **KV 19**: σ. 506 – **KV 19a**: σ. 507 – **KV 45a**: σ. 507 – **KV 45b**: σ. 508

Συμπεράσματα

Γενικά: σ. 509 – *Έκθεση*: σ. 509 – *Επεξεργασία*: σ. 510 – *Επανέκθεση*: σ. 510 – Διμερής σονάτα: σ. 511

Τα εφηβικά χρόνια του Mozart (1769-1774) ..... σ. 511

Συμφωνίες του έτους 1770 και το πρώτο κουαρτέττο εγχόρδων

**KV 73l / 81**: σ. 511 – **KV 73f / 80**: σ. 512 – **KV 73m / 97**: σ. 512 – **KV 73n / 95**: σ. 513 – **KV 73q / 84**: σ. 513 – **KV 74**: σ. 514

Συμφωνίες του 1771

**KV 111b / 96**: σ. 514 – **KV 75**: σ. 515 – **KV 75b / 110**: σ. 515 – **KV 112**: σ. 516 – **KV 114**: σ. 516

Συμφωνίες και κουαρτέττα – divertimenti του 1772

**KV 73**: σ. 517 – **KV 124**: σ. 517 – **KV 128**: σ. 518 – **KV 129**: σ. 519 – **KV 130**: σ. 519 – **KV 132 (α΄)**: σ. 520 – **KV 132 (β΄)**: σ. 521 – **KV 133**: σ. 522 – **KV 134**: σ. 523 – **KV 125a / 136**: σ. 523 – **KV 125b / 137**: σ. 524 – **KV 125c / 138**: σ. 524

Ο πρώτος κύκλος κουαρτέττων εγχόρδων (1772-1773)
**KV 134a / 155**: σ. 525 – **KV 134b / 156 (α΄)**: σ. 525 – **KV 134b / 156 (β΄)**: σ. 526 – **KV 157**: σ. 527 – **KV 158**: σ. 528 – **KV 159**: σ. 529 – **KV 159a / 160**: σ. 530
Ο δεύτερος κύκλος κουαρτέττων εγχόρδων και το πρώτο κουϊντέττο (1773)
**KV 168**: σ. 531 – **KV 169**: σ. 532 – **KV 170 (III)**: σ. 533 – **KV 171 (III)**: σ. 534 – **KV 172**: σ. 534 – **KV 174**: σ. 535
Συμφωνίες του 1773
**KV 141a / 161 & 163**: σ. 536 – **KV 162**: σ. 536 – **KV 162b / 181**: σ. 537 – **KV 161a / 184**: σ. 537 – **KV 161b / 199**: σ. 538 – **KV 173dB / 183**: σ. 539
Συμφωνίες του 1774
**KV 186a / 201**: σ. 539 – **KV 186b / 202**: σ. 540 – **KV 189k / 200**: σ. 541
Σονάτες για πιάνο – 4 χέρια
**KV 123a / 381**: σ. 541 – **KV 186c / 358**: σ. 542
Κοντσέρτα
**KV 207**: σ. 542 – **KV 175**: σ. 544 – **KV 186e / 191**: σ. 545 – **KV 186E / 190**: σ. 546
Συμπεράσματα
Γενικά: σ. 548 – *Έκθεση*: σ. 548 – *Επεξεργασία*: σ. 549 – *Επανέκθεση*: σ. 550 – *Coda*: σ. 551 – Διμερής σονάτα: σ. 552 – Σονάτα χωρίς *επεξεργασία*: σ. 552 – Σονάτα κοντσέρτου: σ. 552

Η περίοδος ωρίμανσης του Mozart πριν την οριστική του αναχώρηση από το Salzburg (1775-1780) ..... σ. 553
Συμφωνίες, έργα μουσικής δωματίου και σονάτες για πιάνο
**KV 213a / 204**: σ. 554 – **KV 196c / 292**: σ. 554 – **KV 189d / 279**: σ. 555 – **KV 189e / 280**: σ. 556 – **KV 189f / 281**: σ. 557 – **KV 189h / 283**: σ. 558 – **KV 189g / 282**: σ. 559 – **KV 254**: σ. 560 – **KV 293c / 303**: σ. 561 – **KV 300a / 297 (α΄)**: σ. 561 – **KV 300a / 297 (β΄)**: σ. 562 – **KV 300d / 310**: σ. 562 – **KV 300l / 306**: σ. 564 – **KV 285a**: σ. 564 – **KV 319**: σ. 566 – **KV 320**: σ. 566 – **KV 338**: σ. 567
Κοντσέρτα
**KV 211**: σ. 567 – **KV 216**: σ. 568 – **KV 219**: σ. 569 – **KV 261**: σ. 571 – **KV 218**: σ. 572 – **KV 238**: σ. 573 – **KV 242**: σ. 574 – **KV 246**: σ. 575 – **KV 271**: σ. 576 – **KV 285c / 313**: σ. 579 – **KV 285e / 315**: σ. 580 – **KV 285d / 314**: σ. 581 – **KV 297c / 299**: σ. 583 – **KV 320d / 364**: σ. 583
Συμπεράσματα
Γενικά: σ. 585 – *Έκθεση*: σ. 585 – *Επεξεργασία*: σ. 586 – *Επανέκθεση*: σ. 587 – *Coda*: σ. 587 – Διμερής σονάτα: σ. 588 – Σονάτα χωρίς *επεξεργασία*: σ. 588 – Σονάτα κοντσέρτου: σ. 589

Τα πρώτα χρόνια του Mozart στην Βιέννη (1781-1785) ..... σ. 590
Τριμερείς μορφές σονάτας
**KV 375a / 448**: σ. 591 – **KV 374f / 380**: σ. 591 – **KV 373a / 379 (I)**: σ. 592 – **KV 385c / 403**: σ. 593 – **KV 385e / 402**: σ. 594 – **KV 386c / 407**: σ. 594 – **KV 385**: σ. 595 – **KV 425**: σ. 596 – **KV 421b / 428**: σ. 597 – **KV 423**: σ. 597 – **KV 315c / 333**: σ. 598 – **KV 452**: σ. 599 – **KV 454**: σ. 600
Σονάτες χωρίς *επεξεργασία*
**KV 300k / 332**: σ. 601 – **KV 387**: σ. 602 – **KV 458**: σ. 604 – **KV 465**: σ. 605 – **KV 478**: σ. 607
Κοντσέρτα
**KV 385p / 414**: σ. 608 – **KV 453**: σ. 609 – **KV 387a / 413**: σ. 612 – **KV 387b / 415**: σ. 614 – **KV 459**: σ. 615 – **KV 449**: σ. 616 – **KV 467**: σ. 619
Συμπεράσματα
Γενικά: σ. 623 – *Έκθεση*: σ. 624 – *Επεξεργασία*: σ. 624 – *Επανέκθεση*: σ. 625 – *Coda*: σ. 625 – Σονάτα χωρίς *επεξεργασία*: σ. 626 – Σονάτα κοντσέρτου: σ. 626

Η ύστερη περίοδος δημιουργίας του Mozart (1786-1791) ..... σ. 628
Έργα του 1786
**KV 493**: σ. 628 – **KV 496**: σ. 629 – **KV 497**: σ. 630 – **KV 498**: σ. 631 – **KV 499**: σ. 632 – **KV 503**: σ. 633 – **KV 504**: σ. 634

Έργα του 1787
**KV 515**: σ. 635 – **KV 516**: σ. 636 – **KV 522**: σ. 638 – **KV 526**: σ. 639
Έργα του 1788
**KV 516b / 406**: σ. 639 – **KV 533 & 494**: σ. 641 – **KV 543**: σ. 642 – **KV 548**: σ. 645 – **KV 550**: σ. 646 – **KV 551**: σ. 648 – **KV 563 (II)**: σ. 650
Έργα του 1790
**KV 589**: σ. 651 – **KV 590**: σ. 652 – **KV 593**: σ. 653
Συμπεράσματα
Γενικά: σ. 655 – *Έκθεση*: σ. 655 – *Επεξεργασία*: σ. 656 – *Επανέκθεση*: σ. 657 – *Coda*: σ. 657 – Σονάτα χωρίς *επεξεργασία*: σ. 658 – Σονάτα κοντσέρτου: σ. 658

III. Ludwig van Beethoven

Τα πρώιμα έργα του Ludwig van Beethoven (Βόννη, 1782-1792) ..... σ. 659
Διμερείς μορφές σονάτας
**WoO 47 αρ. 2**: σ. 659 – **WoO 4**: σ. 660 – **WoO 36 αρ. 2**: σ. 661
Τριμερείς μορφές σονάτας
**WoO 47 αρ. 1**: σ. 662 – **WoO 36 αρ. 1 (I)**: σ. 663 – **WoO 37 (II)**: σ. 664
Συμπεράσματα
Γενικά: σ. 664 – *Έκθεση*: σ. 665 – *Επεξεργασία* και *επανέκθεση*: σ. 665 – Διμερής σονάτα: σ. 665 – Σονάτα κοντσέρτου: σ. 666

Η "πρώτη δημιουργική περίοδος" του Beethoven (Βιέννη, 1793-1802) ..... σ. 666
Έργα της "πρώτης" περιόδου
**opus 3 (II)**: σ. 666 – **opus 3 (IV)**: σ. 667 – **opus 4**: σ. 668 – **opus 1 αρ. 2**: σ. 669 – **opus 2 αρ. 1**: σ. 671 – **opus 10 αρ. 1**: σ. 672 – **opus 8 (II)**: σ. 673 – **opus 49 αρ. 1**: σ. 674 – **opus 9 αρ. 1**: σ. 675 – **opus 9 αρ. 2**: σ. 676 – **opus 9 αρ. 3**: σ. 678 – **opus 10 αρ. 3**: σ. 679 – **opus 19**: σ. 680 – **WoO 51**: σ. 682 – **opus 18 αρ. 3**: σ. 683 – **opus 18 αρ. 1**: σ. 685 – **opus 18 αρ. 4**: σ. 687 – **opus 21**: σ. 689 – **opus 20 (II)**: σ. 691 – **opus 22**: σ. 692 – **opus 23**: σ. 693 – **opus 29**: σ. 694 – **opus 36**: σ. 696
Συμπεράσματα
Γενικά: σ. 698 – *Έκθεση*: σ. 698 – *Επεξεργασία*: σ. 699 – *Επανέκθεση*: σ. 700 – *Coda*: σ. 701 – Σονάτα χωρίς *επεξεργασία*: σ. 702 – Σονάτα κοντσέρτου: σ. 703

Το ώριμο και όψιμο έργο του Beethoven (Βιέννη, 1802-1814 και 1815-1826) .. σ. 703
Έργα της "δεύτερης" περιόδου
**opus 31 αρ. 2**: σ. 703 – **opus 31 αρ. 3**: σ. 705 – **opus 59 αρ. 1**: σ. 706 – **opus 59 αρ. 2**: σ. 709 – **opus 59 αρ. 3**: σ. 711 – **opus 60**: σ. 714 – **opus 68**: σ. 716 – **opus 70 αρ. 1**: σ. 718 – **opus 81a**: σ. 720 – **opus 93**: σ. 722
Έργα της "τρίτης" περιόδου
**opus 106**: σ. 724 – **opus 130 (III)**: σ. 727
Συμπεράσματα
Γενικά: σ. 730 – *Έκθεση*: σ. 731 – *Επεξεργασία*: σ. 731 – *Επανέκθεση*: σ. 732 – *Coda*: σ. 733 – Σονάτα χωρίς *επεξεργασία*: σ. 733

IV. Συμπεράσματα ..... σ. 735
Στατιστικά δεδομένα
Haydn: σ. 735 – Mozart: σ. 737 – Beethoven: σ. 738 – Συγκεντρωτικά στοιχεία: σ. 740
Οι μορφές σονάτας εν γένει στα αργά μέρη της κλασσικής περιόδου: σ. 742
Τριμερής μορφή σονάτας
Γενικά χαρακτηριστικά: σ. 744 – Αρμονικός σχεδιασμός της *εκθέσεως*: σ. 744 – Αρμονικός σχεδιασμός της *επεξεργασίας*: σ. 746 – Αρμονικός σχεδιασμός της *επανεκθέσεως* και της *coda*: σ. 748 – Θεματική διαμόρφωση της *εκθέσεως*: σ. 749 – Θεματική διαμόρφωση της *επεξεργασίας*: σ. 750 – Θεματική διαμόρφωση της *επανεκθέσεως*: σ. 752 – Θεματική διαμόρφωση της *coda*: σ. 755
Διμερής μορφή σονάτας
Γενικά χαρακτηριστικά: σ. 756 – Δεύτερη μακροδομική ενότητα: σ. 757 – *Coda*: σ. 758

Μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*

Γενικά χαρακτηριστικά: σ. 759 – *Έκθεση* και συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση*: σ. 760 – *Επανέκθεση*: σ. 760 – *Coda*: σ. 761

Μορφή σονάτας-ρόντο: σ. 762

Ιδιάζουσες περιπτώσεις σονάτας: σ. 762

Μορφές σονάτας κοντσέρτου

Τριμερής σονάτα κοντσέρτου: σ. 762 – Διμερής σονάτα κοντσέρτου: σ. 763 – Σονάτα κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία*: σ. 764 – Ιδιάζουσες περιπτώσεις σονάτας κοντσέρτου: σ. 764 – Σολιστικές ενότητες: σ. 764 – Η σταδιακή παρακμή των μορφών σονάτας κοντσέρτου: σ. 765

Βιβλιογραφία ..... σ. 767

Κύριες πηγές: σ. 767

Δευτερεύουσες πηγές: σ. 780

# Εισαγωγή

Το ότι η μουσική της κλασσικής περιόδου και δη των τριών κορυφαίων εκπροσώπων της – Haydn, Mozart και Beethoven – διατηρείται στο επίκεντρο της μουσικολογικής έρευνας από συστάσεως του επιστημονικού αυτού κλάδου μέχρι σήμερα, μαρτυρείται από τις εκατοντάδες δημοσιευμένες εργασίες που παρατίθενται ως βιβλιογραφία στα συναφή λήμματα των εγκυρότερων μουσικών εγκυκλοπαιδειών και λεξικών. Παρ' όλα αυτά, ακόμη και στα πλέον πολυσυζητημένα μουσικά έργα, ορισμένες πτυχές παραμένουν ελάχιστα αποσαφηνισμένες έως τώρα. Άλλωστε, τα επιμέρους ερευνητικά πεδία φαντάζουν ανεξάντλητα: ζητήματα χρονολόγησης και εξακρίβωσης της αυθεντικότητος του ρεπερτορίου, διερεύνηση των συνθηκών υπό τις οποίες δημιουργήθηκε ένα έργο και ανασύσταση (στο μέτρο του εφικτού) της ίδιας της συνθετικής διαδικασίας, σύγκριση και αποτίμηση των χειρόγραφων και τυπωμένων πηγών (με απώτερο στόχο την κριτική έκδοση ενός έργου), ανάλυση της παρτιτούρας με ποικίλες μεθόδους, αξιολόγηση ενός έργου ως προς το είδος και την τεχνοτροπία του, ζητήματα εκτελεστικής πρακτικής που απορρέουν από αυτό, μελέτη της ιστορίας της πρόσληψής του, αισθητικές και ιδεολογικές προεκτάσεις του κ.ο.κ. Η μουσική της κλασσικής περιόδου είναι εν τέλει επιδέξιμη – ή, έστω, υποχρεώνεται ενίοτε να καταστεί ερευνητικό αντικείμενο – ακραία διαφορετικών μεθοδολογικών τάσεων και ερμηνευτικών προσεγγίσεων, η επισκόπηση των οποίων δεν κρίνεται φυσικά σκόπιμο να μας απασχολήσει στο πλαίσιο του παρόντος εισαγωγικού σημειώματος.

Στο πεδίο της ανάλυσης των έργων των τριών κλασσικών, ειδικότερα, παρατηρείται ένα ευρύτατο φάσμα διαφορετικών μεθοδολογικών εφαρμογών. Επιλεγμένες συνθέσεις των Haydn, Mozart και Beethoven έχουν κατά καιρούς εξετασθεί υπό το πρίσμα κάθε μεμονωμένης μουσικής παραμέτρου (μελωδία, αρμονία, ρυθμός, δυναμική, ενορχήστρωση, ύφανση, φραστική οργάνωση, σύσταση και φύση θεματικών ιδεών κ.λπ.), αλλά και κατά τρόπον πιο ολιστικό, στο πλαίσιο της μουσικής μορφολογίας ή της διασύνδεσης των μουσικών μέσων με – μαρτυρούμενα, υπονοούμενα ή εντελώς υποθετικά και αυθαίρετα – εξωμουσικά περιεχόμενα. Αν τώρα περιορισθούμε στον τομέα της μορφολογικής ανάλυσης του κλασσικού ρεπερτορίου, μπορούμε και πάλι να εντοπίσουμε έναν σημαντικό αριθμό συμβολών, πρωτίστως σε σχέση με την αντιπροσωπευτικότερη μουσική μορφή της περιόδου, της μορφής σονάτας.

Η μορφή αυτή – ή, καλύτερα, το σύνολο των διαφορετικών δομικών τύπων που κατανοούνται υπό την έννοια της μορφής σονάτας – υπήρξε συστατική για το κλασσικό ύφος, γι' αυτό και η θεωρία γύρω από αυτήν αναπτύχθηκε ως επί το πλείστον σε συνάφεια με τα έργα των Haydn, Mozart και Beethoven. Για λόγους ωστόσο που θα διαφανούν στην πορεία της παρούσας έρευνας, η συζήτηση περί της μορφής σονάτας της κλασσικής περιόδου βασίσθηκε πρωτίστως στα γρήγορα εναρκτήρια μέρη των πολυμερών ενόργανων συνθέσεων της εποχής αυτής και δευτερευόντως στα επίσης γρήγορα καταληκτικά μέρη, ενώ μόνο κατ' εξαίρεσιν στράφηκε προς τα (κατά κανόναν εσωτερικά) αργά μέρη. Παρακάτω, θα επιχειρηθεί μια λεπτομερέστερη σκιαγράφηση της ερευνητικής εξέλιξης προς αυτήν ακριβώς την κατεύθυνση· ας υποδειχθεί όμως εξ αρχής ότι το περιορισμένο αναλυτικό ενδιαφέρον για τα μέρη αργής χρονικής αγωγής έθεσε εκ των πραγμάτων στο περιθώριο την πολλαπλότητα των μορφών σονάτας της κλασσικής περιόδου, προς όφελος μιας εν πολλοίς μονοδιάστατης θεώρησης της βασικής μορφής σονάτας ως κανονιστικού δομικού προτύπου.

Ως εκ τούτου, ο κύριος στόχος της παρούσας εργασίας συνίσταται στην ανάδειξη της εξέλιξης των διαφορετικών τύπων σονάτας στα αργά μέρη των ενόργανων συνθέσεων των

τριών κλασσικών, οι οποίες καλύπτουν χρονικά μια καθόλου ευκαταφρόνητη περίοδο επτά περίπου δεκαετιών: το δεύτερο ήμισυ του 18ου και το πρώτο τέταρτο του 19ου αιώνος. Η επιλογή των μερών αργής χρονικής αγωγής, ειδικότερα, επιτρέπει αφ' ενός μεν την κατάδειξη σημαντικών ερμηνευτικών προβλημάτων σε ένα ρεπερτόριο που δεν έτυχε – αδίκως, κατά την γνώμη μου – της δέουσας προσοχής έως τώρα, και αφ' ετέρου την ενδελεχή ενασχόληση με μορφές σονάτας που μέχρι σήμερα δεν έχουν αποκατασταθεί πλήρως ως αυτόνομες μακροδομικές οντότητες στην συνείδηση του μέσου μουσικολόγου-ερευνητή. Επιπροσθέτως, ο τίτλος της παρούσας διατριβής εμπεριέχει ήδη μιαν ανατρεπτική δυναμική, στον βαθμό που η περιορισμένη ενασχόληση με τις μορφές σονάτας σε αργά μέρη της κλασσικής περιόδου οδήγησε μοιραία στην πολύ διαδεδομένη άποψη ότι η εφαρμογή των μορφών αυτών δεν είναι συνήθης στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο· τουναντίον, εδώ θα καταδειχθεί ότι *οι μορφές σονάτας συνιστούν* – ούτε λίγο, ούτε πολύ – *την βάση της πλειονότητας των αργών μερών των Haydn, Mozart και Beethoven*!

Η ενασχόληση με τα έργα των τριών κλασσικών έθεσε βεβαίως ένα παράλληλο πρόβλημα αναζήτησης των κατάλληλων μεθοδολογικών εργαλείων για την προσέγγισή τους. Στην πορεία της έρευνας κατέστη σαφές ότι τα εργαλεία αυτά μπορούσαν να αντληθούν εν μέρει από την θεωρητική παράδοση των εγχειριδίων σύνθεσης της ίδιας της κλασσικής περιόδου και εν μέρει από την "προ-επιστημονική" αλλά και την αμιγώς "επιστημονική" βιβλιογραφία του 19ου και του 20ού αιώνος για τις μορφές σονάτας. Η εξ αυτού προκύπτουσα κριτική ανάπλαση της εξέλιξης της θεωρητικής σκέψεως από τα μέσα του 18ου αιώνος μέχρι τις μέρες μας ως προς την "μορφή σονάτας" επιχειρείται ουσιαστικά για πρώτη φορά στην διεθνή βιβλιογραφία, τουλάχιστον σε αυτό το χρονικό εύρος των δυόμισυ τελευταίων αιώνων και σε αυτήν την συστηματική (κατά διαφορετικό δομικό τύπο σονάτας) μορφολογική βάση. Εντούτοις, παρά την έκταση που αφιερώνεται στην ανάπτυξη της εν λόγω προβληματικής, στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας αυτή η – ούτως ειπείν – *ιστορία της θεωρίας των μορφών σονάτας* δεν εκλαμβάνεται ως αυτοσκοπός, αλλά ως θεμελιώδης προϋπόθεση για την υλοποίηση του προαναφερόμενου βασικού στόχου της διατριβής.

Το έτερο σκέλος του αντικειμένου της παρούσας εργασίας αναφέρεται στην διερεύνηση των ειδών της ενόργανης μουσικής της κλασσικής περιόδου. Το ζήτημα αυτό εγείρεται αυτομάτως από το γεγονός ότι η παρουσία ενός μέρους αργής χρονικής αγωγής δεν είναι αυτονόητη στο ρεπερτόριο του κλασσικισμού, όπως εξ άλλου και η θέση στην οποία αυτό εμφανίζεται στο πλαίσιο της εκάστοτε ενόργανης συνθέσεως. Στην πραγματικότητα, τα διάφορα είδη ορχηστρικής μουσικής, μουσικής δωματίου και πιανιστικής μουσικής των τριών κλασσικών θέτουν τα δικά τους κάθε φορά προβλήματα ως προς τον αριθμό και την ακολουθία των μερών· καθώς λοιπόν η εξέταση των ζητημάτων αυτών εντάσσεται παραδοσιακά στο πεδίο της μορφολογίας (και μάλιστα προηγείται αυτής καθ' εαυτής της προσεγγίσεως των ποικίλων δομικών προτύπων που αφορούν στην διάρθρωση ενός εκάστου μέρους), η εν λόγω προβληματική δεν θα μπορούσε να απουσιάζει ούτε από την παρούσα διατριβή, όπου επιχειρείται μια εξαντλητική διερεύνηση των "σταθερών" που καθορίζουν την ύπαρξη και την τοποθέτηση του αργού μέρους στο εκάστοτε συνολικό έργο κατά είδος, συγκεκριμένη χρονική περίοδο αλλά και συνθέτη.

Οι προαναφερόμενοι στόχοι και προϋποθέσεις κατανέμονται αντιστοίχως στα τρία μεγάλα κεφάλαια της διατριβής: στο πρώτο εξετάζεται το υπό διερεύνηση ρεπερτόριο και η θέση του αργού μέρους στα είδη ενόργανης μουσικής των Haydn, Mozart και Beethoven· το δεύτερο κεφάλαιο αφιερώνεται στην ιστορική εξέλιξη των μορφών σονάτας μέσα από τις θεωρητικές πηγές των δυόμισυ τελευταίων αιώνων· τέλος, στο τρίτο και εκτενέστερο κεφάλαιο, η ανακτηθείσα θεωρητική γνώση εφαρμόζεται πλέον στην αναλυτική προσέγγιση των ιδίων των αργών μερών σε μορφές σονάτας της κλασσικής περιόδου. Συμπεράσματα εξάγονται κατά κεφάλαιο, δεδομένου του ότι καθένα εξ αυτών διατηρεί εν τέλει την αυτονομία του σε σχέση προς τα υπόλοιπα. Η επιλογή της μιας ή της άλλης μορφής (σονάτας

ή μη), για παράδειγμα, είναι σε πολύ μεγάλο βαθμό ανεξάρτητη τόσο του μουσικού είδους όσο και της τοποθέτησης του αργού μέρους σε έναν κύκλο. Επιπλέον δε, τα πορίσματα που προκύπτουν από την κριτική διερεύνηση των θεωρητικών πηγών για τις μορφές σονάτας, ενώ χρησιμεύουν ως πολύτιμη αφετηρία για την εξέταση των αργών μερών στα έργα των τριών κλασσικών, δεν μπορούν ωστόσο να ελεγχθούν στο τέλος ως προς την ακρίβεια και την ορθότητά τους βάσει των πορισμάτων που εξάγονται από την ανάλυση του συγκεκριμένου ρεπερτορίου, αφ' ενός μεν επειδή αυτά καθ' εαυτά αναφέρονται πρωτίστως σε μέρη γρήγορης χρονικής αγωγής και αφ' ετέρου διότι τα ίδια ανταποκρίνονται εν γένει στα δεδομένα των έργων πολλών ακόμη συνθετών πέραν του Haydn, του Mozart και του Beethoven. Εξ άλλου, η παρούσα εργασία ουδόλως αποσκοπεί στην αποτίμηση μεμονωμένων θεωρητικών συμβολών με κριτήριο τον βαθμό συμβατότητός τους προς την μουσική του κλασσικισμού· διότι είναι αυτονόητο ότι καμμία θεωρία δεν μπορεί ποτέ να συλλάβει στην ολότητά τους και να ερμηνεύσει με τελείως "αντικειμενικούς" όρους κάθε μια από τις επιμέρους συνιστώσες της μουσικής σύνθεσης: στην καλύτερη περίπτωση, μια "ολοκληρωμένη" θεωρητική τοποθέτηση επιτυγχάνει να επικεντρώσει την προσοχή της ερευνητικής κοινότητος σε ορισμένες ουσιώδεις επόψεις της συνθετικής πρακτικής μιας κατά το μάλλον ή ήττον συγκεκριμένης χρονικής περιόδου. Αυτή ακριβώς είναι και η μοναδική φιλοδοξία των τελικών συμπερασμάτων του τρίτου κεφαλαίου της παρούσας διατριβής.

Το πρώτο κεφάλαιο ανοίγει με μια συστηματική (κατά μουσικό είδος) παρουσίαση καθώς και με μια χρονολογική ταξινόμηση του υπό εξέταση ρεπερτορίου των Haydn, Mozart και Beethoven. Οι πηγές που ελήφθησαν υπ' όψιν για αυτές αναφέρονται στα οικεία χωρία, από κοινού με ορισμένα εγγενή μεθοδολογικά προβλήματα. Η σκοπιμότητα, εξ άλλου, της ομαδοποίησης της δημιουργίας των τριών αυτών συνθετών σε χρονικές περιόδους που καλύπτουν από πέντε έως δεκατρία έτη, υπαγορεύεται πρωτίστως από την δυνατότητα της μετέπειτα διαχείρισης του "υλικού" της έρευνας (δηλαδή των μουσικών έργων) κατά τρόπον αρκετά ισορροπημένο: ως εκ τούτου, οι ενόργανες συνθέσεις του Haydn κατανέμονται σε έξι τέτοιες περιόδους, κάθε μία εκ των οποίων περιλαμβάνει περί τα 55 έργα κατά μέσον όρο (με μέγιστη απόκλιση ±10 έργων)· στον Mozart, πάλι, το πλήθος των συνθέσεων σε κάθε μία εκ των τεσσάρων περιόδων από το 1769 έως το 1791 ανέρχεται στις 46 κατά μέσον όρο (με μέγιστη απόκλιση ±7 έργων), ενόσω στην "παιδική" πρώτη περίοδο (που καλύπτει σχεδόν ολόκληρη την δεκαετία του 1760) μόλις που προσεγγίζει τα 30 έργα. Στον Beethoven, παρ' όλα αυτά, η παγιωμένη ήδη από τον 19$^{ο}$ αιώνα περιοδολόγηση του έργου του σε τρεις – συν μία (τέταρτη) πρώιμη – δεκαετείς (ή λίγο μεγαλύτερες) δημιουργικές περιόδους σίγουρα δεν θα μπορούσε εύκολα να αγνοηθεί, ακόμη και αν τελικά προξενεί τεράστιες ανισορροπίες ως προς την ποσότητα των ενόργανων συνθέσεων που κατανέμεται σε κάθε περίοδο (από τα 12 και 13 έργα των "ακραίων" περιόδων μέχρι τα 32 της τρίτης αλλά και τα 62 της – ιδιαίτερα παραγωγικής – δεύτερης). Σε κάθε περίπτωση, πάντως, η παρούσα χρονολογική ταξινόμηση των ενόργανων συνθέσεων των τριών κλασσικών είναι συνεπής προς τα καθιερωμένα ιστορικά-βιογραφικά και υφολογικά κριτήρια περιοδολόγησης του έργου τους και εν τέλει αποδεικνύεται ιδιαίτερα λειτουργική για τις ανάγκες της εξέτασης των έργων αλλά και των τελικών πορισμάτων του τρίτου κεφαλαίου της διατριβής.

Η πεμπτουσία του πρώτου κεφαλαίου, ωστόσο, συνίσταται στην ενδελεχή διερεύνηση της διάρθρωσης των επιλεγμένων ενόργανων συνθέσεων των τριών κλασσικών κατά είδος. Η συμφωνία, κατ' αρχάς, διαθέτει συνήθως τέσσερα ή τρία μόνο μέρη (σε μεμονωμένες περιπτώσεις όμως ακόμη και πέντε ή έξι) σε ποικίλες διατάξεις. Ένα (τουλάχιστον) αργό μέρος περιλαμβάνεται σχεδόν πάντοτε στις συμφωνικές συνθέσεις του Haydn, όμως η θέση του δεν σταθεροποιείται πριν τα τέλη της δεκαετίας του 1760. Τελικά, από το 1770 περίπου και έπειτα, επικρατεί για την συμφωνία ένα τετραμερές πρότυπο με αργό δεύτερο μέρος, αν και ο Mozart εξακολουθεί μέχρι το 1780 να γράφει εξίσου συχνά τριμερείς συμφωνίες.

Τουναντίον, το είδος του κοντσέρτου (για ένα ή περισσότερα όργανα και ορχήστρα) δεν παρουσιάζει καμμία εξέλιξη στους τρεις βιεννέζους κλασσικούς, όντας πάντοτε τριμερές με αργό μεσαίο μέρος. Στο πλαίσιο της μουσικής δωματίου, το κουαρτέττο εγχόρδων εξελίχθηκε μεν σχετικά γρήγορα από ένα πενταμερές "ψυχαγωγικό" είδος σε μια τετραμερή "σοβαρή" σύνθεση, αλλά από την άλλη πλευρά διατήρησε μια κάποια ποικιλία ως προς την φύση και τις αναδιατάξεις των μερών του μέχρι τις αρχές του 19ου αιώνος· στον ύστερο Beethoven, εξ άλλου, το κουαρτέττο επαναπροσεγγίζει ενίοτε την παλαιά πολυμερή του διάρθρωση, διαθέτοντας από πέντε έως επτά μέρη! Το κουϊντέττο εγχόρδων αντιμετωπίζεται από τους Mozart και Beethoven ως παραφυάδα του ώριμου τετραμερούς κουαρτέττου. Αντιθέτως, το τρίο εγχόρδων στον μεν Haydn περιορίζεται συνήθως σε τρία ή δύο μόνο μέρη σε ποικίλους συνδυασμούς, ενώ στους Mozart και Beethoven ακολουθεί αρχικά την παράδοση του πολυμερούς divertimento και μόλις στο λυκόφως του 18ου αιώνος αφομοιώνει την τετραμερή διάταξη του κλασσικού κουαρτέττου. Ποικίλες διμερείς και τριμερείς διατάξεις μερών παρουσιάζονται αφ' ενός μεν σε ντουέττα εγχόρδων και αφ' ετέρου σε συνθέσεις για ολιγομελή (κατά κανόνα) σύνολα εγχόρδων και πνευστών είτε μόνο πνευστών της ώριμης κλασσικής περιόδου, ενόσω τα έργα της ιδίας κατηγορίας για περισσότερα όργανα διαθέτουν συνήθως από τέσσερα έως επτά μέρη. Τέλος, τα έργα μουσικής δωματίου με πληκτροφόρο καθώς και οι σονάτες για πιάνο των Haydn, Mozart και Beethoven συνίστανται ως επί το πλείστον σε τρία μέρη, δευτερευόντως δε σε τέσσερα ή μόνο σε δύο· αν όμως στον Mozart καθίσταται εμφανής μια τάση προϊούσας τυποποίησης της τριμερούς διατάξεως με αργό μεσαίο μέρος, για τους άλλους δύο κλασσικούς ο ευρύτερος χώρος της πιανιστικής μουσικής παραμένει εν πολλοίς ένα πεδίο ανεξάντλητων πειραματισμών καθ' όλην την διάρκεια της σταδιοδρομίας τους. Διαπιστώνεται επίσης ότι το αργό μέρος, ενώ από την μια πλευρά απουσιάζει συχνά από το προκλασσικό ρεπερτόριο της μουσικής δωματίου και της πιανιστικής μουσικής, από την άλλη ωστόσο εδραιώνει εν γένει την θέση του σε αυτό μετά το 1780.

Στο τέλος του πρώτου κεφαλαίου εξετάζονται εν είδει παραρτημάτων δύο ακόμη ζητήματα σχετικά με την ένταξη και την λειτουργία των αργών μερών στα είδη της ενόργανης μουσικής του κλασσικισμού. Το πρώτο από αυτά αναφέρεται συγκεκριμένως στην τονικότητα που επιλέγεται για ένα αργό εσωτερικό μέρος σε σχέση με την βασική τονικότητα του εκάστοτε έργου: ενώ λοιπόν μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1780 οι Haydn και Mozart σπανίως υπερβαίνουν τα όρια των συγγενικών τονικών σχέσεων, μετά το 1790 παρατηρείται ότι οι Haydn και Beethoven εφαρμόζουν ολοένα και συχνότερα στα έργα τους ποικίλες ιδιαίτερα απομεμακρυσμένες τονικές σχέσεις. Στο δεύτερο παράρτημα, εξ άλλου, οι – αρκετά προβληματικές – παρατηρήσεις του Lewis Lockwood (που κατατίθενται στο κεφάλαιο "The Problem of Closure: Some Examples from the Middle-Period Chamber Music" του βιβλίου του *Beethoven: Studies in the Creative Process*)[1] ανασκευάζονται κριτικά και οδηγούν στην διατύπωση μιας σαφούς και συστηματικής τυπολογίας του φαινομένου της άμεσης σύνδεσης ενός αργού μέρους με το εκάστοτε επόμενο στο πλαίσιο ενός ενόργανου κύκλου, η οποία ακολούθως βρίσκει εφαρμογή στο σύνολο των επιλεγμένων έργων και των τριών κλασσικών.

Το δεύτερο κεφάλαιο συνιστά τον πυρήνα του θεωρητικού προβληματισμού ολόκληρης της διατριβής. Ο στόχος στην προκειμένη περίπτωση δεν είναι άλλος από την συστηματική διάκριση των δομικών τύπων σονάτας και την σκιαγράφηση των βασικών τους χαρακτηριστικών μέσα από την κριτική διερεύνηση θεωρητικών πηγών του 18ου, του 19ου και του 20ού αιώνος. Η εδώ προτεινόμενη τυπολογία τεσσάρων ξεχωριστών μορφών σονάτας (της τριμερούς σονάτας, της διμερούς σονάτας, της σονάτας χωρίς *επεξεργασία* καθώς και της μεικτής μορφής σονάτας-ρόντο) συν μιας πέμπτης (της σονάτας κοντσέρτου) με τρία υποείδη

[1] Οι βιβλιογραφικές αναφορές περιορίζονται στο εισαγωγικό αυτό κείμενο στα απολύτως απαραίτητα δεδομένα· για τα πλήρη στοιχεία της εκάστοτε δημοσίευσης, ο αναγνώστης παραπέμπεται στην βιβλιογραφία.

(τριμερές, διμερές και χωρίς *επεξεργασία*) βρίσκεται μάλιστα στην αιχμή της σύγχρονης θεωρητικής σκέψεως, δεδομένου του ότι παράλληλα ένας σχεδόν ταυτόσημος διαχωρισμός δομικών τύπων σονάτας αναμένεται να τεθεί στην βάση και της υπό δημοσίευσιν εργασίας των James Hepokoski και Warren Darcy *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata* (η οποία, σύμφωνα με όλες τις ενδείξεις, πρόκειται να κυκλοφορήσει εντός του 2005).

Η πραγμάτευση των τριών αμιγών μορφών σονάτας (της τριμερούς, της διμερούς και της σονάτας χωρίς *επεξεργασία*) γίνεται από κοινού, αφ' ενός επειδή όλες μοιράζονται κοινές βασικές αρχές και αλληλεπιδρούσες πρακτικές και αφ' ετέρου διότι ιδίως στις παλαιότερες πηγές δεν γίνεται κανένας συστηματικός διαχωρισμός μεταξύ αυτών, οπότε οι πληροφορίες που αφορούν στους διαφορετικούς αυτούς τύπους σονάτας συχνά πρέπει να αντληθούν από συγκεκριμένα χωρία ευρύτερων αναφορών, τα οποία όμως καθίστανται δυσνόητα ή ακόμη και ακατανόητα εάν εξετασθούν έξω από τα συμφραζόμενά τους. Παράλληλα βέβαια, γίνεται μια διάκριση των θεωρητικών κειμένων του 18$^{ου}$ αιώνος από εκείνα του 19$^{ου}$ και αργότερα του 20$^{ού}$ αιώνος για λόγους ευχερέστερης κατανομής της ύλης σε τρεις αντίστοιχες ενότητες. Οι πρώτες μαρτυρίες για την μορφή σονάτας προέρχονται από θεωρητικούς των μέσων του 18$^{ου}$ αιώνος, όπως οι Johann Alolph Scheibe και Johann Joachim Quantz, οι οποίοι αφήνουν να διαφανεί ότι αναφέρονται αποκλειστικά στον διμερή τύπο σονάτας· οι εδώ προσφερόμενες ενδείξεις πρωτίστως σκιαγραφούν σε αδρές γραμμές το αρμονικό περίγραμμα της μορφής και δευτερευόντως αναφέρονται στα θεματικά της περιεχόμενα. Αντιθέτως, ο πρακτικός (συνθετικός) προσανατολισμός του συγγράμματος του Joseph Riepel, το οποίο συνοδεύεται από συγκεκριμένα μουσικά παραδείγματα, επιβεβαιώνει και εμπλουτίζει κατά πολύ τις γνώσεις μας – σε αρμονικό και θεματικό επίπεδο – για τον διμερή τύπο σονάτας κατά την ίδια περίοδο· παράλληλα δε, ο Riepel θίγει για πρώτη φορά την ύπαρξη και του τριμερούς τύπου σονάτας, ο οποίος πάντως δεν έρχεται στο προσκήνιο της θεωρητικής συζήτησης πριν τα τέλη του 18$^{ου}$ αιώνος. Ορισμένες ενδιαφέρουσες επισημάνσεις των Georg Joseph Vogler και Johann Gottlieb Portmann χρησιμεύουν περισσότερο ως υλικό προς περαιτέρω επεξεργασία κατά την συζήτηση των δύο μειζόνων θεωρητικών συμβολών της εποχής για την μορφή σονάτας, δηλαδή εκείνων του Heinrich Christoph Koch και του Francesco Galeazzi. Στην παρούσα διατριβή επιχειρείται μάλιστα για πρώτη φορά διεθνώς μια εκτεταμένη σύγκριση του κειμένου του Galeazzi με το αντίστοιχο και σχεδόν σύγχρονο του Koch, η οποία εν τέλει επιτρέπει την ανακατασκευή της θεωρητικής κατανόησης της μορφής σονάτας στα τέλη του 18$^{ου}$ αιώνος με εντυπωσιακή πληρότητα και ακρίβεια! Ουσιαστικά, οι Koch και Galeazzi περιγράφουν περίπου τα ίδια φαινόμενα, δίνοντας όμως έμφαση στον αρμονικό-δομικό παράγοντα ο πρώτος και στα θεματικά περιεχόμενα ο δεύτερος: αμφότεροι δε, έχουν ως αφετηρία τους την τριμερή μορφή σονάτας, ενώ θέτουν οριστικά πλέον στο περιθώριο τον διμερή τύπο. Εξ άλλου, ένας άλλος θεωρητικός της ιδίας περιόδου, ο Johann Friedrich Daube, προσφέρει μια πολύτιμη μαρτυρία ως προς την αναγνώριση της τριμερούς μακροδομικής διαρθρώσεως του βασικού έκτοτε τύπου σονάτας, καθιστώντας έτσι ανούσια εν πολλοίς την φημισμένη αλλά ιδιαιτέρως απλουστευτική και ελλιπή τοποθέτηση του August Kollmann υπέρ μιας διμερούς θεωρήσεως του ιδίου μορφολογικού προτύπου.

Οι πρώτοι θεωρητικοί του 19$^{ου}$ αιώνος ακολουθούν διάφορες κατευθύνσεις: ο Jérôme-Joseph de Momigny, για παράδειγμα, δίνει ιδιαίτερη έμφαση στα θεματικά στοιχεία της μορφής σονάτας, πράγμα που κατά το μάλλον ή ήττον ισχύει και για όλους τους υπόλοιπους θεωρητικούς της εποχής αυτής, ενώ η προσέγγιση του Heinrich Birnbach διατηρεί ακόμη πολλά γνωρίσματα της θεωρίας του όψιμου 18$^{ου}$ αιώνος, τα οποία όμως εμπλουτίζονται και με πολλές παρατηρήσεις που αναφέρονται σε νεώτερες συνθετικές εξελίξεις των τριών πρώτων δεκαετιών του 19$^{ου}$ αιώνος. Κεντρικής σημασίας είναι επίσης η συμβολή του Antonín Reicha, στην οποία για πρώτη φορά ο βασικός τριμερής τύπος σονάτας αποτυπώνεται σε ένα κανονιστικό διάγραμμα για διδακτικούς σκοπούς και παράλληλα

υποδεικνύεται η ύπαρξη της σονάτας χωρίς *επεξεργασία*. Μέσω του Carl Czerny, ο οποίος προσθέτει στις μάλλον "ουδέτερες" τοποθετήσεις του Reicha ενδιαφέρουσες αισθητικές προεκτάσεις, το αφαιρετικό πρότυπο της μορφής σονάτας διεισδύει στον γερμανικό χώρο και τελειοποιείται από τον Adolf Bernhard Marx, στο σύστημα του οποίου η – ρητώς κατονομασθείσα πλέον ως – "μορφή σονάτας" συνιστά το επιστέγασμα της οργανικής ανάπτυξης όλων των μορφών (από τις στοιχειωδέστερες μέχρι τις συνθετότερες) και επιπλέον εμπεριέχει μια συνολική δυναμική ως προς την οργάνωση και τον χειρισμό των θεματικών της περιεχομένων. Μεταξύ των υπολοίπων θεωρητικών συμβολών των μέσων του 19ου αιώνος ξεχωρίζει εκείνη του Johann Christian Lobe, όπου για πρώτη φορά διατυπώνεται το αίτημα του προσδιορισμού ευρύτερων θεματικών ομάδων αντί για απλές θεματικές ιδέες (τουλάχιστον στο πλαίσιο της ενότητος της *εκθέσεως*), αλλά σε γενικές γραμμές παρατηρείται ένα τέλμα καθώς και κάποιες προσπάθειες απλοποίησης του συστήματος του Marx, οι οποίες συν τω χρόνω καταλήγουν στην "σχολική" θεώρηση της μορφής σονάτας, όπως αυτή παρουσιάζεται π.χ. στον Ebenezer Prout. Εξ άλλου, ο βασικός τύπος σονάτας αφήνει ελάχιστο ζωτικό χώρο για την εξέταση των υπολοίπων μορφών σονάτας κατά τον 19ο αιώνα: ο διμερής τύπος εξετάζεται πλέον ελάχιστα (π.χ. από τον Birnbach) ή καθόλου, άλλοτε δε ενσωματώνεται πλήρως στον τριμερή τύπο ως επιμέρους δυνατότητά του (Reicha) ή η εφαρμογή του εκτοπίζεται σε ένα "προκλασσικό" ρεπερτόριο (Prout)· παράλληλα δε, η μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* κατανοείται πρωτίστως ως ατελής εκδοχή της βασικής μορφής σονάτας (εξ ου και ο υποτιμητικός αλλά εν πολλοίς και ασαφής όρος "μορφή σονατίνας" που της προσδίδει ο Marx).

Ορισμένες τάσεις του δευτέρου ημίσεως του 19ου αιώνος επεκτείνονται και σε μεγάλο τμήμα του 20ού αιώνος: η "σχολική" θεωρητική εκδοχή της σονάτας εξελίσσεται μέσα από εγχειρίδια σύνθεσης είτε μορφολογίας και ανάλυσης των Hugo Leichtentritt, Percy Goetschius, Arnold Schönberg, Wallace Berry, Ellis B. Kohs και άλλων, ενώ η μορφή σονάτας προσλαμβάνει ενίοτε ένα ιδεολογικό περίβλημα (όπως π.χ. στον Hugo Riemann). Παράλληλα όμως, ερευνητές όπως ο Wilhelm Fischer, ο Rudolf von Tobel και πολύ αργότερα ο William E. Caplin, επαναξιολογούν την εφαρμογή των μορφών σονάτας στο κλασσικό ρεπερτόριο και επιτυγχάνουν αφ' ενός μεν να προσδιορίσουν λεπτομερέστερα την εξέλιξή τους στα έργα των Haydn, Mozart και Beethoven κατά κύριον λόγο, και αφ' ετέρου να επαναπροσεγγίσουν και εν μέρει να αποκαταστήσουν επόψεις της θεωρίας του 18ου και των αρχών του 19ου αιώνος που είχαν εν τω μεταξύ λησμονηθεί. Άλλοι ερευνητές του 20ού αιώνος στρέφουν το ενδιαφέρον τους κυρίως προς την αρμονική διάσταση των μορφών σονάτας: ενώ όμως ο Leonard G. Ratner και αργότερα ο Charles Rosen επιχείρησαν με αυτό κυρίως να αντικαταστήσουν την παλαιότερη ιδεολογική τοποθέτηση υπέρ της προτεραιότητος της θεματικής παραμέτρου με την εξίσου μονοδιάστατη πρόταξη της αρμονικής συνιστώσας στην βασική μορφή σονάτας (ένας γόνιμος περιορισμός της ισχύος της "αρχής της σονάτας" έχει προσφάτως απασχολήσει τον James Hepokoski), άλλοι συγγραφείς βρίσκουν εδώ ένα μέσο κριτικής ανακατασκευής του προϋπάρχοντος θεωρητικού πλαισίου (βλ. π.χ. Jens Peter Larsen, William S. Newman και László Somfai) και ενίοτε το υπερβαίνουν προσθέτοντας σημαντικές νέες πληροφορίες, όπως π.χ. συμβαίνει στην περίπτωση του Rey Morgan Longyear, ο οποίος αποσαφηνίζει πολλά ζητήματα σχετικά με τον αρμονικό σχεδιασμό των μορφών σονάτας εν γένει καθώς και με τις προδιαγραφές του διμερούς τύπου σονάτας ειδικότερα, ή στην περίπτωση του Klaus Ferdinand Heimes, όπου αποδεικνύεται η ιστορική συνύπαρξη και η παράλληλη εξέλιξη του διμερούς και του τριμερούς τύπου σονάτας προτού ακόμη τεθούν οι βάσεις της προκλασσικής συνθετικής τεχνοτροπίας! Η ενότητα για την θεωρητική συζήτηση γύρω από τις μορφές σονάτας που διεξήχθη κατά τον 20ό αιώνα ολοκληρώνεται με την επισκόπηση ζητημάτων που άπτονται αφ' ενός μεν της σχέσεως αλλά και της σαφούς διάκρισης του διμερούς και του τριμερούς τύπου σονάτας σε επίπεδο ορολογίας και περιεχομένων (με σημαντικότερες ως προς αυτά τις

συμβολές των Carl Dahlhaus και James Webster) και αφ' ετέρου της πολυσυζητημένης προβληματικής γύρω από τις τριμερείς και τις διμερείς επόψεις της βασικής μορφής σονάτας καθώς και την συνολική μακροδομική της "δυναμική".

Στην εξέταση του μεικτού τύπου σονάτας-ρόντο αφιερώνεται μια ξεχωριστή ενότητα του δευτέρου κεφαλαίου, προκειμένου εκεί να δοθεί έμφαση στην διάκρισή του αφ' ενός μεν από τις απλές μορφές του ροντώ και του ρόντο και αφ' ετέρου από τους σύνθετους δομικούς τύπους ρόντο-σονάτας, στους οποίους τα στοιχεία του ρόντο υπερτερούν σαφώς ορισμένων ελλειμματικών χαρακτηριστικών της σονάτας. Στο πλαίσιο αυτής της προβληματικής, πληροφορίες αντλούνται κατ' αρχάς από τις ολιγάριθμες σχετικές πηγές του 19$^{ου}$ αιώνος (των Lobe, Marx, Czerny και Prout), ενώ στην συνέχεια διερευνώνται κατά τρόπον συστηματικό – και παράλληλα ελέγχονται ως προς την ακρίβειά τους – οι αναφορές διαφόρων θεωρητικών του 20$^{ού}$ αιώνος σε ποικίλους μεικτούς δομικούς τύπους ρόντο-σονάτας είτε σονάτας-ρόντο. Η συγκεκριμένη διαδικασία προσφέρει τελικά ασφαλή κριτήρια για την αναγνώριση μιας γνήσιας μορφής σονάτας (κατ' αρχήν) με στοιχεία ρόντο και καταδεικνύει την επιτακτική αναγκαιότητα της σαφούς διάκρισης της σονάτας-ρόντο από κάθε άλλον υβριδικό τύπο ρόντο-σονάτας *και* σε επίπεδο ορολογίας (συνεπώς και ουσίας).

Σε ξεχωριστή ενότητα λαμβάνει επίσης χώραν η διερεύνηση των μεικτών μορφών σονάτας κοντσέρτου της κλασσικής περιόδου, με αφετηρία μια συνοπτική σκιαγράφηση της συνθετικής εξέλιξης από την "μορφή ritornello" του ύστερου μπαρόκ προς την μορφή του προκλασσικού και του κλασσικού κοντσέρτου. Ακολούθως, η πραγμάτευση του ζητήματος αυτού στρέφεται προς την παράθεση και τον σχολιασμό θεωρητικών κειμένων του 18$^{ου}$ και του 19$^{ου}$ αιώνος, στα οποία διαφαίνεται όντως η σταδιακή διαφοροποίηση της θεωρητικής κατανόησης της μορφής του κοντσέρτου από μια "μορφή ritornello" με αβέβαιες ενδείξεις σονάτας (Quantz, Riepel κ.ά.) προς την κατεύθυνση της ενίσχυσης του ρόλου των σολιστικών ενοτήτων δια της αφομοίωσης των αμιγών μορφών σονάτας από αυτές και της παράλληλης περιθωριοποίησης των ritornelli (Vogler, Koch, Galeazzi), κατ' αρχάς, και στην συνέχεια της σχεδόν πλήρους ενσωμάτωσης των ορχηστρικών τμημάτων στις προδιαγραφές της απλής τριμερούς μορφής σονάτας (Kollmann, Czerny, Marx, Otto Jahn και Prout). Στις αρχές λοιπόν του 20$^{ού}$ αιώνος, η θεωρία για την μορφή σονάτας κοντσέρτου φθάνει σε μια αποτελμάτωση (π.χ. με τους Donald Francis Tovey και Edwin J. Simon), η οποία τελικά αίρεται πολύ αργότερα, χάρη στην έρευνα των τελευταίων τριών περίπου δεκαετιών, όπου μάλιστα παρατηρείται μια κριτική επαναξιολόγηση των δεδομένων της θεωρίας του 18$^{ου}$ αιώνος: έτσι, οι Jutta Ruile-Dronke, Rosen, Konrad Küster, Marion Brück, Webster και Caplin, μεταξύ άλλων, αποκαθιστούν την εν τω μεταξύ απολεσθείσα δομική αυτονομία των ritornelli και επαναπροσδιορίζουν τον ρόλο τους στο ευρύτερο σονατοειδές πλαίσιο. Εξ άλλου, η διάκριση των τύπων σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία* και διμερούς σονάτας κοντσέρτου από τον βασικό τριμερή μεικτό τύπο σονάτας κοντσέρτου κατέστη ουσιαστικά εφικτή μόνο από τα μέσα περίπου του 20$^{ού}$ αιώνος και έπειτα, όταν δηλαδή ορισμένοι ερευνητές (μεταξύ των οποίων οι Cuthbert Morton Girdlestone, Howard Chandler Robbins Landon, Hans Tischler, Klaus Weising, Ruile-Dronke και Brück) έστρεψαν βαθμιαία το ενδιαφέρον τους και προς τις μορφές σονάτας των αργών μερών των κλασσικών κοντσέρτων.

Το τρίτο και εκτενέστερο κεφάλαιο πραγματεύεται όλα τα αργά μέρη σε μορφές σονάτας στα εξ αρχής επιλεγμένα προς τον σκοπό αυτόν έργα των Haydn, Mozart και Beethoven. Η μεθοδολογία της εξέτασης των κομματιών αυτών είναι επαγωγική: τα αργά μέρη σε μορφές σονάτας κάθε περιόδου εξετάζονται σε πρώτη φάση ένα προς ένα (σε μια αλληλουχία που λαμβάνει κατά περίπτωση υπ' όψιν την χρονολόγηση των έργων, τα μουσικά είδη είτε ακόμη τα συγκεκριμένα δομικά πρότυπα), προκειμένου στην συνέχεια να εξαχθούν από τις επιμέρους παρατηρήσεις γενικότερα συμπεράσματα, τα οποία στο τέλος του κεφαλαίου οδηγούν σε μια συνολική σκιαγράφηση της εξέλιξης των μορφών σονάτας αργής

χρονικής αγωγής στα έργα των τριών κλασσικών από τα μέσα του 18ου αιώνος μέχρι τις αρχές του 19ου. Οι αναλύσεις των έργων γίνονται ασφαλώς επί τη βάσει των εννοιών και των συνθετικών τεχνικών που έχουν προηγουμένως συζητηθεί σε θεωρητικό επίπεδο στο δεύτερο κεφάλαιο της διατριβής και επιπλέον αντιπαραβάλλονται άμεσα με τις εκάστοτε διαθέσιμες βιβλιογραφικές αναφορές. Κάθε σύνθεση εξετάζεται κατά τρόπον τέτοιον, ώστε να δίνεται ιδιαίτερη έμφαση σε τυχόν ιδιάζοντα χαρακτηριστικά της, ενόσω σταδιακώς η υπόμνηση τυπικών δομικών γνωρισμάτων είτε λίγο-πολύ αναμενόμενων συνθετικών τεχνικών τίθεται διακριτικά στο περιθώριο (χωρίς ωστόσο να παρακάμπτεται εντελώς). Ως εκ τούτου, μέσα σε μία περίπου σελίδα κατά μέσον όρο, επιδιώκεται να δοθεί μια πλήρης δομική ανάλυση που να επικεντρώνεται στις ουσιώδεις επόψεις του εκάστοτε μουσικού κομματιού, δηλαδή στην αποσαφήνιση της λειτουργίας των επιμέρους τμημάτων του στο πλαίσιο της συνολικής μακροδομικής του οργάνωσης καθώς και στην βέλτιστη δυνατή ερμηνεία όσων αξιοπρόσεκτων φαινομένων παρουσιάζονται σε αυτό. Από την άλλη πλευρά, μικροδομικές παρατηρήσεις που αφορούν σε αρμονικά, ρυθμικά, υφολογικά, ενορχηστρωτικά κ.λπ. ζητήματα, εξετάζονται μόνο σε περίπτωση που τα στοιχεία αυτά διαπιστώνεται πως έχουν όντως κάποια σημασία για την κατανόηση των μακροδομικών συνθετικών επιλογών: π.χ. η διαμόρφωση και τα περιεχόμενα μιας θεματικής ιδέας δεν συνιστούν αυτά καθ' εαυτά αντικείμενα διεξοδικής ανάλυσης, εφ' όσον δεν αλληλεπιδρούν με το "περιβάλλον" τους είτε επανεμφανίζονται στην εξέλιξη του αργού μέρους δίχως ουσιώδεις μεταβολές. Τέλος, προς αποφυγή οποιασδήποτε παρανόησης είτε ασάφειας (οι οποίες συχνά – και ενίοτε μάλλον εκουσίως – κάνουν την εμφάνισή τους στην διεθνή βιβλιογραφία), οι εδώ κατατεθειμένες αναλύσεις καταφεύγουν σε έναν μάλλον "αυστηρό" χειρισμό της διαθέσιμης ορολογίας – δίχως βέβαια το γεγονός αυτό να καθιστά αυτομάτως "ξηρό" είτε "αποστεωμένο" το γλωσσικό ύφος – και συνοδεύονται από πληθώρα παραπομπών σε μουσικά μέτρα επί της παρτιτούρας.

Τα πορίσματα που εξάγονται για κάθε συνθετική περίοδο χωριστά (στο τέλος εκάστης ενότητος του τρίτου κεφαλαίου) ομαδοποιούνται σύμφωνα με την ακόλουθη αλληλουχία ζητημάτων: α) συχνότητα και πλαίσιο (επιμέρους χρονικές περίοδοι και μουσικά είδη) εφαρμογής των διαφορετικών δομικών τύπων σονάτας, μακροδομικές επαναλήψεις· β) αρμονικός σχεδιασμός και θεματική διαμόρφωση της *εκθέσεως* όλων των τύπων σονάτας· γ) τονική πλοκή και θεματικά περιεχόμενα της *επεξεργασίας* της τριμερούς μορφής σονάτας (συμπεριλαμβανομένων των μεικτών μορφών της σονάτας-ρόντο και της τριμερούς σονάτας κοντσέρτου)· δ) αρμονικές και θεματικές προδιαγραφές της *επανεκθέσεως* της τριμερούς μορφής σονάτας· ε) περιεχόμενα, δομή και λειτουργία της *coda* στο πλαίσιο του τριμερούς τύπου σονάτας, άλλα επιπρόσθετα – εισαγωγικά είτε καταληκτικά – τμήματα· ς) αρμονική διάρθρωση και θεματική διαμόρφωση της δεύτερης μακροδομικής ενότητος της διμερούς μορφής σονάτας (συμπεριλαμβανομένης της διμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου), *coda* και άλλα επιπρόσθετα τμήματα· ζ) δομή και περιεχόμενα του συνδετικού περάσματος, της *επανεκθέσεως* και της *coda* (είτε άλλων επιπρόσθετων τμημάτων) στην μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* (συμπεριλαμβανομένης της μορφής σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία*)· η) ποσότητα, λειτουργία, δομή και περιεχόμενα των ritornelli σε όλους τους τύπους σονάτας κοντσέρτου, αλληλεπιδράσεις ορχηστρικών τμημάτων και σολιστικών ενοτήτων, σολιστική καντέντσα, σύμπραξη σολίστα και ορχήστρας σε κρίσιμα δομικά σημεία. Από τις οκτώ παραπάνω θεματικές, οι τέσσερεις πρώτες (α έως δ) είναι πάντοτε παρούσες, ενώ οι τέσσερεις τελευταίες (ε έως η) εμφανίζονται κατά περίπτωση, αναλόγως της υπάρξεως σχετικών δειγμάτων στο εκάστοτε υπό εξέταση ρεπερτόριο. Η ίδια συστηματική καταγραφή των πορισμάτων της έρευνας ακολουθείται εν πολλοίς και στην ενότητα των τελικών συμπερασμάτων, μόνο που εκεί, *κατά πρώτον*, το πρωταρχικό ζήτημα (α) διευρύνεται αρχικά προς την κατεύθυνση της συχνότητας και του πλαισίου εφαρμογής των μορφών σονάτας συνολικά σε σχέση προς τις υπόλοιπες δομικές επιλογές στα μέρη αργής χρονικής αγωγής

των τριών κλασσικών και κατόπιν εξειδικεύεται κατά δομικό τύπο σονάτας, *κατά δεύτερον*, η αρμονική και η θεματική παράμετρος εξετάζονται πλέον χωριστά για το *σύνολο* των μακροδομικών ενοτήτων του τριμερούς τύπου σονάτας (και όχι από κοινού κατά ενότητα, όπως προηγουμένως στα σημεία β έως ε), και *κατά τρίτον*, η συγκεντρωτική αναφορά στους μεικτούς δομικούς τύπους σονάτας περιλαμβάνει πλέον – εκτός από τις περιπτώσεις της σονάτας-ρόντο και των μορφών σονάτας κοντσέρτου – και ορισμένα μη-τυποποιημένα υβριδικά δείγματα σονάτας που εμφανίζονται εν είδει πειραματισμού σε ευάριθμα έργα των Haydn και Mozart.

Στην συνέχεια, θα ήθελα να αναφερθώ συνοπτικά στην υφιστάμενη βασική βιβλιογραφία γύρω από τα αντικείμενα που πραγματεύομαι στην διατριβή μου και μέσω αυτού να καταδείξω την πρωτοτυπία της παρούσας ερευνητικής προσέγγισης σε ένα ιδιαίτερα ανεπτυγμένο ερευνητικό πεδίο. Το κεντρικό λοιπόν ζήτημα του πρώτου κεφαλαίου, δηλαδή η διερεύνηση της διάρθρωσης των διαφορετικών μουσικών ειδών στους Haydn, Mozart και Beethoven, δεν είχε μέχρι στιγμής αντιμετωπισθεί με την αρμόζουσα πληρότητα και διεξοδικότητα, καθ' ότι ως επί το πλείστον οι σχετικές μελέτες περιορίζονται σε ένα συγκεκριμένο είδος (π.χ. στην συμφωνία, στο κουαρτέττο εγχόρδων ή στην σονάτα για πιάνο) είτε σε έναν μονάχα συνθέτη. Στο πλαίσιο αυτό πάντως, θεμελιώδης υπήρξε η συμβολή του Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, *Haydn: The Early Years, 1732-1765*, καθώς και *Haydn: At Eszterháza, 1766-1790*), αφού, παρά τις όποιες ανακρίβειες και υπερβολές στην εξέταση των συμφωνιών και της μουσικής δωματίου του Haydn, είναι σαφές ότι όλη η μεταγενέστερη σχετική έρευνα έλαβε ως αφετηρία της τις απόψεις του Landon και συνδιαλέχθηκε με αυτές. Μια ενδιαφέρουσα απόπειρα ανακατασκευής των δεδομένων αυτών επιχειρήθηκε π.χ. από τον Somfai ("Vom Barock zur Klassik: Umgestaltung der Proportionen und des Gleichgewichts in zyklischen Werken Joseph Haydns"), ο οποίος αργότερα διεύρυνε κατά τρόπον αρκετά εύστοχο την ίδια προβληματική και προς το είδος της σονάτας για πιάνο (*The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn: Instruments and Performance Practice, Genres and Styles*). Μια ακόμη σημαντική τοποθέτηση επί της διαρθρώσεως των συμφωνικών και πιανιστικών ειδών καθώς και ορισμένων έργων μουσικής δωματίου του Haydn κατατίθεται στην μελέτη του Webster *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style: Through-composition and Cyclic Integration in his Instrumental Music*, ενώ παρεμφερή ζητήματα θίγονται σε μικρότερο βαθμό και από αρκετούς άλλους συγγραφείς, ως προς το είδος της συμφωνίας (Larsen, "Zur Entstehung der österreichischen Symphonietradition [ca. 1750-1775]"· Stefan Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie*· Petra Weber-Bockholdt, "Joseph Haydns Sinfonien mit langsamen ersten Sätzen"), τα διάφορα είδη μουσικής δωματίου (Ludwig Finscher, "Corelli, Haydn und die klassische Gattungen der Kammermusik" κ.ά.· David Young, "Haydn's String Quartets: The Slow Movements"· Hubert Unverricht, *Geschichte des Streichtrios*· Katalin Komlós, "Haydn's Keyboard Trios Hob. XV: 5-17: Interaction between Texture and Form"· Jürgen Brauner, *Studien zu den Klaviertrios von Joseph Haydn*), αλλά και τις σονάτες για πιάνο (Bettina Wackernagel, *Joseph Haydns frühe Klaviersonaten: Ihre Beziehungen zur Klaviermusik um die Mitte des 18. Jahrhunderts*· Ulrich Leisinger, *Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils bis ca. 1785*). Η διερεύνηση των ειδών στους Mozart και Beethoven είναι λιγότερο ανεπτυγμένη στην διεθνή βιβλιογραφία: πέραν των αξιόλογων συμβολών του Wolf-Dieter Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*) και του Jürgen Hunkemöller (*W. A. Mozarts frühe Sonaten für Violine und Klavier. Untersuchungen zur Gattungsgeschichte im 18. Jahrhundert*), ορισμένες συναφείς πληροφορίες εντοπίζονται σε γενικότερες πηγές, όπως φερ' ειπείν στο εκτενές άρθρο του W. Fischer "Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils: Versuch einer vergleichenden Charakteristik des altklassischen und Wiener klassischen Instrumentalstils" ή στις

μονογραφίες *The Sonata in the Classic Era* του Newman και *Der Klassische Stil: Haydn, Mozart, Beethoven* του Rosen. Παράλληλα, διάσπαρτες ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις πάνω στην ίδια προβληματική εντοπίζονται και σε πολλές άλλες – μικρότερες ή εκτενέστερες – μελέτες, αφιερωμένες στην εξέταση συγκεκριμένων ειδών ή μεμονωμένων συνθέσεων της κλασσικής περιόδου. Εξ άλλου, το ζήτημα των τονικών σχέσεων που αναπτύσσονται στο πλαίσιο ενός ευρύτερου έργου (και το οποίο συζητείται στο πρώτο παράρτημα της παρούσας διατριβής) έχει απασχολήσει – αν και σε πολύ πιο περιορισμένο βαθμό – αρκετούς από τους προαναφερόμενους ερευνητές και επιπροσθέτως ιδίως τους Norbert J. Schneider ("Mediantische Harmonik bei Ludwig van Beethoven"), Louise E. Cuyler ("Tonal Exploitation in the Later Quartets of Haydn") και Ethan Haimo ("Remote Keys and Multi-movement Unity: Haydn in the 1790s").

Ως προς την συστηματοποίηση των δομικών τύπων σονάτας που επιχειρείται στο δεύτερο κεφάλαιο, ανάλογες απόπειρες μπορούν βεβαίως να εντοπισθούν στο πρόσφατο παρελθόν, έστω και αν δεν φθάνουν στον ίδιο βαθμό πληρότητος και λειτουργικότητος με την παρούσα (βλ. πρωτίστως την σχετική συμβολή του Rosen στο *Sonata Forms*, και δευτερευόντως μελέτες όπως την προαναφερόμενη *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn…* του Somfai ή την αξιοπρόσεκτη *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* του Caplin). Από την άλλη πλευρά, η ιστορική εξέταση των θεωρητικών πηγών για τις μορφές σονάτας έχει επίσης καταστεί αντικείμενο σημαντικών ερευνών κατά το παρελθόν, μεταξύ των οποίων ξεχωρίζουν οπωσδήποτε η διατριβή του Fred Ritzel *Die Entwicklung der "Sonatenform" im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts* καθώς και το εκτενές άρθρο της Jane R. Stevens "Theme, Harmony, and Texture in Classic-Romantic Descriptions of Concerto First-Movement Form"· αμφότερες οι συμβολές αυτές προσφέρουν πολύτιμες πληροφορίες (συμπεριλαμβανομένης της παραθέσεως αρκετών πηγών στο πρωτότυπο) για το έργο και την σκέψη περισσότερο ή λιγότερο γνωστών θεωρητικών του 18ου και του 19ου αιώνος. Εντούτοις, οι αναφορές αυτές ήταν απαραίτητο να εμπλουτισθούν περαιτέρω με την βοήθεια και άλλων σχετικών εργασιών καθώς και να αντιπαραβληθούν προς τα δεδομένα που έχουν εν τω μεταξύ προκύψει από ειδικότερες μελέτες πάνω στην ίδια προβληματική. Για την θεωρία του Vogler, φερ' ειπείν, υπάρχει το ενδιαφέρον άρθρο της Stevens "Georg Joseph Vogler and the 'Second Theme' in Sonata Form: Some 18th-century Perceptions of Musical Contrast", ενώ με την – ιδιαιτέρως υπερτιμημένη – συμβολή του Kollmann έχει πρωτίστως ασχοληθεί ο Ratner ("Harmonic Aspects of Classic Form" κ.ά.). Επίσης, σε διάφορες επόψεις της θεωρίας του Koch έχουν, μεταξύ άλλων, εμβαθύνει οι Stevens ("An 18th-Century Description of Concerto First-Movement Form"), Dahlhaus ("Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform"), Hermann Forschner (*Instrumentalmusik Joseph Haydns aus der Sicht Heinrich Christoph Kochs*) και Günther Wagner ("Anmerkungen zur Formtheorie Heinrich Christoph Kochs"), ενώ σε σχετικώς επιφανειακές παρατηρήσεις επί του κειμένου του Galeazzi προβαίνουν οι Bathia Churgin ("Francesco Galeazzi's Description [1796] of Sonata Form") και Siegfried Schmalzriedt ("Charakter und Drama: Zur historischen Analyse von Haydnschen und Beethovenschen Sonatensätzen"). Μεταξύ των θεωρητικών του 19ου αιώνος, την σύγχρονη έρευνα έχουν απασχολήσει περισσότερο ο Reicha (Schmalzriedt, "Charakter und Drama…"· Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett* [*Teilband 1: Von Haydn bis Schubert*]), ο Czerny (Peter Cahn, "Carl Czernys erste Beschreibung der Sonatenform [1832]"· Churgin, "Francesco Galeazzi's Description…") και πρωτίστως βέβαια ο Marx (Dahlhaus, "Ästhetische Prämissen der »Sonatenform« bei Adolf Bernhard Marx"· Lotte Thaler, *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*· Scott Burnham, "The Role of Sonata Form in A. B. Marx's Theory of Form"· Lothar Schmidt, *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795 – 1850*· κ.ά.). Ο Scott L. Balthazar ("Intellectual History

and Concepts of the Concerto: Some Parallels from 1750 to 1850"), επίσης, παρακολουθεί την εξέλιξη της μορφής του κοντσέρτου από τα μέσα του 18ου έως τα μέσα του 19ου αιώνος, επικεντρώνοντας την προσοχή του στις συμβολές των Quantz, Riepel, Kollmann αλλά και Czerny. Η απ' ευθείας προσφυγή σε πρωτότυπες πηγές προοδευτικά καθίσταται αναπόφευκτη, αρχικά για την εξέταση μερικών σημαντικών θεωρητικών κειμένων του 19ου αιώνος (των Birnbach, Marx, Lobe και Prout) και έπειτα για την προσέγγιση του συνόλου εκείνων του 20ού αιώνος, δεδομένου άλλωστε και του ότι οι θεωρίες για την μορφή σονάτας των τελευταίων 100 περίπου χρόνων έχουν αυτές καθ' εαυτές απασχολήσει ελάχιστα έως καθόλου την σύγχρονη έρευνα. Η σκιαγράφηση, τέλος, της συνθετικής εξέλιξης της μορφής του κοντσέρτου κατά τον 18ο αιώνα βασίσθηκε κυρίως σε συναφείς μελέτες των Herbert Neurath ("Das Violinkonzert in der Wiener klassischen Schule"), Simon ("The Double Exposition in the Classic Concerto"), Erich Reimer ("Zum Strukturwandel des Konzertsatzes im 18. Jahrhundert"), Arnfried Edler ("Zwischen Händel und Carl Philipp Emanuel Bach: Zur Situation des Klavierkonzertes im mittleren 18. Jahrhundert"), Küster (*Das Konzert. Form und Forum der Virtuosität*), Chappell White ("The early Classical violin concerto in Austria") και Roeder (*Das Konzert*).

Η επισταμένη ενασχόληση με τα αργά μέρη του κλασσικισμού και δη σε μορφές σονάτας, που συνιστά το κεντρικό ζήτημα της διατριβής και καταλαμβάνει ολόκληρο το τρίτο κεφάλαιο, είναι εν γένει πολύ σπάνια στην διεθνή βιβλιογραφία. Στην πραγματικότητα, η μοναδική μονογραφία που επικεντρώνεται αποκλειστικά σε μέρη αργής χρονικής αγωγής σε μορφές σονάτας είναι η διατριβή του Klaus Weising *Die Sonatenform in den langsamen Konzertsätzen Mozarts*, η οποία δημοσιεύθηκε το 1970. Ο συγγραφέας περιορίζεται ουσιαστικά στην εξέταση των αργών μερών των κοντσέρτων για (ένα) βιολί και για πιάνο του Mozart, ενώ – ατυχώς – ασχολείται μάλλον επιδερμικά (σε σύντομα παραρτήματα των κεφαλαίων της εργασίας του) με τα άκρως ενδιαφέροντα αργά μέρη των κοντσέρτων για δύο έγχορδα, για φαγγόττο και για φλάουτο του ιδίου συνθέτη. Η ανάλυση του Weising βασίζεται στην συγκριτική παρατήρηση προκαθορισμένων "τόπων" της μεικτής μορφής σονάτας κοντσέρτου (η κατανόηση της οποίας γίνεται με όρους που σήμερα θεωρούνται πλέον παρωχημένοι), όπως π.χ. των "θεμάτων και θεματικών ομάδων της ορχηστρικής εκθέσεως", της "εισόδου του σολίστα", του "πρώτου θέματος στην σολιστική έκθεση", της "ορχηστρικής παρεμβολής μετά το πρώτο θέμα", της "σολιστικής εκθέσεως ανάμεσα στο πρώτο και το δεύτερο θέμα", του "δευτέρου θέματος και της καταληκτικής ομάδος του σολίστα", του "ορχηστρικού κλεισίματος της εκθέσεως" κ.ο.κ.· η διερεύνηση της ύπαρξης ή μη αλλά και του τρόπου με τον οποίο πραγματώνονται οι συγκεκριμένοι "τόποι" στα επιμέρους έργα, προσφέρει εν τέλει μια στέρεα μεθοδολογική αφετηρία, η οποία πάντως αποδεικνύεται και ιδιαιτέρως "δύσκαμπτη" σε ορισμένες αμφίσημες είτε ιδιάζουσες δομικές περιπτώσεις. Οι παρατηρήσεις του Weising είναι παρ' όλα αυτά εύστοχες κατά το μεγαλύτερο μέρος τους και ο συστηματικός τρόπος προσέγγισης των επιλεγμένων έργων οδηγεί σε ενδιαφέροντα συμπεράσματα, τόσο ως προς την εξέλιξη των μορφών σονάτας στα αργά μέρη των κοντσέρτων του Mozart από την δεκαετία του 1770 προς την δεκαετία του 1780, όσο και ως προς τις ομοιότητες και τις διαφορές τους με τα γρήγορα πρώτα μέρη των ιδίων έργων. Εξ άλλου, στο τέλος της διατριβής του, ο Weising προβαίνει σε μια συνοπτική σκιαγράφηση των μορφών των αργών μερών στην συνολική δημιουργία του Mozart, η οποία πάντως είναι προβληματική σε αρκετά σημεία (πρωτίστως σε ό,τι αφορά στον μη-διαχωρισμό του διμερούς τύπου σονάτας από τον τριμερή) και ασφαλώς δεν επιτρέπει μια ουσιαστική συζήτηση επί του αντικειμένου, αφού αρκείται σε μάλλον αφοριστικές τοποθετήσεις.

Το 1994 ακολούθησε η δημοσίευση της διατριβής της Marion Brück πάνω στα αργά μέρη των κοντσέρτων για πιάνο του Mozart (*Die langsamen Sätze in Mozarts Klavierkonzerten: Untersuchungen zur Form und zum musikalischen Satz*). Η Brück, εκτός από τα μέρη σε μορφές σονάτας κοντσέρτου, πραγματεύεται επίσης τα αργά μέρη υπό

μορφήν παραλλαγών και ρόντο, ενώ ένα σημαντικό τμήμα της εργασίας της αναφέρεται σε ζητήματα υφής-ενορχήστρωσης και αισθητικής αποτίμησης ορισμένων χαρακτηριστικών των αργών μερών κυρίως της δεκαετίας του 1780. Η εδώ χρησιμοποιούμενη ορολογία αλλά και η γενικότερη θεώρηση της ανάμειξης των στοιχείων του κοντσέρτου με τις μορφές σονάτας του κλασσικισμού έχουν επιρρεασθεί γόνιμα από τις νεώτερες εξελίξεις στον τομέα της διερεύνησης του κλασσικού κοντσέρτου – μάλιστα η Brück ασκεί έντονη κριτική στην παλαιότερη ερμηνευτική προσέγγιση του Weising. Παρ' όλα αυτά, οι μορφολογικές παρατηρήσεις της δεν καλύπτουν το σύνολο των προβλημάτων που ανακύπτουν στις μορφές σονάτας κοντσέρτου σε μέρη αργής χρονικής αγωγής, αλλά φωτίζουν μονάχα συγκεκριμένες επόψεις τους: εκείνο που την απασχολεί περισσότερο είναι η διάρθρωση του εναρκτήριου ritornello και η σχέση του προς την (σολιστική είτε ορχηστρική) κατάληξη του εκάστοτε μέρους, ενόσω τα περιεχόμενα και οι λειτουργίες των σολιστικών ενοτήτων εξετάζονται μόνο σποραδικά και ως επί το πλείστον σε σχέση με υφολογικά παρά με δομικά ζητήματα. Ως εκ τούτου, η συμβολή της Brück στην δομική διερεύνηση των αργών μερών σε μορφές σονάτας κοντσέρτου δεν είναι τόσο καθοριστική, όσο τουλάχιστον θα ανέμενε κανείς από τον τίτλο της διατριβής της και δεδομένης ασφαλώς της έλλειψης εκτενών εργασιών πάνω στην συγκεκριμένη προβληματική.

Τα αργά μέρη ορισμένων κοντσέρτων για πιάνο του Mozart έχουν επίσης καταστεί αντικείμενο και άλλων, μικρότερης εκτάσεως μελετών κατά τα τελευταία χρόνια. Ο Webster, φερ' ειπείν, στο άρθρο του "Are Mozart's Concertos »Dramatic«? Concerto Ritornellos versus Aria Introductions in the 1780s", προβαίνει σε μια ενδιαφέρουσα προσέγγιση των περιεχομένων και του ρόλου των ritornelli ενός κοντσέρτου σε σύγκριση με τα ορχηστρικά τμήματα των φωνητικών αριών σε όπερες του Mozart της δεκαετίας του 1780, θίγοντας με αυτήν την αφορμή ουσιώδη ζητήματα ως προς την σχέση που διέπει τις σολιστικές ενότητες και τα ορχηστρικά τμήματα των αργών μερών των κοντσέρτων του ώριμου κλασσικισμού. Παρεμφερή ζητήματα, σε τρία από τα πλέον αξιοπρόσεκτα αργά μέρη της κλασσικής περιόδου εν γένει, απασχολούν επίσης τον Carl Schachter, στην ανακοίνωσή του με τίτλο "Idiosyncratic Features of Three Mozart Slow Movements: The Piano Concertos K. 449, K. 453, and K. 467": οι αναλύσεις του συγγραφέως αναδεικνύουν κρίσιμες "λεπτομέρειες" της δομής των εν λόγω μερών και γι' αυτό συνιστούν μιαν εξαίρετη συμβολή στην σχετική έρευνα, ακόμη και αν ενίοτε φθάνουν σε αμφισβητήσιμες ερμηνευτικές "ακρότητες" (ιδίως στην "ακανθώδη" περίπτωση του KV 467). Τουναντίον, η πρόσφατη απόπειρα του Karol Berger ("Mozart's Concerto Andante Punctuation Form") να στρέψει το ενδιαφέρον της ερευνητικής κοινότητος προς την παράμετρο της πτωτικής δομής των αργών μερών σε μορφή σονάτας κοντσέρτου, βασίζεται κατ' ουσίαν σε ένα συνονθύλευμα στοιχείων των θεωριών του Koch (όσον αφορά όμως στην απλή μορφή σονάτας και όχι στην μεικτή εκδοχή της που προορίζεται για το είδος του κοντσέρτου!) και του Schenker, το οποίο σε τελική ανάλυση δεν αποκαλύπτει τίποτε το ουσιώδες κατά την εφαρμογή του στα αργά μέρη των κοντσέρτων του Mozart και δίνει την εντύπωση μιας απόπειρας αναβίωσης θεωρήσεων του κλασσικού κοντσέρτου που έχουν – δικαίως – εγκαταλειφθεί εδώ και καιρό.

Ειδικές μελέτες πάνω σε αργά μέρη υπό μορφήν σονάτας άλλων ειδών του κλασσικισμού εκπονούνται συνήθως αναφορικώς με ένα συγκεκριμένο έργο (βλ. π.χ. Friedhelm Krummacher, "Klaviertrio und sinfonischer Satz: Zum Adagio aus Haydns Sinfonie Nr. 102"· Martin Just, "Die beiden Fassungen des langsamen Satzes zum Streichquartett G-Dur KV 156"· Kurt von Fischer, "Brief an einen Freund: Die zwei Adagios in Mozarts g-Moll Streichquintett KV 516"· Stefan Kunze, "Beethovens »Besonnenheit« und das Poetische: Über das Largo assai ed espressivo des D-Dur-Klaviertrios op. 70 Nr. 1 [»Geistertrio«]") ή – έστω – με μια μικρή ομάδα έργων του ιδίου είδους. Στην δεύτερη περίπτωση παρατηρείται μάλιστα το συχνό φαινόμενο μιας άκρως επιφανειακής προσέγγισης (όπως συμβαίνει χαρακτηριστικά στις περιπτώσεις των σύντομων ανακοινώσεων του Young,

"Haydn's String Quartets: The Slow Movements", και του Herbert Seifert, "Die langsamen Sätze der späten Streichquartette Joseph Haydns") ή μιας διεξοδικής, αλλά τραγικά ελλειμματικής και παρωχημένης ως προς το θεωρητικό της υπόβαθρο, διερεύνησης (ο Krummacher, για παράδειγμα, στο άρθρο του "Kantabilität als Konstruktion: Zum langsamen Satz aus Mozarts Streichquartett KV 465", υποστηρίζει – ούτε λίγο, ούτε πολύ – ότι τα αργά μέρη των *κουαρτέττων εγχόρδων* KV 387 και 465 του Mozart δεν μπορούν να θεωρηθούν επί τη βάσει της μορφής σονάτας, επειδή δεν διαθέτουν κεντρική ενότητα *επεξεργασίας*)!

Ανάλογες προκαταλήψεις εκφράζονται συχνά στο πλαίσιο ευρύτερων εργασιών για διάφορα έργα των τριών κλασσικών, με αποτέλεσμα τα αργά μέρη σε μορφές σονάτας ενίοτε να μην αντιμετωπίζονται ως τέτοια ή ακόμη να παρακάμπτονται εντελώς: για του λόγου το αληθές, ο αναγνώστης της παρούσας διατριβής μπορεί εύκολα να διαπιστώσει στο τρίτο κεφάλαιο το – καθόλου ευκαταφρόνητο – πλήθος των αργών μερών (έργων του Haydn, κατά κύριον λόγο), για τα οποία δεν κατέστη δυνατόν να βρεθεί ούτε μία αναφορά δομικού ενδιαφέροντος στην διεθνή βιβλιογραφία. Σε αρκετές πάλι περιπτώσεις, οι υφιστάμενες βιβλιογραφικές αναφορές περιορίζονται στην απλή (έως υπαινικτική) υπόδειξη της μορφής ενός αργού μέρους ή σε επουσιώδεις και αποσπασματικές παρατηρήσεις, συχνά περιγραφικής παρά αναλυτικής φύσεως, που δεν αποκαλύπτουν φυσικά τίποτε για την λειτουργία ενός τμήματος στο συνολικό μακροδομικό πλαίσιο. Είναι λοιπόν περιορισμένες οι ερευνητικές εκείνες συμβολές που εξετάζουν σε βάθος (και σε αρκετή έκταση) επιλεγμένα αργά μέρη από έργα των Haydn, Mozart και Beethoven και που κατά συνέπειαν προσφέρουν καλές αφορμές για την ανάπτυξη της επιστημονικής συζήτησης σε ένα τόσο παραμελημένο τμήμα του κλασσικού ρεπερτορίου. Δεν θα είχε όμως νόημα στο σημείο αυτό η απαρίθμηση και η αποτίμηση των πολυάριθμων πηγών που αξιοποιήθηκαν στο πλαίσιο του τρίτου κεφαλαίου της διατριβής, οι οποίες αφορούν σε μονογραφίες και άρθρα που είτε αφιερώνονται στην εξέταση ενός περιορισμένου αριθμού συνθέσεων, είτε αναφέρονται στα έργα ενός συνθέτη κατά είδος (π.χ. σε συμφωνίες, κουαρτέττα εγχόρδων ή σονάτες για πιάνο). Ας σημειωθεί, τέλος, ότι στις υποενότητες των πορισμάτων που προκύπτουν για κάθε ξεχωριστή συνθετική περίοδο στο ίδιο κεφάλαιο, αντιπαραβάλλονται και ελέγχονται κριτικά απόψεις σχετικές με ειδικά χαρακτηριστικά της τεχνοτροπίας του Haydn, του Mozart και του Beethoven, τα οποία αφορούν σε συγκεκριμένα ζητήματα οργάνωσης των επιμέρους τμημάτων και ενοτήτων μιας μορφής σονάτας· τέτοιου είδους πληροφορίες εντοπίζονται κατά κύριον λόγο σε ανακοινώσεις μικρής σχετικά εκτάσεως, όπως π.χ. των A. Peter Brown ("The Structure of the Exposition in Haydn's Keyboard Sonatas"), Nors S. Josephson ("Modulatory Patterns in Haydn's Late Development Sections"), Heino Schwarting ("Ungewöhnliche Repriseneintritte in Haydns späterer Instrumentalmusik"), Rita Kurzmann ("Über die Modulation und Harmonik in den Instrumentalwerken Mozarts"), Ludwig Finscher ("Zur Coda bei Mozart"), Ratner ("Key Definition – A Structural Issue in Beethoven's Music") και Wilhelm Broel ("Die Durchführungsgestaltung in Beethovens Sonatensätzen"), μεταξύ άλλων.

Θα ολοκληρώσω το εισαγωγικό αυτό σημείωμα με ορισμένες ειδικότερες παρατηρήσεις που αφορούν σε ένα ή περισσότερα κεφάλαια της διατριβής.

Κατ' αρχάς, πρέπει να επισημανθεί ότι οι ευρέως χρησιμοποιούμενοι όροι "προκλασσικός", "κλασσικός" και όλα τα παράγωγά τους ουδόλως εμπεριέχουν αξιακό περιεχόμενο, παρά μόνον αναφέρονται σε δύο επιμέρους χρονικές περιόδους ενός ενιαίου καλλιτεχνικού φαινομένου: της μουσικής του κλασσικισμού. Η "προκλασσική" περίοδος καλύπτει σε γενικές γραμμές τις δεκαετίες του 1750, του 1760 και του 1770, ενώ η "κλασσική" εκτείνεται από το 1781 περίπου μέχρι το ύστερο έργο του Beethoven (μέσα της δεκαετίας του 1820). Από εκεί και ύστερα όμως, η "προκλασσική" περίοδος σε καμμία περίπτωση δεν εκλαμβάνεται ως υποδεέστερη της κατ' εξοχήν "κλασσικής", ούτε πάλι ο διαχωρισμός αυτός υπαινίσσεται την αυτονόμηση μιας "μεταβατικής" περιόδου ανάμεσα στο

μπαρόκ και τον κλασσικισμό: η συνέχεια, άλλωστε, που παρατηρείται τόσο στο έργο του Haydn όσο και σε εκείνο του Mozart πριν και μετά το 1780, δεν δικαιολογεί επ' ουδενί την αποδοχή τέτοιων αμφιλεγόμενων ερμηνειών.

Κατά δεύτερον, είναι γνωστό ότι καθ' όλην την διάρκεια του δευτέρου ημίσεως του 18ου αιώνος – αλλά ακόμη και στις αρχές του 19ου αιώνος – ο όρος "Clavier" ή "Klavier" αναφερόταν εν γένει σε όλα τα πληκτροφόρα όργανα (τσέμπαλο, σπινέττο, κλαβίχορδο ή "κλειδόχορδο", φορτεπιάνο, πιάνο, ακόμη δε και "εκκλησιαστικό" όργανο) και ότι συνήθως μια σύνθεση προοριζόταν δίχως διάκριση για οποιοδήποτε από αυτά ήταν διαθέσιμο, αναλόγως δηλαδή της περιστάσεως. Ως εκ τούτου, στην παρούσα εργασία πολλές αναφορές σε "πιάνο", "πιανιστική μουσική", "πιανιστικά είδη" κ.ο.κ. δεν πρέπει να λαμβάνονται υπ' όψιν κατά γράμμα, αλλά με την ευρύτητα του όρου "πληκτροφόρο", ο οποίος εντούτοις είναι αρκετά δύσχρηστος από γλωσσικής επόψεως και γι' αυτό δεν χρησιμοποιείται σε όλες τις αρμόζουσες περιπτώσεις. Επιπλέον, είναι σημαντικό να κατανοήσει κανείς ότι η μουσική για "πιάνο" είτε "πληκτροφόρο" εξελίσσεται μεν παράλληλα με τις καινοτομίες στην κατασκευή των οργάνων αυτών, αλλά η φυσιογνωμία της παραμένει ουσιαστικά απαράλλακτη: έτσι, το είδος της "σονάτας για πιάνο", φερ' ειπείν, καλλιεργείται αδιάλειπτα από τα μέσα του 18ου αιώνος και εξής, χωρίς να μεταβάλλεται αυτό καθ' εαυτό εξαιτίας π.χ. του εκτοπισμού του τσεμπάλου από το τεχνολογικώς προηγμένο "πιάνο με σφυριά" (Hammerklavier).

Τα έργα των τριών συνθετών προσδιορίζονται με την ακόλουθη τυποποιημένη διάταξη χαρακτηριστικών γνωρισμάτων: α) *ονομασία έργου*, β) *τονικότητα* και γ) αριθμός καταλόγου. Η ονομασία ενός έργου – που είναι συνήθης μεν, αλλά προαιρετική – αναφέρεται σχεδόν πάντοτε στο είδος (αφού ιδιαίτεροι τίτλοι εμφανίζονται μόνο κατ' εξαίρεσιν σε πολυμερείς συνθέσεις του κλασσικισμού) και συχνά στην προβλεπόμενη διανομή οργάνων ή σε κάποια τουλάχιστον ένδειξη σχετικά με αυτήν (π.χ. ένα *κοντσέρτο για πιάνο* συνοδεύεται αυτονόητα από ορχηστρικό σύνολο, το οποίο ωστόσο δεν δηλώνεται στον τίτλο του έργου). Υπογραμμίζεται πάντως ότι για πολλά έργα της "προκλασσικής" ιδίως περιόδου επιλέγεται η ονομασία που έχει επικρατήσει στις μέρες μας και όχι οι γενικόλογοι – και συνάμα καθόλου δεσμευτικοί, ακόμη και για τους ίδιους τους συνθέτες! – χαρακτηρισμοί της εποχής εκείνης: π.χ. ο τίτλος *κουαρτέττο εγχόρδων* ή απλώς *κουαρτέττο* υποκαθιστά τους όρους "divertimento", "cassatio", "a quattro", "quadro" κ.λπ. που εμφανίζονται εναλλακτικά για τον προσδιορισμό ενός συγκεκριμένου κάθε φορά έργου στην πλειονότητα των χειρόγραφων και έντυπων πηγών (παρτιτούρες, πάρτες, δημοσιεύματα, επιστολές κ.ά.) του 18ου αιώνος. Οι τονικότητες, όταν αναφέρονται σε ένα έργο, συνιστούν (προαιρετικό) μέρος του τίτλου και γι' αυτό σημειώνονται επίσης με *πλάγιους χαρακτήρες*, όπως και η ονομασία (π.χ. *συμφωνία σε Ρε-μείζονα*).[2] αντιθέτως, εάν αφορούν σε ένα συγκεκριμένο μέρος του εκάστοτε έργου ή σε οποιοδήποτε σημείο της εξέλιξής του, τότε εμφανίζονται με όρθιους χαρακτήρες (π.χ. Adagio σε μι-ελάσσονα). Πέραν τούτου δε, οι μείζονες τονικότητες δηλώνονται πάντοτε με κεφαλαίο το πρώτο γράμμα του θεμελίου φθόγγου τους, ενώ οι ελάσσονες με μικρό, και σύντομες παύλες συνδέουν τα δύο ή τρία συνθετικά του εκάστοτε όρου: π.χ. Ντο-μείζονα αλλά ντο-ελάσσονα, Μι-ύφεση-μείζονα, φα-δίεση-ελάσσονα κ.ο.κ.[3] Πλήρης τεκμηρίωση για

[2] Άλλες περιπτώσεις χρήσεως των *πλαγίων χαρακτήρων* αφορούν στην υπόδειξη μακροδομικών ενοτήτων (*έκθεση*, *επεξεργασία*, *επανέκθεση*, *coda* – ως προς αυτό, βλ. και τις εισαγωγικές παρατηρήσεις του δευτέρου κεφαλαίου), σε βιβλιογραφικές αναφορές (βλ. παρακάτω) καθώς και στην απόδοση έμφασης ("υπογράμμιση") σε μια οποιαδήποτε λέξη ή φράση εντός του κειμένου.

[3] Η διαφοροποίηση ανάμεσα σε κεφαλαίους και πεζούς χαρακτήρες συναντάται και στις περιπτώσεις των λατινικών συμβόλων για μια βαθμίδα ή συγχορδία: η μείζονα τονική συμβολίζεται ως I, ενώ η ελάσσονα τονική ως i, οι βαθμίδες είτε συγχορδίες IV και V είναι μείζονες, ενώ οι iv και v ελάσσονες κ.ο.κ. Επιπροσθέτως, μια παρενθετική δεσπόζουσα – ή, γενικότερα, μια οποιαδήποτε συγχορδία που εξαρτάται από μια άλλη – σημειώνεται ως εξής: V / vi (δεσπόζουσα της σχετικής ελάσσονος), IV / IV (διπλή υποδεσπόζουσα) κ.λπ. Με την χρήση κεφαλαίων γραμμάτων υποδεικνύεται επίσης μια ακολουθία μακροδομικών ενοτήτων (π.χ. τριμερής μορφή A B A), ενώ ανάλογες διατάξεις μικρών γραμμάτων (όπως π.χ. τριμερής δομή α β α) αναφέρονται στην

τους αριθμούς καταλόγων έργων των Haydn, Mozart και Beethoven, τέλος, παρέχεται σε σειρά υποσημειώσεων της εναρκτήριας ενότητος ("Το υπό εξέταση ρεπερτόριο") του πρώτου κεφαλαίου· οι (υποχρεωτικές) αυτές ενδείξεις καταγράφονται με όρθιους χαρακτήρες, ακόμη και αν συνοδεύουν τον πλήρη τίτλο του έργου, στο οποίο αναφέρονται μονοσήμαντα.

Μια μικρή – αλλά απαραίτητη – διευκρίνιση έχει επίσης να κάνει με την σαφή διαφοροποίηση στην χρήση δύο διαφορετικών τύπων εισαγωγικών: τα «γωνιώδη εισαγωγικά» περικλείουν μόνο παραθέματα που μεταφέρονται αυτούσια ή αποδίδονται επακριβώς σε ελληνική μετάφραση από κάποια βιβλιογραφική πηγή και τα οποία ενσωματώνονται πλήρως στο βασικό κείμενο ή σε μια υποσημείωση (τα εκτενή παραθέματα, εντούτοις, παρουσιάζονται σε ξεχωριστή παράγραφο ή σειρά παραγράφων, με εσοχές αριστερά και δεξιά, εμφανείς αποστάσεις πάνω και κάτω από το υπόλοιπο κείμενο και λίγο μικρότερο μέγεθος γραμματοσειράς)· τα "αγκιστροειδή εισαγωγικά", από την άλλη πλευρά, χρησιμεύουν σε όλες τις υπόλοιπες περιπτώσεις, συμπεριλαμβανομένης της «χρήσεως "εισαγωγικών" εντός παραθεμάτων».

Στο δεύτερο κεφάλαιο κρίθηκε σκόπιμο η αναφορά στους θεωρητικούς, η συμβολή των οποίων εξετάζεται στο βασικό σώμα του κειμένου, να γίνεται κατ' αρχάς με το πλήρες ονοματεπώνυμό τους και την προσθήκη (εντός παρενθέσεως) των χρονολογιών γεννήσεως και θανάτου. Η εύρεση αυτών των στοιχείων κατέστη δυνατή στην πλειονότητα των περιπτώσεων με την βοήθεια των υφισταμένων βιβλιογραφικών πηγών, άλλοτε δε μέσω έγκυρων μουσικών λεξικών και εγκυκλοπαιδειών και σε μεμονωμένες περιπτώσεις κατόπιν αναζητήσεων στον παγκόσμιο (δια-)δικτυακό ιστό. Παρ' όλα αυτά, επισημαίνεται ότι για έναν περιορισμένο αριθμό προσώπων, όλες οι παραπάνω μέθοδοι και μέσα αναζήτησης δεν απέδωσαν τελικά τα αναμενόμενα.[4]

Η παράθεση των παρτιτουρών των έργων που εξετάζονται στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας είναι προφανώς αδύνατη, διότι οι αναλύσεις αφορούν σε ολοκληρωμένα μέρη και όχι σε μικρά αποσπάσματά τους. Παρακινούμενος λοιπόν και από την διεθνή πρακτική (τουλάχιστον σε ό,τι αφορά σε διατριβές που εκπονούνται τα τελευταία 20 και πλέον έτη με αντικείμενο την μουσική των Haydn, Mozart και Beethoven), έκρινα σκόπιμο να περιορισθώ σε ακριβείς παραπομπές (μέσω αναφορών σε συγκεκριμένους αριθμούς μέτρων επί της παρτιτούρας) σε οποιαδήποτε "έγκυρη" έκδοση των έργων των τριών κλασσικών. Οι εγκυρότερες – κατά τεκμήριον – εκδόσεις δεν είναι βέβαια άλλες από τις (νέες) σειρές απάντων των έργων των τριών συνθετών: α) Την σειρά *Joseph Haydn: Werke* επιμελείται το "Ινστιτούτο Joseph Haydn της Κολωνίας" και εκδίδει ο οίκος Henle Verlag του Μονάχου από το 1958 και εξής· έως σήμερα έχει δημοσιευθεί η πλειονότητα των σωζόμενων ενόργανων συνθέσεων του Haydn, πλην αρκετών συμφωνιών και ορισμένων κουαρτέττων εγχόρδων,

---

μικροδομική οργάνωση ευρύτερων ενοτήτων. Τέλος, για την ονοματοθεσία συγκεκριμένων τονικών υψών ακολουθείται εν πολλοίς το παραδοσιακό και απόλυτα λειτουργικό και σαφές γερμανικό σύστημα: το "μεσαίο ντο" (κλειδί του σολ, πρώτη βοηθητική γραμμή κάτω από το πεντάγραμμο) ορίζεται ως ντο$^1$ και ακολουθείται προς τα πάνω από τους φθόγγους ντο-δίεση$^1$ / ρε-ύφεση$^1$, ρε$^1$, ρε-δίεση$^1$ / μι-ύφεση$^1$, μι$^1$, φα$^1$, φα-δίεση$^1$ / σολ-ύφεση$^1$, σολ$^1$, σολ-δίεση$^1$ / λα-ύφεση$^1$, λα$^1$, λα-δίεση$^1$ / σι-ύφεση$^1$, σι$^1$, ντο$^2$ (κλειδί του σολ, τρίτο διάστημα), ντο-δίεση$^2$ / ρε-ύφεση$^2$, ρε$^2$, ρε-δίεση$^2$ / μι-ύφεση$^2$, μι$^2$, φα$^2$ … σι$^2$, ντο$^3$ (κλειδί του σολ, δεύτερη βοηθητική γραμμή πάνω από το πεντάγραμμο) … σι$^3$, ντο$^4$ … σι$^4$, ντο$^5$ κ.ο.κ.· οι φθόγγοι των οκτάβων κάτω από το ντο$^1$ αποδίδονται – σε ανιούσα πάντοτε διαδοχή – ως εξής: ντο (κλειδί του φα, δεύτερο διάστημα), ντο-δίεση / ρε-ύφεση, ρε, ρε-δίεση / μι-ύφεση, μι, φα … σι· ΝΤΟ (κλειδί του φα, δεύτερη βοηθητική γραμμή κάτω από το πεντάγραμμο), ΝΤΟ-δίεση / ΡΕ-ύφεση, ΡΕ, ΡΕ-δίεση / ΜΙ-ύφεση, ΜΙ … ΣΙ· ΝΤΟ΄ (κλειδί του φα, φθόγγος υπό την πέμπτη βοηθητική γραμμή κάτω από το πεντάγραμμο) … ΣΙ΄· ΝΤΟ΄΄ (ήχος που μπορεί να παραχθεί μόνον από το πρώτο ποδόπληκτρο ενός "εκκλησιαστικού" οργάνου με αυλό 32 ποδών) … ΣΙ΄΄.

[4] Αυτό αφορά σε ελάχιστους ήσσονες θεωρητικούς του 19$^{ου}$ αιώνος και των αρχών του 20$^{ού}$ (Gabriel Gauthier, Benedict Widmann, Helena Marks) και κυρίως σε νεώτερους ερευνητές του 20$^{ού}$ αιώνος (Herbert Neurath, Edwin J. Simon, Klaus Weising, Malcolm S. Cole, Klaus Ferdinand Heimes, Jutta Ruile-Dronke, Kate Covington, Wolfgang Gersthofer, Andreas Odenkirchen, Michael Thomas Roeder, Marion Brück, Joel Galand και Chappell White), οι περισσότεροι από τους οποίους βρίσκονται σήμερα εν ζωή.

κοντσέρτων για πληκτροφόρα όργανα και πιανιστικών κομματιών. β) Η σειρά *Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke* εκδίδεται υπό την εποπτεία του "Διεθνούς Ιδρύματος Mozarteum του Salzburg" από τον οίκο Bärenreiter που εδρεύει στο Kassel (και αλλού)· από το 1955 έως το 1988 δημοσιεύθηκαν όλοι οι τόμοι που περιλαμβάνουν την ενόργανη παραγωγή του Mozart, ενώ μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1990 πραγματοποιήθηκε σε μεμονωμένες περιπτώσεις ακόμη και δεύτερη έκδοση ορισμένων εξ αυτών). γ) Με μέριμνα του "Αρχείου Beethoven στην Βόννη", ο οίκος Henle Verlag εκδίδει επίσης από το 1961 και έπειτα την σειρά *Beethoven: Werke (Neue Beethoven-Gesamtausgabe)*· στους τόμους που δεν έχουν μέχρι στιγμής δημοσιευθεί, περιλαμβάνονται οι περισσότερες συμφωνίες, ορισμένα κοντσέρτα για πιάνο, έργα για μπάντα ("Harmoniemusik") και για σύνολα δωματίου με συμμετοχή πνευστών, τα κουαρτέττα εγχόρδων της ύστερης περιόδου, τα "μεγάλα" τρίο με πιάνο (opera 1, 11, 70 και 97), ορισμένες σονάτες και αρκετά άλλα έργα για πιάνο. Τα "κενά" των εκδόσεων απάντων των έργων των Haydn και Beethoven έρχονται να καλύψουν αρκετές περισσότερο ή λιγότερο αξιόπιστες εκδόσεις, κυρίως των οίκων Dover και Eulenburg, οι οποίες παράλληλα προσφέρουν εναλλακτικές επιλογές για έναν μεγάλο αριθμό έργων κάθε είδους και των τριών κλασσικών. Στο σημείο αυτό θα ήθελα επίσης να κάνω ειδική μνεία πρωτίστως στην πολύτιμη δωδεκάτομη έκδοση της Philharmonia *Joseph Haydn: Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien* (επιμ. Robbins Landon, Βιέννη 1965-1968), και δευτερευόντως στην πολύ χρήσιμη *Wiener Urtext Edition* των σονατών για πιάνο του Haydn (επιμ. Christa Landon, Βιέννη 1964-1966). Κατά συνέπεια, μουσικά παραδείγματα εμφανίζονται στην παρούσα διατριβή μόνο σε πέντε μεμονωμένες περιπτώσεις και αφορούν ως επί το πλείστον σε πρωτότυπα συνθέματα θεωρητικών του 18$^{ου}$ αιώνος, τα οποία σχολιάζονται παράλληλα με τις θεωρητικές τοποθετήσεις επί της μορφής σονάτας που συνοδεύουν.

Για τις βιβλιογραφικές αναφορές και τις αντίστοιχες παραπομπές σε αυτές ακολουθούνται σε γενικές γραμμές οι προδιαγραφές που προτείνονται στις "Συνεργασίες" του περιοδικού *Μουσικολογία* (βλ. π.χ. στην σ. 235 του τεύχους 18 / 2003), αν και με ορισμένες εκούσιες τροποποιήσεις: α) Οι πόλεις στις οποίες πραγματοποιείται μια έκδοση εμφανίζονται όπως στην ίδια την πηγή και όχι με την – πολλές φορές καθιερωμένη, άλλοτε όμως όχι – ελληνική τους απόδοση (π.χ. München και όχι Μόναχο, London και όχι Λονδίνο κ.ο.κ.) για λόγους ομοιομορφίας. β) Ο τίτλος ενός άρθρου ή κεφαλαίου σε περιοδικό, συλλογικό τόμο κ.λπ. αναφέρεται εντός "αγκιστροειδών" και όχι «γωνιωδών» εισαγωγικών· αν εμφανίζονται εισαγωγικά και εντός του τίτλου, τότε λαμβάνουν την μορφή 'απλών αγκιστροειδών' ή »αντεστραμμένων γωνιωδών« εισαγωγικών. γ) Μετά το πλήρες όνομα του συγγραφέως και τον τίτλο άρθρου ή κεφαλαίου σε τόμο που επιμελείται ο ίδιος, ο συνδετικός όρος "στο:" *δεν* παραλείπεται και ακολουθούν τα πλήρη στοιχεία της εκδόσεως. δ) Η συντομογραφία "ό.π." δεν σημειώνεται ποτέ με πλάγιους χαρακτήρες, διότι αφ' ενός μεν αναφέρεται εξίσου σε *τίτλους βιβλίων* όσο και σε "τίτλους άρθρων, κεφαλαίων κ.ο.κ." και αφ' ετέρου σε κάθε περίπτωση εμπεριέχει παράλληλα όλα τα υπόλοιπα στοιχεία της εκδόσεως (εκδοτικό οίκο, τόπο και χρονολογία). ε) Η ίδια συντομογραφία χρησιμοποιείται τόσο για αναφορά σε πηγή που έχει ήδη προαναφερθεί (ό.π. = "όπου / όπως παραπέμψαμε"), όσο και για την υπόδειξη της αμέσως προηγούμενης παραπομπής (ό.π. = "όπως παραπάνω / προηγουμένως"), εφ' όσον δεν έχει μεσολαβήσει πολύ κείμενο, ώστε να καθιστά εκ νέου αναγκαία την παράθεση περισσοτέρων στοιχείων· η διττή αυτή λειτουργία της βραχυγραφίας "ό.π." επιτρέπει τον παραγκωνισμό των περιττών ταυτόσημων ενδείξεων "στο ίδιο", "ibidem" (ή "ib.", "ibd.", "ibid.") και "ebenda" (ή "ebd.").

Άλλες συντομογραφίες χρησιμοποιούνται γενικά με μέτρο και συνίστανται σε συνήθεις εν πολλοίς περιπτώσεις που δεν χρειάζονται ιδιαίτερες εξηγήσεις: Anh. = *Anhang*, Bd. = *Band* / *Bände*, vol. = *volume*· αρ. = *αριθμός* / *αριθμόν* / *αριθμοί*, βλ. = *βλέπε*, γεν. = *γέννηση*, επιμ. = *επιμέλεια* (εκδόσεως), κ.ά. = *και άλλοι* / *άλλων* / *άλλους* / *άλλες* / *άλλα*, κ.εξ. =

*και εξής*, κ.λπ. = *και λοιπά*, κ.ο.κ. = *και ούτω καθ' εξής*, μτφρ. = *μετάφραση*, πρβλ. = *παράβαλε*, π.χ. = *παραδείγματος χάριν*, σ. = *σελίδα* / *σελίδες*. Ιδιαίτερη αναφορά, ωστόσο, πρέπει να γίνει στις ενδείξεις μουσικών μέτρων που παραπέμπουν σε παρτιτούρες: μ. 15 = *μέτρο 15*, μ. 15 και 18 = *μέτρα 15 και 18*, μ. 15-18 = *μέτρα 15 έως 18* / *από το μέτρο 15 μέχρι το μέτρο 18*, μ. 15 / 18 = *μέτρα 15 είτε 18* (σε περιπτώσεις όπου αυτά είναι ταυτόσημα ή έστω αντίστοιχα ως προς το περιεχόμενό τους), μ. 15a = *πρώτο "ήμισυ" του μέτρου 15*, μ. 15b = *δεύτερο "ήμισυ" του μέτρου 15*, μ. 15b-18a = *από το δεύτερο "ήμισυ" του μέτρου 15 μέχρι το πρώτο "ήμισυ" του μέτρου 18*, μ. 15bis = *υποκατάστατο του μέτρου 15* (συνήθως μετά την επανάληψη μιας μακροδομικής ενότητος για την ομαλή προσέγγιση της ακόλουθης, ενίοτε όμως και για την υπόδειξη συγκεκριμένου σημείου εναλλακτικής εκδοχής σε σχέση με την οριστική παρτιτούρα)· το σύμβολο της ισότητος (=), εξ άλλου, καταδεικνύει ταύτιση μέτρων ως προς το θεματικό-μοτιβικό τους περιεχόμενο (έστω και σε διαφορετική τονική βάση είτε με επουσιώδεις τροποποιήσεις).

Η αλφαβητική παράθεση της βιβλιογραφίας στο τέλος της διατριβής βασίζεται περαιτέρω σε μια διάκριση "κύριων" και "δευτερευουσών" πηγών, η οποία βέβαια δεν υποκρύπτει αξιολογικά κριτήρια, αλλά συνιστά μονάχα έναν "τεχνικής" σκοπιμότητος διαχωρισμό: "κύριες" είναι οι πηγές εκείνες, οι οποίες όχι μονάχα σχετίζονται άμεσα με τα ζητήματα που θίγονται στο βασικό σώμα του κειμένου της διατριβής, αλλά και αποτελούν οι ίδιες πρωτότυπες ερευνητικές συμβολές κατά το μάλλον ή ήττον· στις "δευτερεύουσες" πηγές, από την άλλη πλευρά, περιλαμβάνονται α) όσες παρέχουν περαιτέρω πληροφορίες αναφορικά με ζητήματα που συνδέονται μόνον εμμέσως με ό,τι εξετάζεται στην παρούσα εργασία, β) κατάλογοι έργων των τριών συνθετών καθώς και γ) λήμματα έγκυρων μουσικών εγκυκλοπαιδειών και λεξικών, τα οποία είναι πάντοτε "δευτερογενούς" φύσεως, καθώς αποσκοπούν σε μια ευσύνοπτη έκθεση των πορισμάτων της "πρωτογενούς" έρευνας πάνω στο εκάστοτε υπό πραγμάτευση "αντικείμενο".

# ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

*Το ρεπερτόριο και η θέση του αργού μέρους σε αυτό*

## Το υπό εξέταση ρεπερτόριο

Η επιλογή των έργων των τριών κορυφαίων εκπροσώπων του κλασσικισμού υπαγορεύθηκε, μεταξύ άλλων, από το γεγονός ότι η δημιουργία τους καλύπτει μια χρονική περίοδο μεγαλύτερη των 70 ετών: οι πρώτες (σωζόμενες) ενόργανες συνθέσεις που αποδίδονται στον Joseph Haydn ανάγονται ήδη στις αρχές της δεκαετίας του 1750, ενώ τα τελευταία έργα μουσικής δωματίου του Ludwig van Beethoven γράφηκαν το 1826. Κατά συνέπειαν, τα έργα τους είναι αντιπροσωπευτικά τόσο της περιόδου του "προκλασσικισμού" (περί το 1750-1780) όσο και εκείνων του ώριμου και του όψιμου κλασσικισμού (οι δύο τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνος και το πρώτο τέταρτο του 19ου).

Από τις εκατοντάδες των ενόργανων συνθέσεων των Haydn, Mozart και Beethoven ευνοήθηκε γενικά η ενασχόληση με τα είδη εκείνα, τα οποία τόσο κατά το δεύτερο ήμισυ του 18ου αιώνος όσο και μετά την περίοδο του κλασσικισμού θεωρούνταν ως "υψηλά" δείγματα γραφής· αντιθέτως, τέθηκε εν πολλοίς στο περιθώριο η – σημαντική, κατά τα άλλα, σε ποσότητα – παραγωγή ενόργανης μουσικής μάλλον "περιστασιακού" χαρακτήρος. Έτσι, οι συμφωνίες, τα κοντσέρτα, τα κουαρτέττα εγχόρδων, τα τρίο με πιάνο και οι σονάτες για πιάνο των τριών συνθετών μελετήθηκαν στο σύνολό τους, ενώ από την άλλη πλευρά δεν ελήφθησαν σε γενικές γραμμές υπ' όψιν έργα των Haydn και Mozart που κατατάσσονται στα "ψυχαγωγικά" είδη του divertimento, της σερενάτας, του notturno και της cassation (ή Kassation) και τα οποία αφορούν σε ποικίλους συνδυασμούς μουσικής δωματίου είτε ακόμη σε ορχηστρικά σύνολα.[1]

---

[1] Από τις σωζόμενες ενόργανες συνθέσεις του Haydn *δεν* εξετάζονται καθόλου στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας οι ακόλουθες 191: α) τα *divertimenti* για τέσσερα έως εννέα έγχορδα είτε πνευστά όργανα Hob. II: 1, 2, 3, 7, 8, 9, 11, 14, 15, 16, 17, 20, 21, 22, 23, 24, D18, G1 και B3, τα οποία χρονολογούνται από την δεκαετία του 1750 μέχρι τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1760· β) τα 6 *scherzandi* ή *sinfonie* για δύο όμποε (εναλλακτικά: ένα φλάουτο), δύο κόρνα, δύο βιολιά και μπάσσο Hob. II: 33-38, γραμμένα πιθανότατα περί το 1761, καθώς και τα 8 *notturni* για δύο λύρες (*lire organizzate*) και μικρό οργανικό σύνολο Hob. II: 25-32, τα οποία απασχόλησαν τον συνθέτη περί το 1788-1790, αλλά τα περισσότερα από αυτά διασκευάστηκαν κατά το πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1790 και για άλλα οργανικά σύνολα χωρίς λύρες· γ) το *divertimento για κόρνο, βιολί και τσέλλο* Hob. IV: 5 του έτους 1767, τα 6 *divertimenti* για φλάουτο ή βιολί, (δεύτερο) βιολί και τσέλλο Hob. IV: 6-11 του 1784, και τα 4 *τρίο για δύο φλάουτα και τσέλλο* Hob. IV: 1-4 που γράφηκαν κατά τα έτη 1794-1795· δ) οι 6 *σονάτες ή ντουέττα για βιολί και βιόλα* (στο πρωτότυπο: "6 σόλο για βιολί με συνοδεία βιόλας") Hob. VI: 1-6, που πιθανολογείται ότι είχαν συντεθεί έως το 1769· ε) τα 4 *ντουέττα για δύο βαρύτονους* (*Baryton* ή *Pariton*) Hob. X: 11 και Hob. XII: 1, 3+5 και 4, η σύνθεση των οποίων τοποθετείται στο διάστημα μεταξύ των ετών 1764 και 1769, το *κουϊντέττο για βαρύτονο, δύο κόρνα, βιόλα και μπάσσο* Hob. X: 10, που γράφηκε μάλλον περί το 1771, καθώς και τα 7 *οκτέττα για βαρύτονο, δύο κόρνα, δύο βιολιά, βιόλα, τσέλλο και βιολόνε* Hob. X: 1-6 και 12 του έτους 1775· ς) τα *τρίο* (*divertimenti*) για βαρύτονο, βιόλα (ή βιολί, σε τρεις εξαιρετικές περιπτώσεις) και μπάσσο Hob. XI: 1-17, 19-22 και 24 (γραμμένα περί το 1765-1766), Hob. XI: 25-48 (περί το 1766-1767), Hob. XI: 49-72 (περί το 1767-1768), Hob. XI: 73-96 (περί το 1768-1771), καθώς και Hob. XI: 97-98 και 100-126 (περί το 1771-1778)· ζ) τα (αμφιβόλου πατρότητος) *κοντσέρτα για πληκτροφόρο* Hob. XVIII: 5 και 7-10, όλα της δεκαετίας του 1760· η) τέλος, το *divertimento για πληκτροφόρο – 4 χέρια* Hob. XVIIa: 1, το οποίο φέρει τον τίτλο "Il maestro e lo scolare" και πιθανολογείται ότι γράφηκε περί το 1768-1770 (η κατάταξή του στις σονάτες για πιάνο δεν είναι καθόλου αυτονόητη, δεδομένου του ότι αυτό το παιδαγωγικού χαρακτήρος έργο συνίσταται σε μια σειρά παραλλαγών που ολοκληρώνεται με ένα μενουέττο χωρίς trio). – Τα έργα του Mozart που δεν λαμβάνονται εδώ υπ' όψιν είναι τα ακόλουθα 33: α) οι *Kassationen* για ορχήστρα KV 62 & 62a / 100, 63 και 63a / 99 του έτους 1769, τα *divertimenti* για ορχήστρα KV 113 και 131 των ετών 1771 και 1772 αντιστοίχως, οι *σερενάτες* για ορχήστρα KV 167b / 189 & 167a / 185 (του έτους 1773), KV 189c / 237 & 189b / 203 (1774), KV 213b / 215 & 213a / 204 (1775), KV 239 (1776), KV 249 & 248b / 250 (1776) και KV 320a / 335 & 320 (1779), καθώς και το *notturno για τέσσερεις ορχήστρες* KV 269a / 286, η σύνθεση του οποίου τοποθετείται στα τέλη της δεκαετίας του 1770· β) τα *divertimenti* για σύνολα εγχόρδων και πνευστών KV 167AB / 290 & 167A / 205

Συγκεκριμένως, τα έργα που αποτέλεσαν την βάση της παρούσας έρευνας (328 του Haydn, 213 του Mozart και 119 του Beethoven) είναι κατά είδος τα ακόλουθα:

Α. Συμφωνίες

Joseph Haydn: Hob. I: 1-104 και 107-108·[2] σύνολο: 106.[3]

Wolfgang Amadeus Mozart: KV 16, 19, 19a, 22, 42a (76), 43, 45, 45a, 45b, 48, 73, 73l (81), 73m (97), 73n (95), 73q (84), 74, 75, 75b (110), 111 & 111a (120), 111b (96), 112, 114, 124, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 141a (161) & 163, 161a (184), 161b (199), 162, 162b (181), 173dA (182), 173dB (183), 186a (201), 186b (202), 189k (200), 196 & 207a (121), 213a (204), 208 & 213c (102), 248b (250), 300a (297), 318, 319, 320, 338, 385, 425, 504, 543, 550 και 551·[4] σύνολο: 54.[5]

Ludwig van Beethoven: Opera 21, 36, 55, 60, 67, 68, 92, 93 και 125·[6] σύνολο: 9.

---

(γραμμένο περί το 1772-1773), KV 248 & 247 και KV 251 (1776), KV 271H / 287 (1777) και KV 320c / 445 & 320b / 334 (σύνθεση του έτους 1779 ή του 1780)· γ) τα *divertimenti* για σύνολα πνευστών KV 159b / 186, 159d / 166 και 240b / 188 του 1773, KV 213 του 1775, KV 240, 240a / 252 και 253 του 1776, αλλά και KV 270 του 1777, οι *σερενάτες* για σύνολα πνευστών KV 375 (σε δύο διαφορετικές εκδοχές των ετών 1781 και 1782), KV 384a / 388 (του 1782) και KV 370a / 361 (γραμμένη μάλλον κατά τα έτη 1783-1784), καθώς επίσης τα 5 *divertimenti για τρία corni di bassetto* KV 439b, τα οποία φαίνεται ότι γράφηκαν κάπου ανάμεσα στα 1783 και 1788.

[2] Ο βασικός κατάλογος έργων του Haydn είναι αυτός που συνέταξε ο Anthony van Hoboken, με τίτλο *Joseph Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, B. Schott's Söhne, Mainz 1957 (ο πρώτος τόμος που αφορά στα ενόργανα έργα), 1971 (ο δεύτερος τόμος με τα φωνητικά έργα) και 1978 (ο τρίτος τόμος που περιλαμβάνει προσθήκες, διορθώσεις και ευρετήρια). Ο κατάλογος αυτός είναι συστηματικός, δηλαδή διακρίνει μεταξύ ομάδων έργων, όπως συμφωνίες (Gruppe I), κουαρτέττα εγχόρδων (Gruppe III), τρίο με πιάνο (Gruppe XV) κ.λπ., και αριθμεί με αραβικά στοιχεία όσα έργα θεωρήθηκαν από τον van Hoboken ως αυθεντικά (π.χ. Hob. I: 1) ή με ένα γράμμα που υποδεικνύει την τονικότητα και κατόπιν τον αύξοντα αριθμό για όσα κομμάτια αντιμετωπίσθηκαν ως αμφίβολης γνησιότητος (π.χ. η ένδειξη Hob. V: C1 αναφέρεται στο πρώτο από τα τρίο εγχόρδων σε Ντο-μείζονα που δεν θεωρήθηκαν γνήσια, η ένδειξη Hob. XV: f1 υποδεικνύει αντίστοιχα ένα αμφισβητούμενης αυθεντικότητος τρίο με πιάνο στην φα-ελάσσονα κ.ο.κ.). Παρ' ότι έκτοτε έχουν γίνει σημαντικές έρευνες, τα αποτελέσματα των οποίων αναθεωρούν σε σημαντικό βαθμό τα δεδομένα του καταλόγου αυτού – ενδεικτικά ας αναφερθεί εδώ η αναδιάταξη του αύξοντος αριθμού των συμφωνιών βάσει της χρονολόγησής τους, η αποδεδειγμένη παρείσφρηση στο βασικό σώμα του καταλόγου έργων άλλων συνθετών (όπως η *σονάτα για πιάνο* Hob. XVI: 17 που γράφηκε πιθανότατα από τον Johann Gottfried Schwanenberger), καθώς επίσης η βεβαίωση περί της αυθεντικότητος άλλων έργων (π.χ. της *σονάτας για πιάνο* Hob. XVI: G1) – έως σήμερα δεν έχει παρουσιασθεί κάποια νεότερη, αναθεωρημένη έκδοσή του.

[3] Η *symphonie concertante* Hob. I: 105 συγκαταλέγεται μεθοδολογικώς στα κοντσέρτα για περισσότερα από ένα όργανα (βλ. παρακάτω), ενώ η *συμφωνία σε Ρε-μείζονα* Hob. I: 106 (πιθανότατα του 1769) θεωρείται χαμένη.

[4] Η αναφορά πολλών έργων του Mozart γίνεται με δύο αριθμούς: ο πρώτος αναφέρεται στην αναθεωρημένη 6η έκδοση του καταλόγου του Köchel (1964) ή στην προγενέστερη 3η έκδοση (του 1937), ενώ ο δεύτερος στην πρωτότυπη 1η έκδοση του 1862, που φέρει τον τίτλο *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts* – οι ενδιάμεσες εκδόσεις του καταλόγου καθώς και οι δύο που ακολούθησαν αυτήν του 1964 ήταν ως επί το πλείστον ανατυπώσεις των τριών προαναφερομένων (διαθέσιμη σε εμένα ήταν η 8η έκδοση του καταλόγου [ανατύπωση της 6ης], Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1983). Οι δύο αριθμοί μπορούν είτε να χωρίζονται μεταξύ τους από κάθετο, δηλαδή 6η ή 3η έκδοση / 1η έκδοση, είτε ο δεύτερος εξ αυτών να τίθεται εντός παρενθέσεως, δηλαδή 6η ή 3η έκδοση (1η έκδοση). Σε περίπτωση που ο πρωτότυπος αριθμός του ιδίου του Ludwig Ritter von Köchel δεν αναθεωρήθηκε από τους επιμελητές των μεταγενέστερων εκδόσεων (τον Alfred Einstein το 1937 ή τους Franz Giegling, Alexander Weinmann και Gerd Sievers το 1964) αναφέρεται μόνος του (π.χ. KV 16), ενώ το ίδιο ισχύει και για έργα που προσετέθησαν σε κάποια από τις επόμενες εκδόσεις του καταλόγου και δεν αναθεωρήθηκαν περαιτέρω (π.χ. KV 19a). Τέλος, έργα τα οποία αναφέρονται με δύο (απλούς ή "σύνθετους") αριθμούς καταλόγου οι οποίοι συνδέονται μεταξύ τους με το σύμβολο &, προέκυψαν είτε από την προσθήκη νέων μερών σε ένα ήδη υφιστάμενο έργο (συνήθως από τον ίδιο τον Mozart) είτε από την συνένωση δύο ή περισσοτέρων αρχικά αυτόνομων κομματιών σε μία ενιαία "σύνθεση" (κατά κανόναν από άλλους, μετά τον θάνατο του Mozart).

[5] Πέντε ακόμη νεανικές συμφωνίες, οι KV 16a, 19b, 66c, 66d και 66e (όλες της δεκαετίας του 1760), θεωρούνται χαμένες, ενώ μία έκτη (η KV 74g των ετών 1770-1771) αντιμετωπίζεται ως εξαιρετικά αμφιβόλου πατρότητος.

[6] Το λατινικό opus / opera (= έργο / έργα) αναφέρεται σε δημοσιευμένες συνθέσεις του Beethoven.

Β. Κοντσέρτα

α) για πιάνο:

Joseph Haydn: Hob. XVIII: 1-4 και 11· σύνολο: 5.[7]

Wolfgang Amadeus Mozart: KV 175, 238, 246, 271, 385p (414), 387a (413), 387b (415), 449, 450, 451, 453, 456, 459, 466, 467, 482, 488, 491, 503, 537 και 595· σύνολο: 21.[8]

Ludwig van Beethoven: Opera 15, 19, 37, 58, 73 και WoO 4·[9] σύνολο: 6.

β) για άλλα σολιστικά όργανα:

Joseph Haydn: 3 κοντσέρτα για βιολί (Hob. VIIa: 1, 3 και 4), 2 κοντσέρτα για βιολοντσέλλο (Hob. VIIb: 1 και 2), 1 κοντσέρτο για κόρνο (Hob. VIId: 3) και 1 κοντσέρτο για τρομπέτα (Hob. VIIe: 1)· σύνολο: 7.[10]

Wolfgang Amadeus Mozart: 5 κοντσέρτα για βιολί (KV 207, 211, 216, 218 και 219, συν το *Adagio* KV 261 ως υποκατάστατο του αργού μέρους του KV 219), 1 κοντσέρτο για φαγγόττο (KV 186e / 191), 2 κοντσέρτα για φλάουτο (KV 285c / 313 και KV 285d / 314, συν το *Andante* KV 285e / 315 ως υποκατάστατο του αργού μέρους του KV 285c / 313), 4 κοντσέρτα για κόρνο (KV 386b / 412 & 514, 417, 447 και 495) καθώς και 1 κοντσέρτο για κλαρινέττο (KV 622)· σύνολο: 13.[11]

Ludwig van Beethoven: 1 κοντσέρτο για βιολί (opus 61).[12]

γ) για περισσότερα του ενός σολιστικά όργανα:

Joseph Haydn: 1 [διπλό] κοντσέρτο για βιολί και τσέμπαλο ή όργανο (Hob. XVIII: 6), 5 κοντσέρτα για δύο λύρες (*lire organizzate*, Hob. VIIh: 1-5) και 1 symphonie

---

[7] Τα περισσότερα από τα *κοντσέρτα* Hob. XVIII: 5 και 7-10, πέραν της αμφισβητήσιμης πατρότητός τους, αποδεικνύονται και εξαιρετικά δυσεύρετα κατά την αναζήτησή τους σε παρτιτούρα! Το *κοντσέρτο* Hob. XVIII: 6, εξ άλλου, εντάσσεται στα κοντσέρτα για περισσότερα από ένα όργανα (βλ. παρακάτω).

[8] Τα επτά νεανικά *κοντσέρτα για πιάνο* KV 37, 39, 40, 41 (του έτους 1767) και 107 αρ. 1-3 (του 1772) στην πραγματικότητα συνιστούν διασκευές επιλεγμένων μερών από σονάτες για πληκτροφόρο διαφόρων συνθετών της εποχής (Hermann Friedrich Raupach, Leontzi Honauer, Johann Schobert, Johann Gottfried Eckard, Carl Philipp Emanuel Bach και Johann Christian Bach) σε μορφή κοντσέρτου και γι' αυτό δεν εξετάζονται στην παρούσα μελέτη.

[9] Η βραχυγραφία WoO αναλύεται ως "Werk ohne Opuszahl" (= "έργο χωρίς αριθμό opus") και αναφέρεται στο δεύτερο μέρος του καταλόγου των Georg Kinsky και Hans Halm, *Das Werk Beethovens: Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, G. Henle Verlag, München 1955 (ανατύπωση: 1983), όπου περιλαμβάνονται όσα έργα του Beethoven δεν εξεδόθησαν με τους αριθμούς opus 1 έως 138. Δύο χρόνια αργότερα, ο Willy Hess δημοσίευσε έναν ακόμη κατάλογο με έργα του Beethoven που δεν είχαν περιληφθεί στην πρώτη έκδοση απάντων του συνθέτη (*Verzeichnis der nicht in der Gesamtausgabe veröffentlichten Werke Ludwig van Beethovens*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1957)· ο κατάλογος αυτός σήμερα χρησιμοποιείται συμπληρωματικά προς τον προαναφερόμενο, αν και κατά το μεγαλύτερο μέρος του είτε αναφέρεται σε έργα που είχαν ήδη ευρετηριασθεί και στην εργασία των Kinsky και Halm (αλλά δεν είχαν ληφθεί υπ' όψιν στην παλαιά έκδοση απάντων των έργων του Beethoven), είτε περιέχει αποσπάσματα, σχεδιάσματα, χαμένα έργα, διασκευές, μεταγραφές και διάφορες ασκήσεις, δηλαδή μουσικά τεμάχια που πολύ δύσκολα μπορούν να αποτιμηθούν ως πραγματικά "έργα".

[10] Στην κατηγορία αυτή υπάγονται επίσης πολλά έργα που έχουν πλέον χαθεί: ένα κοντσέρτο για βιολί (Hob. VIIa: 2), ενδεχομένως ένα ακόμη για βιολοντσέλλο (Hob. VIIb: 3, σε περίπτωση που δεν ταυτίζεται με το Hob. VIIb: 1), ένα για κοντραμπάσσο (*Violone*, Hob. VIIc: 1), δύο για βαρύτονο (*Baryton* ή *Pariton*, Hob. XIII: 1 και 2), ένα για κόρνο (Hob. VIId: 1), ένα για φλάουτο (Hob. VIIf: 1) και ένα για φαγγόττο (Hob. deest).

[11] Παραδίδονται δύο ακόμη κοντσέρτα για βιολί (KV 271i / 271a και KV 365b / 268), τα οποία ωστόσο είναι εξαιρετικά αμφίβολης αυθεντικότητος και ως εκ τούτου δεν εξετάζονται εδώ. Ένα κοντσέρτο για τρομπέτα (KV 47c, σύνθεση του έτους 1768) καθώς και ένα κοντσέρτο για βιολοντσέλλο ή φαγγόττο (KV 206a του 1775) έχουν χαθεί, ενώ το *κοντσέρτο για όμποε* KV 271k (του 1777) είτε είναι επίσης χαμένο είτε ταυτίζεται με το λίγο μεταγενέστερο *κοντσέρτο για φλάουτο* KV 285d / 314.

[12] Χαμένο επίσης θεωρείται ένα κοντσέρτο για όμποε (Hess 12), σύνθεση των ετών 1790 έως 1792-1793 περίπου.

concertante για όμποε, φαγγόττο, βιολί και βιολοντσέλλο (Hob. I: 105)· σύνολο: 7.[13]

Wolfgang Amadeus Mozart: 1 κοντσέρτο για τρία ή δύο πιάνα (KV 242), 1 κοντσέρτο για δύο πιάνα (KV 316a / 365), 1 concertone για δύο βιολιά (KV 186E / 190), 1 sinfonia concertante για βιολί και βιόλα (KV 320d / 364) και 1 [διπλό] κοντσέρτο για φλάουτο και άρπα (KV 297c / 299)· σύνολο: 5.[14]

Ludwig van Beethoven: 1 [τριπλό] κοντσέρτο για πιάνο, βιολί και βιολοντσέλλο με συνοδεία ορχήστρας (opus 56).

Γ. Μουσική δωματίου χωρίς πιάνο

α) μόνο για έγχορδα:

Joseph Haydn: 68 κουαρτέττα εγχόρδων ("opus 1 αρ. 0" / Hob. II: 6, opus 1 αρ. 1-4 και 6 / Hob. III: 1-4 και 6, opus 2 αρ. 1-2, 4 και 6 / Hob. III: 7-8, 10 και 12, opus 9 αρ. 1-6 / Hob. III: 19-24, opus 17 αρ. 1-6 / Hob. III: 25-30, opus 20 αρ. 1-6 / Hob. III: 31-36, opus 33 αρ. 1-6 / Hob. III: 37-42, opus 42 / Hob. III: 43, opus 50 αρ. 1-6 / Hob. III: 44-49, opus 54 αρ. 1-3 / Hob. III: 57-59, opus 55 αρ. 1-3 / Hob. III: 60-62, opus 64 αρ. 1-6 / Hob. III: 63-68, opus 71 αρ. 1-3 / Hob. III: 69-71, opus 74 αρ. 1-3 / Hob. III: 72-74, opus 76 αρ. 1-6 / Hob. III: 75-80, opus 77 αρ. 1-2 / Hob. III: 81-82 και opus 103 / Hob. III: 83)[15] και 26 τρίο εγχόρδων (Hob. V: 1-4, 6-8, 10-13, 15-21, C1, C4, D1, D3, F1, G1, A2 και B1)·[16] σύνολο: 94.

Wolfgang Amadeus Mozart: 6 κουϊντέττα εγχόρδων (KV 174, 515, 516, 516b / 406, 593 και 614), 4 κουαρτέττα – divertimenti για έγχορδα (KV 125a / 136, 125b / 137, 125c / 138 και 525),[17] 23 κουαρτέττα εγχόρδων (KV 73f / 80, 134a / 155, 134b / 156, 157, 158, 159, 159a / 160, 168-173, 387, 417b / 421, 421b / 428, 458, 464, 465, 499, 575, 589 και 590), 1 divertimento για βιολί, βιόλα και βιολοντσέλλο (KV 563), 1 τρίο (*Adagio και Menuetto*) για δύο βιολιά και μπάσσο (KV 271f / 266),[18] 2 ντουέττα για βιολί και βιόλα (KV 423 και 424) και 2 σονάτες για βιολί και μπάσσο (KV 46d και 46e)· σύνολο: 39.

---

[13] Επιπλέον έχουν χαθεί τουλάχιστον ένα κοντσέρτο για δύο βαρύτονους (*Baryton* ή *Pariton*, Hob. XIII: 3), ένα κοντσέρτο για δύο κόρνα (Hob. VIId: 2) και πιθανότατα ένα ακόμη κοντσέρτο για δύο λύρες και μικρό ορχηστρικό σύνολο.

[14] Εδώ θα πρέπει επίσης να μνημονευθεί η χαμένη *sinfonia concertante για φλάουτο, όμποε, κόρνο και φαγγόττο* KV 297B, γραμμένη στο Παρίσι το 1778· ένα αντίστοιχο έργο για όμποε, κλαρινέττο, κόρνο και φαγγόττο (KV 297b) συνιστά ενδεχομένως μια αμφισβητούμενης αυθεντικότητος διασκευή του KV 297B και δεν λαμβάνεται υπ' όψιν στην παρούσα εργασία.

[15] Τα κουαρτέττα εγχόρδων του Haydn είναι η μοναδική κατηγορία έργων του, στην οποία έως σήμερα χρησιμοποιούνται ως κύριο σημείο αναφοράς οι ενδείξεις opus της πρώτης συνολικής τους έκδοσης στις αρχές του 19ου αιώνος, αντί για τους αριθμούς του καταλόγου του van Hoboken, στους οποίους μάλιστα περιλαμβάνονται αφ' ενός μεν η εξάδα των νόθων *κουαρτέττων* opus 3 / Hob. III: 13-18, και αφ' ετέρου τόσο η αυθεντική μεταγραφή για κουαρτέττο εγχόρδων των ορχηστρικών *Επτά τελευταίων λόγων του Λυτρωτή μας στον σταυρό* (opus 51 / Hob. III: 50-56), όσο και τρεις μάλλον νόθες μεταγραφές άλλων συνθέσεων του Haydn (opus 1 αρ. 5 / Hob. III: 5, opus 2 αρ. 3 / Hob. III: 9 και opus 2 αρ. 5 / Hob. III: 11).

[16] Τα *τρίο εγχόρδων* Hob. V: 5, 9 και 14 είναι χαμένα.

[17] Η υπόθεση ότι τα *divertimenti* KV 125a-c / 136-138 θα μπορούσαν να είναι και συμφωνίες χωρίς μέρη πνευστών αντί για κουαρτέττα εγχόρδων ουσιαστικά καταρρίπτεται από την ασύμβατη με τα δεδομένα του είδους της συμφωνίας στον Mozart ακολουθία μερών του δευτέρου εξ αυτών. Η περίφημη "μικρή νυκτερινή μουσική" KV 525, από την άλλη πλευρά, προορίζεται μάλλον για ορχήστρα εγχόρδων: η ένταξή της στην κατηγορία της μουσικής δωματίου χωρίς πιάνο έγινε περισσότερο κατ' ανάγκην, αφού το είδος του divertimento για ορχηστρικά σύνολα δεν εξετάζεται στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας.

[18] Στους συνδυασμούς για τρία έγχορδα συγκαταλέγονται ακόμη 6 χαμένα τρίο για δύο βιολιά και τσέλλο (KV deest), γραμμένα προ του 1768.

Ludwig van Beethoven: 2 κουϊντέττα εγχόρδων (opera 4 και 29), 16 κουαρτέττα εγχόρδων (opus 18 αρ. 1-6, opus 59 αρ. 1-3, και opera 74, 95, 127, 130, 131, 132, 135), 5 τρίο εγχόρδων (opera 3, 8 και 9 αρ. 1-3) και 1 ντουέττο για βιόλα και βιολοντσέλλο (WoO 32)· σύνολο: 24.

β) με συμμετοχή πνευστών:

Wolfgang Amadeus Mozart: 1 σεξτέττο για δύο κόρνα και έγχορδα (KV 522), 1 κουϊντέττο με κόρνο (KV 386c / 407), 1 κουϊντέττο με κλαρινέττο (KV 581), 4 κουαρτέττα με φλάουτο (KV 285, 285a, 285b και 298), 1 κουαρτέττο με όμποε (KV 368b / 370) και 1 σονάτα για φαγγόττο και βιολοντσέλλο (KV 196c / 292)· σύνολο: 9.

Ludwig van Beethoven: 1 οκτέττο για πνευστά (opus 103), 1 σεπτέττο για βιολί, βιόλα, βιολοντσέλλο, κοντραμπάσσο, κλαρινέττο, κόρνο και φαγγόττο (opus 20), 1 σεξτέττο για πνευστά (opus 71), 1 σεξτέττο για δύο κόρνα και έγχορδα (opus 81b), 1 σερενάτα για φλάουτο, βιολί και βιόλα (opus 25), 1 τρίο για δύο όμποε και αγγλικό κόρνο (opus 87), 1 ντουέττο για δύο φλάουτα (WoO 26) και 3 ντουέττα για κλαρινέττο και φαγγόττο (WoO 27 αρ. 1-3)· σύνολο: 10.

Δ. Μουσική δωματίου με πιάνο

α) Κουϊντέττα και κουαρτέττα με πιάνο:

Joseph Haydn: 1 κουϊντέττο (divertimento) για τσέμπαλο, δύο κόρνα, βιολί και μπάσσο (Hob. XIV: 1) και 12 concertini και divertimenti για τσέμπαλο με συνοδεία δύο βιολιών και μπάσσου (Hob. XIV: 3-4, 7-13, C1, C2 και Hob. XVIII: F2)· σύνολο: 13.[19]

Wolfgang Amadeus Mozart: 1 κουϊντέττο για πιάνο και πνευστά (KV 452) και 2 κουαρτέττα με πιάνο (KV 478 και 493)· σύνολο: 3.

Ludwig van Beethoven: 1 κουϊντέττο για πιάνο και πνευστά (opus 16) και 3 κουαρτέττα με πιάνο (WoO 36 αρ. 1-3)· σύνολο: 4.

β) Τρίο με πιάνο:

Joseph Haydn: Hob. XV: 1-2, 5-32, 34-38, 40-41, C1 και f1· σύνολο: 39.[20]

Wolfgang Amadeus Mozart: KV 254, 442, 496, 498 (για κλαρινέττο, βιόλα και πιάνο), 502, 542, 548 και 564· σύνολο: 8.

Ludwig van Beethoven: Opus 1 αρ. 1-3, opus 11 (για κλαρινέττο ή βιολί, βιολοντσέλλο και πιάνο), opus 70 αρ. 1-2, opus 97, WoO 37 (για φλάουτο, φαγγόττο και πιάνο), WoO 38 και WoO 39· σύνολο: 10.[21]

γ) Σονάτες για πιάνο και βιολί:

Wolfgang Amadeus Mozart: KV 6-15,[22] 26-31, 293a (301), 293b (302), 293c (303), 293d (305), 296, 300c (304), 300l (306), 317d (378), 373a (379), 374d (376),

[19] Το *divertimento για τσέμπαλο, δύο βιολιά και βαρύτονο* (*Baryton* ή *Pariton*) Hob. XIV: 2 έχει χαθεί στην πρωτότυπη εκδοχή του, αλλά σώζεται σε αυθεντική μεταγραφή για τρίο με πιάνο (Hob. XV: 2). Από την άλλη πλευρά, οι αριθμοί Hob. XIV: 5 και 6 αντιστοιχούν σε έργα που κατατάσσονται σε άλλα "πιανιστικά" είδη (βλ. παρακάτω).

[20] Τα Hob. XV: 3-4 και 39 κατά πάσαν πιθανότητα δεν είναι γνήσια έργα του Haydn, ενώ τα Hob. XV: 33 και D1 έχουν χαθεί. Επιπλέον, το *τρίο με πιάνο* Hob. XIV: 6 συνιστά διασκευή της *σονάτας για πιάνο* Hob. XVI: 6.

[21] Ένα ακόμη τρίο με πιάνο (κατάλογος Kinsky – Halm: Anh. 3) είναι αμφίβολης αυθεντικότητος και γι' αυτό δεν λαμβάνεται εδώ υπ' όψιν.

[22] Οι *σονάτες* KV 10-15 στην νέα έκδοση απάντων των έργων του Mozart περιλαμβάνονται στα τρίο με πιάνο, όπου προστίθεται ένα ακόμη (προαιρετικό) συνοδευτικό μέρος για βιολοντσέλλο. Παρ' όλα αυτά, προτιμώ να τις αντιμετωπίζω ως σονάτες για πιάνο με συνοδεία βιολιού, αφού δεν διαφέρουν ιδιαίτερα από τις KV 6-9 και 26-31. Σε αντίθεση άλλωστε με τον Haydn, ο Mozart επιφυλάσσει σαφέστατα πιο αυτόνομο ρόλο στο μέρος του τσέλλου στα μεταγενέστερα τρίο του για βιολί, βιολοντσέλλο και πιάνο, τα οποία ως εκ τούτου δεν εντάσσονται

374e (377), 374f (380), 385c (403), 385d (404), 385e (402), 454, 481, 526 και 547· σύνολο: 35.[23]

Ludwig van Beethoven: Opus 12 αρ. 1-3, opus 23, opus 24, opus 30 αρ. 1-3, opus 47 και opus 96· σύνολο: 10.

δ) Ντουέττα για πιάνο και άλλο όργανο:

Ludwig van Beethoven: 5 σονάτες για βιολοντσέλλο και πιάνο (opus 5 αρ. 1-2, opus 69, opus 102 αρ. 1-2) και 1 σονάτα για κόρνο (ή τσέλλο) και πιάνο (opus 17)· σύνολο: 6.[24]

Ε. Σονάτες για πιάνο

Joseph Haydn: Hob. XIV: 5, Hob. XVI: 1-14, 16, 18-47, 47bis, 48-52, Es2, Es3, G1, Hob. XVII: 6 και D1 (WU 1-20 και 28-62, συν δύο χωρίς αρίθμηση WU)·[25] σύνολο: 57.[26]

Wolfgang Amadeus Mozart: KV 19d (για 4 χέρια), 123a / 381 (για 4 χέρια), 186c / 358 (για 4 χέρια), 189d / 279, 189e / 280, 189f / 281, 189g / 282, 189h / 283, 205b / 284, 284b / 309, 284c / 311, 300d / 310, 300h / 330, 300i / 331, 300k / 332, 315c / 333, 375a / 448 (για δύο πιάνα), 457, 497 (για 4 χέρια), 497a / 357 & 500a / 357 (για 4 χέρια), 521 (για 4 χέρια), 533 & 494, 545, 547a, 570 και 576· σύνολο: 26.[27]

Ludwig van Beethoven: Opus 2 αρ. 1-3, opus 6 (για 4 χέρια), opus 7, opus 10 αρ. 1-3, opus 13, opus 14 αρ. 1-2, opus 22, opus 26, opus 27 αρ. 1-2, opus 28, opus 31 αρ. 1-3, opus 49 αρ. 1-2, opus 53 (συν το *Andante* WoO 57, το αρχικό αργό μέρος της ίδιας σονάτας), opus 54, opus 57, opus 78, opus 79, opus 81a, opus 90, opus 101, opus 106, opus 109, opus 110, opus 111, WoO 47 αρ. 1-3, WoO 50 και WoO 51· σύνολο: 38.[28]

---

στην παράδοση της μουσικής για πιάνο και συνοδεία εγχόρδων του 18ου αιώνος, αλλά στρέφονται προς το ιδεώδες της μουσικής δωματίου με ισορροπημένο ρόλο ανάμεσα στο πιάνο και τα έγχορδα, που καλλιεργήθηκε περαιτέρω από τον Beethoven και τους μετέπειτα συνθέτες του ρομαντισμού.

[23] Εδώ θα πρέπει επιπλέον να αναφερθεί η *σονάτα* KV 372 του έτους 1781, η οποία εντούτοις διαθέτει ένα μόνο μέρος που μάλιστα συμπληρώθηκε μετά τον θάνατο του συνθέτη από τον Maximilian Stadler.

[24] Εξαιρετικά αμφίβολης πατρότητος είναι μία σονάτα για φλάουτο και πιάνο (κατάλογος Kinsky – Halm: Anh. 4) που βρέθηκε στα κατάλοιπα του συνθέτη μετά τον θάνατό του.

[25] Η ένδειξη WU αναφέρεται στην αρίθμηση των σονατών για πιάνο του Haydn που επιμελήθηκε η Christa Landon στην τρίτομη (σε μεταγενέστερες επανεκδόσεις: τετράτομη) έκδοση *Απάντων των σονατών για πιάνο* (*Sämtliche Klaviersonaten*) για λογαριασμό του οίκου *Wiener Urtext Edition* μεταξύ των ετών 1964 και 1966. Σήμερα χρησιμοποιείται παράλληλα με την αρίθμηση του καταλόγου του van Hoboken, παρά το γεγονός ότι αμφότερες παρουσιάζουν επιμέρους αδυναμίες και προβλήματα.

[26] Επτά ακόμη σονάτες είναι χαμένες (Hob. XVI: 2a, 2b, 2c, 2d, 2e, 2g και 2h / WU 21-27), ενώ άλλες δύο (Hob. XVI: 15 και 17 / χωρίς αρίθμηση WU) έχουν αποδειχθεί νόθες. Οι συζητήσεις όσον αφορά στην γνησιότητα πολλών από τις πρώιμες σονάτες του Haydn δεν έχουν εντούτοις καταλήξει σε ασφαλή συμπεράσματα, γι' αυτό και στην παρούσα έρευνα λαμβάνεται υπ' όψιν το σύνολό τους χωρίς περαιτέρω ενδοιασμούς.

[27] Τέσσερεις νεανικές σονάτες για σόλο πιάνο (οι KV 33d, 33e, 33f και 33g, όλες του έτους 1766) έχουν χαθεί. Επιπλέον, σώζονται σε αποσπασματική μορφή δύο πρώτα μέρη από σονάτες για πιάνο, τα KV 372a / 400 και 590d / 312.

[28] Υπάρχουν ακόμη δύο σονατίνες αμφιβόλου γνησιότητος (κατάλογος Kinsky – Halm: Anh. 5 αρ. 1-2) που δεν κρίθηκε σκόπιμο να ληφθούν υπ' όψιν στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας.

## Χρονολογική ταξινόμηση του ρεπερτορίου

Η εξακρίβωση της χρονολόγησης ενός έργου συχνά αποδεικνύεται εξαιρετικά δύσκολη, αν όχι τελείως αδύνατη, γεγονός που οφείλεται σε μια σειρά από λόγους. Τουλάχιστον σε ό,τι αφορά στις δεκαετίες του 1750, του 1760 και του 1770 (αλλά σε αρκετές περιπτώσεις και μέχρι τα τέλη του 18$^{ου}$ αιώνος), οι συνθέτες κατά κανόνα δεν υπέγραφαν ούτε προσδιόριζαν την χρονολογία σύνθεσης ενός έργου τους επί της παρτιτούρας: η έννοια και η ιδεολογία του "έργου τέχνης" που προορίζεται να μείνει στην ιστορία είναι εμφανώς ασύμβατη με την συνθετική δραστηριότητα του προκλασσικισμού, κατά την οποία ακόμη και κορυφαίοι συνθέτες, όπως εν προκειμένω ο Haydn, αντιμετωπίζουν την δουλειά τους περίπου ως εφήμερη "χειρονακτική εργασία", που αποσκοπεί στην ψυχαγωγία ενός περιορισμένου αυλικού ή (σπανιώτερα) αστικού κοινού είτε στην μουσική επένδυση μιας κοσμικής ή θρησκευτικής τελετής. Καθώς μάλιστα ο αριθμός των μουσικών εκδόσεων ήταν τότε σημαντικά περιορισμένος, οι περισσότερες παρτιτούρες διαδίδονταν εκείνη την εποχή κυρίως μέσω χειρόγραφων αντιγράφων, στα οποία συχνά δεν αναφέρεται πουθενά το όνομα του συνθέτη ή – ακόμη και αν αναφέρεται ένα όνομα – η συγκεκριμένη πληροφορία ελέγχεται για την αξιοπιστία της (δεν είναι άλλωστε λίγες οι περιπτώσεις έργων που αποδίδονται σε δύο ή περισσότερους διαφορετικούς δημιουργούς, όπως αποκαλύπτει η σύγκριση διαφορετικών πηγών)! Πολλά έργα του Haydn, η πρωτότυπη παρτιτούρα των οποίων δεν διασώζεται σήμερα, έφθασαν σε εμάς μόνο μέσω τέτοιων αντιγράφων, γεγονός που επιτείνει το πρόβλημα της χρονολόγησής τους, διότι ακόμη και αν ένα τέτοιο αντίγραφο μπορεί με απόλυτη βεβαιότητα να τοποθετηθεί σε ένα ορισμένο έτος, αυτό ωστόσο δεν αποκαλύπτει παρά μόνο ένα χρονικό όριο *μέχρι το οποίο* έχει οπωσδήποτε λάβει χώραν η σύνθεση του καταγεγραμμένου έργου· στην πραγματικότητα όμως, η δημιουργική διαδικασία επί του ιδίου του έργου μπορεί να έχει συντελεσθεί αρκετά χρόνια νωρίτερα, σε βάθος πενταετίας ή ακόμη περισσότερο.

Άλλο πρόβλημα, που αφορά πρωτίστως στον Beethoven, σχετίζεται με αυτή καθ' εαυτήν την συνθετική διαδικασία, η οποία δεν είναι συνεχής, αλλά επεκτείνεται σε αρκετά στάδια – από τα πρώτα σκίτσα μέχρι την οριστική αποπεράτωση ενός έργου – τα οποία ενίοτε καλύπτουν μια περίοδο αρκετών ετών· σε τέτοιες περιπτώσεις, για την ένταξη του εκάστοτε έργου σε μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο λαμβάνεται υπ' όψιν πρωτίστως η κύρια περίοδος ενασχόλησης του συνθέτη με αυτό, ενώ τίθενται στο περιθώριο ενδεχόμενοι αρχικοί σχεδιασμοί είτε μεταγενέστερες – περιορισμένου εύρους – τροποποιήσεις. Εξ άλλου, η δυνατότητα επεξεργασίας είτε αναθεώρησης προγενέστερου υλικού συνιστά έναν ακόμη παράγοντα που περιπλέκει περαιτέρω την προσπάθεια σύστασης ενός απολύτως αξιόπιστου χρονολογικού καταλόγου έργων, ακόμη και στην περίπτωση του Mozart, όπου – ως γνωστόν – ο στόχος αυτός τέθηκε ήδη από την πρώτη έκδοση του καταλόγου του Köchel, στα μέσα του 19$^{ου}$ αιώνος.[29]

[29] Ενδεικτική της αδυναμίας της απόλυτης επίτευξης αυτού του εγχειρήματος είναι η στάση του Neal Zaslaw, ο οποίος – από κοινού με τους Ulrich Konrad and Cliff Eisen – έχει επιφορτισθεί με την επιμέλεια της επόμενης εκδόσεως του ιστορικού καταλόγου του Köchel για τα έργα του Mozart. Στο κείμενό του με τίτλο "Der neue Köchel", που αναδημοσιεύεται στον ιστοχώρο *The Mozart Project* (στην ηλεκτρονική διεύθυνση http://www.mozartproject.org/essays/zaslaw.html – τελευταία πρόσβαση: 27.03.2005), ο Zaslaw επισημαίνει ορισμένες εγγενείς δυσκολίες ως προς την απόλυτη χρονολογική ταξινόμηση των έργων (η οποία εξ άλλου προϋπέθετε και μια χαλκευμένη εικόνα του ρομαντικού 19$^{ου}$ αιώνος για τον Mozart και την συνθετική διαδικασία που ακολουθούσε) και προϊδεάζει τους αναγνώστες του "Νέου Köchel" ως προς την επικείμενη αναδιάρθρωση των (γνωστών) περιεχομένων του, σύμφωνα με τα ακόλουθα βήματα: α) αποκατάσταση των αριθμών καταλόγου

Παρ' όλα αυτά, για τις ανάγκες της παρούσας έρευνας ήταν απαραίτητη μια κατά προσέγγιση χρονολογική ταξινόμηση του υπό εξέταση ρεπερτορίου, λαμβάνοντας υπ' όψιν τις πλέον έγκυρες και ενημερωμένες βάσεις δεδομένων, με στοιχεία δηλαδή που έχουν προκύψει από πολυάριθμες ερευνητικές συμβολές πάνω στην χρονολόγηση των έργων των τριών μεγάλων κλασσικών *μετά* την δημοσίευση των τελευταίων εκδόσεων ή επανεκδόσεων των καταλόγων των van Hoboken (1957), Köchel (1964 / 1983) και Kinsky – Halm (1955). Τα χρονολογικά δεδομένα που αναφέρονται στην συνέχεια έχουν προκύψει από διασταύρωση των πληροφοριών που παρέχουν τα τμήματα των εργογραφιών των λημμάτων που αφιερώνονται στους τρεις συνθέτες τόσο στην νέα έκδοση (1994 κ.εξ.) της εγκυκλοπαίδειας *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (ή *MGG*$^2$)[30] όσο και στην επίσης αναθεωρημένη 2$^η$ έκδοση (2001) του λεξικού *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ή *New Grove*$^2$).[31]

Τα έργα κατανέμονται σε χρονικές περιόδους, τα όρια των οποίων μπορεί και να επικαλύπτονται, αλλά σε κάθε περίπτωση είναι αντιπροσωπευτικά κάποιων τομών στην σταδιοδρομία και κυρίως στην εξέλιξη του ύφους των τριών συνθετών. Οι περίοδοι αυτές οριοθετούνται χωριστά για κάθε συνθέτη.

## I. Joseph Haydn

– 1$^η$ περίοδος: περί το 1750 έως το 1760 / 1761.

Στην δεκαετία του 1750 τοποθετούνται οι πρώτες ενόργανες συνθέσεις του Haydn που γράφηκαν στην Βιέννη. Περιλαμβάνουν αρκετά είδη μουσικής δωματίου, μουσική για πληκτροφόρο, κοντσέρτα και συμφωνίες.

α) Συμφωνίες (14): Η *συμφωνία* Hob. I: 1 χρονολογείται έως το 1759, αλλά δεν αποκλείεται να έχει γραφεί το 1757. Έως το 1758 είχε κατά πάσαν πιθανότητα συντεθεί η Hob. I: 37, έως το 1760 ακολούθησαν μάλλον οι *συμφωνίες* Hob. I: 4, 5, 25, 32, 33 και 11, μεταξύ των ετών 1760-1761 είδε το φως η *συμφωνία* Hob. I: 3, ενώ μέχρι το 1761 είχαν γραφεί και οι Hob. I: 107, 2, 15, 10 και 27.

β) Κοντσέρτα για όργανο (2): Το *κοντσέρτο* Hob. XVIII: 1 γράφηκε το 1756, ενώ το Hob. XVIII: 2 πιθανολογείται ότι ανήκει στην ίδια περίπου περίοδο.

---

των έργων του Mozart που δόθηκαν από τον ίδιο τον Köchel στην πρωτότυπη έκδοση του 1862, β) εξάλειψη από το κύριο σώμα του καταλόγου των νόθων και αμφιβόλου αυθεντικότητος έργων, γ) ενσωμάτωση των γνήσιων έργων του Mozart που προσετέθησαν σε μεταγενέστερες εκδόσεις του καταλόγου, δ) μεταφορά σε παραρτήματα των σχεδιασμάτων και των ημιτελών συνθέσεων (που επί του παρόντος έχουν αναμειχθεί με τα ολοκληρωμένα έργα), και ε) προσθήκη αστερίσκου σε όσους αριθμούς του νέου καταλόγου έργων έχουν πλέον απολέσει την χρονολογική τους σημασία – γεγονός με το οποίο επισφραγίζεται κατ' ουσίαν (για πρώτη φορά από συστάσεως του καταλόγου!) ο παραγκωνισμός της χρονολογικής αλληλουχίας των υπό ταξινόμηση έργων.

[30] Klaus Kropfinger, λήμμα "Beethoven, Ludwig van", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *MGG*$^2$ / *Personenteil*, Bd. 2, Bärenreiter, Kassel 1999, σ. 667-944 (ο κατάλογος έργων δημοσιεύεται στις σ. 787-854). Georg Feder, λήμμα "Haydn, (Franz) Joseph", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *MGG*$^2$ / *Personenteil*, Bd. 8, Bärenreiter, Kassel 2002, σ. 901-1094 (ο κατάλογος έργων καταχωρείται στις σ. 957-1040). Ulrich Konrad, λήμμα "Mozart, (Johannes Chrysostomus) Wolfgang, *Wolfgangus*, Theophilus, *Amadeus*", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *MGG*$^2$ / *Personenteil*, Bd. 12, Bärenreiter, Kassel 2004, σ. 591-758 (ο κατάλογος έργων καταλαμβάνει τις σ. 648-711).

[31] Joseph Kerman – Alan Tyson – Scott G. Burnham – Douglas Johnson – William Drabkin, λήμμα "Beethoven, Ludwig van", στο: Stanley Sadie (επιμ.), *New Grove*$^2$, Macmillan Publishers Limited, London 2001, vol. 3, σ. 73-140 (ο κατάλογος έργων στις σ. 115-133 έχει συνταχθεί από τους Douglas Johnson και Scott G. Burnham). James Webster – Georg Feder, λήμμα "Haydn, (Franz) Joseph", ό.π., vol. 11, σ. 171-271 (ο κατάλογος έργων στις σ. 204-263 υπογράφεται μόνο από τον Georg Feder). Cliff Eisen – Stanley Sadie, λήμμα "Mozart, (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus", ό.π., vol. 17, σ. 276-347 (ο κατάλογος έργων στις σ. 304-337 συνιστά κοινή εργασία των δύο συντακτών του λήμματος).

γ) Κουαρτέττα εγχόρδων (6): Τα περίφημα *divertimenti a quattro* opus 1 αρ. 1-4 και 6 / Hob. III: 1, 2, 3, 4 και 6 συνετέθησαν πιθανόν μεταξύ των ετών 1755 και 1759. Στην ίδια χρονική περίοδο τοποθετείται επίσης το αναδρομικώς γνωστό ως "opus 1 αρ. 0" / Hob. II: 6, το οποίο ο van Hoboken ενέταξε εκ παραδρομής στην κατηγορία των divertimenti για διάφορα σύνολα εγχόρδων και πνευστών.

δ) Τρίο εγχόρδων (8): Εφ' όσον τα *τρίο για δύο βιολιά και μπάσσο* (τσέλλο) Hob. V: A2, B1, C1, C4, D1, D3, F1 και G1 θεωρηθούν γνήσια έργα του Haydn, δύνανται να εκληφθούν ως πρώιμα δείγματα γραφής, γραμμένα μέχρι το 1760 περίπου.

ε) Έργα για πιάνο με συνοδεία εγχόρδων (9): Τα *τρίο για πιάνο με συνοδεία βιολιού και μπάσσου* Hob. XV: 34, 36, 37, 38, 41, C1 και f1 γράφηκαν μάλλον έως το 1760, ενώ το *τρίο* Hob. XV: 40 συνετέθη κατά πάσαν πιθανότητα περί το 1760· το *concertino για πιάνο με συνοδεία δύο βιολιών και μπάσσου* Hob. XIV: 11, πάντως, χρονολογείται με ακρίβεια στα 1760.

ς) Σονάτες για πιάνο (15): Μεταξύ των ετών 1750-1755 χρονολογούνται οι *σονάτες* Hob. XVI: 1 / WU 10, Hob. XVI: 5 / WU 8, Hob. XVI: 12 / WU 12 και Hob. XVI: 16 / χωρίς αρίθμηση WU, ενώ γύρω στο 1755 φέρεται να έχει συντεθεί η Hob. XVI: Es2 / WU 17· για άλλες δέκα *σονάτες* είναι αδύνατη μια ακριβέστερη προσέγγιση – οι Hob. XVI: 2 / WU 11, Hob. XVI: 6 / WU 13, Hob. XVI: 7 / WU 2, Hob. XVI: 8 / WU 1, Hob. XVI: 9 / WU 3, Hob. XVI: 10 / WU 6, Hob. XVI: 13 / WU 15, Hob. XVI: 14 (= 2f) / WU 16, Hob. XVI: G1 / WU 4 και Hob. XVII: D1 / WU 7 θεωρείται εν γένει ότι έχουν γραφεί έως το 1760 περίπου.

– 2η περίοδος: 1761-1765.

Τα πρώτα χρόνια στην υπηρεσία του πρίγκηπος Paul Anton Eszterházy και, μετά τον θάνατό του το 1762, στην υπηρεσία του αδελφού του Nikolaus, βρίσκουν τον Haydn – ως δεύτερο αρχιμουσικό της αυλής – ενασχολούμενο κυρίως με ορχηστρική μουσική και σε μικρότερο βαθμό με έργα μουσικής δωματίου.

α) Συμφωνίες (26): Η περίφημη τριλογία των *συμφωνιών* του "πρωινού", του "μεσημεριού" και του "δειλινού" Hob. I: 6-8 γράφηκε το 1761 (όπως προκύπτει τουλάχιστον από την ακριβή χρονολόγηση της μεσαίας εκ των τριών). Έως το 1762 γράφηκαν μάλλον και οι *συμφωνίες* Hob. I: 14, 17, 108, 18, 19, 20 και 36, έτος στο οποίο τοποθετείται επίσης η σύνθεση της *συμφωνίας* Hob. I: 9. Έργα του 1763 είναι οι *συμφωνίες* Hob. I: 12, 13 και 40, του 1764 οι Hob. I: 21-24 και του 1765 οι Hob. I: 28-31 και πιθανότατα η Hob. I: 39. Στην ίδια περίοδο περιλαμβάνονται ακόμη η *συμφωνία* Hob. I: 72 (γραμμένη μάλλον μεταξύ των ετών 1763-1765) καθώς και οι *συμφωνίες* Hob. I: 16 και 34 (αμφότερες γραμμένες έως το 1765).

β) Κοντσέρτα (3): Το *κοντσέρτο για κόρνο* Hob. VIId: 3 γράφηκε το 1762· αντιθέτως, τόσο το *κοντσέρτο για βιολί* Hob. VIIa: 1, όσο και το *κοντσέρτο για βιολοντσέλλο* Hob. VIIb: 1, τοποθετούνται εντός της περιόδου 1761-1765, χωρίς να μπορεί να προσδιορισθεί ακριβέστερα το έτος σύνθεσής τους.

γ) Κουαρτέττα εγχόρδων (4): Η σύνθεση των *divertimenti a quattro* opus 2 αρ. 1, 2, 4 και 6 / Hob. III: 7, 8, 10 και 12 τοποθετείται κάπου ανάμεσα στα έτη 1760-1762, χωρίς να είναι εφικτή κάποια ακριβέστερη χρονολογική προσέγγιση.

δ) Τρίο εγχόρδων (18): Με την εξαίρεση του *τρίο για βιολί, βιόλα και βιολοντσέλλο* Hob. V: 8 (που γράφηκε έως το 1765), όλα τα υπόλοιπα έργα αυτής της κατηγορίας προβλέπουν την συμμετοχή δύο βιολιών και μπάσσου (τσέλλου). Δύο μόνο εξ αυτών, τα Hob. V: 15 και 11, χρονολογούνται με αρκετή ακρίβεια στα έτη 1762 και 1763, αντίστοιχα· για τα υπόλοιπα ωστόσο, ως όριο αποπεράτωσής τους τίθεται κατά προσέγγιση το έτος 1763 (Hob. V: 16-20), το 1764 (Hob. V: 6) ή το 1765 (Hob. V: 7, 13 και 21), ενώ για τα *τρίο*

Hob. V: 1-4, 10 και 12 ισχύει μάλλον το έτος 1765 επίσης ως χρονικό όριο, αν και δεν μπορεί να αποκλεισθεί μια διεύρυνσή του κατά δύο επιπλέον χρόνια, έως το 1767.

ε) Έργα για πιάνο με συνοδεία εγχόρδων (4): Εδώ τοποθετούνται τα *τρίο για πιάνο με συνοδεία βιολιού και μπάσσου* Hob. XV: 1 (πιθανόν περί το 1760-1762) και Hob. XV: 35 (μάλλον περί το 1764-1765), καθώς και τα *divertimenti για πιάνο με συνοδεία δύο βιολιών και μπάσσου* Hob. XIV: 4 (του 1764) και Hob. XIV: 10 (γραμμένο κατά προσέγγιση μεταξύ των ετών 1764-1767).

ς) Σονάτες για πιάνο (4): Η *σονάτα* Hob. XVI: Es3 / WU 18 ανάγεται γύρω στα 1764, ενώ η σύνθεση των *σονατών* Hob. XVI: 3 / WU 14, Hob. XVI: 4 / WU 9 και Hob. XVI: 47bis / WU 19 τοποθετείται γύρω στο 1765.

– 3η περίοδος: 1766-1772.

Το 1766 ο Haydn προάγεται σε πρώτο αρχιμουσικό της αυλής του Nikolaus Eszterházy. Μέχρι το 1772 βλέπουν το φως σημαντικά έργα του, μέρος των οποίων συχνά παραλληλίζεται από ορισμένους ερευνητές με την (ελαφρώς μεταγενέστερη) τεχνοτροπία του λογοτεχνικού κινήματος "Sturm und Drang".[32]

α) Συμφωνίες (16): Οι χρονολογημένες συμφωνίες αυτής της περιόδου περιλαμβάνουν την υπ' αριθμόν Hob. I: 35 του 1767, την Hob. I: 49 του 1768, την Hob. I: 42 του έτους 1771 καθώς και τις Hob. I: 45-47 του 1772. Δίπλα σε αυτές, οι *συμφωνίες* Hob. I: 38, 59, 26, 41 και 58 γράφηκαν πιθανότατα μέχρι το 1768, η Hob. I: 48 έως το 1769, οι Hob. I: 52 και 65 τοποθετούνται στο διάστημα μεταξύ των ετών 1768 και 1773, ενώ οι *συμφωνίες* Hob. I: 43 και 44 δημιουργήθηκαν οπωσδήποτε έως το 1772.

β) Κοντσέρτα (5): Κατά την περίοδο αυτή έλαβε χώραν η σύνθεση δύο κοντσέρτων για τσέμπαλο ή πιάνο, των Hob. XVIII: 3 (μάλλον περί το 1766) και Hob. XVIII: 4 (κατά πάσαν πιθανότητα μεταξύ των ετών 1768-1770). Σε αυτά προστίθενται άλλα δύο για βιολί, τα Hob. VIIa: 3 (περί το 1765 έως 1770) και Hob. VIIa: 4 (έως το 1769), καθώς και ένα *διπλό κοντσέρτο για βιολί και τσέμπαλο* (Hob. XVIII: 6), γραμμένο μέχρι το 1766.

γ) Κουαρτέττα εγχόρδων (18): Το είδος του κουαρτέττου εγχόρδων ωριμάζει σταδιακώς μέσα από τρεις εξάδες που έμειναν γνωστές ως opera 9, 17 και 20. Η πρώτη περιλαμβάνει τα έργα Hob. III: 19-24, που γράφηκαν πιθανότατα κατά τα έτη 1769-1770· η επόμενη εξάδα (Hob. III: 25-30) είναι του έτους 1771, ενώ το 1772 ήλθαν στο φως τα *κουαρτέττα* Hob. III: 31-36.

δ) Έργα για πιάνο με συνοδεία εγχόρδων είτε πνευστών (11): Το *divertimento για πιάνο, δύο κόρνα, βιολί και μπάσσο* Hob. XIV: 1 γράφηκε έως το 1766, ενώ μέχρι το 1767 περίπου είχαν συντεθεί και τα περισσότερα από τα concertini και divertimenti για πιάνο με συνοδεία δύο βιολιών και μπάσσου, δηλαδή τα Hob. XIV: 3, 7, 9, 12, 13, C1, C2 και Hob. XVIII: F2. Ένα λίγο μεταγενέστερο έργο της ίδιας κατηγορίας, το *divertimento* Hob. XIV: 8, ανάγεται μεταξύ των ετών 1768 και 1772. Υπάρχει ακόμη ένα *τρίο για πιάνο με συνοδεία βιολιού και μπάσσου* (Hob. XV: 2) που γράφηκε μάλλον περί το 1767-1771.

ε) Σονάτες για πιάνο (8): Οι *σονάτες* Hob. XVI: 45 / WU 29 του 1766, Hob. XVI: 19 / WU 30 του 1767 και Hob. XVI: 20 / WU 33 του 1771 είναι με ακρίβεια χρονολογημένες, σε αντίθεση με την Hob. XVI: 11 / WU 5 που γράφηκε έως το 1767, τις Hob. XIV: 5 / WU

[32] Βάσιμες αντιρρήσεις ως προς τον γνώριμο αυτόν παραλληλισμό της μουσικής του Haydn περί το 1770 (καθώς και άλλων μουσικών της ιδίας είτε ελαφρώς διαφορετικών χρονικών περιόδων) με το βραχύβιο προ-ρομαντικό λογοτεχνικό κίνημα "Θύελλα και Ορμή" διατυπώνει ο Ludwig Finscher στο πολύ ενδιαφέρον άρθρο του "»Sturm und Drang« in der Musikgeschichte?", στο: Hermann Danuser (επιμ.), *Ludwig Finscher: Geschichte und Geschichten (Ausgewählte Aufsätze zur Musikhistorie)*, Schott, Mainz 2003, σ. 53-74.

28 (η οποία σώζεται σε αποσπασματική μορφή) και Hob. XVI: 46 / WU 31 που τοποθετούνται στο διάστημα 1767-1770, καθώς και τις Hob. XVI: 18 / WU 20 και Hob. XVI: 44 / WU 32 των ετών 1771-1773.

– 4η περίοδος: 1773-1781.

Το υπόλοιπο της δεκαετίας του 1770 αφιερώνεται – τουλάχιστον όσον αφορά στα είδη ενόργανης μουσικής που διερευνώνται εδώ – αποκλειστικά στην σύνθεση συμφωνιών και σονατών για πιάνο, αλλά κλείνει με την περίφημη εξάδα των κουαρτέττων opus 33, η δημιουργία των οποίων συνιστά για πολλούς το συμβολικό εκείνο χρονικό όριο που διακρίνει την περίοδο του "προκλασσικισμού" από την κατ' εξοχήν "κλασσική" εποχή.

α) Συμφωνίες (21): Η *συμφωνία* Hob. I: 64 γράφηκε μάλλον περί το 1773, έτος στο οποίο τοποθετείται επίσης η Hob. I: 50. Οι *συμφωνίες* Hob. I: 51 και 60 ολοκληρώθηκαν μέχρι το 1774, χρονιά κατά την οποία γράφηκαν επίσης οι υπ' αριθμόν Hob. I: 54-57. Σύντομα ακολούθησαν τόσο η Hob. I: 68 (1774-1775) όσο και οι *συμφωνίες* Hob. I: 66, 67 και 69 (1775-1776), ενώ η Hob. I: 61 είναι σύνθεση του 1776. Μετά από μια μικρή ανάπαυλα στο είδος αυτό, εμφανίσθηκαν οι *συμφωνίες* Hob. I: 53, 70 και 71 (κάπου ανάμεσα στα έτη 1778-1779), οι Hob. I: 63 και 75 (πιθανόν του 1779), οι Hob. I: 62 και 74 (μάλλον του 1780) και τελευταία η *συμφωνία* Hob. I: 73 (γύρω στο 1781).

β) Κουαρτέττα εγχόρδων (6): Η εξάδα opus 33 / Hob. III: 37-42 ολοκληρώθηκε το 1781.

γ) Σονάτες για πιάνο (18): Η σύνθεση της εξάδας των *σονατών* Hob. XVI: 21-26 / WU 36-41 έλαβε χώραν το 1773. Ακολούθησε η δημοσίευση μιας δεύτερης εξάδας, που συμπεριέλαβε την *σονάτα* Hob. XVI: 29 / WU 44 του 1774 και τις Hob. XVI: 27-28 και 30-32 / WU 42-43 και 45-47 που ολοκληρώθηκαν μέχρι το έτος 1776. Δύο σονάτες που είχαν ετοιμασθεί ήδη μεταξύ των ετών 1770-1775 (οι Hob. XVI: 36 / WU 49 και Hob. XVI: 38 / WU 51) και άλλες τρεις που περατώθηκαν έως το 1780 (Hob. XVI: 35 / WU 48, Hob. XVI: 37 / WU 50 και Hob. XVI: 39 / WU 52), εκδόθηκαν το 1780 μαζί με την προγενέστερη *σονάτα* Hob. XVI: 20 / WU 33 (του 1771), διαμορφώνοντας έτσι μια τρίτη κατά σειράν εξάδα σονατών για πιάνο. Αδημοσίευτη, αντιθέτως, έμεινε η *σονάτα* Hob. XVI: 33 / WU 34, γραμμένη έως το 1778.

– 5η περίοδος: 1782-1790.

Κατά την δεκαετία του 1780 ο Haydn εξακολουθεί να υπηρετεί τον πρίγκηπα Eszterházy, παράλληλα όμως δέχεται αρκετές παραγγελίες από άλλους ηγεμόνες, ευγενείς και εκδότες ανά την Ευρώπη, με αποτέλεσμα να εμπλουτίσει το ρεπερτόριο με πολλά αξιόλογα έργα, κυρίως στα είδη της συμφωνίας, του κουαρτέττου εγχόρδων και του τρίο με πιάνο (όπου σε γενικές γραμμές διατηρείται η προγενέστερη παράδοση του έργου για πληκτροφόρο *κατ' αρχήν* με συνοδεία εγχόρδων).

α) Συμφωνίες (17): Το έτος 1782 δημιουργήθηκε μία τριάδα νέων συμφωνιών, οι υπ' αριθμόν Hob. I: 76-78, ενώ ακολούθησε μία δεύτερη το 1784 με τα έργα Hob. I: 80, 81 και 79. Η διετία 1785-1786 σημαδεύεται από την σύνθεση των έξι "παρισινών" συμφωνιών, που κατανέμονται σε δύο τριάδες ανά έτος (Hob. I: 87, 85, 83 και Hob. I: 84, 86, 82). Ακολούθησαν οι *συμφωνίες* Hob. I: 88 (πιθανόν του 1787) και 89 (του 1787), Hob. I: 90 και 91 (αμφότερες του έτους 1788), καθώς και η Hob. I: 92 (γραμμένη το 1789).

β) Κοντσέρτα (7): Το *κοντσέρτο για τσέλλο* Hob. VIIb: 2 είναι έργο του 1783, ενώ έως το 1784 είχε οπωσδήποτε γραφεί και το *κοντσέρτο για πιάνο* Hob. XVIII: 11. Στην ίδια κατηγορία ανήκουν επίσης τα πέντε σωζόμενα *κοντσέρτα για δύο lire organizzate* και μικρό ορχηστρικό σύνολο: τα Hob. VIIh: 1, 4 και 2 είναι του 1786, ενώ από την δεύτερη τριάδα (;) του 1787 γνωρίζουμε μόνο τα Hob. VIIh: 5 και 3.

γ) Κουαρτέττα εγχόρδων (19): Το *κουαρτέττο* opus 42 / Hob. III: 43 του 1785 συνιστά ένα απομονωμένο δείγμα γραφής. Αντιθέτως, στα χρόνια που ακολούθησαν ο Haydn ασχολήθηκε συστηματικά με το είδος του κουαρτέττου εγχόρδων και μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1780 είδαν το φως τρεις νέες εξάδες: τα *κουαρτέττα* opus 50 / Hob. III: 44-49 του 1787, τα opera 54 και 55 / Hob. III: 57-59 και 60-62, γραμμένα έως το 1788, καθώς και τα υπ' αριθμόν opus 64 / Hob. III: 63-68 του 1790.

δ) Τρίο με πιάνο (13): Το ύστερο έργο του Haydn περιλαμβάνει πολλά τρίο για πιάνο, βιολί και τσέλλο, που δημοσιευμένα ως επί το πλείστον κατά τριάδες συνάντησαν μεγάλη ανταπόκριση, ιδίως μεταξύ των μεγαλοαστικών κύκλων που περιελάμβαναν ικανούς ερασιτέχνες μουσικούς. Τα Hob. XV: 5 και 6 γράφηκαν το 1784, ενώ το επόμενο έτος ακολούθησαν τα Hob. XV: 7-10. Η τριάδα Hob. XV: 11-13 δημιουργήθηκε μεταξύ των ετών 1788-1789, ενώ το 1790 την διαδέχθηκε μία νέα τριάδα *τρίο με πιάνο*, τα Hob. XV: 15-17 (στα οποία το μέρος του βιολιού μπορεί να παιχθεί εναλλακτικά από φλάουτο)· ένα ακόμη *τρίο με πιάνο*, το Hob. XV: 14, συνετέθη έως το 1790.

ε) Σονάτες για πιάνο (8): Δύο μεμονωμένα έργα, οι *σονάτες* Hob. XVI: 43 / WU 35 και Hob. XVI: 34 / WU 53, γράφηκαν μέχρι το 1783 και το 1784, αντιστοίχως. Παράλληλα, έως το 1784 είχαν συντεθεί και οι τρεις *σονάτες* Hob. XVI: 40-42 / WU 54-56. Μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1780, εξ άλλου, έκαναν την εμφάνισή τους τρία ακόμη έργα: η *σονάτα* Hob. XVI: 47 / WU 57 γράφηκε έως το 1788, αλλά έχει δύο κοινά μέρη με την πολύ προγενέστερη *σονάτα* Hob. XVI: 47bis / WU 19 (περί το 1765)· η Hob. XVI: 48 / WU 58 είναι του 1789, ενώ η Hob. XVI: 49 / WU 59 γράφηκε γύρω στα 1789-1790.

– 6η περίοδος: 1791-1803.

Μετά τον θάνατο του Nikolaus Eszterházy, ο Haydn πραγματοποιεί δύο περιοδείες στην Αγγλία κατά τα έτη 1791-1792 και 1794-1795 με τεράστια επιτυχία. Στην συνέχεια ζει στην Βιέννη και συνθέτει μέχρι το 1803, οπότε και αποφασίζει να αφήσει ημιτελές το τελευταίο του κουαρτέττο εγχόρδων, αισθανόμενος ότι δεν είχε πλέον τις απαραίτητες δυνάμεις για να συνεχίσει να γράφει μουσική.

α) Συμφωνίες (12): Η σειρά των περιώνυμων "12 συμφωνιών του Λονδίνου" ξεκίνησε με την σύνθεση των υπ' αριθμόν Hob. I: 96, 95, 93 και 94 το έτος 1791 και συνεχίσθηκε το 1792 με τις Hob. I: 98 και 97. Η δεύτερη εξάδα (για το δεύτερο ταξίδι στην Αγγλία) περιλαμβάνει τις *συμφωνίες* Hob. I: 99 (του 1793), Hob. I: 101 και 100 (γραμμένες μεταξύ των ετών 1793-1794), Hob. I: 102 (του 1794), καθώς και τις Hob. I: 103 και 104 (του 1795).

β) Κοντσέρτα (2): Κατά την πρώτη περιοδεία του στην Γηραιά Αλβιόνα και συγκεκριμένως το έτος 1792, ο Haydn συνέθεσε και παρουσίασε ενώπιον κοινού την *symphonie concertante* Hob. I: 105, ένα κοντσέρτο για τέσσερα όργανα (όμποε, φαγγόττο, βιολί, βιολοντσέλλο) και συνοδεία ορχήστρας. Το *κοντσέρτο για τρομπέτα* Hob. VIIe: 1 είναι το τελευταίο αμιγώς συμφωνικό έργο του, καθώς γράφηκε στην Βιέννη το 1796.

γ) Κουαρτέττα εγχόρδων (15): Η εξάδα των opera 71 και 74 / Hob. III: 69-71 και 72-74 του έτους 1793 ακολουθήθηκε από το επιστέγασμα της τέχνης του Haydn στο είδος αυτό, τα *κουαρτέττα* opus 76 / Hob. III: 75-80, τα οποία γράφηκαν έως το 1797. Από έναν τρίτο κύκλο κουαρτέττων, που εντούτοις ποτέ δεν ολοκληρώθηκε, απέμειναν ως παρακαταθήκη δύο έργα του 1799 (Hob. III: 81-82) που αργότερα εξεδόθησαν ως opus 77, καθώς επίσης τα δύο εσωτερικά μέρη ενός τρίτου κουαρτέττου (opus 103 / Hob. III: 83), γραμμένα έως το 1803.

δ) Τρίο με πιάνο (15): Η πυκνή παραγωγή έργων αυτού του είδους κατά τα μέσα της δεκαετίας του 1790 είχε ως αποτέλεσμα την δημιουργία των τριάδων Hob. XV: 18-20 του 1794, Hob. XV: 21-23 και 24-26 του 1795 (αν και ειδικά το *τρίο* Hob. XV: 26

μπορεί να ήταν έτοιμο ήδη από το 1794), καθώς και Hob. XV: 27-29, η οποία ενδέχεται να είχε ολοκληρωθεί έως το 1795, αλλά είναι εξίσου πιθανόν να απασχόλησε τον Haydn μέχρι και την έκδοσή της το 1797. Υπάρχουν επιπλέον τρία μεμονωμένα έργα: το Hob. XV: 32 του 1794 είναι μάλλον μια *σονάτα για βιολί και πιάνο*, που ωστόσο διαδόθηκε περισσότερο ως τρίο, με ένα συνοδευτικό μέρος για τσέλλο· η σύνθεση του *τρίο* Hob. XV: 31 τοποθετείται μεταξύ των ετών 1794 και 1795, ενώ το Hob. XV: 30 γράφηκε κατά πάσαν πιθανότητα το 1796.

ε) Σονάτες για πιάνο (4): Οι τελευταίες σονάτες για πιάνο του Haydn περιλαμβάνουν τα έργα Hob. XVI: 51 / WU 61 (που είχε ολοκληρωθεί πιθανότατα έως το 1794), Hob. XVI: 52 / WU 62 (του 1794) και Hob. XVI: 50 / WU 60 (περί το 1794-1795). Υπάρχει ακόμη το έργο Hob. XVII: 6 / χωρίς αρίθμηση WU του 1793, το οποίο αρχικά προοριζόταν για πρώτο μέρος μιας ακόμη σονάτας για πιάνο, αλλά τελικά δημοσιεύθηκε ως αυτοτελές κομμάτι υπό τους τίτλους "σονάτα", "παραλλαγές" αλλά και "μικρό divertimento".

II. Wolfgang Amadeus Mozart

– 1η περίοδος: 1761-1768.

Στα νεανικά του έργα ο Mozart δέχεται ποικίλες επιρροές από τα σημαντικά μουσικά κέντρα ανά την Ευρώπη που επισκέπτεται, κυρίως κατά την περιοδεία του ως παιδί-θαύμα από τα μέσα του 1763 έως τα τέλη του 1766. Όσον αφορά στην ενόργανη μουσική, επικεντρώνεται σχεδόν αποκλειστικά στην σύνθεση σονατών για πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού και συμφωνιών.

α) Συμφωνίες (10): Η πρώτη συμφωνία, KV 16, γράφηκε κατά τα έτη 1764-1765. Ακολούθησε η σύνθεση των KV 19, 19a και 22 το 1765, της KV 45a μεταξύ των ετών 1766 και 1767, των KV 42a / 76 και 43 το 1767, καθώς και των *συμφωνιών* KV 45, 45b και 48 το 1768.

β) Έργα μουσικής δωματίου για έγχορδα (2): Οι δύο μικροσκοπικές *σονάτες για βιολί και μπάσσο* KV 46d και 46e γράφηκαν το 1768.

γ) Έργα μουσικής δωματίου με πιάνο (16): Από τα πρώτα έργα του νεαρού συνθέτη υπήρξαν οι *σονάτες για πιάνο με συνοδεία βιολιού* KV 6 και 7 (των ετών 1762-1764), KV 8 και 9 (των ετών 1763-1764), καθώς και η εξάδα KV 10-15 του 1764 (με επιπρόσθετη προαιρετική συνοδεία βιολοντσέλλου, εν είδει τρίο με πιάνο), ενώ το 1766 ακολούθησε μια δεύτερη εξάδα *σονατών για πιάνο με συνοδεία βιολιού*, οι KV 26-31.

δ) Σονάτες για πιάνο (1): Το 1765 συνετέθη η *σονάτα για πιάνο – 4 χέρια* KV 19d.

– 2η περίοδος: 1769-1774.

Η περίοδος αυτή περιλαμβάνει τα τρία ταξίδια του Mozart στην Ιταλία καθώς και επισκέψεις του στο Μόναχο και την Βιέννη, με ορμητήριο πάντοτε την γενέτειρά του Salzburg. Τα είδη της συμφωνίας και του κουαρτέττου εγχόρδων κυριαρχούν γενικά στην ενόργανη παραγωγή των ετών αυτών· μόνο από το 1772 και εξής κάνουν παράλληλα την εμφάνισή τους ολιγάριθμα δείγματα σονάτας για πιάνο, κουϊντέττου εγχόρδων καθώς και κοντσέρτου (για διάφορα όργανα).

α) Συμφωνίες (30): Η παραγωγή συμφωνιών είναι ιδιαιτέρως πυκνή κατά τα χρόνια των περιοδειών στην ιταλική χερσόνησο· το 1770 γράφονται κατ' αρχάς πέντε (KV 73l / 81, 73m / 97, 73n / 95, 73q / 84 και 74), στις οποίες προστίθενται άλλες έξι το 1771 (KV

75, 75b / 110, 111 & 111a / 120,[33] 111b / 96, 112 και 114), οκτώ το 1772 (KV 73, 124, 128-130 και 132-134) και επιπλέον επτά το 1773 (KV 161a / 184, 161b / 199, 162, 162b / 181, 173dA / 182, 173dB / 183 και 141a / 161 & 163[34]). Αντιθέτως, η ενασχόληση με το είδος περιορίζεται σημαντικά το 1774, οπότε γράφονται μόνον οι *συμφωνίες* KV 186a / 201, 186b / 202 και 189k / 200 (η τελευταία μάλιστα δεν αποκλείεται να είχε συντεθεί ήδη στα τέλη του 1773), ενώ η σύνθεση της KV 196 & 207a / 121[35] τοποθετείται μεταξύ των ετών 1774-1775.

β) Κοντσέρτα (4): Το πρώτο κοντσέρτο για πιάνο (KV 175) καθώς και το πρώτο κοντσέρτο για βιολί (KV 207) γράφονται το 1773. Το 1774, εξ άλλου, ο Mozart συνέθεσε το *concertone* για δύο βιολιά KV 186E / 190 καθώς και το *κοντσέρτο για φαγγόττο* KV 186e / 191.

γ) Έργα μουσικής δωματίου για έγχορδα (17): Το πρώτο κουαρτέττο εγχόρδων του Mozart ήταν το KV 73f / 80 που γράφηκε το 1770 στην Ιταλία. Τα τρία *κουαρτέττα – divertimenti* KV 125a-c / 136-138 χρονολογούνται στα 1772, έτος κατά το οποίο ξεκίνησε επίσης η σύνθεση μιας εξάδος κουαρτέττων εγχόρδων που ολοκληρώθηκε στις αρχές του επόμενου έτους (KV 134a / 155, 134b / 156, 157-159 και 159a / 160). Σύντομα ακολούθησε μια δεύτερη εξάδα, τα *κουαρτέττα* KV 168-173, όλα του 1773, ενώ αμέσως μετά – στα τέλη του ιδίου έτους – ο Mozart ασχολήθηκε για πρώτη φορά και με το είδος του κουϊντέττου εγχόρδων, γράφοντας το KV 174.

δ) Σονάτες για πιάνο (2): Οι *σονάτες για πιάνο – 4 χέρια* KV 123a / 381 και 186c / 358 γράφηκαν το 1772 και κατά τα 1773-1774, αντιστοίχως.

– 3η περίοδος: 1775-1780.

Το σημαντικότερο γεγονός αυτής της περιόδου είναι αδιαμφισβήτητα η καλλιτεχνική περιοδεία των ετών 1777-1779, με επίκεντρο την "τραγική" παραμονή του Mozart στο Παρίσι. Ως προς το ρεπερτόριο, παρατηρείται μια σημαντική στροφή του ενδιαφέροντος του δημιουργού προς τα είδη του κοντσέρτου και της σονάτας για πιάνο καθώς και προς έργα μουσικής δωματίου με πιάνο· παράλληλα, αξιοπαρατήρητη είναι πλέον και η ωρίμανση του συνθετικού του ύφους.

α) Συμφωνίες (8): Η *συμφωνία* KV 208 & 213c / 102[36] γράφηκε το 1775, ενώ οι KV 213a / 204 (του 1775), KV 248b / 250 (των ετών 1776-1777) και KV 320 (του 1779) προήλθαν από πολυμερείς σερενάτες.[37] Το σημαντικότερο δείγμα γραφής αυτής της

[33] Το έργο αποτελείται από την εισαγωγή (Allegro assai) και το πρώτο φωνητικό κομμάτι της όπερας *Ascanio in Alba* KV 111 σε ενόργανη μεταγραφή (Andante grazioso) καθώς και από ένα νέο finale (Presto), ανεξάρτητο του ήδη υφιστάμενου οπερατικού υλικού. Η τακτική αυτή ήταν συνηθισμένη εκείνη την εποχή, καθώς επέτρεπε την σύσταση ενός συμφωνικού έργου από μια προϋπάρχουσα οπερατική εισαγωγή ("sinfonia"), που μπορούσε πλέον να εκτελεσθεί εκτός του χώρου του λυρικού θεάτρου.

[34] Η συμφωνία αυτή βασίζεται στην εισαγωγή της όπερας *Il sogno di Scipione* KV 126 (σε δύο μέρη: Allegro moderato και Andante) και ολοκληρώνεται με ένα αυτόνομο finale (Presto).

[35] Τα τρία μέρη της συμφωνίας αυτής συνίστανται στην διμερή εισαγωγή της όπερας *La finta giardiniera* KV 196 (Allegro molto και Andantino grazioso) και σε ένα ανεξάρτητο τελικό μέρος (Allegro).

[36] Η συμφωνία αυτή προήλθε από την διασύνδεση της εισαγωγής (Molto allegro) της όπερας *Il Rè pastore* KV 208 αφ' ενός με μια ενόργανη διασκευή της πρώτης άριας της ίδιας όπερας, "Intendo amico" (Andantino) – από την οποία ωστόσο σώζονται μόνο τα 3½ πρώτα μέτρα και τα 8 τελευταία – και αφ' ετέρου με ένα καινούργιο συμφωνικό finale (Presto assai).

[37] Η πρώτη εξ αυτών προήλθε από την επταμερή *σερενάτα* KV 213a / 204 (χωρίς να συνυπολογίζεται εδώ το *εμβατήριο* KV 213b / 215 που προτάσσεται αυτής): έπειτα από την αφαίρεση του δεύτερου, του τρίτου και του τέταρτου μέρους απέμειναν το πρώτο (Allegro assai), το πέμπτο (Andante), το έκτο (Menuetto – trio) και το έβδομο (Andantino grazioso – allegro), που ως σύνολο είναι συμβατά με το πρότυπο μιας τετραμερούς συμφωνίας. Από τα οκτώ μέρη της *σερενάτας* KV 248b / 250 (εξαιρουμένου του εναρκτήριου *εμβατηρίου* KV 249), στην εκδοχή της ως συμφωνίας απέμειναν τα πέντε: Allegro maestoso – allegro molto (πρώτο), Menuetto galante – trio (πέμπτο), Andante (έκτο), Menuetto – trio I & II (έβδομο) και Adagio – allegro assai (όγδοο)· η

περιόδου είναι αναμφίβολα η "παρισινή" *συμφωνία* KV 300a / 297 του 1778, ενώ οι *συμφωνίες* KV 318, 319 (αμφότερες του έτους 1779) και KV 338 (του 1780) είναι οι τελευταίες που γράφονται στο Salzburg.

β) Κοντσέρτα (13): Το έτος 1775 αφιερώθηκε, τρόπον τινα, στα τέσσερα τελευταία κοντσέρτα για βιολί, τα KV 211, 216, 218 και 219.[38] Στην συνέχεια όμως, ο Mozart συνέθεσε τα *κοντσέρτα για πιάνο* KV 238 και 246 καθώς και το *κοντσέρτο για τρία πιάνα* KV 242 το 1776, ενώ λίγο αργότερα, στις αρχές του 1777, ακολούθησε το πολύ σημαντικό *κοντσέρτο για πιάνο* KV 271. Το επόμενο έτος (1778) δημιουργήθηκαν αφ' ενός μεν τα δύο *κοντσέρτα για φλάουτο* KV 285c / 313[39] και 285d / 314 στο Mannheim και αφ' ετέρου το *διπλό κοντσέρτο για φλάουτο και άρπα* KV 297c / 299 στο Παρίσι. Τέλος, τόσο το *κοντσέρτο για δύο πιάνα* KV 316a / 365 όσο και η εξαιρετική *sinfonia concertante για βιολί και βιόλα* KV 320d / 364 ανάγονται στα 1779-1780.

γ) Έργα μουσικής δωματίου για έγχορδα (1): Το *Adagio και Menuetto για δύο βιολιά και μπάσσο* KV 271f / 266 γράφηκε το 1777.

δ) Έργα μουσικής δωματίου για έγχορδα και πνευστά (3): Η *σονάτα* KV 196c / 292, για τον ασυνήθιστο συνδυασμό φαγγόττου και βιολοντσέλλου, γράφηκε το 1775. Στην χρονική αυτή περίοδο ανήκουν ακόμη τα *κουαρτέττα με φλάουτο* KV 285 (σύνθεση του 1777) και KV 285a (κατά πάσαν πιθανότητα του 1778).

ε) Έργα μουσικής δωματίου με πιάνο (9): Τα περισσότερα έργα αυτής της κατηγορίας είναι σονάτες για πιάνο και βιολί: οι KV 293a / 301, 293b / 302, 293c / 303, 293d / 305, 296, 300c / 304 και 300l / 306 είναι του 1778, ενώ η KV 317d / 378 γράφηκε μάλλον περί το 1779-1780. Σε αυτές προστίθεται μόνο το *τρίο με πιάνο* KV 254 του 1776.

ς) Σονάτες για πιάνο (9): Το 1775 ο Mozart συνέθεσε τις έξι πρώτες (σωζόμενες) σονάτες του για σόλο πιάνο, τις KV 189d-h / 279-283 και 205b / 284. Ακολούθησαν οι *σονάτες* KV 284b / 309 και KV 284c / 311 το 1777 καθώς και η KV 300d / 310 το 1778.

– 4η περίοδος: 1781-1785.

Τα πρώτα χρόνια στην Βιέννη είναι πολύ δημιουργικά· ξεχωριστή θέση ανάμεσα στα έργα αυτής της πενταετίας επέχουν τα κοντσέρτα για πιάνο και τα κουαρτέττα εγχόρδων, καθώς επίσης ορισμένες από τις σονάτες για πιάνο και κάποια άλλα έργα μουσικής δωματίου.

α) Συμφωνίες (2): Η *συμφωνία* KV 385 γράφηκε το 1782, ενώ το 1783 ακολούθησε η σύνθεση της KV 425.

β) Κοντσέρτα (13): Με τα *κοντσέρτα για πιάνο* KV 385p / 414 (του 1782), KV 387a / 413 και 387b / 415 (μεταξύ των ετών 1782-1783) ξεκινά η μνημειώδης σειρά έργων αυτού του είδους, που συνεχίσθηκε το 1784 με την εξάδα των *κοντσέρτων* KV 449-451, 453, 456 και 459, καθώς και το 1785 με τα έργα KV 466, 467 και 482. Παράλληλα, το 1783 ο Mozart έγραψε το *κοντσέρτο για κόρνο* KV 417.

γ) Έργα μουσικής δωματίου για έγχορδα (8): Η περίφημη εξάδα των κουαρτέττων εγχόρδων που αφιερώθηκαν στον Joseph Haydn περιλαμβάνει τα έργα KV 387 (του 1782), KV 417b / 421 και 421b / 428 (αμφότερα του 1783), KV 458 (σύνθεση του 1784), KV 464

---

πενταμερής διάρθρωση της συμφωνίας αυτής (με δύο μενουέττα) εξακολουθεί παρ' όλα αυτά να διαθέτει έναν έντονο χαρακτήρα σερενάτας! Στην τελευταία περίπτωση, τουναντίον, από την *σερενάτα* KV 320 (μη λαμβανομένων υπ' όψιν των δύο *εμβατηρίων* KV 320a / 335 που την συνοδεύουν) χρησίμευσαν μόνο το πρώτο (Adagio maestoso – allegro con spirito), το πέμπτο (Andantino) και το έβδομο μέρος (Presto) για την συγκρότηση μιας τριμερούς συμφωνίας χωρίς μενουέττο.

[38] Το επόμενο έτος (1776), εξ άλλου, γράφηκε το *Adagio για βιολί και ορχήστρα* KV 261, ως υποκατάστατο του αργού μέρους του *κοντσέρτου για βιολί* KV 219.

[39] Στα 1778-1780, επίσης, τοποθετείται η σύνθεση του *Andante για φλάουτο και ορχήστρα* KV 285e / 315, προς αντικατάστασιν του αργού μέρους του πρώτου αυτού κοντσέρτου για φλάουτο.

και 465 (γραμμένα στις αρχές του 1785). Στην κατηγορία αυτή υπάγονται ακόμη τα δύο *ντουέττα για βιολί και βιόλα* KV 423 και 424 του 1783.

δ) Έργα μουσικής δωματίου για έγχορδα και πνευστά (3): Το *κουαρτέττο με όμποε* KV 368b / 370 ανάγεται στα 1781, το *κουαρτέττο με φλάουτο* KV 285b γράφηκε γύρω στα 1781-1782, ενώ το *κουϊντέττο με κόρνο* KV 386c / 407 είναι πιθανότατα έργο του 1782.

ε) Έργα μουσικής δωματίου με πιάνο (12): Το 1781 έρχονται στο φως τέσσερεις σονάτες για πιάνο και βιολί (KV 373a / 379, 374d / 376, 374e / 377 και 374f / 380), ενώ ακολουθούν τρία αποσπασματικά έργα που κατά παράδοση ανάγονται στο 1782 (KV 385c / 403,[40] 385e / 402[41] και 385d / 404[42]) καθώς και οι *σονάτες* KV 454 (του 1784) και 481 (του 1785). Τα μεγαλύτερα σύνολα με πιάνο αντιπροσωπεύονται από το *τρίο με πιάνο* KV 442 που έχει συντεθεί το 1783 ή αργότερα,[43] από το *κουαρτέττο με πιάνο* KV 478 του 1785, καθώς επίσης από το *κουϊντέττο για πιάνο και πνευστά* KV 452 του 1784.

ς) Σονάτες για πιάνο (6): Οι τρεις *σονάτες για σόλο πιάνο* KV 300h / 330, 300i / 331 και 300k / 332 γράφηκαν κάπου ανάμεσα στα έτη 1781-1783, ενώ τις ακολούθησαν οι KV 315c / 333 (σύνθεση των ετών 1783-1784) και KV 457 (του 1784). Υπάρχει ακόμη η λαμπρή *σονάτα για δύο πιάνα* KV 375a / 448 του έτους 1781.

– 5η περίοδος: 1786-1791.

Στα τελευταία χρόνια της δημιουργίας του, ο Mozart εξακολουθεί να ασχολείται με όλα τα είδη της ενόργανης μουσικής, παρουσιάζοντας μάλλον ευάριθμα αλλά εξαιρετικής ωριμότητος έργα σε καθένα από αυτά.

α) Συμφωνίες (4): Την *συμφωνία* KV 504 του 1786 ακολούθησε η σύνθεση των τριών τελευταίων *συμφωνιών* KV 543, 550 και 551 το έτος 1788.

β) Κοντσέρτα (9): Στην σπουδαία παραγωγή κοντσέρτων για πιάνο των μέσων της δεκαετίας του 1780 προστίθενται τα KV 488, 491 και 503 του έτους 1786. Τα δύο τελευταία κοντσέρτα για πιάνο εμφανίζονται πάντως κάπως απομονωμένα από τα υπόλοιπα: το KV 537 γράφηκε το 1788, ενώ το KV 595 ολοκληρώθηκε το 1791, αν και φαίνεται ότι είχε ξεκινήσει αρκετά νωρίτερα (ενδεχομένως ήδη από το 1788). Από τα τρία κοντσέρτα για κόρνο της περιόδου αυτής, το KV 447 τοποθετείται μεταξύ των ετών 1784-1787 (με πιθανότερη χρονολογία το 1787), το KV 495 γράφηκε το 1786, ενώ το KV 386b / 412 & 514 έχει αποδειχθεί ότι είναι έργο του 1791. Το *κοντσέρτο για κλαρινέττο* KV 622, εξ άλλου, υπήρξε το ύστατο έργο ενόργανης μουσικής του Mozart, γραμμένο δύο περίπου μήνες πριν τον θάνατό του.

γ) Έργα μουσικής δωματίου για έγχορδα (11): Το είδος του κουαρτέττου εγχόρδων αντιπροσωπεύεται από τέσσερα μόνον έργα (το KV 499 του 1786, το KV 575 του 1789, και τα KV 589 και 590 του έτους 1790), εν αντιθέσει προς το κουϊντέττο εγχόρδων που στην ύστερη δημιουργική περίοδο του Mozart περιβάλλεται σαφώς από περισσότερη

[40] Από τα τρία μέρη της σονάτας αυτής, τα δύο πρώτα (Allegro moderato και Andante) είναι ολοκληρωμένα, ενώ το τελικό Allegretto συμπληρώθηκε από τον Maximilian Stadler. Η χρονολόγηση της σονάτας δεν έχει πλήρως αποσαφηνισθεί: νεώτερες έρευνες την τοποθετούν στα 1784-1785.

[41] Η σονάτα αυτή αρχίζει με ένα αργό μέρος (Andante, ma un poco adagio), συμπληρωμένο κατά το ήμισυ από τον Maximilian Stadler, και ολοκληρώνεται με μια φούγκα (Allegro moderato), στην οποία δεν μπορεί να εκτιμηθεί με ακρίβεια το ποσοστό της συμμετοχής του Mozart και του Stadler. Ορισμένοι μεταθέτουν την χρονολόγηση του έργου κατά τα έτη 1784-1785.

[42] Το έργο αυτό μπορεί να έχει γραφεί κατά τα έτη 1785-1786 είτε ακόμη αργότερα, όπως υποστηρίζεται σε μερικές πηγές. Ουσιαστικά συνίσταται σε δύο σύντομα αποσπάσματα, ένα Andante και ένα Allegretto.

[43] Ως προς την (αβέβαιη) χρονολόγηση του τρίο, υπάρχουν αναφορές που κάνουν λόγο για ένα χρονικό όριο έως το 1785 και άλλες που προεκτείνουν το όριο αυτό μέχρι το 1790. Στην πραγματικότητα, τα τρία μέρη του έργου (Allegro, Tempo di Menuetto και Allegro) προήλθαν από την συμπλήρωση ισάριθμων αποσπασμάτων που συνενώθηκαν σε μια ενιαία μεταθανάτια "σύνθεση" από τον Maximilian Stadler.

αίγλη, χάρη στα έργα KV 515 και 516 του 1787, KV 516b / 406 του 1787 ή 1788,[44] KV 593 του 1790 και KV 614 του 1791. Έργα για σύνολα εγχόρδων είναι εξ άλλου τόσο η δημοφιλής *σερενάτα* KV 525 (γραμμένη το 1787) όσο και το *divertimento για τρίο εγχόρδων* KV 563 του 1788.

δ) Έργα μουσικής δωματίου για έγχορδα και πνευστά (3): Στους συνδυασμούς πνευστών και εγχόρδων αυτής της περιόδου συγκαταλέγονται το *κουαρτέττο με φλάουτο* KV 298 (των ετών 1786-1787), το *σεξτέττο για δύο κόρνα και έγχορδα* KV 522 (έργο του 1787), καθώς επίσης το *κουϊντέττο με κλαρινέττο* KV 581 του 1789.

ε) Έργα μουσικής δωματίου με πιάνο (9): Στην κατηγορία αυτή βρίσκουμε μεν τις δύο τελευταίες *σονάτες για πιάνο και βιολί* KV 526 και 547 (των ετών 1787 και 1788, αντιστοίχως), αλλά καθίσταται πλέον φανερή η προτίμηση του Mozart προς το είδος του τρίο με πιάνο: τα KV 496, 498[45] και 502 γράφονται το 1786, ενώ τα KV 542, 548 και 564 το 1788. Τέλος, το *κουαρτέττο με πιάνο* KV 493 είναι σύνθεση του 1786.

ς) Σονάτες για πιάνο (8): Μεταξύ των τελευταίων σονατών για σόλο πιάνο συναντάμε τις KV 533 & 494 (των ετών 1786 και – πρωτίστως – 1788), KV 545 και 547a (αμφότερες του 1788), καθώς και KV 570 και 576 (του έτους 1789). Από την άλλη πλευρά, η σονάτα για πιάνο – 4 χέρια επανεμφανίζεται στο έργο του Mozart με τις KV 497 (του 1786), KV 521 (του 1787) και KV 497a / 357 & 500a / 357[46] (του 1791).

III. Ludwig van Beethoven

– 1η περίοδος: 1782-1792.

Η περίοδος αυτή καλύπτει ουσιαστικά τα χρόνια της παραμονής του Beethoven στην γενέτειρά του Βόννη μέχρι την οριστική του εγκατάσταση στην Αυστριακή πρωτεύουσα. Ο αριθμός των ενόργανων συνθέσεων αυτής της περιόδου είναι πολύ περιορισμένος και επικεντρωμένος σχεδόν αποκλειστικά στο πιάνο.

α) Κοντσέρτα (1): Το *κοντσέρτο για πιάνο* WoO 4 είναι ένα πρωτόλειο στο είδος αυτό, γραμμένο το 1784· στην σωζόμενη παρτιτούρα υπάρχει μόνο το μέρος του πιάνου που επιπλέον περιλαμβάνει ορισμένες ενορχηστρωτικές υποδείξεις και υπαινιγμούς.[47]

β) Έργα μουσικής δωματίου για πνευστά (2): Το *οκτέττο για δύο όμποε, δύο κλαρινέττα, δύο κόρνα και δύο φαγγόττα* είχε ολοκληρωθεί έως το 1792, αλλά δημοσιεύθηκε πολύ αργότερα με την (παραπλανητική) ένδειξη opus 103. Το 1792 γράφηκε άλλο ένα μικρό έργο για πνευστά, το *ντουέττο για δύο φλάουτα* WoO 26.

γ) Έργα μουσικής δωματίου με πιάνο (5): Το 1785 ο Beethoven συνέθεσε τα τρία *κουαρτέττα με πιάνο* WoO 36· ακολούθησε το 1786 (ενδεχομένως όμως μέχρι το 1790) η σύνθεση του *τρίο για πιάνο, φλάουτο και φαγγόττο* WoO 37, ενώ το *τρίο με πιάνο* WoO 38 γράφηκε μάλλον το 1791.

δ) Σονάτες για πιάνο (4): Οι τρεις *σονάτες* WoO 47 συγκαταλέγονται στα πρώτα έργα του συνθέτη, καθώς γράφηκαν κατά τα έτη 1782-1783. Η μικρή *σονάτα* WoO 50, από την άλλη πλευρά, συνετέθη μεταξύ των ετών 1788 και 1790.

---

[44] Το κουϊντέττο αυτό προέκυψε εκ μεταγραφής της *σερενάτας για πνευστά* KV 384a / 388 του 1782.

[45] Αυτό είναι το μοναδικό τρίο με πιάνο του Mozart, όπου στην θέση του τυπικού συνδυασμού πιάνου, βιολιού και βιολοντσέλλου προβλέπεται η σύμπραξη πιάνου, κλαρινέττου και βιόλας.

[46] Η σονάτα αυτή συνίσταται σε δύο μέρη (Allegro και Andante), τα οποία παραδίδονται χωριστά και σε αποσπασματική μορφή το καθένα.

[47] Την επανενορχήστρωση του νεανικού αυτού έργου επιμελήθηκε στα 1934 (τρίτο μέρος) και 1943 (πρώτο και δεύτερο μέρος) ο Willy Hess, ο οποίος αργότερα εξέδωσε την εκτελέσιμη αυτή εκδοχή της παρτιτούρας σε συνεργασία με τον εκδοτικό οίκο Alkor (Kassel 1961).

– 2η περίοδος: 1793-1802.

Η δεκαετία αυτή καλύπτει την επονομαζόμενη "πρώτη δημιουργική περίοδο" του Beethoven στην Βιέννη. Το πιανιστικό ρεπερτόριο εξακολουθεί να συνιστά το κεντρικό σημείο αναφοράς, αλλά σταδιακά δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για την ενασχόληση του συνθέτη και με άλλα, ιδιαιτέρως εκτιμούμενα είδη, όπως αυτά του κουαρτέττου εγχόρδων και της συμφωνίας.

α) Συμφωνίες (2): Η *πρώτη συμφωνία* opus 21 γράφηκε γύρω στα 1799-1800, ενώ σύντομα ακολούθησε η *δεύτερη συμφωνία* opus 36, κατά τα έτη 1801-1802.[48]

β) Κοντσέρτα (3): Το υποτιθέμενο *δεύτερο κοντσέρτο για πιάνο* opus 19 υπήρξε στην πραγματικότητα το πρώτο ώριμο – και συνάμα πλήρως ενορχηστρωμένο – έργο του Beethoven στο είδος αυτό, με μεγάλη μάλιστα χρονική περίοδο προετοιμασίας (από το 1787 έως το 1798). Τουναντίον, το *πρώτο κοντσέρτο για πιάνο* opus 15 γράφηκε το 1795 και αναθεωρήθηκε το 1800, αλλά παρ' όλα αυτά δημοσιεύθηκε πριν το opus 19. Ακολούθησε το *τρίτο κοντσέρτο για πιάνο* opus 37, με το οποίο ο Beethoven καταπιάσθηκε κατά διαστήματα από το 1799 έως το 1803.

γ) Έργα μουσικής δωματίου για έγχορδα (14): Το 1793-1794 γράφηκε το *τρίο εγχόρδων* opus 3, ενώ στα 1796-1797 ακολούθησε η *σερενάτα για τρίο εγχόρδων* opus 8· επιστέγασμα ωστόσο του είδους του τρίο εγχόρδων υπήρξε η τριάδα του opus 9 που συνετέθη μεταξύ των ετών 1797 και 1798. Η ενασχόληση με το είδος του κουαρτέττου εγχόρδων ακολούθησε ως φυσική προέκταση του τρίο εγχόρδων: από τα έξι *κουαρτέττα* opus 18, το υπ' αριθμόν 3 ετοιμάσθηκε μεταξύ των ετών 1798-1799, τα υπ' αρ. 4 και 5 γράφηκαν το 1799, ενώ η σύνθεση των κουαρτέττων υπ' αρ. 1, 2 και 6 έλαβε χώραν κατά τα έτη 1799 και 1800. Στην ίδια κατηγορία εντάσσονται ακόμη το *ντουέττο για βιόλα και βιολοντσέλλο* WoO 32, που γράφηκε κάπου ανάμεσα στα έτη 1795 και 1798, το *κουϊντέττο εγχόρδων* opus 4, το οποίο συνιστά κατ' ουσίαν μια εκτενή επανεπεξεργασία του λίγο προγενέστερου *οκτέττου πνευστών* opus 103 κατά τα έτη 1794-1795, αλλά και το μοναδικό πρωτότυπο κουϊντέττο εγχόρδων του Beethoven, opus 29, του 1801.

δ) Έργα μουσικής δωματίου για έγχορδα και πνευστά ή μόνο για πνευστά (8): Εδώ ανήκουν αφ' ενός μεν συνδυασμοί πνευστών και εγχόρδων, όπως η *σερενάτα για φλάουτο, βιολί και βιόλα* opus 25 (γραμμένη πιθανότατα μεταξύ των ετών 1794 και 1795), το *σεξτέττο για δύο κόρνα και έγχορδα* opus 81b (του 1795) και το *σεπτέττο για βιολί, βιόλα, βιολοντσέλλο, κοντραμπάσσο, κλαρινέττο, κόρνο και φαγγόττο* opus 20 (των ετών 1799-1800),[49] αφ' ετέρου δε έργα για σύνολα πνευστών, όπως το *τρίο για δύο όμποε και αγγλικό κόρνο* opus 87 (σύνθεση των ετών 1794-1795), το *σεξτέττο για δύο κλαρινέττα, δύο κόρνα και δύο φαγγόττα* opus 71 (μάλλον του 1796) καθώς και τα τρία *ντουέττα για κλαρινέττο και φαγγόττο* WoO 27 (που χρονολογούνται περί το 1800).

ε) Έργα μουσικής δωματίου με πιάνο (16): Με τα τρία *τρίο με πιάνο* opus 1 ο Beethoven επιλέγει συνειδητά να κάνει την πρώτη του επίσημη εμφάνιση ως συνθέτης στο κοινό της Βιέννης: το πρώτο εξ αυτών τον απασχόλησε την περίοδο 1792-1795, ενώ τα δύο επόμενα κατά τα έτη 1794-1795.[50] Τα έτη 1797-1798 ακολούθησε ένα ακόμη τρίο για πιάνο, κλαρινέττο (ή βιολί) και τσέλλο, το opus 11. Το *κουϊντέττο για πιάνο και πνευστά* opus 16 του 1796 υπήρξε – εξετάζοντας τα πράγματα εκ των υστέρων – μια

[48] Η *δεύτερη συμφωνία* κυκλοφόρησε παράλληλα και σε αυθεντική μεταγραφή για τρίο με πιάνο, επίσης υπό τον αριθμό opus 36.

[49] Το *σεπτέττο* διαδόθηκε πολύ και χάρη σε μια μεταγραφή που έγινε από τον ίδιο τον Beethoven στα 1802-1803 για πιάνο, κλαρινέττο (ή βιολί) και τσέλλο, η οποία δημοσιεύθηκε ως opus 38.

[50] Πολύ αργότερα, εν έτει 1817, το *τρίο με πιάνο* opus 1 αρ. 3 μεταγράφηκε για κουϊντέττο εγχόρδων (υπό την επίβλεψη του Beethoven) και εξεδόθη ως opus 104.

μεμονωμένη περίπτωση στο έργο του Beethoven,[51] όπως άλλωστε και η *σονάτα για κόρνο* (ή – εναλλακτικά – για τσέλλο) *και πιάνο* opus 17 των ετών 1799-1800· αντιθέτως, οι δύο *σονάτες για βιολοντσέλλο και πιάνο* opus 5 του 1796 αποτέλεσαν την αφετηρία της εξέλιξης ενός ξεχωριστού νέου είδους στο πλαίσιο της μουσικής δωματίου. Η πολυπληθέστερη πάντως ομάδα έργων αυτής της κατηγορίας είναι κατά την παρούσα χρονική περίοδο οι σονάτες για βιολί και πιάνο: τις τρεις πρώτες του opus 12 (γραμμένες κατά τα 1797-1798) διαδέχθηκαν οι *σονάτες* opera 23 και 24 (αμφότερες των ετών 1800-1801) και τελικά ακολούθησε η τριάδα των *σονατών για βιολί και πιάνο* opus 30 (συνθέσεις των ετών 1801-1802).

ς) Σονάτες για πιάνο (19): Οι τρεις *σονάτες* opus 2 γράφηκαν μεταξύ των ετών 1793-1795 (η πρώτη), κατά τα 1794-1795 (η τρίτη) και το 1795 (η δεύτερη). Ακολούθησαν η *σονάτα* opus 10 αρ. 1 (1795-1796), η opus 49 αρ. 2 (μάλλον το 1796), η opus 7 (1796-1797), η opus 49 αρ. 1 (πιθανόν το 1797), οι opus 10 αρ. 2 (1797) και αρ. 3 (1797-1798), η opus 13 (1797-1798), η ημιτελής και αδημοσίευτη μέχρι τον θάνατο του συνθέτη WoO 51 (1798), οι δύο *σονάτες* opus 14 (γραμμένες το 1798 η πρώτη και μάλλον το 1799 η δεύτερη),[52] η opus 22 (1799-1800), η opus 26 (1800-1801), οι υπ' αριθμόν 1 (1800-1801) και 2 (1801) του opus 27 καθώς και η *σονάτα* opus 28 (1801). Η μοναδική σονάτα για πιάνο – 4 χέρια του Beethoven γράφηκε το 1796-1797 και δημοσιεύθηκε ως opus 6.

– 3η περίοδος: 1802-1814.

Κατά την διάρκεια της πρώτης δεκαετίας του 19ου αιώνος αποκαλύπτεται σαφώς η "ηρωική" διάσταση του Beethoven: τώρα έρχονται πλέον στο προσκήνιο έργα μεγάλης εκτάσεως και μνημειώδους χαρακτήρος, τα οποία μάλιστα προσφέρουν συνθετικές και αισθητικές αρχές και πρότυπα που έμελλε να καλλιεργηθούν περαιτέρω από τους συνθέτες του ρομαντισμού, πρωτίστως σε ό,τι αφορά στα είδη της συμφωνίας, του κοντσέρτου και του κουαρτέττου εγχόρδων. Γύρω στο 1810, πάντως, παρατηρείται μια μεταστροφή προς έργα μικρότερης εκτάσεως και περισσότερο εσωτερικευμένης διαθέσεως, τα οποία και προαναγγέλλουν τάσεις του όψιμου μπετοβενικού ύφους.

α) Συμφωνίες (6): Η *τρίτη συμφωνία* opus 55, των ετών 1802-1803, αποτέλεσε τομή στην ιστορία του είδους. Ακολούθησε η σύνθεση της *τέταρτης συμφωνίας* opus 60 το 1806 και η παράλληλη επεξεργασία της *πέμπτης* και της *έκτης*, opera 67 και 68 αντιστοίχως, κατά τα έτη 1807-1808. Την περίοδο 1811-1812 γράφηκε η *έβδομη συμφωνία* opus 92, ενώ σύντομα την διαδέχθηκε η *όγδοη συμφωνία* opus 93 που αποπερατώθηκε εντός του 1812.

β) Κοντσέρτα (4): Η σειρά των κοντσέρτων για πιάνο συνεχίσθηκε και ολοκληρώθηκε με το *τέταρτο κοντσέρτο* opus 58 (γραμμένο μεταξύ των ετών 1805-1806) και το *πέμπτο κοντσέρτο για πιάνο* opus 73 (σύνθεση των ετών 1808-1809). Το *κοντσέρτο για βιολί*

[51] Το ίδιο έργο υπάρχει επίσης σε δεύτερη αυθεντική εκδοχή, ως *κουαρτέττο με πιάνο* opus 16· το μέρος του πιάνου είναι σε αμφότερες τις περιπτώσεις ταυτόσημο, ενώ τα μέρη των τεσσάρων πνευστών (όμποε, κλαρινέττο, κόρνο και φαγγόττο) του κουϊντέττου διανέμονται στα τρία διαθέσιμα έγχορδα (βιολί, βιόλα και βιολοντσέλλο) του κουαρτέττου. Παρά την μείωση του ηχητικού όγκου, η εκδοχή του κουαρτέττου μοιάζει να είναι λίγο μεταγενέστερη αυτής του κουϊντέττου, καθώς περιλαμβάνει ορισμένες προσθήκες και τροποποιήσεις στο μέρος των εγχόρδων, οι οποίες σχεδόν στο σύνολό τους ελάχιστα μπορούν να αποδοθούν στις απαραίτητες αλλαγές που επιβάλλει η διαφορετική εκτελεστική πρακτική των εγχόρδων και των πνευστών· τουναντίον, οι μεταβολές αυτές θα πρέπει μάλλον να ερμηνευθούν ως αναθεωρήσεις της αρχικής εκδοχής (του κουϊντέττου με πνευστά), οι οποίες επιπροσθέτως φαίνεται να αποσκοπούν στην αναβάθμιση του ρόλου των υπολοίπων οργάνων έναντι του – ούτως ή άλλως – ιδιαιτέρως προβεβλημένου πιανιστικού μέρους.

[52] Περί το 1800-1802 ο Beethoven διασκεύασε την *σονάτα* opus 14 αρ. 1 για κουαρτέττο εγχόρδων και μάλιστα την δημοσίευσε, αν και δίχως αριθμό opus (Hess 34).

opus 61 γράφηκε το 1806,[53] ενώ το *τριπλό κοντσέρτο για πιάνο, βιολί και βιολοντσέλλο* opus 56 ανάγεται στα έτη 1803-1804.

γ) Κουαρτέττα εγχόρδων (5): Η τριάδα του opus 59 (έργα του 1806) έθεσε νέα δεδομένα για το είδος του κουαρτέττου εγχόρδων κατά τον 19ο αιώνα. Το 1809 γράφηκε το *κουαρτέττο* opus 74, ενώ το εξαιρετικά πυκνό και εσωστρεφές opus 95 συνετέθη αρχικά κατά τα έτη 1810-1811, αλλά υπέστη περαιτέρω επεξεργασία την περίοδο 1814-1816.

δ) Έργα μουσικής δωματίου με πιάνο (7): Οι δύο τελευταίες σονάτες για βιολί και πιάνο οριοθετούν τρόπον τινα τα όρια της "μεσαίας" αυτής περιόδου: η εντυπωσιακή *σονάτα* opus 47 γράφηκε μεταξύ των ετών 1802 και 1803, ενώ η λιτή εκφραστικώς *σονάτα* opus 96 είναι έργο του 1812 (με αναθεωρήσεις του 1815). Στα 1807-1808 ο Beethoven έγραψε μια τρίτη σονάτα για βιολοντσέλλο και πιάνο, την opus 69. Το τρίο με πιάνο καλλιεργείται επίσης την περίοδο αυτή, όπως διαφαίνεται από τα δύο έργα του opus 70 (συνθέσεις του έτους 1808), αλλά και από το αριστουργηματικό *τρίο* opus 97 (του 1811, με ορισμένες αναθεωρήσεις που εκτείνονται πιθανότατα μέχρι το 1815)· υπάρχει ακόμη ένα μικροσκοπικό τρίο με πιάνο του 1812 που έμεινε αδημοσίευτο (WoO 39).

ε) Σονάτες για πιάνο (10): Η "δεύτερη συνθετική περίοδος" του Beethoven στην Βιέννη ανοίγει ουσιαστικά με τις τρεις *σονάτες για πιάνο* opus 31 του έτους 1802. Η σημαντική *σονάτα* opus 53 γράφηκε κατά τα 1803-1804,[54] ακολουθούμενη από την μικρών διαστάσεων opus 54 του έτους 1804 και την μνημειώδη opus 57 (μεταξύ των ετών 1804-1805). Δύο μικρές σονάτες του έτους 1809 (opera 78 και 79), η εν μέρει προγραμματική opus 81a (γραμμένη κατά τα έτη 1809-1810) καθώς και η αρκετά "αινιγματική" *σονάτα* opus 90 του 1814, ολοκληρώνουν την πιανιστική παραγωγή της συγκεκριμένης χρονικής περιόδου.

– 4η περίοδος: 1815-1826.

Το ύστερο (ενόργανο) έργο του Beethoven επικεντρώνεται στις τελευταίες σονάτες για πιάνο και στα όψιμα κουαρτέττα εγχόρδων, περιλαμβάνοντας ακόμη την *ενάτη συμφωνία* και τις δύο τελευταίες σονάτες για τσέλλο και πιάνο.

α) Συμφωνίες (1): Η *ενάτη συμφωνία* opus 125 απασχόλησε τον συνθέτη κυρίως κατά την περίοδο 1822-1824, αν και υπάρχουν σχεδιάσματα γι' αυτήν που ανάγονται στα μέσα της δεκαετίας του 1810.

β) Κουαρτέττα εγχόρδων (5): Τα *κουαρτέττα* opera 127 (των ετών 1824-1825), 132 και 130 (αμφότερα του 1825) συνιστούν την ύστατη ολοκληρωμένη τριάδα του είδους αυτού στον κλασσικισμό· ακολούθησε η σύνθεση των *κουαρτέττων* opus 131 (των ετών 1825-1826) και opus 135 (του 1826).

γ) Έργα μουσικής δωματίου με πιάνο (2): Οι δύο τελευταίες *σονάτες για τσέλλο και πιάνο* opus 102 γράφηκαν το 1815.

δ) Σονάτες για πιάνο (5): Η σειρά των τελευταίων σονατών για πιάνο περιλαμβάνει την opus 101 του 1816, την "συμφωνικών" διαστάσεων opus 106, που γράφηκε μεταξύ των ετών 1817-1818, καθώς και την όψιμη "τριλογία" των *σονατών* opera 109, 110 και 111 (εκ των οποίων η μεν πρώτη γράφηκε το 1820, ενώ οι δύο επόμενες χρονολογούνται στα 1821-1822).

[53] Το επόμενο έτος (1807) ο Beethoven μετέγραψε το ίδιο κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα και τελικά το εξέδωσε παράλληλα με την πρωτότυπη εκδοχή για βιολί – και μάλιστα υπό τον κοινό αριθμό opus 61.

[54] Το αρχικό μεσαίο μέρος της *σονάτας* opus 53 αποσπάσθηκε και έμεινε έκτοτε γνωστό ως αυτόνομο κομμάτι (*Andante* WoO 57), ενώ την θέση του στην σονάτα κατέλαβε τελικά ένα πολύ συντομότερο σε διάρκεια αργό μέρος που συνδέεται άμεσα με το τελικό γρήγορο μέρος.

## Η θέση του αργού μέρους στο συνολικό έργο

Η διερεύνηση του συγκεκριμένου ζητήματος συνιστά μια προϋπόθεση για την μετέπειτα ενασχόλησή μας με τις μορφές σονάτας σε μέρη αργής χρονικής αγωγής του κλασσικισμού, ακόμη και αν αυτή καθ' εαυτή η τοποθέτηση του αργού μέρους στην αρχή, στην μέση ή στο τέλος ενός κυκλικού έργου είναι ως επί το πλείστον ανεξάρτητη της εκάστοτε δομικής επιλογής για την πραγμάτωσή του. Στην πραγματικότητα, ο αριθμός των μερών αλλά και η συγκεκριμένη κάθε φορά διάταξή τους στο πλαίσιο ενός έργου είναι αλληλένδετα με το είδος στο οποίο αυτό ανήκει και δη στην ιστορική του προοπτική. Από τις προδιαγραφές των μουσικών ειδών της υπό συζήτηση περιόδου, ωστόσο, εξαρτάται κατ' αρχάς η παρουσία ή η απουσία αργού μέρους σε μια σύνθεση (σε ορισμένες μάλιστα περιπτώσεις παρατηρείται η ένταξη δύο είτε ακόμη και τριών αργών μερών στο ίδιο έργο) και επιπλέον προσδιορίζεται με ακρίβεια η θέση και άρα η λειτουργία του στον συνολικό σχεδιασμό μιας ολοκληρωμένης συνθέσεως. Η ακόλουθη εξέταση θα γίνει λοιπόν κατά είδος και συνθέτη, με ταυτόχρονη ιστορική και συστηματική σκοπιμότητα.

### Α. Το είδος της συμφωνίας

Ο χαρακτηρισμός του Haydn ως "πατέρα της συμφωνίας" δεν αναφέρεται βεβαίως στην γέννηση ενός νέου είδους (αφού είναι γνωστό ότι συμφωνίες γράφονταν και πολύ πριν τα τέλη της δεκαετίας του 1750, όταν δηλαδή ο Haydn ασχολήθηκε για πρώτη φορά με το συγκεκριμένο είδος), αλλά στην συστηματική ενασχόλησή του με αυτό και την σχετικώς γρήγορη τυποποίηση του τετραμερούς κύκλου, που έκτοτε επικράτησε ως το κατ' εξοχήν κλασσικό πρότυπο για την συμφωνία και καλλιεργήθηκε αδιάλειπτα έως τα μέσα περίπου του 19ου αιώνος αλλά και αργότερα, ως αναβίωση του κλασσικού αυτού είδους στον ύστερο ρομαντισμό καθώς και σε διάφορα ρεύματα της μουσικής του 20ού αιώνος. Στο συμφωνικό έργο του Haydn μπορεί κανείς να διακρίνει μια περίοδο όχι πολύ μεγαλύτερη της δεκαετίας (από το 1757 έως το 1768 περίπου), κατά την διάρκεια της οποίας ο συνθέτης πειραματίζεται γόνιμα με αρκετούς διαφορετικούς τύπους συμφωνίας ταυτόχρονα, έως ότου τελικά επικεντρωθεί στην κατ' εξοχήν "κλασσική" εκδοχή του είδους από το 1770 περίπου και έπειτα.[55]

[55] Το γεγονός αυτής της ταυτόχρονης πειραματικής ενασχόλησης του Haydn με διάφορους τύπους συμφωνίας κατά την συγκεκριμένη περίοδο επισημαίνεται με έμφαση τόσο από τον László Somfai, στην μελέτη του "Vom Barock zur Klassik: Umgestaltung der Proportionen und des Gleichgewichts in zyklischen Werken Joseph Haydns", στο: Gerda Mraz (επιμ.), *Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte – II. Band: Joseph Haydn und seine Zeit*, Institut für Österreichische Kulturgeschichte, Eisenstadt 1972, σ. 67-68, όσο και από τον Jens Peter Larsen, στην συμβολή του "Zur Entstehung der österreichischen Symphonietradition (ca. 1750-1775)", στο: H. C. Robbins Landon (επιμ.), *Das Haydn Jahrbuch – Band X*, Universal Edition – Joseph Haydn Stiftung, Eisenstadt 1978, σ. 78. Ο Howard Chandler Robbins Landon αντιθέτως, στο κλασσικό σύγγραμμά του για τις συμφωνίες του Haydn (*The Symphonies of Joseph Haydn*, Universal Edition – Rockliff, London 1955), επιχειρεί να καταδείξει μια ιστορική εξέλιξη από την τριμερή προς την τετραμερή συμφωνία, λαμβάνοντας ως αφετηρία του μια χρονολογική ταξινόμηση των πρώιμων συμφωνιών του Haydn, η οποία ωστόσο έχει εν τω μεταξύ καταρριφθεί από τα πορίσματα της μετέπειτα σχετικής έρευνας. Ενώ λοιπόν ο Landon υποστήριζε τότε ότι οι τριμερείς *συμφωνίες* Hob. I: 1, 2, 4, 10, 16, 17, 19, 27 και 107 (ό.π., σ. 201) ήταν κατά τι προγενέστερες των τετραμερών "μεταβατικών" *συμφωνιών* Hob. I: 3, 5, 9 και 11 (ό.π., σ. 216) και επομένως ότι η προσθήκη ενός μενουέττου πριν το τελικό μέρος μπορούσε να εκληφθεί ως το αποτέλεσμα μιας ανυσματικής ιστορικής εξέλιξης (ό.π.), σήμερα η υπόθεση αυτή έχει εκ των πραγμάτων απορριφθεί, αφού παρατηρείται ότι μεταξύ των

Μια πρώτη διάκριση αφορά σε συμφωνίες με τρία και τέσσερα μέρη. Οι τριμερείς συμφωνίες είναι 15 συνολικά,[56] πλην όμως δεν ανήκουν όλες στον ίδιο τύπο. Οι Hob. I: 1, 2, 10, 12, 16, 17, 19, 27 και 107 (γραμμένες όλες μέχρι το 1765) διαθέτουν δύο γρήγορα (έως πολύ γρήγορα) εξωτερικά μέρη που περιβάλλουν ένα αργό: αυτός είναι ο τύπος της ιταλικής *sinfonia*,[57] ο οποίος, παρ' ότι εγκαταλείφθηκε σχετικώς γρήγορα από τον Haydn, ωστόσο εξακολούθησε να ισχύει ως κανονιστικό πρότυπο για το είδος της συμφωνίας μέχρι τα τέλη του 18ου αιώνος, στην συνείδηση πολλών συνθετών (π.χ. των Johann Christian Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, Christian Cannabich, εν μέρει δε και του Mozart) αλλά και σημαντικών θεωρητικών (όπως π.χ. του Heinrich Christoph Koch).[58] Από τις υπόλοιπες έξι συμφωνίες σε τρία μέρη του Haydn, μόνον η Hob. I: 4 συνιστά μια ελαφρά παραλλαγή του τύπου της ιταλικής sinfonia, καθώς το finale της έχει μεν χαρακτήρα μενουέττου (Tempo di menuetto σε μέτρο 3/8), αλλά κατά τα λοιπά σε δομικό επίπεδο βασίζεται στην μορφή της σονάτας, όπως δηλαδή και τα τελικά μέρη των εννέα προαναφερόμενων συμφωνιών·[59] από την άλλη πλευρά, η διάταξη των μερών στις Hob. I: 9, 18, 25, 26 και 30 παρουσιάζει ιδιομορφίες που ερμηνεύονται ευχερέστερα υπό την θεώρηση ορισμένων τετραμερών τύπων συμφωνίας που θα εξετάσουμε στην συνέχεια.

Ο βασικός τετραμερής τύπος συμφωνίας αποτελείται από ένα γρήγορο εναρκτήριο μέρος, αργό μέρος στην δεύτερη θέση, μενουέττο στην τρίτη, καθώς και ένα δεύτερο γρήγορο μέρος ως finale. Ως προς την προέλευση του τετραμερούς αυτού συμφωνικού τύπου, οι γνώμες διίστανται: ο Koch, ο οποίος ακόμη και το 1793 θεωρεί την συμφωνία ως ένα κατ' αρχήν τριμερές έργο, αντιμετωπίζει το τετραμερές πρότυπο ως μια συχνή ιδιαιτερότητα που προκύπτει μέσω της *προσθήκης* ενός μενουέττου (πρακτική πολύ δημοφιλής στον αυστριακό και νοτιο-γερμανικό χώρο) ανάμεσα στο αργό μέρος και στο γρήγορο finale·[60] νεώτεροι ερευνητές όμως, όπως οι Landon και Kunze,[61] αμφισβητούν αυτήν την "προσθετική οντολογική θεώρηση", υποστηρίζοντας ότι ο βασικός τετραμερής τύπος της συμφωνίας

---

συμφωνιών που τοποθετούνται εντός της χρονικής περιόδου 1757-1761 περιλαμβάνονται εξίσου τριμερείς όσο και τετραμερείς, και μάλιστα σε τέτοια ποικιλομορφία που καθιστά εντελώς ανέφικτη μια προσπάθεια συστηματοποίησης αυτών των διαφορετικών συμφωνικών τύπων επί τη βάσει ενός εξελικτικού μοντέλλου.

[56] Ο Somfai ("Vom Barock zur Klassik…", ό.π., σ. 160) παρουσιάζει υπό μορφήν πίνακα τις διαφορετικές διατάξεις των μερών στις 60 "πρώιμες" συμφωνίες του Haydn (έως το 1773), αλλά εντοπίζει μόνο 14 συμφωνίες με τρία μέρη. Η παράλειψή του εντοπίζεται ουσιαστικά στην υποκατηγορία με ακολουθία μερών "γρήγορο – αργό – ρυθμός μενουέττου", όπου αναφέρονται τρία έργα, ενώ με τα κριτήρια αυτά είναι συμβατές τέσσερεις συμφωνίες, οι υπ' αριθμόν Hob. I: 4, 9, 26 και 30.

[57] Ο Larsen ("Zur Entstehung…", ό.π., σ. 78) επιχειρεί μια περαιτέρω διάκριση μεταξύ των τριμερών συμφωνιών, ανάμεσα σε εκείνες που προέρχονται από την οπερατική εισαγωγή (την ιταλική "sinfonia") και σε εκείνες που έλκουν την καταγωγή τους από το ψυχαγωγικό είδος της "parthia" (το οποίο στην σ. 76 του κειμένου του ορίζει ως εξέλιξη της χορευτικής σουΐτας του μπαρόκ, με τρία έως πέντε μέρη και σχεδόν πάντοτε με ένα μενουέττο)· έτσι, αντιδιαστέλλει τον εξωστρεφή χαρακτήρα των *συμφωνιών* Hob. I: 1, 4, 10, 17, 19 και 27 προς τον εσωτερικευμένο χαρακτήρα και την αντιστικτική ύφανση της *συμφωνίας* Hob. I: 16. Αμέσως μετά όμως εντάσσει στα παράγωγα της "parthia" και τετραμερείς συμφωνίες (όπως οι Hob. I: 3, 14, 23 και 28), πράγμα μάλλον αναμενόμενο εκ του ορισμού της "parthia", αλλά και αντιφατικό εν πολλοίς, στον βαθμό που η διάκριση ανάμεσα σε "sinfonia" και "parthia" υποτίθεται ότι θα αναφερόταν μόνο σε τριμερείς συμφωνίες! Καθίσταται λοιπόν προφανές ότι το κριτήριο της διάκρισης αυτής είναι πρωτίστως υφολογικό και ότι τελικά δεν μπορεί να φανεί χρήσιμο στην σύσταση μιας σαφούς τυπολογίας, η οποία σε ένα πρώτο επίπεδο οφείλει να διακρίνει με σαφήνεια την τριμερή από την τετραμερή διάρθρωση μιας συμφωνίας.

[58] Βλ. Stefan Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie*, Laaber-Verlag (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 1), Laaber 1993, σ. 264-270.

[59] Πράγματι, ο Larsen ("Zur Entstehung…", ό.π., σ. 78) συμπεριλαμβάνει την εν λόγω συμφωνία στον ίδιο τύπο με τις προηγούμενες, χωρίς κανέναν ενδοιασμό.

[60] Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Band III, Leipzig 1793, § 100-107: "Περί της συμφωνίας", όπως παρατίθεται από τον Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert*…, ό.π., σ. 264-267. Πρβλ. επίσης τα σχόλια του Kunze, ό.π., σ. 268-270.

[61] Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 216· Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert*…, ό.π., σ. 274-275.

προήλθε από το πενταμερές βιεννέζικο divertimento (γρήγορο – μενουέττο Ι – αργό – μενουέττο ΙΙ – γρήγορο μέρος) κατόπιν *αφαίρεσης* του πρώτου από τα δύο μενουέττα.[62] Στην κατηγορία αυτή ανήκει η πλειονότητα των συμφωνιών του Haydn (Hob. I: 3, 8, 13, 14, 20, 23, 24, 28, 29, 31, 33, 35, 36, 38, 39, 40-43, 46-48, 51, 52, 55, 56, 58, 59, 61-67, 69, 70, 74, 76-83, 87, 89 και 95), έργα τα οποία έχουν γραφεί από τα χρόνια περί το 1760 έως την δεκαετία του 1790. Η προσθήκη, εξ άλλου, μιας αργής εισαγωγής στο πρώτο γρήγορο μέρος εμφανίζεται κατ' αρχάς σποραδικά κατά τα έτη 1761 (στις *συμφωνίες* Hob. I: 6 και 7), 1773-1774 (στις Hob. I: 50, 54 και 57) και 1778-1781 (στις Hob. I: 53, 71, 73 και 75), προτού τελικά καταστεί σχεδόν υποχρεωτική στις όψιμες συμφωνίες της περιόδου 1785-1795 (συγκεκριμένως στα έργα Hob. I: 84-86, 88, 90-94 και 96-104).[63]

Ως παραλλάγματα αυτής της διάταξης μερών (γρήγορο – αργό – μενουέττο – γρήγορο), μπορούν να ερμηνευθούν οι ακόλουθες μεμονωμένες περιπτώσεις: α) Η *συμφωνία* Hob. I: 72 ακολουθεί σε γενικές γραμμές τις προδιαγραφές του βασικού τετραμερούς τύπου, αλλά το τελικό της μέρος συνίσταται σε μια σειρά παραλλαγών αργής χρονικής αγωγής που καταλήγουν σε μια γρήγορη *coda*.[64] β) Οι τριμερείς *συμφωνίες* Hob. I: 9, 26 και 30 διαθέτουν γρήγορο πρώτο μέρος, αργό δεύτερο και μενουέττο, αλλά στερούνται γρήγορου καταληκτικού μέρους.[65] γ) Η περίφημη *συμφωνία* "του αποχαιρετισμού" Hob. I: 45 μετά τα τρία πρώτα μέρη, τα οποία ακολουθούν πιστά την βασική συμφωνική διάταξη, φθάνει σε ένα "διπλό" finale με (αναμενόμενη) γρήγορη έναρξη και (τελείως απρόσμενη) αργή κατάληξη· η συζήτηση περί του αν πρόκειται για ένα σύνθετο μέρος ή για δύο ξεχωριστά (και άρα περί του κατά πόσον η συμφωνία αυτή μπορεί να θεωρηθεί ως τετραμερής ή πενταμερής) δεν έχει

[62] Ο Kunze (*Die Sinfonie im 18. Jahrhundert*…, ό.π., σ. 274), εξ άλλου, σημειώνει ότι κατ' αυτόν τον τρόπο αποφεύγεται η πιθανότητα μιας εκ των υστέρων παρανόησης της τριμερούς διάταξης χωρίς μενουέττο ως δήθεν ελλιπούς σε σχέση με την "πληρέστερη" τετραμερή. Επιπροσθέτως, επισημαίνει την δυνατότητα ερμηνείας της προέλευσης των δύο εναλλακτικών τοποθετήσεων των εσωτερικών μερών (αργό – μενουέττο αλλά και μενουέττο – αργό· βλ. σχετικά με αυτό παρακάτω) επί τη βάσει της απαλοιφής όχι μονάχα του πρώτου αλλά ενίοτε του δευτέρου μενουέττου του πενταμερούς divertimento.

[63] Ο Larsen ("Zur Entstehung…", ό.π., σ. 78-79) διακρίνει μεταξύ των τετραμερών αυτών συμφωνιών ορισμένους υφολογικούς τύπους, όπως αυτούς της "intrada" (συμφωνίες σε Ντο-μείζονα, όπως π.χ. οι Hob. I: 20, 33 και 56, με θριαμβικό τόνο που ενισχύεται μέσω της χρήσεως τρομπετών και τυμπάνων), της παράδοσης του κοντσέρτου (που εμπεριέχουν στοιχεία concertante, όπως π.χ. συμβαίνει στις *συμφωνίες* Hob. I: 6-8, 13 κ.ά.) και φυσικά της "parthia" (που θεωρείται η βάση για την δημιουργία της πλειονότητας των συμφωνιών). Παρ' όλα αυτά, οι υφολογικές αυτές κατηγοριοποιήσεις δεν μας βοηθούν στην διάκριση ουσιαστικότερων τυπολογικών διαφορών: έτσι, στον τύπο της "intrada", φερ' ειπείν, εκτός των προαναφερομένων συμφωνιών εντάσσονται και οι Hob. I: 32 και 37, οι οποίες ωστόσο (όπως θα δούμε λίγο παρακάτω) ανήκουν σε άλλη κατηγορία τετραμερών συμφωνιών, όπου το αργό μέρος *έπεται* του μενουέττου.

[64] Ο Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 242) ορθώς επισημαίνει ότι η συμφωνία αυτή, μαζί με την Hob. I: 31 (με την οποία μοιράζεται πολλά κοινά ενορχηστρωτικά, υφολογικά και δομικά χαρακτηριστικά), βρίσκεται εγγύτερα στα είδη του divertimento και της σουΐτας παρά της συμφωνίας.

[65] Ειδικά για την Hob. I: 30 ο Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 243) υποστηρίζει ότι το μενουέττο και το finale συνδυάζονται σε ένα ρόντο σε ρυθμό μενουέττου. Αυτό ωστόσο είναι ανακριβές: το τελευταίο μέρος συνίσταται σε μια μορφή Α Β Γ Α΄, όπου η ενότητα Α είναι ένα τυπικό τριμερές μενουέττο στην Ντο-μείζονα, εκτάσεως 8 + 12 + 12 = 32 μέτρων (με τις προβλεπόμενες εσωτερικές επαναλήψεις των τμημάτων α και β + α΄), το Β είναι ένα πρώτο trio με σόλο του φλάουτου, στην υποδεσπόζουσα Φα-μείζονα και σε επίσης τριμερή μορφή με εσωτερικές επαναλήψεις (οκτάμετρο τμήμα α, τετράμετρο τμήμα β και οκτάμετρο τμήμα α), το Γ συνιστά ένα δεύτερο στην σειρά trio στην σχετική λα-ελάσσονα (διμερές, με επαναλήψεις: οκτάμετρο τμήμα α και δεκάμετρο τμήμα β), ενώ η ενότητα Α΄ είναι η καταγεγραμμένη επανάληψη του μενουέττου χωρίς τις εσωτερικές επαναλήψεις των τμημάτων του και με μόνη ουσιαστική αλλαγή την προσθήκη μιας *coda* εκτάσεως 13 μέτρων. Από αυτά συνάγεται ότι η αναφορά σε μια μορφή ρόντο είναι τελείως περιττή, αφού στην πραγματικότητα έχουμε ένα μενουέττο που περικλείει όχι ένα, αλλά δύο trio: η ανωμαλία αυτή οφείλεται σαφώς στο γεγονός ότι το πρώτο trio είναι εμβόλιμου χαρακτήρος και εξυπηρετεί στην παρουσίαση ενός μέρους για σόλο φλάουτο (κατ' αναλογίαν και πιθανόν ως ανάμνηση του αργού μέρους της συμφωνίας) στο πλαίσιο ενός μέρους που κατά τα άλλα δεν προβλέπει στην διανομή του (όπως και το πρώτο μέρος της συμφωνίας) την συμμετοχή αυτού του – σολιστικού – οργάνου!

καταλήξει σε οριστικά πορίσματα,[66] αλλά προσωπικά – και με βάσει την δομική αυτοτέλεια τόσο του γρήγορου όσο και του αργού τελικού μέρους – επιλέγω την πενταμερή θεώρηση της συμφωνίας αυτής. δ) Η *συμφωνία* Hob. I: 60 συνιστά μια ιδιάζουσα περίπτωση, καθώς διαθέτει έξι μέρη που διατάσσονται ως αργή εισαγωγή και γρήγορο πρώτο μέρος – αργό – μενουέττο – γρήγορο (finale, κατά τα φαινόμενα) – δεύτερο αργό μέρος – γρήγορο finale (οριστικό αυτήν την φορά!)· στην πραγματικότητα, πρόκειται για τα έξι μέρη σκηνικής μουσικής για την θεατρική κωμωδία του Jean François Regnard *Le Distrait* (ή *Der Zerstreute*, όπως αποδόθηκε στα γερμανικά), δηλαδή για ένα είδος συμφωνικής σουΐτας μάλλον παρά συμφωνίας (υπό την αυστηρή έννοια).[67]

Η τετραμερής διάταξη που προβλέπει επίσης δύο γρήγορα μέρη ως εξωτερικά, αλλά τοποθετεί το μενουέττο στην δεύτερη θέση και το αργό μέρος στην τρίτη, εφαρμόσθηκε ελάχιστα από τον Haydn στο είδος της συμφωνίας: εδώ ανήκουν μόνο τα πρώιμα έργα Hob. I: 32, 37 και 108 (γραμμένα έως το 1762), καθώς επίσης οι μεμονωμένες περιπτώσεις των *συμφωνιών* Hob. I: 44 και 68 της δεκαετίας του 1770.[68] Στον βαθμό, τώρα, που αργή εισαγωγή δεν υφίσταται σε κανένα από αυτά τα έργα, η ένταξη στον ίδιο τύπο και της *συμφωνίας* Hob. I: 15, ενός ιδιάζοντος πρώιμου έργου που αρχίζει με ένα μέρος υπό μορφήν γαλλικής εισαγωγής (Adagio – presto – adagio) και συνεχίζεται με μενουέττο, αργό μέρος και γρήγορο finale, είναι ασφαλώς προβληματική ως έναν βαθμό, αλλά τελικά φαίνεται να προσφέρει την καλύτερη δυνατή ερμηνεία ως προς την συγκεκριμένη τετραμερή διαδοχή.[69]

Σύμφωνα με μια τρίτη ακολουθία τεσσάρων μερών, το αργό μέρος τοποθετείται στην αρχική θέση και ακολουθείται από ένα πρώτο γρήγορο μέρος, το μενουέττο καθώς και ένα δεύτερο γρήγορο μέρος ως finale. Ο συγκεκριμένος τετραμερής τύπος έχει θεωρηθεί κατ' αρχάς από τον Landon ως μετεξέλιξη της παλαιότερης εκκλησιαστικής σονάτας, εφ' όσον

---

[66] Ο James Webster, στο βιβλίο του *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style: Through-composition and Cyclic Integration in his Instrumental Music*, Cambridge University Press (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis, vol. 1), Cambridge 1991, και συγκεκριμένως στις σελίδες 13-14, συμπυκνώνει εύστοχα την σχετική προβληματική ως εξής: με κριτήρια το μέγεθος, την αυτονομία και την δομική ανάπτυξη των τελικών Presto και Adagio, θα πρέπει να εκλάβουμε τα δύο μέρη ως ξεχωριστά και άρα την συμφωνία ως πενταμερή· αν αντιθέτως θέσουμε στο επίκεντρο τον μακροσκοπικό τονικό σχεδιασμό της συμφωνίας, τότε είμαστε υποχρεωμένοι να δεχθούμε την ενότητα που υφίσταται ανάμεσα στα δύο finale και εξ αυτού να θεωρήσουμε το έργο ως τετραμερές. Ο Webster παρατηρεί ακόμη ότι η αμφισημία αυτή διαπιστώνεται και στις εκδόσεις του έργου, καθώς άλλοτε η αρίθμηση των μέτρων γίνεται χωριστά για καθένα από τα δύο μέρη και άλλοτε είναι ενιαία.

[67] Βλ. σχετικά: Elaine Rochelle Sisman, "Haydn's Theater Symphonies", *Journal of the American Musicological Society* 43/2, 1990, σ. 293 και ιδίως 311-320· Louise E. Cuyler, *The Symphony*, Harmonie Park Press, Michigan 1995 (second edition), σ. 24-25.

[68] Ο Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 177-178) αναφέρεται σε αυτόν τον τύπο, έχοντας όμως στο μυαλό του κυρίως ό,τι ισχύει στα κουαρτέττα εγχόρδων, δηλαδή ότι ως προϋπόθεση για την τοποθέτηση του αργού μέρους στην τρίτη θέση τίθεται ένα μάλλον μέτριας χρονικής αγωγής εναρκτήριο μέρος: ωστόσο η *συμφωνία* Hob. I: 44 αρχίζει με ένα Allegro con brio, οι Hob. I: 32 και 108 με ένα Allegro molto, η Hob. I: 68 με ένα Vivace και η Hob. I: 37 με ένα Presto! Κατά συνέπεια, φαίνεται ότι η "ουδέτερη" αντιμετώπιση του ιδίου ζητήματος εκ μέρους του Ulrich Leisinger, στην μονογραφία του *Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils bis ca. 1785*, Laaber-Verlag (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 23), Laaber 1994, σ. 236, όπου υποστηρίζεται ότι είναι αδιάφορο το αν θα προηγηθεί το αργό μέρος ή το μενουέττο στο εσωτερικό ενός τετραμερούς έργου, δικαιώνεται, τουλάχιστον ως προς το είδος της συμφωνίας. Στον ίδιο τετραμερή τύπο αναφέρεται επίσης ο Somfai ("Vom Barock zur Klassik…", ό.π., σ. 68), ο οποίος όμως στον πίνακα της σ. 160 υποδεικνύει χωρίς περαιτέρω λεπτομέρειες μόνο δύο από τα πέντε αυτά έργα, δηλαδή ένα γραμμένο μέχρι το 1760 (ποιό άραγε εκ των Hob. I: 32, 37 και 108;) και ένα δεύτερο της περιόδου 1771-1773 (προφανώς την *συμφωνία* Hob. I: 44).

[69] Με την άποψη αυτή μάλλον συμφωνεί και ο Somfai ("Vom Barock zur Klassik…", ό.π., σ. 160), καθώς το μοναδικό έργο που εμφανίζεται στην υποκατηγορία "αργή εισαγωγή & γρήγορο – μενουέττο – αργό – γρήγορο μέρος" του πίνακα με τις διαφορετικές διατάξεις των μερών στις 60 "πρώιμες" συμφωνίες του Haydn (έως το 1773) δεν μπορεί να είναι κανένα άλλο από την *συμφωνία* Hob. I: 15! Ο Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 217), από την πλευρά του, αρκείται στην γενικόλογη υπόδειξη ενός υβριδικού τύπου για το ίδιο έργο.

στην διαδοχή αργού – γρήγορου – αργού – γρήγορου μέρους το δεύτερο αργό μέρος αντικατασταθεί από ένα μέτριας χρονικής αγωγής μενουέττο.[70] Με την άποψη αυτή διαφωνεί ωστόσο η Weber-Bockholdt, επισημαίνοντας ότι η ενσωμάτωση του μενουέττου δεν είναι συμβατή με την παράδοση της εκκλησιαστικής σονάτας.[71] Σε κάθε περίπτωση, ο Haydn ακολούθησε το πρότυπο αυτό σε έξι συμφωνίες (Hob. I: 5, 11, 21, 22, 34 και 49) που χρονικώς εκτείνονται από τα έτη περί το 1760 μέχρι το 1768. Η εφαρμογή του ιδίου προτύπου θα μπορούσε ενδεχομένως να διαπιστωθεί και στην τριμερή *συμφωνία* Hob. I: 18,[72] η οποία ολοκληρώνεται με το μενουέττο και ως εκ τούτου στερείται ενός γρήγορου finale.[73]

Σε όλες τις προαναφερόμενες περιπτώσεις τριμερών συμφωνιών διαπιστώνεται η έλλειψη είτε μενουέττου είτε γρήγορου τελικού μέρους. Η μοναδική συμφωνία του Haydn *χωρίς αργό μέρος* είναι η Hob. I: 25, ένα πρώιμο έργο σε ιδιάζουσα τριμερή διάρθρωση, καθώς αποτελείται από αργή εισαγωγή και γρήγορο πρώτο μέρος, μενουέττο στην δεύτερη θέση και γρήγορο καταληκτικό μέρος. Εδώ είναι δυνατές δύο τουλάχιστον ερμηνευτικές προσεγγίσεις: είτε δηλαδή εκκινεί κανείς από την βασική τετραμερή διάταξη γρήγορου (με αργή εισαγωγή) – αργού – μενουέττου – γρήγορου μέρους και δέχεται ότι έχει παραλειφθεί το αργό μέρος, είτε βασίζεται στην τετραμερή ακολουθία αργού – γρήγορου – μενουέττου – γρήγορου μέρους και εκτιμά ότι η λειτουργία των δύο πρώτων εξ αυτών έχει συγχωνευθεί σε ένα σύνθετο μέρος. Παρ' όλα αυτά, καμμία από τις δύο παραπάνω ερμηνείες δεν μπορεί να υποστηριχθεί με κατηγορηματικό τρόπο:[74] ίσως, εν τέλει, η ίδια η πρωτοτυπία της συγκεκριμένης συμφωνίας να μην επιτρέπει οποιαδήποτε αναγωγή σε κάποιον από τους προαναφερόμενους συμφωνικούς τύπους.

Οι συμφωνίες του Mozart παρουσιάζουν σαφώς μικρότερη ποικιλομορφία απ' αυτές του Haydn, παρ' όλο που μια τάση αμφιταλάντευσης ανάμεσα στους δύο βασικούς τύπους τριμερούς και τετραμερούς διάρθρωσης διατηρείται έως και το 1780. Μεταξύ των νεώτερων ερευνητών, ο Seiffert αναφέρεται συγκεκριμένα στην τριμερή "ιταλική" συμφωνία και την τετραμερή "βιεννέζικη" (με μενουέττο),[75] ενώ ο Dearling επιχειρεί έναν πιο πολυδιάστατο καταμερισμό των συμφωνιών του Mozart, διακρίνοντας ανάμεσα σε α) συμφωνίες τύπου οπερατικής εισαγωγής, β) τριμερείς συμφωνίες μη εντασσόμενες στον τύπο της "εισαγωγής",

[70] Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 217.

[71] Petra Weber-Bockholdt, "Joseph Haydns Sinfonien mit langsamen ersten Sätzen", *Die Musikforschung* 45/2, 1992, σ. 152-153.

[72] Στην ίδια εκτίμηση προβαίνουν επίσης οι Larsen ("Zur Entstehung…", ό.π., σ. 78) και Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 177).

[73] Όπως και στην περίπτωση του τελευταίου μέρους της *συμφωνίας* Hob. I: 30, ο Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 243) θεωρεί ότι και εδώ έχουμε ένα μέρος σε μορφή ρόντο και ρυθμό μενουέττου. Εντούτοις σφάλλει για δεύτερη φορά: το τρίτο μέρος της *συμφωνίας* Hob. I: 18 δεν είναι τίποτε άλλο, παρά ένα τριμερές μενουέττο που ακολουθείται από ένα επίσης τριμερές trio και την καταγεγραμμένη επανάληψη του μενουέττου χωρίς τις εσωτερικές επαναλήψεις των τμημάτων του· φαίνεται ότι ο μόνος λόγος που οδήγησε τον Haydn στο να καταγράψει πλήρως το μενουέττο και σε αυτήν την περίπτωση, ήταν η επιθυμία του να προσθέσει στο τέλος της αυτούσιας επαναφοράς του μια *coda* εκτάσεως 9 μέτρων.

[74] Χαρακτηριστική είναι η αποστροφή του Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 217-218) ότι το εναρκτήριο Adagio δεν συνιστά ούτε αργή εισαγωγή ούτε ολοκληρωμένο αργό πρώτο μέρος· η συμφωνία περιγράφεται τελικά ως μια υβριδική περίπτωση. Από την πλευρά του, ο Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 258-259) αρχικά αναφέρεται σε μια περίπτωση τριμερούς διάταξης αργής εισαγωγής & γρήγορου μέρους – μενουέττου – finale που συναντάται περιστασιακώς σε έργα για πληκτροφόρο και σπανίως σε κουαρτέττα εγχόρδων της εποχής εκείνης, αλλά ουδέποτε σε συμφωνίες, ενώ στην συνέχεια υποδεικνύει μεν την συγγένεια με το πρότυπο της "εκκλησιαστικής σονάτας", αλλά παραδέχεται και αυτός ότι η περίπτωση του αρχικού μέρους της συγκεκριμένης συμφωνίας δεν μπορεί να ερμηνευθεί ικανοποιητικώς ούτε στην βάση ενός σύνθετου μέρους ούτε με την κατάδειξη δύο συνδεδεμένων μεταξύ τους μερών, γι' αυτό και καταλήγει χαρακτηρίζοντας την συνολική δομή του έργου αυτού ως «γενετικώς ανώμαλη» (sic!).

[75] Wolf-Dieter Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, Wilhelm Fink Verlag (Studien zur Musik, Bd. 11), München 1992, σ. 183.

γ) τετραμερείς συμφωνίες, δ) συμφωνίες που ακολουθούν την τεχνοτροπία "Θύελλα και Ορμή", ε) "συμφωνίες κόρνου" και ς) συμφωνίες προερχόμενες από σερενάτες.[76] Εντούτοις, μια τέτοιου είδους ανάμειξη τυπολογικών, υφολογικών και ενορχηστρωτικών κριτηρίων είναι εξαιρετικά προβληματική: οι τρεις τελευταίες κατηγορίες ουσιαστικά είναι ανύπαρκτες, αφού επιχειρούν να τυποποιήσουν ορισμένες κοινές σε ολιγάριθμα έργα επόψεις, ενώ παρακάτω θα διαπιστωθεί ότι ούτε η προτεινόμενη υφολογική διάκριση μεταξύ των τριμερών συμφωνιών μπορεί να καταστεί δεσμευτική και άρα χρήσιμη για την εδώ επιχειρούμενη τυπολογία.

Στις τριμερείς, λοιπόν, ιταλικού τύπου συμφωνίες που γράφηκαν μέχρι το 1780, ανήκουν οι KV 16, 19, 19a, 22, 45a, 73l (81), 73q (84), 74, 111 & 111a (120), 128, 129, 141a (161) & 163, 161a (184), 161b (199), 162, 162b (181), 173dA (182), 196 & 207a (121), 208 & 213c (102), 300a (297), 318, 320[77] και 338. Η πλειονότητά τους διαθέτει τρία ξεχωριστά μέρη, αλλά μία εξ αυτών, η KV 74, συνδέει τα δύο πρώτα μεταξύ τους[78] και άλλες πέντε (οι KV 141a / 161 & 163, 161a / 184, 162b / 181, 208 & 213c / 102 και 318) παρουσιάζουν και τα τρία μέρη ενωμένα μεταξύ τους σε μία ενότητα. Η τελευταία αυτή περίπτωση βρίσκεται εγγύτερα στο πρότυπο της οπερατικής εισαγωγής, από το οποίο προήλθε ο τριμερής τύπος της ιταλικής συμφωνίας. Ο Dearling μάλιστα επισημαίνει επ' αυτού ότι οι όροι "sinfonia" και "overtura" ήταν κατ' αρχάς συνώνυμοι κατά τον 18ο αιώνα, αλλά κατά τις δεκαετίες του 1760 και του 1770 έγινε ένας διαχωρισμός ανάμεσα στις οπερατικές εισαγωγές και στα έργα που προορίζονταν για συναυλιακή εκτέλεση.[79] Με αυτό ως δεδομένο, ο ίδιος επιχειρεί στην συνέχεια να διακρίνει τις "συμφωνίες τύπου οπερατικής εισαγωγής", όπου κατά κανόνα συνδέονται τα τρία μέρη μεταξύ τους σε ένα σύντομης διάρκειας και εύθυμης διαθέσεως έργο, από τις "τριμερείς μη-οπερατικές συμφωνίες", οι οποίες συγγενεύουν περισσότερο με τις τετραμερείς συμφωνίες παρά με τον προαναφερόμενο τύπο αλλά δεν διαθέτουν μενουέττο.[80] Τα πράγματα όμως δεν είναι τόσο απλά: αν σε συμφωνίες, όπως π.χ. οι εκτενείς KV 300a / 297 και 338, μοιάζει αρκετά εύλογη η υπόθεση της έλλειψης ενός μενουέττου,[81] εντούτοις από τα τέσσερα έργα της κατηγορίας αυτής που όντως υπήρξαν αρχικά *εισαγωγές* οπερών και στην συνέχεια συμπληρώθηκαν με ένα finale, προκειμένου να μπορούν να εκτελεσθούν και σε συναυλιακό χώρο (KV 111 & 111a / 120, 141a / 161 & 163, 196 & 207a / 121 και 208 & 213c / 102), μόνο τα δύο παρουσιάζουν όλα τους τα μέρη ενωμένα· επιπροσθέτως δε, η αναζήτηση τόσο της "σύντομης διάρκειας" σε αυτά τα νεανικά έργα που ως επί το πλείστον είναι μικρών διαστάσεων, όσο και της "εύθυμης διάθεσης" σε ένα ρεπερτόριο που κάνει σχεδόν αποκλειστική χρήση του μείζονος τρόπου, άπτεται μάλλον της προσωπικής εντύπωσης καθ' ενός ερευνητή, παρά μπορεί να βασισθεί σε σαφή ποσοτικά είτε ποιοτικά κριτήρια και να αποτελέσει έτσι ένα ασφαλές μεθοδολογικό εργαλείο.[82]

---

[76] Robert Dearling, *The Music of Wolfgang Amadeus Mozart: The Symphonies*, Fairleigh Dickinson University Press, London 1982, σ. 93.

[77] Η *συμφωνία* KV 320 είναι η μοναδική τριμερής με αργή εισαγωγή στο γρήγορο πρώτο μέρος της, αλλά η ιδιαιτερότητα αυτή οφείλεται στο ότι και τα τρία μέρη της εξήχθησαν από την επταμερή *σερενάτα* με την ίδια αριθμητική ένδειξη στον κατάλογο του Köchel, στο πλαίσιο της οποίας η αργή εισαγωγή δεν είναι καθόλου ασύμβατη προς τα δεδομένα του είδους.

[78] Ο Karl Marx (*Zur Einheit der zyklischen Form bei Mozart*, Ichthys, Stuttgart 1971, σ. 46) παρατηρεί ορθώς την σύνδεση μεταξύ των δύο πρώτων μερών στην *συμφωνία* KV 74, πρακτική την οποία μάλιστα ανάγει στο πρότυπο της ιταλικής οπερατικής εισαγωγής, αλλά αναφέρει ως δεύτερο παράδειγμα του ιδίου φαινομένου την KV 318, παραγνωρίζοντας ότι σε αυτήν την περίπτωση ενώνεται επιπλέον και το δεύτερο με το τρίτο μέρος!

[79] Dearling, ό.π., σ. 93.

[80] Ό.π., σ. 93 και 104.

[81] Η υπόθεση αυτή τεκμηριώνεται μάλιστα στην περίπτωση της *συμφωνίας* KV 338, καθώς στο χειρόγραφο του Mozart αμέσως μετά το πρώτο μέρος καταγράφεται η αρχή ενός μενουέττου, το οποίο όμως διακόπηκε έπειτα από 14 μέτρα και τελικά διεγράφη χωρίς να αντικατασταθεί από κάποιο άλλο· η συμφωνία απέμεινε έτσι τριμερής, άνευ μενουέττου.

[82] Είναι προφανές ότι την συντομία και την ευθυμία μοιράζονται τόσο αρκετές τριμερείς όσο και αρκετές τετραμερείς συμφωνίες του Mozart· από την άλλη πλευρά, το μενουέττο (που κατά τα άλλα απουσιάζει από τις

Η παραγωγή τετραμερών συμφωνιών κατά τις δεκαετίες του 1760 και του 1770 περιλαμβάνει τις KV 42a (76), 43, 45, 45b, 48, 73, 73m (97), 73n (95), 75, 75b (110), 111b (96), 112, 114, 124, 130, 132, 133, 134, 173dB (183), 186a (201), 186b (202), 189k (200), 213a (204) και 319. Εκτός της KV 75, στην οποία το μενουέττο προηγείται του αργού μέρους,[83] όλες οι υπόλοιπες ακολουθούν το βασικό τετραμερές πρότυπο γρήγορου – αργού – μενουέττου – γρήγορου μέρους. Σε αντίθεση δε με τον Dearling, που θεωρεί τις συμφωνίες αυτές ως "πλήρως ανεπτυγμένες" (σε σχέση με τις "ελλιπείς" τριμερείς),[84] ο Kunze βρίσκει ένα πειστικό επιχείρημα υπέρ της προέλευσης του τετραμερούς τύπου συμφωνίας από έργα με περισσότερα μέρη στην αφαιρετική πρακτική που ακολούθησε ο Mozart, προκειμένου από τις *σερενάτες* KV 213a / 204, 248b / 250 και 320 να εξαγάγει τις αντίστοιχες συμφωνίες.[85] Η περίπτωση πάντως της *συμφωνίας* KV 248b / 250 είναι μοναδική, καθώς εδώ διατηρήθηκαν από την αντίστοιχη σερενάτα δύο μενουέττα στο πλαίσιο μιας πενταμερούς δομής τύπου divertimento (γρήγορο – μενουέττο I – αργό – μενουέττο II – γρήγορο).

Κατά την δεκαετία του 1780 ο Mozart, ακολουθώντας το παράδειγμα του Haydn, στρέφεται προς τον βασικό τετραμερή τύπο συμφωνίας (με το αργό μέρος στην δεύτερη θέση): από τις ώριμες *συμφωνίες* KV 385, 425, 504, 543, 550 και 551, η μόνη που στερείται μενουέττου είναι η τριμερής *συμφωνία* KV 504, ενώ στις μισές από αυτές (KV 425, 504 και 543) γίνεται επιπλέον χρήση μιας αργής εισαγωγής πριν το γρήγορο εναρκτήριο μέρος· εξ άλλου, ο ασυνήθιστος συνδυασμός αργής εισαγωγής στο πρώτο μέρος και έλλειψης μενουέττου στην KV 504 είναι αρκετός ώστε να αποφύγει κανείς να θεωρήσει το έργο αυτό ως εκπρόσωπο του τύπου της τριμερούς sinfonia, για τον οποίο θα πρέπει να δεχθούμε ότι μετά το 1780 έχει εγκαταλειφθεί οριστικά πλέον και από τον Mozart.

Οι συμφωνίες του Beethoven, στο σύνολό τους γραμμένες μετά την ολοκλήρωση και των τελευταίων συμφωνιών τόσο του Mozart όσο και του Haydn, ήταν αναμενόμενο να ακολουθήσουν σε γενικές γραμμές το βασικό τετραμερές πρότυπο που είχε εν τω μεταξύ εδραιωθεί (με το αργό μέρος στην δεύτερη θέση και το μενουέττο ή scherzo στην τρίτη). Αυτό ακριβώς ισχύει όσον αφορά στις *συμφωνίες* υπ' αρ. 1-5, 7 και 8 (εκ των οποίων οι υπ' αρ. 1, 2, 4 και 7 ξεκινούν με μια αργή εισαγωγή), ενώ στην "ποιμενική" *έκτη συμφωνία* το τετραμερές αυτό πρότυπο διευρύνεται με την παρεμβολή ενός πέμπτου μέρους ανάμεσα στο scherzo και το finale.[86] Τέλος, στην *ενάτη συμφωνία* του ο Beethoven επέλεξε να αντιστρέψει

---

τριμερείς συμφωνίες) είναι σχεδόν εξ ορισμού ένα μέσο κατάλληλο για να προσδώσει ευχάριστο τόνο σε ένα έργο, όπως άλλωστε αποκαλύπτει και το γεγονός της διπλής είτε τριπλής παρουσίας του σε πολυμερείς συνθέσεις ψυχαγωγικού χαρακτήρος (divertimenti, σερενάτες κ.ο.κ.).

[83] Πρβλ. Dearling, ό.π., σ. 78· Marius Flothuis, *Mozart: Streichquintett g-moll, KV 516*, Wilhelm Fink Verlag (Meisterwerke der Musik, Bd. 44), München 1987, σ. 22· Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 183.

[84] Dearling, ό.π., σ. 112.

[85] Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert*…, ό.π., σ. 274.

[86] Πρβλ. David Wyn Jones, *Beethoven: Pastoral Symphony*, Cambridge University Press (Cambridge music handbooks), Cambridge 1995, σ. 47-49, και εν μέρει Wolfgang Stockmeier, *Musikalische Formprinzipien – Formenlehre*, Laaber-Verlag (Musik Taschen-Bücher, Theoretica, Bd. 5), Laaber 1996 (6. Auflage), σ. 152. Η σημαντική έκταση, ο ξεχωριστός χαρακτήρας καθώς και η γρήγορη χρονική αγωγή (Allegro) του μέρους που επιγράφεται ως "Gewitter, Sturm" ("Καταιγίδα, θύελλα"), δεν επιτρέπουν την θεώρησή του ούτε ως μιας απλής μεταβάσεως ανάμεσα στα δύο μέρη που το περιβάλλουν, ούτε ως ενός είδους "εισαγωγής" στο τελικό μέρος. Στην πραγματικότητα, ο Beethoven συνδέει άμεσα (με δύο καταλήξεις στην δεσπόζουσα) τόσο το τρίτο με το τέταρτο, όσο και το τέταρτο με το πέμπτο μέρος της συμφωνίας. Στον βαθμό λοιπόν που οι χαρακτήρες (αλλά και οι προβλεπόμενες δομές) του scherzo και του finale ταυτίζονται με το τρίτο και το πέμπτο μέρος αντίστοιχα, είναι αδύνατον να γίνει λόγος για ένα σύνθετο μέρος (και συνεκδοχικά για μια συμφωνία με τρία μόνο μέρη), οπότε η μοναδική ερμηνεία που απομένει για την οργάνωση των μερών του έργου αυτού προϋποθέτει την παραδοχή της αυτοτέλειας του εμβόλιμου τέταρτου μέρους, έστω και αν αυτό *κατά πρώτον* προσεγγίζει προοδευτικά την βασική του τονικότητα (φα-ελάσσονα, στο μ. 21) και ολοκληρώνεται με μισή πτώση στην δεσπόζουσα και *κατά δεύτερον* εξελίσσεται σύμφωνα με μια ελεύθερη και "ανοικτή" δομική οργάνωση που δεν μπορεί να ταυτισθεί με κανένα από τα γνωστά μορφολογικά πρότυπα.

την διαδοχή των δύο εσωτερικών μερών, εφαρμόζοντας έτσι μια δυνατότητα που συναντάται μεν πολύ σπάνια στο συμφωνικό ρεπερτόριο των τριών μεγάλων κλασσικών εν γένει αλλά με μεγάλη συχνότητα ειδικά στο ύστερο έργο του Beethoven!

## Β. Το είδος του κοντσέρτου

Σε αντίθεση με την ποικιλία διμερών έως πενταμερών διατάξεων που βρίσκει κανείς σε κοντσέρτα του ύστερου μπαρόκ, δηλαδή σε έργα γραμμένα κατά το πρώτο ήμισυ του 18ου αιώνος (όπως των Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach και Georg Friedrich Händel, φερ' ειπείν), κατά την περίοδο του κλασσικισμού που ακολούθησε από τα μέσα του ιδίου αιώνος και έπειτα καλλιεργήθηκε σχεδόν αποκλειστικά ο τριμερής τύπος κοντσέρτου, με δύο γρήγορα εξωτερικά μέρη και ένα αργό στην μέση.[87] Ο τύπος αυτός εφαρμόσθηκε σε όλα ουσιαστικά τα κοντσέρτα που έγραψαν οι Haydn, Mozart και Beethoven για ένα είτε περισσότερα σολιστικά όργανα (το διμερές *κοντσέρτο για κόρνο* KV 386b / 412 & 514 του Mozart δεν παραδίδεται σε ολοκληρωμένη αυθεντική μορφή). Παρουσιάζει μάλιστα ιδιαίτερο ενδιαφέρον το γεγονός ότι η συγκεκριμένη τριμερής διάρθρωση ακολουθείται τόσο στην *symphonie concertante* Hob. I: 105 του Haydn όσο και στην *sinfonia concertante για βιολί και βιόλα* KV 320d / 364 του Mozart, παρά το γεγονός ότι το συγκεκριμένο αυτό είδος κοντσέρτου ενίοτε δεν συμπεριελάμβανε αργό μέρος, αρκούμενο έτσι σε μια διμερή διάταξη (η τακτική αυτή ήταν αρκετά δημοφιλής κυρίως στο Παρίσι κατά το δεύτερο ήμισυ του 18ου αιώνος).

## Γ(1). Είδη μουσικής δωματίου για έγχορδα

Η συμβολή του Haydn στην σύσταση και την σταδιακή τυποποίηση του *κουαρτέττου εγχόρδων*, του είδους εκείνου που ήδη κατά τον 18ο αιώνα είχε καθιερωθεί στην συνείδηση του μουσικού κόσμου ως το πλέον περίβλεπτο στο πλαίσιο της μουσικής δωματίου εν γένει, υπήρξε ίσως καθοριστικότερη ακόμη και από την αντίστοιχη ενασχόλησή του με την συμφωνία. Η ιστορία του κουαρτέττου εγχόρδων ξεκινά ουσιαστικά λίγα χρόνια πριν και περί το 1760, όταν ο Haydn συνθέτει τα πρώτα του *divertimenti a quattro*, τα οποία κατόπιν εξεδόθησαν ως opera 1 και 2 και γνώρισαν εντυπωσιακή διάδοση και δημοτικότητα σε ολόκληρη σχεδόν την Ευρώπη. Η διάρθρωση των έργων αυτών είναι πενταμερής και μάλιστα συμμετρική ως επί το πλείστον (Hob. II: 6, Hob. III: 1-2, 4, 6-8 και 10), καθώς τα εξωτερικά μέρη είναι γρήγορα, στο μέσον τίθεται ως άξονας συμμετρίας και κέντρο βάρους το αργό μέρος και ενδιάμεσα (στην δεύτερη και την τέταρτη θέση) τοποθετούνται δύο μενουέττα· εναλλακτικά, στα *κουαρτέττα* Hob. III: 3 και 12 το αργό μέρος παρουσιάζεται στην αρχή και – καθώς τα μενουέττα παραμένουν στις θέσεις τους – το πρώτο γρήγορο μέρος μετατοπίζεται πλέον στην τρίτη θέση (ενώ το δεύτερο εμφανίζεται και πάλι ως finale).[88] Ο Finscher εκτιμά

[87] Ενδεικτικά – και μόνον – παραπέμπω εδώ στις ακόλουθες σχετικές αναφορές: Wilhelm Fischer, "Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils: Versuch einer vergleichenden Charakteristik des altklassischen und Wiener klassischen Instrumentalstils", *Studien zur Musikwissenschaft (Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich) – Drittes Heft*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1915, σ. 68· Somfai, "Vom Barock zur Klassik…", ό.π., σ. 160· Ellis Bonoff Kohs, *Musical Form: Studies in Analysis and Synthesis*, Houghton Mifflin Company, Boston 1976, σ. 326· Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 178· Andreas Odenkirchen, *Die Konzerte Joseph Haydns: Untersuchungen zur Gattungstransformation in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Peter Lang (Europäische Hochschulschriften / Reihe 36: Musikwissenschaft, Bd. 106), Frankfurt am Main 1993, σ. 125· Stockmeier, ό.π., σ. 159.

[88] Βλ. Somfai, "Vom Barock zur Klassik…", ό.π., σ. 68. Ο Howard Chandler Robbins Landon (*Haydn: The Early Years, 1732-1765*, Thames and Hudson, London 1980, σ. 254), πάντως, θεωρεί την απόκλιση αυτή από

ότι η πενταμερής αυτή δομή πιθανόν να μην ήταν καινούργια για τον νοτιο-γερμανικό και αυστριακό χώρο, αλλά παρατηρεί ότι σε κάθε περίπτωση τα συγκεκριμένα έργα του Haydn λειτούργησαν καταλυτικά ως προς την συστηματοποίηση και την παγίωση του συμμετρικού αυτού πενταμερούς τύπου του divertimento, ο οποίος γρήγορα κατέστη αντικείμενο μίμησης για ένα χρονικό διάστημα από πολλούς άλλους συνθέτες.[89]

Η "κλασσική" τετραμερής δομή του κουαρτέττου εγχόρδων επιβάλλεται δια μιας με την εξάδα των *κουαρτέττων* opus 9 και παγιώνεται οριστικά.[90] Στην περαιτέρω εξέλιξη του είδους, ο Haydn αντιμετωπίζει πλέον μονάχα δύο επιμέρους ζητήματα: την διαδοχή των δύο εσωτερικών μερών και (σε μικρότερο βαθμό) την αντικατάσταση ενός γρήγορου εξωτερικού μέρους από ένα (δεύτερο) αργό. Στα κουαρτέττα των opera 9 και 17 (Hob. III: 19-24 και 25-30) παρατηρούμε ότι το μενουέττο προηγείται πάντοτε του αργού μέρους. Ο Somfai αντιμετωπίζει κριτικά την υπόθεση ότι ο τετραμερής κύκλος προέκυψε από την αφαίρεση του ενός εκ των δύο μενουέττων του συμμετρικού πενταμερούς τύπου των πρώιμων κουαρτέττων (εν προκειμένω του δευτέρου), επισημαίνοντας ότι η ισορροπία των opera 1 και 2 βασιζόταν στο εκτενές αργό τρίτο μέρος (το κέντρο βάρους όλου του έργου), ενώ στα opera 9 και 17 διαμορφώνονται σταδιακά δύο ζεύγη μερών με εναλλαγή ανάμεσα σε ένα "βαρύτερου" και σε ένα "ελαφρύτερου" περιεχομένου (εναρκτήριο γρήγορο μέρος έναντι μενουέττου και αργό μέρος έναντι ανάλαφρου finale).[91] Πιστεύω πάντως ότι το επιχείρημα αυτό δεν αναιρεί την γενικώς παραδεδεγμένη προέλευση του τετραμερούς προτύπου από το πενταμερές, καθώς η αλλοίωση της ισορροπίας μεταξύ των μερών – που ορθώς βέβαια τονίζεται από τον Somfai – μπορεί να ερμηνευθεί ως συνέπεια της απόφασης του Haydn να εξαλείψει το ένα από τα δύο μενουέττα· μάλιστα, η ολοκληρωτική επικράτηση του τετραμερούς τύπου με το αργό μέρος στην τρίτη θέση στα *κουαρτέττα* opera 9 και 17 υποδηλώνει πιθανόν μια ουσιώδη προσπάθεια διαφοροποίησης, ως προς τον συνολικό χαρακτήρα του εκάστοτε έργου, ανάμεσα στο μάλλον "εσωστρεφές" είδος του κουαρτέττου (μουσική για λίγους επαΐοντες) και στην περισσότερο "εξωστρεφή" συμφωνία (μουσική για ευρύτερο κοινό).[92]

---

τον συμμετρικό τύπο ως παράγωγο της εκκλησιαστικής σονάτας, δίνοντας έτσι ιδιαίτερη βαρύτητα στο δεδομένο της έναρξης του κύκλου με ένα αργό μέρος. Ο David Young, εξ άλλου, στην επιφανειακή και γεμάτη λάθη μελέτη του "Haydn's String Quartets: The Slow Movements", *Haydn Society Journal* 19, 1999, σ. 16, αναφέρει παραδόξως μία μόνο εξαίρεση από τον συμμετρικό "κανόνα".

[89] Βλ. Ludwig Finscher, "Haydns Begründung instrumentaler Gattungen", στο: Carl Dahlhaus (επιμ.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber-Verlag (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 5), Laaber 1994 (zweite Auflage), σ. 280. Σε άλλο κείμενό του πάντως, ο Finscher φαίνεται να δίνει ένα μικρό προβάδισμα στο ενδεχόμενο σύστασης του πενταμερούς αυτού τύπου από τον ίδιο τον Haydn: βλ. Ludwig Finscher, "Corelli, Haydn und die klassische Gattungen der Kammermusik", στο: Hermann Danuser (επιμ.), *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, Laaber-Verlag, Laaber 1988 (zweite, unveränderte Auflage 1998), σ. 190.

[90] Για τον Finscher ("Haydns Begründung…", στο: Dahlhaus [επιμ.], *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, ό.π., σ. 284), η πρότυπη αυτή τετραμερής δόμηση διαμορφώθηκε στα κουαρτέττα υπό την επίδραση της συμφωνίας, γεγονός που κατά τον ίδιο υποδεικνύει την μετάθεση του είδους του κουαρτέττου εγχόρδων σε ένα υψηλότερο αξιολογικό επίπεδο σε σχέση, φερ' ειπείν, με το ψυχαγωγικό είδος του τρίο για βαρύτονο, βιόλα και μπάσσο. Παρ' όλα αυτά, είναι ανακριβές το ότι στον Haydn οι τετραμερείς τύποι του κουαρτέττου και της συμφωνίας περί το 1770 ταυτίζονται: η διαφορετική τοποθέτηση των μεσαίων μερών που προτιμάται στα δύο αυτά είδη δεν θα έπρεπε να αντιμετωπίζεται ως γεγονός δευτερεύουσας σημασίας!

[91] Somfai, "Vom Barock zur Klassik…", ό.π., σ. 68-69 και 161-162· πρβλ. επίσης Young, ό.π., σ. 16. Ο Howard Chandler Robbins Landon (*Haydn: At Eszterháza, 1766-1790*, Thames and Hudson, London 1978, σ. 317 και 323-324) αιτιολογεί το ίδιο φαινόμενο βασιζόμενος στον τύπο της "εκκλησιαστικής σονάτας", αφού θεωρεί ότι η τοποθέτηση του μενουέττου στην δεύτερη θέση επιβάλλεται από την σχετικώς αργή χρονική αγωγή του πρώτου μέρους· η γνώμη αυτή μου φαίνεται πάντως πολύ προβληματική, ιδίως αν αναλογισθεί κανείς μια ουσιώδη ανακολουθία: ενώ δηλαδή στις συμφωνίες με αργό πρώτο μέρος ο Landon εκλαμβάνει το μενουέττο ως υποκατάστατο ενός αργού μέρους, στα κουαρτέττα το εντάσσει αναφανδόν στα γρήγορα μέρη!

[92] Ο Charles Rosen, στην "κλασσική" του μονογραφία *Der Klassische Stil: Haydn, Mozart, Beethoven* (μτφρ. Traute M. Marshall), Bärenreiter, Kassel 1983, σ. 319, υποστηρίζει ότι εφ' όσον το μενουέττο τεθεί στην δεύτερη θέση, τότε το εκφραστικό σημείο βαρύτητος ολόκληρου του έργου μετατοπίζεται στο δεύτερο ήμισυ (δηλαδή στο αργό μέρος και στο finale). Σημειώνει επίσης ότι αυτή ακριβώς η διάταξη μερών χρησιμοποιήθηκε

Στις δύο επόμενες εξάδες κουαρτέττων, τα opera 20 και 33 / Hob. III: 31-36 και 37-42, ο Haydn αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στον βασικό τετραμερή συμφωνικό τύπο (γρήγορο – αργό – μενουέττο – γρήγορο μέρος) και στον πιο συμβατό με το είδος του κουαρτέττου που ανέπτυξε στα opera 9 και 17 (γρήγορο – μενουέττο – αργό – γρήγορο μέρος). Τα κουαρτέττα που ακολουθούν τον τετραμερή τύπο με το αργό μέρος στην τρίτη θέση (opus 20 αρ. 1, 3, 5 / Hob. III: 31, 33, 35 και opus 33 αρ. 1-4 / Hob. III: 37-40) εξακολουθούν να είναι κατά τι περισσότερα απ' όσα εμφανίζουν το αργό μέρος στην δεύτερη θέση (opus 20 αρ. 2, 4, 6 / Hob. III: 32, 34, 36 και opus 33 αρ. 5-6 / Hob. III: 41-42)· ενώ όμως στα *κουαρτέττα* opus 20 το βάρος πέφτει εν γένει κυρίως στα εξωτερικά μέρη,[93] σε αυτά του opus 33 παρατηρείται ότι ο μεν "παλαιότερος" τύπος διατηρεί μια σχέση μερών ανά ζεύγη (μετρίως γρήγορο πρώτο μέρος – scherzo και κατ' αντιστοιχίαν αργό μέρος – γρήγορο finale), ο δε "νεότερος" τύπος ξεκινά με ένα πραγματικά γρήγορο πρώτο μέρος που ακολουθείται άμεσα από το αργό, οπότε η συνολική δυναμική του κύκλου εμπεριέχει εν προκειμένω μια αρχική αντίθεση μεταξύ γρήγορου και αργού μέρους, η οποία στην συνέχεια εξισορροπείται από μια σταδιακή επαναπροσέγγιση της γοργής χρονικής αγωγής (από το αργό μέρος, μέσω του κάπως γρήγορου scherzo, προς το γρήγορο finale).[94]

Ο δεύτερος αυτός τύπος κυριαρχεί τελικά από το opus 50 και έπειτα (opus 50 αρ. 1-6 / Hob. III: 44-49, opus 54 αρ. 1-3 / Hob. III: 57-59, opus 55 αρ. 1 και 3 / Hob. III: 60 και 62, opus 64 αρ. 2, 3, 6 και 5 / Hob. III: 68, 67, 64 και 63, opus 71 αρ. 1-3 / Hob. III: 69-71,[95] opus 74 αρ. 1-3 / Hob. III: 72-74, opus 76 αρ. 1-6 / Hob. III: 75-80, opus 77 αρ. 1 / Hob. III: 81 και opus 103 / Hob. III: 83), αν και σε αντίθεση προς το είδος της συμφωνίας, ακόμη και στα ύστερα κουαρτέττα δεν απουσιάζουν κάποιες ενδιαφέρουσες αποκλίσεις:[96] έτσι, το αργό μέρος παρουσιάζεται μετά το μενουέττο στα *κουαρτέττα* opus 64 αρ. 1 και 4 / Hob. III: 65 και 66[97] καθώς και στο opus 77 αρ. 2 / Hob. III: 82, ενώ η περίπτωση του *κουαρτέττου* opus 55 αρ. 2 / Hob. III: 61 (αργό πρώτο μέρος – γρήγορο – μενουέττο – γρήγορο) είναι μοναδική.[98]

---

από τον Haydn σε αρκετά κουαρτέττα μέχρι το 1785, αλλά από εκεί και ύστερα συνιστά την εξαίρεση παρά τον κανόνα. Προσωπικά εκτιμώ ότι σε αυτήν την χρονική στιγμή (στα μέσα της δεκαετίας του 1780) ο Haydn αποφάσισε να ταυτίσει τα δομικά πρότυπα της συμφωνίας και του κουαρτέττου, επομένως αποδέχομαι εν τέλει την προαναφερθείσα άποψη του Finscher ("Haydns Begründung…", στο: Dahlhaus [επιμ.], *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, ό.π., σ. 284), αλλά μεταθέτω το χρονικό σημείο που προτείνεται εκεί κατά μία δεκαπενταετία περίπου αργότερα.

[93] Βλ. Somfai, "Vom Barock zur Klassik…", ό.π., σ. 162.

[94] Βλ. σχετικά: Somfai, "Vom Barock zur Klassik…", ό.π., σ. 70 και 161-162· Finscher, "Corelli, Haydn…", ό.π., σ. 193· Finscher, "Haydns Begründung…", στο: Dahlhaus (επιμ.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, ό.π., σ. 287· Landon, *Haydn: At Eszterháza*…, ό.π., σ. 326 (όπου μάλιστα γίνεται αναφορά και στην διάκριση "παλαιού" και "νέου" τύπου, αν και με αφορμή τα *κουαρτέττα* opus 20) και σ. 577· Young, ό.π., σ. 16· Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett (Teilband 1: Von Haydn bis Schubert)*, Laaber-Verlag (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 6), Laaber 2001, σ. 42 (όπου επισημαίνεται ότι οι δύο διαφορετικές τακτικές οργάνωσης των μερών στα *κουαρτέττα* opus 33 ισχύουν ως έναν βαθμό και για τα έργα του opus 20, αλλά με λιγότερη συνέπεια εκ μέρους του Haydn).

[95] Η τετράμετρη αργή εισαγωγή στο γρήγορο πρώτο μέρος του opus 71 αρ. 2 / Hob. III: 70 συνιστά την μοναδική περίπτωση εφαρμογής αυτού του κατ' εξοχήν συμφωνικού μέσου στα κουαρτέττα του Haydn.

[96] Σε πείσμα του Finscher ("Haydns Begründung…", στο: Dahlhaus [επιμ.], *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, ό.π., σ. 287), ο οποίος εσφαλμένως αναφέρεται στην αποκλειστική χρήση του προτύπου της συμφωνίας μετά το opus 33! Ο Young (ό.π., σ. 16), αντιθέτως, εμφανίζεται πιο διαλλακτικός ως προς το ίδιο ζήτημα, καθώς επισημαίνει και την σπανιώτερη περίπτωση τοποθέτησης του αργού μέρους στην τρίτη θέση σε ένα ύστερο κουαρτέττο, όπως το opus 77 αρ. 2 / Hob. III: 82. Ακριβέστερος όλων αποδεικνύεται πάντως ο Somfai ("Vom Barock zur Klassik…", ό.π., σ. 71), ο οποίος διευκρινίζει ότι μόνο 3 από τα 32 τελευταία (πλήρη) κουαρτέττα του Haydn (δηλαδή όσα εντάσσονται στα opera 50, 54, 55, 64, 71, 74, 76 και 77) ακολουθούν τον "παλαιό" τύπο, με το αργό μέρος στην τρίτη θέση.

[97] Ο Wulf Konold, στο ευσύνοπτο βιβλίο του *Das Streichquartett. Von den Anfängen bis Franz Schubert*, Heinrichshofen's Verlag (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 71), Wilhelmshaven 1980, σ. 53, υποστηρίζει ότι τα αργά μέρη των δύο αυτών κουαρτέττων παρουσιάζονται μετά το μενουέττο λόγω της αρκετά γοργής χρονικής αγωγής τους και του γεγονότος ότι είναι γραμμένα σε μορφή παραλλαγών. Εντούτοις, το μεν

Η δυνατότητα υποκατάστασης ενός γρήγορου εξωτερικού μέρους από ένα (δεύτερο) αργό βρίσκει εφαρμογή σε τέσσερα κουαρτέττα του Haydn. Στα opus 9 αρ. 5 / Hob. III: 23 και opus 17 αρ. 3 / Hob. III: 27, συγκεκριμένως, στην θέση του πρώτου γρήγορου μέρους εμφανίζεται μια σειρά παραλλαγών σε αργή χρονική αγωγή, που ακολουθείται "φυσιολογικά" από ένα μενουέττο, από το κατ' εξοχήν αργό μέρος καθώς και από ένα γρήγορο finale).[99] Το μεμονωμένο *κουαρτέττο* opus 42 / Hob. III: 43 διαθέτει επίσης δύο αργά μέρη που τοποθετούνται στην πρώτη και την τρίτη θέση: προφανώς, εδώ επανέρχεται στο προσκήνιο ο τετραμερής τύπος των opera 9 και 17, μόνο που το εναρκτήριο μέρος είναι παραδόξως σε αργή χρονική αγωγή.[100] Ιδιάζουσα, τέλος, είναι και η δομή του *κουαρτέττου* opus 54 αρ. 2 / Hob. III: 57, στον βαθμό που το τελευταίο του μέρος εναλλάσσει αργή και γρήγορη χρονική αγωγή, προτού καταλήξει οριστικά στην πρώτη από αυτές (Adagio – presto – adagio).[101]

Όπως και στο είδος της συμφωνίας, έτσι και σε αυτό του κουαρτέττου εγχόρδων ο νεαρός Mozart έλαβε ως αφετηρία του ένα ιταλικό πρότυπο με τρία μέρη, αλλά και με αρκετές δυνατότητες ως προς την εσωτερική κατανομή των μερών. Εδώ λοιπόν διακρίνονται τέσσερεις διαφορετικές εκδοχές:[102] α) γρήγορο – αργό – γρήγορο μέρος, πρότυπο που ταυτίζεται με αυτό της ιταλικής sinfonia και πραγματώνεται στα *κουαρτέττα* KV 134a / 155, 157 και 159a / 160 καθώς και στα *κουαρτέττα – divertimenti* KV 125a / 136 και 125c / 138· β) αργό – γρήγορο – γρήγορο μέρος, διαδοχή που βρίσκει εφαρμογή στο *κουαρτέττο* KV 159 αλλά και στο *κουαρτέττο – divertimento* KV 125b / 137· γ) γρήγορο – αργό – μενουέττο, ακολουθία που εμφανίζεται στα *κουαρτέττα* KV 134b / 156 και 158· και δ) αργό – γρήγορο – μενουέττο, διάταξη που εφαρμόζεται μόνο στο πρώτο κουαρτέττο του Mozart, KV 73f / 80.[103] Αυτή η

---

ζήτημα της χρονικής αγωγής επαληθεύεται μόνο στην περίπτωση του opus 64 αρ. 1 / Hob. III: 65 (Allegretto scherzando) και όχι στο opus 64 αρ. 4 / Hob. III: 66 (Adagio: cantabile e sostenuto), ενώ η επισήμανση της μορφής παραλλαγών είναι εξίσου παραπλανητική, αφού ισχύει και πάλι μόνο για το πρώτο από τα δύο προαναφερόμενα κουαρτέττα και επιπλέον ανιχνεύεται και στο αργό *δεύτερο* μέρος του opus 64 αρ. 2 / Hob. III: 68! Είναι λοιπόν προφανές ότι τα κριτήρια που προτείνει ο Konold δεν ευσταθούν. Εξ άλλου, οι επιλογές του Haydn ως προς την διάταξη των μερών στα δύο αυτά κουαρτέττα του opus 64 καθώς και στην περίπτωση του opus 77 αρ. 2 / Hob. III: 82 δεν μπορούν να ερμηνευθούν ούτε με βάση την διάκριση ανάμεσα στον "παλαιό" και τον "νέο" τύπο που ισχύει για τα opera 20 και (κυρίως) 33: κατά συνέπειαν, δεν απομένει παρά να αποδοθούν στην ελεύθερη βούληση και φαντασία του συνθέτη.

[98] Ο Somfai ("Vom Barock zur Klassik…", ό.π., σ. 72) θεωρεί την δομή αυτή ασυνήθιστη και πειραματικού χαρακτήρος. Ουσιαστικά πρόκειται για την μοναδική (και μάλιστα πολύ ετεροχρονισμένη) εφαρμογή σε κουαρτέττο εγχόρδων του τύπου της "εκκλησιαστικής σονάτας" που έχουμε ήδη συναντήσει σε έξι τετραμερείς συμφωνίες γραμμένες πριν το 1770.

[99] Ο Landon (*Haydn: At Eszterháza*…, ό.π., σ. 323-324) δεν χάνει εδώ την "ευκαιρία" να κάνει λόγο για έναν μετασχηματισμό του τύπου της εκκλησιαστικής σονάτας, προσαρμοσμένο στο είδος του κουαρτέττου (ερμηνεία ελάχιστα πειστική). Ο Young (ό.π., σ. 15), πάλι, επισημαίνει τα δύο αργά μέρη του opus 9 αρ. 5 / Hob. III: 23, αλλά αγνοεί την απολύτως ταυτόσημη περίπτωση του opus 17 αρ. 3 / Hob. III: 27! Απολύτως συνεπείς προς την πραγματικότητα είναι τελικά οι υποδείξεις του Konold (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 32-33) και του Somfai ("Vom Barock zur Klassik…", ό.π., σ. 161).

[100] Ο Landon (*Haydn: At Eszterháza*…, ό.π., σ. 625) εξακολουθεί εν προκειμένω να επικαλείται τον τύπο της τετραμερούς εκκλησιαστικής σονάτας. Αντιθέτως, οι Konold (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 47) και Young (ό.π., σ. 15) αρκούνται απλώς στην υπόδειξη της παρουσίας ενός πλεονάζοντος αργού μέρους στην πρώτη θέση.

[101] Σύμφωνα με τον Somfai ("Vom Barock zur Klassik…", ό.π., σ. 72), εδώ ανιχνεύεται άλλη μια ασυνήθιστη και πειραματική δομή, παρά την τυποποίηση που αναμφίβολα υφίσταται το είδος του κουαρτέττου μετά το opus 33. Από την πλευρά τους εξ άλλου, τόσο ο Young (ό.π., σ. 15) όσο και ο Michael Talbot (*The Finale in Western Instrumental Music*, Oxford University Press, Oxford – New York 2001, σ. 109 και 111) εκλαμβάνουν ανενδοίαστα το finale του κουαρτέττου αυτού ως δεύτερο *αργό* μέρος.

[102] Ο Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 73), από την πλευρά του, δεν διακρίνει ως ξεχωριστή περίπτωση την χρήση ενός μενουέττου στο τέλος ενός κύκλου, γεγονός που τον οδηγεί στην επισήμανση ενός μόνο τύπου (της ναπολιτάνικης sinfonia) με τρεις εξαιρέσεις (τα τρία κουαρτέττα με αργό πρώτο μέρος).

[103] Ο Konold (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 75) διακρίνει στην δεδομένη ακολουθία μερών την επιρροή του Giuseppe Sammartini. Ως γνωστόν, το τελικό rondo συνετέθη πολύ μετά το 1770 (στα τέλη του 1773 ή στις αρχές του 1774), προκειμένου το κουαρτέττο αυτό να καταστεί εκ των υστέρων τετραμερές.

πολλαπλότητα των επιλογών στην διαμόρφωση των τριμερών κουαρτέττων έρχεται σε αξιοπαρατήρητη αντίθεση προς την χρήση του ενός και μοναδικού τριμερούς τύπου συμφωνίας την ίδια χρονική περίοδο στο έργο του Mozart!

Μια δεύτερη ουσιώδης διαφορά του κουαρτέττου εγχόρδων από την συμφωνία, όπως τουλάχιστον παρουσιάζεται στα νεανικά έργα του Mozart, αφορά στην ιστορική προοπτική του τριμερούς και του τετραμερούς προτύπου: τα δέκα έργα που προαναφέρθηκαν έχουν γραφεί στο σύνολό τους μέχρι τις αρχές του 1773· από την στιγμή ωστόσο που ο Mozart στράφηκε στον τετραμερή τύπο με την εξάδα των *κουαρτέττων* KV 168-173 (συνθέσεις του Αυγούστου και του Σεπτεμβρίου του 1773), εγκατέλειψε οριστικώς τον τριμερή. Η εξάδα αυτή περιλαμβάνει τέσσερα έργα που ακολουθούν την συνήθη ακολουθία γρήγορου – αργού – μενουέττου – γρήγορου μέρους (KV 168, 169, 172 και 173), αλλά και δύο εξαιρέσεις: το KV 170 είναι αντίστοιχο των *κουαρτέττων* opus 9 αρ. 5 / Hob. III: 23 και opus 17 αρ. 3 / Hob. III: 27 του Haydn (με δύο αργά μέρη – το πρώτο υπό μορφήν παραλλαγών – στην πρώτη και την τρίτη θέση), ενώ το KV 171 συνιστά μια τελείως ιδιάζουσα περίπτωση, με εναρκτήριο μέρος σε μορφή γαλλικής εισαγωγής (Adagio – allegro assai – adagio), μενουέττο, αργό και γρήγορο τελικό μέρος (παρόμοια τετραμερής διάρθρωση συναντάται μονάχα στην *συμφωνία* Hob. I: 15 του Haydn, χωρίς όμως το γεγονός αυτό να υποδεικνύει απαραίτητα κάποια σχέση εξάρτησης του κουαρτέττου του Mozart από την αρκετά προγενέστερη συμφωνία του Haydn).[104]

Στα κουαρτέττα της δεκαετίας του 1780 ο Mozart εξακολουθεί να εφαρμόζει αποκλειστικά τον τετραμερή τύπο, τοποθετώντας πλέον το αργό μέρος είτε πριν το μενουέττο, στην δεύτερη θέση (KV 417b / 421, 421b / 428, 465,[105] 575, 589 και 590 – εδώ επίσης εντάσσεται η "μικρή νυκτερινή μουσική" KV 525[106]), είτε μετά από αυτό, στην τρίτη θέση (KV 387, 458, 464 και 499). Ο Rosen θεωρεί ότι ο Mozart χρησιμοποιεί αρκετά συχνά την δεύτερη αυτή διάταξη σε ορισμένα έργα μουσικής δωματίου, επειδή του δίνει την δυνατότητα να χωρίσει με ένα μενουέττο (στην δεύτερη θέση) το παραδοσιακά δραματικό, γρήγορο εναρκτήριο μέρος από ένα σημαντικά διαφοροποιημένο και σοβαρού χαρακτήρος αργό μέρος·[107] έτσι, η μετάθεση του αργού μέρους πριν το finale ερμηνεύεται ως άμεση συνέπεια της ενίσχυσης του ρόλου και της βαρύτητός του στο πλαίσιο της συνολικής δομής του τετραμερούς κύκλου.[108]

Οι ίδιες επιλογές ισχύουν και για τον Beethoven μέχρι την ύστερη δημιουργική του περίοδο: εννέα από τα ένδεκα πρώτα κουαρτέττα του ακολουθούν το σύνηθες τετραμερές

[104] Ο Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 78) επισημαίνει κάπως γενικόλογα ότι στα τετραμερή *κουαρτέττα* KV 168-173 το αργό μέρος τίθεται στην δεύτερη θέση, εκτός αν υπάρχει και "πλεονάζον" αργό μέρος στην πρώτη θέση, οπότε το καθ' εαυτό αργό διαδέχεται το μενουέττο. Ο Flothuis (ό.π., σ. 22), εξ άλλου, εντάσσει τα KV 170 και 171 στα τετραμερή έργα μουσικής δωματίου του Mozart στα οποία το αργό μέρος τοποθετείται στην τρίτη θέση, δίχως ωστόσο να αναφέρεται στην συνύπαρξη ενός εναρκτήριου αργού μέρους, γεγονός που – στα συγκεκριμένα τουλάχιστον παραδείγματα – συνιστά προφανώς την αφορμή της αναδιάταξης των εσωτερικών μερών.

[105] Η περίφημη αργή εισαγωγή του γρήγορου πρώτου μέρους, πέραν του ότι έδωσε στο έργο αυτό το προσωνύμιο "κουαρτέττο των διαφωνιών", αποτελεί συνάμα την μοναδική περίπτωση ενσωμάτωσης αυτού του κατ' εξοχήν συμφωνικού μέσου στα κουαρτέττα του Mozart.

[106] Στον χειρόγραφο κατάλογο του Mozart, εντούτοις, το έργο αυτό εμφανίζεται ως πενταμερές, κατά τον συμμετρικό τύπο του divertimento που έχουμε συναντήσει και στα opera 1 και 2 του Haydn. Το πρώτο όμως από τα δύο μενουέττα δεν βρέθηκε ποτέ, αφού το φύλλο της χειρόγραφης παρτιτούρας του Mozart που αντιστοιχούσε στο μέρος αυτό έχει μυστηριωδώς αποσπασθεί (άγνωστο από ποιόν και πότε) και εξαφανισθεί· έτσι, το έργο διαδόθηκε τελικά με την συνήθη τετραμερή διάταξη.

[107] Rosen, *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 319.

[108] Από την άλλη πλευρά, η άποψη του Flothuis (ό.π., σ. 22) επί του ιδίου ζητήματος είναι σαφώς πιο συγκρατημένη, αφού επισημαίνεται ότι η τετραμερής διάταξη με το αργό μέρος στην τρίτη θέση παραμένει σε κάθε περίπτωση αρκετά σπάνια, ακόμη και αν στον χώρο της μουσικής δωματίου βρίσκει σαφώς ευρύτερη εφαρμογή απ' ό,τι στο συμφωνικό ρεπερτόριο του κλασσικισμού. Ο Flothuis αναφέρεται συγκεκριμένα στα ώριμα *κουαρτέττα* KV 387, 458 και 464, όχι όμως και στο μεμονωμένο KV 499.

πρότυπο γρήγορου – αργού – μενουέττου ή scherzo – γρήγορου μέρους (opus 18 αρ. 1-4 και 6, opus 59 αρ. 2 και 3, opus 74, opus 95), ενώ μόνο στα opus 18 αρ. 5 και opus 59 αρ. 1 το αργό μέρος μετατίθεται στην τρίτη θέση.[109] Η υπέρβαση του τετραμερούς αυτού σχεδιασμού επιχειρείται μόνο σε τρία από τα πέντε όψιμα κουαρτέττα και μάλιστα κατά τρόπον συστηματικό: μετά το τετραμερές opus 127 (με το αργό μέρος στην δεύτερη θέση), ο Beethoven συνέθεσε το πενταμερές opus 132 (γρήγορο – scherzo – αργό – *Alla Marcia, assai vivace*[110] – γρήγορο μέρος), το εξαμερές opus 130 (γρήγορο – scherzo – αργό – *Alla danza tedesca – Cavatina*[111] – γρήγορο μέρος) και τελικά το επταμερές opus 131 (*Adagio ma non troppo e molto espressivo – Allegro molto vivace*[112] – *Allegro moderato*[113] – αργό – scherzo – *Adagio quasi un poco andante*[114] – γρήγορο μέρος)· μόνο κατόπιν τούτου, έκανε την εμφάνισή του το τελευταίο *κουαρτέττο* opus 135, ως αναδρομή στον τετραμερή σχεδιασμό με τοποθέτηση του αργού μέρους στην τρίτη θέση. Η άποψη του Rosen ότι στο ύστερο έργο του ο Beethoven ανακαλύπτει εκ νέου την ισορροπία που προσφέρει η τοποθέτηση του αργού μέρους μετά το scherzo,[115] δικαιώνεται εν πολλοίς αν δεχθούμε ότι τα opera 130 και 132 βασίζονται ουσιαστικά στην τετραμερή διάταξη που – δίχως "πλεονάζοντα" εμβόλιμα μέρη – επανεμφανίζεται τελικά και στο opus 135. Άλλο ενδιαφέρον ζήτημα αφορά στην χρήση αργής εισαγωγής πριν το γρήγορο πρώτο μέρος, πρακτική που εφαρμόζεται κατά τον τρόπο

---

[109] Ειδικά στην περίπτωση του opus 18 αρ. 5 είναι τεκμηριωμένη η επιρροή του Mozart, αφού ολόκληρο το κουαρτέττο αυτό αντικατοπτρίζει την δομή και τα περιεχόμενα του KV 464. Για το θέμα αυτό υπάρχει η ενδιαφέρουσα εργασία του Jeremy Yudkin, "Beethoven's »Mozart« Quartet", *Journal of the American Musicological Society* 45/1, 1992, σ. 30-74.

[110] Το σύντομο αυτό μέρος συνδέεται χωρίς διακοπή με το finale· η λειτουργία του είναι ταυτόχρονα μεταβατική από το αργό μέρος προς το τελικό γρήγορο, όσο και εισαγωγική στο finale, αλλά σε τελική ανάλυση η αυτοτέλειά του δεν μπορεί να αμφισβητηθεί, καθώς το εμβόλιμο αυτό μέρος συνίσταται σε μια ολοκληρωμένη μικρή τριμερή μορφή και σε ένα επιπρόσθετο πέρασμα σε ύφος recitativo.

[111] Ο χαριτωμένος "γερμανικός χορός" ενισχύει μεν την εντύπωση της σουΐτας, αλλά η συγκινητική "cavatina" που ακολουθεί λειτουργεί και ως αργή εισαγωγή στο τελικό μέρος, το οποίο στην πρώτη μεν εκδοχή του κουαρτέττου αυτού συνίστατο στην κολοσσιαία *μεγάλη φούγκα* (που μετέπειτα αποσπάσθηκε και εκδόθηκε χωριστά ως opus 133), ενώ στην δεύτερη εκδοχή του opus 130 αντιστοιχεί σε ένα πιο "συμβατικό" γρήγορο finale.

[112] Σε μια πρώτη, επιφανειακή προσέγγιση του έργου, τα δύο πρώτα μέρη του θα μπορούσαν να δώσουν την εντύπωση μιας αργής εισαγωγής και του καθ' εαυτού γρήγορου πρώτου μέρους αντιστοίχως, ή ακόμη – όπως συγκεκριμένα υποστηρίζει ο Rudolf Stephan, στο άρθρο του "Zu Beethovens letzten Quartetten", *Die Musikforschung* 23/3, 1970, σ. 254 – μιας συνεκτικής ενότητός τους σε ένα δομικό σύμπλεγμα, όπου η (αντιστικτική) επεξεργασία του κυρίου θέματος προηγείται της (ομοφωνικής) εκθέσεώς του· παρ' όλα αυτά, η σχετικώς εκτενής αργή φούγκα ουδόλως μπορεί να λειτουργήσει ως "εισαγωγή" ενός εξαιρετικά σύντομου μέρους σε διμερή μορφή, το οποίο με την σειρά του στερείται της βαρύτητος ενός πραγματικού εναρκτήριου μέρους ενός τετραμερούς είτε πολυμερούς ενόργανου κύκλου, ενώ παράλληλα η (πολύ προχωρημένη) άποψη του Stephan προϋποθέτει την (εξαιρετικά αμφίβολη) θεματική ταύτιση των δύο αυτών μερών και φυσικά την παράδοξη αντιστροφή των λειτουργιών της *εκθέσεως* και της *επεξεργασίας* της μορφής σονάτας! Ουσιαστικά, το *κουαρτέττο* opus 131 είναι το μόνο από τα ύστερα έργα του Beethoven που δεν μπορεί να ενταχθεί σε κανένα από τα γνωστά μακροδομικά πρότυπα του κλασσικισμού. Μια πολύ ενδιαφέρουσα ανάπτυξη της προβληματικής αυτής προσφέρει ο Μάρκος Τσέτσος, στο άρθρο του "Προβλήματα αισθητικής ανάλυσης ενός ύστερου κουαρτέτου του Μπετόβεν (op. 131, ντο δίεση ελάσσονα)", *Μουσικολογία* 10-11, Νήσος, Αθήνα 1998, σ. 28-44 (βλ. ιδίως τις σελίδες 34-35).

[113] Το τρίτο αυτό μέρος είναι στην πραγματικότητα μια σύντομη μετάβαση 11 μέτρων από το δεύτερο προς το τέταρτο μέρος του έργου: η δομή του είναι τελείως ελεύθερη (εν είδει αυτοσχεδιασμού), ενώ η αρμονική του πορεία προετοιμάζει την Λα-μείζονα του κεντρικού αργού μέρους του κουαρτέττου, μέσω της προέκτασης της λειτουργίας της προδεσπόζουσας (σι-ελάσσονα, σχετική της Ρε-μείζονος του δευτέρου μέρους) που, μεταβαλλόμενη σε διπλή δεσπόζουσα, οδηγεί τελικά στην συγχορδία της δεσπόζουσας (Μι-μείζονα).

[114] Το εμβόλιμο έκτο μέρος, παρά την συντομία του και την άμεση σύνδεσή του με το finale που ενισχύει τον εισαγωγικό του ρόλο, διαθέτει ολοκληρωμένη ασματική μορφή και επικεντρώνεται σαφέστατα στην τονικότητα της σολ-δίεση-ελάσσονος, διεκδικώντας έτσι έναν σημαντικό βαθμό αυτονομίας στο πλαίσιο του επταμερούς κύκλου και μάλιστα υπό πολύ καλύτερες προϋποθέσεις σε σχέση με το τρίτο μέρος του έργου (βλ. παραπάνω).

[115] Rosen, *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 319. Άλλα σχετικά παραδείγματα μπορούμε να αναζητήσουμε στην *σονάτα για πιάνο* opus 106 καθώς και στην *ενάτη συμφωνία* opus 125.

των Haydn και Mozart στα *κουαρτέττα* opus 59 αρ. 3 και opus 74, ενώ στα opera 127, 132 και 130 παρακολουθεί κανείς έναν σταδιακό μετασχηματισμό του παραδοσιακού αυτού μέσου, που καταλήγει στην λειτουργική του ενσωμάτωση στην καθ' εαυτή μορφή σονάτας.[116]

Σε αντίθεση με το κουαρτέττο, στο είδος του *κουϊντέττου εγχόρδων*, όπως επισημαίνει ο Eisen, ο αριθμός και η διάταξη των μερών δεν είχαν ακόμη σταθεροποιηθεί κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1780: συνήθως ένα κουϊντέττο περιελάμβανε τότε τρία μόνο μέρη, ενώ έργα με δύο, τέσσερα είτε πέντε μέρη έκαναν κατά καιρούς την εμφάνισή τους στην περιφέρεια της Βιέννης.[117] Παρ' όλα αυτά, ο Mozart υπήρξε ο πρώτος και ο συνεπέστερος υποστηρικτής της τετραμερούς διάρθρωσης, δημιουργώντας με τα κουϊντέττα του ένα πρότυπο που στην συνέχεια ακολούθησαν πιστά πολλοί άλλοι συνθέτες (μεταξύ των οποίων και ο Beethoven).[118] Το γεγονός αυτό θα πρέπει ασφαλώς να αποδοθεί στην ενασχόληση του Mozart με το κουϊντέττο εγχόρδων εν είδει προεκτάσεως της δημιουργίας κουαρτέττων: έτσι, το *κουϊντέττο* KV 174 γράφηκε αμέσως μετά την εξάδα των *κουαρτέττων* KV 168-173, ενώ τα ώριμα *κουϊντέττα* KV 515, 516, 516b / 406, 593[119] και 614 έπονται επίσης (σε δύο χρονικές φάσεις) των "μεγάλων" κουαρτέττων εγχόρδων της δεκαετίας του 1780. Τα περισσότερα κουϊντέττα εγχόρδων του Mozart (KV 174, 516b / 406, 593 και 614), καθώς και τα δύο αντίστοιχα έργα του Beethoven (opera 4 και 29), παρουσιάζουν το αργό μέρος στην δεύτερη θέση, πριν το μενουέττο (ή scherzo)· κατ' εξαίρεσιν όμως, το KV 516 αντιστρέφει την ακολουθία των εσωτερικών μερών (μενουέττο – αργό μέρος), ενώ το ίδιο ενδέχεται να ισχύει και στην περίπτωση του *κουϊντέττου* KV 515.[120]

Τελείως διαφορετική και εν γένει ασυνεχής υπήρξε η εξέλιξη του *τρίο εγχόρδων*. Εκπληκτική άλλωστε είναι η διαπίστωση πως τα 26 υπό μελέτη έργα αυτού του είδους του Haydn ακολουθούν οκτώ διαφορετικές διμερείς και τριμερείς διατάξεις! Ας τα εξετάσουμε αναλυτικά: α) τα *τρίο* Hob. V: 7, 11, D1 και B1 διαθέτουν δύο μέρη μέτριας χρονικής αγωγής, ένα Moderato και ένα Tempo di Menuet·[121] β) τα Hob. V: 16, 17, 18, 20, F1, G1 και C1 είναι τριμερή, με δύο γρήγορα εξωτερικά μέρη και ένα μενουέττο στην μέση·[122] γ) ως παραλλαγή αυτού του τύπου μπορεί να θεωρηθεί η μεμονωμένη περίπτωση του *τρίο* Hob. V: 6, που ξεκινά με δύο αλλεπάλληλα γρήγορα μέρη και ολοκληρώνεται με ένα μενουέττο·[123] δ) ευρεία εφαρμογή βρήκε κατά τα φαινόμενα ο τύπος αργού – γρήγορου – μετρίως γρήγορου μέρους, όπως τεκμηριώνεται από τα έργα Hob. V: 1, 2, 3, 10, 12 και 13·[124] ε) πολύ κοντά σε

[116] Πρβλ. σχετικά τις παρατηρήσεις του Stephan, ό.π., σ. 252-253.

[117] Cliff Eisen, "Mozart and the Viennese String Quartet", στο: Cliff Eisen und Wolf-Dieter Seiffert (επιμ.), *Mozarts Streichquintette. Beiträge zum musikalischen Satz, zum Gattungskontext und zu Quellenfragen*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1994, σ. 135.

[118] Ό.π., σ. 136.

[119] Το πρώτο μέρος του περιλαμβάνει αργή εισαγωγή, η οποία μάλιστα επανέρχεται αμέσως μετά την ολοκλήρωση και της *επανεκθέσεως* της μορφής σονάτας, ως έναρξη της *coda*.

[120] Το κουϊντέττο αυτό έχει εκδοθεί τόσο με το αργό μέρος πριν το μενουέττο όσο και με το μενουέττο πριν το αργό. Η αυθεντική διάταξη των μερών είναι εντούτοις αδύνατον να αποσαφηνισθεί, επειδή η αρίθμηση των φύλλων στο άδετο χειρόγραφο του Mozart έχει γίνει από άλλο χέρι. Πρβλ. σχετικά: Flothuis, ό.π., σ. 22.

[121] Η ένδειξη "Tempo di Menuet" δεν πρέπει να ταυτίζεται οπωσδήποτε με το μενουέττο, δηλαδή με ένα μέρος σε *μορφή* μενουέττου με trio. Το λάθος αυτό γίνεται συχνά από τον Landon (*Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 223), όταν εν προκειμένω κάνει λόγο για "τελικό μενουέττο". Στην πραγματικότητα όμως, τα Hob. V: 7 και 11 ολοκληρώνονται με μέρη υπό μορφήν παραλλαγών, ενώ τα Hob. V: D1 και B1 με μέρη σε μορφή σονάτας.

[122] Πρβλ. Somfai ("Vom Barock zur Klassik…", ό.π., σ. 66) και Landon (*Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 223).

[123] Η δυνατότητα αυτή φαίνεται ότι έχει διαφύγει μέχρι στιγμής της προσοχής όλων των ερευνητών.

[124] Ο Landon (*Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 223) αναφέρεται σε αυτήν την περίπτωση (την οποία ανάγει, μαζί με όλες όσες αρχίζουν από αργό μέρος, στο πρότυπο της "εκκλησιαστικής σονάτας") σε δύο γρήγορα τελευταία μέρη, αν και το δεύτερο από αυτά επιγράφεται πάντοτε είτε ως "Tempo di Menuet" είτε ως "Moderato". Η ίδια παρατήρηση ισχύει και για την σχετική αναφορά του Hans Mersmann, στο άρθρο του "Zur

αυτόν βρίσκεται επίσης η διαδοχή αργού – γρήγορου μέρους – μενουέττου των *τρίο* Hob. V: 15, 19, 21 και A2·[125] ς) στα *τρίο* Hob. V: 8 και D3 αντιστρέφεται η σειρά των δύο τελευταίων μερών του προηγούμενου τύπου και έτσι διαμορφώνεται μια ακολουθία αργού – μενουέττου – γρήγορου μέρους·[126] ζ) στο Hob. V: 4 ένα αργό μέρος τοποθετείται ανάμεσα σε δύο γρήγορα·[127] η) τέλος, το *τρίο* Hob. V: C4 αποτελείται από ένα πρώτο μέρος μέτριας χρονικής αγωγής (moderato), ένα αργό δεύτερο μέρος και ένα τελικό μενουέττο.[128] Το συμπέρασμα που εξάγεται από τα παραπάνω είναι ότι ο Haydn πειραματίσθηκε ιδιαίτερα μέχρι το 1765 περίπου με την διάρθρωση του τρίο εγχόρδων, ίσως διότι σε αυτό το είδος βρήκε κάτι το τελείως αδιαμόρφωτο, που δεν είχε ακόμη τυποποιηθεί από την έως τότε παράδοση, αλλά ούτε και επρόκειτο να διαδοθεί σε έντυπη μορφή (όπως τα *κουαρτέττα* opera 1 και 2), ώστε να αποτελέσει ένα κανονιστικό πρότυπο για άλλους δημιουργούς. Ως εκ τούτου, η ενδιαφέρουσα αυτή ενασχόληση δεν κατέληξε σε κάποια "επικρατούσα" εκδοχή (όπως αντιθέτως συνέβη με το κουαρτέττο εγχόρδων), γεγονός που είχε συνέπειες και για την μετέπειτα εξέλιξη του είδους, η οποία χαρακτηρίζεται ακριβώς από πολλαπλότητα επιλογής διμερών, τριμερών είτε τετραμερών διατάξεων που πολύ δύσκολα μπορούν να σχηματοποιηθούν.[129]

Παρά το γεγονός ότι ο Unverricht επισημαίνει πως το "κλασσικό" τρίο εγχόρδων (της περιόδου 1770-1800) αποτελείται κατά κανόναν από τρία μέρη (με ένα αργό στην δεύτερη θέση),[130] είμαστε υποχρεωμένοι να εντάξουμε το σύνολο των έργων αυτής της κατηγορίας τόσο του Mozart όσο και του Beethoven στις "εξαιρετικές περιπτώσεις" που παρεκκλίνουν της τριμερούς αυτής πρότυπης διάρθρωσης! Το *Adagio και Menuetto για δύο βιολιά και μπάσσο* KV 271f / 266 του Mozart είναι ένα διμερές έργο, το οποίο ενδέχεται μάλιστα να αποτελεί τμήμα μιας ευρύτερης σύλληψης που ωστόσο ποτέ δεν ολοκληρώθηκε.[131] Αντιθέτως, το εκτενές *divertimento για βιολί, βιόλα και βιολοντσέλλο* KV 563 ακολουθεί την

---

Geschichte des Formbegriffs", *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1930* (siebenunddreißigster Jahrgang), C. F. Peters, Leipzig 1931, σ. 39, όπου η συγκεκριμένη ακολουθία μερών περιγράφεται ως τύπος της "παλαιάς τριμέρειας", ο οποίος ανάγεται και από τον Mersmann στην τετραμερή εκκλησιαστική σονάτα του μπαροκικού παρελθόντος.

[125] Πρβλ. Hubert Unverricht, *Geschichte des Streichtrios*, Hans Schneider (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 2), Tutzing 1969, σ. 166, καθώς και Somfai, "Vom Barock zur Klassik…", ό.π., σ. 66. Για τον Landon (*Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 223), εξ άλλου, ο τριμερής αυτός τύπος – που βεβαίως εντάσσεται μαζί με όλους όσοι αρχίζουν από αργό μέρος στο πρότυπο της "εκκλησιαστικής σονάτας" – συνιστά την βασικότερη δυνατότητα διάταξης των μερών μεταξύ των τρίο εγχόρδων του Haydn· η ποσότητα ωστόσο των έργων, στα οποία αυτή βρίσκει εφαρμογή, δεν επαληθεύει τελικά την γνώμη του Landon.

[126] Πρβλ. Unverricht (*Geschichte des Streichtrios*, ό.π., σ. 167), Somfai ("Vom Barock zur Klassik…", ό.π., σ. 66) και Landon (*Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 223 – πρόκειται για την τρίτη εκδοχή που, κατά τον συγγραφέα, εντάσσεται στο πρότυπο της "εκκλησιαστικής σονάτας", αφού και αυτή βεβαίως ανοίγει με ένα αργό μέρος).

[127] Σύμφωνα με τον Mersmann (ό.π., σ. 40), η τοποθέτηση του αργού μέρους στην μεσαία θέση σχηματίζει τον τύπο της "νέας τριμέρειας", ο οποίος αποτελεί (δήθεν) εξέλιξη εκείνου της "παλαιάς τριμέρειας" (βλ. παραπάνω). Το πρόβλημα με αυτήν την θεώρηση έγκειται κατ' αρχάς στο ότι ο υποτιθέμενος "νέος" τύπος εφαρμόζεται σε ένα μόλις έργο αυτής της κατηγορίας και επιπροσθέτως στο γεγονός ότι η σύνθεση των *τρίο* Hob. V: 1-4 (που αντιπροσωπεύουν τόσο τον "παλαιό" όσο και τον "νέο" τύπο) τοποθετείται στην ίδια ακριβώς χρονική περίοδο, πράγμα που δεν επιτρέπει εν τέλει την διαπίστωση μιας εξέλιξης από τον έναν προς τον άλλον τύπο. Ο ίδιος τριμερής τύπος αναφέρεται εξ άλλου από τον Unverricht (*Geschichte des Streichtrios*, ό.π., σ. 167 – όπου ταυτίζεται με το πρότυπο της ιταλικής sinfonia), από τον Somfai ("Vom Barock zur Klassik…", ό.π., σ. 66), αλλά και από τον Landon (*Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 223), γεγονός που οπωσδήποτε εντυπωσιάζει, αν αναλογισθεί κανείς ότι η τριμερής αυτή διάταξη εφαρμόζεται σε ένα μόλις τρίο εγχόρδων του Haydn!

[128] Αυτός ο τριμερής τύπος αναφέρεται μόνο από τον Unverricht, *Geschichte des Streichtrios*, ό.π., σ. 167.

[129] Βλ. Unverricht, *Geschichte des Streichtrios*, ό.π., σ. 167. Ο Landon (*Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 223) αναφέρεται επιπροσθέτως σε δύο ακόμη τριμερείς διατάξεις (γρήγορο μέρος – μενουέττο – παραλλαγές σε αργή χρονική αγωγή και γρήγορο – αργό – παραλλαγές σε αργή χρονική αγωγή), οι οποίες όμως παραδόξως δεν αντιστοιχούν σε κανένα από τα τρίο για δύο βιολιά και μπάσσο του Haydn.

[130] Unverricht, *Geschichte des Streichtrios*, ό.π., σ. 200.

[131] Βλ. Hugh Macdonald, "Repeats in Mozart's Instrumental Music", στο: Dietrich Berke – Harald Heckmann (επιμ.), *Festschrift Wolfgang Rehm zum 60. Geburtstag*, Bärenreiter, Kassel 1989, σ. 125.

παράδοση των πολυμερών ψυχαγωγικών ειδών, διαθέτοντας έξι μέρη (εναρκτήριο γρήγορο – πρώτο αργό – μενουέττο Ι – δεύτερο αργό – μενουέττο ΙΙ – τελικό γρήγορο μέρος).[132] Συνέχεια αυτής της παραδόσεως – γεγονός που συνάμα εξακολουθεί να μαρτυρεί την ένταξη του τρίο εγχόρδων στα είδη "ελαφράς μουσικής" της εποχής – βρίσκουμε στα δύο πρώτα τρίο του Beethoven: η εξαμερής ακολουθία του opus 3 ταυτίζεται με εκείνη του KV 563,[133] ενώ η *σερενάτα για βιολί, βιόλα και τσέλλο* opus 8 αποτελείται επίσης από έξι μέρη, τα οποία ωστόσο οργανώνονται κατά τρόπον τελείως διαφορετικό.[134] Η ιστορία του "πολυπαθούς" αυτού είδους έμελλε τελικά να γνωρίσει μια ακόμη δραματική στροφή με τα τρία έργα του opus 9 του Beethoven: εδώ επιβάλλεται πλέον ο "συμφωνικός" τετραμερής τύπος με το αργό μέρος στην δεύτερη θέση,[135] ενώ στο πρώτο εκ των τριών αυτών έργων γίνεται επιπλέον χρήση και αργής εισαγωγής – δεν θα μπορούσε, κατά την γνώμη μου, να δηλωθεί με πιο κατηγορηματικό τρόπο η οριστική απαγκίστρωση του είδους από την ψυχαγωγική μουσική.

Αν το τρίο εγχόρδων γνώρισε όλες αυτές τις διακυμάνσεις στην πορεία του, το *ντουέττο εγχόρδων* υπήρξε ένα είδος μάλλον περιορισμένης σημασίας, ιδίως για τους μείζονες συνθέτες της εποχής, και ως εκ τούτου δεν είχε την δυνατότητα να τυποποιηθεί. Στην εργογραφία του Mozart συναντάμε κατ' αρχάς δύο μικρές νεανικές σονάτες για βιολί και μπάσσο (KV 46d και 46e) που συνίστανται σε ένα πρώτο γρήγορο μέρος και σε ένα τελικό μενουέττο. Πολύ πιο σημαντικά είναι τα δύο *ντουέττα για βιολί και βιόλα* KV 423 και 424: το πρώτο ακολουθεί την τριμερή διάταξη γρήγορου – αργού – γρήγορου μέρους, ενώ το δεύτερο αρχίζει με αργή εισαγωγή και γρήγορο πρώτο μέρος, συνεχίζεται με το καθ' εαυτό αργό μέρος και ολοκληρώνεται με μια σειρά παραλλαγών σε αργή χρονική αγωγή. Το μοναδικό ντουέττο εγχόρδων του Beethoven (για βιόλα και βιολοντσέλλο, WoO 32) είναι διμερές, με γρήγορο πρώτο μέρος και καταληκτικό μενουέττο. Όλες οι παραπάνω περιπτώσεις διμερούς και τριμερούς διάρθρωσης προέρχονται ουσιαστικά από πρότυπα οργάνωσης άλλων ειδών της εποχής, κυρίως σονάτες για πιάνο αλλά και συνδυασμούς μουσικής δωματίου με πιάνο.

### Γ(2). Είδη μουσικής δωματίου για έγχορδα και πνευστά ή μόνο για πνευστά

Στην κατηγορία αυτή εντάσσονται πολλά έργα ψυχαγωγικού είτε ευκαιριακού χαρακτήρος για ποικίλους συνδυασμούς οργάνων, οι περισσότεροι από τους οποίους δεν τυποποιήθηκαν ούτε έτυχαν ευρείας διάδοσης. Ένα τέτοιου είδους έργο κατά την προκλασσική περίοδο είχε συνήθως πέντε ή περισσότερα μέρη (εκ των οποίων τουλάχιστον τα δύο ήταν χορευτικού χαρακτήρος – μενουέττα ως επί το πλείστον) και ονομαζόταν κατά το δοκούν "divertimento", "serenade" / "serenata", "notturno", "cassation" / "Kassation" είτε ακόμη "parthia" / "parthie" / "partita".[136] Από τα λιγοστά κομμάτια αυτής της κατηγορίας που

[132] Ο Unverricht (*Geschichte des Streichtrios*, ό.π., σ. 204) εντάσσει πιο συγκεκριμένα το KV 563 στο είδος της "εξαμερούς σερενάτας", το οποίο μάλιστα μνημονεύει ως μοναδικό τύπο σερενάτας και ο Kunze (*Die Sinfonie im 18. Jahrhundert*…, ό.π., σ. 274), αν και – όπως θα δούμε λίγο παρακάτω – η συγκεκριμένη εξαμερής διάταξη (στην οποία ουσιαστικά διπλασιάζονται τα εσωτερικά μέρη του συνήθους τετραμερούς προτύπου) δεν είναι κατά κανέναν τρόπο απόλυτη ή δεσμευτική για τα πολυμερή έργα ψυχαγωγικής μουσικής εκείνης της εποχής.

[133] Πρβλ. Unverricht, *Geschichte des Streichtrios*, ό.π., σ. 204.

[134] Ο Unverricht (*Geschichte des Streichtrios*, ό.π., σ. 205) αποφεύγει εντέχνως την ακριβή καταμέτρηση των μερών, χαρακτηρίζοντας το έργο αυτό απλώς ως "πολυμερές". Η ενδιαφέρουσα διάρθρωση του opus 8 του Beethoven έχει ως εξής: Ι. γρήγορο εμβατήριο (Marcia) – ΙΙ. αργό μέρος – ΙΙΙ. μενουέττο – IV. μείξη αργού μέρους και scherzo (Adagio – scherzo: allegro molto) – V. γρήγορο μέρος χορευτικού χαρακτήρος (Allegretto alla Polacca) – VI. παραλλαγές σε αργή χρονική αγωγή – VII. (;) αυτούσια επαναφορά του αρχικού εμβατηρίου (που επέχει βέβαια θέση εβδόμου μέρους, αλλά στην πραγματικότητα δεν συνιστά κάτι καινούργιο).

[135] Πρβλ. Unverricht, *Geschichte des Streichtrios*, ό.π., σ. 209.

[136] Βλ. σχετικά W. Fischer (ό.π., σ. 68), Kohs (ό.π., σ. 328) καθώς και Leonard Gilbert Ratner, *Classic Music: Expression, Form, and Style*, Schirmer Books, New York 1980, σ. 323. Στην "parthia" αναφέρεται μόνο ο

ερευνώνται στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας και τα οποία έχουν γραφεί κατά τις δεκαετίες του 1780 και του 1790, προκύπτει ωστόσο ότι τέτοιες πολυμερείς διατάξεις περιορίζονται δραστικά κατά την περίοδο του ώριμου κλασσικισμού, ενώ παράλληλα κάποια έργα ψυχαγωγικού χαρακτήρος βασίζονται πλέον ολοένα και συχνότερα σε τριμερείς ή τετραμερείς σχεδιασμούς, επιρρεασμένα σαφώς από τα περισσότερο έντεχνα είδη (όπως π.χ. του κουαρτέττου εγχόρδων), έως ότου τελικά εγκαταλειφθούν ή αφομοιωθούν με αυτά περί το 1800. Στον Beethoven, φερ' ειπείν, μόνο το *σεπτέττο για βιολί, βιόλα, βιολοντσέλλο, κοντραμπάσσο, κλαρινέττο, κόρνο και φαγγόττο* opus 20 και η *σερενάτα για φλάουτο, βιολί και βιόλα* opus 25 αποτελούνται από έξι μέρη,[137] ενώ το *οκτέττο πνευστών* opus 103, το *σεξτέττο πνευστών* opus 71 και το *τρίο για δύο όμποε και αγγλικό κόρνο* opus 87 ακολουθούν το σύνηθες τετραμερές πρότυπο (με το αργό μέρος στην δεύτερη θέση),[138] το δε *σεξτέττο για δύο κόρνα και έγχορδα* opus 81b διαθέτει τρία μόνο μέρη (γρήγορο – αργό – γρήγορο μέρος). Τετραμερές είναι και το πνευματώδες *σεξτέττο για δύο κόρνα και έγχορδα* KV 522 του Mozart, μόνο που σε αυτήν την περίπτωση το αργό μέρος τίθεται στην τρίτη θέση, ακολουθώντας το μενουέττο. Ειδικά για τους συνδυασμούς λίγων οργάνων, βέβαια, διαπιστώνεται μια σαφής προτίμηση προς διμερή και τριμερή πρότυπα, που σχετίζονται περισσότερο με τύπους σονατών για πιάνο και άλλων συνόλων μουσικής δωματίου με πληκτροφόρο: η *σονάτα για φαγγόττο και βιολοντσέλλο* KV 196c / 292 του Mozart περιλαμβάνει γρήγορο – αργό – γρήγορο μέρος, όπως και τα *ντουέττα για κλαρινέττο και φαγγόττο* WoO 27 αρ. 1 και 2 του Beethoven· το τρίτο ντουέττο της ίδιας συλλογής (WoO 27 αρ. 3), εξ άλλου, αποτελείται μονάχα από γρήγορο αρχικό μέρος και παραλλαγές σε αργή χρονική αγωγή, ενώ το *ντουέττο για δύο φλάουτα* WoO 26 είναι επίσης διμερές, με γρήγορο πρώτο μέρος και τελικό μενουέττο.

Ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι συνδυασμοί κουαρτέττου και κουϊντέττου εγχόρδων με ένα πνευστό όργανο. Από τα έργα για τέτοια σύνολα μουσικής δωματίου του Mozart, μόνο το *κουϊντέττο με κλαρινέττο* KV 581 ακολουθεί την συνήθη τετραμερή διάταξη (με το αργό μέρος στην δεύτερη θέση). Αντιθέτως σε όλες τις υπόλοιπες περιπτώσεις είναι εμφανής η απόσταση ανάμεσα σε αυτά τα μάλλον "ευτελή" είδη και στο υψηλό πρότυπο του κουαρτέττου (και του κουϊντέττου – στην περίπτωση του Mozart, τουλάχιστον) εγχόρδων: το *κουϊντέττο με κόρνο* KV 386c / 407, το *κουαρτέττο με όμποε* KV 368b / 370 και το *κουαρτέττο με φλάουτο* KV 285 είναι τριμερή (γρήγορο – αργό – γρήγορο μέρος), ενώ τα υπόλοιπα τρία κουαρτέττα με φλάουτο διαθέτουν από δύο μόνο μέρη το καθένα, σε ποικίλες διατάξεις (το KV 285a συνίσταται σε αργό πρώτο μέρος και μετρίως γρήγορο finale, το KV 285b ξεκινά με ένα γρήγορο μέρος και ολοκληρώνεται με μια ακολουθία παραλλαγών σε αργή χρονική αγωγή, ενώ το KV 298 αντιστρέφει τον διμερή σχεδιασμό του προηγούμενου έργου, τοποθετώντας στην αρχή τις παραλλαγές σε αργή χρονική αγωγή και στο τέλος το γρήγορο μέρος). Η Krombach, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον της στο είδος του κουαρτέττου με φλάουτο κατά την περίοδο από το 1760 μέχρι το 1780 περίπου, επιβεβαιώνει ουσιαστικά τα παραπάνω, παρατηρώντας ότι οι διμερείς ακολουθίες αργού – γρήγορου, γρήγορου – αργού είτε γρήγορου – γρήγορου μέρους (ή

---

Larsen ("Zur Entstehung…", ό.π., σ. 76) και μάλιστα την περιορίζει σε τρία έως πέντε μέρη. Οι Unverricht (*Geschichte des Streichtrios*, ό.π., σ. 204) και Kunze (*Die Sinfonie im 18. Jahrhundert*…, ό.π., σ. 274), εξ άλλου, τυποποιούν την "σερενάτα" σε μια συγκεκριμένη εξαμερή ακολουθία, αλλά στην πράξη μπορεί κανείς με ευκολία να εντοπίσει πολλά έργα που είτε ακολουθούν το ίδιο πρότυπο και φέρουν διαφορετικό τίτλο, είτε ονομάζονται "σερενάτες", αλλά οργανώνουν τα περιεχόμενά τους κατά τρόπον τελείως διαφορετικό.

[137] Η οργάνωση των έξι μερών στα δύο αυτά έργα διαφέρει εντούτοις σημαντικά: το *σεπτέττο* opus 20 ξεκινά με αργή εισαγωγή και γρήγορο πρώτο μέρος, συνεχίζεται με εναλλαγή αργού – μενουέττου – αργού – scherzo και ολοκληρώνεται με ένα καταληκτικό γρήγορο μέρος που διαθέτει επίσης αργή εισαγωγή· αντιθέτως, η *σερενάτα* opus 25 ακολουθεί μια διαδοχή που περιλαμβάνει ένα μόνο αργό μέρος: γρήγορο – μενουέττο – γρήγορο – αργό – scherzo – αργή εισαγωγή και γρήγορο τελικό μέρος.

[138] Επιπλέον, το *σεξτέττο* opus 71 προτάσσει αργή εισαγωγή στο εναρκτήριο γρήγορο μέρος.

μενουέττου) συναντώνται εξίσου συχνά με τον τριμερή σχεδιασμό, που στις περισσότερες περιπτώσεις περιλαμβάνει ένα μεσαίο αργό μέρος.[139]

## Γ(3). Είδη μουσικής δωματίου με συμμετοχή πιάνου

Στον χώρο της μουσικής για πληκτροφόρο με συνοδεία εγχόρδων ο Haydn βρήκε – όπως και στο τρίο εγχόρδων – την ευκαιρία να πειραματισθεί με ποικίλες διατάξεις τεσσάρων, τριών ή δύο μόνο μερών·[140] σε αντίθεση ωστόσο με το τρίο εγχόρδων (που μετά το 1765 περίπου περιορίζεται σε συνδυασμούς που περιλαμβάνουν οπωσδήποτε το αγαπημένο όργανο του Nikolaus Eszterházy, το Baryton ή Pariton, και τελικά εγκαταλείπεται πριν το 1780), το *τρίο με πιάνο* όχι μόνον αναβιώνει κατά την ώριμη συνθετική περίοδο του Haydn (από τα μέσα της δεκαετίας του 1780 έως τα μέσα της δεκαετίας του 1790 περίπου), αλλά και αναδεικνύεται σε έναν από τους σημαντικότερους τομείς δημιουργίας του εν γένει.[141] Στα έργα που γράφηκαν μέχρι το 1772, το μέρος του πληκτροφόρου είναι κατά το μάλλον ή ήττον αύταρκες και συνοδεύεται κατά κανόναν από ένα ή δύο βιολιά και μπάσσο (βιολοντσέλλο)· αντιθέτως, στις συνθέσεις από το 1784 και έπειτα, το μέρος του βιολιού αποκτά σημαντικότερο περιεχόμενο και συχνά στέκεται ισάξια δίπλα σε αυτό του πιάνου, ενώ το τσέλλο εξακολουθεί να έχει υποδεέστερο ρόλο, ως όργανο ενίσχυσης της συνοδείας.

Μεταξύ των πρώιμων έργων, ο συνηθέστερος τριμερής τύπος περικλείει ένα μενουέττο εντός δύο γρήγορων μερών: αυτό ισχύει στα *τρίο* Hob. XV: 1, 34, 35, 38, 40 και f1,[142] στα *divertimenti για πληκτροφόρο, δύο βιολιά και μπάσσο* Hob. XIV: 3, 4, 7-10 και C2, καθώς και στο *divertimento για πληκτροφόρο, δύο κόρνα, βιολί και μπάσσο* Hob. XIV: 1·[143] παραπλήσια, εξ άλλου, είναι η περίπτωση του *τρίο* Hob. XV: 36, όπου στην θέση του μενουέττου εμφανίζεται μία "Polones".[144] Τουναντίον, οι υπόλοιπες τριμερείς διατάξεις περιλαμβάνουν αργό μέρος, το οποίο μάλιστα μπορεί να εμφανισθεί είτε στην αρχή (το *τρίο* Hob. XV: 37

---

[139] Βλ. Gabriela Krombach, "Mannheim, Mozart und die Anfänge des Flötenquartetts", στο: Ludwig Finscher – Bärbel Pelker – Jochen Reutter (επιμ.), *Mozart und Mannheim: Kongreßbericht Mannheim 1991*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1994, σ. 333. Στην σ. 334, επίσης, η συγγραφέας αναφέρεται συγκεκριμένα στα KV 285, 285a και 285b, όχι όμως και στο – μεταγενέστερο – KV 298.

[140] Σε πολύ γενικές γραμμές, ο Mersmann (ό.π., σ. 39-40) αναφέρεται αποκλειστικά σε τριμερείς διατάξεις "παλαιού" (με αργό πρώτο μέρος) και "νέου" τύπου (με γρήγορο πρώτο μέρος). Ο Somfai ("Vom Barock zur Klassik…", ό.π., σ. 67 και 160) διακρίνει ανάμεσα στην χρήση τριών μερών στα πρώιμα τρίο με πιάνο και τριών ή εναλλακτικά δύο μερών στα ώριμα έργα των δύο τελευταίων δεκαετιών του 18ου αιώνος. Εξετάζοντας όμως πιο συγκεκριμένα τα ώριμα τρίο με πιάνο, η Katalin Komlós ("Haydn's Keyboard Trios Hob. XV: 5-17: Interaction between Texture and Form", *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 28, Akadémiai Kiadó, Budapest 1986, σ. 373-374) εντοπίζει τις περισσότερες διμερείς περιπτώσεις στα έργα της δεκαετίας του 1780, επισημαίνοντας ότι κατά την δεκαετία του 1790 επιβάλλεται σχεδόν αποκλειστικά η τριμερής διάρθρωση. Η σπάνια εμφάνιση τεσσάρων μερών σε έργα αυτού του είδους έχει πάντως περάσει σχεδόν απαρατήρητη από όλους τους ερευνητές.

[141] Η ποιότητα των ώριμων τρίο με πιάνο μόλις κατά τα τελευταία χρόνια έχει αρχίσει να αντιμετωπίζεται χωρίς προκαταλήψεις του παρελθόντος, όπως η χαρακτηριστική απαξίωση του είδους εκ μέρους του Finscher ("Haydns Begründung…", στο: Dahlhaus [επιμ.], *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, ό.π., σ. 290), με αφορμή την τριμερή διάρθρωση των έργων αυτών που βρίσκεται σε αναντιστοιχία με τον σταθερά τετραμερή σχεδιασμό του περίβλεπτου είδους του κουαρτέττου εγχόρδων.

[142] Πρβλ. Landon, *Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 263· επίσης, Jürgen Brauner, *Studien zu den Klaviertrios von Joseph Haydn*, Hans Schneider (Würzburger musikhistorische Beiträge, Bd. 15), Tutzing 1995, σ. 421, ο οποίος μάλιστα, σε άλλο σημείο της μονογραφίας του (ό.π., σ. 251), ερμηνεύει το γεγονός της απουσίας ενός αργού μέρους ως σαφή ένδειξη του δευτερεύοντος ρόλου του κατά την χρονική αυτή περίοδο.

[143] Αξίζει εδώ να σημειωθεί και το σχόλιο του Landon (*Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 545), πως το αργό μέρος απουσιάζει από τα έργα αυτά λόγω – ακριβώς – του ανάλαφρου χαρακτήρος τους, καθώς το συγκεκριμένο ρεπερτόριο χρησίμευε περίπου ως "Tafelmusik" για τον πρίγκηπα Eszterházy.

[144] Αναφέρεται ως ιδιαίτερη περίπτωση από τον Landon (*Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 263), δηλαδή ως ακολουθία γρήγορου μέρους – πολωναίζας – γρήγορου μέρους.

αποτελείται από αργό – γρήγορο μέρος – μενουέττο),[145] είτε στην μέση (δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι τα τέσσερα έργα για πληκτροφόρο, δύο βιολιά και μπάσσο, Hob. XIV: 11, 12, 13 και Hob. XVIII: F2, φέρουν την χαρακτηριστική ονομασία "concertini", σε αντιδιαστολή προς όλα τα υπόλοιπα "divertimenti"),[146] είτε ακόμη στο τέλος, ως ακολουθία παραλλαγών (η διαδοχή γρήγορου μέρους – μενουέττου – παραλλαγών σε αργή χρονική αγωγή είναι κοινή στα *τρίο* Hob. XV: 2 και C1).[147] Τα έργα με τέσσερα μέρη προκύπτουν ουσιαστικά από την ένταξη ενός αργού μέρους στον συνήθη τριμερή τύπο (με κεντρικό μενουέττο): στο *τρίο* Hob. XV: 41 το αργό μέρος παρεμβάλλεται ως τρίτο ανάμεσα στο μενουέττο και στο γρήγορο finale,[148] ενώ στο *divertimento για πληκτροφόρο, δύο βιολιά και μπάσσο* Hob. XIV: C1 το αργό μέρος προτάσσεται όλων των υπολοίπων (αργό – γρήγορο – μενουέττο – γρήγορο μέρος).[149]

Οι καινοτομίες των δεκαετιών του 1780 και του 1790 συνίστανται κυρίως σε δύο επόψεις: η πρώτη αφορά στον δραστικό περιορισμό της χρήσης του μενουέττου,[150] ενώ η δεύτερη στην συχνή πλέον παρουσία έργων με δύο μόνο μέρη.[151] Εξετάζοντας πρώτα τα τρίο με πιάνο της δεκαετίας του 1780, παρατηρούμε ότι στα διμερή έργα παρουσιάζονται οι περιπτώσεις γρήγορου αρχικού μέρους και καταληκτικού μενουέττου (Hob. XV: 6, 8 και 11),[152] δύο γρήγορων μερών στην σειρά (Hob. XV: 10 και 17)[153] ή ενός αργού πρώτου μέρους που ακολουθείται από γρήγορο finale (Hob. XV: 9 και 13).[154] Ανάλογη

---

[145] Ο Landon (*Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 263) κάνει στην περίπτωση αυτή λόγο περί δομής εκκλησιαστικής σονάτας, όπως άλλωστε συνηθίζει για κάθε έργο που ξεκινά από αργό μέρος, ανεξαρτήτως του είδους στο οποίο αυτό ανήκει και του αριθμού των μερών του. Για τον Brauner (ό.π., σ. 421), αντιθέτως, το τρίο αυτό συνιστά μια ιδιάζουσα περίπτωση στο πλαίσιο του είδους του. Ο Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 178), τέλος, περιλαμβάνει την δυνατότητα αυτή στις τριμερείς διατάξεις έργων για πληκτροφόρο με συνοδεία εγχόρδων, χωρίς πάντως να την "αξιολογεί" καθ' οιονδήποτε τρόπο.

[146] Παρ' ότι η δομή των "concertini" αντιστοιχεί πράγματι στην τριμερή οργάνωση των μερών ενός κοντσέρτου, η υφή τους δεν είναι διαφορετική από εκείνη των υπόλοιπων "divertimenti"· κακώς λοιπόν παρασύρεται ο Landon (*Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 268) και τα θεωρεί "μικροσκοπικά κοντσέρτα", αφού στην πραγματικότητα τα έγχορδα συνοδεύουν μονάχα το πληκτροφόρο και δεν συνιστούν σχεδόν πουθενά ένα σώμα οργάνων που μπορεί όντως να αντιπαρατεθεί λειτουργικά προς ένα "σολιστικό" όργανο (με μία και μοναδική εξαίρεση στο αργό μέρος του Hob. XIV: 11)!

[147] Πρβλ. Landon (*Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 263), Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 178) και Brauner (ό.π., σ. 421). Ο Landon (ό.π.) αναφέρει επίσης μια ακόμη τριμερή διαδοχή (γρήγορο – αργό – μενουέττο), η οποία εντούτοις δεν αντιστοιχεί σε κανένα από τα έργα του υπό εξέταση ρεπερτορίου των δεκαετιών του 1750 και του 1760· αντιθέτως, τέτοια είναι μόνο η περίπτωση του πολύ μεταγενέστερου *τρίο* Hob. XV: 26, το οποίο πιθανότατα λαμβάνει υπ' όψιν του ο Webster (ό.π.), όταν κάνει λόγο για την ίδια τριμερή ακολουθία, χωρίς ωστόσο να την περιορίζει χρονικά, όπως ο Landon.

[148] Μόνον ο Brauner (ό.π., σ. 421) κατονομάζει αυτήν την τετραμερή δυνατότητα διάρθρωσης, χωρίς πάντως να υπεισέρχεται σε λεπτομέρειες.

[149] Η μοναδική αυτή περίπτωση δεν αναφέρεται από κανέναν ερευνητή, πιθανόν και εξαιτίας ορισμένων αμφιβολιών που έχουν εκφρασθεί ως προς την πατρότητα του εν λόγω έργου.

[150] Την σημαντική αυτή παρατήρηση οφείλουμε στον Somfai ("Vom Barock zur Klassik…", ό.π., σ. 67), ο οποίος επιπλέον επισημαίνει ότι το μενουέττο χρησιμοποιείται την περίοδο αυτή συνήθως ως τελικό μέρος, πράγμα το οποίο επιβεβαιώνεται άλλωστε και από τα σχετικά παραδείγματα (το τριμερές Hob. XV: 26 και τα διμερή Hob. XV: 6, 8 και 11).

[151] Έχει ήδη γίνει αναφορά παραπάνω στην Komlós (ό.π., σ. 373-374), αλλά την ιδιαιτερότητα αυτή επισημαίνουν ακόμη οι Landon (*Haydn: At Eszterháza*…, ό.π., σ. 642), Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 178) και Brauner (ό.π., σ. 422) – ο οποίος μάλιστα συσχετίζει τα διμερή έργα με τα πιο ανάλαφρα είδη μουσικής δωματίου.

[152] Πρβλ. Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 178 (ο οποίος ωστόσο αγνοεί την περίπτωση διμερούς διαρθρώσεως με δύο γρήγορα μέρη), καθώς και Brauner, ό.π., σ. 422 (που εκλαμβάνει παρομοίως την συγκεκριμένη διάταξη μερών ως δήθεν αποκλειστική για τα τρίο με δύο μόνο μέρη).

[153] Ο Landon (*Haydn: At Eszterháza*…, ό.π., σ. 642) αναφέρεται σε διμερείς σχηματισμούς χωρίς αργό μέρος, επικαλούμενος ως παραδείγματα τα *τρίο* Hob. XV: 8, 10 και 11, δίχως επομένως να διακρίνει ανάμεσα σε αυτά που ολοκληρώνονται με ένα μενουέττο και σε εκείνα που αποτελούνται αποκλειστικά από γρήγορα μέρη.

[154] Η αρχή της "εκκλησιαστικής σονάτας" είναι ανιχνεύσιμη κατά τον Landon (*Haydn: At Eszterháza*…, ό.π., σ. 642) ακόμη και σε αυτόν τον διμερή τύπο! Ο ίδιος αυτός σχεδιασμός αναφέρεται επίσης από τον Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 178.

ποικιλομορφία ανιχνεύεται και στις τριμερείς διατάξεις, αν και εδώ είναι σαφής η προτίμηση προς την τοποθέτηση ενός αργού μέρους μεταξύ δύο γρήγορων (Hob. XV: 12, 14, 15 και 16),[155] έναντι των "εξαιρετικών" περιπτώσεων αργού – γρήγορου – γρήγορου μέρους (στο Hob. XV: 5)[156] και αργού – αργού – γρήγορου μέρους (στο Hob. XV: 7).[157] Στα έργα της δεκαετίας του 1790, από την άλλη πλευρά, παγιώνεται πλέον η τριμερής ακολουθία γρήγορου – αργού – γρήγορου μέρους (Hob. XV: 18, 20, 21,[158] 22, 24 και 27-30),[159] με "τακτική" παρέκκλιση την διαδοχή δύο αργών μερών και ενός γρήγορου finale στα *τρίο* Hob. XV: 19, 23 και 25,[160] και ιδιάζουσα μόνο την περίπτωση του *τρίο* Hob. XV: 26, όπου στην θέση του γρήγορου τελικού μέρους της τυπικής τριμερούς διατάξεως εμφανίζεται ένα μενουέττο.[161] Διμερή είναι μόνο τα έργα Hob. XV: 31 και 32,[162] αμφότερα με αργό εναρκτήριο μέρος και γρήγορο καταληκτικό· το γεγονός αυτό, εξ άλλου, σε σύγκριση με τις διμερείς διατάξεις που εφαρμόζονταν κατά την δεκαετία του 1780, είναι ενδεικτικό της ενίσχυσης της σημασίας που προοδευτικά προσλαμβάνει το αργό μέρος στην ώριμη κλασσική περίοδο, ενώ παράλληλα επιφέρει και ένα καίριο πλήγμα στην αξιοπιστία της άτεγκτης ταξινόμησης ενός διμερούς έργου στα ψυχαγωγικά και εν γένει "χαμηλής ποιοτικής στάθμης" μουσικά είδη.[163]

Η ενασχόληση του Mozart με τα είδη μουσικής δωματίου με πιάνο ξεκίνησε από τα παιδικά του χρόνια με μια σειρά *σονατών για πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού*. Η μεγάλη ποικιλία των τύπων που εφαρμόζονται εδώ οφείλεται τόσο στις πολυσχιδείς επιρροές που δέχεται ο νεαρός συνθέτης κατά την περιοδεία του ανά την Ευρώπη μεταξύ των ετών 1763-1766, όσο και στην ίδια την εξέλιξη του συγκεκριμένου είδους, που εκείνη την εποχή δεν είχε βεβαίως σχηματοποιηθεί κατά κανέναν τρόπο. Έτσι, δεν είναι ολωσδιόλου τυχαίο το ότι σε σύνολο 16 τέτοιων έργων βρίσκουν εφαρμογή οκτώ διαφορετικές διατάξεις! Η πρώτη χρονικά σονάτα, η KV 6, είναι η μοναδική τετραμερής, με δύο γρήγορα εξωτερικά μέρη που περιβάλλουν ένα αργό και ένα μενουέττο.[164] Με την αφαίρεση του τελευταίου γρήγορου μέρους προκύπτει ο τριμερής τύπος γρήγορου – αργού μέρους – μενουέττου, ο οποίος εφαρμόζεται στις *σονάτες* KV 7-10 και 13·[165] άλλες περιπτώσεις τριμερούς διάταξης ανιχνεύονται στις *σονάτες* KV 11 (αργό – γρήγορο μέρος – μενουέττο, αλλά και υπόδειξη για

[155] Πρβλ. Komlós (ό.π., σ. 375), Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 178) και Brauner (ό.π., σ. 422)· ο τελευταίος ορθώς διευκρινίζει ότι η δεδομένη ακολουθία γρήγορου – αργού – γρήγορου μέρους συνιστά τον κανόνα, ενώ οι υπόλοιπες παρουσιάζονται μόνο περιστασιακώς.

[156] Πρβλ. Komlós (ό.π., σ. 375) και Brauner (ό.π., σ. 422).

[157] Πρβλ. Komlós (ό.π., σ. 375) και Brauner (ό.π., σ. 422). Κατά τον Landon (*Haydn: At Eszterháza*…, ό.π., σ. 642), βέβαια, η διάταξη αυτή συνιστά μια ακόμη εκδοχή του – ανεξάντλητου, καθώς φαίνεται – προτύπου της "εκκλησιαστικής σονάτας".

[158] Το *τρίο* Hob. XV: 21 είναι το μοναδικό που αξιοποιεί την δυνατότητα πρόταξης μιας αργής εισαγωγής στο γρήγορο πρώτο μέρος. Γενικότερα, διαπιστώνεται ότι το κατ' εξοχήν "συμφωνικό" αυτό μέσο εφαρμόζεται πολύ σπάνια στα διάφορα είδη μουσικής δωματίου, ακόμη και της ύστερης δημιουργικής περιόδου του Haydn.

[159] Όπως πολύ σωστά επισημαίνει και ο Brauner, ό.π., σ. 422.

[160] Ο Brauner (ό.π., σ. 422) επισημαίνει ότι ο τύπος αυτός, με το αργό πρώτο μέρος πάντοτε σε μορφή διπλών παραλλαγών, συναντάται άπαξ σε κάθε μία από τις δημοσιευθείσες τριάδες Hob. XV: 18-20, 21-23 και 24-26.

[161] Έχει επισημανθεί λίγο παραπάνω ότι ο Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 178) αναφέρεται σε αυτήν την δυνατότητα, χωρίς όμως να δίνει κάποιο συγκεκριμένο παράδειγμα.

[162] Πρβλ. Brauner, ό.π., σ. 422.

[163] Τέτοιες τάσεις διαφαίνονται φερ' ειπείν σε σχετικές αποστροφές των Ratner (*Classic Music*…, ό.π., σ. 323) και Brauner (ό.π., σ. 422), μεταξύ άλλων.

[164] Πρβλ. Hanns Dennerlein, *Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1951, σ. 12· Jürgen Hunkemöller, *W. A. Mozarts frühe Sonaten für Violine und Klavier. Untersuchungen zur Gattungsgeschichte im 18. Jahrhundert*, Francke Verlag (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 3), Bern – München 1970, σ. 37.

[165] Αυτός ο συσχετισμός ανάμεσα στον τετραμερή και τον εν λόγω τριμερή μακροδομικό σχεδιασμό παρατηρείται από τον Hunkemöller, ό.π., σ. 37.

την επανάληψη του γρήγορου μέρους μετά την ολοκλήρωση του μενουέττου!),[166] KV 14 (διαδοχή δύο αλλεπάλληλων γρήγορων μερών και ενός καταληκτικού μενουέττου)[167] και KV 26 (γρήγορο – αργό – γρήγορο μέρος).[168] Για τις υπόλοιπες σονάτες επιλέγονται διμερείς διατάξεις: συνήθως πρόκειται για μια διαδοχή αργού – γρήγορου μέρους (KV 12, 15, 27 και 30),[169] άλλοτε πάλι για δύο γρήγορα μέρη (KV 28 και 31)[170] ή για ένα γρήγορο πρώτο μέρος και ένα τελικό μενουέττο (KV 29).[171]

Η μεταγενέστερη εξέλιξη του είδους στο ώριμο έργο του Mozart είναι σημαντικά διαφοροποιημένη, καθώς οι διμερείς σχηματισμοί επικρατούν μεταξύ των σονατών που γράφηκαν το 1778 στο Παρίσι, ενώ οι σονάτες της δεκαετίας του 1780 είναι όλες τριμερείς, εκτός από δύο που σώζονται σε αποσπασματική μορφή.[172] Εξαιρετικό ενδιαφέρον, εντούτοις, παρουσιάζει πρωτίστως η πολλαπλότητα των επιλογών διαμόρφωσης για τις σονάτες με δύο μόνο μέρη, σε αντίθεση προς τις τριμερείς, οι οποίες, πέραν από ευάριθμες εξαιρέσεις, τείνουν γενικά προς μια τυποποίηση της διαδοχής γρήγορου – αργού – γρήγορου μέρους.[173] Ως εκ τούτου, μεταξύ των διμερών σονατών, η KV 293a / 301 αποτελείται από δύο γρήγορα μέρη, η KV 300c / 304 από γρήγορο εναρκτήριο μέρος και τελικό μενουέττο, η KV 293c / 303 από έναν συνδυασμό αργού και γρήγορου μέρους στην πρώτη θέση και ένα μετρίως γρήγορο finale, ενώ οι KV 293b / 302 και 293d / 305 ξεκινούν με ένα γρήγορο μέρος και ολοκληρώνονται με ένα αργό (στην πρώτη περίπτωση πρόκειται συγκεκριμένως για ένα ρόντο σε αργή χρονική αγωγή, ενώ στην δεύτερη για μια σειρά παραλλαγών)· με δύο μέρη, σε διαδοχή αργού – γρήγορου, εμφανίζονται περαιτέρω οι αποσπασματικές *σονάτες* KV 385d / 404 και 385e / 402. Από την άλλη πλευρά, η τυποποιημένη τριμέρεια (με αργό μεσαίο μέρος) παρουσιάζεται στις *σονάτες* KV 300l / 306, 296, 317d / 378, 374d / 376, 374f / 380, 454,[174] 481, 526 και ακόμη

[166] Πρβλ. Hunkemöller, ό.π., σ. 37. Η υπόδειξη "da capo Allegro" στο τέλος του μενουέττου επιχειρεί ουσιαστικά να εξισορροπήσει την απουσία δεύτερου μενουέττου (ή "trio", όπως συχνότερα αναφέρεται), αλλά τελικά συνεπιφέρει μια μετατόπιση των λειτουργιών που επιτελούν τα τρία μέρη του έργου στον συνολικό σχεδιασμό: το γρήγορο μέρος (σε μέτρο 2/4) επαναλαμβάνεται da capo σαν να ήταν το ίδιο ένα μενουέττο, ενώ το καθ' εαυτό μενουέττο επέχει θέση trio σε ένα βαθύτερο επίπεδο πρόσληψης! Κατά συνέπεια, θα μπορούσε κανείς να εκλάβει ίσως την συγκεκριμένη σονάτα ως "τετραμερή" (αργό – γρήγορο – μενουέττο – γρήγορο μέρος) ή ακόμη καλύτερα ως "διμερή" (αργό μέρος και σύνθετο finale, κατά το πρότυπο του μενουέττου – trio – μενουέττου), αν και σε τελική ανάλυση εκτιμώ ότι αμφότερες αυτές οι ερμηνείες συνιστούν περισσότερο ένα σχήμα μεταφορικό ή "καθ' υπερβολήν", παρά ένα πραγματικό, "κυριολεκτικό" δεδομένο.

[167] Πρβλ. Hunkemöller (ό.π., σ. 37), ο οποίος προσδιορίζει λεπτομερέστερα το δεύτερο γρήγορο μέρος ως ρόντο, λαμβάνοντας πάντως ως δεδομένο ότι το ρόντο είναι σε αυτά τα συμφραζόμενα ένα μέρος γρήγορης χρονικής αγωγής (αυτό φυσικά θα ήταν λάθος να γενικευθεί, αφού υπάρχουν και αρκετά ρόντο σε αργή χρονική αγωγή).

[168] Πρβλ. Hunkemöller, ό.π., σ. 37 ("γρήγορο – αργό μέρος – ρόντο"). Ο Dennerlein (ό.π., σ. 12) αναφέρεται σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις πιο γενικά, κάνοντας απλώς λόγο για τριμερή έργα· επιπλέον, παρατηρεί μια τάση σταδιακής υποχώρησης της τριμέρειας έναντι της διμέρειας.

[169] Ο Dennerlein (ό.π., σ. 12), με αφορμή τις *σονάτες* KV 12 και 15, υποδεικνύει ως πρότυπο ανάλογα έργα του Johann Christian Bach. Από την πλευρά του, ο Hunkemöller (ό.π., σ. 37) προβαίνει σε μια μάλλον ανώφελη διάκριση ανάμεσα στις *σονάτες* KV 12, 27 και 30 (για τις οποίες υποδεικνύει ένα γρήγορο ρόντο ως τελικό μέρος) και στην *σονάτα* KV 15 (η οποία ολοκληρώνεται επίσης με ένα γρήγορο μέρος, το οποίο όμως δεν είναι σε μορφή ρόντο). Περισσότερο σημαντική είναι η παρατήρηση του ιδίου όσον αφορά στο ότι καμμία από τις νεανικές αυτές σονάτες – όσα μέρη και αν διαθέτει – δεν καταλήγει σε αργό μέρος.

[170] Και σε αυτήν την περίπτωση ο Hunkemöller (ό.π., σ. 37) διακρίνει τις δύο σονάτες βάσει μορφολογικών κριτηρίων: για την KV 28 αναφέρει απλώς ότι αποτελείται από δύο γρήγορα μέρη, ενώ για την KV 31 επισημαίνει ότι το δεύτερο (γρήγορο) μέρος είναι σε μορφή παραλλαγών.

[171] Πρβλ. Hunkemöller, ό.π., σ. 37.

[172] Ο Hunkemöller (ό.π., σ. 70) προβαίνει στην επισήμανση αυτή, αλλά παρατηρεί εσφαλμένως ότι τα αργά μέρη τίθενται αποκλειστικά στην δεύτερη θέση εντός των τριμερών διατάξεων, πράγμα που δεν ισχύει καθολικά – και ασφαλώς όχι μόνο στις σονάτες που παραδίδονται σε αποσπασματική μορφή.

[173] Η τριμερής αυτή διαδοχή συνιστά έκτοτε το "κλασσικό" πρότυπο για το είδος, όπως διαφαίνεται από αναφορές π.χ. του W. Fischer (ό.π., σ. 68), αλλά και από την πλειονότητα των σονατών για βιολί και πιάνο του Beethoven, όπως θα δούμε παρακάτω.

[174] Πρόκειται για την μοναδική σονάτα για πιάνο και βιολί του Mozart που ενσωματώνει αργή εισαγωγή στο γρήγορο πρώτο μέρος.

στην αποσπασματική 385c / 403, ενώ αποκλίσεις από το κανονιστικό αυτό πρότυπο εντοπίζονται μόνο στην *σονάτα* KV 374e / 377, η οποία βασίζεται σε μια ακολουθία γρήγορου – αργού μέρους – μενουέττου, καθώς και στην άκρως ενδιαφέρουσα περίπτωση των *σονατών* KV 373a / 379 και 547, οι οποίες ξεκινούν με ένα αργό μέρος,[175] συνεχίζονται με ένα μεσαίο γρήγορο μέρος και καταλήγουν σε μια ακολουθία παραλλαγών σε αργή χρονική αγωγή.

Η παγίωση του τριμερούς προτύπου με δύο γρήγορα εξωτερικά μέρη και ένα αργό στην μέση καθίσταται ακόμη πιο εμφανής στους μεγαλύτερους συνδυασμούς μουσικής δωματίου με πιάνο του Mozart, αφού εντοπίζεται σε όλα τα *τρίο για βιολί, τσέλλο και πιάνο* (KV 254, 496, 502, 542, 548, 564, αλλά και στο εν μέρει νόθο 442),[176] στα δύο *κουαρτέττα για βιολί, βιόλα, τσέλλο και πιάνο* KV 478 και 493[177] καθώς και στο *κουϊντέττο για όμποε, κλαρινέττο, κόρνο, φαγγόττο και πιάνο* KV 452.[178] Η μοναδική εξαίρεση αφορά στο *τρίο για κλαρινέττο, βιόλα και πιάνο* KV 498, το οποίο, παρ' ότι τριμερές, τοποθετεί το αργό μέρος στην πρώτη θέση και συνεχίζεται με ένα μενουέττο και ένα γρήγορο finale.

Δεδομένου του πολύ περιορισμένου αριθμού των ειδικών αναφορών στην σχετική βιβλιογραφία, θα μπορούσε κανείς να οδηγηθεί αβίαστα στο συμπέρασμα ότι το ρεπερτόριο μουσικής δωματίου με σύμπραξη πιάνου του Beethoven περιορίζεται στην εφαρμογή του προαναφερόμενου τριμερούς προτύπου στους συνδυασμούς δύο έως τριών οργάνων και εναλλακτικά του τετραμερούς "συμφωνικού" προτύπου στους συνδυασμούς τεσσάρων ή περισσοτέρων οργάνων.[179] Μια λεπτομερέστερη εξέταση των έργων αυτής της κατηγορίας, ωστόσο, αποκαλύπτει τις πολλές και ενδιαφέρουσες δυνατότητες διαμόρφωσής τους, που εν μέρει καθορίζονται και από παραμέτρους που αφορούν σε συγκεκριμένες ομαδοποιήσεις του εν λόγω ρεπερτορίου. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση των *σονατών για βιολοντσέλλο και πιάνο*, οι οποίες κατά κανόνα διαθέτουν δύο μόνο μέρη, αμφότερα γρήγορα, ενώ η απουσία αργού μέρους εξισορροπείται από την ενσωμάτωση μίας (τουλάχιστον) αργής εισαγωγής και μάλιστα σχετικά μεγάλης εκτάσεως: αυτό ισχύει τόσο στις δύο *σονάτες* opus 5 (με εκτενή αργή εισαγωγή στο πρώτο μέρος),[180] όσο και στην *σονάτα* opus 102 αρ. 1 (όπου προτάσσονται εκτενείς αργές εισαγωγές και στα δύο γρήγορα μέρη).[181]

---

[175] Η άποψη του K. Marx (ό.π., σ. 47), ότι το αργό πρώτο μέρος της *σονάτας* KV 373a / 379 λειτουργεί ως "αυτόνομη διευρυμένη αργή εισαγωγή" στο δεύτερο (γρήγορο) μέρος, δεν φαίνεται να επιφέρει τελικά σοβαρό πλήγμα στην τριμερή θεώρηση του έργου.

[176] Πρβλ. W. Fischer, ό.π., σ. 68.

[177] Ο Joseph Saam, στην διατριβή του *Zur Geschichte des Klavierquartetts bis in die Romantik*, Ludwig-Maximilians-Universität, München 1932, σ. 120, υποστηρίζει γενικότερα ότι το κουαρτέττο με πιάνο του κλασσικισμού είναι κατά κανόναν τριμερές και ότι αυτό ισχύει ειδικά στους μείζονες συνθέτες (όπως εν προκειμένω ο Mozart), ενώ συμπληρωματικά αναφέρεται σε ελάχιστες περιπτώσεις κουαρτέττων με πιάνο που διαθέτουν τέσσερα, δύο ή ένα μόνο μέρος. Η άποψη του W. Fischer (ό.π., σ. 68) πάνω στο ίδιο ζήτημα είναι λιγότερο σαφής, αφού αυτός θεωρεί ότι το κουαρτέττο με πιάνο μπορεί άλλοτε να είναι τριμερές και άλλοτε τετραμερές.

[178] Με αργή εισαγωγή πριν το γρήγορο πρώτο μέρος.

[179] Πρβλ. W. Fischer, ό.π., σ. 68. Γενικόλογες εξ άλλου τοποθετήσεις, όπως π.χ. αυτή του Kohs (ό.π., σ. 325-327), ενισχύουν την ασάφεια που επικρατεί γύρω από την εξέλιξη των ειδών αυτών μετά το 1780 περίπου, χρονικό σημείο κατά το οποίο η τυποποίηση που παρατηρείται στα είδη της συμφωνίας, του κοντσέρτου και του κουαρτέττου εγχόρδων οδηγεί σε μια άκριτη γενίκευση των δεδομένων αυτών επί των υπολοίπων ειδών μουσικής δωματίου αλλά και της πιανιστικής σονάτας.

[180] Για τον ρόλο και την βαρύνουσα σημασία της αργής εισαγωγής στα δύο αυτά έργα, βλ. Alexander L. Ringer, "2 Cellosonaten F-Dur und g-Moll op. 5", στο: Albrecht Riethmüller – Carl Dahlhaus – Alexander L. Ringer (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, Laaber-Verlag, Laaber 1996 (2., durchgesehene Auflage), Bd. I, σ. 42-43 και 45.

[181] Για τις συνέπειες αυτής της ασυνήθιστης οργάνωσης και τις πολλαπλές ερμηνείες που μπορεί να προσλάβει η κυκλική δομή του έργου, βλ. Hermann Danuser, "2 Cellosonaten C-Dur und D-Dur op. 102", στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 122-123.

Η τάση αποφυγής του αργού μέρους στο συγκεκριμένο είδος μουσικής δωματίου επιβεβαιώνεται περαιτέρω στην περίπτωση της τριμερούς *σονάτας* opus 69, όπου το γρήγορο πρώτο μέρος ακολουθείται από ένα scherzo και ένα γρήγορο finale με (μάλλον σύντομη) αργή εισαγωγή. Η τριμερής διάταξη γρήγορου – αργού – γρήγορου μέρους εμφανίζεται εν τέλει μονάχα στην πέμπτη και τελευταία *σονάτα για τσέλλο και πιάνο* opus 102 αρ. 2, ενώ είναι κάπως αμφίβολη στην μεμονωμένη περίπτωση της *σονάτας για κόρνο* (ή τσέλλο) *και πιάνο* opus 17.[182]

Μεταξύ των *σονατών για βιολί και πιάνο* είναι σαφές ότι επικρατεί ο τριμερής τύπος με αργό μεσαίο μέρος, ο οποίος βρίσκει εφαρμογή σε έξι από τα δέκα έργα γι' αυτόν τον συνδυασμό οργάνων (στις τρεις *σονάτες* opus 12 καθώς και στα opera 23, 30 αρ. 1 και 47).[183] Σε άλλες τρεις σονάτες (opus 24, opus 30 αρ. 2 και opus 96), εντούτοις, ο Beethoven προσθέτει ένα scherzo μετά το αργό μέρος, ακολουθώντας συνεπώς την συνήθη τετραμερή διάταξη μιας συμφωνίας ή ενός κουαρτέττου εγχόρδων. Υπάρχει, τέλος, η ιδιάζουσα περίπτωση της *σονάτας* opus 30 αρ. 3, με δύο γρήγορα εξωτερικά μέρη που περιβάλλουν ένα μενουέττο (η διάταξη αυτή θα μπορούσε ενδεχομένως να εκληφθεί ως ένα είδος ιστορικής αναδρομής στο "προκλασσικό" παρελθόν).

Εξίσου σαφής, από την άλλη πλευρά, είναι η προτίμηση προς τον τετραμερή κύκλο όσον αφορά στα *τρίο με πιάνο*: τέσσερα εξ αυτών (τα opus 1 αρ. 1-3 και opus 70 αρ. 2)[184] εμφανίζουν στην δεύτερη θέση το αργό μέρος και στην τρίτη το scherzo ή μενουέττο, ενώ η σειρά των εσωτερικών μερών αντιστρέφεται στην περίπτωση του *τρίο* opus 97. Από εκεί και ύστερα, η τριμέρεια στον χώρο της μουσικής δωματίου για πιάνο και δύο έως τέσσερα άλλα όργανα δεν είναι καθόλου σπάνια, αλλά χαρακτηρίζει έργα νεανικά είτε λιγότερο "φιλόδοξα" – τουλάχιστον σε σχέση με τα opera 1 και 97. Χωρίς scherzo, αλλά με αργό μέρος εντός δύο γρήγορων, εμφανίζεται κατ' αρχάς το *τρίο με πιάνο* opus 70 αρ. 1, το μάλλον "ψυχαγωγικού" χαρακτήρος *τρίο για κλαρινέττο* (ή βιολί)*, βιολοντσέλλο και πιάνο* opus 11, καθώς επίσης τρία έργα που οφείλουν πολλά σε αντίστοιχες συνθέσεις του Mozart: το *κουϊντέττο για πιάνο και πνευστά* opus 16,[185] αλλά και τα πρώιμα *κουαρτέττα με πιάνο* WoO 36 αρ. 2 και 3. Ξεχωριστές κατά περίπτωση τριμερείς ακολουθίες εφαρμόζονται εξ άλλου στο *κουαρτέττο με πιάνο* WoO 36 αρ. 1 (αργό – γρήγορο – αργό μέρος σε μορφή παραλλαγών),[186] στο *τρίο για φλάουτο, φαγγόττο και πιάνο* WoO 37 (γρήγορο – αργό μέρος – παραλλαγές σε αργή χρονική αγωγή) καθώς και στο *τρίο για βιολί, τσέλλο και πιάνο* WoO 38 (γρήγορο – scherzo – γρήγορο μέρος). Τέλος, το (γραμμένο στα 1812) *τρίο με πιάνο* WoO 39 συνίσταται σε ένα και μοναδικό γρήγορο μέρος, πλην όμως το ίδιο το γεγονός ότι δεν εκδόθηκε όσο ζούσε ο Beethoven μαρτυρεί ότι ο συνθέτης πιθανότατα δεν το θεωρούσε έργο ολοκληρωμένο και άρα προς δημοσίευσιν.

---

[182] Σε αντίθεση με ό,τι ισχύει για τις διμερείς σονάτες για τσέλλο και πιάνο που προαναφέρθηκαν, το σύντομο Poco adagio, quasi andante της *σονάτας* opus 17 εκλαμβάνεται συνήθως ως αυτοτελές αργό (δεύτερο) μέρος που συνδέεται άμεσα με το επόμενο (τρίτο), παρά ως αργή εισαγωγή στο γρήγορο τελικό μέρος. Τον σχετικό προβληματισμό αναπτύσσει εν συντομία ο Armin Raab, στο λήμμα "Hornsonate F-Dur op. 17", στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 132-133.

[183] Στην περίπτωση της επιβλητικής *σονάτας* opus 47 συναντάμε επιπροσθέτως την μοναδική αργή εισαγωγή πριν το γρήγορο πρώτο μέρος μεταξύ του συνόλου των σονατών για βιολί και πιάνο του Beethoven.

[184] Αργές εισαγωγές πριν το γρήγορο πρώτο μέρος ενσωματώνονται στα opus 1 αρ. 2 και opus 70 αρ. 2.

[185] Το έργο αυτό γράφηκε με πρότυπο το *κουϊντέττο* KV 452, το οποίο και αντιγράφεται εδώ τόσο ως προς την σύνθεση του ενόργανου συνόλου όσο και ως προς τον αριθμό αλλά και την συγκεκριμένη διάταξη των μερών του (συμπεριλαμβανομένης της αργής εισαγωγής στο γρήγορο πρώτο μέρος).

[186] Όπως επισημαίνει η Larissa W. Kirillina, η οποία υπογράφει το λήμμα "3 Klavierquartette Es-Dur, D-Dur und C-Dur WoO 36", στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 386, ο Beethoven ακολούθησε εδώ πιστά ως πρότυπό του τον σχεδιασμό της *σονάτας για πιάνο και βιολί* KV 373a / 379 του Mozart.

## Δ. Το είδος της σονάτας για πιάνο

Η σονάτα για πιάνο είναι ένα είδος εξαιρετικά ευμετάβλητο ως προς την έκταση και τα περιεχόμενά του, γι' αυτό και αξίζει μια ενδελεχή εξέταση σε ιστορική προοπτική, αφήνοντας κατά μέρος τις "εύκολες λύσεις" και τις θεωρητικές τυποποιήσεις που έχουν προταθεί κυρίως από παλαιότερους ερευνητές.[187] Στα μέσα του 18ου αιώνος, όταν ο Haydn γράφει τις πρώτες του σονάτες για πληκτροφόρο, η διαμόρφωση του είδους αυτού εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από γεωγραφικά δεδομένα: στην Ιταλία, φερ' ειπείν, προτιμώνται οι διμερείς σχηματισμοί,[188] στον περίγυρο της Βιέννης τα divertimenti για πληκτροφόρο περιλαμβάνουν συνήθως τρία μέρη, μεταξύ των οποίων το μενουέττο δεν απουσιάζει σχεδόν ποτέ[189] (σε αντίθεση με το αργό μέρος),[190] ενώ στην Βόρεια Γερμανία η κύρια τάση της "σχολής του Βερολίνου" συνίσταται σε τριμερείς σονάτες με αργό μεσαίο μέρος.[191] Η παραπάνω διευκρίνιση είναι απαραίτητη, προκειμένου να κατανοήσουμε εξ αρχής ότι οι πρώιμες σονάτες του Haydn δεν μπορούν να θεωρηθούν αντιπροσωπευτικές του είδους τους εν γένει, παρά μόνον της βιεννέζικης τεχνοτροπίας, στην οποία και εντάσσονται πλήρως.

Παίρνοντας ως βάση την τυπολογία του Somfai για τις 12 αποδεδειγμένα γνήσιες από τις 19 συνολικά σονάτες για πληκτροφόρο που αποδίδονται στον Haydn και έχουν γραφεί μέχρι το 1765,[192] μπορούμε να διακρίνουμε τις ακόλουθες περιπτώσεις: α) ο *τριμερής βασικός τύπος*[193] (γρήγορο μέρος – μενουέττο – γρήγορο finale) εφαρμόζεται στις *σονάτες* Hob. XVI: 5 / WU 8, Hob. XVI: 7 / WU 2, Hob. XVI: 9 / WU 3, Hob. XVI: 10 / WU 6, Hob. XVI: 13 / WU 15, Hob. XVI: 14 = 2f / WU 16, Hob. XVI: G1 / WU 4 και Hob. XVII:

---

[187] Σύμφωνα με τον Adolf Bernhard Marx – όπως τουλάχιστον αναφέρει η Lotte Thaler, στην μελέτη της *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, Musikverlag Emil Katzbichler (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 25), München – Salzburg 1984, σ. 45 – η σονάτα ως κύκλος τυποποιείται (με άξονα κυρίως έργα των Mozart και Beethoven) σε μια τριμερή ακολουθία γρήγορου – αργού – γρήγορου μέρους. Επίσης, ο Otto Klauwell, στο δοκίμιό του *Geschichte der Sonate. Von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, H. vom Ende's Verlag (Universal-Bibliothek für Musiklitteratur, Bd. 18-20), Leipzig 1899, σ. 63, αρκείται στην επισήμανση ότι οι περισσότερες σονάτες του Haydn είναι τριμερείς με αργό δεύτερο μέρος και δέχεται το ίδιο πρότυπο για τις σονάτες του Beethoven, αναφέροντας παράλληλα και την δυνατότητα του τετραμερούς κύκλου (ό.π., σ. 92). Χωρίς ιδιαίτερη εμβάθυνση, ο Somfai ("Vom Barock zur Klassik…", ό.π., σ. 67, αλλά κυρίως σ. 160) παρατηρεί ότι στις πρώιμες σονάτες ("divertimenti") για πληκτροφόρο του Haydn τα μέρη μπορούν να είναι 3 ή 4, ενώ στις ώριμες σονάτες για πιάνο ο αριθμός τους περιορίζεται στα 3 ή 2. Ο Kohs (ό.π., σ. 325-326), τέλος, λαμβάνει ως βασικό πρότυπο και για τους τρεις κλασσικούς την τριμερή ακολουθία γρήγορου – αργού – γρήγορου μέρους, ενώ θεωρεί σχετικώς σπάνιες τις περιπτώσεις των διμερών σονατών.

[188] Βλ. Stockmeier (ό.π., σ. 152), Bettina Wackernagel (*Joseph Haydns frühe Klaviersonaten: Ihre Beziehungen zur Klaviermusik um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, Hans Schneider [Würzburger musikhistorische Beiträge, Bd. 2], Tutzing 1975, σ. 17-18), αλλά πρωτίστως William Stein Newman (*The Sonata in the Classic Era*, W. W. Norton & Company, New York – London 1983 [third edition], σ. 134), ο οποίος μάλιστα κατονομάζει ως εκπροσώπους του τύπου της "ιταλικής" σονάτας τους Domenico Alberti και Pietro Domenico Paradisi· ως κύρια χαρακτηριστικά των διμερών σονατών γενικότερα, ο Newman αναφέρει την σχετική ελαφρότητα του περιεχομένου τους καθώς και τον κύριο προορισμό τους για σπουδαστές και ερασιτέχνες μουσικούς.

[189] Βλ. Wackernagel (ό.π., σ. 17) καθώς και Leisinger (ό.π., σ. 67-68), ο οποίος διευκρινίζει ειδικώτερα ότι τα μέρη μπορούσαν περιστασιακώς να είναι μόνο δύο ή τέσσερα (είτε ακόμη περισσότερα), αλλά σε κάθε περίπτωση το μενουέττο απουσίαζε μόνο κατ' εξαίρεσιν.

[190] Ενδεικτικά παραφράζω την αποστροφή του Leisinger (ό.π., σ. 94), πως για τα αργά μέρη δεν αξίζει πολύς λόγος, αφού ούτε τα μισά από τα βιεννέζικα divertimenti δεν περιλαμβάνουν ένα μέρος αργής χρονικής αγωγής! Στο ίδιο συμπέρασμα, κατόπιν εξέτασης των πρώιμων σονατών του Haydn, καταλήγει επίσης ο László Somfai, στο βιβλίο του *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn: Instruments and Performance, Practice, Genres and Styles*, The University of Chicago Press, Chicago – London 1995, σ. 156.

[191] Βλ. Wackernagel (ό.π., σ. 17) και Leisinger (ό.π., σ. 68). Σε αντίθεση με ό,τι ισχύει στον βιεννέζικο τύπο σονάτας, η χρήση ενός μενουέττου είναι σπάνια στις σονάτες π.χ. του Carl Philipp Emanuel Bach.

[192] Somfai, *The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 156. Στην παρούσα έρευνα βεβαίως λαμβάνεται υπ' όψιν το σύνολο των σονατών που αποδίδονται στον Haydn και συμπληρώνονται τα δεδομένα που δεν περιλαμβάνονται στην ταξινόμηση του Somfai.

[193] Οι όροι που αναφέρονται με *πλάγιους χαρακτήρες* είναι του Somfai, *The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 156.

D1 / WU 7·[194] β) μια *παραλλαγή του παραπάνω τύπου* (αργό μέρος – μενουέττο – γρήγορο finale) συναντάται στις *σονάτες* Hob. XVI: 12 / WU 12 και Hob. XVI: 16 / χωρίς αρίθμηση WU·[195] γ) ο *τριμερής δευτερεύων τύπος* (γρήγορο – αργό μέρος – μενουέττο) παρουσιάζεται στα έργα Hob. XVI: 1 / WU 10, Hob. XVI: 2 / WU 11, Hob. XVI: 3 / WU 14, Hob. XVI: 11 / WU 5 και Hob. XVI: Es2 / WU 17·[196] δ) ο *τετραμερής τύπος* (γρήγορο – μενουέττο – αργό μέρος – γρήγορο finale) εντοπίζεται σε δύο μόνο περιπτώσεις, δηλαδή στις *σονάτες* Hob. XVI: 6 / WU 13 και Hob. XVI: 8 / WU 1·[197] ε) τέλος, στον *διμερή τύπο* (γρήγορο μέρος – μενουέττο) εντάσσεται οπωσδήποτε η *σονάτα* Hob. XVI: 4 / WU 9 και πιθανότατα η Hob. XVI: Es3 / WU 18.[198]

Για τις σονάτες που χρονολογούνται μετά το 1765, εντούτοις, ο Somfai προτείνει μια κατηγοριοποίηση επί τη βάσει υφολογικών και κοινωνιολογικών κυρίως κριτηρίων·[199] τουναντίον, εγώ κρίνω σκόπιμο να συνεχίσω εδώ την ταξινόμηση των σονατών του Haydn στις προαναφερθείσες κατηγορίες, προσθέτοντας ασφαλώς και ορισμένες νέες διατάξεις που εμφανίζονται μόνο από τα μέσα της δεκαετίας του 1760 και ύστερα. Έτσι λοιπόν, ο *τριμερής βασικός τύπος* (α) επιβιώνει μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1770 (Hob. XVI: 26 / WU 41, Hob. XVI: 27 / WU 42, Hob. XVI: 28 / WU 43 και Hob. XVI: 32 / WU 47)[200] και εγκαταλείπεται οριστικά στις αρχές της δεκαετίας του 1780 (με την *σονάτα* Hob. XVI: 43 / WU 35), παραχωρώντας σταδιακώς την θέση του στον τριμερή τύπο με αργό μεσαίο μέρος αντί μενουέττου (Hob. XVI: 45 / WU 29, Hob. XVI: 19 / WU 30, Hob. XVI: 46 / WU 31, Hob. XVI: 20 / WU 33, Hob. XVI: 21 / WU 36, Hob. XVI: 23 / WU 38, Hob. XVI: 24 / WU 39, Hob. XVI: 35 / WU 48, Hob. XVI: 37 / WU 50, Hob. XVI: 38 / WU 51, Hob. XVI: 39 / WU 52, Hob. XVI: 34 / WU 53, Hob. XVI: 47 / WU 57, Hob. XVI: 49 / WU 59, Hob. XVI: 50 / WU 60 και Hob. XVI: 52 / WU 62), ο οποίος από το 1765 περίπου μέχρι την δεκαετία του 1790 αναδεικνύεται πλέον στην προσφιλέστερη επιλογή για τις πιανιστικές σονάτες του Haydn.[201] Η *παραλλαγή του βασικού τύπου* (β) δεν εφαρμόζεται μετά το 1765, ενώ ο *τριμερής δευτερεύων τύπος* (γ) οδεύει προς εξαφάνιση μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1770 (Hob. XVI: 22 / WU 37, Hob. XVI: 29 / WU 44 και Hob. XVI: 33 / WU 34).[202] Άλλες περιπτώσεις

---

[194] Πρβλ. επίσης W. Fischer, ό.π., σ. 69· Newman, ό.π., σ. 135· Wackernagel, ό.π., σ. 17· Leisinger, ό.π., σ. 67· Elaine Rochelle Sisman, "Haydn's Solo Keyboard Music", στο: Robert L. Marshall (επιμ.), *Eighteenth-Century Keyboard Music*, Schirmer Books (Studies in Musical Genres and Repertories), New York 1994, σ. 272.

[195] Πρβλ. επίσης Klauwell, ό.π., σ. 64· W. Fischer, ό.π., σ. 69· Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 178. Η Wackernagel (ό.π., σ. 17), τουναντίον, δεν διακρίνει καθόλου τον συγκεκριμένο τύπο από τον αμέσως προηγούμενο.

[196] Πρβλ. επίσης W. Fischer, ό.π., σ. 69· Newman, ό.π., σ. 135· Wackernagel, ό.π., σ. 17· Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 178· Leisinger, ό.π., σ. 67· Sisman, "Haydn's Solo Keyboard Music", ό.π., σ. 272.

[197] Πρβλ. επίσης W. Fischer, ό.π., σ. 69 (όπου μάλιστα διευκρινίζεται ότι ο τετραμερής αυτός τύπος είναι γενικά σπάνιος)· Newman, ό.π., σ. 133· Wackernagel, ό.π., σ. 17· Leisinger, ό.π., σ. 67· Sisman, "Haydn's Solo Keyboard Music", ό.π., σ. 272 (σύμφωνα με την οποία η τετραμερής αυτή διάρθρωση είναι "ασυνήθιστη").

[198] Πρβλ. επίσης Newman, ό.π., σ. 135· Wackernagel, ό.π., σ. 17-18· Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 178· Leisinger, ό.π., σ. 67.

[199] Βλ. Somfai, *The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 173-179. Οι χαρακτηρισμοί "πειραματικές σονάτες" (της περιόδου 1765-1772) – οι οποίες διακρίνονται περαιτέρω σε "σονάτες συναυλιακής τεχνοτροπίας" (τριμερείς) και σε "σονάτες δωματίου" (διμερείς) – "σονάτες αυλικής τεχνοτροπίας" (η συλλογή του 1773), "σονάτες για ερασιτέχνες" (η συλλογή του 1776), "σονάτες για ερασιτέχνες σε τεχνοτροπία κοντσέρτου" (η συλλογή του 1780), "σονάτες για κυρίες" (των δεκαετιών του 1780 και του 1790, ως επί το πλείστον διμερείς, εκτός από την *σονάτα* Hob. XVI: 49 / WU 59) και "σονάτες συναυλίας" ή "μεγάλες σονάτες" (οι υπόλοιπες τριμερείς όψιμες σονάτες για πιάνο του Haydn), όσο και αν φανερώνουν την εκάστοτε προϊούσα τεχνοτροπία σε συνάρτηση και με τα άτομα για τα οποία προορίζονται τα έργα αυτά, εντούτοις αποκαλύπτουν ελάχιστα πράγματα σχετικά με τον αριθμό των μερών και κυρίως με τις δυνατότητες των διαφορετικών τους αναδιατάξεων.

[200] Πρβλ. Somfai, *The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 176.

[201] Πρβλ. W. Fischer, ό.π., σ. 69· Newman, ό.π., σ. 135· Wackernagel, ό.π., σ. 17· Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 178· Leisinger, ό.π., σ. 67· Somfai, *The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 175-177 και 179.

[202] Πρβλ. Somfai, *The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 176.

τριμερών διατάξεων βρίσκουμε στην *σονάτα* Hob. XVI: 31 / WU 46, τα μέρη της οποίας ακολουθούν μια συνεχή πορεία επιτάχυνσης που δεν περιλαμβάνει αργό μέρος (Moderato – Allegretto – Finale: presto),[203] στην Hob. XVI: 36 / WU 49 (με δύο γρήγορα μέρη και ένα τελικό μενουέττο)[204] και στην Hob. XVI: 47bis / WU 19 (με αργό πρώτο μέρος που ακολουθείται από δύο γρήγορα)·[205] επιπλέον δε, στις τριμερείς σονάτες θα πρέπει να συμπεριληφθεί η Hob. XVI: 30 / WU 45, η οποία παρεμβάλλει μεταξύ δύο γρήγορων μερών ένα πέρασμα αυτοσχέδιου χαρακτήρος σε αργή χρονική αγωγή.[206] Ο *τετραμερής τύπος* (δ) εγκαταλείπεται, όπως και ο πρώιμος *διμερής τύπος* (ε) με καταληκτικό μενουέττο (η αποσπασματικά σωζόμενη *σονάτα* Hob. XIV: 5 / WU 28 κατατάσσεται τυπικά εδώ, αλλά είναι πιθανόν να διέθετε και τρίτο μέρος). Στην θέση του τελευταίου τύπου, ωστόσο, εμφανίζονται τώρα δύο νέες διμερείς ακολουθίες: αρχικά, ο Haydn παρατάσσει δύο γρήγορα μέρη (Hob. XVI: 18 / WU 20, Hob. XVI: 44 / WU 32, Hob. XVI: 25 / WU 40, Hob. XVI: 40 / WU 54 και Hob. XVI: 41 / WU 55),[207] ενώ αργότερα αντικαθιστά το πρώτο από αυτά με ένα αργό μέρος και καταλήγει σε ένα γρήγορο finale (Hob. XVI: 42 / WU 56, Hob. XVI: 48 / WU 58 και Hob. XVI: 51 / WU 61).[208] Όσον αφορά, τέλος, στην μονομερή *σονάτα* Hob. XVII: 6 / χωρίς αρίθμηση WU, φαίνεται ότι ο Haydn σκόπευε αρχικά να ακολουθήσει επίσης το παραπάνω διμερές πρότυπο, τελικά όμως άλλαξε γνώμη και αντί να προσθέσει ένα γρήγορο δεύτερο μέρος διεύρυνε περαιτέρω το υφιστάμενο αργό και το δημοσίευσε μόνο του.[209]

---

[203] Ο Newman (ό.π., σ. 135) κάνει λόγο, μεταξύ άλλων περιπτώσεων, για μία διάταξη τριμερούς σονάτας με τρία γρήγορα μέρη· υποθέτω ότι το δεδομένο αυτό θα μπορούσε εν προκειμένω να συσχετισθεί με την *σονάτα* Hob. XVI: 31 / WU 46 του Haydn.

[204] Πρβλ. σχετικά W. Fischer (ό.π., σ. 69), Stockmeier (ό.π., σ. 152), αλλά ιδίως Somfai (*The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 177).

[205] Πρβλ. Newman, ό.π., σ. 135. Η Sisman ("Haydn's Solo Keyboard Music", ό.π., σ. 275), εξ άλλου, επισημαίνει με έμφαση ότι η συγκεκριμένη σονάτα είναι η μοναδική μεταξύ των ετών 1760-1780 που ξεκινά με αργό μέρος.

[206] Σύμφωνα με τον K. Marx (ό.π., σ. 46), η συγκεκριμένη σονάτα αποτελείται πράγματι από τρία μέρη που συνδέονται μεταξύ τους κατά το πρότυπο σονατών του Carl Philipp Emanuel Bach. Ο Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 188, 288 και 291) συμμερίζεται μεν αυτήν την άποψη, διότι εκτιμά ότι το ενδιάμεσο Adagio ελάχιστα μπορεί να δώσει την εντύπωση μιας απλής μετάβασης και μόνον, παράλληλα όμως επισημαίνει ότι η σονάτα από αρμονικής επόψεως ακολουθεί έναν διμερή σχεδιασμό, στον βαθμό που το μεταβατικό Adagio προεκτείνει ουσιαστικά την λειτουργία της δεσπόζουσας (στην οποία καταλήγει το πρώτο μέρος) μέχρι την λύση της στην συγχορδία της τονικής, που εμφανίζεται ακριβώς με την έναρξη του τελικού γρήγορου μέρους.

[207] Πρβλ. W. Fischer (ό.π., σ. 69), Newman (ό.π., σ. 135) και Wackernagel (ό.π., σ. 17-18). Ο Somfai (*The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 175-176), με αφορμή τις *σονάτες* Hob. XVI: 18 / WU 20 και Hob. XVI: 44 / WU 32, υποστηρίζει πως, παρά το γεγονός ότι τα δύο μέρη έχουν περίπου την ίδια χρονική αγωγή, το δεύτερο μέρος τείνει προς το μενουέττο (αναφερόμενος βέβαια σε *χαρακτήρα* και όχι σε *μορφή* μενουέττου)· αυτό πάντως καθίσταται περισσότερο εμφανές στην δεύτερη σονάτα, παρά στην πρώτη.

[208] Πρβλ. W. Fischer, ό.π., σ. 69· Hugo Leichtentritt, *Musical Form*, Harvard University Press, Cambridge 1951, σ. 161 (ο οποίος θεωρεί ότι σε αυτήν την περίπτωση το πρώτο μέρος συνδυάζει δομικά στοιχεία γρήγορου και αργού μέρους)· Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 178· Somfai, *The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 178. Ο Peter Benary, στο άρθρο του "Sonata quasi una fantasia: Zu Beethovens opus 27", *Musiktheorie* 2/2, 1987, σ. 129, αναφέρεται στις *σονάτες* Hob. XVI: 42 / WU 56 και Hob. XVI: 48 / WU 58 του Haydn με αφορμή το εναρκτήριο αργό μέρος τους, αλλά προφανώς αγνοεί τις σημαντικά προγενέστερες Hob. XVI: 12 / WU 12 και Hob. XVI: 16 / χωρίς αρίθμηση WU, ενώ φαίνεται πως δεν τον απασχολούν ούτε οι ώριμες *σονάτες* Hob. XVI: 47 / WU 57 και Hob. XVI: 51 / WU 61. Από την πλευρά του, ο Newman (ό.π., σ. 135) περιέργως υποστηρίζει ότι το αργό μέρος εμφανίζεται μάλλον σπάνια σε διμερείς σονάτες!

[209] Βλ. σχετικά: Elaine Rochelle Sisman, "Small and Expanded Forms: Koch's Model and Haydn's Music", *The Musical Quarterly* 68/4, 1982, σ. 472. Ο Newman (ό.π., σ. 134), εξ άλλου, αναφέρει ότι την περίοδο του κλασσικισμού υφίστανται ακόμη και σονάτες σε ένα μόνο μέρος, έστω και αν αυτές είναι ελάχιστες· από τα στοιχεία όμως που παραθέτει στην σ. 133 της μονογραφίας του είναι φανερό ότι δεν συνυπολογίζει το συγκεκριμένο κομμάτι στις σονάτες για πιάνο του Haydn.

Από την εξέταση που προηγήθηκε, εξάγεται το συμπέρασμα ότι για τον Haydn η σονάτα για πιάνο υπήρξε ανέκαθεν ένα είδος ανοικτό στην διαμόρφωσή του που αντιμετωπίσθηκε ως ένα πολύ γόνιμο πεδίο πειραματισμών και αναζητήσεων από την δεκαετία του 1750 μέχρι την δεκαετία του 1790. Στον Mozart, αντιθέτως, η σονάτα για πιάνο σύντομα αποκρυσταλλώθηκε στην τριμερή διαδοχή γρήγορου – αργού – γρήγορου μέρους:[210] η εφαρμογή του γνωστού αυτού τύπου, μάλιστα, δεν επιρρεάζεται ούτε από την διάκριση ανάμεσα σε *σονάτες για σόλο πιάνο* (KV 189d / 279, 189e / 280, 189f / 281, 189h / 283, 205b / 284, 284b / 309, 284c / 311, 300d / 310, 300h / 330, 300k / 332, 315c / 333, 457, 533 & 494, 545, 570 και 576), *για πιάνο – 4 χέρια* (KV 123a / 381, 186c / 358, 497[211] και 521) και *για δύο πιάνα* (KV 375a / 448). Η σημαντικότερη απόκλιση αφορά στις *σονάτες για σόλο πιάνο* KV 189g / 282 και 300i / 331, οι οποίες ξεκινούν με ένα αργό μέρος που ακολουθείται από ένα μενουέττο και ένα γρήγορο finale.[212] Τριμερής επίσης, αλλά με μενουέττο στην θέση του αργού μεσαίου μέρους, είναι η νεανική *σονάτα για πιάνο – 4 χέρια* KV 19d. Οι διμερείς περιπτώσεις σονατών για πιάνο του Mozart είναι ουσιαστικά αμελητέες, καθ' ότι εντοπίζονται αφ' ενός μεν στην (σόλο) *σονάτα* KV 547a (διαδοχή δύο γρήγορων μερών)[213] και αφ' ετέρου στην αποσπασματική *σονάτα για πιάνο – 4 χέρια* KV 497a / 357 & 500a / 357 (με γρήγορο πρώτο μέρος και αργό δεύτερο), η οποία βεβαίως μόνο κατά σύμβαση μπορεί να τοποθετηθεί εδώ, αφού είναι προφανές ότι δεν επρόκειτο ποτέ να παρουσιασθεί ως ολοκληρωμένο έργο σε αυτήν την μορφή.

Η πορεία του Beethoven στον ίδιο χώρο χαρακτηρίζεται από μεγάλη ποικιλία τύπων, που σίγουρα δεν αιτιολογεί την μονομέρεια με την οποία οι παλαιότεροι τουλάχιστον θεωρητικοί αντιμετώπιζαν την οργάνωση του είδους της πιανιστικής σονάτας. Οι ποικίλες διμερείς, τριμερείς και τετραμερείς διατάξεις παρουσιάζουν εν γένει μεγαλύτερη ισορροπία ως προς το εύρος της εφαρμογής τους, σε σχέση με ό,τι συνέβαινε στο πιανιστικό ρεπερτόριο πρωτίστως του Mozart και δευτερευόντως του Haydn, αν και κατά περιόδους ο Beethoven εκδηλώνει την σαφή προτίμησή του προς ένα συγκεκριμένο κάθε φορά πρότυπο.[214] Μπορούμε λοιπόν να εξετάσουμε χωριστά τις δυνατότητες που υφίστανται στο πλαίσιο μιας τριμερούς, τετραμερούς και διμερούς σονάτας για πιάνο, προκειμένου έτσι να δοθεί η

[210] Πρβλ. επίσης W. Fischer (ό.π., σ. 68-69) και Dennerlein (ό.π., σ. 56 και 125). Ο Newman (ό.π., σ. 135) αναφέρεται σε μεσαίο μέρος μέτριας χρονικής αγωγής, υπαινισσόμενος με αυτό μια – μάλλον επουσιώδη και σίγουρα όχι απόλυτη – διάκριση ανάμεσα στην ένδειξη "Andante" που προτιμά ο Mozart και στην βασική χρονική αγωγή "Adagio" που εμφανίζεται συχνότερα στις σονάτες των Haydn και Beethoven.

[211] Στην σημαντικότατη αυτή σονάτα για πιάνο – 4 χέρια (που συγκαταλέγεται στα κορυφαία έργα της πιανιστικής φιλολογίας της εποχής του κλασσικισμού), ο Mozart προτάσσει του γρήγορου πρώτου μέρους μια αργή εισαγωγή, γεγονός μοναδικό στο πλαίσιο του συγκεκριμένου είδους.

[212] Στην ιδιαιτερότητα αυτή αναφέρονται οι W. Fischer (ό.π., σ. 69), Dennerlein (ό.π., σ. 126 – μόνον σε ό,τι αφορά στην KV 300i / 331), Stockmeier (ό.π., σ. 152 – υποδεικνύοντας όμως μόνο την KV 189g / 282), Benary (ό.π., σ. 129), καθώς και Timothy Jones, *Beethoven: The 'Moonlight' and other Sonatas, Op. 27 and Op. 31*, Cambridge University Press (Cambridge music handbooks), Cambridge 1999, σ. 60.

[213] Ο Newman (ό.π., σ. 133) δεν την λαμβάνει καθόλου υπ' όψιν του, όπως και αρκετοί άλλοι ερευνητές που την θεωρούν αμφίβολης αυθεντικότητος.

[214] Ο Newman (ό.π., σ. 133) επιβεβαιώνει ότι δεν υφίσταται συσχετισμός ανάμεσα στην επιλογή του αριθμού των μερών μιας σονάτας και στην χρονολογική εξέλιξη του είδους. Ειδικά για τον Beethoven όμως, επισημαίνει ότι οι περισσότερες τετραμερείς σονάτες του ανήκουν στην "πρώτη" δημιουργική του περίοδο, ενώ οι περισσότερες διμερείς εντοπίζονται στην τελευταία. Η διαπίστωση αυτή δεν είναι παρ' όλα αυτά απολύτως ακριβής: οι περισσότερες τετραμερείς σονάτες γράφονται πράγματι κατά την περίοδο 1793-1802 (όσο και αν παράλληλα καλλιεργούνται διάφοροι τριμερείς τύποι σονάτας, οι οποίοι μάλιστα σε ποσότητα δεν υστερούν σημαντικά έναντι των τετραμερών), αλλά στο μεσοδιάστημα 1803-1814 παρατηρείται μια μεταστροφή αρχικά προς την τριμερή και έπειτα προς την διμερή διάρθρωση και τελικά στην ύστερη περίοδο των ετών 1815-1826 η τετραμερής οργάνωση όχι μόνο επανεμφανίζεται στις σονάτες για πιάνο (έπειτα από διάστημα μεγαλύτερο της δεκαετίας), αλλά και θέτει εκ νέου στο περιθώριο όλους τους υπόλοιπους – διμερείς είτε τριμερείς – σχεδιασμούς!

απαραίτητη έμφαση στις ιδιαιτερότητες της εσωτερικής διάρθρωσης των μερών (ένα ζήτημα που παραδόξως έχει ελάχιστα απασχολήσει την διεθνή βιβλιογραφία).

Ο συνήθης τριμερής τύπος σονάτας (γρήγορο – αργό – γρήγορο μέρος) ήταν μάλλον αναμενόμενο να χρησιμεύσει στον Beethoven ως πρότυπο ήδη για τα πρωτόλεια WoO 47 αρ. 1-3, κατόπιν όμως συνδέθηκε περαιτέρω και με ορισμένα από τα πλέον περιώνυμα έργα του πιανιστικού ρεπερτορίου, όπως η "παθητική" *σονάτα* opus 13, οι *σονάτες* opus 31 αρ. 1 και 2 καθώς και τα opera 53, 57 και 81a·[215] η ίδια διαδοχή μερών εφαρμόζεται επίσης στις λιγότερο φημισμένες *σονάτες* opus 10 αρ. 1, opus 14 αρ. 2 και opus 79.[216] Από την άλλη πλευρά, η περίπτωση των *σονατών* opus 10 αρ. 2 και opus 14 αρ. 1, όπου στην θέση ενός αργού μεσαίου μέρους εμφανίζεται ένα scherzo, μπορεί ασφαλώς να εκληφθεί ως μετεξέλιξη του "βασικού τριμερούς τύπου" (γρήγορο – μενουέττο – γρήγορο μέρος) των πρώιμων σονατών του Haydn.[217] Σαφής διασύνδεση με το παρελθόν υφίσταται εξ άλλου στην ακολουθία αργού μέρους – scherzo – γρήγορου finale που εφαρμόζεται στην *σονάτα* opus 27 αρ. 2 (πρβλ. κατά κύριον λόγο τις *σονάτες* KV 189g / 282 και 300i / 331 του Mozart και δευτερευόντως τις πρώιμες Hob. XVI: 12 / WU 12 και Hob. XVI: 16 / χωρίς αρίθμηση WU του Haydn).[218] Ποτέ όμως στο παρελθόν δεν είχε παρουσιασθεί κάτι παρόμοιο με την *σονάτα* opus 109: στο πρώτο της μέρος εναλλάσσονται τμήματα γρήγορης και αργής χρονικής αγωγής, το δεύτερο μέρος είναι ταχύτατο, ενώ ο τριμερής κύκλος ολοκληρώνεται με παραλλαγές σε αργή χρονική αγωγή![219]

Το τετραμερές "συμφωνικό" πρότυπο (με αργό δεύτερο μέρος και μενουέττο ή scherzo στην τρίτη θέση) αποτέλεσε ουσιαστικά την βάση του τύπου της "Grande Sonate", την οποία ο Beethoven καλλιέργησε με ιδιαίτερη προτίμηση κατά τα πρώτα χρόνια της διαμονής του στην Βιέννη:[220] εδώ εντάσσονται οι *σονάτες* opus 2 αρ. 1-3, opus 7, opus 10 αρ. 3, opus 22, opus 28 καθώς και opus 31 αρ. 3.[221] Εντούτοις, προς το τέλος της πρώτης

---

[215] Η πρόταξη μιας αργής εισαγωγής στο γρήγορο πρώτο μέρος θα μπορούσε ίσως να θεωρηθεί ως επιπλέον ένδειξη της σπουδαιότητος ορισμένων εξ αυτών: βλ. πρωτίστως τις *σονάτες* opera 13 και 81a, δευτερευόντως δε την opus 31 αρ. 2 (όπου η "αργή εισαγωγή" έχει ενσωματωθεί πλήρως στην μορφή σονάτας του εναρκτήριου μέρους) αλλά και την νεανική WoO 47 αρ. 2.

[216] Πρβλ. Klauwell (ό.π., σ. 92), Kohs (ό.π., σ. 326) και Newman (ό.π., σ. 135).

[217] Σύμφωνα με τον William Drabkin – "Early Beethoven", στο: Robert L. Marshall (επιμ.), *Eighteenth-Century Keyboard Music*, Schirmer Books (Studies in Musical Genres and Repertories), New York 1994, σ. 402 – η απουσία αργού μέρους από τις τριμερείς αυτές σονάτες έχει ως συνέπεια τον περιορισμό της συνολικής τους εκτάσεως σε σχέση με εκείνες που διαθέτουν αργό μέρος. Η παρατήρηση αυτή υπαγορεύεται πιθανότατα από μια (εντελώς άδικη) σύγκριση με σονάτες ιδιαίτερης βαρύτητος, όπως φερ' ειπείν την opus 57 ή την opus 13· εντούτοις, ένα τέτοιο θεώρημα θα μπορούσε εύκολα να τεθεί υπό σοβαρή αμφισβήτηση, αν π.χ. δίπλα στην opus 14 αρ. 1 τοποθετούσαμε την opus 14 αρ. 2 (πράγμα πολύ πιο εύλογο και από μεθοδολογικής επόψεως), ή ακόμη και να απορριφθεί κατηγορηματικά, λαμβάνοντας φερ' ειπείν (εντέχνως) ως μέτρο σύγκρισης την "σονατίνα" opus 79.

[218] Με την (σχεδόν αυτονόητη) προϋπόθεση, βέβαια, ότι το scherzo εκλαμβάνεται εδώ ως ισοδύναμο ή ως υποκατάστατο του παραδοσιακού μενουέττου· πρβλ. Stockmeier (ό.π., σ. 152) και T. Jones (ό.π., σ. 60).

[219] Στην ιδιαιτερότητα της ύστερης αυτής σονάτας στέκονται τόσο ο Klauwell (ό.π., σ. 92) όσο και ο Stockmeier (ό.π., σ. 154), ο οποίος επιπλέον επισημαίνει την σπανιότητα της εμφάνισης ενός αργού μέρους ως finale μιας σονάτας για πιάνο.

[220] Βλ. σχετικά: Ludwig Finscher, "Beethovens Klaviersonate op. 31 / 3: Versuch einer Interpretation", στο: Hermann Danuser (επιμ.), *Ludwig Finscher: Geschichte und Geschichten (Ausgewählte Aufsätze zur Musikhistorie)*, Schott, Mainz 2003 (πρωτότυπη έκδοση: 1967), σ. 295· Drabkin, "Early Beethoven", ό.π., σ. 402.

[221] Ειδικά στην τελευταία περίπτωση (opus 31 αρ. 3), το δεύτερο μέρος επιγράφεται ως "Scherzo: allegretto vivace", γεγονός που οδηγεί τους περισσότερους ερευνητές – όπως π.χ. τους Klauwell (ό.π., σ. 92), Stockmeier (ό.π., σ. 152), Jürgen Uhde (*Beethovens Klaviermusik* [Band III: *Sonaten 16-32*], Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1991 [vierte Auflage], σ. 80 και 94), T. Jones (ό.π., σ. 119-120), αλλά εν πολλοίς και τον Finscher ("Beethovens Klaviersonate op. 31 / 3…", ό.π., σ. 295, 296 και 304) – στην εσφαλμένη εντύπωση ότι η τετραμερής αυτή σονάτα κατ' εξαίρεσιν δεν διαθέτει κανένα αργό μέρος· στην πραγματικότητα ωστόσο, το "scherzo" αντιπροσωπεύει εδώ ένα "σχετικώς αργό" μέρος (σε σχέση τουλάχιστον με τα δύο εξωτερικά μέρη της σονάτας

βιεννέζικης δημιουργικής περιόδου και συγκεκριμένως περί το 1800, ο συνθέτης πειραματίσθηκε παράλληλα με μια εναλλακτική δυνατότητα ενσωμάτωσης *δύο* αργών μερών σε έναν τετραμερή κύκλο (κατά την διαδοχή πρώτου αργού – scherzo – δεύτερου αργού – γρήγορου τελικού μέρους), την οποία και εφάρμοσε στις *σονάτες* opus 26 και opus 27 αρ. 1.[222] Οι αναζητήσεις αυτές δεν φαίνεται πάντως να είχαν κάποια ιδιαίτερη επίπτωση στις τετραμερείς σονάτες της ύστερης περιόδου (opera 101, 106 και 110), οι οποίες περιορίζονται εκ νέου σε ένα αργό μέρος που τώρα πλέον τοποθετείται πάντοτε στην τρίτη θέση (μετά το scherzo), όπως γενικότερα συμβαίνει στο ύστερο ενόργανο έργο του Beethoven.[223]

Μεταξύ των διμερών σονατών για πιάνο του Beethoven, ο συνηθέστερος τύπος συνίσταται σε δύο γρήγορα μέρη, ακολουθία η οποία αφορά τόσο στις *σονάτες για σόλο πιάνο* opus 49 αρ. 2, opus 54, opus 78,[224] opus 90 και WoO 50, όσο και στην μοναδική *σονάτα για πιάνο – 4 χέρια* opus 6.[225] Η διαδοχή αργού πρώτου μέρους – γρήγορου finale εμφανίζεται αποκλειστικά στην *σονάτα* opus 49 αρ. 1,[226] ενώ μεμονωμένη είναι και η περίπτωση της τελευταίας *σονάτας για πιάνο* opus 111, όπου το γρήγορο εναρκτήριο μέρος (διευρυμένο μάλιστα με μια – εντυπωσιακή σε έκταση και δυναμική – αργή εισαγωγή) καταλήγει σε μια ακολουθία παραλλαγών αργής χρονικής αγωγής.[227] Καταχρηστικά, στην ίδια κατηγορία θα μπορούσε ακόμη να ενταχθεί η μικρή *σονάτα* WoO 51, αν και είναι βέβαια προφανές ότι στην υφιστάμενη (αποσπασματική) διμερή διαδοχή γρήγορου – αργού μέρους επρόκειτο να προστεθεί και ένα γρήγορο καταληκτικό μέρος, εφ' όσον το έργο δεν απέμενε ημιτελές.

---

που είναι ακόμη ταχύτερα) υπό μορφήν σονάτας και όχι ένα πραγματικό scherzo με trio! Το γεγονός αυτό γίνεται αντιληπτό μόνον ως έναν βαθμό από τον Finscher ("Beethovens Klaviersonate op. 31 / 3…", ό.π., σ. 301), ενώ οι Rudolf von Tobel (*Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik*, Paul Haupt, Bern – Leipzig 1935, σ. 199) και Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 94), παρατηρούν σχετικά ότι ο όρος "scherzo" ορισμένες φορές μπορεί να αναφέρεται μόνο στον χαρακτήρα ενός μέρους και όχι οπωσδήποτε σε ένα γνήσιο scherzo σε τριμερή ασματική μορφή.

[222] Ο Benary (ό.π., σ. 129) παρατηρεί ότι η opus 26 είναι η πρώτη σονάτα του Beethoven που ξεκινά με αργό μέρος (υπό μορφήν παραλλαγών). Για την *σονάτα* opus 27 αρ. 1 (ό.π., σ. 133-136), εξ άλλου, διαβλέπει την δυνατότητα δύο διαφορετικών ερμηνειών που – κατά την άποψή του – είναι εξίσου ικανοποιητικές: σύμφωνα με την πρώτη από αυτές, το έργο είναι τριμερές, με δύο εξωτερικά μέρη που περιλαμβάνουν εντός τους αντιθέσεις ως προς την χρονική αγωγή (αργό – γρήγορο – αργό και αργή εισαγωγή – γρήγορο – αργό – γρήγορο, αντιστοίχως) και τα οποία περιστοιχίζουν ένα κεντρικό scherzo· κατά την δεύτερη εκδοχή, τουναντίον, η υποτιθέμενη "αργή εισαγωγή" του σύνθετου finale εκλαμβάνεται ως αυτόνομο αργό μέρος με ενσωματωμένη μετάβαση προς το γρήγορο καταληκτικό μέρος. Ο T. Jones (ό.π., σ. 66 και ιδίως 74) αναφέρεται επίσης στις δύο αυτές διαφορετικές ερμηνείες για την διάρθρωση του opus 27 αρ. 1, αλλά τελικά προτιμά την θεώρηση του δευτέρου αργού μέρους ως εισαγωγής στο γρήγορο finale, κυρίως λόγω της τμηματικής επαναφοράς του Adagio con espressione (των μ. 1-4 και 21-24a, συγκεκριμένως) στην *coda* του τελικού Allegro vivace (στα μ. 256-263a)· η τμηματική αυτή αναδρομή, εντούτοις, πιστεύω ότι καθίσταται καλύτερα κατανοητή στο πλαίσιο ενός διαφορετικού μέρους παρά στην εξέλιξη του ιδίου, όπως εξ άλλου συμβαίνει και στην πολύ ενδιαφέρουσα περίπτωση της *συμφωνίας* Hob. I: 46 του Haydn, στην οποία μάλιστα παραπέμπει και ο ίδιος ο T. Jones (ό.π., σ. 136), δίχως κατά τα φαινόμενα να αντιλαμβάνεται ότι με αυτόν τον τρόπο αποδυναμώνει ουσιαστικά την επιχειρηματολογία του!

[223] Βλ. Rosen, *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 319. Η αναφορά του Newman (ό.π., σ. 135) επί του ιδίου ζητήματος είναι τελείως ουδέτερη, αφού αυτός θεωρεί ότι η τετραμερής σονάτα προκύπτει απλώς από την προσθήκη ενός μενουέττου ή scherzo είτε πριν είτε μετά το αργό μεσαίο μέρος του συνήθους τριμερούς τύπου.

[224] Η τετράμετρη αργή εισαγωγή του πρώτου μέρους συνιστά ένα ιδιάζον χαρακτηριστικό της *σονάτας* opus 78, αφού η χρήση του μέσου αυτού σε ένα έργο με δύο μόνο μέρη είναι εν γένει πολύ σπάνια.

[225] Πρβλ. Kohs (ό.π., σ. 325-326) και Newman (ό.π., σ. 135).

[226] Ο Leichtentritt (ό.π., σ. 161) θεωρεί περιέργως ότι το πρώτο μέρος της σονάτας αυτής εμπεριέχει στοιχεία γρήγορου (;) και αργού μέρους.

[227] Πρβλ. Leichtentritt, ό.π., σ. 161 (όπου η συγκεκριμένη περίπτωση ερμηνεύεται ως ένας μάλλον ασαφής – έως άσκοπος – "συνδυασμός αργού μέρους και finale")· Kohs, ό.π., σ. 325-326· Stockmeier, ό.π., σ. 154 (ο οποίος αρκετά εύλογα φέρνει σε άμεσο συσχετισμό την τριμερή *σονάτα* opus 109 με την διμερή opus 111, επί τη βάσει του αργού τελικού μέρους αμφοτέρων).

Συμπεράσματα

Σε σύνολο 169 *συμφωνιών*, εντοπίζονται 126 τετραμερείς (89 του Haydn, 29 του Mozart και 8 του Beethoven), 39 τριμερείς (15 του Haydn και 24 του Mozart) και κατ' εξαίρεσιν 3 συμφωνίες με πέντε μέρη (η "αμφιλεγόμενη" Hob. I: 45 του Haydn, η προερχόμενη από την *σερενάτα* KV 248b / 250 του Mozart καθώς και η "ποιμενική" opus 68 του Beethoven) και 1 με έξι (η θεατρικής προελεύσεως Hob. I: 60 του Haydn). Η σαφής επικράτηση του τετραμερούς προτύπου έναντι του τριμερούς οφείλεται πρωτίστως στην συμβολή του Haydn, ο οποίος εγκαταλείπει οριστικά την τριμερή συμφωνία μέχρι το 1768 περίπου (Hob. I: 26), σε αντίθεση με τον Mozart, ο οποίος μέχρι το 1780 αμφιταλαντεύεται επί ίσοις όροις μεταξύ των δύο αυτών βασικών επιλογών και τελικά συνθέτει την τελευταία του συμφωνία με τρία μέρη εν έτει 1786 (KV 504).

Οι τρεις βασικές ακολουθίες μερών που εφαρμόζονται στις τετραμερείς συμφωνίες του Haydn προβλέπουν την αναπόφευκτη εμφάνιση αργού μέρους στην πρώτη, την δεύτερη ή την τρίτη θέση. Διαπιστώθηκε βεβαίως ότι συμφωνίες με αργό πρώτο μέρος δεν συναντώνται μετά το 1768, ενώ εκείνες που τοποθετούν το αργό μέρος στην τρίτη θέση (μετά το μενουέττο) είναι εξίσου ολιγάριθμες και επιβιώνουν μόνο μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1770· στο ίδιο χρονικό πλαίσιο, εξ άλλου, εντάσσεται και η μοναδική συμφωνία με αργό τρίτο μέρος του Mozart (KV 75), οπότε η ανάλογη περίπτωση της *ενάτης συμφωνίας* opus 125 του Beethoven δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι διατηρεί πλέον κάποιον δεσμό με μια παράδοση που είχε εγκαταλειφθεί (όσον αφορά πάντοτε στον συμφωνικό χώρο) πριν από 40 τουλάχιστον χρόνια! Κατά συνέπειαν, είναι σαφές ότι ο κυρίαρχος τετραμερής τύπος συμφωνίας, με το αργό μέρος στην δεύτερη θέση, εκτοπίζει σταδιακά κατά την δεκαετία του 1760 τους άλλους δύο και καθίσταται η μοναδική ουσιαστικά επιλογή για τις τετραμερείς συμφωνίες που γράφονται μετά το 1770 και από τους τρεις κλασσικούς. Αξίζει, τέλος, να γίνει μνεία δύο εξαιρετικών περιπτώσεων τετραμερών συμφωνιών του Haydn που εμπεριέχουν δύο αργά μέρη: η Hob. I: 15 διαθέτει εν μέρει αργό πρώτο μέρος και καθ' εαυτό τρίτο, ενώ η Hob. I: 72 εκτός του αργού δεύτερου μέρους ολοκληρώνεται και με ένα αργό finale υπό μορφήν παραλλαγών.

Μεταξύ των τριμερών συμφωνιών, αντιθέτως, επικρατεί εξ αρχής ο τύπος της ιταλικής sinfonia, όπου ένα αργό μέρος περικλείεται από δύο γρήγορα. Για τον Mozart αυτή είναι και η μοναδική δυνατότητα οργάνωσης της τριμερούς συμφωνίας καθ' όλην την διάρκεια της σταδιοδρομίας του. Τουναντίον, ο Haydn βρίσκει και εδώ ένα πεδίο αρκετά γόνιμου πειραματισμού: παρ' ότι λοιπόν η συνήθης ακολουθία γρήγορου – αργού – γρήγορου μέρους εφαρμόζεται στα δύο τρίτα των τριμερών συμφωνιών του, οι *συμφωνίες* Hob. I: 9, 26 και 30 ολοκληρώνονται με ένα μενουέττο αντί ενός γρήγορου τελικού μέρους, η Hob. I: 18 μεταθέτει επιπλέον το αργό μέρος στην πρώτη θέση (που ως εκ τούτου ακολουθείται από γρήγορο μέρος και καταληκτικό μενουέττο), ενώ στην περίπτωση της *συμφωνίας* Hob. I: 25 βρίσκουμε το μοναδικό συμφωνικό έργο μεταξύ των τριών κλασσικών *χωρίς* αργό μέρος (μια εξαίρεση που ουσιαστικά επιβεβαιώνει τον κανόνα της "υποχρεωτικής" παρουσίας ενός αργού μέρους στο είδος της συμφωνίας).

Από τις ελάχιστες πολυμερείς συμφωνίες του κλασσικισμού, η KV 248b / 250 του Mozart και η opus 68 του Beethoven παρουσιάζουν από ένα μόνο αργό μέρος (στην τρίτη και την δεύτερη θέση, αντιστοίχως), ενώ οι Hob. I: 45 και 60 του Haydn διαθέτουν από δύο αργά μέρη (τα οποία τοποθετούνται ομοίως στην δεύτερη και την πέμπτη θέση, μόνο που το "πλεονάζον" αργό μέρος λειτουργεί ως καταληκτικό στην πρώτη περίπτωση, ενώ στην δεύτερη συνιστά ένα επιπλέον εσωτερικό μέρος).

Το είδος του *κοντσέρτου*, όπως ήδη έχει παρατηρηθεί, παρέμεινε χωρίς εξέλιξη στα έργα των τριών συνθετών, από τα μέσα της δεκαετίας του 1750 έως την πρώτη δεκαετία του 19$^{ου}$ αιώνος. Το κλασσικό κοντσέρτο αποτελείται λοιπόν πάντοτε από τρία μέρη που

διατάσσονται ως γρήγορο – αργό – γρήγορο, ανεξαρτήτως της εκτάσεως του έργου ή του αριθμού και του είδους των σολιστικών οργάνων (από ένα έως τέσσερα).

Εάν ωστόσο τα ορχηστρικά είδη χαρακτηρίζονται κατά το μάλλον ή ήττον από μια τάση σχετικά γρήγορης έως άμεσης παγίωσης ενός δεσπόζοντος προτύπου για την *τετραμερή* συμφωνία και το *τριμερές* κοντσέρτο – ενόσω μάλιστα τα διάφορα, πολυμερή ως επί το πλείστον, είδη ψυχαγωγικής μουσικής παρήκμασαν κατά την διάρκεια των δύο τελευταίων δεκαετιών του 18ου αιώνος και έδωσαν την θέση τους σε συλλογές ομοειδών ορχηστρικών χορών (μενουέττων, γερμανικών χορών, Ländler, Contretänze, Ecossaisen) – τα είδη μουσικής δωματίου και πιανιστικής μουσικής δεν ακολούθησαν ανάλογη πορεία και (πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, με ενδεικτικότερη αυτή του κουαρτέττου εγχόρδων) παρέμειναν εν γένει ανοικτά σε ποικίλους δομικούς μετασχηματισμούς, τόσο ως προς τον αριθμό των μερών όσο και ως προς την διάταξή τους. Η δεύτερη πολύ σημαντική διαφοροποίηση των ορχηστρικών ειδών από τα είδη μουσικής δωματίου και πιανιστικής μουσικής αφορά στην ίδια την παρουσία ενός αργού μέρους, η οποία είναι μεν αυτονόητη εν πολλοίς για τις συμφωνίες και τα κοντσέρτα, αλλά δεν διαθέτει ανάλογη δεσμευτικότητα όσον αφορά στα υπόλοιπα μουσικά είδη· η απουσία αργού μέρους συνδέεται άλλωστε κατά κανόνα με έργα ελαφρύτερης διάθεσης και σχετικά περιορισμένης εκτάσεως.

Η εξέλιξη βέβαια του *κουαρτέττου εγχόρδων* είναι μάλλον ανάλογη της πορείας που ακολούθησε η συμφωνία, αφού τα πενταμερή πρωτόλεια του Haydn ("divertimenti") γρήγορα παραχώρησαν την θέση τους στην τετραμερή οργάνωση, η οποία από το 1770 περίπου ισχύει πλέον απαρέγκλιτα για όλα τα μεταγενέστερα κουαρτέττα του συνθέτη. Η τοποθέτηση του αργού μέρους, πάντως, παρουσιάζει αρκετές ενδιαφέρουσες εναλλαγές: στο πενταμερές divertimento περί το 1760 τίθεται ως επί το πλείστον στην τρίτη θέση (ως άξονας συμμετρίας) ή σπανιώτερα αλλάζει αμοιβαία την θέση του με το γρήγορο πρώτο μέρος· στο τετραμερές "κλασσικό" κουαρτέττο, πάλι, το αργό μέρος εμφανίζεται κατ' αρχάς στην τρίτη θέση περί το 1770, σταδιακά όμως (κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1770) έρχεται στο προσκήνιο η "συμφωνική" επιλογή της μετάθεσής του στην δεύτερη θέση (πριν το μενουέττο), η οποία για τα πολυάριθμα έργα που γράφονται από τα μέσα της δεκαετίας του 1780 και έπειτα συνιστά εν τέλει τον "κανόνα", που επιδέχεται παρ' όλα αυτά (εν αντιθέσει προς το είδος της συμφωνίας) ευάριθμες "εξαιρέσεις" αργού *τρίτου* μέρους (opus 64 αρ. 1 και 4 / Hob. III: 65 και 66, καθώς και opus 77 αρ. 2 / Hob. III: 82) ή ακόμη αργού *πρώτου* μέρους (opus 55 αρ. 2 / Hob. III: 61). Σε κάθε περίπτωση πάντως, κουαρτέττο *χωρίς* αργό μέρος δεν υφίσταται! Τουναντίον μάλιστα, ορισμένα έργα αυτού του είδους διαθέτουν δύο αργά μέρη: τα opus 9 αρ. 5 / Hob. III: 23, opus 17 αρ. 3 / Hob. III: 27 και opus 42 / Hob. III: 43 ξεκινούν με ένα "πλεονάζον" αργό μέρος και μετά το μενουέττο παραθέτουν το "καθ' εαυτό" αργό μέρος πριν το γρήγορο finale, ενώ το *κουαρτέττο* opus 54 αρ. 2 / Hob. III: 57 ακολουθεί κατ' αρχάς τον βασικό τετραμερή τύπο (με αργό δεύτερο μέρος), αλλά παραδόξως ολοκληρώνεται με ένα σύνθετο finale αργής – γρήγορης – αργής χρονικής αγωγής.

Ο Mozart γνώρισε αρχικά το είδος του κουαρτέττου στην τριμερή ιταλική του εκδοχή, η οποία πάντως διέθετε περισσότερες δυνατότητες εσωτερικής αναδιάταξης των μερών απ' ό,τι η ορχηστρική sinfonia: το αργό μέρος δεν απουσιάζει ποτέ, αλλά τοποθετείται άλλοτε στην δεύτερη και άλλοτε στην πρώτη θέση. Από τα μέσα του 1773, εντούτοις, ο νεαρός συνθέτης έρχεται σε επαφή με το τετραμερές βιεννέζικο πρότυπο, το οποίο έκτοτε ακολουθεί εφ' όρου ζωής, θέτοντας το αργό μέρος συνήθως στην δεύτερη θέση, ενίοτε όμως – πολύ συχνότερα σε σύγκριση με τον Haydn – και στην τρίτη (KV 387, 458, 464 και 499). Εξ άλλου, οι περιπτώσεις των *κουαρτέττων* KV 170 και 171, με δύο αργά μέρη στην πρώτη και την τρίτη θέση, βασίζονται – εκ προθέσεως ή κατά σύμπτωση; (δίχως το ερώτημα αυτό να έχει εν τέλει ιδιαίτερη σημασία) – σε ανάλογους σχεδιασμούς τετραμερών έργων του Haydn. Το βασικό τετραμερές πρότυπο ακολούθησε φυσικά και ο Beethoven σχεδόν μέχρι το τέλος της σταδιοδρομίας του: από τα 13 τετραμερή κουαρτέττα εγχόρδων του, τα 10 εμφανίζουν το

αργό μέρος στην δεύτερη θέση και μόνο 3 το μεταθέτουν στην τρίτη· μεταξύ δε των υπολοίπων "όψιμων" περιπτώσεων, το πενταμερές opus 132 διαθέτει ένα αργό τρίτο μέρος, το εξαμερές opus 130 δύο αργά (στην τρίτη και πέμπτη θέση) και το επταμερές opus 131 τρία αργά μέρη (στην πρώτη, τέταρτη και έκτη θέση).

Όλα τα *κουϊντέττα εγχόρδων* των Mozart και Beethoven είναι τετραμερή, με το "αναντικατάστατο" αργό μέρος συνήθως να προηγείται του μενουέττου ή scherzo (λαμβάνοντας την δεύτερη θέση στον κύκλο) παρά να έπεται αυτού (ως τρίτο μέρος). Αντιθέτως, στον χώρο του "κλασσικού" *τρίο εγχόρδων* (μετά το 1780), ο Mozart ακολουθεί την παράδοση του πολυμερούς divertimento (το εξαμερές KV 563 διαθέτει αργό *δεύτερο* αλλά και *τέταρτο* μέρος), την οποία αρχικά ασπάζεται και ο Beethoven (το εξαμερές opus 3 ακολουθεί κατά γράμμα την διάρθρωση του *τρίο* KV 563 του Mozart, ενώ το εξαμερές ή επταμερές opus 8 διαθέτει τρία αργά μέρη, στην δεύτερη, τέταρτη και έκτη θέση), προτού τελικά στραφεί στο τετραμερές "συμφωνικό" πρότυπο (με αργό δεύτερο μέρος) για την τριάδα του opus 9 (η οποία εκ των υστέρων κατανοείται ως "προαναγγελία" του τύπου που έμελλε να επικρατήσει στα μεταγενέστερα κουαρτέττα εγχόρδων). Αν όμως για το "κλασσικό" τρίο εγχόρδων το αργό μέρος συνιστά ένα απαραίτητο συστατικό, στα αντίστοιχα "προκλασσικά" έργα του Haydn για δύο βιολιά και μπάσσο, που γράφηκαν μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1760, το αργό μέρος μπορεί κάλλιστα να παραλειφθεί ή να αντικατασταθεί από ένα μενουέττο. Ως εκ τούτου, σε σύνολο 26 τρίο εγχόρδων, μόνο 14 τριμερή έργα διαθέτουν αργό μέρος (εκ των οποίων μάλιστα τα 12 εμφανίζουν το αργό μέρος στην πρώτη θέση και μόνο τα εναπομείναντα 2 στην δεύτερη), ενώ τα υπόλοιπα 8 τριμερή καθώς και τα 4 διμερή τρίο στερούνται αργού μέρους. Τέλος, στους συνδυασμούς για δύο μόνο έγχορδα, τα διμερή έργα (οι *σονάτες* KV 46d και 46e του Mozart και το *ντουέττο* WoO 32 του Beethoven) δεν ενσωματώνουν αργό μέρος, ενώ τα τριμερή *ντουέττα για βιολί και βιόλα* KV 423 και 424 του Mozart διαθέτουν αμφότερα από ένα αργό μεσαίο μέρος και επιπροσθέτως το δεύτερο εξ αυτών ολοκληρώνεται με ένα finale αργής χρονικής αγωγής.

Στον χώρο της μουσικής δωματίου με πνευστά οι τυποποιήσεις είναι σχεδόν απαγορευτικές, στον βαθμό άλλωστε που τα εξεταζόμενα ολιγάριθμα σχετικά δείγματα των Mozart και Beethoven δεν μπορούν ασφαλώς να θεωρηθούν αντιπροσωπευτικά όλων των "ψυχαγωγικών" ειδών της εποχής. Είναι ωστόσο άξιο παρατήρησης ότι το σύνολο σχεδόν των έργων αυτών (και δη η πλειονότητα των διμερών σχηματισμών) διαθέτει τουλάχιστον ένα αργό μέρος, γεγονός που οπωσδήποτε σχετίζεται με την ένταξη του συγκεκριμένου ρεπερτορίου στην καθ' εαυτή "κλασσική" περίοδο των δεκαετιών του 1780 και του 1790, κατά την οποία η θέση του αργού μέρους παρουσιάζεται σαφώς πιο αναβαθμισμένη απ' ό,τι κατά το τρίτο τέταρτο του 18$^{ου}$ αιώνος. Παρατηρούμε λοιπόν ότι τα διμερή *κουαρτέττα με φλάουτο* του Mozart έχουν αργό εναρκτήριο (KV 285a και 298) ή καταληκτικό μέρος (KV 285b) και ότι η δεύτερη αυτή υποπερίπτωση ισχύει και για το *ντουέττο για κλαρινέττο και φαγγόττο* WoO 27 αρ. 3 του Beethoven· στον αντίποδα, μόνο το *ντουέττο για δύο φλάουτα* WoO 26 του ιδίου δεν διαθέτει αργό μέρος. Τα τριμερή έργα αυτής της κατηγορίας περιλαμβάνουν πάντοτε ένα αργό μεσαίο μέρος (KV 196c / 292, KV 285, KV 368b / 370 και KV 386c / 407 του Mozart, καθώς επίσης WoO 27 αρ. 1 και 2 αλλά και opus 81b του Beethoven), ενώ οι τετραμερείς συνθέσεις εμφανίζουν συνήθως ένα αργό μέρος στην δεύτερη θέση (KV 581 του Mozart· opera 71, 87 και 103 του Beethoven) και μόνο κατ' εξαίρεσιν στην τρίτη (KV 522 του Mozart). Τέλος, το εξαμερές *σεπτέττο* opus 20 του Beethoven διαθέτει δύο αργά μέρη (που καταλαμβάνουν την δεύτερη και τέταρτη θέση), ενώ η επίσης εξαμερής *σερενάτα* opus 25 του ιδίου αρκείται σε ένα μόνο αργό μέρος (στην τέταρτη θέση).

Τα είδη μουσικής δωματίου με συμμετοχή πληκτροφόρου ακολούθησαν μια μάλλον συνεχή εξελικτική πορεία από το ψυχαγωγικό divertimento προς το "σοβαρό" έργο συναυλιακών προδιαγραφών. Στο πλαίσιο αυτής της εξέλιξης, η ύπαρξη του αργού μέρους καθιερώνεται σταδιακά μέχρι την δεκαετία του 1780. Ειδικότερα, μεταξύ των νεανικών

έργων του Haydn για πληκτροφόρο με συνοδεία εγχόρδων (κατ' εξαίρεσιν και πνευστών), χωρίς αργό μέρος παρουσιάζονται τόσο τα 7 τριμερή *divertimenti για πληκτροφόρο, δύο βιολιά και μπάσσο* καθώς και το μοναδικό (επίσης τριμερές) *divertimento για πληκτροφόρο, δύο κόρνα, βιολί και μπάσσο* Hob. XIV: 1, όσο και τα 7 – από τα 10 συνολικά – τριμερή *τρίο με πιάνο*. Αντιθέτως, αργό μέρος περιλαμβάνουν τα 4 τριμερή *concertini για πληκτροφόρο, δύο βιολιά και μπάσσο* (ως μεσαίο μέρος), τα επίσης τριμερή *τρίο* Hob. XV: 37 (ως εναρκτήριο), Hob. XV: 2 και C1 (ως finale), καθώς και τα τετραμερή έργα Hob. XIV: C1 (με αργό πρώτο μέρος) και Hob. XV: 41 (με αργό τρίτο μέρος). Από την άλλη πλευρά, στις νεανικές *σονάτες για πιάνο με συνοδεία βιολιού* του Mozart το αργό μέρος βρίσκει μια κάπως πιο σταθερή θέση: είναι άλλωστε χαρακτηριστικό το ότι από τα 7 διμερή έργα, τα 4 διαθέτουν αργό πρώτο μέρος (KV 12, 15, 27 και 30), ενώ μόνο τα υπόλοιπα 3 (KV 28, 29 και 31) στερούνται γενικά αργού μέρους. Οι περισσότερες τριμερείς σονάτες εμφανίζουν το αργό μέρος στην μέση (KV 7-10, 13 και 26), ενώ μόνο μία το μεταθέτει στην πρώτη θέση (KV 11) και άλλη μία το απαλείφει τελείως (KV 14)· τέλος, στην μοναδική τετραμερή σονάτα (KV 6) το αργό μέρος τοποθετείται στην δεύτερη θέση.

Στις *σονάτες για πιάνο και βιολί* του Mozart που γράφηκαν από το 1778 και ύστερα, οι διμερείς σχηματισμοί – με αργό μέρος ως αρχικό (KV 293c / 303 και τα αποσπάσματα KV 385d / 404 και 385e / 402) ή ως καταληκτικό (KV 293b / 302 και 293d / 305) και σπανιώτερα χωρίς αργό μέρος (KV 293a / 301 και 300c / 304) – γρήγορα παραχωρούν την θέση τους στο τριμερές πρότυπο με αργό μεσαίο μέρος (KV 300l / 306, 296, 317d / 378, 374d / 376, 374e / 377, 374f / 380, 454, 481, 526 και το απόσπασμα KV 385c / 403), ενώ μόνο οι *σονάτες* KV 373a / 379 και 547 διαθέτουν από δύο αργά εξωτερικά μέρη (στην πρώτη και την τρίτη θέση). Ανάλογη παγίωση της τριμερούς διαρθρώσεως με αργό δεύτερο μέρος παρατηρείται εξ άλλου και στους μεγαλύτερους συνδυασμούς πιάνου με έγχορδα (στο σύνολο των *τρίο* και των *κουαρτέττων με πιάνο*) καθώς και στο *κουϊντέττο για πιάνο και πνευστά* KV 452, ενώ το μοναδικό στο είδος του *τρίο για κλαρινέττο, βιόλα και πιάνο* KV 498 είναι επίσης τριμερές, αλλά με αργό εναρκτήριο μέρος.

Αντίστοιχες τάσεις επικρατούν τελικά και στα *τρίο με πιάνο* του Haydn των δύο τελευταίων δεκαετιών του 18ου αιώνος. Τα έργα με δύο μόνο μέρη της δεκαετίας του 1780 κατά κανόνα δεν περιλαμβάνουν αργό μέρος (Hob. XV: 6, 8, 10, 11 και 17), με εξαιρέσεις τα *τρίο* Hob. XV: 9 και 13 που διαθέτουν από ένα αργό εναρκτήριο μέρος. Τα τριμερή έργα, αντιθέτως, εμφανίζουν πάντοτε ένα τουλάχιστον αργό μέρος, συνήθως στην μέση (Hob. XV: 12, 14, 15 και 16) και σπανιώτερα στην αρχή (Hob. XV: 5), ενώ οι δυνατότητες αυτές συνδυάζονται, ούτως ειπείν, στην περίπτωση του *τρίο* Hob. XV: 7, το οποίο παρουσιάζει δύο αργά μέρη στην σειρά (στην πρώτη και την δεύτερη θέση). Μεταξύ των τρίο της δεκαετίας του 1790 τα περισσότερα διαθέτουν πλέον τρία μέρη, εκ των οποίων το μεσαίο είναι πάντοτε αργής χρονικής αγωγής (βλ. Hob. XV: 18, 20-22, 24 και 26-30), ενώ στα Hob. XV: 19, 23 και 25 προστίθεται (κατά το πρότυπο του προγενέστερου Hob. XV: 7) και δεύτερο αργό μέρος στην πρώτη θέση. Ενδεικτική, τέλος, της σημασίας που προσλαμβάνει το αργό μέρος στον ώριμο κλασσικισμό είναι η σταθερή παρουσία αργού πρώτου μέρους σε αμφότερα τα διμερή τρίο με πιάνο της ίδιας περιόδου, Hob. XV: 31 και 32.

Παρά την προϊούσα τυποποίηση των ειδών μουσικής δωματίου με πιάνο, το σχετικό ρεπερτόριο του Beethoven παρουσιάζει σημαντικές και ενδιαφέρουσες αποκλίσεις από τα συνήθη τετραμερή ή τριμερή πρότυπα. Τετραμερή είναι κατ' αρχάς τα μεγαλύτερα από τα *τρίο με πιάνο* (τα opus 1 αρ. 1-3 και opus 70 αρ. 2 με αργό δεύτερο μέρος, ενώ το opus 97 με αργό τρίτο μέρος) καθώς και 3 – από τις 10 συνολικά – *σονάτες για βιολί και πιάνο* (opus 24, opus 30 αρ. 2 και opus 96, όλες με το αργό μέρος στην δεύτερη θέση). Τριμερείς σχηματισμούς με αργό μεσαίο μέρος διαθέτουν 6 *σονάτες για βιολί και πιάνο* (opus 12 αρ. 1-3, opus 23, opus 30 αρ. 1 και opus 47), η *σονάτα για τσέλλο και πιάνο* opus 102 αρ. 2 και πιθανότατα η *σονάτα για κόρνο και πιάνο* opus 17, επιπροσθέτως δε τα *τρίο με πιάνο* opus 11

και opus 70 αρ. 1, τα *κουαρτέττα με πιάνο* WoO 36 αρ. 2 και 3, καθώς επίσης το *κουϊντέττο για πιάνο και πνευστά* opus 16. Από την άλλη πλευρά, οι διμερείς *σονάτες για τσέλλο και πιάνο* opus 5 αρ. 1 και 2 καθώς και opus 102 αρ. 1 δεν περιλαμβάνουν αυτόνομο αργό μέρος, ενώ σε ορισμένα τριμερή έργα (στην *σονάτα για βιολί και πιάνο* opus 30 αρ. 3, στην *σονάτα για τσέλλο και πιάνο* opus 69 καθώς και στο *τρίο με πιάνο* WoO 38) αντί αργού μεσαίου μέρους εμφανίζεται ένα μενουέττο ή scherzo. Τουναντίον, δύο αργά μέρη σε σύνολο τριών παρουσιάζονται στο *κουαρτέττο με πιάνο* WoO 36 αρ. 1 (στην πρώτη και την τρίτη θέση) και στο *τρίο για φλάουτο, φαγγόττο και πιάνο* WoO 37 (στην δεύτερη και την τρίτη θέση).

Αν για την διερεύνηση της οργάνωσης του είδους της *σονάτας για πιάνο* στον κλασσικισμό λάβει κανείς ως βάση του τα έργα του Mozart, αναπόφευκτα θα οδηγηθεί σε τελείως εσφαλμένα συμπεράσματα· διότι το γεγονός ότι οι 21 από τις 26 (ποσοστό 81%) σονάτες του για σόλο πιάνο, πιάνο – 4 χέρια είτε για δύο πιάνα είναι τριμερείς με αργό μεσαίο μέρος, ουδόλως αντικατοπτρίζει την ποικιλομορφία που εμφανίζει το συγκεκριμένο είδος στο έργο των Haydn και Beethoven, όπου αυτός ο – διαδεδομένος, κατά τα άλλα – τριμερής τύπος εφαρμόζεται "μόνο" στις 25 από τις 57 (ποσοστό 44%) και στις 12 από τις 38 συνολικά σονάτες (ποσοστό 32%), αντιστοίχως! Μεταξύ των υπολοίπων τριμερών σονατών, οι περισσότερες του Haydn (15 συνολικά) δεν περιλαμβάνουν αργό μέρος, πράγμα που ισχύει επίσης στην νεανική KV 19d του Mozart αλλά και στις *σονάτες* opus 10 αρ. 2 και opus 14 αρ. 1 του Beethoven. Εξ άλλου, η δυνατότητα τριμερούς σονάτας με αργό εναρκτήριο μέρος βρίσκει εφαρμογή σε περιορισμένο αριθμό έργων και των τριών συνθετών (Haydn: *σονάτες* Hob. XVI: 12 / WU 12, Hob. XVI: 16 / χωρίς αρίθμηση WU και Hob. XVI: 47 / WU 57· Mozart: KV 189g / 282 και 300i / 331· Beethoven: opus 27 αρ. 2), ενώ η μοναδικότητα της όψιμης *σονάτας* opus 109 του Beethoven έγκειται ακριβώς στο ότι το αργό της μέρος τίθεται στην τρίτη θέση ως finale.

Οι διμερείς σονάτες καλλιεργήθηκαν πρωτίστως από τους Haydn (ιδίως στο ύστερο έργο του) και Beethoven. Οι πρώιμες *σονάτες* Hob. XVI: 4 / WU 9 και Hob. XVI: Es3 / WU 18, η αποσπασματική Hob. XIV: 5 / WU 28 καθώς και οι μεταγενέστερες Hob. XVI: 18 / WU 20, Hob. XVI: 44 / WU 32, Hob. XVI: 25 / WU 40, Hob. XVI: 40 / WU 54 και Hob. XVI: 41 / WU 55 του Haydn (8 συνολικά) δεν διαθέτουν αργό μέρος, σε αντίθεση με τις 3 όψιμες *σονάτες* Hob. XVI: 42 / WU 56, Hob. XVI: 48 / WU 58 και Hob. XVI: 51 / WU 61 αλλά και την – αποπερατωθείσα τελικά ως μονομερή – Hob. XVII: 6 / χωρίς αρίθμηση WU, οι οποίες ανοίγουν με ένα μέρος αργής χρονικής αγωγής. Η διμερής *σονάτα* KV 547a του Mozart δεν περιλαμβάνει αργό μέρος, ενώ η αποσπασματική KV 497a / 357 & 500a / 357 διαθέτει ένα αργό δεύτερο μέρος, αλλά σε αυτήν την μορφή δεν είναι ολοκληρωμένη. Στον Beethoven, επίσης, οι διμερείς σονάτες χωρίς αργό μέρος (opus 6, opus 49 αρ. 2, opus 54, opus 78, opus 90 και WoO 50) υπερτερούν σαφέστατα σε σχέση με όσες διαθέτουν ένα αργό πρώτο μέρος (opus 49 αρ. 1) ή ένα αργό finale (opus 111)· η αποσπασματική *σονάτα* WoO 51, εξ άλλου, διαθέτει αργό δεύτερο μέρος, το οποίο όμως (όπως και στην προαναφερθείσα περίπτωση του Mozart) δεν προοριζόταν για καταληκτικό.

Οι τετραμερείς σονάτες αφορούν σχεδόν αποκλειστικά στον Beethoven, αφού τα αντίστοιχα πρώιμα *divertimenti για πληκτροφόρο* Hob. XVI: 6 / WU 13 και Hob. XVI: 8 / WU 1 του Haydn (με ένα αργό μέρος στην τρίτη θέση) εγκαταλείφθηκαν οριστικά μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1760. Για τον Beethoven λοιπόν, βασικό πρότυπο τετραμερούς σονάτας κατέστη κατ' αρχάς ο "συμφωνικός" τύπος με αργό δεύτερο μέρος, ο οποίος εφαρμόσθηκε σε 8 "Grande Sonates" για πιάνο (opus 2 αρ. 1-3, opus 7, opus 10 αρ. 3, opus 22, opus 28 και opus 31 αρ. 3). Γύρω στο 1800, εντούτοις, είδαν το φως δύο "πειραματικής" φύσεως σονάτες με αργό πρώτο αλλά και τρίτο μέρος (opus 26 και opus 27 αρ. 1), ενώ έπειτα από ένα σχετικώς μακρύ χρονικό διάστημα ο Beethoven επανήλθε στην δημιουργία σονατών με τέσσερα μέρη στο ύστερο έργο του (opera 101, 106 και 110), τοποθετώντας όμως σταθερά πλέον το αργό μέρος στην τρίτη θέση.

Ανακεφαλαιώνοντας εν συντομία τα πορίσματα της παραπάνω εξέτασης (με έμφαση στο ζήτημα της παρουσίας ή μη ενός αργού μέρους στο κλασσικό ρεπερτόριο), προκύπτει ότι τα είδη της συμφωνίας, του κοντσέρτου και του κουαρτέττου εγχόρδων περιλαμβάνουν *υποχρεωτικά* αργό μέρος (ανεξαρτήτως του συνολικού αριθμού των μερών τους), ενώ τα υπόλοιπα είδη μουσικής δωματίου και πιανιστικής μουσικής αρκετά συχνά (ιδίως μάλιστα όταν αποτελούνται από δύο μόνο μέρη) *δεν* διαθέτουν αργό μέρος. Κατά την περίοδο του προκλασσικισμού (μέχρι το 1780), ειδικότερα, το αργό μέρος συχνά υποκαθίσταται από ένα μενουέττο· αντιθέτως, από το 1781 και εξής στα έργα χωρίς αργό μέρος περιλαμβάνονται ολιγάριθμα μόνο δείγματα διμερών τρίο με πιάνο (Hob. XV: 6, 8, 10, 11 και 17) και τριμερών είτε διμερών σονατών για πιάνο (Hob. XVI: 43 / WU 35· Hob. XVI: 40 / WU 54 και Hob. XVI: 41 / WU 55) του Haydn, δύο επουσιώδεις περιπτώσεις διμερών έργων του Mozart (τα KV 547a και 386b / 412 & 514, για τα οποία άλλωστε εκφράζονται και σοβαρές αμφιβολίες όσον αφορά στο κατά πόσον παραδίδονται σε αυθεντική-ολοκληρωμένη μορφή), καθώς επίσης ορισμένα έργα μουσικής δωματίου και σονάτες για πιάνο του Beethoven με δύο ή τρία μέρη (opus 5 αρ. 1 και 2, opus 6, opus 10 αρ. 2, opus 14 αρ. 1, opus 30 αρ. 3, opus 49 αρ. 2, opus 54, opus 69, opus 78, opus 90, opus 102 αρ. 1, WoO 26, WoO 32, WoO 38 και WoO 50).

Από την άλλη πλευρά, δύο αργά μέρη παρουσιάζονται σε περιορισμένο αριθμό έργων μουσικής δωματίου ως επί το πλείστον, αλλά και σε εξαιρετικές περιπτώσεις συμφωνιών και σονατών για πιάνο των τριών κλασσικών· συγκεκριμένα, εδώ συγκαταλέγονται: α) οι *συμφωνίες* Hob. I: 60 (εξαμερής), Hob. I: 45 (πενταμερής) καθώς και Hob. I: 15 και 72 (τετραμερείς), τα *κουαρτέττα εγχόρδων* opus 9 αρ. 5 / Hob. III: 23, opus 17 αρ. 3 / Hob. III: 27, opus 42 / Hob. III: 43 και opus 54 αρ. 2 / Hob. III: 57 (όλα τετραμερή) και τα *τρίο με πιάνο* Hob. XV: 7, 19, 23 και 25 (όλα τριμερή) του Haydn· β) τα τετραμερή *κουαρτέττα εγχόρδων* KV 170 και 171, το εξαμερές *τρίο εγχόρδων* KV 563, το τριμερές *ντουέττο εγχόρδων* KV 424 καθώς και οι τριμερείς *σονάτες για πιάνο και βιολί* KV 373a / 379 και 547 του Mozart· και γ) έργα τριμερή (*κουαρτέττο με πιάνο* WoO 36 αρ. 1 και *τρίο για φλάουτο, φαγγόττο και πιάνο* WoO 37), τετραμερή (*σονάτες για πιάνο* opus 26 και opus 27 αρ. 1) και ιδίως εξαμερή (*τρίο εγχόρδων* opus 3, *σεπτέττο* opus 20 και *κουαρτέττο εγχόρδων* opus 130) του Beethoven. Τέλος, στο εξαμερές ή επταμερές *τρίο εγχόρδων* opus 8 καθώς και στο επταμερές *κουαρτέττο εγχόρδων* opus 131 του Beethoven το πλήθος των αργών μερών ανέρχεται στα τρία ανά περίπτωση.

# Παράρτημα 1
## *Η τονικότητα του αργού μέρους*

Το ζήτημα της τονικότητας στην οποία εμφανίζεται ένα μέρος αργής χρονικής αγωγής δεν σχετίζεται βέβαια κατά κανέναν τρόπο με την επιλογή της δομικής του οργάνωσης, ούτε απαραίτητα με το είδος στο οποίο αυτό ανήκει, εξαρτάται όμως ως έναν βαθμό από την θέση του στον συνολικό κύκλο και προπάντων από την περίοδο σύνθεσης του εκάστοτε έργου. Κατά συνέπειαν, η εξέταση αυτού του – ενδιαφέροντος κατά τα άλλα – θέματος έχει προαιρετικό χαρακτήρα στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης και γι' αυτό λαμβάνει εδώ χώραν εν είδει παραρτήματος.

Γύρω στα μέσα του 18ου αιώνος, η μουσική θεωρία καταγράφει μια πληθώρα επιλογών όσον αφορά στην τονικότητα του αργού μέρους, όταν αυτό εμφανίζεται ως μεσαίο σε μια τριμερή σύνθεση. Το 1752, π.χ., ο Johann Joachim Quantz παρατηρεί σχετικά:

> Αν το Allegro [το γρήγορο εναρκτήριο μέρος ενός έργου] εμφανίζεται σε κάποια από τις μείζονες τονικότητες, π.χ. στην Ντο-μείζονα, τότε το Adagio [το αργό μεσαίο μέρος] μπορεί να τεθεί κατά βούλησιν στην ντο-ελάσσονα, στην μι-ελάσσονα, στην λα-ελάσσονα, στην Φα-μείζονα, στην Σολ-μείζονα είτε ακόμη στην σολ-ελάσσονα. Αν ωστόσο το πρώτο Allegro εμφανίζεται σε κάποια από τις ελάσσονες τονικότητες, π.χ. στην ντο-ελάσσονα, τότε το Adagio μπορεί να τεθεί στην Μι-ύφεση-μείζονα είτε στην φα-ελάσσονα, στην σολ-ελάσσονα είτε στην Λα-ύφεση-μείζονα. Αυτές οι ακολουθίες [σχέσεις] τονικοτήτων είναι οι πιο φυσικές. […] Εάν ωστόσο επιθυμεί κανείς να εκπλήξει τον ακροατή κατά τρόπον αισθητό και δυσάρεστο, τότε είναι σε θέση να επιλέξει ελεύθερα οποιαδήποτε άλλη πέραν των τονικοτήτων αυτών, η οποία [όμως] μόνο στον ίδιο θα μπορούσε να προσφέρει ευχαρίστηση. Γι' αυτό [λοιπόν] απαιτείται τουλάχιστον μεγάλη σύνεση.[228]

Την ίδια περίοδο (και συγκεκριμένα το 1757), ένας άλλος σημαντικός θεωρητικός, ο Joseph Riepel, κατανέμει τις διαθέσιμες επιλογές για την τονικότητα του αργού μέρους σε δύο τάξεις, τις οποίες αποκαλεί "ιδιαίτερες" και "γενικές", λαμβάνοντας ως κριτήριο τον βαθμό συγγένειάς τους προς την βασική τονικότητα του συνολικού έργου. Αν λοιπόν η βασική τονικότητα ενός έργου είναι η Ντο-μείζονα, οι "ιδιαίτερες" τονικότητες που μπορούν να επιλεγούν για το αργό μέρος περιλαμβάνουν – πέραν της ιδίας της Ντο-μείζονος – την (ομώνυμη) ντο-ελάσσονα, την (σχετική) λα-ελάσσονα, την (υποδεσπόζουσα) Φα-μείζονα, την (δεσπόζουσα) Σολ-μείζονα και την (σχετική της δεσπόζουσας) μι-ελάσσονα, ενώ οι "γενικές" την σολ-ελάσσονα (ελάσσονα δεσπόζουσα), την φα-ελάσσονα (ελάσσονα υποδεσπόζουσα), την Μι-ύφεση-μείζονα (σχετική της ομώνυμης), την Λα-μείζονα (ομώνυμη της σχετικής), την Μι-μείζονα (ομώνυμη της σχετικής της δεσπόζουσας) και την Λα-ύφεση-μείζονα (σχετική της ελάσσονος υποδεσπόζουσας)· οι εξαιρετικά μακρινές μι-ύφεση-ελάσσονα και λα-ύφεση-ελάσσονα δεν αναφέρονται καθόλου, προφανώς επειδή σε αυτές η συγχορδία της τονικής δεν διαθέτει πλέον κανέναν κοινό φθόγγο με την αντίστοιχη της βασικής τονικότητος.[229] Εάν πάλι η βασική τονικότητα μιας συνθέσεως είναι η λα-ελάσσονα, τότε το αργό μέρος μπορεί

[228] Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, όπως παρατίθεται από τον Fred Ritzel, στην σπουδαία μονογραφία του *Die Entwicklung der "Sonatenform" im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts*, Breitkopf & Härtel (Neue Musikgeschichtliche Forschungen, Bd. 1), Wiesbaden 1968, σ. 60.

[229] Πρβλ. την τέταρτη και τελευταία ομάδα στην τυπολογία των σχέσεων τρίτης που προτείνει ο Diether de la Motte, στην *Harmonielehre*, Deutscher Taschenbuch Verlag – Bärenreiter Verlag, München – Kassel 1997 (10. Auflage), σ. 160.

να τεθεί στις "ιδιαίτερες" τονικότητες της (ομώνυμης) Λα-μείζονος, της (σχετικής) Ντο-μείζονος, της (υποδεσπόζουσας) ρε-ελάσσονος, της (δεσπόζουσας) μι-ελάσσονος και της (σχετικής της υποδεσπόζουσας) Φα-μείζονος, αλλά και στις "γενικές" τονικότητες της ντο-ελάσσονος (ομώνυμη της σχετικής), της φα-ελάσσονος (ομώνυμη της σχετικής της υποδεσπόζουσας), της Ρε-μείζονος (μείζονα υποδεσπόζουσα), της Μι-μείζονος (μείζονα δεσπόζουσα) είτε ακόμη της φα-δίεση-ελάσσονος (σχετική της ομώνυμης).[230] Τέλος, σε περίπτωση που το αργό δεύτερο μέρος ενός έργου συνδέεται άμεσα με το γρήγορο πρώτο μέρος χάρη στην μεσολάβηση ενός μεταβατικού-συνδετικού περάσματος, οι δυνατότητες τονικής απομακρύνσεως του αργού μέρους μοιάζουν απεριόριστες, αφού περιλαμβάνουν πλέον ακόμη και "σχέσεις δευτέρας" (π.χ. την Σι-ύφεση-μείζονα ως προς την Ντο-μείζονα)· εντούτοις, ο Riepel δεν εξετάζει συστηματικώς τέτοιες "εξαιρετικές" περιπτώσεις.[231]

Συνεκτιμώντας τα παραπάνω στοιχεία, εξάγεται λοιπόν το γενικό συμπέρασμα ότι στα έργα με βασική μείζονα είτε ελάσσονα τονικότητα το αργό μέρος – τουλάχιστον σε θεωρητικό επίπεδο – μπορεί να εμφανισθεί αντιστοίχως σε 12 είτε 10 (από τις 24 δυνατές) διαφορετικές τονικότητες. Συγκρίνοντας ωστόσο τα θεωρητικά αυτά δεδομένα με τα (πρώιμα) έργα του Haydn που χρονολογούνται έως το 1765, στα οποία βρίσκουν εφαρμογή ελάχιστες μόνο από τις προαναφερόμενες δυνατότητες και μάλιστα οι πιο "συμβατικές" (δηλαδή αυτές της υποδεσπόζουσας, της δεσπόζουσας, της ομώνυμης και της σχετικής ελάσσονος στον μείζονα τρόπο – για τον ελάσσονα τρόπο, τουναντίον, δεν υφίσταται καν επαρκής αριθμός παραδειγμάτων, ώστε να εξαχθούν σαφή συμπεράσματα),[232] φαίνεται να προκύπτει το παράδοξο μιας θεωρίας περισσότερο "προχωρημένης" από την σύγχρονή της συνθετική πρακτική! Αυτό πάντως αίρεται επί τη βάσει δύο σημαντικών παρατηρήσεων: *κατά πρώτον*, οι θεωρητικοί αυτοί λαμβάνουν πιθανότατα υπ' όψιν τους και την πρακτική της παλαιότερης μουσικής (της περιόδου του ύστερου μπαρόκ), όπου πράγματι ιδιαίτερα απομεμακρυσμένες τονικές σχέσεις μεταξύ των μερών κάνουν ενίοτε την εμφάνισή τους· και *κατά δεύτερον*, οι Quantz και Riepel γνωρίζουν οπωσδήποτε και εξετάζουν το ρεπερτόριο σύγχρονων συνθετών, όπως ο Carl Philipp Emanuel Bach (ο οποίος φημίζεται ακριβώς για τις εξαιρετικές εμπνεύσεις και επιλογές του *και* ως προς το εν λόγω ζήτημα), ίσως όμως παράλληλα να αγνοούν ή έστω να μην δίνουν ιδιαίτερη σημασία στην συνθετική πρακτική που την ίδια περίοδο βρίσκει εφαρμογή στον αυστριακό χώρο, βασικές αισθητικές αρχές της οποίας είναι η απλότητα των μέσων και το ανάλαφρο, ψυχαγωγικό ύφος – αιτήματα που προφανώς επιβάλλουν, μεταξύ άλλων, "μικρές" και "φυσικές" (πρβλ. Quantz) τονικές παρεκκλίσεις μεταξύ των μερών από την βασική τονικότητα ενός έργου. Τείνω λοιπόν να θεωρήσω ότι η σύγχρονη του νεαρού Haydn θεωρία (της δεκαετίας του 1750) είναι μάλλον ασύμβατη προς το πρώιμο έργο του.

---

[230] Σε σύγκριση με τις σχέσεις τονικοτήτων που μνημονεύονται για όσα έργα βασίζονται σε μια μείζονα τονικότητα, από τις προαναφερόμενες τονικές επιλογές για το αργό μέρος ενός έργου στην λα-ελάσσονα περιέργως απουσιάζουν η ίδια η βασική (ελάσσονα) τονικότητα καθώς και η ντο-δίεση-ελάσσονα (σχετική της μείζονος δεσπόζουσας), ενώ εύλογα δεν συμπεριλαμβάνονται οι πολύ απομεμακρυσμένες Ντο-δίεση-μείζονα και Φα-δίεση-μείζονα. Όλα τα ανωτέρω στοιχεία προέρχονται από τον τρίτο τόμο (*Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere, zugleich aber für die mehresten Organisten insgemein*, Frankfurt – Leipzig 1757) της πραγματείας του Joseph Riepel υπό τον γενικό τίτλο *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*, όπως αυτά παρατίθενται στην μελέτη του Ritzel, ό.π., σ. 60-61.

[231] Riepel, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*, δεύτερος τόμος: *Grundregeln zur Tonordnung insgemein*, Frankfurt – Leipzig 1755, σύμφωνα με την παράθεση του Ritzel, ό.π., σ. 61.

[232] Τα έργα αυτής της περιόδου σε μείζονα τρόπο κάνουν ως επί το πλείστον χρήση της υποδεσπόζουσας (σε 28 περιπτώσεις), δευτερευόντως της δεσπόζουσας (11) και της ομώνυμης ελάσσονος (10), ενώ σπανίως της σχετικής ελάσσονος (4) αλλά και της ιδίας της βασικής τονικότητος (2), όταν πρόκειται για αργό εσωτερικό μέρος· για ένα αργό εξωτερικό μέρος – εναρκτήριο (22) είτε καταληκτικό (2) – χρησιμοποιείται αυτονόητα η βασική τονικότητα του έργου. Μεταξύ των ελαχίστων έργων σε ελάσσονα τονικότητα, 3 ξεκινούν με αργό μέρος (στην βασική – ελάσσονα – τονικότητα) και 1 μόνο διαθέτει αργό εσωτερικό μέρος στην σχετική μείζονα.

Οι διαθέσιμες επιλογές για την τονικότητα του αργού μέρους στους Haydn και Mozart μέχρι το 1780 περίπου εξακολουθούν να συνίστανται σε ολιγάριθμα τονικά κέντρα, ως επί το πλείστον στενά συγγενικά προς την βασική τονικότητα του συνολικού έργου. Στον μείζονα τρόπο υπερέχει σαφέστατα η υποδεσπόζουσα και ακολουθούν η δεσπόζουσα, η ομώνυμη και η σχετική ελάσσονα,[233] ενώ στον ελάσσονα τρόπο συναντάμε κυρίως την ομώνυμη μείζονα, την σχετική μείζονα και την σχετική της υποδεσπόζουσας.[234] Στις εξαιρετικές περιπτώσεις αυτής της περιόδου περιλαμβάνονται, όσον αφορά στον μείζονα τρόπο, α) η χρήση της βασικής τονικότητος σε όλα τα μέρη (συμπεριλαμβανομένου δηλαδή και του εσωτερικού αργού μέρους) στην *συμφωνία σε Ρε-μείζονα* Hob. I: 62 του Haydn[235] καθώς και σε τρεις συμφωνίες ιταλικού τύπου – και μάλιστα με άμεσα συνδεδεμένα τα τρία μέρη μεταξύ τους – του Mozart (KV 141a / 161 & 163, 208 & 213c / 102 και 318), β) η μεμονωμένη εμφάνιση της σχετικής της δεσπόζουσας στο αργό μέρος του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Φα-μείζονα* KV 158 του Mozart,[236] καθώς επίσης γ) το εν είδει αυτοσχέδιου περάσματος αργό μέρος της *σονάτας για πιάνο σε Λα-μείζονα* Hob. XVI: 30 / WU 45 του Haydn, το οποίο δεν τονικοποιείται πουθενά και τελικά καταλήγει στην δεσπόζουσα της βασικής τονικότητος. Άξιο ξεχωριστής μνείας, επίσης, είναι το αργό καταληκτικό μέρος της *συμφωνίας σε φα-δίεση-ελάσσονα* Hob. I: 45 του Haydn, στο οποίο εφαρμόζεται η στρατηγική της "προοδευτικής τονικότητος": το μέρος αυτό ξεκινά από την (σχετική) Λα-μείζονα, αλλά στην πορεία του ανακατευθύνεται και τελικά ολοκληρώνεται στην (ομώνυμη) τονικότητα της Φα-δίεση-μείζονος.[237]

Κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1780, το αργό μέρος στα έργα σε μείζονα τρόπο εμφανίζεται και πάλι κυρίως στην υποδεσπόζουσα και την δεσπόζουσα, ενώ οι επιλογές της ομώνυμης και της σχετικής ελάσσονος παρουσιάζουν πλέον σαφή υποχώρηση.[238] Εν είδει

---

[233] Συγκεκριμένως, στα υπό εξέταση έργα του Haydn μεταξύ των ετών 1766-1781 σε μείζονα τρόπο, το αργό εσωτερικό μέρος τίθεται σε 37 περιπτώσεις στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας, σε 17 στην δεσπόζουσα, σε 16 στην ομώνυμη ελάσσονα και μόλις σε 3 στην σχετική ελάσσονα (δύο ακόμη ιδιάζουσες περιπτώσεις θα αναφερθούν χωριστά στην συνέχεια)· υπάρχουν επίσης 3 αρχικά και 1 τελικό αργό μέρος, τα οποία εμφανίζονται φυσικά στην βασική τονικότητα. Στα έργα του Mozart σε μείζονα τρόπο που έχουν γραφεί από το 1762 έως το 1780, η υποδεσπόζουσα συναντάται σε σημαντικά μεγαλύτερη αναλογία από την δεσπόζουσα (σε 59 έργα έναντι 21), ενώ παράλληλα διαφαίνεται μια προτίμηση προς την σχετική ελάσσονα αντί της ομώνυμης (9 έναντι 6 περιπτώσεων, αντιστοίχως)· εκτός από τέσσερα ακόμη έργα που σχολιάζονται παρακάτω, την περίοδο αυτή εντοπίζονται 14 αργά πρώτα μέρη και 2 finale σε αργή χρονική αγωγή στην βασική τονικότητα.

[234] Η ομώνυμη μείζονα επιλέγεται κατά την ίδια αυτή περίοδο (από τα μέσα της δεκαετίας του 1760 έως το 1780) σε 4 έργα σε ελάσσονα τρόπο του Haydn καθώς και σε 1 του Mozart, η σχετική μείζονα αφορά αποκλειστικά σε άλλα 4 έργα του Haydn, ενώ η χρήση της σχετικής της υποδεσπόζουσας εντοπίζεται σε 2 έργα του Haydn και σε άλλα 2 του Mozart· ειδικά σε συμφωνίες του Haydn, τέλος, παρουσιάζονται αφ' ενός μεν μία και μοναδική περίπτωση αργού πρώτου μέρους σε ελάσσονα τρόπο και αφ' ετέρου μία ιδιάζουσα περίπτωση τελικού αργού μέρους (βλ. παρακάτω).

[235] Πρβλ. Weber-Bockholdt, ό.π., σ. 157.

[236] Πρβλ. Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 78.

[237] Πρβλ. Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 325) και Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 13).

[238] Η διερεύνηση των έργων σε μείζονα τρόπο μεταξύ των ετών 1782-1790 του Haydn αποδεικνύει ότι οι επιλογές της υποδεσπόζουσας και της δεσπόζουσας είναι σχεδόν εξίσου εφαρμόσιμες στα αργά μέρη (19 έναντι 17 περιπτώσεων), ενώ δίπλα σε μόλις 5 παραδείγματα χρήσεως της ομώνυμης ελάσσονος δεν υφίσταται πλέον κανένα όσον αφορά στην σχετική ελάσσονα· υπάρχουν επιπλέον 5 αρχικά και 1 τελικό μέρος σε αργή χρονική αγωγή, τα οποία τίθενται στην βασική τονικότητα του έργου. Αντιθέτως, στα έργα σε μείζονα τρόπο του Mozart της περιόδου 1781-1791, η υπεροχή της υποδεσπόζουσας είναι συντριπτική, καθώς βρίσκει εφαρμογή σε 49 εσωτερικά αργά μέρη έναντι μόλις 14 στην δεσπόζουσα και 5 στην σχετική ελάσσονα (ενόσω η ομώνυμη ελάσσονα δεν χρησιμοποιείται καθόλου, κατά τρόπον αντιστρόφως ανάλογο – όσον αφορά στις δύο τελευταίες δυνατότητες – προς τις αντίστοιχες επιλογές του Haydn)· υπάρχουν επίσης 7 αργά πρώτα μέρη και 4 finale σε αργή χρονική αγωγή, όλα (όπως είναι φυσικό) στην βασική τονικότητα, ενώ το αργό δεύτερο μέρος της αποσπασματικής *σονάτας για πιάνο – 4 χέρια σε Σολ-μείζονα* KV 497a / 357 & 500a / 357, όντας στην ίδια τονικότητα με το γρήγορο πρώτο μέρος, αποκαλύπτει ουσιαστικά την αυθαιρεσία της συνάθροισης σε ένα διμερές "έργο" δύο ανεξάρτητων αποσπασμάτων του Mozart μετά τον θάνατό του.

πειραματισμού, επιπροσθέτως, κάνουν την εμφάνισή τους δύο μεμονωμένες περιπτώσεις σχέσεων τρίτης: στην *σονάτα για πιάνο και βιολί σε Μι-ύφεση-μείζονα* KV 374f / 380 του Mozart αξιοποιείται η (ελάσσονα) σχετική της δεσπόζουσας (ακριβώς όπως και στο *κουαρτέττο* KV 158, αρκετά χρόνια νωρίτερα), ενώ στο *τρίο με πιάνο σε Λα-ύφεση-μείζονα* Hob. XV: 14 του Haydn γίνεται χρήση της (μείζονος) σχετικής της ελάσσονος υποδεσπόζουσας και μάλιστα με εναρμόνια αλλαγή (η Μι-μείζονα υποκαθιστά εν προκειμένω την "φανταστική" τονικότητα της Φα-ύφεση-μείζονος)! Τα ολιγάριθμα έργα των δύο αυτών συνθετών σε ελάσσονα τρόπο της ίδιας δεκαετίας παρουσιάζουν το αργό μέρος συνήθως στην σχετική μείζονα ή στην (επίσης μείζονα) σχετική της υποδεσπόζουσας, ενώ η ομώνυμη μείζονα υποχωρεί πλέον αισθητά·[239] εξ άλλου, η (τελείως "ξένη" στην δημιουργία και των τριών κλασσικών) μείζονα υποδεσπόζουσα του αργού μέρους του *τρίο με πιάνο σε ρε-ελάσσονα* KV 442 αποκαλύπτει αδιαμφισβήτητα την μεταθανάτια αυθαιρεσία που οδήγησε στην συναρμογή τριών ανεξάρτητων σπαραγμάτων από τα κατάλοιπα του Mozart σε ένα δήθεν ενιαίο "έργο".

Στα έργα του Haydn της δεκαετίας του 1790 και της αυγής του επόμενου αιώνος, εντούτοις, λαμβάνει χώραν μια εντυπωσιακή διεύρυνση του φάσματος των εν χρήσει τονικών αποκλίσεων για τα αργά μέρη, κυρίως προς την κατεύθυνση ιδιαιτέρως απομεμακρυσμένων σχέσεων τρίτης. Παρ' όλα αυτά, ακόμη και κατά την όψιμη αυτή δημιουργική περίοδο, οι στενά συγγενικές τονικές σχέσεις εξακολουθούν να υπερισχύουν ποσοτικά: έτσι, σε ό,τι αφορά στον μείζονα τρόπο κατ' αρχάς, παρατηρείται ότι σε 12 έργα το αργό εσωτερικό μέρος τίθεται στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας, για άλλα 9 επιλέγεται η δεσπόζουσα, σε 3 αξιοποιείται η ομώνυμη ελάσσονα και μόλις σε 1 γίνεται χρήση της σχετικής ελάσσονος.[240] Αξιοπρόσεκτες σχέσεις τρίτης εμφανίζονται στις ακόλουθες περιπτώσεις: α) η ομώνυμη (μείζονα) της σχετικής ελάσσονος βρίσκει εφαρμογή σε 5 αργά μέρη (στα μεσαία μέρη των τριμερών *τρίο με πιάνο* Hob. XV: 20, 25, 27 και 30, καθώς και στο τρίτο μέρος του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Φα-μείζονα* opus 77 αρ. 2 / Hob. III: 82)·[241] β) η (μείζονα) σχετική της ελάσσονος υποδεσπόζουσας (πρβλ. το λίγο προγενέστερο *τρίο με πιάνο* Hob. XV: 14) εμφανίζεται στο *τρίο με πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* Hob. XV: 29 (με εναρμόνια μεταφορά της "φανταστικής" Ντο-ύφεση-μείζονος στην Σι-μείζονα, αλλά και σταδιακή επαναπροσέγγιση της βασικής Μι-ύφεση-μείζονος εντός του αργού μέρους), στο *κουαρτέττο εγχόρδων σε Μι-ύφεση-μείζονα* opus 76 αρ. 6 / Hob. III: 80 (όπου η Σι-μείζονα υποκαθιστά εκ νέου την εναρμονίως ισοδύναμή της Ντο-ύφεση-μείζονα) και στο *κουαρτέττο εγχόρδων σε Σολ-μείζονα* opus 77 αρ. 1 / Hob. III: 81·[242] και τέλος, γ) η ομώνυμη (μείζονα) της σχετικής

[239] Η ομώνυμη μείζονα συναντάται αυτήν την περίοδο μόνο σε 2 έργα σε ελάσσονα τρόπο του Haydn· αντιθέτως η σχετική μείζονα βρίσκει εφαρμογή στα αργά μέρη 3 έργων του Haydn και 5 του Mozart, ενώ για την σχετική της υποδεσπόζουσας ανιχνεύονται από 3 παραδείγματα σε αμφότερους τους δημιουργούς. Τέλος, 3 έργα σε ελάσσονα τρόπο του Haydn ξεκινούν με ένα αργό μέρος, το οποίο κατά τρόπον αναμενόμενο τίθεται στην εκάστοτε βασική τονικότητα.

[240] Υπάρχουν επιπλέον 3 αργά πρώτα μέρη στην μείζονα βασική τονικότητα του εκάστοτε έργου.

[241] Πρβλ. Louise E. Cuyler, "Tonal Exploitation in the Later Quartets of Haydn", στο: H. C. Robbins Landon – Roger E. Chapman (επιμ.), *Studies in Eighteenth-Century Music: A Tribute to Karl Geiringer on his Seventieth Birthday*, Da Capo Press, New York 1979, σ. 141 (μόνο για το *κουαρτέττο* opus 77 αρ. 2 / Hob. III: 82).

[242] Πρβλ. Cuyler, "Tonal Exploitation…", ό.π., σ. 140. Ο Herbert Seifert, αντιθέτως, στην συμβολή του "Die langsamen Sätze der späten Streichquartette Joseph Haydns", στο: Jirí Vyslouzil – Petr Macek (επιμ.), *Colloquium: Die Instrumentalmusik (Struktur – Funktion – Ästhetik), Brno 1991*, Masarykova univerzita, Brünn 1994, σ. 51, ενεργώντας κατά τρόπον τελείως πρόχειρο, δεν αντιλαμβάνεται ότι τα *κουαρτέττα* opus 76 αρ. 6 / Hob. III: 80 και opus 77 αρ. 1 / Hob. III: 81 παρουσιάζουν την ίδια ακριβώς τονική σχέση του αργού μέρους προς την βασική τονικότητα και χαρακτηρίζει το πρώτο εξ αυτών (opus 76 αρ. 6 / Hob. III: 80) ως "ιδιαίτερη περίπτωση". Το ίδιο περίπου συμβαίνει και στην περίπτωση του Young (ό.π., σ. 18), ο οποίος προβαίνει σε μια ανούσια διάκριση της περιοχής της "βεβαρημένης έκτης" (opus 77 αρ. 1 / Hob. III: 81) από εκείνη της "εναρμόνιας βεβαρημένης έκτης" (opus 76 αρ. 6 / Hob. III: 80)· καθώς όμως οι δύο αυτές περιοχές είναι εν τέλει λειτουργικά ταυτόσημες, το *κουαρτέττο* opus 76 αρ. 6 / Hob. III: 80 δεν εμπεριέχει κατ' αποκλειστικότητα την "πιο ακραία περίπτωση σχέσεως τρίτης" μεταξύ των μερών του, όπως διατείνεται σχετικά ο Young.

της δεσπόζουσας αξιοποιείται στην *συμφωνία σε Μι-ύφεση-μείζονα* Hob. I: 99,[243] στο *τρίο με πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* Hob. XV: 22 και στο *κουαρτέττο εγχόρδων σε Ρε-μείζονα* opus 76 αρ. 5 / Hob. III: 79.[244] Ιδιάζουσα και μοναδική – στο έργο όχι μονάχα του Haydn, αλλά και των τριών κλασσικών εν γένει – είναι εξ άλλου η "ναπολιτάνικη" Μι-μείζονα (το εναρμόνιο ισοδύναμο της Φα-ύφεση-μείζονος) του αργού μέρους της *σονάτας για πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* Hob. XVI: 52 / WU 62![245] Από την άλλη πλευρά, οι επιλογές που αφορούν στον ελάσσονα τρόπο περιλαμβάνουν μεν τις ήδη γνώριμες από το παρελθόν περιπτώσεις της σχετικής μείζονος (*συμφωνία σε ντο-ελάσσονα* Hob. I: 95), της ομώνυμης μείζονος (*τρίο με πιάνο σε φα-δίεση-ελάσσονα* Hob. XV: 26 και *κουαρτέττο εγχόρδων σε ρε-ελάσσονα* opus 76 αρ. 2 / Hob. III: 76) καθώς και της σχετικής της υποδεσπόζουσας (στα μεσαία αργά μέρη των *τρίο με πιάνο* Hob. XV: 19 και 23),[246] αλλά σε αυτές έρχεται τώρα να προστεθεί μια νέα, εντυπωσιακά απομεμακρυσμένη σχέση τρίτης: πρόκειται για την *μειζονοποιημένη* σχετική της ομώνυμης μείζονος στο αργό μέρος (στην Μι-μείζονα) του *κουαρτέττου εγχόρδων σε σολ-ελάσσονα* opus 74 αρ. 3 / Hob. III: 74![247]

Κατά τρόπον μάλλον αναμενόμενο, τα έργα του Beethoven μέχρι το 1802 παρουσιάζουν σε γενικές γραμμές μια εικόνα αντίστοιχη με αυτήν της ύστερης περιόδου του Haydn. Μεταξύ των νεανικών συνθέσεων του Beethoven, η τονικότητα της υποδεσπόζουσας υπερισχύει σαφέστατα έναντι κάθε άλλης επιλογής για το αργό μέρος ενός έργου σε μείζονα τρόπο (21 περιπτώσεις), ενώ ακολουθούν σε συχνότητα εφαρμογής οι τονικότητες της δεσπόζουσας (11)[248] και – με ιδιαίτερη έμφαση – της ομώνυμης ελάσσονος (9)· τουναντίον, η σχετική ελάσσονα συναντάται σε 2 μόνο περιπτώσεις (στο *κουαρτέττο εγχόρδων σε Φα-μείζονα* opus 18 αρ. 1 και στο *ντουέττο για κλαρινέττο και φαγγόττο σε Φα-μείζονα* WoO 27 αρ. 2), ενώ η σχετική της δεσπόζουσας (γνώριμη ήδη από τις δύο προαναφερόμενες "εξαιρετικές" περιπτώσεις στο συνολικό έργο του Mozart) εμφανίζεται μονάχα στο αργό μέρος του νεανικού *κουαρτέττου με πιάνο σε Ρε-μείζονα* WoO 36 αρ. 2. Στην βασική τονικότητα του έργου παραμένουν 3 αργά πρώτα μέρη και άλλα 3 finale σε αργή χρονική αγωγή, καθώς και 2 εσωτερικά αργά μέρη της *σερενάτας για τρίο εγχόρδων σε Ρε-μείζονα* opus 8 (τα οποία ωστόσο μπορούν να θεωρηθούν και ως εξωτερικά, εφ' όσον δεν ληφθεί υπ' όψιν το – εισαγωγικό και καταληκτικό συνάμα – εμβατήριο). Από την άλλη πλευρά, οι απομεμακρυσμένες σχέσεις τρίτης αφορούν σχεδόν αποκλειστικά σε έργα της δεκαετίας του

[243] Πρβλ. πρωτίστως Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 25) και εν μέρει Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 590). Η συγκεκριμένη συμφωνία του Haydn είναι η μοναδική με αργό μέρος το οποίο παρουσιάζεται σε μια οποιαδήποτε απομεμακρυσμένη σχέση τρίτης από την βασική τονικότητα· ορθώς λοιπόν η Cuyler (ό.π., σ. 24) επισημαίνει γενικότερα ότι η επιλογή της τονικότητος του αργού μέρους είναι συντηρητικότερη στο είδος της συμφωνίας σε σχέση (τουλάχιστον) με εκείνο του κουαρτέττου εγχόρδων.

[244] Πρβλ. Cuyler ("Tonal Exploitation…", ό.π., σ. 141) και Young (ό.π., σ. 17-18).

[245] Πρβλ. Klauwell, ό.π., σ. 64· Newman, ό.π., σ. 138· Somfai, *The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 205.

[246] Εάν υποθέσουμε ότι το ημιτελές *κουαρτέττο* opus 103 / Hob. III: 83 επρόκειτο να έχει ως βασική τονικότητα την ρε-ελάσσονα (κρίνοντας τουλάχιστον από το μενουέττο), τότε το αργό του μέρος – Andante grazioso σε Σι-ύφεση-μείζονα – θα μπορούσε να καταταγεί στην τελευταία αυτή κατηγορία (ως σχετική της υποδεσπόζουσας της βασικής τονικότητος του έργου). Παρ' όλα αυτά, η βασική τονικότητα του ημιτελούς αυτού κουαρτέττου κάλλιστα θα μπορούσε να είναι η Ρε-μείζονα ή ακόμη η Φα-μείζονα· καθίσταται επομένως αντιληπτό ότι είναι αδύνατον να προσδιορισθεί η ακριβής θέση του αποσπασματικού αυτού έργου στο πλαίσιο μιας τυπολογίας της σχέσεως του αργού μέρους προς την βασική τονικότητα της συνθέσεως στην οποία αυτό εντάσσεται. – Επιπροσθέτως, ας επισημανθεί στο σημείο αυτό η ύπαρξη τριών αργών εναρκτήριων μερών σε ελάσσονα τονικότητα μεταξύ των όψιμων έργων του Haydn της δεκαετίας του 1790 (στην ίδια άλλωστε κατηγορία θα μπορούσε ίσως να υπαχθεί και το μοναδικό (αργό) μέρος της *σονάτας σε φα-ελάσσονα* Hob. XVII: 6 / χωρίς αρίθμηση WU).

[247] Πρβλ. Cuyler, "Tonal Exploitation…", ό.π., σ. 140-141· Seifert, ό.π., σ. 51· Young, ό.π., σ. 17-18.

[248] Είναι ενδιαφέρουσα η παρατήρηση του Norbert J. Schneider ("Mediantische Harmonik bei Ludwig van Beethoven", *Archiv für Musikwissenschaft* 35/3, 1978, σ. 219) πως ο Beethoven αποφεύγει σε γενικές γραμμές να χρησιμοποιήσει την δεσπόζουσα ως τονικότητα του αργού μέρους ενός έργου, επειδή αυτή συνιστά ήδη ένα καίριο λειτουργικό τονικό κέντρο στο πλαίσιο της μορφής σονάτας του εκάστοτε γρήγορου πρώτου μέρους.

1790 και περιορίζονται στις δυνατότητες που αξιοποιεί την ίδια χρονική περίοδο και ο Haydn – η αντιστοιχία αυτή δεν είναι μάλιστα μόνον "ποιοτικής" φύσεως αλλά ως έναν βαθμό και "ποσοτικής": α) η ομώνυμη (μείζονα) της σχετικής ελάσσονος επιλέγεται για τα αργά μέρη 4 έργων (*τρίο με πιάνο σε Σολ-μείζονα* opus 1 αρ. 2, *σονάτα για πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* opus 7, *τρίο εγχόρδων σε Σολ-μείζονα* opus 9 αρ. 1 και *σονάτα για βιολί και πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* opus 12 αρ. 3), β) η (μείζονα) σχετική της ελάσσονος υποδεσπόζουσας εφαρμόζεται σε άλλες 2 περιπτώσεις (στο *κοντσέρτο για πιάνο σε Ντο-μείζονα* opus 15 και στο *κουαρτέττο εγχόρδων σε Ρε-μείζονα* opus 18 αρ. 3),[249] ενώ γ) η ομώνυμη (μείζονα) της σχετικής της δεσπόζουσας χρησιμοποιείται μόνο στο αργό μέρος της *σονάτας για πιάνο σε Ντο-μείζονα* opus 2 αρ. 3.[250] Στα έργα σε ελάσσονα τρόπο, διακρίνεται κατ' αρχάς μια μικρή προτίμηση του Beethoven προς την τονικότητα της ομώνυμης μείζονος (που εντοπίζεται σε 4 αργά μέρη) έναντι της σχετικής μείζονος (σε 2) ή της σχετικής της υποδεσπόζουσας (σε 3), ενώ σε 2 ακόμη περιπτώσεις το αργό μέρος σε ελάσσονα τρόπο είναι και το εναρκτήριο. Όπως εξ άλλου συμβαίνει και στον ύστερο Haydn, ο Beethoven αρκείται την περίοδο αυτή σε μία αλλά "συναρπαστική" εφαρμογή απομεμακρυσμένης σχέσεως τρίτης στον ελάσσονα τρόπο και συγκεκριμένως στο *κοντσέρτο για πιάνο σε ντο-ελάσσονα* opus 37, όπου η τονικότητα της Μι-μείζονος του αργού μεσαίου μέρους συνιστά την *μειζονοποιημένη* σχετική της μείζονος δεσπόζουσας.[251]

Στα έργα του Beethoven από το 1802 και έπειτα παρατηρείται εξίσου μεγάλη πολλαπλότητα επιλογών ως προς την τονικότητα των αργών μερών. Δεδομένου όμως του ότι στα έργα σε μείζονα τρόπο υφίστανται πλέον όχι λιγότερες από *εννέα* διαφορετικές εναλλακτικές δυνατότητες, ο οριστικός παραγκωνισμός της τονικότητος της δεσπόζουσας συνιστά αναμφίβολα μια έκπληξη πρώτου μεγέθους![252] Κατά τα άλλα, η υποδεσπόζουσα εξακολουθεί να διατηρεί την πρωτοκαθεδρία μεταξύ των διαθέσιμων τονικών επιλογών (10 σχετικές περιπτώσεις), ακολουθούμενη από την – σημαντικά αναβαθμισμένη στο έργο του Beethoven – ομώνυμη ελάσσονα (7), από την μάλλον "περιφρονημένη" σχετική ελάσσονα (4), καθώς και από την (μείζονα) σχετική της ελάσσονος υποδεσπόζουσας, η οποία εφαρμόζεται συγκεκριμένα στο *τριπλό κοντσέρτο σε Ντο-μείζονα* opus 56, στο *κοντσέρτο για πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* opus 73 (με εναρμόνια μεταβολή), στην *σονάτα για βιολί και πιάνο σε Σολ-μείζονα* opus 96, αλλά και στο *κουαρτέττο εγχόρδων σε Φα-μείζονα* opus 135. Οι υπόλοιπες περιπτώσεις είναι μεμονωμένες και ορισμένες μάλιστα από αυτές ιδιαιτέρως ασυνήθιστες: το (σχετικώς) αργό μέρος του *τρίο με πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* opus 70 αρ. 2 αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στην ομώνυμη (Ντο-μείζονα) της σχετικής ελάσσονος και στην ίδια την σχετική (ντο-ελάσσονα), εκείνο του *τρίο με πιάνο σε Σι-ύφεση-μείζονα* opus 97 αξιοποιεί την ομώνυμη (Ρε-μείζονα) της σχετικής της δεσπόζουσας,[253] στην *σονάτα για πιάνο σε Σι-ύφεση-μείζονα* opus 106 το αργό μέρος τίθεται στο εναρμόνιο ισοδύναμο (στην φα-

[249] Στην περίπτωση του *κοντσέρτου* opus 15 αναφέρεται επίσης ο Michael Thomas Roeder, στην μονογραφία του *Das Konzert*, Laaber-Verlag (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 4), Laaber 2000, σ. 173. Όσον αφορά δε στο *κουαρτέττο* opus 18 αρ. 3, ο Seifert (ό.π., σ. 52) παρατηρεί ορθώς ότι είναι το μοναδικό της εξάδος αυτής με μια απομεμακρυσμένη τονική σχέση τρίτης μεταξύ των μερών του· έτσι, ο συγγραφέας αντιδιαστέλλει την μάλλον συμβατική τονική πρακτική που ακολουθεί ο Beethoven στο είδος του κουαρτέττου εγχόρδων με τις ρηξικέλευθες τονικές σχέσεις που εντοπίζονται την ίδια χρονική περίοδο στα όψιμα κουαρτέττα του Haydn.

[250] Πρβλ. Klauwell, ό.π., σ. 93.

[251] Ο Wolfgang Osthoff (*Ludwig van Beethoven: Klavierkonzert Nr. 3 c-moll, op. 37*, Wilhelm Fink Verlag [Meisterwerke der Musik, Bd. 2], München 1965, σ. 17) υποδεικνύει εύστοχα την εξίσου απομεμακρυσμένη τονική σχέση που λαμβάνει χώραν στο *κουαρτέττο εγχόρδων* opus 74 αρ. 3 / Hob. III: 74 του Haydn· παρ' όλα αυτά, εντελώς ταυτόσημη σχέση τρίτης με το προαναφερόμενο έργο του Haydn συναντάται μονάχα στο *κουαρτέττο εγχόρδων* opus 95 του Beethoven! Πρβλ. επίσης Klauwell (ό.π., σ. 93) και Roeder (ό.π., σ. 175).

[252] Το γεγονός αυτό μπορεί σίγουρα να ερμηνευθεί ικανοποιητικά ως απώτατη συνέπεια της προαναφερόμενης παρατήρησης του N. J. Schneider (ό.π., σ. 219), συγχρόνως όμως συνδέεται και με μια τάση εκτοπισμού της δεσπόζουσας ακόμη και από τον αρμονικό σχεδιασμό αυτής καθ' εαυτής της μορφής σονάτας την ίδια περίοδο.

[253] Πρβλ. Klauwell, ό.π., σ. 93.

δίεση-ελάσσονα αντί της "φανταστικής" σολ-ύφεση-ελάσσονος) της *ελασσονοποιημένης* σχετικής της ελάσσονος υποδεσπόζουσας,[254] το καταληκτικό αργό μέρος της *σονάτας για πιάνο σε Μι-μείζονα* opus 109 επικυρώνει (όπως είναι αναμενόμενο) την βασική τονικότητα, ενώ το τρίτο μέρος του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Σι-ύφεση-μείζονα* opus 130 παρουσιάζεται στην σχετική (Ρε-ύφεση-μείζονα) της ομώνυμης ελάσσονος. Παράλληλα, στα αργά εσωτερικά μέρη των έργων σε ελάσσονα τρόπο επικρατεί πλέον συντριπτικά η επιλογή της σχετικής της υποδεσπόζουσας (7 περιπτώσεις),[255] ενώ οποιαδήποτε εναλλακτική δυνατότητα εμφανίζεται από μία και μόνο φορά: η ομώνυμη μείζονα στο *κουαρτέττο εγχόρδων σε μι-ελάσσονα* opus 59 αρ. 2,[256] η *μειζονοποιημένη* σχετική της ομώνυμης μείζονος στο *κουαρτέττο εγχόρδων σε φα-ελάσσονα* opus 95, καθώς και η ελάσσονα δεσπόζουσα στο σύντομο έκτο μέρος του *κουαρτέττου εγχόρδων σε ντο-δίεση-ελάσσονα* opus 131.[257]

Από την παραπάνω εξέταση μπορούν να εξαχθούν ορισμένα χρήσιμα συμπεράσματα, αρχής γενομένης από τις τονικές επιλογές για τα αργά μέρη των έργων σε μείζονα τρόπο. Η χρήση της *υποδεσπόζουσας* είναι η πλέον διαδεδομένη, όχι μόνο στον Mozart (όπως κατά κανόναν αναφέρεται στην βιβλιογραφία),[258] αλλά και στους Haydn και Beethoven – και μάλιστα καθ' όλην την διάρκεια της σταδιοδρομίας τους. Η *δεσπόζουσα* αξιοποιείται σαφώς λιγότερο από την υποδεσπόζουσα μέχρι το 1780 περίπου· κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνος, ωστόσο, ο μεν Haydn δείχνει να την εμπιστεύεται για τα αργά μέρη σχεδόν εξίσου με την υποδεσπόζουσα,[259] ενώ οι Mozart και Beethoven την αποφεύγουν εν πολλοίς, έως ότου ο δεύτερος την εγκαταλείψει οριστικά μετά το 1802 και την *δεύτερη συμφωνία* του (opus 36).[260] Η *ομώνυμη ελάσσονα* υπήρξε για τον Haydn μια εξίσου δημοφιλής δυνατότητα με την δεσπόζουσα έως το 1780, έπειτα όμως η χρήση της υποχώρησε σημαντικά·[261] για τον

[254] Πρβλ. Newman, ό.π., σ. 138.

[255] Εδώ συνυπολογίζεται ασφαλώς και η *σονάτα για βιολί και πιάνο* opus 47, το πρώτο μέρος της οποίας δεν είναι βεβαίως στην Λα-μείζονα (παρά την σύντομη "σολιστική" είσοδο του βιολιού σε αυτήν και τον αρχικό οπλισμό των τριών διέσεων, που εντούτοις γρήγορα αναιρείται), αλλά μονοσήμαντα στην λα-ελάσσονα!

[256] Στην ομώνυμη μείζονα παρουσιάζεται επίσης το καταληκτικό αργό μέρος της *σονάτας για πιάνο σε ντο-ελάσσονα* opus 111.

[257] Εξ άλλου, το αργό πρώτο μέρος του ιδίου κουαρτέττου εμφανίζεται αυτονόητα στην βασική (ελάσσονα) τονικότητα του έργου.

[258] Βλ. για παράδειγμα Cuthbert Morton Girdlestone, *Mozart's Piano Concertos*, Cassell, London 1958, σ. 43, καθώς επίσης Stefan Kunze, *Mozart: Jupiter-Sinfonie*, Wilhelm Fink Verlag (Meisterwerke der Musik, Bd. 50), München 1988, σ. 64. Ο W. Fischer (ό.π., σ. 69) υποστηρίζει ότι ο Mozart είναι κάπως πιο τολμηρός στις επιλογές του (υποδεσπόζουσα) από τον Haydn (ομώνυμη ελάσσονα), αλλά στην πραγματικότητα ισχύει μόνο το ότι η ομώνυμη ελάσσονα εμφανίζεται με μεγαλύτερη συχνότητα στον Haydn παρά στον Mozart· επίσης, ο Fischer αναφέρει γενικά ως πρώτη επιλογή την δεσπόζουσα και κατόπιν την υποδεσπόζουσα, γεγονός όμως που δεν επαληθεύεται από την εξέταση που προηγήθηκε. Ο Leisinger (ό.π., σ. 188 και 225), πάλι, επισημαίνει την ροπή του Mozart προς τις τονικότητες με περισσότερες υφέσεις για το αργό μέρος (επομένως προς την περιοχή της υποδεσπόζουσας), ενώ για τον Haydn υποστηρίζει – με αφορμή τα κοντσέρτα του – ότι προτιμά την τονικότητα της δεσπόζουσας για τα μεσαία μέρη: εντούτοις, σε σύνολο 19 σωζόμενων κοντσέρτων για 1-4 όργανα του Haydn, 11 διαθέτουν αργό μέρος στην υποδεσπόζουσα της βασικής τονικότητος έναντι μόλις 8 που επιλέγουν την δεσπόζουσα. Και η σχετική διερεύνηση του Alfred Einstein (*Mozart: Sein Charakter – Sein Werk*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1978, σ. 164-165) είναι μάλλον επιφανειακή, καθώς η υποδεσπόζουσα και η δεσπόζουσα δεν εμφανίζονται με την ίδια περίπου συχνότητα στο έργο του Mozart (όπως ο ίδιος αφήνει να εννοηθεί), ενώ οι σχέσεις τρίτης που αναφέρονται ως κύριο χαρακτηριστικό της τεχνοτροπίας του Haydn περιορίζονται ουσιαστικά στο όψιμο έργο του, δηλαδή στην περίοδο *μετά* τον θάνατο του Mozart, οπότε σίγουρα δεν είναι θεμιτό να εκλαμβάνονται ως μέτρο σύγκρισης των τονικών επιλογών του Mozart.

[259] Πρβλ. Somfai ("Vom Barock zur Klassik…", ό.π., σ. 72) και Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 212).

[260] Πρβλ. Siegmund Levarie – Ernst Levy, *A Dictionary of Musical Morphology*, Institut für Mittelalterliche Musikforschung (Wissenschaftliche Abhandlungen, Bd. 29), Henryville – Ottawa – Binningen 1980, σ. 44.

[261] Πρβλ. Klauwell, ό.π., σ. 63. Ο Somfai ("Vom Barock zur Klassik…", ό.π., σ. 72) υποστηρίζει ότι η ομώνυμη τονικότητα συνιστά μια κληρονομιά της εποχής του μπαρόκ που επιπλέον σχετίζεται και με την ιδιαίτερη αρμονική αίσθηση του Haydn (στον βαθμό που η αντίθεση "χρώματος" επί της ιδίας θεμελίου προσλαμβάνει

Mozart, πάντως, η επιλογή αυτή ήταν ανέκαθεν ελάχιστα εφαρμόσιμη, σε αντίθεση με τον Beethoven, ο οποίος εν τέλει την αξιοποίησε στο έργο του περισσότερο και από την τονικότητα της δεσπόζουσας.[262] Η *σχετική ελάσσονα*, αντιθέτως, καλλιεργήθηκε κυρίως από τον Mozart (αν και σε σχετικώς περιορισμένο αριθμό έργων), ενώ τέθηκε ουσιαστικά στο περιθώριο της δημιουργίας τόσο του Haydn όσο και του Beethoven. Οι περίβλεπτες απομεμακρυσμένες *σχέσεις τρίτης* (κάθε είδους) είναι σχεδόν άγνωστες στον Mozart, αλλά και στον Haydn μέχρι το 1790 περίπου· έκτοτε όμως συνιστούν ένα γόνιμο πεδίο συνθετικού προβληματισμού (σχεδόν αποκλειστικά) μεταξύ των όψιμων κουαρτέττων εγχόρδων και των τρίο με πιάνο του Haydn,[263] ενώ κατά τρόπον αρκετά αναμενόμενο έχουν σχεδόν αδιάλειπτη παρουσία στην δημιουργική πορεία του Beethoven, με ιδιαίτερη μάλιστα έμφαση στο ώριμο και ύστερο έργο του των τριών πρώτων δεκαετιών του 19ου αιώνος.[264] Η περίπτωση της ίδιας της *βασικής τονικότητος* είναι σχεδόν αλληλένδετη με όσα αργά μέρη εμφανίζονται ως εναρκτήρια ή καταληκτικά σε μια ευρύτερη σύνθεση,[265] έστω και αν στο "προκλασσικό" ρεπερτόριο ανιχνεύονται επιπλέον ελάχιστα δείγματα εσωτερικών αργών μερών στην βασική τονικότητα.[266] Τέλος, σε σονάτες για πιάνο του Haydn παρουσιάζονται ενίοτε μεμονωμένες περιπτώσεις αργού μέρους στην ναπολιτάνικη περιοχή (Hob. XVI: 52 / WU 62) καθώς και αργού μέρους εν είδει αυτοσχεδιαστικού περάσματος που δεν επικεντρώνεται σε κανένα τονικό κέντρο (Hob. XVI: 30 / WU 45).[267]

Τα έργα σε ελάσσονα τρόπο είναι πολύ λιγότερα σε ποσότητα και ως εκ τούτου περιορίζονται σε μικρότερο φάσμα επιλογών αναφορικώς με την σχέση του αργού μέρους προς την βασική τονικότητα του έργου. Ο Haydn αρχικά εφαρμόζει συχνότερα την *σχετική*

---

μορφοποιητική σημασία). Ο ίδιος πάλι, σε άλλο κείμενό του (Somfai, *The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 205), επισημαίνει επίσης μια συναφή με την επιλογή της ομώνυμης ελάσσονος αίσθηση "αρχαϊκού" ύφους σε ορισμένα αργά μέρη κυρίως σονατών για πιάνο.

[262] Ο James Webster, στην συμβολή του "Traditional Elements in Beethoven's Middle-Period String Quartets", στο: Robert Winter – Bruce Carr (επιμ.), *Beethoven, Performers, and Critics (The International Beethoven Congress, Detroit 1977)*, Wayne State University Press, Detroit 1980, σ. 101, υπαινίσσεται την κοινή αυτή πρακτική στους Haydn και Beethoven, αναφέροντας ως παραδείγματα ορισμένα κουαρτέττα εγχόρδων, χωρίς μάλιστα να διακρίνει ανάμεσα σε μείζονα και ελάσσονα τρόπο αναφορικά με την βασική τονικότητα.

[263] Πρβλ. Somfai ("Vom Barock zur Klassik…", ό.π., σ. 72 και κυρίως 164), Brauner (ό.π., σ. 423), καθώς επίσης Ethan Haimo ("Remote Keys and Multi-movement Unity: Haydn in the 1790s", *The Musical Quarterly* 74/2, 1990, σ. 242-245), ο οποίος παρακάτω (ό.π., σ. 244 και κυρίως 267) παρατηρεί ότι η πυκνή χρήση απομεμακρυσμένων τονικών σχέσεων στο ύστερο έργο του Haydn οφείλεται στην παράλληλη χρονικά διερεύνηση αντίστοιχων δυνατοτήτων και εντός ενός μεμονωμένου μέρους· επομένως, ο συνολικός τονικός σχεδιασμός ενός έργου εύλογα εκλαμβάνεται ως προέκταση ανάλογων αρμονικών αναζητήσεων στο δομικό πλαίσιο των επιμέρους μερών του. Σε αντίστοιχο υπαινιγμό πάνω στο ίδιο ζήτημα προβαίνει επίσης ο Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 212-213.

[264] Πρβλ. επίσης Haimo, "Remote Keys and Multi-movement Unity…", ό.π., σ. 267.

[265] Πρβλ. Weber-Bockholdt, ό.π., σ. 153.

[266] Οι Klauwell (ό.π., σ. 63), Cuyler ("Tonal Exploitation…", ό.π., σ. 137), Somfai ("Vom Barock zur Klassik…", ό.π., σ. 66) και Brauner (ό.π., σ. 425) επισημαίνουν ότι η πρακτική αυτή συναντάται κυρίως σε πρώιμα έργα – διαφόρων ειδών – του Haydn. Η Weber-Bockholdt (ό.π., σ. 157), επίσης, χαρακτηρίζει την ίδια πρακτική ως "παροδικό φαινόμενο στον βιεννέζικο προκλασσικισμό". Μετά το 1780, πάντως, αργά εσωτερικά μέρη στην βασική τονικότητα διαθέτει μόνον η δομικώς ιδιάζουσα και υφολογικώς ετεροχρονισμένη *σερενάτα για τρίο εγχόρδων* opus 8 του Beethoven.

[267] Όσον αφορά σε τοποθετήσεις μερικών ακόμη γνωστών θεωρητικών επί του ιδίου ζητήματος, ο Ebenezer Prout (*Applied Forms: A Sequel to 'Musical Form'*, Augener, London 1895 [fourth edition], σ. 245-246), αναφέρει κατά σειράν τις δυνατότητες εφαρμογής της υποδεσπόζουσας, της δεσπόζουσας, της σχετικής ελάσσονος (για την οποία πάντως παρατηρεί ότι η χρήση της σταδιακώς υποχωρεί), της (ακόμη σπανιώτερης) σχετικής της δεσπόζουσας, της ομώνυμης ελάσσονος και των σχέσεων υπερκείμενης και υποκείμενης τρίτης από την θεμέλιο της βασικής τονικότητος· εντούτοις, η περίπτωση της επίσης μνημονευόμενης ελάσσονος υποδεσπόζουσας δεν βρίσκει καμμία εφαρμογή στο έργο των τριών κλασσικών. Από την πλευρά του ο Ratner (*Classic Music*…, ό.π., σ. 323) προβαίνει σε μια πολύ επιφανειακή προσέγγιση του εν λόγω ζητήματος, περιλαμβάνοντας μάλιστα στις δυνατές (και – υποτίθεται – αρκετά συνήθεις) περιπτώσεις για το αργό μέρος την έβδομη βαθμίδα (!), η οποία ωστόσο δεν εντοπίζεται πουθενά στους Haydn, Mozart και Beethoven.

και την *ομώνυμη μείζονα*[268] απ' ό,τι την *σχετική της υποδεσπόζουσας*, αλλά αργότερα και οι τρεις αυτές δυνατότητες αξιοποιούνται χωρίς τελικά να διαφαίνεται κάποια ιδιαίτερη προτίμηση προς κάποια εξ αυτών. Για τα αργά πρώτα μέρη σε ελάσσονα τρόπο δεν υφίσταται άλλη επιλογή πέραν της *βασικής τονικότητος*, ενώ η μοναδική περίπτωση αργού τελικού μέρους (στην *συμφωνία* Hob. I: 45) ξεκινά από την *σχετική* και καταλήγει στην *ομώνυμη μείζονα*![269] Τέλος, μία και μοναδική – αλλά εξόχως – απομεμακρυσμένη σχέση τρίτης παρουσιάζεται στο όψιμο *κουαρτέττο εγχόρδων* opus 74 αρ. 3 / Hob. III: 74.[270] Για τον Mozart η επιλογή της *σχετικής* και της *σχετικής της υποδεσπόζουσας* γίνεται κατ' ουσίαν επί ίσοις όροις,[271] ενώ η *ομώνυμη μείζονα* παρουσιάζεται σε μία και μοναδική – και μάλιστα σχετικώς πρώιμη – περίπτωση (στο *κουαρτέττο εγχόρδων* KV 173). Στον Beethoven, αντιθέτως, είναι χαρακτηριστική η προτίμηση της *ομώνυμης μείζονος* μέχρι το 1800 περίπου και κατόπιν της *σχετικής της υποδεσπόζουσας* (η οποία συνολικά υπερισχύει όλων των άλλων τονικών επιλογών), ενώ η *σχετική μείζονα* βρίσκει πολύ περιορισμένη εφαρμογή. *Σχέσεις τρίτης* απαντώνται σε δύο μόνο έργα (στο *κοντσέρτο για πιάνο* opus 37 και στο *κουαρτέττο εγχόρδων* opus 95), πλην όμως σε αμφότερες αυτές τις περιπτώσεις παρουσιάζονται οι πλέον απομεμακρυσμένες δυνατότητες (όπως άλλωστε και στην μεμονωμένη ανάλογη περίπτωση στο έργο του Haydn)! Μοναδική στο σύνολο του ρεπερτορίου των τριών κλασσικών είναι η εφαρμογή της *ελάσσονος δεσπόζουσας* στο έκτο μέρος του *κουαρτέττου εγχόρδων* opus 131. Εξ άλλου, όλα τα αργά εναρκτήρια μέρη τίθενται ασφαλώς στην βασική ελάσσονα τονικότητα, ενώ στην μοναδική περίπτωση αργού καταληκτικού μέρους (στην *σονάτα για πιάνο* opus 111) αξιοποιείται η δυνατότητα της ομώνυμης μείζονος (εν μέρει όπως και στην *συμφωνία* Hob. I: 45 του Haydn).[272]

---

[268] Πρβλ. Klauwell (ό.π., σ. 63) και Somfai ("Vom Barock zur Klassik…", ό.π., σ. 72).

[269] Πρβλ. την σχετική παρατήρηση του Rey Morgan Longyear ("The Minor Mode in Eighteenth-Century Sonata Form", *Journal of Music Theory* 15/1-2, 1971, σ. 224), ο οποίος, αναφερόμενος ειδικά στους Haydn και Mozart, υποστηρίζει ότι ακόμη και σε έργα με εναρκτήριο μέρος σε ελάσσονα τονικότητα το finale (ανεξαρτήτως της χρονικής του αγωγής) τίθεται συχνά στην ομώνυμη μείζονα.

[270] Ο Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 219) αναφέρεται γενικότερα στις δυνατότητες τονικής διάρθρωσης των έργων σε ελάσσονα τρόπο του Haydn διακρίνοντας τρεις τύπους: α) τον "φυσιολογικό", ο οποίος περιλαμβάνει τις περιπτώσεις της σχετικής, της σχετικής της υποδεσπόζουσας και ενδεχομένως και της ομώνυμης μείζονος, β) τον "απομεμακρυσμένο", ο οποίος ουσιαστικά αντιστοιχεί μόνο στο *κουαρτέττο* opus 74 αρ. 3 / Hob. III: 74, και γ) τον "μονοτονικό", που αφορά στις περιπτώσεις έργων με αργό πρώτο μέρος ή με αργά εσωτερικά μέρη στην σχετική (!) είτε ενδεχομένως στην ομώνυμη μείζονα. Είναι προφανείς οι ασάφειες και οι αδυναμίες της προτεινόμενης αυτής τυπολογίας, γι' αυτό και δεν την λαμβάνω καθόλου υπ' όψιν μου.

[271] Ο Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 317) υποστηρίζει ότι η *σχετική της υποδεσπόζουσας* προτιμάται σε έργα περισσότερο φιλόδοξα και σημαντικά ("πολυεπίπεδα", όπως χαρακτηριστικά αναφέρει), ενώ η τονικότητα της *σχετικής μείζονος* συνδέεται με απλούστερες συνθέσεις. Η αξιολογική αυτή κρίση δεν με βρίσκει σύμφωνο: πώς θα μπορούσε άραγε να διακρίνει π.χ. κανείς την ποιότητα των *κοντσέρτων για πιάνο* KV 466 και 491 ή των *σονατών για πιάνο* KV 300d / 310 και 457 βάσει ενός τόσο αυθαίρετου κριτηρίου; Επιπλέον, η συναφής παρατήρηση του Flothuis (ό.π., σ. 21-22), σχετικώς με το ότι τρία έργα στην σολ-ελάσσονα (το *κουϊντέττο εγχόρδων* KV 516 και οι *συμφωνίες* KV 173dB / 183 και 550) παρουσιάζουν το αργό τους μέρος στην Μι-ύφεση-μείζονα (σχετική της υποδεσπόζουσας), αγνοεί προκλητικά την ύπαρξη του θαυμάσιου *κουαρτέττου με πιάνο* KV 478, επίσης στην σολ-ελάσσονα, το αργό μέρος του οποίου τίθεται στην (σχετική) Σι-ύφεση-μείζονα!

[272] Τα δεδομένα που αναφέρει ο Prout (*Applied Forms*…, ό.π., σ. 246) για τον ελάσσονα τρόπο καλύπτουν σε γενικές γραμμές τις περιπτώσεις που διαπιστώθηκαν και εδώ, αν και επιπροσθέτως γίνεται λόγος για την περιοχή της μείζονος δεσπόζουσας, η οποία εντούτοις δεν υφίσταται σε κανένα αργό μέρος έργου του Haydn, του Mozart ή του Beethoven. Η γενική διαπίστωση του Longyear ("The Minor Mode…", ό.π., σ. 224), ότι το αργό μέρος ενός έργου σε ελάσσονα τρόπο τίθεται συνήθως σε μια μείζονα τονικότητα, είναι οπωσδήποτε εύστοχη, σε αντίθεση με την μονομερή άποψη του Stefan Kunze (*Mozart: Sinfonie g-Moll KV 550*, Wilhelm Fink Verlag [Meisterwerke der Musik, Bd. 6 / Zweite, verbesserte und erweiterte Auflage], München 1998, σ. 46), ο οποίος προβάλλει αδικαιολόγητα την *σχετική μείζονα* έναντι των υπολοίπων δυνατών επιλογών.

## Παράρτημα 2
### *Μια αναλυτική προσέγγιση του φαινομένου της άμεσης σύνδεσης του αργού μέρους με το εκάστοτε επόμενο*

Το τελευταίο ζήτημα που αξίζει αναφοράς στο πλαίσιο του παρόντος κεφαλαίου είναι σχετικό με ένα φαινόμενο που τείνει να περιορίσει τον βαθμό αυτονομίας του αργού μέρους προς όφελος της ενότητος και της συνοχής του συνολικού έργου. Αρκετοί θεωρητικοί έχουν αναφερθεί στην άμεση διασύνδεση μεταξύ δύο μερών και έχουν επιπλέον εξετάσει τις συνέπειες της εφαρμογής της: ο Ebenezer Prout, π.χ., παρατηρεί ότι σε ορισμένες περιπτώσεις το μεσαίο (αργό) μέρος αποτελεί ένα είδος εισαγωγής που οδηγεί κατ' ευθείαν στο finale,[273] ενώ ο Hugo Leichtentritt θεωρεί ότι η άμεση αυτή συνέχεια από το ένα μέρος στο επόμενο συνιστά μια εφαρμογή της ιδέας (τεχνοτροπίας) της "φαντασίας" στο είδος της σονάτας,[274] κρίνοντας επομένως ότι η τεχνική της άμεσης σύνδεσης δύο μερών είναι ένα μάλλον εξωγενές χαρακτηριστικό που μπορεί να ενσωματωθεί στα κυκλικά έργα του κλασσικισμού (και όχι μόνον). Κανένας όμως δεν μελέτησε διεξοδικότερα το εν λόγω ζήτημα από τον Lewis Lockwood, ο οποίος με αφορμή το ώριμο έργο του Beethoven προτείνει μια τυπολογία ως προς τους διαφορετικούς τρόπους πραγμάτωσης αυτής της άμεσης σύνδεσης μεταξύ δύο μερών. Σύμφωνα λοιπόν με αυτήν την θεώρηση, μπορούν να γίνουν αντιληπτές τρεις διαφορετικές περιπτώσεις: α) Στην πρώτη από αυτές υπάγονται μέρη πλήρους εκτάσεως και δομικώς ολοκληρωμένα, με τέλεια πτώση στο τέλος τους και την ένδειξη "attacca", ώστε το επόμενο μέρος να ξεκινήσει χωρίς καθυστέρηση· προαιρετικά, είναι δυνατόν μετά την τέλεια πτώση να ακολουθήσει και μια σύντομη αρμονική προετοιμασία του επομένου μέρους. β) Στην δεύτερη περίπτωση κατατάσσονται μέρη που – σε τονικό τουλάχιστον επίπεδο – δεν ολοκληρώνονται, αφού αντί της αναμενόμενης κατάληξης σε μια τέλεια πτώση παρουσιάζεται μια μετάβαση προς το επόμενο μέρος. γ) Στην πιο ακραία εκδοχή αυτού του φαινομένου, συναντώνται μέρη μικρής σχετικά εκτάσεως, τα οποία μένουν ημιτελή τόσο από τονικής όσο και από δομικής επόψεως και που εκ των υστέρων γίνονται αντιληπτά ως (αργές) "εισαγωγές" στο εκάστοτε επόμενο μέρος μάλλον, παρά ως αυτόνομα μέρη.[275]

Αξιολογώντας τα παραπάνω, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι στην πρώτη περίπτωση η προτεινόμενη τυπολογία καθίσταται πραγματικά χρήσιμη μόνον εφ' όσον μεσολαβεί μια αρμονική μετάβαση μετά την τέλεια πτώση του αργού μέρους· διαφορετικά, η προσθήκη της ένδειξης "attacca" σε ένα κομμάτι με τυπική, κατά τα λοιπά, κατάληξη στην τονική αφορά αποκλειστικά σε ζητήματα εκτελεστικής πρακτικής.[276] Συνεπώς, οι δύο πρώτες κατηγορίες διαφέρουν σαφώς μεταξύ τους υπό την απαρέγκλιτη προϋπόθεση ότι στην μεν πρώτη ένα (αργό) μέρος είναι ολοκληρωμένο αφ' εαυτού και ό,τι ακολουθεί μετά την κατάληξή του εξυπηρετεί μονάχα την άμεση σύνδεσή του με το επόμενο μέρος,[277] ενώ στην

[273] Prout, *Applied Forms*…, ό.π., σ. 247.
[274] Leichtentritt, ό.π., σ. 163.
[275] Lewis Lockwood, *Beethoven: Studies in the Creative Process*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) – London 1992, σ. 182.
[276] Ο Lockwood (ό.π., σ. 182) αναφέρει ως παράδειγμα της πρώτης αυτής κατηγορίας την *σονάτα για πιάνο* opus 27 αρ. 2 του Beethoven, όπου βεβαίως υποδεικνύεται ότι τα δύο πρώτα μέρη πρέπει να εκτελεσθούν χωρίς κάποια ανάπαυλα ανάμεσά τους, ωστόσο το (αργό) πρώτο μέρος δεν διαμορφώνεται κατά τρόπον τέτοιον, ώστε να προετοιμάσει το αμέσως επόμενο και κατά συνέπεια να συνδεθεί άμεσα μαζί του!
[277] Όπως π.χ. συμβαίνει στην περίπτωση του αργού μέρους της *σονάτας για βιολί και πιάνο* opus 96 του Beethoven (βλ. Lockwood, ό.π., σ. 182)· στην ίδια κατηγορία όμως εντάσσεται και το αργό μέρος του *κουαρτέττου εγχόρδων* opus 95, το οποίο εσφαλμένως ο Lockwood (ό.π.) κατατάσσει στην δεύτερη κατηγορία,

δεύτερη το πρώτο κατά σειρά μέρος ουσιαστικά δεν ολοκληρώνεται, αφού σε τονικό τουλάχιστον επίπεδο παραμένει ανοικτό, επιζητώντας έτσι την "λύση" του στο επόμενο.[278] Περισσότερο προβληματική είναι η διάκριση ανάμεσα στην δεύτερη και την τρίτη κατηγορία της τυπολογίας του Lockwood, καθώς εδώ τίθεται ως αφοριστικό κριτήριο η "μικρή έκταση" του μέρους που συνδέεται με το επόμενο, στοιχείο όμως το οποίο δεν είναι μετρήσιμο και που επομένως δεν μπορεί να ορισθεί κατά τρόπον σαφή, δηλαδή "αντικειμενικό". Έχει ενδιαφέρον να εξετάσει κανείς προσεκτικά τα μπετοβενικά παραδείγματα που αναφέρει ο ίδιος ο Lockwood: το Adagio con espressione της *σονάτας* opus 27 αρ. 1 είναι σχετικώς σύντομο, πλην όμως μέχρι την θέση του μ. 24 έχει ολοκληρωθεί πλήρως μια τριμερής ασματική μορφή·[279] το αργό μέρος της *σονάτας* opus 81a μπορεί μεν να μην ολοκληρώνεται τονικώς, αλλά τουλάχιστον στα πρώτα 36 μέτρα έχει πραγματωθεί στην πληρότητά της μια μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*·[280] κάτι ανάλογο συμβαίνει και στην "Introduzione" της *σονάτας* opus 53, καθώς στα 28 μέτρα του αργού αυτού μέρους αναπτύσσεται ουσιαστικά μια αυθύπαρκτη τριμερής μορφή, έστω και αν δεν ολοκληρώνεται σε τονικό επίπεδο·[281] τέλος, στο σύντομο αργό μέρος της *σονάτας* opus 101 διακρίνονται δύο δομικές ενότητες, εκ των οποίων η δεύτερη καταλήγει στην δεσπόζουσα και έτσι δίνει πράγματι την εντύπωση ενός μέρους που "διακόπτεται" προτού ολοκληρωθεί, προκειμένου να λειτουργήσει αναδρομικώς ως εισαγωγή στο γρήγορο τελικό μέρος.[282] Κατά την προσωπική μου λοιπόν άποψη, ασφαλές κριτήριο για μια τέτοια διάκριση (δεδομένης της "ανοικτής" τονικής κατάληξης) προσφέρει μόνο ο δομικός-θεματικός παράγοντας και συγκεκριμένα το κατά πόσον στο εκάστοτε (αργό) μέρος που συνδέεται άμεσα με το επόμενο πραγματώνεται ένα οποιοδήποτε ολοκληρωμένο μορφολογικό πρότυπο. Ως εκ τούτου, λαμβάνοντας εκ νέου υπ' όψιν τα προαναφερόμενα παραδείγματα, το opus 27 αρ. 1 θα πρέπει να ενταχθεί στην πρώτη κατηγορία της παρούσας τυπολογίας (ολοκληρωμένη μορφή, τέλεια πτώση στην τονική και επιπρόσθετη μετάβαση προς το επόμενο μέρος), τα opera 53 και 81a στην δεύτερη (ολοκληρωμένη μορφή, αλλά ατελής κατάληξη που παράλληλα λειτουργεί ως μετάβαση προς το επόμενο μέρος), ενώ μόνο το opus 101 είναι εν τέλει αντιπροσωπευτικό της τρίτης κατηγορίας (ημιτελής μορφή και ατελής κατάληξη με μεταβατική λειτουργία προς το επόμενο μέρος).[283]

Ιστορικά, το φαινόμενο της άμεσης διασύνδεσης δύο μερών εντοπίζεται, ως γνωστόν, σε αρκετά κομμάτια ενόργανης μουσικής του μπαρόκ.[284] Οι συνθέτες του κλασσικισμού,

---

ενώ είναι σαφές ότι ολοκληρώνεται με μια τέλεια πτώση, προτού εμφανισθεί η τελική συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης που προετοιμάζει την έναρξη του επόμενου μέρους.

[278] Χαρακτηριστικά αυτής της διαδικασίας είναι τα παραδείγματα που αναφέρει ο Lockwood (ό.π., σ. 182): η *σονάτα για πιάνο* opus 57 και το *κουαρτέττο εγχόρδων* opus 59 αρ. 1.

[279] Βλ. Lockwood (ό.π., σ. 184). Πρβλ. επίσης την διττή ερμηνεία του Benary (ό.π., σ. 135-136), ο οποίος δεν παίρνει τελικά θέση αναφορικά με το κατά πόσον το συγκεκριμένο απόσπασμα συνιστά ανεξάρτητο μέρος ή "εισαγωγή" στο finale.

[280] Βλ. Lockwood, ό.π., σ. 184.

[281] Βλ. ό.π.

[282] Βλ. ό.π., σ. 186.

[283] Η εδώ προτεινόμενη τυπολογία καλύπτει ουσιαστικά όλες τις περιπτώσεις που ακροθιγώς και μόνον αναφέρει ο William Earl Caplin, στην μονογραφία του *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York – Oxford 1998, σ. 281: α) αργό μέρος που ολοκληρώνεται με μια τέλεια πτώση και έπειτα οδηγείται μέσω επιπρόσθετου περάσματος σε μια τελική δεσπόζουσα· β) αργό μέρος, η κατάληξη του οποίου οδηγεί απρόσμενα στην δεσπόζουσα και καταλήγει σε αυτήν ή (συχνότερα) όπου η αναμενόμενη καταληκτική τέλεια πτώση αποτυγχάνει να πραγματοποιηθεί και αντ' αυτής εμφανίζεται η δεσπόζουσα (συνήθως μετά από απατηλή πτώση)· και γ) αργό μέρος που μπορεί να θεωρηθεί ως "εισαγωγή" του επομένου μέρους (σε εξαιρετικά σπάνιες περιπτώσεις, όπως εμφατικά σημειώνεται) – η ιδέα, εξ άλλου, ότι ο συνδυασμός ενός τέτοιου ημιτελούς αργού μέρους με το ακόλουθο γρήγορο λειτουργεί κατ' αναλογίαν προς την "αργή εισαγωγή" που προτάσσεται ενός γρήγορου (συνήθως εναρκτήριου) μέρους, διατυπώνεται και από τον Brauner, ό.π., σ. 285.

[284] Εύστοχα συνεπώς ο Caplin (ό.π., σ. 209) χαρακτηρίζει ως "απομεινάρι του μπαρόκ" την κατάληξη ενός αργού μέρους στην δεσπόζουσα και την αναμονή της "λύσης" της στην τονική μέχρι την έναρξη του επομένου

επομένως, δεν έκαναν εν προκειμένω τίποτε περισσότερο από το να εφαρμόσουν σε (σχετικώς ολιγάριθμα) έργα τους μια ήδη γνωστή συνθετική τεχνική. Ενδιαφέρουσα ωστόσο είναι η εξέταση των προϋποθέσεων υπό τις οποίες οι Haydn, Mozart και Beethoven επιλέγουν να συνδέσουν κάποια μέρη μεταξύ τους, λαμβάνοντας συγκεκριμένως υπ' όψιν μας τις διάφορες χρονικές περιόδους της δημιουργίας τους καθώς και τα διαφορετικά είδη ενόργανης μουσικής. Παρουσιάζει λοιπόν εξαιρετική σπουδαιότητα για την παρούσα διερεύνηση η παρατήρηση ότι ο Haydn δεν συνδέει σε καμμία περίπτωση δύο μέρη μεταξύ τους κατά την πρώιμη δημιουργική του περίοδο (τουλάχιστον μέχρι το 1765 περίπου), γεγονός που μπορεί να αποδοθεί στην ευρύτερη συνθετική πρακτική του βιεννέζικου περιβάλλοντός του την εποχή του προκλασσικισμού. Επίσης, η άμεση σύνδεση μεταξύ δύο μερών δεν εφαρμόζεται καθόλου στα είδη της συμφωνίας και του κοντσέρτου, ενώ συναντάται μόνο κατ' εξαίρεσιν στο είδος του κουαρτέττου εγχόρδων και συγκεκριμένως στα opus 20 αρ. 2 / Hob. III: 32 (του 1772) και opus 54 αρ. 2 / Hob. III: 57 (γραμμένο έως το 1788).[285] Αντιθέτως, το φαινόμενο αυτό αφορά σε σημαντικό αριθμό σονατών για πιάνο (8 ή 9)[286] καθώς και τρίο με πιάνο (7): συγκεκριμένως, μεταξύ των σονατών βρίσκουμε την Hob. XVI: 47bis / WU 19 (γραμμένη στα μέσα της δεκαετίας του 1760), τις Hob. XVI: 33 / WU 34, Hob. XVI: 24 / WU 39, Hob. XVI: 30 / WU 45, Hob. XVI: 31 / WU 46,[287] Hob. XVI: 37 / WU 50 και Hob. XVI: 38 / WU 51 (της δεκαετίας του 1770) καθώς και τις Hob. XVI: 34 / WU 53 και Hob. XVI: 47 / WU 57 (της δεκαετίας του 1780), ενώ μεταξύ των τρίο συγκαταλέγονται μόνο τα ώριμα και όψιμα Hob. XV: 7, 14, 16, 18, 24, 29 και 30 (γραμμένα μεταξύ των ετών 1785 και 1796 ή 1797).[288]

---

μέρους. Παράλληλα, επισημαίνει τα οφέλη (ενίσχυση των δεσμών μεταξύ των μερών ενός έργου), αλλά και τους κινδύνους (υποβάθμιση της αυτονομίας του αργού μέρους) που συνεπιφέρει μια τέτοια ασθενής κατάληξη στον κλασσικισμό.

[285] Ο Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 191) αναφέρει ότι στις συμφωνίες και τα κουαρτέττα εγχόρδων το φαινόμενο της διασύνδεσης δύο μερών είναι περιορισμένο, εξαιτίας του ότι τα είδη αυτά είχαν ήδη από το τέλος της δεκαετίας του 1760 παγιωθεί ως τετραμερή και επιπλέον προορίζονταν για δημόσιες εκτελέσεις. Στην συνέχεια (ό.π., σ. 294), κατονομάζει τις δύο "εξαιρετικές" περιπτώσεις αργού μέρους που συνδέονται άμεσα με το εκάστοτε επόμενο (μενουέττο), όπως είχε κάνει και σε ένα παλαιότερο κείμενό του ("Traditional Elements…", ό.π., σ. 102), όπου επιπλέον τα δύο αυτά παραδείγματα του Haydn συσχετίζονταν με τα *κουαρτέττα εγχόρδων* opera 59 αρ. 1 και 95 του Beethoven. Ο Brauner (ό.π., σ. 268), πάλι, υποστηρίζει ότι ο σχεδόν παντελής αποκλεισμός της τεχνικής αυτής από τα είδη της συμφωνίας και του κουαρτέττου εγχόρδων οφείλεται σε δραματουργικούς και δομικούς λόγους, χωρίς ωστόσο να δίνει διευκρινίσεις επ' αυτών (αν και εν τέλει διαφαίνεται ότι συντάσσεται πλήρως με την άποψη του Webster)· τα δύο κουαρτέττα που μας ενδιαφέρουν εδώ, κατονομάζονται επίσης στην εργασία του (ό.π.).

[286] Ο υπολογισμός αυτός εξαρτάται από το αν θεωρεί κανείς τις *σονάτες* Hob. XVI: 47bis / WU 19 και Hob. XVI: 47 / WU 57 ως δύο εκδοχές του ιδίου έργου ή ως δύο ξεχωριστά έργα. Η παλαιότερη εκδοχή είναι στην μι-ελάσσονα και τα μέρη της ακολουθούν την ιδιάζουσα διαδοχή Adagio – Allegro – Finale: tempo di Menuet. Η νεώτερη αντιθέτως (η γνησιότητα της οποίας ελέγχεται από μερικούς ερευνητές) είναι βασισμένη στην Φα-μείζονα και ξεκινά με ένα πρωτότυπο Moderato, το οποίο ακολουθείται μονάχα από τα δύο πρώτα μέρη της παλαιότερης εκδοχής, σε μεταφορά κατά ένα ημιτόνιο υψηλότερα (τα οποία μάλιστα αναφέρονται πλέον ως Larghetto και Allegro, χωρίς όμως να μεταβάλλονται ουσιαστικά τα περιεχόμενά τους).

[287] Η συγκεκριμένη σονάτα διαθέτει ένα μεσαίο μέρος με την ένδειξη Allegretto (που συνδέεται άμεσα με το Finale: presto), το οποίο όμως δεν εκλαμβάνω ως "αργό μέρος", αφού το εναρκτήριο μέρος της ίδιας σονάτας είναι ακόμη βραδύτερο ως προς την χρονική του αγωγή (Moderato). Παρ' όλα αυτά, το Allegretto μπορεί εν γένει να λειτουργήσει ως (σχετικώς) αργό μέρος στις ακόλουθες δύο περιπτώσεις: *πρώτον*, ως εσωτερικό μέρος τετραμερών έργων, σε συνδυασμό με μενουέττο ή scherzo (Haydn: *συμφωνίες* Hob. I: 62, 63, 82, 85 και 100, *κουαρτέττα εγχόρδων* opus 54 αρ. 1 / Hob. III: 58 και opus 64 αρ. 1 / Hob. III: 65· Beethoven: *συμφωνίες* opera 92 και 93, *κουαρτέττο εγχόρδων* opus 95, *τρίο με πιάνο* opus 70 αρ. 2 και *σονάτα για πιάνο* opus 31 αρ. 3), και *δεύτερον*, ως μεσαίο μέρος τριμερών συνθέσεων, αρκεί αυτό αφ' ενός μεν να μην είναι μενουέττο ή scherzo (από δομικής επόψεως) και αφ' ετέρου να συνιστά όντως το μέρος με την βραδύτερη χρονική αγωγή (οι δύο αυτές προϋποθέσεις πληρούνται *συγχρόνως* στο *κοντσέρτο για δύο lire organizzate* Hob. VIIh: 3 του Haydn, στο *κοντσέρτο για πιάνο* KV 459 του Mozart καθώς και στο *τρίο με πιάνο* Hob. XV: 28 του Haydn).

[288] Πρβλ. κυρίως Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 186-190) – ο οποίος σε γενικές γραμμές δεν έχει άδικο όταν παρατηρεί ότι τα σχετικά παραδείγματα εμφανίζονται διαδοχικά και εν είδει συνέχειας, πρώτα μεταξύ των σονατών (κατά την δεκαετία του 1770) και έπειτα μεταξύ των τρίο με πιάνο (κατά τις

Τώρα, ως προς την προτεινόμενη τυπολογία των αργών αυτών μερών, παρατηρούμε ότι τα περισσότερα ανήκουν στον δεύτερο τύπο, καθώς ολοκληρώνονται μεν σε δομικό επίπεδο, όχι όμως και σε τονικό: ως επί το πλείστον, τα δύο μέρη που συνδέονται μεταξύ τους βρίσκονται στην ίδια τονική βάση αλλά σε διαφορετικό τρόπο, οπότε η κατάληξη στην κοινή τους δεσπόζουσα λύνεται στην (μείζονα) τονική με την έναρξη του επερχόμενου γρήγορου μέρους (*σονάτα για πιάνο* Hob. XVI: 47bis / WU 19),[289] μενουέττου (*κουαρτέττο εγχόρδων* opus 54 αρ. 2 / Hob. III: 57)[290] ή τελικού μέρους (*τρίο με πιάνο* Hob. XV: 18[291] και *σονάτες για πιάνο* Hob. XVI: 33 / WU 34 και Hob. XVI: 47 / WU 57)· όταν όμως το αργό μέρος δεν έχει τεθεί (όπως στα προηγούμενα παραδείγματα) στην ομώνυμη ελάσσονα, η αρμονική σύνδεση των δύο μερών επιτυγχάνεται ποικιλοτρόπως: στην *σονάτα για πιάνο σε μι-ελάσσονα* Hob. XVI: 34 / WU 53, συγκεκριμένως, το αργό μέρος έχει τεθεί στην σχετική μείζονα, αλλά μέσω απατηλής πτώσεως καταλήγει στην δεσπόζουσα της βασικής τονικότητος, προετοιμάζοντας έτσι κατάλληλα την είσοδο του τελικού μέρους· κάτι παρόμοιο συμβαίνει και στο *τρίο με πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* Hob. XV: 29, το αργό μέρος του οποίου ξεκινά μεν από την Σι-μείζονα, αλλά προοδευτικά στρέφεται προς την Μι-ύφεση-μείζονα, την επικυρώνει και τελικά φθάνει σε μια μισή πτώση στην – κοινή πλέον με την τονικότητα του finale – δεσπόζουσα·[292] τέλος, στην *σονάτα για πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* Hob. XVI: 38 / WU 51, το αργό μέρος τίθεται στην σχετική ελάσσονα και καταλήγει στην δεσπόζουσά της, ενώ το τελικό μέρος ξεκινά απ' ευθείας με την τονική συγχορδία της βασικής τονικότητος, χωρίς δηλαδή να προσφέρει την τονική "λύση" του αργού μέρους (αντ' αυτού όμως, δημιουργείται μεταξύ των δύο αυτών μερών μια ενδιαφέρουσα αρμονική σχέση τρίτης). Δεν είναι λίγες και οι περιπτώσεις συνδέσεων τρίτου τύπου, στις οποίες δηλαδή η ίδια η μορφή του αργού μέρους απομένει τελικά ημιτελής· σε τονικό επίπεδο, τα δύο συνδεόμενα μέρη βασίζονται συνήθως σε ομώνυμες τονικότητες και άρα διαθέτουν κοινή δεσπόζουσα (*κουαρτέττο εγχόρδων* opus 20 αρ. 2 / Hob. III: 32, *τρίο με πιάνο* Hob. XV: 7 και 24,[293] *σονάτες για πιάνο*

---

δεκαετίες του 1780 και του 1790) – αλλά και Brauner (ό.π., σ. 268), ο οποίος κατονομάζει επίσης ένα προς ένα τα προαναφερόμενα έργα. Ο Leisinger (ό.π., σ. 187), εξ άλλου, σχολιάζει την "αξιοπαρατήρητη συχνότητα" με την οποία το αργό μέρος στις σονάτες της περιόδου 1765-1780 καταλήγει σε μισή πτώση (στην δεσπόζουσα) και έτσι συνδέεται άμεσα με το επόμενο μέρος. Στο ίδιο μήκος κύματος, ο K. Marx (ό.π., σ. 46), λαμβάνοντας υπ' όψιν του τις 8 εκ των προαναφερόμενων σονατών για πιάνο των ετών 1773-1788, σχολιάζει ότι ο Haydn πειραματίσθηκε περισσότερο από τον Mozart πάνω στην δυνατότητα άμεσης διασύνδεσης δύο μερών. Στο ίδιο γεγονός αναφέρονται περαιτέρω (αλλά χωρίς ιδιαίτερες λεπτομέρειες) οι W. Fischer (ό.π., σ. 69) και Newman (ό.π., σ. 141).

[289] Πρβλ. Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 188.

[290] Πρβλ. Brauner, ό.π., σ. 268.

[291] Σύμφωνα με τον Brauner (ό.π., σ. 279), το αργό αυτό μέρος (όπως και εκείνα των *τρίο* Hob. XV: 14, 16 και 30) έχει ολοκληρωθεί προτού ξεκινήσει η μετάβαση προς το επόμενο μέρος, η οποία θα μπορούσε ως εκ τούτου και να παραλειφθεί. Αυτό ωστόσο είναι τελείως ανακριβές: εφ' όσον στην θέση της τέλειας πτώσης του μ. 16 εμφανίζεται μια απατηλή πτώση στην έκτη βαθμίδα στο (δομικώς αντίστοιχο) μ. 52, η λειτουργία της μεταβάσεως επικαλύπτει την αναμενόμενη αρμονική ολοκλήρωση της τριμερούς ασματικής μορφής του αργού αυτού μέρους και την μεταθέτει στην έναρξη του τρίτου μέρους· συνεπώς, η περίπτωση αυτή ανήκει μονοσήμαντα στον δεύτερο τύπο άμεσης διασύνδεσης δύο μερών και όχι βεβαίως στον πρώτο!

[292] Ο Brauner (ό.π., σ. 279) θεωρεί ότι η ιδέα της ανοικτής διαμόρφωσης ενός αργού μέρους, η οποία επιρρεάζει ακόμη και την ίδια του την μορφή, με αποτέλεσμα αυτή να διακόπτεται για να ενωθεί με το finale (με άλλα λόγια, η εφαρμογή του τρίτου τύπου άμεσης διασύνδεσης δύο μερών), επιδρά – μεταξύ άλλων – και στο συγκεκριμένο τρίο. Στην πραγματικότητα όμως η τριμερής ασματική μορφή (με καταγεγραμμένες επαναλήψεις των επιμέρους τμημάτων) του αργού αυτού μέρους δεν μένει ημιτελής, αλλά συνεχίζεται και τελικά ολοκληρώνεται *μετά* την μετάβαση στην Μι-ύφεση-μείζονα (η οποία με την σειρά της ενσωματώνεται λειτουργικά στο μακροδομικό πρότυπο)! Εδώ έγκειται η ιδιαιτερότητα του εν λόγω αργού μέρους, το οποίο ωστόσο θα πρέπει να ενταχθεί αναμφισβήτητα στον δεύτερο και όχι στον τρίτο τύπο, αφού μόνον η αρμονική παράμετρος στερείται ολοκλήρωσης στην κατάληξη του κομματιού.

[293] Πρβλ. Brauner, ό.π., σ. 279 (χωρίς όμως να ληφθεί υπ' όψιν και το *τρίο* Hob. XV: 29 μαζί με αυτά, για τους προαναφερόμενους λόγους).

Hob. XVI: 24 / WU 39 και Hob. XVI: 37 / WU 50[294]), ενώ η ιδιάζουσα *σονάτα για πιάνο σε Λα-μείζονα* Hob. XVI: 30 / WU 45 (η μόνη που συνδέει και τα τρία μέρη μεταξύ τους)[295] εμπεριέχει ένα αρμονικώς περιπλανώμενο αργό μέρος που – όπως και το πρώτο – καταλήγει στην δεσπόζουσα της βασικής τονικότητος, η οποία εν τέλει βρίσκει την "λύση" της μόνο στην έναρξη του τρίτου μέρους.[296] Στις συνδέσεις πρώτου τύπου, τουναντίον, ανήκουν τρεις μόνον περιπτώσεις αργών – ολοκληρωμένων από δομικής και αρμονικής πλευράς – μερών με επιπρόσθετο συνδετικό πέρασμα προς το finale:[297] στο *τρίο με πιάνο σε Ρε-μείζονα* Hob. XV: 16, το αργό μέρος εμφανίζεται στην ομώνυμη ελάσσονα, οπότε η προέκτασή του έγκειται και καταλήγει (εύλογα) στην κοινή δεσπόζουσα των δύο άμεσα συνδεδεμένων μερών· στο *τρίο με πιάνο σε Λα-ύφεση-μείζονα* Hob. XV: 14, εντούτοις, το αργό μέρος βρίσκεται σε σχέση τρίτης προς την βασική τονικότητα και ως εκ τούτου η επιπρόσθετη μετάβαση αναλαμβάνει να γεφυρώσει το χάσμα ανάμεσα στην Μι-μείζονα και την Λα-ύφεση-μείζονα μέσω της σταδιακής προσέγγισης της (εναρμόνιας) δεσπόζουσας της τελευταίας· τέλος, στο *τρίο με πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* Hob. XV: 30, το αργό μέρος τίθεται επίσης σε σχέση τρίτης προς την βασική τονικότητα (στην Ντο-μείζονα), αλλά παρ' όλα αυτά το συνδετικό πέρασμα προς το γρήγορο τελικό μέρος καταλήγει στην δεσπόζουσα της τονικότητος του αργού μέρους, δημιουργώντας έτσι άλλη μια αρμονική σχέση τρίτης μεταξύ των δύο τελευταίων μερών.[298]

Η τακτική της άμεσης διασύνδεσης δύο μερών συνάντησε κάπως πιο περιορισμένη εφαρμογή στο έργο του Mozart. Είναι μάλιστα αξιοπαρατήρητο το γεγονός ότι τα περισσότερα δείγματα γραφής ανήκουν στο είδος της – ιταλικού τύπου – συμφωνίας με τρία

---

[294] Ο K. Marx (ό.π., σ. 46-47) υποστηρίζει ότι η περίπτωση της *σονάτας* Hob. XVI: 37 / WU 50 του Haydn είναι ανάλογη της *σονάτας* opus 53 του Beethoven, στον βαθμό μάλιστα που – συνυπολογίζοντας την επανάληψη του πρώτου τμήματος του αργού μέρους της σονάτας του Haydn – ο συνολικός αριθμός μέτρων αμφοτέρων των μεσαίων μερών ανέρχεται σε 28! Διαφωνώ εντούτοις με αυτόν τον κάπως "αβασάνιστο" συσχετισμό για δύο λόγους: αφ' ενός μεν διότι η τονική σχέση μεταξύ των υποδεικνυόμενων μερών είναι αναντίστοιχη (στον Haydn το αργό μέρος παρουσιάζεται στην ομώνυμη ελάσσονα, ενώ στον Beethoven στην υποδεσπόζουσα της βασικής τονικότητος) και αφ' ετέρου επειδή ακριβώς η διμερής μορφή του αργού μέρους της σονάτας του Haydn μένει ανολοκλήρωτη (γι' αυτό άλλωστε και εντάσσεται εδώ στον τρίτο τύπο άμεσης σύνδεσης μεταξύ δύο μερών), ενώ στην περίπτωση του Beethoven η τριμερής ασματική μορφή του αργού μέρους πραγματώνεται πλήρως, έστω και χωρίς να ολοκληρωθεί από αρμονικής πλευράς (δεύτερος τύπος διασύνδεσης μερών).

[295] Πρβλ. Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 188, 288 και κυρίως 291. Ο K. Marx (ό.π., σ. 46) υποδεικνύει περαιτέρω ως πιθανό πρότυπο ανάλογες περιπτώσεις στο έργο του Carl Philipp Emanuel Bach. Εξ άλλου, η απουσία οποιασδήποτε αναφοράς στον Haydn εκ μέρους του Newman (ό.π., σ. 141), στο σημείο όπου γίνεται λόγος για σονάτες με συνδεδεμένα όλα τα μέρη μεταξύ τους, υποδηλώνει ότι ο συγγραφέας θεωρεί την σονάτα αυτή διμερή και το αργό της μέρος ως απλό συνδετικό πέρασμα που από δομικής επόψεως εντάσσεται στο πρώτο μέρος.

[296] Η γενίκευση του Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 189), πάντως, αναφορικά με το ότι η σύνδεση του αργού μέρους με το finale συνεπάγεται σύντομη διάρκεια καθώς και υφολογική και δομική απλούστευση εκ μέρους του πρώτου, ούτως ώστε να επιδράσει ισχυρότερα η αμεσότητα της μετάβασης προς το τελικό μέρος, είναι αμφίβολο τελικά κατά πόσον ισχύει ακόμη και στο σύνολο των παραδειγμάτων μόνο του τρίτου αυτού τύπου – για τους άλλους δύο φυσικά, ούτε λόγος!

[297] Πρβλ. Brauner, ό.π., σ. 279 (χωρίς όμως να ληφθεί υπ' όψιν και το *τρίο* Hob. XV: 18, για τους λόγους που υποδείχθηκαν παραπάνω).

[298] Πρβλ. Brauner, ό.π., σ. 268. Αυτό που συμβαίνει στο τέλος του αργού μεσαίου μέρους δημιουργεί μια αναλογική σχέση ανάμεσα στο πέρασμα από το πρώτο στο δεύτερο και από το δεύτερο στο τρίτο μέρος, σε αρμονική απόσταση κατιούσας μικρής και μεγάλης τρίτης, αντιστοίχως. Από την άλλη πλευρά ωστόσο, ο ρόλος της μεταβατικής προεκτάσεως της κατάληξης του αργού μέρους καθίσταται από λειτουργικής (τουλάχιστον) επόψεως προβληματικός, αφού στην πραγματικότητα αποτυγχάνει να οδηγήσει ομαλά από την Ντο-μείζονα στην Μι-ύφεση-μείζονα (μέσω της αναμενόμενης δεσπόζουσας της τελευταίας). Ο Haydn εφαρμόζει εδώ μια τεχνική που υποτίθεται ότι εξυπηρετεί την αρμονική διασύνδεση δύο απομεμακρυσμένων τονικών περιοχών, χωρίς όμως να επιδιώκει πράγματι κάτι τέτοιο, όπως τουλάχιστον διαφαίνεται εκ των υστέρων: συνεπώς, προσφέρει περισσότερο μια διάψευση στις προσδοκίες των ακροατών εκείνων που είναι σε θέση να αντιληφθούν την λειτουργική αξία του επιπρόσθετου συνδετικού περάσματος, όταν αυτοί έκπληκτοι τελικά διαπιστώνουν ότι στην παρούσα περίσταση το συγκεκριμένο μέσο εμφανίζεται αποξενωμένο από την καθ' εαυτή λειτουργική του σκοπιμότητα, ως μια εμπνευσμένη "αυθαιρεσία" εκ μέρους του δημιουργού!

μόνο μέρη. Αλλά και τα ολιγάριθμα έργα μουσικής δωματίου του Mozart, στα οποία το αργό μέρος συνδέεται με το αμέσως επόμενο (οι *σονάτες για πιάνο και βιολί* KV 373a / 379, 385c / 403 και 385e / 402, καθώς και το *κουαρτέττο με φλάουτο* KV 285)[299] φαίνεται ότι δεν επιρρεάσθηκαν άμεσα από τον Haydn, αλλά μάλλον βασίσθηκαν σε διαφορετικά πρότυπα είτε προέκυψαν ως πειραματισμοί (αυτό άλλωστε μαρτυρεί και το γεγονός ότι οι δύο τελευταίες από τις προαναφερόμενες σονάτες για πιάνο και βιολί δεν ολοκληρώθηκαν ποτέ). Δεδομένου εξ άλλου του ότι στην *συμφωνία* KV 74 είναι το γρήγορο πρώτο μέρος αυτό που συνδέεται άμεσα με το επερχόμενο αργό, ενώ τα δύο τελευταία μέρη δεν ενώνονται μεταξύ τους, η εξέταση βάσει της εδώ προτεινόμενης τυπολογίας περιορίζεται ουσιαστικά στις ήδη γνωστές 5 τριμερείς συμφωνίες που έχουν όλα τα μέρη ενωμένα μεταξύ τους καθώς και στα 4 προαναφερθέντα έργα μουσικής δωματίου. Κατά τρόπον αξιοπερίεργο, λοιπόν, τα έργα αυτά αντιστοιχούν κατά είδος σε έναν κάθε φορά από τους τρεις τύπους άμεσης σύνδεσης του αργού μέρους με το εκάστοτε επόμενο. Έτσι, όλες οι υπό διερεύνηση συμφωνίες ανήκουν στον πρώτο τύπο: το αργό μέρος, αφού ολοκληρωθεί και φθάσει σε μια τέλεια πτώση, συνδέεται με το finale μέσω ενός συνδετικού περάσματος. Σε όσες συμφωνίες η βασική τονικότητα είναι κοινή για όλα τα μέρη (συμπεριλαμβανομένου του αργού), η αρμονική σύνδεση συνήθως είναι απλούστατη (μέσω της κοινής δεσπόζουσας, στις *συμφωνίες* KV 208 & 213c / 102 και KV 318), ενίοτε όμως καθίσταται κάπως πολυπλοκότερη (στην περίπτωση της *συμφωνίας* KV 141a / 161 & 163, το συνδετικό πέρασμα μετά την ολοκλήρωση του αργού μέρους καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα, προκειμένου το finale να οδηγηθεί μέσω της δεσπόζουσας στην τονική)· όταν, πάλι, το αργό μέρος τίθεται σε τονικότητα διαφορετική των εξωτερικών μερών (στην σχετική ελάσσονα στην *συμφωνία σε Μι-ύφεση-μείζονα* KV 161a / 184, και στην υποδεσπόζουσα στην *συμφωνία σε Ρε-μείζονα* KV 162b / 181), τότε το συνδετικό πέρασμα προσεγγίζει σε κάθε περίπτωση την δεσπόζουσα της βασικής τονικότητος, με την τονική συγχορδία της οποίας ανοίγει το γρήγορο τελικό μέρος. Στον δεύτερο τύπο διασύνδεσης συγκαταλέγεται μονάχα η περίπτωση του *κουαρτέττου με φλάουτο σε Ρε-μείζονα* KV 285: το μεσαίο αργό μέρος (στην σχετική ελάσσονα) ολοκληρώνεται μεν σε δομικό επίπεδο, αλλά αρμονικά αποτυγχάνει δύο φορές να καταλήξει στην τονική και αντ' αυτής οδηγείται εν τέλει στην εβδόμη βαθμίδα (μεθ' εβδόμης) της βασικής τονικότητος, η οποία φυσικά "λύνεται" στην τονική με την έναρξη του τελικού μέρους. Αντιθέτως, στις τρεις ήδη προαναφερθείσες σονάτες για πιάνο και βιολί, το αργό μέρος μένει πάντοτε ημιτελές και από δομικής επόψεως: στην περίπτωση της *σονάτας σε Σολ-μείζονα* KV 373a / 379 καθώς και της *σονάτας σε Λα-μείζονα* KV 385e / 402, το αργό εναρκτήριο μέρος κατευθύνεται από την βασική μείζονα τονικότητα, μέσω της (κοινής) δεσπόζουσας, προς την ομώνυμη ελάσσονα του δευτέρου (γρήγορου) μέρους,[300] ενώ στην *σονάτα σε Ντο-μείζονα* KV 385c / 403, παρά το γεγονός ότι το αργό μεσαίο μέρος τίθεται στην υποδεσπόζουσα της βασικής τονικότητος, η αρμονική διαμεσολάβηση επιτυγχάνεται και πάλι μέσω της δεσπόζουσας της τονικότητος του γρήγορου καταληκτικού μέρους.

---

[299] Ο K. Marx (ό.π., σ. 46-47) αναφέρεται επιλεκτικά στην περίπτωση του *κουαρτέττου* KV 285, των *συμφωνιών* KV 74 και 318, καθώς και της *σονάτας* KV 373a / 379. Από την πλευρά του, ο Newman (ό.π., σ. 141) υποστηρίζει ότι ο Mozart χρησιμοποιεί άμεσες διασυνδέσεις μερών μόνο σε σονάτες για πιάνο και βιολί.

[300] Ο K. Marx (ό.π., σ. 47) εκτιμά ότι στην περίπτωση της *σονάτας* KV 373a / 379 (που είναι άλλωστε και η μόνη ολοκληρωμένη από το χέρι του Mozart) το αργό πρώτο μέρος θα πρέπει να θεωρηθεί ως αυτόνομη διευρυμένη αργή εισαγωγή που συνδέεται μέσω μισής πτώσεως με το δεύτερο (γρήγορο) μέρος. Εντούτοις, αργή εισαγωγή με επανάληψη των 33 πρώτων μέτρων (τα οποία περαιτέρω αντιστοιχούν σε μια *έκθεση* μορφής σονάτας) δεν νοείται κατά την γνώμη μου! Παράλληλα, τίθεται το ερώτημα πόσο διευρυμένη θα μπορούσε άραγε να είναι μια τέτοια "αργή εισαγωγή": είναι δυνατόν 49 καταγεγραμμένα μέτρα, που με την αιτούμενη επανάληψη της πρώτης ενότητος ανέρχονται ουσιαστικά σε 82, να μην θεωρούνται αρκετά ώστε να αποτελέσουν ένα ανεξάρτητο μέρος – έστω και ημιτελές από δομικής επόψεως; Ως προς την άλλη σονάτα (την αποσπασματική KV 385e / 402), ας υποδειχθεί με κάποια έμφαση στο σημείο αυτό ότι είναι το μοναδικό έργο της κλασσικής περιόδου με δύο μόνο μέρη που συνδέονται μεταξύ τους.

Η τεχνική της άμεσης διασύνδεσης δύο (ή τριών) μερών αναπτύσσεται παρ' όλα αυτά πρωτίστως στο έργο του Beethoven,[301] σε έργα κάθε περιόδου και σχεδόν κάθε είδους – και μάλιστα όχι απαραίτητα ανάμεσα σε ένα αργό και σε ένα γρήγορο μέρος: έχει ενδιαφέρον π.χ. να παρατηρήσει κανείς ότι στις *συμφωνίες* opera 67 και 68 συνδέονται άμεσα τα δύο ή τρία τελευταία μέρη, αντιστοίχως, μεταξύ των οποίων εντούτοις δεν περιλαμβάνεται κανένα σε αργή χρονική αγωγή, ενώ το φαινόμενο αυτό κατακτά τελικά ακόμη και το είδος του κοντσέρτου.[302] Καθώς όμως έχουμε καταπιασθεί με την προβληματική της τυπολογίας των αλληλοσυνδεόμενων μερών της κλασσικής περιόδου με αφορμή ακριβώς ορισμένα έργα του Beethoven, μπορούμε εδώ να αρκεσθούμε σε μια σύντομη ανασκόπηση του φαινομένου στο σύνολο της δημιουργίας του και σε ό,τι αφορά ειδικά στην διασύνδεση ενός αργού μέρους με το εκάστοτε ακόλουθο. Στον πρώτο λοιπόν τύπο ανήκουν το *κοντσέρτο για βιολί σε Ρε-μείζονα* opus 61 (αργό μεσαίο μέρος στην υποδεσπόζουσα με επιπρόσθετη προέκταση προς μια πτώση στην δεσπόζουσα της βασικής τονικότητος), το *κοντσέρτο για πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* opus 73 (το αργό μεσαίο μέρος του ολοκληρώνεται στην Σι-μείζονα, ενώ στο συνδετικό πέρασμα που ακολουθεί προετοιμάζεται η επαναφορά της βασικής τονικότητος μέσω ενός ισοκράτη επί της δεσπόζουσάς της), το *κουαρτέττο εγχόρδων σε φα-ελάσσονα* opus 95 (το αργό δεύτερο μέρος ολοκληρώνεται στην Ρε-μείζονα, αλλά αμέσως μετά μια συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης δίνει το έναυσμα για την έναρξη του επερχόμενου scherzo), το *κουαρτέττο εγχόρδων σε ντο-δίεση-ελάσσονα* opus 131 (το αργό πρώτο μέρος καταλήγει στην τονική σε ταυτοφωνία, η οποία στην συνέχεια επανερμηνεύεται ως προσαγωγέας της Ρε-μείζονος του ακόλουθου μέρους!), η *σερενάτα για τρίο εγχόρδων σε Ρε-μείζονα* opus 8 (το αργό έκτο μέρος βρίσκεται ήδη στην βασική τονικότητα, οπότε αρκεί μια "πλεονάζουσα" συγχορδία δεσπόζουσας για την καταληκτική επαναφορά του εισαγωγικού εμβατηρίου), το *τρίο με πιάνο σε Σι-ύφεση-μείζονα* opus 97 (το αργό τρίτο μέρος ολοκληρώνεται μεν στην Ρε-μείζονα, κατόπιν όμως προσεγγίζεται η δεσπόζουσα της υποδεσπόζουσας της βασικής τονικότητος, από την οποία ξεκινά το finale), η *σονάτα για βιολί και πιάνο σε Σολ-μείζονα* opus 96 (το αργό δεύτερο μέρος κλείνει κανονικά στην Μι-ύφεση-μείζονα, αλλά κατόπιν η καταληκτική συγχορδία της τονικής μεταβάλλεται σε ελλειπτική διπλή δεσπόζουσα της ομώνυμης ελάσσονος της βασικής τονικότητος, όπου δηλαδή λαμβάνει χώραν το ακόλουθο scherzo), η *σονάτα για βιολοντσέλλο και πιάνο σε Ρε-μείζονα* opus 102 αρ. 2 (το μεσαίο αργό μέρος τίθεται στην ομώνυμη ελάσσονα και στο τέλος ενός αρκετά εκτενούς και αρμονικώς "περιπετειώδους" συνδετικού περάσματος εμφανίζεται η δεσπόζουσα) και η *σονάτα για πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* opus 27 αρ. 1 (αργό τρίτο μέρος στην υποδεσπόζουσα, με επιπρόσθετη μετάβαση που φθάνει στην δεσπόζουσα της βασικής τονικότητος).[303] Πολύ λιγότερες είναι

[301] Ο Newman (ό.π., σ. 141) αναφέρει γενικά ότι υπάρχουν αρκετές περιπτώσεις σονατών με άμεση σύνδεση του προτελευταίου με το τελευταίο μέρος (π.χ. στους Haydn και Beethoven), αλλά ελάχιστες με σύνδεση όλων των μερών μεταξύ τους (Beethoven)· για την τελευταία αυτή περίπτωση πρέπει να έχει υπ' όψιν του μάλλον την *σονάτα* opus 27 αρ. 1, η οποία ωστόσο "συνδέει" το πρώτο με το δεύτερο και το δεύτερο με το τρίτο μέρος μόνο σε επίπεδο εκτελεστικής πρακτικής ("attacca") και όχι σε δομικό είτε τονικό! Προσωπικά όμως δεν έχω εντοπίσει κανένα έργο του Beethoven με συνδεδεμένα – σε ουσιαστικό επίπεδο – όλα τα μέρη μεταξύ τους. Έτσι, η *σονάτα για πιάνο* Hob. XVI: 30 / WU 45 του Haydn συνιστά το μοναδικό έργο με περισσότερα από δύο μέρη που δύναται να επαληθεύσει τον ισχυρισμό του Newman, έστω και αν ο ίδιος δεν θέλει να το παραδεχθεί.

[302] Πρβλ. Roeder (ό.π., σ. 186), όπου γίνεται αναφορά και στα τέσσερα ώριμα κοντσέρτα του Beethoven (opera 56, 58, 61 και 73)· εντούτοις, ειδικά στην περίπτωση του *κοντσέρτου για πιάνο* opus 58 δεν υφίσταται πραγματική σύνδεση του μεσαίου μέρους με το finale, παρά μόνον μια ένδειξη "attacca" καθώς και μια αρμονική έναρξη του τελευταίου μέρους από την υποδεσπόζουσα προς την τονική της βασικής τονικότητος, η οποία προσδίδει μεν μια αίσθηση συνέχειας μεταξύ των μερών, αλλά αυτή οφείλεται εν τέλει αποκλειστικά στον εσωτερικό αρμονικό σχεδιασμό του τρίτου μέρους και ουδόλως στην "κλειστή" αρμονική κατάληξη του αργού μέρους που προηγείται.

[303] Ας αναφερθεί επίσης στο σημείο αυτό το αργό τρίτο μέρος της *σονάτας για πιάνο σε Λα-ύφεση-μείζονα* opus 110 που παρουσιάζεται μάλιστα δύο φορές: την πρώτη εξ αυτών, προηγείται του φουγκοειδούς finale και ολοκληρώνεται κανονικά στην ομώνυμη ελάσσονα χωρίς ουσιαστική σύνδεση με το επόμενο μέρος· όταν

ωστόσο οι περιπτώσεις αργού μέρους που ολοκληρώνεται μόνο σε δομικό επίπεδο, ενώ παραμένει ανοικτό από αρμονικής επόψεως (σύμφωνα δηλαδή με τον δεύτερο τύπο άμεσης διασύνδεσης μερών): εδώ συγκαταλέγονται το *κουαρτέττο εγχόρδων σε Φα-μείζονα* opus 59 αρ. 1 (αργό τρίτο μέρος στην ομώνυμη ελάσσονα με εκτενές κλείσιμο επί της δεσπόζουσας), η *σονάτα για πιάνο σε Ντο-μείζονα* opus 53 (το αργό μέρος από την υποδεσπόζουσα στρέφεται τελικά προς την δεσπόζουσα της βασικής τονικότητος), η *σονάτα σε φα-ελάσσονα* opus 57 (το αργό μέρος τίθεται στην σχετική της υποδεσπόζουσας, αλλά στην θέση της καταληκτικής συγχορδίας της τονικής εμφανίζεται αναπάντεχα μια συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης, από την οποία μάλιστα ξεκινά και το τελικό μέρος) και η *σονάτα σε Μι-ύφεση-μείζονα* opus 81a (με αργό δεύτερο μέρος στην σχετική ελάσσονα που τελικά προσεγγίζει την δεσπόζουσα της βασικής τονικότητος). Τέλος, το αργό μέρος μένει κατά το μάλλον ή ήττον δομικώς ημιτελές (κατά τις προδιαγραφές του τρίτου τύπου σύνδεσης μεταξύ δύο μερών) στο *τριπλό κοντσέρτο* opus 56, στα *ντουέττα για κλαρινέττο και φαγγόττο* WoO 27 αρ. 1 και 2, στο *τρίο για φλάουτο, φαγγόττο και πιάνο* WoO 37, στην *σονάτα για κόρνο και πιάνο* opus 17, στην *σονάτα για πιάνο* opus 101 (σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις το αργό μέρος προηγείται του finale και ανεξαρτήτως της τονικότητός του καταλήγει στην δεσπόζουσα της βασικής τονικότητος του έργου), στο αργό έκτο μέρος του *κουαρτέττου εγχόρδων σε ντο-δίεση-ελάσσονα* opus 131 (όπου ως προετοιμασία του καταληκτικού μέρους αρκεί η μειζονοποίηση της τονικότητος της σολ-δίεση-ελάσσονος) καθώς και στο *κουαρτέττο με πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* WoO 36 αρ. 1 (το αργό πρώτο μέρος του οποίου καταλήγει στην δεσπόζουσα για να ακολουθήσει το γρήγορο δεύτερο μέρος στην ομώνυμη ελάσσονα).

Διαπιστώνεται επομένως ότι η πρακτική της διασύνδεσης ενός αργού μέρους με το αμέσως επόμενο συναντάται σε έργα και των τριών κλασσικών, με αναλογικά υπερτριπλάσια συχνότητα στον Beethoven απ' ό,τι στους Haydn και Mozart,[304] αλλά και με ορισμένες επιμέρους διαφοροποιήσεις όσον αφορά στην επιλογή του ενός ή του άλλου από τους τρεις τύπους που διακρίθηκαν εδώ: ο πρώτος τύπος διασύνδεσης προτιμάται ιδίως από τους Mozart και Beethoven, ο δεύτερος εφαρμόζεται πρωτίστως από τον Haydn, ενώ ο τρίτος ανιχνεύεται κυρίως σε έργα του Beethoven. Συνολικά λοιπόν, ο πρώτος τύπος αξιοποιείται συχνότερα στον κλασσικισμό (20 περιπτώσεις) σε σχέση με τους υπόλοιπους δύο (13 και 14 περιπτώσεις, αντιστοίχως). Αυτό ωστόσο σημαίνει και ότι η μορφή του αργού μέρους μένει τελικά ημιτελής μόνο τρεις στις δέκα φορές που αυτό συνδέεται άμεσα με το επόμενο μέρος, ενώ κατά κανόναν ολοκληρώνεται με ή χωρίς τονικές επιπτώσεις. Η τονική διαμεσολάβηση προς το επόμενο μέρος, εξ άλλου, πραγματοποιείται ως επί το πλείστον μέσω της δεσπόζουσας της τονικότητός του (ανεξαρτήτως της τονικότητος του αργού μέρους)· στις ολιγάριθμες πάντως περιπτώσεις, στις οποίες το μέρος που ακολουθεί δεν ξεκινά με συγχορδία της τονικής, η κατάληξη του αργού μέρους πραγματοποιείται σε μια διαφορετική αρμονική βαθμίδα (βλ. σχετικά παραδείγματα στους Mozart και Beethoven), ενώ ακόμη σπανιώτερα (μόνο στον Haydn), η κατάληξη του αργού μέρους και η έναρξη του επομένου βρίσκονται μεταξύ τους σε – εμφανώς αδιαμεσολάβητη – αρμονική απόσταση τρίτης.

---

ωστόσο επανέρχεται το μεγαλύτερο τμήμα του εντός του finale (στα μ. 88b-107a ή 114b-133a), η κατάληξή του προεκτείνεται (στα μ. 107b-110a / 133b-136a) και συνδέεται έτσι ομαλότερα με την περαιτέρω εκτύλιξη της γρήγορης φούγκας. Ελάχιστα φυσικά θα μπορούσε κανείς να κάνει λόγο σε αυτήν την περίπτωση για δύο άμεσα συνδεόμενα μέρη: η ερμηνεία τους ως ενός "σύνθετου" μέρους ίσως βρίσκεται λίγο εγγύτερα στην πραγματικότητα, αν και, από την άλλη πλευρά, το αργό αυτό μέρος είναι δομικώς ολοκληρωμένο και κατά συνέπεια συνιστά οπωσδήποτε κάτι πολύ περισσότερο από μια "αργή εισαγωγή" στο γρήγορο finale.

[304] Στατιστικά, σε σύνολο 284 αργών μερών του Haydn, τα οποία εξετάσθηκαν για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας, τα 17 που συνδέονται άμεσα με το επόμενο μέρος αντιστοιχούν σε ένα ποσοστό της τάξεως του 5,99%· κατά τον ίδιο τρόπο, οι 9 αντίστοιχες περιπτώσεις σε σύνολο 213 αργών μερών του Mozart αντιστοιχούν μόλις στο 4,23%, ενώ στον Beethoven το φαινόμενο αυτό συναντάται στα 21 από τα 114 αργά μέρη των ενόργανων συνθέσεών του, δηλαδή στο αξιοπρόσεκτο ποσοστό του 18,42%.

# ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

*Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη*

# Οι διαφορετικοί τύποι σονάτας

Ο όρος "μορφή σονάτας" είναι ένας από τους ευρύτερα διαδεδομένους στα πεδία της μορφολογίας και της ανάλυσης, ιδίως όσον αφορά στην εξέταση έργων της κλασσικής περιόδου.[1] Παρ' όλα αυτά, το ακριβές του περιεχόμενο αποτέλεσε και εξακολουθεί εν

[1] Στην Ελλάδα, ο ξενόγλωσσος όρος "Sonatenform", "sonata form" κ.ο.κ. συχνά αποδίδεται επίσης ως "φόρμα σονάτα", "φόρμα σονάτας" είτε ακόμη "μορφή σονάτα". Επιθυμώ εδώ να διευκρινίσω εξ αρχής γιατί θεωρώ ατυχείς και ακατάλληλες προς χρήση τις τρεις αυτές απόπειρες μεταφραστικής απόδοσης στα ελληνικά, προτείνοντας στην θέση τους την αποκλειστική αναφορά στην "μορφή σονάτας". Το πρώτο ζήτημα αφορά σε μια συντακτική παρατήρηση. Όλες οι παραπάνω εκφράσεις συνιστούν ονοματικά σύνολα λέξεων αποτελούμενα από δύο ουσιαστικά. Σύμφωνα με τους συντακτικούς κανόνες της ελληνικής γλώσσας, το δεύτερο ουσιαστικό προσδιορίζει το πρώτο, από το οποίο και εξαρτάται νοηματικά. Οι περιπτώσεις ομοιόπτωτου προσδιορισμού περιορίζονται ως επί το πλείστον σε δείγματα παράθεσης (π.χ. η *σονάτα*, μια μουσική *μορφή*) ή επεξήγησης (π.χ. η κυριότερη μουσική *μορφή* του κλασσικισμού, η *σονάτα*), ενώ σπανιώτερα αναφέρονται σε προσδιορισμό μέτρου, τοπικής ή χρονικής έκτασης κ.ά. Έτσι, η σύνδεση δύο ουσιαστικών καθίσταται εφικτή πρωτίστως με έναν ετερόπτωτο προσδιορισμό, όπου το δεύτερο ουσιαστικό, εκείνο δηλαδή που προσδιορίζει το πρώτο, τίθεται συνήθως στην γενική πτώση ή (σπανιώτερα) στην αιτιατική. Επομένως, εκφράσεις όπως "φόρμα σονάτα" και "μορφή σονάτα" είναι προφανώς ασύντακτες και προέρχονται από άμεση (και ατυχέστατη) μεταφορά στα ελληνικά του αγγλικού "sonata form", καθ' ότι στην αγγλική γλώσσα – ως γνωστόν – τα ουσιαστικά στερούνται πτώσεων, οπότε η παρατακτική αυτή σύνταξη εμφανίζεται περίπου ως "αναγκαίο κακό". Αντιθέτως, στην γερμανική γλώσσα (η συντακτική οργάνωση της οποίας παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με την αρχαία ελληνική – όπως π.χ. στην χρήση της δοτικής πτώσεως ή του απαρεμφάτου σε μια σειρά περιπτώσεων) ο ονοματικός προσδιορισμός εμφανίζεται ως ετερόπτωτος και εν προκειμένω επίσης στην γενική, ενώ ο όρος "Sonatenform" συνιστά περαιτέρω ένα από τα άπειρα παραδείγματα της τυπικής γερμανικής συγχωνεύσεως δύο ουσιαστικών σε μια σύνθετη λέξη, όπου το κύριο ουσιαστικό τίθεται στο τέλος και προηγείται ο ετερόπτωτος προσδιορισμός του: έτσι, το ουσιαστικό *Form* προσδιορίζεται από το *Sonate* (το οποίο προς τον σκοπό αυτόν τίθεται σε γενική πτώση άνευ άρθρου, ως "Sonaten-")· εάν ωστόσο η σύνθετη αυτή λέξη αναλυθεί στα συστατικά της, τότε το ονοματικό σύνολο ταυτίζεται συντακτικώς με την ελληνική του απόδοση, δηλαδή ως "Form der Sonate" ή "μορφή [της] σονάτας". Για τις ανωτέρω παρατηρήσεις επί των συντακτικών κανόνων της ελληνικής γλώσσας, παραπέμπω στο πόνημα του Κέντρου Εκπαιδευτικών Μελετών και Επιμόρφωσης, *Συντακτικό της Νέας Ελληνικής (Α΄, Β΄ και Γ΄ Γυμνασίου)*, Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων, Αθήνα 1988 (11η έκδοση), σ. 32-40. – Μένει εντούτοις να αποσαφηνισθεί η προτίμηση του όρου "μορφή" αντί του όρου "φόρμα", δηλαδή του κύριου ουσιαστικού που προσδιορίζεται περαιτέρω από την έννοια "σονάτα". Στο έργο του Εμμανουήλ Κριαρά, *Νέο Ελληνικό Λεξικό της σύγχρονης δημοτικής γλώσσας (γραπτής και προφορικής)*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1995, μεταξύ των 20 (!) διαφορετικών εννοιών που εμπεριέχει το λήμμα "μορφή" (στην σ. 896), η υπ' αριθμόν 16 αναφέρεται γενικά σε καλλιτεχνήματα και λογοτεχνικά έργα, στα οποία η μορφή αντιπροσωπεύει «το σύνολο των μεθόδων και των παραστατικών μέσων με τα οποία δίνεται η εξωτερική τους εμφάνιση, η κατασκευή ή η σύνθεσή τους, σε αντιδιαστολή με την ιδέα που εκφράζουν, το θέμα ή το περιεχόμενό τους», ενώ η υπ' αριθμόν 19 αφορά ειδικά στην μουσική, για την οποία ως μορφή θεωρείται «α) η δομή, το σχέδιο σύνθεσης ενός μουσικού έργου, β) το μουσικό είδος (σπουδή, κοντσέρτο, μπαλάντα κ.λπ.), γ) η φιλολογική, θρησκευτική, χορογραφική, τεχνική, κ.λπ., προέλευση του έργου». Στο λήμμα "φόρμα" (ό.π., σ. 1448), αντιθέτως, περιλαμβάνονται οι έννοιες του "σχήματος", του "καλουπιού" και της "μορφής", όπως αυτή εκδηλώνεται σε καλλιτεχνικά έργα (με παραπομπή στην προαναφερόμενη 16η ερμηνεία της "μορφής"). Συνοψίζοντας λοιπόν τα παραπάνω, παρατηρούμε ότι: α) η "μορφή" και η "φόρμα" χρησιμοποιούνται για τις καλές τέχνες και την λογοτεχνία ως συνώνυμες σε αντιδιαστολή προς την έννοια του "περιεχομένου", παραπέμποντας σαφώς στην γνωστή από τον 19ο αιώνα προβληματική περί της μορφής και του περιεχομένου στο έργο τέχνης· β) για την μουσική ειδικά, η "μορφή" ταυτίζεται μεν με την "δομή" και τον "σχεδιασμό" ενός συνθέματος (ενόσω ο όρος "φόρμα" δεν αναφέρεται εδώ ρητώς), αλλά στην συνέχεια επιχειρείται ένας επιφανειακός συσχετισμός της "μορφής" αφ' ενός με το "μουσικό είδος" και αφ' ετέρου με διάφορες (αρκετά ασαφείς) εξωμουσικές παραμέτρους. Στο λεξικογραφικό έργο του Ινστιτούτου Νεοελληνικών Σπουδών (του Ιδρύματος Μανώλη Τριανταφυλλίδη), *Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1998, το λήμμα "μορφή" (σ. 872-873) περιλαμβάνει τις ίδιες περίπου πληροφορίες: ως "μορφή" ορίζεται, μεταξύ άλλων, «το σύνολο των εκφραστικών μέσων κάθε καλλιτεχνικού

πολλοίς να αποτελεί αντικείμενο σημαντικών προστριβών μεταξύ των θεωρητικών. Στο κεφάλαιο αυτό θα μας απασχολήσει λοιπόν εκτενώς η ιστορική προοπτική της "μορφής σονάτας" (όπως αυτή κατανοήθηκε και διατυπώθηκε κατά το δεύτερο ήμισυ του 18ου αιώνος, κατά τον 19ο αλλά και κατά τον 20ό αιώνα), ενώ παράλληλα θα καταδειχθεί με ιδιαίτερη έμφαση η μακροδομική της πολυδιαστατότητα.

Κεντρικής σημασίας διαπίστωση συνιστά πράγματι το ότι ιστορικά ουδέποτε υπήρξε μία και μοναδική *μορφή σονάτας* αλλά αρκετές διαφορετικές *μορφές σονάτας*, όπως εύστοχα κατέδειξε, μεταξύ άλλων, ο Charles Rosen – τουλάχιστον με την επιλογή του τίτλου *Sonata Forms* για μια από τις γνωστότερες συμβολές επί του ζητήματος αυτού κατά τον 20ό αιώνα.[2]

---

έργου», ενώ ως συνώνυμό της δίδεται η λέξη "φόρμα" και επιπλέον αντιδιαστέλλεται προς την έννοια του "περιεχομένου"· περαιτέρω, η "μορφή" ταυτίζεται και εδώ εσφαλμένως με το "είδος" ή τον "τύπο" και ως παράδειγμα αναφέρεται η έκφραση "μουσικές μορφές". Στο λήμμα "φόρμα" (ό.π., σ. 1434), εξ άλλου, παρέχονται οι ερμηνείες της "εξωτερικής μορφής" και του "σχήματος" με το οποίο εμφανίζεται κάτι, ενώ επαναλαμβάνεται ο ορισμός της "μορφής" όσον αφορά στα καλλιτεχνικά έργα και δίνεται ως παράδειγμα η έκφραση "νέες μουσικές φόρμες". Ως προς την ετυμολογία, τώρα, των όρων αυτών αναφέρεται ότι η μεν "μορφή" είναι αρχαία λέξη, αλλά σήμερα χρησιμοποιείται ως σημασιολογικό δάνειο από το γαλλικό "forme" και το γερμανικό "Gestalt" (ό.π., σ. 873), ενώ η λέξη "φόρμα" προέρχεται από το λατινικό "forma" που ίσως προέκυψε από τον αρχαιοελληνικό όρο "μορφή" μέσω των ετρουσκικών (ό.π., σ. 1434). Η άποψη του Γεωργίου Μπαμπινιώτη, στο *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας, με σχόλια για τη σωστή χρήση των λέξεων*, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα 1998, συνίσταται σε αντίστοιχες ερμηνευτικές προσεγγίσεις: η "μορφή" (σ. 1130) στον λόγο και την τέχνη ορίζεται ως «ο τρόπος εκφράσεως και γενικότερα η εξωτερική υφή, κατ' αντιδιαστολή προς την ιδέα ή το εννοιολογικό περιεχόμενο», ενώ ως συνώνυμά της αναφέρονται η "φόρμα", το "ύφος", το "στυλ" και η "έκφραση" (!) και ως αντίθετο το "περιεχόμενο". Για την "φόρμα" (ό.π., σ. 1918-1919), εξ άλλου, δίνονται οι έννοιες του "σχήματος ενός πράγματος", του "καλουπιού" και – ειδικά για τα καλλιτεχνικά έργα – της "μορφής". Όσον αφορά δε στην ετυμολογία των λέξεων αυτών, ο Μπαμπινιώτης δίνει τις ακόλουθες πληροφορίες: α) η "μορφή" προέρχεται πιθανόν από το αρχαιοελληνικό "μέρφος", ενώ το "forma" διευκρινίζεται ότι συνιστά δάνειο με την μεσολάβηση της ετρουσκικής γλώσσας (ό.π., σ. 1130), και β) η "φόρμα" προέρχεται από το λατινικό και ιταλικό "forma" που σημαίνει "μορφή" και "σχήμα" (ό.π., σ. 1919). – Σκόπιμα παρέθεσα σε αυτό το σημείο τους παραπάνω ορισμούς με τόσες λεπτομέρειες, για να δείξω ότι όλα τα σύγχρονα νεοελληνικά (μη-εξειδικευμένα) λεξικά χρησιμοποιούν ουσιαστικά τις έννοιες "μορφή" και "φόρμα" ως συνώνυμες, ταυτίζοντας παράλληλα τους όρους "μορφή", "είδος" και "ύφος" – για μια συνοπτική αλλά σαφή διάκριση των τριών αυτών βασικών εννοιών στην μουσική, βλ. Εκατερίνα Μιχαήλοβνα Τσαριόβα, "Το στυλ [ύφος] στη μουσική" (μετάφραση: Γιώργος Π. Πλουμπίδης), *Μουσικολογία* 17, Εξάντας, Αθήνα 2003, σ. 25-35 – και εμμένοντας στην διάκριση της "μορφής" από το "περιεχόμενο" στην τέχνη. Παρ' όλα αυτά, η σύγχρονη μουσική ανάλυση και αντίληψη δεν δέχεται μια τόσο απλοϊκή διάκριση, αφού ήδη από την εποχή του Eduard Hanslick (*Vom Musikalisch-Schönen*, 1854· σε ελληνική μετάφραση και επίμετρο του Μάρκου Τσέτσου: *Για το ωραίο στη μουσική*, Εξάντας, Αθήνα 2003) η "μορφή" έχει προσλάβει μια διάσταση που, ενσωματώνοντας το αμιγώς μουσικό "περιεχόμενο" ενός έργου, απομακρύνεται πλέον από την επιφανειακή, εξωτερική "φόρμα". Θα μπορούσαμε επομένως να αντιληφθούμε την έννοια της "φόρμας" ως συνώνυμη ίσως του μηχανιστικού και άτεγκτου "καλουπιού", του μαθητικού μορφολογικού "μοντέλλου", του "εξωτερικού σχήματος", ενώ εκείνη της "μορφής" ως του αποτελέσματος ενός συνδυασμού των θεωρητικών επιταγών μιας συγκεκριμένης "φόρμας" (ή καλύτερα ενός "δομικού προτύπου") με το σύνολο των εφαρμοζόμενων συνθετικών τεχνικών και υφολογικών μέσων αλλά και των συνεπειών που απορρέουν από την φύση αυτών καθ' εαυτών των μουσικών "ιδεών" (θεμάτων) που επιλέγονται για ένα συγκεκριμένο κάθε φορά μουσικό έργο. Στον βαθμό λοιπόν που η θεωρία περί της σονάτας (όπως θα δούμε στην συνέχεια) ουδόλως περιορίζεται στην υπόδειξη του "εξωτερικού σχήματος" ενός μουσικού κομματιού, αλλά διερευνά κυρίως τις πολύπλευρες σχέσεις που διαμορφώνονται στο εσωτερικό του, επιχειρώντας να συλλάβει την "δυναμική" του εκάστοτε μακροδομικού σχεδιασμού, η έκφραση "φόρμα σονάτας" συνιστά κατ' ουσίαν έναν εμπαιγμό που υποβαθμίζει τα περιεχόμενα της "μορφής σονάτας" σε ένα εξαιρετικά αφαιρετικό σχήμα, το οποίο δεν παρέχει καν την δυνατότητα διάκρισης της τριμερούς μορφής σονάτας από μια τριμερή ασματική μορφή του τύπου Α Β Α! Ας υποδειχθεί, τέλος, ότι η χρήση της έκφρασης "φόρμα σονάτας" στην θέση της "μορφής σονάτας" μπορεί να θεωρηθεί ως ένα είδος γλωσσικού αντιδανείου, αμφίβολης κατά τα λοιπά αποτελεσματικότητος στο πλαίσιο μιας πραγματικά λειτουργικής μουσικής ορολογίας: διότι στην μουσική τέχνη ο άυλος ήχος δεν χύνεται σε καλούπια, προκειμένου να παραχθεί με αυτόν τον τρόπο κάποια "φόρμα", αλλά αντιθέτως το σύνολο των μουσικών τεχνικών και περιεχομένων αποκρυσταλλώνεται τελικά σε μια "μορφή", διαμορφώνοντας συνεπώς όχι ένα απλό σκίτσο αλλά ένα γνήσιο έργο τέχνης.

[2] Charles Rosen, *Sonata Forms*, W. W. Norton & Company, New York – London 1988 (revised edition). Στον πρόλογο (σ. ix-x), ο συγγραφέας αναφέρει χαρακτηριστικά: «Ο τίτλος του βιβλίου αυτού είναι στον πληθυντικό

Πόσοι διαφορετικοί "δομικοί τύποι σονάτας" θα μπορούσαν ωστόσο να διακριθούν; Σίγουρα, το πρώτο πράγμα που έρχεται στο μυαλό οποιουδήποτε ακούει τον όρο "μορφή σονάτας" είναι ο κανονιστικός μακροδομικός τύπος που συνίσταται σε τρεις βασικές ενότητες, την *έκθεση*, την *επεξεργασία* και την *επανέκθεση* (μία τέταρτη, η *coda*, παραμένει πάντοτε προαιρετική). Πέραν όμως του παραπάνω τύπου σονάτας, υφίστανται και άλλες δυνατότητες που σε αμιγώς θεωρητικό επίπεδο μπορούν να προκύψουν δια της απαλοιφής, της συγχωνεύσεως ή της προσθήκης δομικών ενοτήτων είτε τμημάτων[3] στην βασική αυτή ακολουθία *εκθέσεως – επεξεργασίας – επανεκθέσεως*.[4] Μια διάκριση σε πρώτο επίπεδο μπορεί συνεπώς να οδηγήσει στην ακόλουθη συστηματική ταξινόμηση:

α) Τύπος (μορφή) σονάτας με τρεις ενότητες: *έκθεση – επεξεργασία – επανέκθεση*.

β) Τύπος (μορφή) σονάτας με δύο ενότητες, λόγω συγχωνεύσεως των λειτουργιών της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως* σε μία ενιαία δεύτερη ενότητα και επιπροσθέτως με μερική απαλοιφή των περιεχομένων της *επανεκθέσεως*: *έκθεση* – "επεξεργασία" + τμηματική "επανέκθεση".

γ) Τύπος (μορφή) σονάτας με δύο ενότητες, λόγω της πλήρους απαλοιφής της *επεξεργασίας*: *έκθεση – επανέκθεση*.

δ) Τύπος (μορφή) σονάτας με τρεις ενότητες και με ανάμειξη στοιχείων της μορφής ρόντο: *έκθεση* (διευρυμένη κατά το πρότυπο του ρόντο, με μία τονική επαναφορά του κυρίου θέματος) – *επεξεργασία – επανέκθεση*.

ε$^1$) Τύπος (μορφή) σονάτας που συνδυάζει την χαρακτηριστική αντιπαράθεση ορχηστρικών τμημάτων ("tutti") και σολιστικών ενοτήτων ("solo") του είδους του κοντσέρτου με τον προαναφερόμενο (τριμερή) πρώτο τύπο (α): tutti 1 – solo 1 (*έκθεση*) – tutti 2 – solo 2 (*επεξεργασία*) – tutti 3 – solo 3 (*επανέκθεση*) – tutti 4.

ε$^2$) Τύπος (μορφή) σονάτας που συνδυάζει την χαρακτηριστική αντιπαράθεση ορχηστρικών τμημάτων και σολιστικών ενοτήτων του είδους του κοντσέρτου με τον προαναφερόμενο (διμερή) δεύτερο τύπο (β): tutti 1 – solo 1 (*έκθεση*) – tutti 2 – solo 2 ("επεξεργασία" + τμηματική "επανέκθεση") – tutti 3.

ε$^3$) Τύπος (μορφή) σονάτας που συνδυάζει την χαρακτηριστική αντιπαράθεση ορχηστρικών τμημάτων και σολιστικών ενοτήτων του είδους του κοντσέρτου με τον προαναφερόμενο (διμερή) τρίτο τύπο (γ): tutti 1 – solo 1 (*έκθεση*) – tutti 2 – solo 2 (*επανέκθεση*) – tutti 3.

Για όλους τους παραπάνω δομικούς τύπους υπάρχει επαρκής αριθμός παραδειγμάτων στα αργά μέρη του υπό εξέταση κλασσικού ρεπερτορίου. Ένας ακόμη τύπος σονάτας ("ε$^4$"),

---

[αριθμό]. Αυτό αποσκοπεί στο να δοθεί έμφαση στο γεγονός ότι αυτό που επρόκειτο τελικά να καταστεί ο κανονιστικός τύπος της μορφής σονάτας ανεπτύχθη από κοινού με άλλες μορφές, οι οποίες αλληλοεπιρρεάσθηκαν και υπήρξαν, στην πραγματικότητα, ανεξάρτητες. Επιπροσθέτως, έχω αφιερώσει κάποιο χώρο στα είδη της οπερατικής άριας και του κοντσέρτου· η ανάπτυξη μιας ποικιλίας συναφών μορφών σονάτας εκτείνεται πέραν των περιοχών της συμφωνίας, της μουσικής δωματίου και της σονάτας για σόλο όργανα. Χωρίς την άρια και το κοντσέρτο, η ιστορία των μορφών σονάτας είναι απλά εντελώς αδιανόητη».

[3] Διευκρινίζεται στο σημείο αυτό ότι οι όροι "ενότητα" και "τμήμα" αντιστοιχούν αυστηρά σε διαφορετικά περιεχόμενα. Η "ενότητα" συνιστά μια μακροδομική οντότητα, όπως είναι π.χ. η *έκθεση* μιας μορφής σονάτας, η *μεσαία ενότητα Β* μιας τριμερούς ασματικής μορφής (Α Β Α) ή ένα πλήρες *επεισόδιο* μιας μορφής ρόντο. Αντιθέτως, ως "τμήμα" εκλαμβάνεται ένα μικρότερο τεμάχιο εντός μιας ευρύτερης μακροδομικής *ενότητος*, όπως π.χ. το τμήμα της *μεταβάσεως* στην *έκθεση* μιας μορφής σονάτας ή ένας αριθμός παρατακτικών *τμημάτων* (α, β, γ κ.ο.κ.) στο πλαίσιο μιας ενότητος οποιασδήποτε μορφής.

[4] Εννοείται ότι η παρούσα θεώρηση, στην οποία ο τριμερής τύπος σονάτας εκλαμβάνεται ως βασικός και οι υπόλοιποι ως παράγωγά του, έχει παραστατική και μόνον αξία, καθώς αποσκοπεί στο να καταστήσει ευληπτότερες τις σχέσεις ανάμεσα στους διαφορετικούς τύπους σονάτας κατά τρόπον συστηματικό και δεν ανταποκρίνεται στην ιστορική εξέλιξη των μορφών αυτών – τόσο στην πράξη όσο και στην θεωρία.

ο οποίος θα μπορούσε θεωρητικά να συνδυάζει τρόπον τινα τα δομικά χαρακτηριστικά του κοντσέρτου με την ανάμειξη στοιχείων των μορφών σονάτας και ρόντο του (τριμερούς) τέταρτου τύπου (δ), είναι μεν ανιχνεύσιμος σε μεμονωμένες περιπτώσεις αργών και γρήγορων καταληκτικών μερών κοντσέρτων, οι οποίες εντούτοις δεν αιτιολογούν επαρκώς την αναγκαιότητα σύστασης ενός ξεχωριστού μακροδομικού προτύπου.[5]

Απαραίτητο επομένως συστατικό κάθε μορφής σονάτας είναι η ενότητα της *εκθέσεως*, στην οποία και οφείλεται κατά το μεγαλύτερο μέρος η συγγένεια των παραπάνω δομικών τύπων. Αντιθέτως, η *επεξεργασία* και η *επανέκθεση* μπορούν κάλλιστα να υποστούν δραστικές περικοπές, να απαλειφθούν εντελώς είτε να συγχωνευθούν σε μία ενιαία μακροδομική ενότητα· σε κάθε περίπτωση όμως, οι ελάχιστες προδιαγραφές για την σύσταση και την αναγνώριση μιας οποιασδήποτε μορφής σονάτας περιλαμβάνουν την παρουσία μιας πλήρους ή τμηματικής *επανεκθέσεως* ή – σε περίπτωση πλήρους απαλοιφής της – την υποχρεωτική εμφάνιση *επεξεργασίας*![6] Οι δύο τελευταίοι τύποι σονάτας, εξ άλλου, προκύπτουν από τον συνδυασμό των προδιαγραφών των τριών πρώτων με στοιχεία άλλων μορφοπλαστικών αρχών (του ρόντο) και ειδολογικών χαρακτηριστικών (του κοντσέρτου) που διευρύνουν σημαντικά τις "αμιγείς" – ούτως ειπείν – μορφές σονάτας και τις καθιστούν "μεικτές" μακροδομικές οντότητες. Ας σημειωθεί επίσης ότι ορισμένες δυνατότητες ουσιωδών δομικών μεταβολών στο πλαίσιο της *επεξεργασίας* και κυρίως της *επανεκθέσεως* δεν εκλαμβάνονται ως μακροδομικά κριτήρια σύστασης και άλλων ανεξάρτητων δομικών τύπων σονάτας, παρά μόνον ως "μικροδομικής ισχύος" παράγοντες που επιφέρουν "εσωτερικές" τροποποιήσεις στα προαναφερόμενα βασικά μορφολογικά πρότυπα.

Η διερεύνηση των τριών πρώτων τύπων σονάτας κρίνεται σκόπιμο να γίνει από κοινού, δεδομένου του ότι η πρώτη ενότητα και των τριών (*έκθεση*) ακολουθεί τις ίδιες ακριβώς προδιαγραφές, ενώ η περαιτέρω εξέλιξή τους βασίζεται κατά το μάλλον ή ήττον στην επιλεκτική αξιοποίηση ενός κοινού αποθέματος δομικών αρχών και λειτουργιών. Επιπροσθέτως, οι σχετικές αναφορές στην θεωρία του 18$^{ου}$ και των αρχών του 19$^{ου}$ αιώνος δεν προβαίνουν σε συστηματική διάκριση των δομικών αυτών προτύπων, πράγμα που τελικά επιχειρείται μόνον από τα μέσα περίπου του 19$^{ου}$ αιώνος και έπειτα, την περίοδο δηλαδή κατά την οποία διαμορφώνεται τόσο η επιστήμη της μουσικολογίας όσο και ο κλάδος της μουσικής μορφολογίας και ανάλυσης. Από την άλλη πλευρά, οι δύο τελευταίοι, "μεικτοί" δομικοί τύποι σονάτας θα μας απασχολήσουν μεμονωμένα, αφού η κατανόησή τους προϋποθέτει ούτως ή άλλως την ενδελεχή εξέταση των τριών "απλών" μορφών σονάτας.

---

[5] Η μοναδική σχετική περίπτωση αργού μέρους (στο *κοντσέρτο για δύο lire organizzate σε Ντο-μείζονα* Hob. VIIh: 1 του Haydn) θα μας απασχολήσει ειδικότερα στο τρίτο κεφάλαιο. Από την άλλη πλευρά, στα finale κοντσέρτων ιδίως του Mozart που ακολουθούν τον σύνθετο αυτόν δομικό τύπο σονάτας και ρόντο (δ), παρατηρείται ότι η λειτουργική αντιπαράθεση ορχηστρικών και σολιστικών ενοτήτων τίθεται πλέον στο περιθώριο, αφού ουσιαστικά *αφομοιώνεται* πλήρως στο πλαίσιο των τριών βασικών ενοτήτων του συγκεκριμένου μακροδομικού προτύπου! Είναι άλλωστε ενδεικτικό το ότι ακόμη και το πρώτο tutti, που προηγείται της σολιστικής *εκθέσεως*, αφ' ενός μεν ανοίγει κατά κανόνα με μια φράση παιγμένη από τον σολίστα και αφ' ετέρου περιορίζεται στο υλικό του κυρίου θέματος και ενδεχομένως της κατακλείδας ολόκληρου του μέρους· μια "εξαιρετική" περίπτωση (Mozart, *κοντσέρτο για πιάνο σε Ντο-μείζονα* KV 387b / 415, τρίτο μέρος) θα μας απασχολήσει αργότερα, με αφορμή την συζήτηση περί της "σονάτας-ρόντο". Υπό μίαν έννοια, λοιπόν, τα τρίτα μέρη των ώριμων κοντσέρτων του Mozart αποδεικνύονται ίσως προοδευτικότερα των δύο πρώτων (του αρχικού γρήγορου και του μεσαίου αργού μέρους), διότι, χωρίς να εγκαταλείπουν την σονατοειδή τους οργάνωση (όπως συμβαίνει σταδιακά στα αργά μέρη), προκαταλαμβάνουν την άρση των τυπικών αντιπαραθέσεων ανάμεσα στο "tutti" και το "solo", που απασχόλησε έκτοτε με ιδιαίτερη έμφαση τους συνθέτες της ρομαντικής περιόδου καθ' όλην την διάρκεια του 19$^{ου}$ αιώνος.

[6] Οι σονάτες με *έκθεση* και *επεξεργασία* αλλά χωρίς *επανέκθεση* δεν εκλαμβάνονται ως ολοκληρωμένες δομικές οντότητες, διότι βρίσκουν εφαρμογή μονάχα σε μέρη που διακόπτονται για να συνδεθούν άμεσα με το εκάστοτε επόμενο (κατά τον τρίτο τύπο άμεσης διασύνδεσης δύο μερών, σύμφωνα με όσα έχουν αναπτυχθεί στο δεύτερο παράρτημα του πρώτου κεφαλαίου)· δεν συνιστούν επομένως έναν αυτόνομο τύπο σονάτας, παρά μόνο μια ενδιαφέρουσα "παραφθορά" – μάλλον, παρά "παραλλαγή" – του βασικού τριμερούς πρώτου τύπου (α).

Το ζήτημα της ορολογίας για όλους αυτούς τους ξεχωριστούς μορφολογικούς τύπους θα μας απασχολήσει επίσης στο πλαίσιο της ακόλουθης ιστορικής αναδρομής. Σε ένα πρώτο στάδιο βέβαια, είναι απαραίτητη η διάκριση ανάμεσα σε "σονάτα τριμερούς τύπου" ή "τριμερή τύπο σονάτας" (για τον τριμερή πρώτο τύπο), σε "σονάτα διμερούς τύπου" ή "διμερή τύπο σονάτας" (για τον διμερή δεύτερο) και σε "τύπο σονάτας χωρίς *επεξεργασία*" (για τον – επίσης διμερή – τρίτο τύπο)· στον μεικτό τέταρτο τύπο, εν συνεχεία, εύκολα μπορεί να αποδοθεί ο χαρακτηρισμός "τύπος σονάτας-ρόντο", όπως και στον πέμπτο εν γένει η ονομασία "τύπος σονάτας κοντσέρτου". Η πραγμάτευση των μορφών σονάτας μέσα από τα κυριότερα θεωρητικά συγγράμματα των δυόμισυ τελευταίων αιώνων περιλαμβάνει ασφαλώς και τον σχολιασμό προτάσεων ορολογίας που έχουν κατά καιρούς γίνει από σημαντικούς ερευνητές. Παρ' όλα αυτά, οι τελικές τοποθετήσεις επί του ζητήματος αυτού θα κατατεθούν μόνο στα τελικά συμπεράσματα του κεφαλαίου, αφ' ότου δηλαδή ληφθεί υπ' όψιν το σύνολο της σχετικής επιχειρηματολογίας. Όσον αφορά δε στην ορολογία για συγκεκριμένες ενότητες, τμήματα, συνθετικές τεχνικές κ.λπ., χρησιμοποιείται πρωτίστως η φρασεολογία των πηγών, αλλά σταδιακώς κερδίζουν έδαφος οι όροι που έχουν πλέον επικρατήσει στις μέρες μας. Η κυριότερη εξαίρεση έχει να κάνει με τις γνωστές ήδη μακροδομικές ενότητες, οι οποίες για συστηματικούς λόγους, αλλά και χάριν απόλυτης σαφήνειας, αναφέρονται κατά κανόναν ως *έκθεση*, *επεξεργασία*, *επανέκθεση* και *coda*, ακόμη και σε συνάφεια με θεωρητικά κείμενα του 18$^{ου}$ και του 19$^{ου}$ αιώνος, ενόσω δηλαδή οι παραπάνω όροι δεν είχαν ακόμη καθιερωθεί.

## Οι τρεις πρώτοι τύποι σονάτας μέσα από τα θεωρητικά συγγράμματα του 18$^{ου}$ αιώνος

Ένας από τους πρώτους θεωρητικούς του 18$^{ου}$ αιώνος που αναφέρεται στην δομική οργάνωση της σονάτας – ως μορφής, δηλαδή, και όχι μόνον ως είδους, όπως συνήθως συνέβαινε τότε – είναι ο Johann Alolph Scheibe (1708-1776). Παρά το γεγονός ότι το κείμενο που θα μας απασχολήσει εδώ ανάγεται στα 1739, δηλαδή σε μια εποχή κατά την οποία μόλις που είχε αρχίσει να καλλιεργείται η πρώιμη κλασσική τεχνοτροπία, αξίζει να παρατηρήσουμε ότι ο Scheibe (γνωστός κυρίως από την δριμεία κριτική που άσκησε στον Johann Sebastian Bach) διαφοροποιεί σαφέστατα τον προσανατολισμό του σε σχέση με άλλους διάσημους συγχρόνους του (όπως π.χ. τον Johann Mattheson), αναφερόμενος σε τεχνικές σύνθεσης που αφορούν στο "νέο ύφος" της περιόδου εκείνης. Γράφει λοιπόν, μεταξύ άλλων, ο Scheibe:

> Για την διαμόρφωση των συμφωνιών γενικά διαθέτει κανείς δύο είδη τρόπων. Χωρίζει δηλαδή κανείς τα μέρη καθ' εαυτά σε ορισμένες περιόδους ή κλειστά τμήματα, είτε πάλι τα διαμορφώνει χωρίς αυτά τα κλειστά τμήματα. Μπορεί έτσι να επιτρέψει κανείς σε ένα μέρος να συνεχισθεί χωρίς να γίνει αντιληπτός ένας ορισμένος διαχωρισμός ανάμεσα στο πρώτο και το δεύτερο τμήμα, [επομένως] χωρίς διακοπή μέχρι την κύρια [τελική] πτώση· εξ άλλου, τόσο καθ' ένα ζωηρό ή γρήγορο μέρος, όσο και ένα αργό, μπορεί να συσταθεί χωρίς κάποιον ιδιαίτερο διαχωρισμό και χωρίς επανάληψη του πρώτου τμήματος. Όταν ένα μέρος διαιρείται σε δύο τμήματα και κατά συνέπεια συνίσταται σε κλειστές περιόδους, τότε κάθε τμήμα πρέπει να έχει την ιδιαίτερή του συνοχή. Ξεκινά λοιπόν κανείς με την κύρια έμπνευση [ιδέα] και συνεχίζει κατόπιν αυτής με διάφορα – εν μέρει μεν απορρέοντα από αυτήν, εν μέρει δε συνδεόμενα με αυτήν – πλάγια θέματα, έως ότου φθάσει σε κάποια άλλη και συγκεκριμένη τονικότητα, στην οποία μπορεί να πραγματοποιήσει μια πτώση. Έτσι ολοκληρώνεται το πρώτο τμήμα ενός γρήγορου μέρους μιας συμφωνίας, που εφ' όσον ξεκινά από κάποια μείζονα τονικότητα, τότε καταλήγει στην πέμπτη της τονικότητος [δεσπόζουσα], εάν όμως η [κύρια] τονικότητα είναι ελάσσονα, τότε ολοκληρώνει κανείς το πρώτο τμήμα κατά προτίμηση στην τρίτη [σχετική μείζονα], αλλά εν τέλει μπορεί επίσης να το κλείσει και στην [ελάσσονα] πέμπτη. Αυτή η πτώση όμως πρέπει να είναι απολύτως σαφής και συγχρόνως είναι αναγκαία στην ακολουθία των θεμάτων, προκειμένου η επανάληψη αυτού του τμήματος να καταστεί ευχάριστη και φυσική. Από εδώ ξεκινά κανείς

> το δεύτερο τμήμα, πάλι με την κύρια έμπνευση [ιδέα], και προσανατολίζεται για την πραγματοποίηση του ιδίου [του δευτέρου τμήματος] με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ακρίβεια προς την κατασκευή και τις ιδέες του πρώτου τμήματος. Εντούτοις, διατηρεί κανείς και την ελευθερία να μεταβάλλει σε αυτό το τμήμα την τονικότητα περισσότερες από μία φορές, και μάλιστα στο μέσον του ιδίου αυτού [τμήματος] μπορεί και να οδηγηθεί ή να κάνει πτώση σε άλλες τονικότητες. Στο τέλος όμως πρέπει κανείς να διαμορφώσει την συνοχή [του συνόλου] ούτως, ώστε τελικά να επιστρέψει πάλι στην κύρια τονικότητα κατά τρόπον ζωηρό και αβίαστο και έτσι να μπορέσει να ολοκληρώσει το δεύτερο τμήμα.[7]

Οι αρχικές παρατηρήσεις του Scheibe αναφέρονται σε έναν τύπο σονάτας της εποχής του, στον οποίον η πρώτη ενότητα δεν ολοκληρώνεται με κάποια ισχυρή πτώση, ούτε επαναλαμβάνεται, αλλά οδηγεί απ' ευθείας στην επόμενη ενότητα.[8] Η τακτική αυτή είναι συνηθισμένη σε γρήγορα, ως επί το πλείστον, μέρη συμφωνιών του Johann Stamitz (και γενικότερα της σχολής του Mannheim), καθώς και σε πολυάριθμες οπερατικές sinfonie, αλλά συναντάται σε πολύ λίγα έργα των Haydn και Mozart. Αντιθέτως, η δεύτερη περίπτωση, κατά την οποία διαμορφώνονται δύο κλειστές, ολοκληρωμένες αφ' εαυτές ενότητες (τις οποίες ο Scheibe αποκαλεί "τμήματα"), συνάντησε πολύ ευρύτερη εφαρμογή στον κλασσικισμό με την πάροδο του χρόνου· ο Scheibe αναφέρεται πάντως στην επανάληψη μόνον της πρώτης εκ των δύο ενοτήτων και αφήνει αδιευκρίνιστη τυχόν δυνατότητα ανάλογης αντιμετώπισης και της δεύτερης.

Η περιγραφή του Scheibe περιλαμβάνει αναφορές στα θεματικά περιεχόμενα αλλά και στον τονικό σχεδιασμό των δύο ενοτήτων. Η θεματική παράμετρος περιστρέφεται γύρω από την έννοια της "κύριας ιδέας", η οποία όχι μόνον παρουσιάζεται στην αρχή κάθε ενότητος, αλλά επιπλέον φαίνεται να επιρρεάζει κατά το μάλλον ή ήττον και τα ακόλουθα "πλάγια" θέματα, τα οποία είτε προκύπτουν από μοτιβικά στοιχεία της κύριας ιδέας είτε συνδυάζουν νέο θεματικό υλικό με αυτήν – αν όντως μπορούμε να ερμηνεύσουμε κατ' αυτόν τον τρόπο τις αρκετά υπαινικτικές σχετικές αναφορές του Scheibe. Αδιαμφισβήτητο, παρ' όλα αυτά, είναι το γεγονός ότι η αρχική ιδέα αντιμετωπίζεται ως το πρωτεύον θεματικό στοιχείο της μορφής, ενώ ό,τι ακολουθεί αντιμετωπίζεται a priori ως δευτερεύον και μάλιστα εξαρτημένο (σε κάποιον βαθμό) από αυτήν: το αίτημα του μπαρόκ για ενότητα του συναισθήματος σε ένα κομμάτι, χάρη στον δεσπόζοντα ρόλο του (μοναδικού) κυρίου θέματος, παραμένει προφανώς σε ισχύ! Η διάρθρωση των δύο ενοτήτων γίνεται κατ' αναλογίαν, αφού τα θεματικά στοιχεία της δεύτερης οφείλουν να μην παρεκκλίνουν ιδιαίτερα από τον σχεδιασμό της πρώτης. Με αυτό πάντως, υποδηλώνεται ότι οι δύο ενότητες δεν μπορούν να είναι καθ' όλα ταυτόσημες και ότι ορισμένες διαφοροποιήσεις μεταξύ τους είναι εν τέλει αναπόφευκτες· εντούτοις, πιο συγκεκριμένες πληροφορίες πάνω σε αυτό το ζήτημα δεν παρέχονται.

Όσον αφορά στον τονικό σχεδιασμό, ο Scheibe αρκείται επίσης σε μια αρκετά αφαιρετική σκιαγράφηση. Εκείνο που τονίζεται ιδιαίτερα είναι η αναγκαιότητα της πτωτικής επικύρωσης ενός νέου τονικού κέντρου στο τέλος της πρώτης ενότητος καθώς και της αρχικής τονικότητος στο τέλος της δεύτερης. Έτσι, για την πρώτη ενότητα προβλέπεται μια πορεία από την μείζονα τονική προς την δεσπόζουσά της ή από την ελάσσονα τονική προς

---

[7] Το συγκεκριμένο χωρίο δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά το 1739, σε φύλλο του εντύπου *Der critische Musikus* (Hamburg 1737-1740), και αναδημοσιεύθηκε το 1745 στην ομότιτλη συλλογική έκδοση των άρθρων του Scheibe που πραγματοποιήθηκε στην Λειψία. Η παρούσα μετάφραση βασίσθηκε στην παράθεση του εν λόγω αποσπάσματος στο πλαίσιο της – πραγματικά ανεκτίμητης – μελέτης του Fred Ritzel, *Die Entwicklung der "Sonatenform" im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts*, Breitkopf & Härtel (Neue Musikgeschichtliche Forschungen, Bd. 1), Wiesbaden 1968, σ. 51. Μια συνοπτική παράφραση του ιδίου αποσπάσματος μπορεί κανείς να βρει και στο βιβλίο του William Stein Newman, *The Sonata in the Classic Era*, W. W. Norton & Company, New York – London 1983 (third edition), σ. 30.

[8] Ο Ritzel (ό.π., σ. 52) αφήνει μάλιστα ανοικτό το ενδεχόμενο στην περίπτωση αυτή να μην υφίσταται κανένας δομικός διαχωρισμός σε πρώτη και δεύτερη μακροδομική ενότητα, αλλά να υφίσταται μονάχα μια ενιαία πορεία χωρίς ενδιάμεση τομή (πτωτική επικύρωση κάποιας δευτερεύουσας τονικότητος).

την σχετική ή την (επίσης ελάσσονα) δεσπόζουσά της. Από την νέα (δευτερεύουσα) αυτή τονικότητα εκκινεί στην συνέχεια η δεύτερη ενότητα, πλην όμως δεν αποσαφηνίζεται η μετέπειτα μετατροπική πορεία εντός της μέχρι την επαναπροσέγγιση της κύριας τονικότητος. Οι σχετικές υποδείξεις του Scheibe επιτρέπουν να διαφανεί ότι η μετατροπική πορεία της δεύτερης ενότητος είναι σαφώς πλουσιότερη της πρώτης από ποσοτικής και ποιοτικής επόψεως: οι μετατροπίες που λαμβάνουν εδώ χώραν είναι προφανώς περισσότερες σε αριθμό, ενώ οι τονικές σχέσεις που διαμορφώνονται μεταξύ τους είναι κατά πάσαν πιθανότητα πιο απομεμακρυσμένες σε σχέση με εκείνες της πρώτης ενότητος και επιπλέον υφίσταται η δυνατότητα πτωτικής επικύρωσης κάποιων εκ των νέων τονικοτήτων. Γι' αυτό ακριβώς ακολουθεί και η παραίνεση σχετικά με τον "ζωηρό" (δηλαδή ενεργητικό) και "αβίαστο" (ομαλό) τρόπο επαναφοράς της κύριας τονικότητος μετά την αρμονική περιπλάνηση.

Ουσιαστικά λοιπόν, ο Scheibe διακρίνει δύο ενότητες με κοινό θεματικό περιεχόμενο αλλά διαφορετική αρμονική λειτουργία.[9] Σχηματικά, η θεώρησή του μπορεί να παρασταθεί ως εξής:

| | Α΄ ενότητα | Β΄ ενότητα |
|---|---|---|
| Θεματικό υλικό | Κύριο θέμα – πλάγια θέματα | Κύριο θέμα – πλάγια θέματα |
| Αρμονικός σχεδιασμός (μείζων τρόπος) | I → V | V – x → I |
| Αρμονικός σχεδιασμός (ελάσσων τρόπος) | i → III ή v | III ή v – x → i |

Ας προσεχθεί εδώ ότι μόνο το κύριο θέμα αντιστοιχεί σε συγκεκριμένα τονικά κέντρα, ενώ η μετέπειτα αρμονική πορεία των δύο ενοτήτων δεν προσδιορίζεται από συγκεκριμένα θεματικά στοιχεία, καθώς συμπίπτει με τα αγνώστου ποσότητος και ταυτότητος "πλάγια θέματα".[10] Επίσης, ενώ από θεματικής πλευράς οι δύο ενότητες δίνουν την εντύπωση μιας απόλυτα ισορροπημένης κατασκευής που "εκθέτει" και "επανεκθέτει" κοινό υλικό,[11] τα καίρια αρμονικά γεγονότα της συνολικής μορφής δεν κατανέμονται επί ίσοις όροις στις δύο ενότητες, όπως φαίνεται από την κατανομή τους στον ακόλουθο πίνακα:

| Α΄ ενότητα | Β΄ ενότητα |
|---|---|
| 1. *Παρουσίαση* της κύριας τονικότητος | 1. *Προέκταση* της δευτερεύουσας τονικότητος |
| ——— | 2. *Αρμονική περιπλάνηση* (με ενδεχόμενη τονικοποίηση και άλλων περιοχών) |
| 2. Διαδικασία *απομάκρυνσης* από την κύρια τονικότητα και *προσέγγισης* κάποιας δευτερεύουσας | 3. Διαδικασία *επαναπροσέγγισης* (επαναφοράς) της κύριας τονικότητος |
| 3. *Επικύρωση* της δευτερεύουσας τονικότητος | 4. *Επικύρωση* της κύριας τονικότητος |

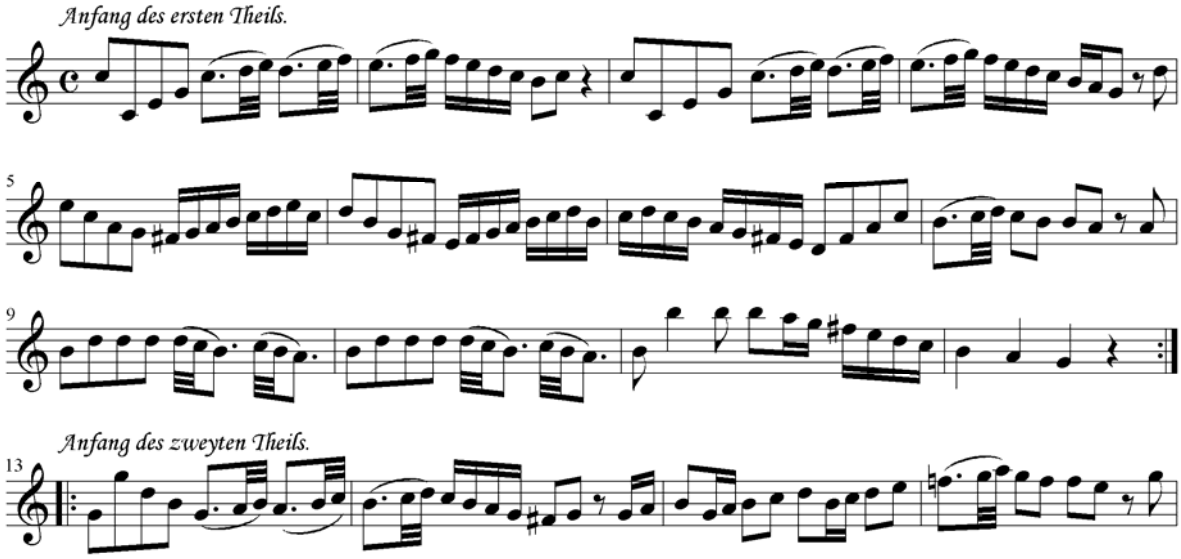
Οι συνέπειες αυτής της συσσώρευσης αρμονικών λειτουργιών στην δεύτερη ενότητα θα διαφανούν αργότερα, τόσο στην θεωρία όσο και στην συνθετική πράξη.

Ορισμένες πληροφορίες για την μορφή σονάτας παραδίδονται επίσης στο περίφημο σύγγραμμα του Johann Joachim Quantz (1697-1773) *Versuch einer Anweisung die Flöte*

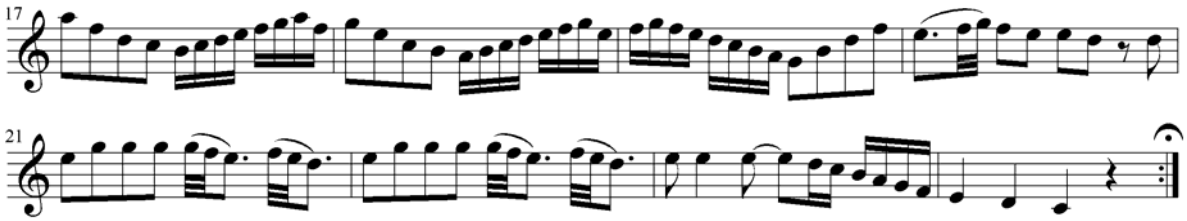
[9] Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 53.
[10] Πρβλ. ό.π., σ. 52.
[11] Ό.π., σ. 54.

*traversière zu spielen*. Στην περιγραφή αυτή περιλαμβάνεται, μεταξύ άλλων, μια αναφορά σε «ωραία επιλεγμένα περάσματα προς το τέλος του πρώτου τμήματος, τα οποία συγχρόνως πρέπει να είναι διαμορφωμένα κατά τέτοιον τρόπο, ώστε να μπορεί κανείς πάλι με αυτά σε μεταφορά [σε άλλη τονικότητα] να ολοκληρώσει και το τελευταίο τμήμα».[12] Τα "περάσματα" του Quantz είναι ταυτόσημα με κάποια τουλάχιστον από τα "πλάγια θέματα" του Scheibe, γεγονός που σημαίνει ότι οι θεματικές αντιστοιχίες αφορούν όχι μόνο στην έναρξη των δύο μακροδομικών ενοτήτων, αλλά και στις καταλήξεις τους! Έτσι, παρ' όλο που η έννοια μιας πλήρους θεματικής *επανεκθέσεως* δεν επιβεβαιώνεται ούτε σε αυτήν την περίπτωση,[13] είναι σαφές ότι τα θεματικά περιεχόμενα που εκτίθενται σε μια δευτερεύουσα τονικότητα στην πρώτη ενότητα, οφείλουν κατόπιν να επανεκτεθούν στην κύρια τονικότητα στο πλαίσιο της δεύτερης ενότητος. Κατά συνέπειαν, η παρατήρηση του Quantz έρχεται να υποστηρίξει το "αξίωμα" του Scheibe περί αναλογικού σχεδιασμού των δύο ενοτήτων: αμφότερες διαθέτουν κοινό θεματικό υλικό στην έναρξη και την κατάληξή τους, επομένως τα θεματικά τους περιεχόμενα διαφοροποιούνται μονάχα κάπου στο μέσον της πορείας τους.

Η σημαντικότερη πάντως συμβολή στην κατασκευή της μορφής σονάτας κατά τα μέσα του 18ου αιώνος προέρχεται από τον Joseph Riepel (1709-1782), ο οποίος το 1755 δημοσίευσε στην Φρανκφούρτη και την Λειψία τον δεύτερο τόμο της θεωρητικής του πραγματείας *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: nicht zwar nach altmathematischer Einbildungs-Art der Zirkel-Harmonisten sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset*, που φέρει τον ιδιαίτερο τίτλο *Grundregeln zur Tonordnung insgemein*. Το σύγγραμμα αυτό έχει σαφώς πρακτικό προσανατολισμό (όπως με έμφαση σημειώνεται και στον κάπως μακροσκελή υπότιτλο ολόκληρης της σειράς): πρόκειται ουσιαστικά για ένα εγχειρίδιο σύνθεσης, γραμμένο υπό μορφήν διαλόγου ανάμεσα σε έναν καθηγητή και έναν μαθητή, το οποίο αντί για θεωρητικούς ορισμούς και επεξηγήσεις παρέχει πρωτότυπα μουσικά παραδείγματα και σχόλια επί αυτών.[14] Εν προκειμένω λοιπόν, ο Riepel παρουσιάζει την μορφή σονάτας με ένα απλουστευτικό μουσικό παράδειγμα:[15]




[12] Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, όπως παρατίθεται από τον Ritzel, ό.π., σ. 58.
[13] Βλ. Ritzel, ό.π., σ. 59.
[14] Ό.π., σ. 61-62. Τέτοιου είδους "ερωταποκρίσεις" ανάγονται βεβαίως στην παράδοση των πλατωνικών διαλόγων, η παιδαγωγική αξία των οποίων αναγνωρίσθηκε ήδη από την αρχαιότητα και χρησίμευσε ως πρότυπο για πολλές θεωρητικές πραγματείες κατά τον Μεσαίωνα, την Αναγέννηση και τους νεώτερους χρόνους, τόσο στην Ανατολή όσο και στην Δύση.
[15] Παρατίθεται από τον Ritzel, ό.π., σ. 62-63.



Αυτό που κατ' αρχάς εντυπωσιάζει εδώ είναι η απόλυτα συμμετρική διμερής δόμηση του κομματιού: κάθε ενότητά του αποτελείται από 12 μέτρα και επαναλαμβάνεται.[16] Ειδικότερα, η πρώτη ενότητα περιλαμβάνει: *κατά πρώτον*, το "κύριο θέμα"[17] στην Ντο-μείζονα, το οποίο συνίσταται σε μια δίμετρη μελωδική ιδέα που καταλήγει στην τονική και στην άμεση επανάληψή της που εντούτοις κάνει πτώση στην δεσπόζουσα· *κατά δεύτερον*, ένα μεταβατικού χαρακτήρος "πλάγιο θέμα"[18] (στα μ. 5-8), το οποίο προσεγγίζει μεν το περιβάλλον της δεσπόζουσας, αλλά ολοκληρώνεται με μια πτώση στην διπλή δεσπόζουσα· και *κατά τρίτον*, ένα καταληκτικό "πλάγιο θέμα" (μ. 9-12), το οποίο τονικοποιεί πλέον την δεσπόζουσα Σολ-μείζονα, επικυρώνοντάς την κατ' αυτόν τον τρόπο ως δευτερεύουσα τονικότητα της πρώτης ενότητος. Ας σημειωθεί ακόμη ότι τα δύο τετράμετρα "πλάγια θέματα" βασίζονται σε μοτιβικές φιγούρες του "κυρίου θέματος", γεγονός που έρχεται να ενισχύσει την σχετική παρατήρηση του Scheibe.[19]

Η δεύτερη ενότητα είναι πράγματι εξαρτημένη σε μεγάλο βαθμό από την πρώτη. Στα μ. 13-14 επανεμφανίζεται το "κύριο θέμα" στην τονικότητα της δεσπόζουσας και επιπλέον με μια ενδιαφέρουσα αναστροφή της κεφαλής του. Αντί ωστόσο να ακολουθήσει η επανάληψή του, στο επόμενο δίμετρο παρουσιάζεται μια δίμετρη μετάβαση που κατευθύνεται προς μια "ασθενή" πτώση στην αρχική τονικότητα της Ντο-μείζονος· το μοτιβικό υλικό του μ. 15 είναι από ρυθμικής επόψεως καινούργιο, αλλά στην πραγματικότητα αποτελεί ένα είδος ανάπτυξης της κεφαλής του "κυρίου θέματος" (με παρεμβολή διαβατικών φθόγγων στον ρυθμικά ισόχρονο σκελετό της "σπασμένης" μείζονος συγχορδίας) που καταλήγει σε γνώριμες φιγούρες στο μ. 16. Στα μ. 17-24, εξ άλλου, ακολουθεί η (σχεδόν) αυτούσια επανέκθεση των δύο τετράμετρων πλαγίων θεμάτων της πρώτης ενότητος σε μεταφορά στην Ντο-μείζονα.[20]

---

[16] Ο Ritzel (ό.π., σ. 64-65) επισημαίνει ορθώς ότι η ισορροπημένη έκταση που καταλαμβάνουν οι δύο ενότητες του παραδείγματος αυτού δεν αντιστοιχεί απαραιτήτως στην συνθετική πρακτική της εποχής. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο Riepel παρουσιάζει εδώ ένα "ιδεώδες" μουσικό παράδειγμα, στερούμενο οποιασδήποτε καλλιτεχνικής φιλοδοξίας, αφού αυτό αποσκοπεί μονάχα στην εξοικείωση του σπουδαστή με τις βασικές προδιαγραφές της μουσικής σύνθεσης: με άλλα λόγια, πρόκειται αποκλειστικά για ένα διδακτικό μέσο, το οποίο διατηρεί μιαν "αφαιρετική" – ούτως ειπείν – σχέση προς την σύγχρονή του μουσική δημιουργία.

[17] Ο Riepel το ονομάζει απλώς "θέμα" ή "αρχικό θέμα" (βλ. Ritzel, ό.π., σ. 66).

[18] Ο όρος αυτός στην πραγματικότητα δεν αναφέρεται από τον Riepel, αλλά χρησιμοποιείται εδώ με την έννοια που τον συναντήσαμε ήδη στον Scheibe. Ο Riepel κάνει λόγο για "αντιθετικά θέματα", όρος που μπορεί να σχετίζεται και με την τονική ή την δυναμική παράμετρο, ενώ όσον αφορά στην θεματική συνιστώσα η "αντίθεση" δεν επιτυγχάνεται με την εμφάνιση νέου μοτιβικού υλικού, αλλά με τον διαφορετικό χειρισμό και την λειτουργία που ανατίθεται στο εξ αρχής δεδομένο μοτιβικό-θεματικό υλικό της εκάστοτε συνθέσεως: η διάσπαση του αρχικού θέματος στα συστατικά του μοτίβα, η εφαρμογή της αρχής της παραλλαγής επί του δεδομένου θεματικού υλικού, καθώς επίσης η διάκριση ανάμεσα σε κατ' εξοχήν θεματικά μορφώματα και μεταβατικά περάσματα είτε "καλλωπισμούς", συνιστούν ικανές προϋποθέσεις για την δημιουργία "αντίθεσης", στο πλαίσιο μιας θεωρίας που εξακολουθεί – όπως άλλωστε επισημάνθηκε και προηγουμένως – να προβάλλει το μπαροκικό αίτημα για ενότητα του συναισθήματος σε μια μουσική σύνθεση (βλ. Ritzel, ό.π., σ. 67-68).

[19] Πρβλ. Ritzel (ό.π., σ. 63) καθώς και την προηγούμενη υποσημείωση.

[20] Ελαφρώς αναντίστοιχα μεταξύ τους είναι μόνο τα μ. 11 και 23: η *έκθεση* ολοκληρώνεται με μια αποφασιστική χειρονομία αλλαγής οκτάβας, η οποία δεν επαναλαμβάνεται στην τμηματική "επανέκθεση" για λόγους είτε τεχνικούς (προκειμένου η χρησιμοποιούμενη έκταση να μην υπερβεί τον φθόγγο σι$^2$ του μ. 11, που είναι και ο υψηλότερος σε ολόκληρο το μουσικό παράδειγμα), είτε περισσότερο "καλλιτεχνικούς" (η διατήρηση του φθόγγου μι$^2$ στο μ. 23 έχει ως αποτέλεσμα την κατάληξη του συνθέματος στο "μεσαίο" ντο$^1$ στο μ. 24, που ως ο χαμηλότερος σε έκταση φθόγγος προσφέρει μια πολύ ισχυρή αίσθηση οριστικής κατάληξης), είτε πρωτίστως

Ουσιαστικά λοιπόν, τόσο το "κύριο" όσο και τα "πλάγια" θέματα της πρώτης ενότητος επανέρχονται στην δεύτερη, αλλά με αντεστραμμένη τονική σχέση: το "κύριο" θέμα εκτίθεται στην τονική και παρατίθεται στην δεσπόζουσα, ενώ τα "πλάγια" θέματα εκτίθενται στην δεσπόζουσα και επανεκτίθενται στην τονική.[21]

Ο συνολικός τονικός σχεδιασμός του εν λόγω παραδείγματος, από την τονική προς την δεσπόζουσα και από εκεί πάλι πίσω προς την τονική, αφορά βεβαίως μόνο στον μείζονα τρόπο. Για τον ελάσσονα τρόπο, ο Riepel προβλέπει (φυσιολογικά) ως δευτερεύουσα τονικότητα την σχετική μείζονα.[22] Εκτός αυτού όμως, κατά την περαιτέρω πραγμάτευση της μορφής σονάτας, ο Riepel παραδέχεται ότι η έκταση της δεύτερης ενότητος μπορεί να διευρυνθεί περισσότερο από την πρώτη, εάν αμέσως μετά την αρχική επαναφορά του "κυρίου θέματος" στην δευτερεύουσα τονικότητα μεσολαβήσουν μετατροπίες προς άλλα τονικά κέντρα, πριν την επανέκθεση των "πλαγίων θεμάτων" στην κύρια τονικότητα. Αυτό σημαίνει ότι στην θέση του σύντομου αναπτυξιακού περάσματος των μ. 15-16 του παραπάνω μουσικού παραδείγματος θα μπορούσε να εμφανισθεί ένα εκτενέστερο τμήμα με ανάπτυξη του δεδομένου μοτιβικού-θεματικού υλικού και περιπλάνηση σε διάφορα άλλα τονικά κέντρα. Στο πλαίσιο αυτό μάλιστα, ο Riepel υποδεικνύει μεν (όπως και ο Scheibe) την δυνατότητα τονικοποίησης ενός από αυτά τα τονικά κέντρα, αλλά και – κάνοντας ένα ακόμη βήμα πιο πέρα – προσδιορίζει ότι οι τονικότητες στις οποίες μπορεί να πραγματοποιηθεί μια πτώση πριν την επαναπροσέγγιση της αρχικής είναι κατά κανόναν αυτές της 3ης και της 6ης βαθμίδος, δηλαδή η σχετική ελάσσονα της δεσπόζουσας και η αντίστοιχη της μείζονος τονικής. Κατ' αυτόν τον τρόπο διαμορφώνονται δύο μακροδομικές τονικές πορείες με τέσσερεις τονικούς σταθμούς· λαμβάνοντας λοιπόν ως κύρια τονικότητα την Ντο-μείζονα, αυτές κατανέμονται στις δύο διαθέσιμες μακροδομικές ενότητες ως εξής:[23]

| | Α΄ ενότητα | Β΄ ενότητα |
|---|---|---|
| 1η περίπτωση | Ντο-μείζονα – Σολ-μείζονα | Σολ-μείζονα – μι-ελάσσονα – Ντο-μείζονα |
| 2η περίπτωση | | Σολ-μείζονα – λα-ελάσσονα – Ντο-μείζονα [24] |

Η "συζήτηση" όμως μεταξύ δασκάλου και μαθητή στο εγχειρίδιο του Riepel προχωρά ακόμη περισσότερο, σε μουσικά παραδείγματα που μπορεί μεν να μην διευρύνουν ιδιαίτερα την θεωρητική σύλληψη της μορφής σονάτας εκείνης της εποχής, αλλά αναδεικνύουν

θεωρητικούς (οι καταλήξεις στο σολ[1] και στο ντο[1], στα μ. 12 και 24 αντιστοίχως, καθιστούν άμεσα ορατή την σχέση ανάμεσα στην τονικότητα "της 5ης βαθμίδος" – όπως αναφερόταν τότε η τονικότητα της δεσπόζουσας – και της κύριας τονικότητος που εδράζεται στην θεμελιώδη 1η βαθμίδα)· από την άλλη πλευρά, η ύπαρξη της συζεύξεως διαρκείας μόνο στο μ. 23 (αλλά όχι και στο αντίστοιχο μ. 11) θα πρέπει να αποδοθεί μάλλον σε σφάλμα κατά την αντιγραφή του μουσικού παραδείγματος, καθώς μια εκ προθέσεως "μεμονωμένη" ρυθμική τροποποίηση σε αυτό το σημείο δεν φαίνεται δικαιολογημένη.

[21] Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 64.

[22] Ό.π., σ. 66 και 68.

[23] Ό.π., σ. 69.

[24] Η δεύτερη αυτή περίπτωση (με την σχετική ελάσσονα ως δευτερεύον τονικό κέντρο μετά την δεσπόζουσα) θεωρείται φυσικότερη από την πρώτη και γι' αυτό επισημαίνεται ότι εφαρμόζεται συχνότερα στην συνθετική πρακτική (βλ. Ritzel, ό.π., σ. 69 και 72). Ο Erich Reimer, μάλιστα, στην εργασία του "Zum Strukturwandel des Konzertsatzes im 18. Jahrhundert", στο: Werner Breig – Reinhold Brinkmann – Elmar Budde (επιμ.), *Analysen: Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens (Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag)*, Franz Steiner Verlag Wiesbaden (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 23), Stuttgart 1984, σ. 207, αναφέρεται αποκλειστικά σε αυτήν. Για τον ελάσσονα τρόπο, εντούτοις, δεν υφίσταται καμμία σχετική αναφορά, ούτε στον Ritzel ούτε στον Reimer. Φαίνεται ότι η δυνατότητα διεύρυνσης του τονικού σχεδιασμού απασχόλησε τον Riepel μόνο σε σχέση με τα έργα σε μείζονα τονικότητα, ίσως εξαιτίας του ότι η πορεία από την μείζονα τονική προς την δεσπόζουσά της και τανάπαλιν δεν εμπεριέχει μια αντίθεση σε επίπεδο τρόπου – όπως η αντίστοιχη από την ελάσσονα τονική προς την *μείζονα* σχετική της – πράγμα που αντιμετωπίζεται ακριβώς με την ενδιάμεση τονικοποίηση μιας ελάσσονος βαθμίδος της μείζονος κλίμακας.

ορισμένα προβλήματα, η επίλυση των οποίων επρόκειτο να απασχολήσει μεταγενέστερους θεωρητικούς. Τόσο η διεύρυνση της δεύτερης ενότητος (και ιδίως η ανάδειξη ενός τρίτου τονικού επικέντρου που έρχεται να αμφισβητήσει την απόλυτη ισχύ του διπόλου τονικής – δεσπόζουσας), όσο και ορισμένες περιπτώσεις στις οποίες η επαναφορά της τονικής στην δεύτερη ενότητα συνδυάζεται με την επαναφορά του "κυρίου θέματος" (έστω και αν η περαιτέρω θεματική εξέλιξη δεν ταυτίζεται επακριβώς με τα περιεχόμενα της πρώτης ενότητος), δημιουργούν την υποψία της αυτονόμησης μιας μεσαίας ενότητος, που θα είχε ως αποτέλεσμα την θεώρηση τριών μακροδομικών ενοτήτων![25] Η υπόθεση αυτή επιβεβαιώνεται τελικά σε ένα μουσικό παράδειγμα που αναφέρει ο Ritzel (αλλά το οποίο δυστυχώς δεν παραθέτει και σε παρτιτούρα στην εργασία του). Σύμφωνα λοιπόν με τα λεγόμενά του, η πρώτη ενότητα του παραδείγματος αυτού περιλαμβάνει το "κύριο θέμα" στην τονική, μια μετάβαση και μια ομάδα "πλαγίων θεμάτων" στην δεσπόζουσα (τα οποία μάλιστα αντιτίθενται μοτιβικώς προς το κύριο θέμα). Η δεύτερη ενότητα ξεκινά επίσης με το "κύριο θέμα" στην δεσπόζουσα και συνεχίζεται με ανάπτυξη του θεματικού υλικού της πρώτης ενότητος, παράλληλα με μια μετατροπική πορεία που επικεντρώνεται στην σχετική ελάσσονα· ακολουθεί δε (κατ' εξαίρεσιν) πλήρης *επανέκθεση* της πρώτης ενότητος: το "κύριο" και τα "πλάγια" θέματα παρουσιάζονται τώρα στην τονική, ενώ μόνο η μετάβαση συντομεύεται κατά τι. Ο Riepel υποχρεώνεται εδώ να εγκαταλείψει πλέον την διμερή μακροδομική θεώρηση και να διακρίνει τρεις ενότητες, υπό την έννοια μιας θεματικής *εκθέσεως*, μιας *επεξεργασίας* και μιας τονικής και θεματικής *επανεκθέσεως*. Επισημαίνεται μάλιστα το πρόβλημα ότι τα σημεία επαναλήψεως χωρίζουν το κομμάτι σε δύο μέρη, ενώ στην πραγματικότητα η διάκριση τριών μακροδομικών ενοτήτων είναι περισσότερο εύλογη. Ουσιαστικά, ο Riepel προβαίνει εδώ σε μια μεμονωμένη – για την χρονική αυτή περίοδο – απόπειρα θεώρησης όχι μόνον του διμερούς αλλά και του τριμερούς τύπου σονάτας, παρ' όλο που ακόμη δεν δύναται βεβαίως να ερμηνεύσει ικανοποιητικά τον συνδυασμό των θεματικών "γεγονότων" με τον μακροδομικό αρμονικό σχεδιασμό· εντούτοις, προκαταλαμβάνει σε γενικές γραμμές την κύρια κατεύθυνση που επρόκειτο να ακολουθήσει η θεωρία περί της μορφής σονάτας κατά τα τέλη του 18ου αιώνος.[26]

Οι θεωρητικές συμβολές που ακολούθησαν τις προαναφερόμενες πηγές από τα μέσα του 18ου αιώνος μέχρι την τελευταία δεκαετία του δεν επισημαίνουν σπουδαία πράγματα. Ο Ritzel παραθέτει ένα απόσπασμα από το ανυπόγραφο λήμμα "Absatz" (ένας όρος ο οποίος γενικότερα σημαίνει "παράγραφος", "εδάφιο" κ.λπ., αλλά που εδώ αναφέρεται συγκεκριμένα στην "μακροδομική ενότητα" μιας μουσικής συνθέσεως) στην *Deutsche Encyclopädie*, ο πρώτος τόμος της οποίας δημοσιεύθηκε στην Φρανκφούρτη το 1778. Σε αυτό αναφέρεται γενικόλογα ο διμερής τονικός σχεδιασμός, χωρίς καμμία αναφορά σε θεματικά περιεχόμενα και δίχως μάλιστα οιαδήποτε μορφολογική ή ειδολογική εξειδίκευση: η αρχή της

[25] Ritzel, ό.π., σ. 70. Μια υπαινικτική αναφορά στην ίδια προβληματική υπάρχει και στον Newman, ό.π., σ. 31.

[26] Ritzel, ό.π., σ. 71-72. Ο Reimer (ό.π., σ. 207) εκτιμά επίσης ότι ο διευρυμένος μακροδομικός τονικός σχεδιασμός (μείζονα τονική – δεσπόζουσα – σχετική ελάσσονα – τονική), σε συνδυασμό και με την επιρροή της μορφής του κοντσέρτου (όπου οι τρεις σολιστικές ενότητες ακολουθούν την ίδια τονική πορεία, από τον πρώτο τονικό σταθμό στον δεύτερο, από τον δεύτερο στον τρίτο και από τον τρίτο στον τέταρτο), είχαν ως αποτέλεσμα την σταδιακή διαμόρφωση της *τριμερούς* μακροδομικής οργάνωσης της σονάτας από την προγενέστερη *διμερή*. Η εξελικτική αυτή θεώρηση σε τρία στάδια μπορεί να παρουσιασθεί σχηματικώς περίπου ως εξής:

| | | |
|---|---|---|
| *Διμερής* μακροδομή με *τρεις* αρμονικούς σταθμούς | ‖: I → V :‖ | ‖: V → I :‖ |
| *Διμερής* μακροδομή με *τέσσερεις* αρμονικούς σταθμούς | ‖: I → V :‖ | ‖: V → vi ή iii → I :‖ |
| *Τριμερής* μακροδομή με *τέσσερεις* αρμονικούς σταθμούς | ‖: I → V :‖ | ‖: V → vi ή iii → \| I :‖ |

απομάκρυνσης από την αρχική τονικότητα και της μετέπειτα επαναπροσέγγισης της ιδίας εφαρμόζεται γενικά σε κάθε μουσικό κομμάτι, ανεξαρτήτως της μορφής και του είδους του.[27]

Μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση επί της θεματικής παραμέτρου συναντάμε εντούτοις στον Georg Joseph Vogler (1749-1814):

> Στις συμφωνίες βρίσκονται ως επί το πλείστον δύο κύρια θέματα. Πρώτα ένα ισχυρό, που παρέχει το προς ανάπτυξιν υλικό. Κατά δεύτερον, ένα ήπιο, που παρεμβαίνει στην εξημμένη βοή και διατηρεί την ακοή [διαδικασία της ακρόασης] σε μιαν ευχάριστη εναλλαγή. Τα υπόλοιπα φλογώδη επεισόδια [ενδιάμεσα θέματα], τα οποία απλώς περιλαμβάνονται στην συνοχή [μιας μακροδομικής ενότητος] ως μεμονωμένες ασήμαντες περίοδοι, δεν τα υπολογίζει κανείς.[28]

Στην παραπάνω παράγραφο είναι προφανής η διάκριση ανάμεσα όχι μόνο σε ένα "ισχυρό" και σε ένα "ήπιο" κύριο θέμα, αλλά και μεταξύ των "κυρίων θεμάτων" και των υπολοίπων "επεισοδίων". Ενώ δηλαδή μέχρι στιγμής γινόταν λόγος για "κύριο θέμα", "μετάβαση" και "πλάγια θέματα", τώρα ένα από αυτά τα "πλάγια θέματα" αναδεικνύεται περισσότερο και αντιμετωπίζεται ως δεύτερο "κύριο" θέμα! Το ζήτημα αυτό θα μας απασχολήσει εκτενέστερα με αφορμή ανάλογες μαρτυρίες μεταγενέστερων θεωρητικών· παρ' όλα αυτά, είναι πολύ σημαντική η ένδειξη πως μέχρι το 1780 περίπου έχει αρχίσει πλέον να διαμορφώνεται η αντίληψη μιας θεματικής αντιθέσεως ανάμεσα στο αρχικό "κύριο θέμα" και στην κυριότερη από τις θεματικές ιδέες που εκτίθενται στην εκάστοτε δευτερεύουσα τονικότητα.[29] Στην εν λόγω αντίθεση, επιπροσθέτως, φαίνεται πως οφείλεται και η διάκριση ανάμεσα στα δύο "κύρια θέματα" και στο υπόλοιπο "επεισοδιακό" θεματικό υλικό της *εκθέσεως*, το οποίο είτε προσλαμβάνει μεταβατική λειτουργία ανάμεσα στις δύο τονικές περιοχές, είτε εξυπηρετεί την προέκταση και την επικύρωση του ενός ή του άλλου αρμονικού σταθμού (είναι φυσικά αδιάφορο το αν οι δευτερεύουσες αυτές λειτουργίες πραγματώνονται με υλικό παρμένο από τα "κύρια θέματα" ή με νέο, ανεξάρτητο από αυτά). Από την άλλη πλευρά ωστόσο, το δεύτερο "κύριο" θέμα μπορεί να εμφανισθεί σε οποιοδήποτε σημείο μετά την εγκατάλειψη της αρχικής τονικότητος (επομένως όχι απαραίτητα με την εμφάνιση της δευτερεύουσας τονικότητος της *εκθέσεως*, αλλά και αργότερα, ακόμη δε και προς το τέλος

---

[27] Ritzel, ό.π., σ. 136-138.

[28] Georg Joseph Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, Band II, Mannheim 1779, όπως παρατίθεται από την Jane R. Stevens, στο άρθρο της "Georg Joseph Vogler and the 'Second Theme' in Sonata Form: Some 18th-century Perceptions of Musical Contrast", *The Journal of Musicology* 2/3, 1983, σ. 280.

[29] Η Stevens παρουσιάζεται από την πλευρά της πολύ επιφυλακτική ως προς την θεώρηση μιας θεματικής αντίθεσης στο πλαίσιο της *εκθέσεως* της μορφής σονάτας, βάσει τουλάχιστον όσων υποστηρίζει ο Vogler. Επισημαίνοντας συγκεκριμένως ότι οι αναλυτικές επισημάνσεις του Vogler συχνά είναι ελλειπτικές, δίχως νόημα είτε τετριμμένες ("Georg Joseph Vogler…", ό.π., σ. 285), υποστηρίζει ότι η "αντίθεση" αυτή μπορεί να αναφέρεται α) σε ένα δεύτερο στοιχείο του αρχικού θέματος, β) στην ύπαρξη ενός "δευτέρου θέματος" μετά την μετατροπία προς την νέα τονικότητα και πριν το καταληκτικό τμήμα της *εκθέσεως*, είτε ακόμη γ) σε ένα στοιχείο εντός του καταληκτικού τμήματος, πριν την τελική πτωτική ακολουθία ή αμέσως μετά την λύση της (ό.π., σ. 303). Ως εκ τούτου, η Stevens καταλήγει στο συμπέρασμα ότι το στοιχείο της "αντίθεσης" γενικά στους θεωρητικούς του 18ου αιώνος (ιδίως όμως μεταξύ των ετών 1750-1790) αναφέρεται σε κάποιο μελωδικό τμήμα χωρίς καθορισμένο δομικό ρόλο, σε αντίθεση με τον ακριβή προσδιορισμό του "δευτέρου θέματος" στην θεωρία της σονάτας κατά τον 19ο αιώνα (ό.π., σ. 303-304). Η άποψη αυτή βρίσκεται αρκετά κοντά στην εκτίμηση του Leonard Gilbert Ratner ("Harmonic Aspects of Classic Form", *Journal of the American Musicological Society* 2/3, 1949, σ. 163), ο οποίος δεν θέτει βεβαίως υπό αμφισβήτηση την διάκριση ανάμεσα σε "ισχυρό" και "ήπιο" θέμα, αλλά υποστηρίζει ότι τέτοιου είδους αναφορές είναι σε κάθε περίπτωση δευτερεύουσες για την μακροδομική οργάνωση σε σχέση με την κυρίαρχη αρμονική παράμετρο. Σε αυτά προστίθεται και η γνώμη του Stefan Kunze (*Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie*, Laaber-Verlag [Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 1], Laaber 1993, σ. 269), ο οποίος παρατηρεί επιπλέον ότι οι ελάχιστες αναφορές σε "ήπιο" θέμα ή απλώς σε κάποιο "μελωδικό τμήμα" κατά τον 18ο αιώνα ουδόλως στοιχειοθετούν τον εξιδανικευμένο "θεματικό δυϊσμό" της μεταγενέστερης θεωρίας περί της μορφής σονάτας.

της *εκθέσεως*),[30] ενώ σε κάθε περίπτωση η αντίθεσή του προς το αρχικό "κύριο" θέμα δεν συνιστά απαραίτητη *προϋπόθεση* της μορφής σονάτας παρά μόνο μία *δυνατότητα* εντός αυτής.

Προχωρώντας τώρα έως το έτος 1789, οπότε και δημοσιεύεται το εγχειρίδιο του Johann Gottlieb Portmann (1739-1798) *Leichtes Lehrbuch der Harmonie, Composition und des Generalbasses* στο Darmstadt, παρατηρούμε ότι η θεωρία για την μορφή σονάτας εξακολουθεί ουσιαστικά να βασίζεται στις διατυπώσεις των μέσων του 18ου αιώνος. Και για τον Portmann, πρώτιστη αρχή οργάνωσης της σονάτας παραμένει ο μακροδομικός τονικός σχεδιασμός, ενώ παράλληλα διευκρινίζεται ότι το μελωδικό υλικό που είχε αρχικά παρουσιασθεί στην δευτερεύουσα τονικότητα, στο τέλος του μέρους οφείλει να επανεκτεθεί στην κύρια τονικότητα.[31] Αναφορικώς με τον τονικό σχεδιασμό της δεύτερης ενότητος, ειδικότερα, ο Portmann υποστηρίζει ότι η αναπτυξιακή μετατροπική πορεία μπορεί πλέον να ξεκινήσει και από την ελάσσονα δεσπόζουσα (στοιχείο που συναντάται για πρώτη φορά στην θεωρία), προτού καταλήξει στην 6η βαθμίδα (την σχετική ελάσσονα)· ως εναλλακτικοί αρμονικοί στόχοι της *επεξεργασίας*, εξ άλλου, προτείνονται επίσης οι τονικότητες της 3ης και της 2ης βαθμίδος (οι σχετικές ελάσσονες της δεσπόζουσας και της υποδεσπόζουσας) αλλά και της ομώνυμης ελάσσονος της κύριας τονικότητος![32] Συνεπώς, το φάσμα των διαθέσιμων επιλογών για τον τρίτο μακροδομικό αρμονικό σταθμό φαίνεται να έχει πλέον διευρυνθεί σημαντικά σε σχέση με την εποχή του Riepel.

Εντυπωσιακή ανανέωση ωστόσο στην εξέλιξη της θεωρίας της μορφής σονάτας σημειώνεται κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1790, χάρη πρωτίστως στο έργο των Heinrich Christoph Koch και Francesco Galeazzi, τα κείμενα των οποίων (ιδίως του πρώτου) έχουν εν τω μεταξύ απασχολήσει πληθώρα νεότερων μουσικολόγων. Λόγω της σπουδαιότητάς τους, οι δύο αυτές αναφορές στην μορφή σονάτας παρατίθενται (σχεδόν) στην ολότητά τους, προκειμένου ακολούθως να σχολιασθούν ενδελεχώς. Ας ξεκινήσουμε λοιπόν με την θεώρηση του Heinrich Christoph Koch (1749-1816):

> § 101.
> Το πρώτο Allegro της συμφωνίας, επί του οποίου οφείλει εξόχως να εφαρμοσθεί η περιγραφή που παρατίθεται αμέσως παρακάτω, έχει δύο ενότητες, τις οποίες ο συνθέτης μπορεί να παρουσιάσει άλλοτε με επανάληψη και άλλοτε δίχως αυτήν. Η πρώτη εξ αυτών, στην οποία εκτίθεται ο σχεδιασμός [Anlage] της συμφωνίας, δηλαδή τα κύρια μελωδικά θέματα στην αρχική τους σειρά και κατόπιν τούτου κάποια από αυτά διαμελίζονται, αποτελείται από μία και μοναδική κύρια περίοδο. Συχνά εντούτοις, μετά την [τελική] πτώση της ακολουθείται επιπλέον από μια εμφαντική περίοδο, η οποία όμως εξακολουθεί να παρουσιάζεται σε μεταφορά και ολοκληρώνεται στην ίδια εκείνη τονικότητα, όπου είχε καταλήξει και η αμέσως προηγούμενη· γι' αυτό δεν μπορούμε να την ερμηνεύσουμε διαφορετικά, παρά απλώς ως ένα παράρτημα της πρώτης περιόδου, και μάλιστα δικαίως

[30] Προσωπικά συμμερίζομαι τις δύο τελευταίες από τις τρεις προαναφερόμενες ερμηνείες για την "αντίθεση" που προτείνει η Stevens ("Georg Joseph Vogler…", ό.π., σ. 303 – βλ. την προηγούμενη υποσημείωση). Τουναντίον, η πρώτη από αυτές (η οποία αναφέρεται μονάχα σε μια μοτιβική αντίθεση εντός του αρχικού θέματος) μου φαίνεται πολύ εξεζητημένη, στον βαθμό που ο Vogler κάνει εμφανέστατα λόγο για "θέματα" στο πλαίσιο ενός *ολοκληρωμένου μέρους* μιας συμφωνίας και όχι για ένα μεμονωμένο τμήμα ή ενότητα εντός αυτού.

[31] Η σχετική αναφορά παρατίθεται αποσπασματικά από τον Ratner ("Harmonic Aspects…", ό.π., σ. 161) και διαδίδεται περαιτέρω σε αυτήν την μορφή από τους Newman (ό.π., σ. 31) και Γιώργο Φιτσιώρη, "Κείμενα για τη θεωρία της ευρωπαϊκής μουσικής: *φόρμα σονάτας*, μια αρχέτυπη αφήγηση σε νότες", *Μουσικολογία* 17, Εξάντας, Αθήνα 2003, σ. 44-45. Ευτυχώς, ο Ritzel (ό.π., σ. 144-147) παρουσιάζει κατά τρόπον ολοκληρωμένο την θεώρηση του Portmann, δίχως κενά που οδηγούν σε σοβαρές παρερμηνείες.

[32] Βλ. κυρίως Ritzel, ό.π., σ. 145· πρβλ επίσης Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik: Klangwelt und Aufführungspraxis (Ein Handbuch)*, Bärenreiter, Kassel – Basel – London – New York – Prag 1995, σ. 122, καθώς και Beth Shamgar, "On locating the Retransition in Classic Sonata Form", *The Music Review* 42/2, 1981, σ. 132.

μπορούμε τις δύο αυτές [περιόδους] να τις εκλάβουμε ως ενωμένες μεταξύ τους σε μία και μοναδική κύρια περίοδο.

Η κατασκευή αυτής της περιόδου (καθώς επίσης και των υπολοίπων περιόδων της συμφωνίας) διακρίνεται από την κατασκευή της [αντίστοιχης] περιόδου στην σονάτα και στο κοντσέρτο, όχι εξαιτίας των διαφορετικών τονικοτήτων προς τις οποίες μετατρέπει κανείς εκεί, ούτε λόγω μιας ιδιάζουσας σε αυτήν ακολουθίας ή εναλλαγής των φραστικών τομών [Absätze] επί της θεμελίου ή επί της πέμπτης της τονικότητος [δεσπόζουσας], αλλά κατά το ότι 1) τα μελωδικά της τμήματα είθισται ήδη κατά την πρώτη τους παρουσίαση να είναι περισσότερο εκτενή και 2) ιδιαιτέρως καθ' ότι τα μελωδικά αυτά τμήματα συνδέονται κατά κανόναν περισσότερο μεταξύ τους και διαθέτουν μια ισχυρότερη ώθηση προς τα εμπρός απ' ό,τι συμβαίνει στις περιόδους άλλων μουσικών κομματιών, πράγμα που σημαίνει ότι αυτά συναθροίζονται κατά τέτοιον τρόπο, ώστε οι φραστικές τους τομές να γίνονται λιγότερο αισθητές. Ως επί το πλείστον, με τον τελικό φθόγγο πάνω στην τομή της προπορευόμενης φράσεως συμπίπτει αδιαμεσολάβητα το επόμενο μελωδικό τμήμα, ενώ πολύ συχνά συνθέτει κανείς μια μάλλον μη τυπική φραστική τομή, από την στιγμή που εναλλάσσει τα θορυβώδη και ηχηρά θέματα με ένα περισσότερο τραγουδιστό θέμα, που συνήθως εκτελείται με πιο ελαττωμένη ηχητική ισχύ [δυναμική]. Εξαιτίας αυτού, βρίσκει κανείς πάρα πολλές τέτοιες περιόδους, στις οποίες δεν ακούει μια μάλλον τυπική φραστική τομή, αφ' ότου η μετατροπία έχει πια οδηγήσει στην αμέσως πιο συγγενική τονικότητα· διότι τα κύρια μελωδικά τμήματα είθισται, εξίσου λίγο στην συμφωνία όσο και σε άλλα μουσικά κομμάτια, να εκτίθενται όλα στην κύρια τονικότητα, και τουναντίον, αφού πρώτα επιτρέψουν να ακουσθεί το [αρχικό] θέμα με ένα άλλο κύριο μελωδικό τμήμα, μετατρέπουν συνήθως με το τρίτο κιόλας μελωδικό τμήμα προς την τονικότητα της πέμπτης [δεσπόζουσας] (στην ελάσσονα τονικότητα και προς την τρίτη επίσης βαθμίδα [σχετική μείζονα]), στην οποία εκτίθενται τα υπόλοιπα [μελωδικά τμήματα], αφού το δεύτερο και μεγαλύτερο ήμισυ αυτής της πρώτης περιόδου είναι πρωτίστως αφιερωμένο σε αυτήν την τονικότητα. […]

§ 102.

Η δεύτερη ενότητα του πρώτου Allegro αποτελείται από δύο κύριες περιόδους, η πρώτη εκ των οποίων είθισται να έχει πολυποίκιλους τρόπους κατασκευής, τους οποίους ωστόσο, εάν δεν συνυπολογίσουμε τις μικρότερες αποκλίσεις, μπορούμε να αναγάγουμε στους ακόλουθους δύο κύριους τρόπους χειρισμού.

Ο πρώτος και συνηθέστερος τρόπος κατασκευής της πρώτης αυτής περιόδου της δεύτερης ενότητος συνίσταται στο να ξεκινήσει με το [αρχικό] θέμα, ενίοτε και με ένα άλλο κύριο μελωδικό τμήμα, και μάλιστα είτε φθόγγο προς φθόγγο [αυτούσιο], είτε σε ανάστροφη κίνηση, είτε ακόμη με άλλες περισσότερο ή λιγότερο αξιοπρόσεκτες τροποποιήσεις, στην τονικότητα της πέμπτης [δεσπόζουσας], μετά από το οποίο είτε η μετατροπία οδηγείται πίσω στην κύρια τονικότητα μέσω κάποιου άλλου μελωδικού τμήματος και από αυτήν [την κύρια τονικότητα συνεχίζει] προς την ελάσσονα τονικότητα της έκτης [σχετικής],* είτε ακόμη οδηγείται στην ελάσσονα τονικότητα της δεύτερης [σχετικής της υποδεσπόζουσας] ή της τρίτης [σχετικής της δεσπόζουσας]· η μετατροπία μπορεί επίσης να μην επιστρέψει καθόλου στην κύρια τονικότητα, αλλά τότε το θέμα, με το οποίο σκοπεύει κανείς να περάσει από την πέμπτη [δεσπόζουσα] σε κάποια από τις κατονομασθείσες τονικότητες, οδηγείται προς τα εκεί με την διαμεσολάβηση ενός άλλου τρόπου επέκτασης, κατά τον οποίον συνήθως χρησιμοποιεί κανείς μία ή περισσότερες παροδικές παρεκκλίσεις. Κατόπιν τούτου, ορισμένα από τα μελωδικά εκείνα τμήματα που είναι τα καταλληλότερα για να παρουσιασθούν σε κάποια από αυτές τις τονικότητες,**

* [Σημείωση του Koch]: Εάν ωστόσο το μουσικό κομμάτι έχει ως θεμέλιο μια ελάσσονα τονικότητα και η πρώτη περίοδος έχει κλείσει στην μείζονα τονικότητα της τρίτης [σχετικής], τότε εδώ εμφανίζεται η ελάσσονα τονικότητα της πέμπτης [δεσπόζουσας]. Αν πάλι με θεμέλιο μια ελάσσονα τονικότητα ολοκληρώσει κανείς την πρώτη περίοδο στην ελάσσονα τονικότητα της πέμπτης [δεσπόζουσάς] της, τότε σε αυτήν την δεύτερη περίοδο η μετατροπία οδηγείται στην μείζονα τονικότητα της τρίτης [σχετικής].

** [Σημείωση του Koch]: Επιπλέον όμως ας μην ξεχνάει κανείς ότι το εν λόγω ζήτημα δεν εξετάζεται εδώ αισθητικά, παρά απλώς μηχανικά.

επαναλαμβάνονται ή διασπώνται σε μια διαφορετική τροποποίηση ή σύνδεση από εκείνη που είχαν στην πρώτη περίοδο· σε αυτό το σημείο, η περίοδος ολοκληρώνεται σε αυτήν την τονικότητα.

Με αυτήν την δεύτερη κύρια περίοδο της συμφωνίας συνδέεται συνήθως ένα σύντομο θέμα που αποτελείται από ένα μέλος ενός κυρίου μελωδικού τμήματος, το οποίο συνεχίζεται πάνω σε μια διαδικασία κατά παρόμοιο τρόπο, και μέσω αυτής της συνέχειας η μετατροπία οδηγείται και πάλι πίσω στην κύρια τονικότητα, στην οποία είθισται να αρχίζει η τελευταία κύρια περίοδος.

Ο δεύτερος τρόπος κατασκευής αυτής της περιόδου, τον οποίο μεταχειρίζεται κανείς πολύ συχνά στις σύγχρονες συμφωνίες, συνίσταται στο να συνεχίσει, να διαμελίσει ή να μεταθέσει κανείς [σε άλλη τονικότητα] ένα θέμα που περιλαμβανόταν στην πρώτη ενότητα, και μάλιστα συχνά ένα μόνο μέλος του που να είναι ιδιαιτέρως ταιριαστό προς τον σκοπό αυτόν, στην υψηλότερη μόνο μελωδική γραμμή είτε και σε άλλες φωνές αμοιβαία, κατά τέτοιον τρόπον ώστε λίγο-λίγο να πραγματοποιεί κανείς παροδικές παρεκκλίσεις σε κάμποσες, εν μέρει στενά συγγενικές και εν μέρει περισσότερο απομεμακρυσμένες τονικότητες, προτού φθάσει με την μετατροπία στην τονικότητα εκείνη, στην οποία πρόκειται να καταλήξει η περίοδος. Αυτό είτε συμβαίνει μόνο μέχρι την φραστική τομή επί της πέμπτης [δεσπόζουσας] της τονικότητος αυτής, είτε το θέμα συνεχίζεται κατά παρόμοιο τρόπο μέχρι το κλείσιμο ολόκληρης της περιόδου. Περί του τελευταίου αυτού τρόπου χειρισμού πρόκειται να παρουσιασθεί στην συνέχεια ένα παράδειγμα, όταν θα έχουμε εξετάσει ιδιαιτέρως τους τρόπους σύνδεσης των περιόδων. Εάν όμως ο διαμελισμός ενός ορισμένου θέματος συνεχισθεί μόνο μέχρι την φραστική τομή επί της πέμπτης [δεσπόζουσας] της τονικότητος εκείνης, στην οποία επιθυμεί κανείς να κλείσει την περίοδο αυτή, τότε μετά την συγκεκριμένη φραστική τομή επί της πέμπτης [δεσπόζουσας] εκτίθενται σε αυτήν την τονικότητα μερικά μελωδικά τμήματα της πρώτης περιόδου, συνήθως όμως σε μια διαφορετική τροποποίηση, προτού επιτευχθεί η πτώση σε αυτήν την ίδια [τονικότητα]. Παραδείγματα αυτού του είδους βρίσκει κανείς σε πολλές συμφωνίες του Haydn και σχεδόν σε όλες του Dittersdorf.

Και σε αυτήν την περίπτωση επίσης, η περίοδος προσλαμβάνει συνήθως το προαναφερόμενο ήδη παράρτημα, το οποίο οδηγεί την μετατροπία πίσω στην κύρια τονικότητα για την είσοδο της τελευταίας περιόδου.

Είθισται εξ άλλου στις σύγχρονες συμφωνίες να μην ξεκινά κανείς την δεύτερη αυτή περίοδο πάντοτε στην τονικότητα της πέμπτης [δεσπόζουσας], αλλά συχνά να εισέρχεται κανείς σε αυτήν με κάποια τελείως απρόσμενη τονικότητα, είτε χωρίς καμμία απολύτως προετοιμασία, είτε προετοιμάζοντας την εισαγωγή σε μια τέτοια τονικότητα μέσω ορισμένων φθόγγων που ακολουθούν την πτώση στην πέμπτη [δεσπόζουσα].

§ 103.

Η τελευταία περίοδος του Allegro μας, που αφιερώνεται πρωτίστως στην επικύρωση της κύριας τονικότητος, αρχίζει συνηθέστατα και πάλι με το [αρχικό] θέμα, ενίοτε όμως και με κάποιο άλλο κύριο μελωδικό τμήμα στην τονικότητα αυτή· τώρα τα εξοχότερα θέματα συμπυκνώνονται ούτως ειπείν, ενόσω η μετατροπία στρέφεται συνήθως προς την τονικότητα της τετάρτης [υποδεσπόζουσας], αλλά, χωρίς να κάνει πτώση σε αυτήν, επιστρέφει σύντομα στην κύρια τονικότητα και πάλι. Εν τέλει, επαναλαμβάνεται στην κύρια αυτή τονικότητα το δεύτερο ήμισυ της πρώτης περιόδου ή εκείνα τα μελωδικά τμήματα της πρώτης περιόδου που ακολουθούσαν στην πέμπτη [δεσπόζουσα] την φραστική τομή επί της πέμπτης [δεσπόζουσας], και έτσι ολοκληρώνεται το Allegro.

§ 104.

Το Andante ή Adagio της συμφωνίας το συναντά κανείς πραγματωμένο σε τρεις διαφορετικές μορφές. Στην πρώτη από αυτές τις μορφές, την οποία χρησιμοποιούσε κανείς ήδη στις παλαιότερες συμφωνίες, το Andante έχει δύο κύριες ενότητες που παρουσιάζονται άλλοτε με και άλλοτε χωρίς επανάληψη. Η πρώτη ενότητα διαμορφώνει ανέκαθεν, όπως και στο Allegro, μία μόνο κύρια περίοδο, η οποία με θεμέλιο μια μείζονα τονικότητα οδηγεί στην τονικότητα της πέμπτης [δεσπόζουσας], ενώ με θεμέλιο κάποια ελάσσονα τονικότητα

οδηγεί είτε στην μείζονα τονικότητα της τρίτης [σχετικής], είτε στην ελάσσονα τονικότητα της πέμπτης [δεσπόζουσας], και ολοκληρώνεται σε αυτήν.

Σε ό,τι αφορά στην δεύτερη ενότητα, τα πράγματα εξαρτώνται κυρίως από το κατά πόσον το Andante πρόκειται να πραγματωθεί σε μεγάλο εύρος ή όχι. Εάν το μέρος πρόκειται να είναι μεγάλης εκτάσεως, τότε είθισται να δομεί κανείς δύο κύριες περιόδους, οι οποίες εξεταζόμενες ως προς την εξωτερική τους διαμόρφωση έχουν πολλές ομοιότητες με τις δύο εκείνες περιόδους της δεύτερης ενότητος του Allegro που περιγράφηκαν πιο πάνω, στην § 102. Η σημαντικότερη εξωτερική διαφορά συνίσταται στο ότι στο Andante τα μελωδικά τμήματα είναι λιγότερο εκτενή και όχι τόσο συχνά συναιρεμένα, γι' αυτό και χρησιμοποιούνται περισσότερες τυπικές φραστικές τομές απ' ό,τι στο Allegro. Αυτό είναι συμβατό με την φύση εκείνων των συναισθημάτων που είθισται να παρουσιάζονται σε μέρη αργής κίνησης [χρονικής αγωγής]. […]

Αν αντιθέτως το Andante πρόκειται να μην είναι μεγάλης εκτάσεως, τότε οι δύο αυτές περίοδοι συναιρούνται σε μία και μοναδική· αυτό συμβαίνει όταν κανείς παραλείψει την πραγμάτωση των μελωδικών τμημάτων στην ελάσσονα τονικότητα της έκτης [σχετικής] ή της δεύτερης [σχετικής της υποδεσπόζουσας] καθώς και την πτώση σε αυτήν την τονικότητα, και, αφού το [αρχικό] θέμα έχει παρουσιασθεί στην πέμπτη [δεσπόζουσα] και η μετατροπία έχει εκ νέου οδηγηθεί πίσω στην κύρια τονικότητα, δεν προσεγγίσει καθόλου ή μόνο παροδικά την ελάσσονα τονικότητα της έκτης [σχετικής], της δεύτερης [σχετικής της υποδεσπόζουσας] ή της τρίτης [σχετικής της δεσπόζουσας]. Έπειτα το [αρχικό] θέμα είτε επαναλαμβάνεται άλλη μια φορά, είτε παρουσιάζει κανείς απ' ευθείας, χωρίς την επανάληψη του ιδίου [του αρχικού θέματος], ξανά στην κύρια τονικότητα εκείνα τα θέματα, που στην πρώτη περίοδο ακολουθούσαν μετά την φραστική τομή επί της πέμπτης [δεσπόζουσας]. Παραδείγματα αυτού του είδους δεν χρειάζεται να γυρεύει κανείς επί μακρόν, αφού σχεδόν κάθε σύντομα ανεπτυγμένο Andante ή Allegretto μας δείχνει την εφαρμογή αυτής της μορφής.

§ 105-106.
[…]

§ 107.
Το τελευταίο Allegro της συμφωνίας, αναλόγως της φύσεως του χαρακτήρα που προσλαμβάνει, είτε πραγματώνεται με την μορφή του πρώτου Allegro, είτε εμφανίζεται [(σε άλλες μορφές)…].[33]

Ο Koch διακρίνει σαφώς ανάμεσα σε δύο διαφορετικούς τύπους σονάτας: ο εκτενέστερος (στον οποίο δίδεται μεγαλύτερη βαρύτητα αλλά και εύρος εφαρμογής σε όλα τα μέρη μιας τριμερούς συμφωνίας) αποτελείται από τρεις "κύριες περιόδους", δηλαδή τρεις ενότητες, όπως στην περίπτωση εκείνου του μεμονωμένου παραδείγματος που είχαμε συναντήσει για πρώτη φορά στον Riepel· αντιθέτως, η βασική για τους προγενέστερους θεωρητικούς διμερής μακροδομική κατασκευή προορίζεται πλέον μόνο για όσα από τα *αργά* μέρη μιας συμφωνίας (και, κατ' επέκταση, κάθε άλλου κυκλικού έργου) αναπτύσσονται σε μικρότερη έκταση. Από αυτήν την τοποθέτηση καθίσταται πλέον ολοφάνερη μια ουσιώδης αντιστροφή στην θεωρητική προσέγγιση των δύο αυτών τύπων με την πάροδο του χρόνου:

[33] Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Band III, Leipzig 1793, § 101-107 ("Von der Sinfonie"), όπως παρατίθεται από τον Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert*…, ό.π., σ. 265-267. Το κεφάλαιο αυτό περιλαμβάνει επιπλέον τις παραγράφους § 100 (στην οποία γίνεται λόγος, εν είδει εισαγωγής, για το είδος της συμφωνίας), § 105-106 (που αφορούν σε άλλες εφαρμόσιμες στα αργά μέρη μορφές, δηλαδή του ρόντο και του θέματος με παραλλαγές) και § 107 (για το τελευταίο μέρος μιας συμφωνίας), καθώς επίσης μια τελική παρατήρηση περί της προαιρετικής ενσωμάτωσης ενός μενουέττου. Από το κείμενο που μεταφράζω εδώ, έχω παραλείψει το τελευταίο τμήμα της § 101 (που αναφέρεται στην προαιρετική προσθήκη αργής εισαγωγής στο γρήγορο πρώτο μέρος), αλλά και δύο σημειώσεις στις § 101 και 102 καθώς επίσης μία πρόταση στην § 104, όπου ο Koch φέρνει ως παράδειγμα το αργό μέρος μιας συμφωνίας του Haydn, προκειμένου σε κάποια σημεία του κειμένου του να ενισχύσει την επιχειρηματολογία του. Συνοπτικές παραφράσεις του κειμένου αυτού περιλαμβάνονται επίσης στα βιβλία των Newman (ό.π., σ. 32-34 και 35) και Rampe (ό.π., σ. 121-122).

ενώ δηλαδή στον Riepel (στα μέσα του 18ου αιώνος) η διεύρυνση της δεύτερης ενότητος οδηγούσε στην αναπόφευκτη διάσπασή της σε δύο ενότητες και έτσι από την διμέρεια προέκυπτε η τριμέρεια, ο Koch (στα τέλη του ιδίου αιώνος) εκκινεί από την τριμερή διάρθρωση και θεωρεί την διμερή ως παράγωγό της από την συγχώνευση των δύο τελευταίων ενοτήτων σε μία! Επομένως εδώ επιβεβαιώνεται ό,τι στον Riepel συνιστούσε μονάχα έναν υπαινιγμό: ότι δηλαδή η θεωρία της σονάτας περιλαμβάνει τουλάχιστον δύο διαφορετικούς δομικούς τύπους, οι οποίοι διαθέτουν κοινή πρώτη ενότητα, αλλά κατόπιν αυτής εξελίσσονται διαφορετικά. Μπορούμε επομένως να ασχοληθούμε κατ' αρχάς με την κοινή πρώτη κύρια ενότητα (της *εκθέσεως*) και στην συνέχεια να εξετάσουμε τις διαφορετικές προδιαγραφές των δύο τύπων σονάτας που αναφέρει ο Koch.

Ήδη από την έναρξη της περιγραφής του Koch δίνεται ιδιαίτερη βαρύτητα στην έννοια της "Anlage", του "σχεδιασμού" ενός κομματιού, που συνίσταται στο σύνολο των κύριων θεματικών ιδεών και (δευτερευόντως) στις βασικές αρμονικές τους ιδιότητες.[34] Ο σχεδιασμός αυτός λειτουργεί περίπου ως η "ποιητική ιδέα" του έργου, η οποία καλείται ωστόσο να πραγματωθεί κατά τρόπον "μηχανικό", προκειμένου να συσταθεί η *μορφή* του έργου. Αυτό σημαίνει ότι το σύνολο του μελωδικού-θεματικού υλικού ενός κομματιού διαφέρει – προφανώς – από κάθε άλλο (αφού ο εκάστοτε συσχετισμός των θεματικών ιδεών σε ένα μουσικό έργο είναι ανεπανάληπτος), αλλά ένα πλέγμα τονικοτήτων και πτώσεων παραμένει ο κοινός παρονομαστής όλων των διαφορετικών θεματικών περιεχομένων που ακολουθούν το πρότυπο της μορφής σονάτας.[35]

Η αρμονική λοιπόν οργάνωση της πρώτης μακροδομικής ενότητος της μορφής σονάτας συνίσταται σε δύο τονικές περιοχές και παράλληλα σε τέσσερεις "φραστικές τομές" ("Absätze"), δηλαδή πτωτικές καταλήξεις ισάριθμων δομικών τμημάτων.[36] Τα δύο πρώτα

---

[34] Carl Dahlhaus, "Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform", *Archiv für Musikwissenschaft* 35/3, 1978, σ. 166· Hermann Forschner, *Instrumentalmusik Joseph Haydns aus der Sicht Heinrich Christoph Kochs*, Musikverlag Emil Katzbichler (Beiträge zur Musikforschung, Bd. 13), München – Salzburg 1984, σ. 169.

[35] Dahlhaus, "Der rhetorische Formbegriff…", ό.π., σ. 168. Λίγο παρακάτω όμως (ό.π., σ. 174), ο Dahlhaus παρατηρεί ότι «η έννοια της *Anlage* είναι στην πραγματικότητα αντίθετη προς αυτήν της "εκθέσεως", αφού η παρουσίαση ενός συμπλέγματος θεματικών ιδεών είναι δυνατή σε οποιαδήποτε άλλη ενότητα μιας συνθέσεως. Η "Anlage" κατά τον Koch δεν εκτίθεται στην αρχή, για να αναπτυχθεί και να επανεκτεθεί στην συνέχεια, αλλά συνίσταται σε χαρακτηριστικά που παραμένουν παρόντα καθ' όλην την διάρκεια ενός μέρους. Κατά συνέπειαν, η διάκριση ανάμεσα στην έκθεση και την επεξεργασία υποβαθμίζεται, ενώ αντιθέτως τονίζεται αυτή ανάμεσα στην έκθεση και την επανέκθεση». Οι παρατηρήσεις αυτές φαίνεται ωστόσο ότι μάλλον παρεξηγούν παρά ερμηνεύουν ορθώς αυτό που στο κείμενο του Koch διατυπώνεται ξεκάθαρα: «Η πρώτη ενότητα, στην οποία *εκτίθεται ο σχεδιασμός* ["Anlage"] της συμφωνίας, *δηλαδή τα κύρια μελωδικά θέματα* στην αρχική τους σειρά και κατόπιν τούτου κάποια από αυτά διαμελίζονται, αποτελείται από μία και μοναδική κύρια περίοδο» (οι υπογραμμίσεις δικές μου). Η έννοια της "εκθέσεως" του θεματικού υλικού, επομένως, κάθε άλλο παρά ασύμβατη με την πρώτη μακροδομική ενότητα είναι! Αυτό που κατά την γνώμη μου επιθυμεί να επισημάνει με ιδιαίτερη έμφαση ο Dahlhaus είναι απλώς το ότι και *μετά* την ολοκλήρωση της πρώτης ενότητος είναι δυνατή η παρουσίαση νέων θεματικών ιδεών είτε ακόμη ότι στο πλαίσιο της πρώτης αυτής ενότητος κάλλιστα μπορεί να λάβει χώραν και κάποια ανάπτυξη των μόλις πρότινος εκτιθέμενων θεμάτων· με άλλα λόγια, η *έκθεση* και η *επεξεργασία*, όπως οι δύο πρώτες μακροδομικές ενότητες γίνονται γνωστές στην θεωρία του 19ου αιώνος, δεν παρουσιάζουν τέτοια "στεγανοποίηση" στην θεώρηση του Koch, όπου οι λειτουργίες της "εκθέσεως" και της "αναπτύξεως" των θεμάτων μπορούν να πραγματωθούν και στις δύο αυτές "κύριες περιόδους" (αλλά βεβαίως σε διαφορετική αναλογία). Στην προσπάθειά του λοιπόν να καταδείξει αυτήν την ουσιώδη διαφοροποίηση της θεωρίας του 18ου από εκείνη του 19ου αιώνος, ο Dahlhaus υπερεκτιμά τον ρόλο του τονικού σχεδιασμού έναντι της θεματικής διαρθρώσεως – παγίδα στην οποία "εγκλωβίζονται" και άλλοι νεώτεροι ερευνητές, όπως θα διαπιστώσουμε στην συνέχεια του παρόντος κεφαλαίου της διατριβής. Πρβλ. σχετικώς με αυτά και την ορθή τοποθέτηση του Forschner, ό.π., σ. 170.

[36] Σε επίπεδο ορολογίας, αξίζει να προσεχθεί η διάκριση του Koch (στον δεύτερο τόμο του *Versuch einer Anleitung zur Composition*, εκδ. Leipzig 1787) ανάμεσα στην "Absatz" ("φραστική τομή"), στην περίπτωση δηλαδή κατά την οποία «μια "Satz-Schluß" (το κλείσιμο ή η τελική πτώση μιας θεματικής ιδέας) δημιουργεί απαραιτήτως την προσδοκία της εμφάνισης ενός ή περισσοτέρων ακόμη τμημάτων κατόπιν αυτής», και στην "Schlußsatz" ("καταληκτική φραστική τομή"), η οποία έχει την δυνατότητα «να ολοκληρώσει το όλον,

από αυτά τα δομικά τμήματα βασίζονται στην κύρια (μείζονα ή ελάσσονα) τονικότητα και καταλήγουν σε τέλεια και σε μισή πτώση, αντιστοίχως. Το ακόλουθο τρίτο δομικό τμήμα, εντούτοις, μετατρέπει προς την δευτερεύουσα τονικότητα: στον μείζονα τρόπο, όπου η μετατροπία οδηγεί πάντοτε στην τονικότητα της δεσπόζουσας, η τελική (μισή) πτώση του τρίτου αυτού τμήματος γίνεται στην διπλή δεσπόζουσα· στον ελάσσονα τρόπο, αντιθέτως, όπου μένει ανοικτό το ενδεχόμενο της κατεύθυνσης είτε προς την σχετική μείζονα είτε προς την ελάσσονα δεσπόζουσα, η πτωτική κατάληξη πραγματοποιείται στην συγχορδία της δεσπόζουσας της εκάστοτε επιλεγείσας δευτερεύουσας τονικότητος. Η δευτερεύουσα αυτή τονικότητα εδραιώνεται κατόπιν στο τέταρτο δομικό τμήμα και τελικά επικυρώνεται με μια σχετικώς ισχυρή τέλεια πτώση ("Schlußsatz"). Στην πραγματικότητα βέβαια, το τελευταίο αυτό δομικό τμήμα συνήθως αποτελείται από πολλά επιμέρους "μελωδικά τμήματα" (που καταλήγουν σε λιγότερο ισχυρές και δομικώς επουσιώδεις πτώσεις), γι' αυτό και η έκτασή του είναι εν τέλει μεγαλύτερη από το άθροισμα και των τριών προηγουμένων δομικών τμημάτων.[37] Ο Koch αναφέρεται επίσης σε μια "εμφαντική περίοδο" εν είδει παραρτήματος, η οποία ουσιαστικά προεκτείνει την δευτερεύουσα τονικότητα *μετά* την οριστική της πτωτική επικύρωση: μιλώντας με σύγχρονους όρους, πρόκειται για μια κατακλείδα της *εκθέσεως*, η οποία, αν και διαθέτει ξεχωριστό "χαρακτήρα" (θα επανέλθω παρακάτω σε αυτό το ζήτημα), συνιστά μονάχα ένα σύνηθες αλλά προαιρετικό δομικό στοιχείο, αφού στερείται καίριου αρμονικού-λειτουργικού ρόλου και μάλιστα ενδέχεται να τοποθετηθεί θεωρητικά ακόμη και *πέραν* αυτής καθ' εαυτής της πρώτης κύριας περιόδου της μορφής σονάτας.[38]

Παρ' όλα αυτά, ο παραπάνω αρμονικός σχεδιασμός επιδέχεται αρκετές παρεκκλίσεις και τροποποιήσεις· ο ίδιος ο Koch, άλλωστε, σε άλλο σημείο του εγχειριδίου του παραδέχεται ότι η συγκεκριμένη παρουσίαση τεσσάρων βασικών πτωτικών τομών στο πλαίσιο της πρώτης μακροδομικής ενότητος χρησιμεύει περισσότερο για παιδαγωγικούς σκοπούς.[39] Στην συνθετική πρακτική, τουναντίον, η πρώτη "φραστική τομή" μπορεί να γίνει απ' ευθείας στην δεσπόζουσα της κύριας τονικότητος (με συνέπεια την συγχώνευση των δύο πρώτων δομικών

---

ακολουθώντας άλλα προπορευόμενα αυτής τμήματα»· οι ορισμοί αυτοί παρατίθενται από τον Wolf-Dieter Seiffert, στην συμβολή του "»Absatzformeln« in den frühen Streichquartetten Mozarts", στο: Dietrich Berke – Harald Heckmann (επιμ.), *Festschrift Wolfgang Rehm zum 60. Geburtstag*, Bärenreiter, Kassel 1989, σ. 130. Στην ίδια παρατήρηση, εξ άλλου, προβαίνουν τόσο ο Günther Wagner, στο άρθρο του "Anmerkungen zur Formtheorie Heinrich Christoph Kochs", *Archiv für Musikwissenschaft* 41/2, 1984, σ. 87 (όπου επιπλέον αναφέρεται ότι υπό τον όρο "enge Satz" ["πυκνή θεματική ιδέα"] ο Koch επισημαίνει γενικότερα μια πλήρη θεματική ιδέα, αποτελούμενη από έναν αριθμό μέτρων και έναν καταληκτικό πτωτικό σχηματισμό), όσο και ο Jürgen Neubacher, στην μελέτη του *Finis coronat opus. Untersuchungen zur Technik der Schlußgestaltung in der Instrumentalmusik Joseph Haydns, dargestellt am Beispiel der Streichquartette*, Hans Schneider (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 22), Tutzing 1986, σ. 18-19.

[37] Βλ. σχετικά: Jens Peter Larsen, "Sonatenform-Probleme", στο: Anna Amalie Abert – Wilhelm Pfannkuch (επιμ.), *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, Bärenreiter, Kassel 1963, σ. 226· Ritzel, ό.π., σ. 181-182· Forschner, ό.π., σ. 162· Neubacher, ό.π., σ. 17-18.

[38] Ο Dahlhaus ("Der rhetorische Formbegriff…", ό.π., σ. 164-165) διευκρινίζει ότι αυτό το σύστημα πτώσεων του Koch, εν είδει "μελωδικής στίξεως" που διαμορφώνει ένα συνεκτικό όλον, προϋποθέτει την αλληλοδιαδοχή *διαφορετικών* πτωτικών σχηματισμών: στην πρώτη ενότητα που μόλις εξετάσαμε, η αρχική τέλεια πτώση ακολουθείται από μισή στην κύρια τονικότητα, ενώ στο περιβάλλον της δευτερεύουσας τονικότητος προηγείται η μισή και έπεται η τέλεια πτώση. Αυτός είναι ο λόγος που τα διαφορετικά μελωδικά-θεματικά περιεχόμενα του τέταρτου δομικού τμήματος της "πρώτης κύριας περιόδου" δεν διακρίνονται μεταξύ τους με επιμέρους "φραστικές τομές", στον βαθμό που οι ενδιάμεσες πτώσεις είναι της ιδίας *ποιότητος* (μια ακολουθία τέλειων πτώσεων στην δευτερεύουσα τονικότητα), επομένως γίνονται αντιληπτές μόνον ως "τοπικά συμβάντα" και όχι ως καίριες μακροδομικές αρμονικές λειτουργίες – τις οποίες και ο Forschner (ό.π., σ. 163-164) χαρακτηρίζει ως "τομές", διακρίνοντάς τις έτσι σαφώς από τις υπόλοιπες, δευτερεύουσες ενδιάμεσες πτώσεις που επικαλύπτονται μεταξύ τους. Ο Dahlhaus (ό.π.) επισημαίνει ακόμη ότι σε αυτή την άμεση επανάληψη της τέλειας πτώσεως οφείλεται και ο επουσιώδης από λειτουργικής επόψεως ρόλος της καταληκτικής περιόδου της πρώτης ενότητος, η οποία τελικά χαρακτηρίζεται μονάχα ως "παράρτημα" από τον Koch, παρά το γεγονός ότι προσλαμβάνεται κατά την ακρόαση ως κάτι το ιδιαίτερο που χρήζει – καθώς φαίνεται – ειδικής αναφοράς.

[39] Ritzel, ό.π., σ. 184.

τμημάτων σε ένα)[40] ή η μετατροπία προς την δευτερεύουσα τονικότητα δύναται να ξεκινήσει αμέσως μετά την τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα (οπότε στην περίπτωση αυτή συγχωνεύονται το δεύτερο και το τρίτο δομικό τμήμα ή εξαλείφεται τελείως το δεύτερο και η τελική του μισή πτώση επί της κύριας τονικότητος)·[41] άλλοτε πάλι, το δεύτερο τμήμα ενδέχεται να παρεκκλίνει από την κύρια τονικότητα και τελικά να καταλήξει με μισή ή τέλεια πτώση σε κάποια συγγενική περιοχή (π.χ. στην σχετική της υποδεσπόζουσας),[42] χωρίς ωστόσο με αυτό να προετοιμάσει την μετατροπία προς την δευτερεύουσα τονικότητα (η οποία ανατίθεται φυσιολογικά στο ακόλουθο τρίτο δομικό τμήμα), είτε ακόμη – ιδίως στην περίπτωση του ελάσσονος τρόπου – το τρίτο τμήμα έχει την δυνατότητα να οδηγήσει άμεσα στην δευτερεύουσα τονικότητα χωρίς μετατροπική προετοιμασία.[43] Επομένως οι επιμέρους δυνατότητες αποδεικνύονται τόσες πολλές στην πράξη που ουσιαστικά εδώ τυποποιούνται με την βοήθεια ενός πλεοναστικού, συγχρόνως όμως και ευέλικτου, θεωρητικού σχεδιασμού.

Η θεματική πλευρά της θεώρησης του Koch για την ενότητα της *εκθέσεως* είναι πιο φειδωλή. Περίπου όπως και στα προγενέστερα θεωρητικά συγγράμματα, έτσι και εδώ γίνεται λόγος για το αρχικό "θέμα", που ακολουθείται από ένα (τουλάχιστον) "κύριο μελωδικό τμήμα" καθώς και από έναν ακαθόριστο αριθμό δευτερευόντων "μελωδικών τμημάτων". Ιδιαίτερη πάντως έμφαση δίνεται στην δυνατότητα πρωτίστως του τέταρτου και τελευταίου δομικού τμήματος (που έπεται της μετατροπικής διαδικασίας προς την δευτερεύουσα τονικότητα και μιας σαφούς πτωτικής τομής) να συμπεριλάβει εναλλαγές θεματικών ιδεών πολύ διαφορετικού χαρακτήρος αν και χωρίς ενδιάμεσες "φραστικές τομές". Ο Koch αναφέρεται γενικόλογα σε θέματα "θορυβώδη και ηχηρά", συνεπώς σφοδρά και ενεργητικά, στα οποία όμως παρεμβάλλεται ένα "τραγουδιστό θέμα" χαμηλότερης ηχητικής εντάσεως, το οποίο προφανώς παραπέμπει σε μια περισσότερο λυρικής φύσεως ιδέα. Η αναγκαιότητα της θεματικής αυτής πολλαπλότητος θα πρέπει λογικά να αναζητηθεί στην διατήρηση και – γιατί όχι; – στην ενίσχυση του ενδιαφέροντος των ακροατών κατά την χρονικώς εκτενή αλλά λειτουργικώς απαραίτητη εδραίωση της δευτερεύουσας τονικότητος στο πλαίσιο της *εκθέσεως*. Αξίζει πάντως να προσεχθεί στο σημείο αυτό και το ότι η εναλλαγή των θεματικών ιδεών δεν υποδηλώνει απαραίτητα μιαν αντίθεση σε θεματικό επίπεδο, αντίστοιχη της αρμονικής διάστασης ανάμεσα στην κύρια και την δευτερεύουσα τονικότητα.[44] Πιστεύω

[40] Forschner, ό.π., σ. 162-163.
[41] Forschner, ό.π., σ. 162-163· Ritzel, ό.π., σ. 184.
[42] Forschner, ό.π., σ. 163.
[43] Ritzel, ό.π., σ. 183. Σύμφωνα με τον Robert S. Winter ("The Bifocal Close and the Evolution of the Viennese Classical Style", *Journal of the American Musicological Society* 42/2, 1989, σ. 279-280), η αναφορά αυτή είναι μοναδική στην θεωρία του 18ου αιώνος όσον αφορά στην δυνατότητα εφαρμογής του φαινομένου που ο ίδιος ονομάζει "αμφίσημη κατάληξη" ή (ακριβέστερα) "κατάληξη που εστιάζει σε δύο τονικότητες", δηλαδή μια μισή πτώση επί της κύριας (μείζονος) τονικότητος, η οποία (με την μεσολάβηση μιας παύσεως-τομής) στην μεν *έκθεση* τονικοποιείται άμεσα, λειτουργώντας στην συνέχεια ως δευτερεύουσα τονικότητα, ενώ στην *επανέκθεση* διατηρεί και μετά την τομή την λειτουργία της ως δεσπόζουσα της κύριας τονικότητος (βλ. Winter, ό.π., σ. 278).
[44] Ο Dahlhaus ("Der rhetorische Formbegriff…", ό.π., σ. 167-168) επισημαίνει την χαρακτηριστική χρήση εκ μέρους του Koch των όρων "Thema" και "Satz": ο πρώτος χρησιμοποιείται μόνο για το αρχικό "κύριο" θέμα, ενώ ο δεύτερος για οποιοδήποτε άλλο κατόπιν αυτού – μεταξύ των οποίων και το "τραγουδιστό". Αυτό συμβαίνει διότι ο όρος "Thema" σχετίζεται με την "κύρια παρόρμηση" μιας σύνθεσης, η οποία – σύμφωνα με τις αισθητικές επιταγές της εποχής – δεν αίρεται ως επί το πλείστον από τις δευτερεύουσες θεματικές ιδέες που ακολουθούν. Υπό αυτήν την έννοια, ορθώς σημειώνει ο Ritzel (ό.π., σ. 182-183) ότι η ύπαρξη αυτού του "τραγουδιστού θέματος" δεν παραπέμπει κατ' ανάγκην στην (μεταγενέστερη) έννοια του "θεματικού δυϊσμού", στον βαθμό που το "τραγουδιστό θέμα" περιλαμβάνεται απλώς στα "δευτερεύοντα μελωδικά τμήματα", τα οποία βεβαίως δεν είναι απαραίτητο να αντιτίθενται σε μοτιβικό επίπεδο προς το "κύριο θέμα". Πρβλ. επίσης τις ανάλογες επισημάνσεις του Forschner (ό.π., σ. 164-165) και του Kunze (*Die Sinfonie im 18. Jahrhundert*…, ό.π., σ. 268-269 και 283). Ο Wagner (ό.π., σ. 88-89) διακρίνει επιπλέον τους μουσικοτεχνικούς όρους της "Hauptsatz" (μιας κύριας θεματικής ιδέας), των "Zergliederungssätze" (των ιδεών που εμφανίζονται μετά τις κύριες και που συνήθως αναπτύσσουν το δεδομένο μοτιβικό υλικό), της "Schlußsatz" (της τελικής ιδέας) και της "Nachsatz" ή "Anhang" (της καταληκτικής θεματικής ιδέας που στην πραγματικότητα ακολουθεί την

μάλιστα ότι η συγκεκριμένη διατύπωση του Koch είναι λιγότερο αποκαλυπτική από εκείνη του Vogler όσον αφορά στην δυνατότητα σύστασης ενός αντίβαρου στο αρχικό θέμα, αφού στον Koch δεν γίνεται καν λόγος για δύο "κύρια θέματα", παρά μόνον για *το* (εναρκτήριο) "θέμα" και για *ένα* "τραγουδιστό θέμα", η ακριβής θέση του οποίου παραμένει κατ' ουσίαν ακαθόριστη. Σε ένα άλλο σημείο του εγχειριδίου του πάντως, ο Koch παρατηρεί ότι «συχνά, στην πρώτη περίοδο του Allegro δεν ακούει κανείς μια μάλλον τυπική φραστική τομή, έως ότου παρουσιασθεί η φραστική τομή επί της πέμπτης στην τονικότητα της πέμπτης [επί της διπλής δεσπόζουσας], η οποία μάλιστα σπανίως παραλείπεται, *επειδή ακριβώς κατόπιν αυτής τοποθετείται συνήθως ένα τραγουδιστό θέμα*» (η υπογράμμιση δική μου).[45] Εδώ πλέον, το "τραγουδιστό θέμα" τοποθετείται με σαφήνεια στην έναρξη του τέταρτου δομικού τμήματος της πρώτης κύριας περιόδου, όπου εδραιώνεται και αργότερα επικυρώνεται η δευτερεύουσα τονικότητα. Εντούτοις, η αρχική "γενική" διατύπωση του Koch εξακολουθεί να διατηρεί την σημασία της, αφού φαίνεται να καλύπτει κάθε δυνατή περίπτωση, ενώ αντιθέτως η "ειδική" αυτή επισήμανση αναφέρεται μόνο στην *συνηθέστερη* μιας πληθώρας δυνατών εφαρμογών. Θα μπορούσαμε επομένως να συνοψίσουμε διαλεκτικά τις δύο αυτές φαινομενικά αντιφατικές τοποθετήσεις στο συμπέρασμα ότι η πρώτη μακροδομική ενότητα της μορφής σονάτας περιλαμβάνει μία (τουλάχιστον) "τραγουδιστή" θεματική ιδέα σχετικώς ήπιου χαρακτήρος, η οποία *ως επί το πλείστον* εμφανίζεται στην έναρξη της δεύτερης τονικής περιοχής.

Θεματικής είτε μοτιβικής σκοπιμότητος, εξ άλλου, φαίνεται πως είναι και η απόσπαση της κατακλείδας της πρώτης μακροδομικής ενότητος από τα "συμφραζόμενα" της δεύτερης τονικής περιοχής· ειδάλλως, ο Koch δεν θα είχε κανέναν λόγο να μνημονεύσει στο σημείο αυτό την συνήθη παρουσία μιας "εμφαντικής περιόδου" εν είδει παραρτήματος της πρώτης κύριας περιόδου, εφ' όσον σε αρμονικό τουλάχιστον επίπεδο αυτή απλώς επεκτείνει μια ακολουθία τέλειων πτώσεων προς ενίσχυσιν της επικύρωσης της δευτερεύουσας τονικότητος! Ο Neubacher επισημαίνει ότι τέτοια "παραρτήματα" – μετά την "καταληκτική φραστική τομή" της πρώτης κύριας περιόδου – είναι πολύ χαρακτηριστικά στην ενόργανη μουσική των μέσων του 18ου αιώνος: μπορεί να πρόκειται μόνο για επαναλήψεις συγχορδιών, εκτάσεως ενός ή δύο μέτρων, είτε για εκτενέστερα, μοτιβικώς αυτόνομα μορφώματα που συχνά οργανώνονται ανά ζεύγη (με επαναλήψεις στην οκτάβα, μικρές παραλλαγές, μεταθέσεις φωνών είτε δυναμικές αντιθέσεις)· παράλληλα δε, τόσο η εμφάνιση νέων θεματικών ιδεών όσο και οι συχνές επαναλήψεις του καταληκτικού αυτού υλικού μπορούν όντως να καταστήσουν "εμφαντική" – και άρα ξεχωριστή – την κατακλείδα μιας *εκθέσεως*.[46] Εντούτοις, ούτε και σε αυτήν την περίπτωση ο Koch προσδιορίζει λεπτομερέστερα την θεματική υπόσταση του συγκεκριμένου δομικού τμήματος.

Από την άλλη πλευρά, ο Koch προβαίνει εδώ σε μια δυσανάλογα εμπεριστατωμένη συζήτηση γύρω από την διάκριση της τεχνοτροπίας που εφαρμόζεται στα είδη της συμφωνίας και της σονάτας ή του κοντσέρτου. Κατά την άποψή του, τα μελωδικά τμήματα μιας συμφωνίας είναι εν γένει εκτενέστερα και επιπλέον αλληλεπικαλυπτόμενα, ενώ στην σονάτα (και στο κοντσέρτο) «τα μελωδικά τμήματα δεν συνδέονται μεταξύ τους με τόση ώθηση προς τα εμπρός, όπως στην συμφωνία, αλλά συχνότερα χωρίζονται μέσω τυπικών φραστικών τομών, και δεν επεκτείνονται τόσο συχνά μέσω της συνέχειας ή της ανέλιξης ενός μέλους κάποιου μελωδικού τμήματος, αλλά περισσότερο μέσω εμφαντικών επιπρόσθετων ιδεών που

"καταληκτική φραστική τομή" επί της δευτερεύουσας τονικότητος εν είδει παραρτήματος). Το "τραγουδιστό θέμα" δεν αντιμετωπίζεται ως κάτι το ξεχωριστό, αφού προφανώς εντάσσεται στις "Zergliederungssätze". Ο Wagner (ό.π., σ. 91-92) τονίζει επίσης ότι οι διάφορες "Sätze" (θεματικές ιδέες) οφείλουν, ακολουθώντας το κυρίαρχο αισθητικό αίτημα της εποχής για "ενότητα στην πολλαπλότητα", να σχετίζονται μεταξύ τους και να οργανώνονται στην συνολική μορφή ιεραρχικά, ούτως ώστε η επιφανειακή αντίθεσή τους να εδράζεται στην πραγματικότητα στην βαθύτερη μοτιβική τους συγγένεια.

[45] Ritzel, ό.π., σ. 182.

[46] Neubacher, ό.π., σ. 112 και 129.

προσδιορίζουν κατά το δυνατόν ακριβέστερα το συναίσθημα».[47] Είναι η πρώτη φορά που στην προβληματική της μορφής σονάτας ενσωματώνεται το αίτημα ενός ειδολογικού διαχωρισμού, αλλά καθίσταται φανερό ότι αυτό δημιουργεί τελικά περισσότερα ερωτηματικά παρά αποσαφηνίζει κάποια πράγματα. Φαίνεται λοιπόν ότι στην συμφωνία παρατηρείται μια τάση συγκάλυψης των πτωτικών τομών μεταξύ συναφών μελωδικών τμημάτων, η οποία ίσως οδηγεί στην δημιουργία περισσότερο σύνθετων θεματικών συμπλεγμάτων, ενώ η οργάνωση του θεματικού υλικού στα είδη της σονάτας και του κοντσέρτου χαρακτηρίζεται από εμφανέστερη παρατακτική λογική και ενδεχομένως από μεγαλύτερη ποικιλία και υφολογική διαφοροποίηση μεταξύ των θεματικών ιδεών. Παρ' όλα αυτά δεν είναι βέβαιο αν η τάση που παρατηρεί ο Koch οφείλεται μόνο στις απαιτήσεις που θέτουν τα διαφορετικά μουσικά είδη ή αν το φαινόμενο αυτό μπορεί να αποδοθεί πρωτίστως στις συγκεκριμένες προτιμήσεις και επιλογές του εκάστοτε συνθέτη· εξ άλλου, η δομική αυστηρότητα ή χαλαρότητα μιας συνθέσεως σχετίζεται πιθανόν περισσότερο με την λειτουργία που καλείται να επιτελέσει το ίδιο το μουσικό έργο και το ποιόν του ακροατηρίου προς το οποίο απευθύνεται, παρά με τον αριθμό των εκτελεστών και την φύση των οργάνων που απαιτούνται για την παρουσίασή του.

Το σύνολο των παραπάνω παρατηρήσεων αφορά, όπως έχει ήδη διευκρινισθεί, σε κάθε μορφή σονάτας, ανεξαρτήτως της περαιτέρω πορείας της και της εμφάνισης δύο ή μόνο μίας κύριας περιόδου μετά την *έκθεση*. Από εδώ και πέρα όμως, είμαστε υποχρεωμένοι να εξετάσουμε χωριστά τις προδιαγραφές του εκτενούς τύπου σονάτας (με τρεις συνολικά κύριες περιόδους) και της συνοπτικής εκδοχής της (με δύο κύριες περιόδους)· ακολουθώντας μάλιστα την μεθοδολογία του συγγραφέα, θα ξεκινήσουμε από τον τριμερή τύπο.

Η αρκετά εκτενής παράγραφος 102 του τρίτου τόμου της πραγματείας του Koch αφιερώνεται αποκλειστικά στις δυνατότητες διαμόρφωσης της ενδιάμεσης δεύτερης κύριας περιόδου, της ενότητος δηλαδή που στις μέρες μας αποκαλείται *επεξεργασία*.[48] Η συζήτηση περί της δομικής της κατασκευής ξεκινά με την βαρύνουσα παραδοχή ότι είναι πρακτικώς αδύνατον να περιγραφούν λεπτομερώς όλες οι τεχνικές της προδιαγραφές, στον βαθμό που οι επιμέρους δυνατότητες φαίνεται να είναι απειράριθμες. Εντούτοις, ο Koch παρουσιάζει δύο εναλλακτικά σκαριφήματα, καθένα εκ των οποίων μπορεί να χρησιμεύσει ως σκελετός για την πραγμάτωση της περιόδου αυτής: το πρώτο θεωρείται περισσότερο συνηθισμένο και συμβατικό, ενώ το δεύτερο είναι πιο προοδευτικό, "αναπτυξιακό" και μάλιστα συνδέεται με δείγματα γραφής δύο εκ των σπουδαιότερων συνθετών της εποχής: του Joseph Haydn και του (αδίκως παραγνωρισμένου σήμερα) Karl Ditters von Dittersdorf.

Η τονική πορεία που ακολουθείται στον – κατά τον Koch – πρώτο τρόπο κατασκευής της δεύτερης κύριας περιόδου συμφωνεί σε γενικές γραμμές με τις σχετικές αναφορές των Riepel και Portmann,[49] καθιστώντας μάλιστα σαφέστερη την επιλογή των τονικών κέντρων για τον μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο. Στον μείζονα τρόπο, η ενότητα αυτή εκκινεί από την τονικότητα της δεσπόζουσας και στοχεύει στην προσέγγιση και παγίωση της σχετικής ελάσσονος ή – αντ' αυτής – της σχετικής της δεσπόζουσας ή ακόμη της σχετικής της υποδεσπόζουσας:[50] άρα, από την δευτερεύουσα (μείζονα) τονικότητα της πρώτης κύριας

[47] Το συγκεκριμένο παράθεμα του Koch προέρχεται από τον Ritzel, ό.π., σ. 189. Πρβλ. ακόμη τον σχετικό υπαινιγμό του Seiffert, "»Absatzformeln«…", ό.π., σ. 132. Ο Larsen ("Sonatenform-Probleme", ό.π., σ. 228), εξ άλλου, υποστηρίζει ότι η σονάτα βασίζεται περισσότερο στην αρχή της παράταξης των θεματικών ιδεών, ενώ στην συμφωνία έρχεται στο προσκήνιο η "αρχή του κοντσέρτου", δηλαδή η αντιπαράθεση του "ritornello" (αρχικού θέματος) με τα κάθε λογής "επεισόδια" (τις δευτερεύουσες θεματικές ιδέες)· αυτή η ιδέα εφαρμογής της "αρχής του κοντσέρτου" στην μικροδομική οργάνωση της συμφωνίας δεν φαίνεται πάντως να ανάγεται απ' ευθείας στον Koch.

[48] Πρβλ. Ritzel (ό.π., σ. 179 και 184-185) και Forschner (ό.π., σ. 172).

[49] Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 185 (αναφορά στους Riepel και Johann Philipp Kirnberger), Forschner, ό.π., σ. 171 (αναφορά μόνο στον Riepel), και Shamgar, ό.π., σ. 130-132 (συσχετισμός θεωρήσεων των Koch και Portmann).

[50] Ο Ritzel (ό.π., σ. 185) χαρακτηρίζει την τονικότητα προς την οποία κατευθύνεται η αρμονική περιπλάνηση εντός της δεύτερης κύριας περιόδου ως τονικό "ψευδο-επίπεδο"! Στην συνέχεια, υποστηρίζει ότι η κατάληξη

περιόδου φθάνουμε σε μια ελάσσονα τονικότητα (την σχετική μιας εκ των τριών κύριων βαθμίδων του τρόπου). Στον ελάσσονα τρόπο, δεν διευκρινίζεται η εναρκτήρια τονικότητα (που κατά πάσαν πιθανότητα είναι αυτή στην οποία ολοκληρώθηκε η πρώτη κύρια περίοδος), αλλά ως καταληκτική προβλέπεται είτε η ελάσσονα δεσπόζουσα είτε η μείζονα σχετική, αναλόγως του ποιά από τις δύο δεν είχε χρησιμοποιηθεί ως δευτερεύουσα τονικότητα της πρώτης κύριας περιόδου: συνεπώς στην περίπτωση του ελάσσονος τρόπου, η επιλογή της καταληκτικής τονικότητος της *επεξεργασίας* εξαρτάται από την τονική διάρθρωση της *εκθέσεως*.[51] Αξιοπαρατήρητη πάντως είναι η σε κάθε περίπτωση διασφάλιση μιας αντίθεσης σε επίπεδο *τρόπου* ανάμεσα στην έναρξη και την κατάληξη της δεύτερης κύριας περιόδου ή τουλάχιστον μεταξύ των καταλήξεων της πρώτης και της δεύτερης μακροδομικής ενότητος.

Όσον αφορά ειδικά στον μείζονα τρόπο, ο Koch επισημαίνει ότι εντός του δεδομένου τονικού πλαισίου είναι δυνατόν να παρεμβληθεί και η κύρια τονικότητα, στην οποία φαίνεται ότι μπορεί να γίνει ακόμη και κάποια ασθενής πτώση, χωρίς όμως να υποδηλώνεται με αυτήν οποιαδήποτε δυνατότητα επικύρωσής της στο σημείο αυτό· ο ρόλος της κύριας τονικότητος λίγο μετά την έναρξη της δεύτερης κύριας περιόδου είναι σαφέστατα μεταβατικός και μόνον! Πέραν αυτής δε, η σταδιακή προσέγγιση ενός εκ των προαναφερόμενων τονικών στόχων δύναται να περιλάβει διάφορα άλλα τονικά κέντρα, τα οποία όμως διαθέτουν και πάλι αποκλειστικά μεταβατική λειτουργία. Ο Koch αναφέρεται εν προκειμένω σε παροδικές τονικές παρεκκλίσεις, οι οποίες ταυτίζονται ασφαλώς με τις "τονικοποιήσεις" της σύγχρονης ορολογίας.

Ο αρμονικός σχεδιασμός του δεύτερου τρόπου κατασκευής της μεσαίας αυτής "περιόδου" καθορίζεται από τις ίδιες πάλι επιλογές τονικών κέντρων (αναλόγως του τρόπου) για την έναρξη και την κατάληξή της. Ως εκ τούτου, η τονική ιδιαιτερότητα του δεύτερου αυτού τρόπου κατασκευής έγκειται ουσιαστικά στο αίτημα πραγματοποίησης αρκετών ενδιάμεσων τονικοποιήσεων στην πορεία προς τον τελικό στόχο, και μάλιστα μέσω της αξιοποίησης ακόμη και σχετικώς απομεμακρυσμένων τονικών περιοχών.[52] Παρατηρούμε επομένως ότι ως προς την τονική οργάνωση η διάκριση των δύο τρόπων κατασκευής της *επεξεργασίας* αφορά εν τέλει αποκλειστικά στην διαδρομή από την εκάστοτε εναρκτήρια τονικότητα προς την τονικότητα-στόχο της δεύτερης αυτής κύριας περιόδου· η ενδιάμεση

γίνεται σε μισή πτώση, πράγμα όμως που δεν τεκμηριώνεται επαρκώς από την περιγραφή του Koch. Με τα παραπάνω, ο Ritzel επιχειρεί προφανώς να υποβαθμίσει την μακροδομική σημασία αυτού του αρμονικού σταθμού στο πλαίσιο της *επεξεργασίας*, κάτι όμως που αντίκειται στην θεωρία της εποχής του κλασσικισμού, αφού και άλλοι θεωρητικοί υποδεικνύουν ένα δευτερεύον τονικό κέντρο στο σημείο αυτό, ως τρίτο στην ιεραρχία, μετά την κύρια και την δευτερεύουσα τονικότητα της πρώτης κύριας περιόδου της μορφής σονάτας. Αυτό ακριβώς υποδεικνύει ορθώς και ο Forschner (ό.π., σ. 171), μόνο που το αιτιολογεί με την συνδρομή της θεματικής παραμέτρου. Έκτοτε, άλλοι δέχονται ότι η δεύτερη κύρια ενότητα διαθέτει έναν αρμονικό στόχο διαφορετικό της κύριας τονικότητος που επανεμφανίζεται αργότερα (όπως π.χ. ο Neubacher, ό.π., σ. 122), και άλλοι εξακολουθούν να θεωρούν ότι η δεσπόζουσα στην έναρξη της *επεξεργασίας* "λύνεται" μόνο στην τονική, ανεξαρτήτως των ενδιάμεσων αρμονικών συμβάντων (όπως π.χ. ο Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert*…, ό.π., σ. 279 και 283) – στο σημαντικό αυτό ζήτημα θα επανέλθω αργότερα.

[51] Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 186. Η Shamgar (ό.π., σ. 131), αντιθέτως, έχει παρανοήσει εντελώς τις σχετικές υποδείξεις του Koch, θεωρώντας ότι η επιλογή της σχετικής ή της ελάσσονος δεσπόζουσας αφορά στην έναρξη της *επεξεργασίας*, ενώ η κατάληξή της γίνεται πάντοτε στην (μείζονα) δεσπόζουσα!

[52] Ο Ritzel (ό.π., σ. 186) υποστηρίζει με έμφαση ότι ο δεύτερος τρόπος κατασκευής της *επεξεργασίας* βασίζεται λιγότερο σε κάποια προκαθορισμένη ακολουθία αρμονικών διαδοχών απ' ό,τι ο πρώτος. Την ιδέα αυτή ασπάζεται σε γενικές γραμμές και ο Forschner (ό.π., σ. 170 και 172), αν και αντιμετωπίζει τον δεύτερο τρόπο κατασκευής ως μια ιδιαίτερη περίπτωση που δεν βρίσκει γενικότερη εφαρμογή πέραν των συμφωνιών του Haydn και του Dittersdorf. Παρ' ότι η άποψη του Ritzel περιέχει οπωσδήποτε μια δόση αλήθειας, εντούτοις ο τονικός σχεδιασμός δεν φαίνεται να συνιστά αφοριστικό στοιχείο διάκρισης μεταξύ των δύο τρόπων κατασκευής της μεσαίας μακροδομικής ενότητος, στον βαθμό που η ακριβής τονική πορεία αμφοτέρων ούτως ή άλλως δεν μπορεί να αναχθεί σε κάποιο μαθητικό πρότυπο. Το πρόβλημα επομένως έγκειται ήδη στην αρχική τοποθέτηση του Ritzel (ό.π., σ. 185), ότι δηλαδή οι δύο τύποι δόμησης της *επεξεργασίας* διακρίνονται μεταξύ τους βάσει του αρμονικού τους σχεδιασμού: κάτι τέτοιο τελικά δεν επαληθεύεται, όπως εδώ διαπιστώνεται.

αυτή περιοχή, εντούτοις, είναι αδύνατον να προσεγγισθεί θεωρητικά με μεγαλύτερη ακρίβεια και να συστηματοποιηθεί, αφού σε γενικές γραμμές παραμένει αρμονικώς απροσδιόριστη, ως πεδίο "ελεύθερης" αρμονικής περιπλάνησης. Παρακάτω βέβαια, ο Koch υπαινίσσεται ότι υφίσταται και ένα δεύτερο αρμονικό κριτήριο διάκρισης των δύο τρόπων κατασκευής της *επεξεργασίας*, το οποίο αφορά στην έναρξη της ενότητος αυτής από κάποια απρόσμενη τονικότητα αντί της δεσπόζουσας (τουλάχιστον για τον μείζονα τρόπο), με ή χωρίς κατάλληλη προετοιμασία· το ότι η δυνατότητα αυτή αναφέρεται σχεδόν αποκλειστικά στον δεύτερο τρόπο κατασκευής και μάλλον όχι στον πρώτο, υποδηλώνεται από την αναφορά σε "σύγχρονες συμφωνίες" σχετικά με το πεδίο εφαρμογής αυτού του εναλλακτικού συνθετικού μέσου.[53] Ακόμη και έτσι όμως, η δεύτερη μακροδομική ενότητα εξακολουθεί ουσιαστικά να βασίζεται σε κοινές αρμονικές προδιαγραφές, ανεξαρτήτως του "τρόπου κατασκευής" που ακολουθεί· επομένως, η εν λόγω διάκριση του Koch φαίνεται να αναφέρεται λιγότερο στην αρμονική παράμετρο της *επεξεργασίας* και περισσότερο στην θεματική της διάσταση.

Η συγκεκριμένη περιγραφή όμως αποκαλύπτει και κάτι άλλο, ιδιαίτερα σημαντικό για την αρμονική οργάνωση της δεύτερης κύριας περιόδου. Η έλλειψη ενός οποιουδήποτε τονικού σταθμού ανάμεσα στην αρχική και την καταληκτική της τονικότητα (όποιες τελικά και αν είναι αυτές) καθιστά αδύνατη την διάκριση πτωτικών τομών και δομικών τμημάτων, αντίστοιχων εκείνων της πρώτης κύριας περιόδου.[54] Η *επεξεργασία*, από τονικής επόψεως τουλάχιστον, ακολουθεί μια συνεχή πορεία μέχρι την προσέγγιση του εκάστοτε στόχου της,[55] η οποία εντούτοις παραμένει αδιευκρίνιστη ως προς τις λεπτομέρειές της. Καθώς λοιπόν ολόκληρη αυτή η ενότητα γίνεται αντιληπτή επί τη βάσει μιας και μοναδικής αρμονικής προόδου, γεγονός που δεν επιτρέπει την ανάλυσή της σε μικρότερες δομικές μονάδες, ο Koch δίνει πλέον μεγαλύτερη έμφαση στην εξέταση των θεματικών στοιχείων της δεύτερης κύριας περιόδου, τα οποία προηγουμένως (κατά την παρουσίαση της *εκθέσεως*) είχαν τεθεί εν πολλοίς στο περιθώριο της κατ' αρχήν αρμονικής προσεγγίσεώς του.

Ως προς την θεματική λοιπόν παράμετρο, στον πρώτο τρόπο κατασκευής της *επεξεργασίας* παρατηρείται μια αναλογικότητα προς την ακολουθία των θεματικών περιεχομένων της πρώτης κύριας περιόδου.[56] Στην έναρξη εμφανίζεται είτε το κύριο θέμα είτε κάποιο άλλο "κύριο μελωδικό τμήμα", επομένως στο σημείο αυτό παρουσιάζεται κάποια από τις αρχικές ιδέες της *εκθέσεως*, η οποία βεβαίως, πέραν των οιωνδήποτε θεματικών-μοτιβικών τροποποιήσεων μπορεί να υποστεί, επανεισάγεται – και αυτό είναι το σημαντικότερο – σε τονικότητα διαφορετική από εκείνη στην οποία είχε αρχικά εκτεθεί![57]

---

[53] Ο Ritzel (ό.π., σ. 187) αναφέρεται πάντως σε αυτήν την δυνατότητα χωρίς να την συσχετίζει με κάποιον από τους δύο τρόπους κατασκευής της δεύτερης κύριας περιόδου.

[54] Ο Forschner (ό.π., σ. 170-171), στην προσπάθειά του να ανακατασκευάσει μια τέτοιου είδους διάρθρωση επί τη βάσει "φραστικών τομών" στον πρώτο τρόπο κατασκευής της *επεξεργασίας*, φθάνει σε πολύ αμφισβητήσιμα και εμφανώς υπερβολικά συμπεράσματα. Παρακάτω, με αφορμή την οργάνωση των θεματικών στοιχείων εντός της δεύτερης κύριας περιόδου, θα διαφανούν ορισμένα από τα προβλήματα αυτής της θεώρησης.

[55] Βλ. ιδίως Wagner, ό.π., σ. 109.

[56] Πρβλ. πρωτίστως Forschner (ό.π., σ. 170-171) και δευτερευόντως Ritzel (ό.π., σ. 185 – όπου δεν διατυπώνεται άμεσα η ιδέα της θεματικής αναλογίας μεταξύ των δύο πρώτων κύριων περιόδων).

[57] Το ότι η κύρια αυτή θεματική ιδέα φθάνει σε μισή πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας, όπως ισχυρίζεται ο Forschner (ό.π., σ. 171), δεν προκύπτει απ' ευθείας από την σχετική αναφορά του Koch, παρά από την μελέτη ενός μουσικού παραδείγματος που εμπεριέχεται στο εγχειρίδιό του. Σχετικά με το δομικό τμήμα που ενδέχεται να παρουσιασθεί αμέσως μετά στην κύρια τονικότητα, ο Forschner (ό.π.) κάνει λόγο για μια-δυο ιδέες από την *έκθεση* που καταλήγουν σε μισή ή τέλεια πτώση, πλην όμως ούτε αυτή η πληροφορία παρέχεται άμεσα από τον Koch· ένα τέτοιο δομικό τμήμα μπορεί πράγματι να υφίσταται, αλλά, προτού φθάσει σε μια οποιαδήποτε πτώση, είναι επίσης δυνατόν να συγχωνευθεί με το ακόλουθο μετατροπικό-αναπτυξιακό τμήμα: σε μια τέτοια περίπτωση επομένως, η εμφάνιση της κύριας τονικότητος θα συνιστούσε μονάχα την αφορμή της περαιτέρω αρμονικής εξέλιξης και δεν θα επικυρωνόταν πτωτικά, άρα ούτε και θα μπορούσε να οδηγήσει στην διάκριση μιας ξεχωριστής μικροδομικής οντότητος στο σημείο αυτό. Παράλληλα, είναι σαφές ότι η προαιρετική παροδική επαναφορά της κύριας τονικότητος λίγο μετά την έναρξη της *επεξεργασίας* δεν είναι δυνατόν να συνδεθεί μονοσήμαντα με συγκεκριμένα θεματικά περιεχόμενα: η αρχική θεματική ιδέα, κάποια άλλη από τις

Στην συνέχεια, άλλα μελωδικά τμήματα ή θεματικές ιδέες (απροσδιόριστης προελεύσεως) αναλαμβάνουν να τροφοδοτήσουν την αρμονική περιπλάνηση που αποσκοπεί στην προσέγγιση της καταληκτικής τονικότητος της δεύτερης κύριας περιόδου, λειτουργώντας ουσιαστικά κατά τρόπον ανάλογο του θεματικού υλικού του μεταβατικού τρίτου δομικού τμήματος της πρώτης κύριας περιόδου.[58] Η καταληκτική τονικότητα επικυρώνεται με την επαναφορά ορισμένων μελωδικών τμημάτων της *εκθέσεως*, για τα οποία ο Koch υποστηρίζει ότι θα πρέπει να είναι τα πλέον ταιριαστά (από "μηχανικής", δηλαδή τεχνικής επόψεως) με την επιλεγείσα τονικότητα. Σε άλλο σημείο του συγγράμματός του μάλιστα, διευκρινίζει ότι «σε αυτήν την ελάσσονα τονικότητα επαναλαμβάνεται συνήθως το θέμα εκείνο, το οποίο στην πρώτη περίοδο προηγείτο του τελικού θέματος».[59] Καθώς όμως η παραπάνω διατύπωση δεν είναι ούτε μονοσήμαντη (δεν ταυτίζεται π.χ. με το περιώνυμο "τραγουδιστό θέμα"), ούτε δεσμευτική (αυτό συμβαίνει *συνήθως*, αλλά όχι πάντοτε), μπορούμε να καταλήξουμε στην γενικότερη διαπίστωση ότι στο σημείο αυτό επανεμφανίζεται θεματικό υλικό από το "δεύτερο και μεγαλύτερο ήμισυ της πρώτης περιόδου που είναι πρωτίστως αφιερωμένο στην δευτερεύουσα τονικότητα" (σύμφωνα με την § 101) και μάλιστα κατάλληλα προσαρμοσμένο στις απαιτήσεις του αντίθετου τρόπου, που ενδέχεται να συνεπιφέρουν σημαντικές τροποποιήσεις είτε ακόμη κάποια ριζοσπαστικότερη ανάπλαση του δεδομένου υλικού.[60] Επομένως, η διάρθρωση των θεματικών ιδεών της πρώτης και της δεύτερης περιόδου παρουσιάζει προφανείς αντιστοιχίες: στην αρχή εμφανίζονται τα κύρια θεματικά περιεχόμενα και έπονται αφ' ενός μεν μεταβατικές και αφ' ετέρου δευτερεύουσες είτε ακόμη καταληκτικές ιδέες.[61] Ενδεχόμενο ταύτισης των δύο αυτών περιόδων δεν υφίσταται βεβαίως, αφού και το τονικό τους υπόβαθρο είναι διαφορετικό,[62] αλλά και τα "μελωδικά τμήματα" στην δεύτερη περίοδο εμφανίζονται εντονότερα διαμελισμένα, συνεπτυγμένα ή ανεπτυγμένα σε σχέση με την έκθεσή τους στην πρώτη κύρια περίοδο.[63]

Ο δεύτερος τρόπος κατασκευής της *επεξεργασίας* διαφοροποιείται κατά πολύ, σε θεματικό επίπεδο, από τον πρώτο. Εδώ λαμβάνεται ως αφετηρία ένα οποιοδήποτε θέμα ή απόσπασμά του από την πρώτη κύρια περίοδο και αναπτύσσεται διεξοδικά ("διαμελίζεται") κατά τρόπον ομοφωνικό ή αντιστικτικό. Η διαδικασία αυτή μπορεί να καταλάβει ολόκληρη

---

κύριες θεματικές ιδέες, ένα οποιοδήποτε δευτερεύον θεματικό στοιχείο της *εκθέσεως*, αλλά – γιατί όχι; – ακόμη και νέο μοτιβικό υλικό, θα μπορούσε κάλλιστα να εμφανισθεί στο συγκεκριμένο σημείο.

[58] Ο Forschner (ό.π., σ. 171) ορθώς επισημαίνει ότι αυτό το τμήμα της *επεξεργασίας* είναι κατά κανόνα το εκτενέστερο και το πλέον αναπτυξιακό.

[59] Η αναφορά αυτή παρατίθεται τόσο από τον Ritzel (ό.π., σ. 185) όσο και από τον Forschner (ό.π., σ. 171). Ο Koch κάνει λόγο για ελάσσονα τονικότητα, αναφερόμενος φυσικά στην δεύτερη κύρια περίοδο ενός κομματιού σε μείζονα τονικότητα.

[60] Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 185.

[61] Οι καταληκτικές ιδέες θεωρούνται εκ των ων ουκ άνευ για τον Forschner (ό.π., σ. 171) όσον αφορά στην ολοκλήρωση της δεύτερης κύριας περιόδου. Παρ' όλα αυτά, είναι εξαιρετικά αμφισβητήσιμο το κατά πόσον στο σημείο αυτό μπορεί να επανέλθει ακόμη και η κατακλείδα της *εκθέσεως*, όπως δηλαδή διατείνεται ο Forschner. Βεβαίως, η χρήση κάποιων ιδεών καταληκτικού χαρακτήρος από το τέταρτο δομικό τμήμα της πρώτης κύριας περιόδου μοιάζει πολύ εύλογη, προκειμένου να επικυρωθεί η τονικότητα στην οποία ολοκληρώνεται η *επεξεργασία*, γι' αυτό και μπορεί κανείς να συμφωνήσει με την ερμηνεία αυτή του Forschner, έστω και αν στο κείμενο του Koch δεν δίνονται σαφείς και ασφαλείς ενδείξεις που θα οδηγούσαν αναμφίβολα σε ένα τέτοιο συμπέρασμα. Ο Neubacher (ό.π., σ. 122), από την πλευρά του, αναφέρεται μόνο στην δυνατότητα χρήσεως ισχυρών καταληκτικών συγχορδιών στην συγκεκριμένη πτώση που ορίζει το τέλος της *επεξεργασίας*, παράλληλα όμως επισημαίνει ότι η δεύτερη κύρια περίοδος δεν μπορεί παρά να είναι ασθενέστερη ως προς την καταληκτική της επενέργεια σε σχέση με τις υπόλοιπες δύο (την *έκθεση* και την *επανέκθεση*).

[62] Βλ. Dahlhaus ("Der rhetorische Formbegriff…", ό.π., σ. 174) και Forschner (ό.π., σ. 213).

[63] Βλ. Ritzel, ό.π., σ. 186. Ο Forschner (ό.π., σ. 213-214) αναφέρεται με περισσότερες λεπτομέρειες στις αναπτυξιακές τεχνικές που μπορούν να εφαρμοσθούν εδώ, κάνοντας λόγο για αναδιατάξεις των θεματικών στοιχείων σε σχέση με την αρχική τους ακολουθία στο πλαίσιο της *εκθέσεως*, για δομικές ασυμμετρίες μεταξύ των αντίστοιχων επιμέρους τμημάτων της *επεξεργασίας* και της *εκθέσεως*, καθώς και για μελωδική επέκταση, ανάπτυξη, διαχωρισμό και τροποποίηση (παραλλαγή) των θεματικών ιδεών.

την ενότητα – πράγμα που σημαίνει ότι το θεματικό της υλικό δύναται να περιορισθεί στο ελάχιστο – ή να διακοπεί, προκειμένου η καταληκτική τονικότητα να εδραιωθεί και να επικυρωθεί μέσω της επαναφοράς ορισμένων "μελωδικών τμημάτων" (για τα οποία ισχύουν οι παρατηρήσεις που προηγήθηκαν όσον αφορά στην αντιμετώπιση του ιδίου σημείου κατά τον πρώτο τρόπο κατασκευής της *επεξεργασίας*).[64] Αυτός ο δεύτερος τρόπος κατασκευής διαρρηγνύει την θεματική αναλογικότητα της *επεξεργασίας* προς την *έκθεση*: το κύριο θέμα π.χ. μπορεί να μην εμφανισθεί πουθενά ή αντιθέτως να μονοπωλήσει το ενδιαφέρον,[65] ενώ γενικότερα επιβάλλεται η τεχνική της θεματικής ανάπτυξης σε βαθμό μη συγκρίσιμο πλέον με το εύρος εφαρμογής της στο πλαίσιο της πρώτης κύριας περιόδου. Η συνθετική αυτή πρακτική χαρακτηρίζεται ως "σύγχρονη" από τον Koch· δίπλα λοιπόν στον παλαιότερο "αναλογικό" και μάλλον "στατικό", ούτως ειπείν, τρόπο κατασκευής της δεύτερης περιόδου, εμφανίζεται τώρα ένας νεώτερος, "δυναμικός" τρόπος κατασκευής που αποστασιοποιείται από την διάρθρωση της *εκθέσεως*, σαν μια χειρονομία χειραφέτησης της δεύτερης περιόδου της μορφής σονάτας από το κανονιστικό πρότυπο που επέβαλε μέχρι πρότινος η πρώτη! Αν στην πρώτη περίπτωση η έννοια της *επεξεργασίας* μπορεί να στηριχθεί πρωτίστως στα τονικά (χάρη στην αρμονική περιπλάνηση) και δευτερευόντως στα θεματικά δεδομένα (περιορισμένη ανάπτυξη και αναδόμηση του θεματικού υλικού), στην δεύτερη είναι βέβαιο ότι τεκμηριώνεται εξίσου στην βάση της θεματικής αλλά και της αρμονικής παραμέτρου, γεγονός που οδηγεί σε μια έκδηλη διαφοροποίηση του λειτουργικού ρόλου των δύο πρώτων "περιόδων" στο πλαίσιο της συνολικής μακροδομικής κατασκευής.[66]

Ένα σημείο της θεώρησης του Koch που χρήζει ιδιαίτερης προσοχής αφορά στην ολοκλήρωση της δεύτερης κύριας περιόδου και στην σύνδεσή της με την τρίτη και τελευταία περίοδο της συνολικής μορφής. Παρ' όλο που ο ίδιος ορίζει ρητά ότι η δεύτερη περίοδος ολοκληρώνεται στην τονικότητα εκείνη στην οποία οδήγησε η προηγούμενη μετατροπική πορεία, αρκετοί νεώτεροι σχολιαστές της θεωρίας του υποστηρίζουν ότι η *επεξεργασία* δεν ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση σε κάποια τονικότητα, αλλά μένει αρμονικώς ανοικτή, προετοιμάζοντας την επαναφορά της κύριας τονικότητος στην έναρξη της *επανεκθέσεως*.[67]

---

[64] Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 186-187.

[65] Η άποψη του Forschner (ό.π., σ. 172) ότι η *επεξεργασία* κατά τον δεύτερο αυτόν τρόπο κατασκευής περιβάλλεται οπωσδήποτε από το κύριο και το καταληκτικό θέμα, ενώ ενδιάμεσα ο συνθέτης αναπτύσσει και αναδιατάσσει ελεύθερα τα υπόλοιπα θεματικά στοιχεία που έχουν εκτεθεί στην πρώτη ενότητα, είναι προφανώς αυθαίρετη! Στην πραγματικότητα, ο συγγραφέας όχι μόνον έχει υποτιμήσει τον δεύτερο τύπο *επεξεργασίας* ως δήθεν ιδιάζουσα και σπάνια περίπτωση, αλλά και έχει παρανοήσει σε μεγάλο βαθμό τις προδιαγραφές του.

[66] Πρβλ. σχετικά με αυτά και το εύστοχο σχόλιο του Dahlhaus ("Der rhetorische Formbegriff…", ό.π., σ. 174), ότι η *επεξεργασία* μετεξελίχθηκε με την πάροδο του χρόνου από μια "παραλλαγή της *εκθέσεως* με διαφορετική μετατροπική πορεία" σε μια "φαντασία πάνω σε θέματα και μοτίβα της *εκθέσεως*".

[67] Προηγουμένως είχε σχολιασθεί η μάλλον ατυχής αναφορά του Ritzel (ό.π., σ. 185) σε τονικό "ψευδο-επίπεδο" σχετικά με την καταληκτική τονικότητα της δεύτερης κύριας περιόδου. Η ιδέα ότι η *επεξεργασία* δεν καταλήγει σε έναν τρίτο μακροδομικό τονικό πυλώνα, αλλά εμμένει στην τονικότητα της δεσπόζουσας και τελικά "λύνεται" στην κύρια τονικότητα που επανεμφανίζεται στην έναρξη της *επανεκθέσεως*, υποστηρίζεται και από άλλους ερευνητές, μεταξύ των οποίων οι Shamgar (ό.π., σ. 131 – αν και μόνο σε ό,τι αφορά στον ελάσσονα τρόπο), Seiffert ("»Absatzformeln«…", ό.π., σ. 131), Kunze (*Die Sinfonie im 18. Jahrhundert*…, ό.π., σ. 269, 279 και 283) και Φιτσιώρης (ό.π., σ. 45) – ο τελευταίος μάλιστα σημειώνει χαρακτηριστικά, αλλά εσφαλμένα, ότι «αν υπάρξει τέλεια πτώση […], αυτό συμβαίνει *πριν* από το τέλος της Ανάπτυξης [δεύτερης κύριας περιόδου ή *επεξεργασίας*], δηλαδή πριν από την εγκαθίδρυση της τελικής $V^7$ που προαναγγέλλει την Επανέκθεση». Υπό τέτοιες προϋποθέσεις βεβαίως, η θεώρηση του Koch δεν είναι καθόλου δύσκολο να παρερμηνευθεί ανεπανόρθωτα: σύμφωνα με τον Seiffert ("»Absatzformeln«…", ό.π.), φερ' ειπείν, η δεύτερη ενότητα λειτουργεί συνολικά ως μετάβαση από την τονικότητα της δεσπόζουσας προς την κύρια τονικότητα· κατά παρόμοιον τρόπο, ο Kunze (*Die Sinfonie im 18. Jahrhundert*…, ό.π., σ. 283) θεωρεί ότι η τονικότητα της δεσπόζουσας, η οποία στο τέλος της *εκθέσεως* είχε παγιωθεί τονικά, στην *επεξεργασία* μεταβάλλει εξ αρχής τον χαρακτήρα της για να λειτουργήσει και πάλι ως προετοιμασία της κύριας τονικότητος· ο Φιτσιώρης (ό.π.), τέλος, υποστηρίζει ότι «όσον αφορά το τμήμα που σήμερα ονομάζουμε Ανάπτυξη [*επεξεργασία*], η χρήση του όρου "κύρια περίοδος" λογικά είναι μάλλον ατυχής, δεδομένου ότι η Ανάπτυξη δεν *ολοκληρώνεται* με μία τέλεια πτώση σε οποιαδήποτε τονικότητα» (η υπογράμμιση ανήκει στο πρωτότυπο).

Πρόκειται προφανώς περί σοβαρής παρερμηνείας είτε πλήρους άγνοιας του πρωτοτύπου κειμένου του Koch, αφού ο ίδιος προσδιορίζει σαφέστατα τόσο την πρώτη όσο και την δεύτερη περίοδο ως πτωτικά ολοκληρωμένες αφ' εαυτές ενότητες, ανεξαρτήτως της εσωτερικής τους διάρθρωσης και του λειτουργικού τους ρόλου στην μακροδομή.[68] Δεδομένου όμως του ότι η τρίτη κύρια περίοδος πρόκειται να ξεκινήσει από την κύρια τονικότητα, ο Koch προβλέπει την προαιρετική προσθήκη μιας μετατροπικής μεταβάσεως που οδηγεί από την καταληκτική τονικότητα της *επεξεργασίας* στην αρχική τονικότητα της *επανεκθέσεως*. Το τμήμα αυτό, που ανεξαρτήτως του ενός ή του άλλου τρόπου κατασκευής της δεύτερης κύριας περιόδου εκλαμβάνεται ως "παράρτημά" της,[69] αντιμετωπίζεται μάλιστα ως πεδίο περαιτέρω ανάπτυξης μοτιβικού υλικού που προέρχεται από κάποια κύρια θεματική ιδέα της *εκθέσεως*, γεγονός που συνιστά ένα καλό μέσο προετοιμασίας της επερχόμενης τρίτης περιόδου και σε θεματικό επίπεδο.[70]

Για την τρίτη κύρια περίοδο, την *επανέκθεση*,[71] ο Koch δεν έχει να αναφέρει πολλά πράγματα. Σε αρμονικό επίπεδο, κατ' αρχάς, η περίοδος αυτή αφιερώνεται σχεδόν αποκλειστικά στην κύρια τονικότητα του μέρους, η οποία αποτελεί την αφετηρία αλλά και τον τελικό της στόχο.[72] Ως μόνη τονική απόκλιση αναφέρεται η (συχνή) προσέγγιση της περιοχής της υποδεσπόζουσας, η οποία εντούτοις δεν επικυρώνεται πτωτικά.[73] Η αναφορά αυτή, που δεν συναντάται σε παλαιότερους θεωρητικούς, παρουσιάζει πολύ μεγάλο

---

[68] Πρβλ. τις ενδιαφέρουσες επισημάνσεις του Wagner (ό.π., σ. 97) όσον αφορά στην "περίοδο" του Koch: δεν πρόκειται για "συστατικό στοιχείο" της μορφής σονάτας, αλλά για έναν "ουδέτερο συντακτικό" όρο που μπορεί να λάβει πολλαπλή δομική σημασία αναλόγως των συμφραζομένων· ως εκ τούτου, ο τονικός σχεδιασμός μιας "περιόδου" διαφοροποιείται στην μορφή σονάτας αναλόγως της λειτουργίας που η εκάστοτε "περίοδος" καλείται να εκπληρώσει σε αυτό το πλαίσιο (ως *έκθεση*, *επεξεργασία* ή *επανέκθεση*), πάντοτε όμως συνιστά μια ολοκληρωμένη ενότητα που καταλήγει σε τέλεια πτώση σε μια κατά το μάλλον ή ήττον προκαθορισμένη τονικότητα.

[69] Αλλού πάντως ο Koch φαίνεται να αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στην θεώρηση του μεταβατικού αυτού τμήματος ως "παραρτήματος" της *επεξεργασίας* ή ως "εισαγωγής" της *επανεκθέσεως*. Ο Dahlhaus ("Der rhetorische Formbegriff…", ό.π., σ. 171-172), ο οποίος βασικά υποβαθμίζει το ζήτημα αυτό σε "δευτερεύον", παρατηρεί σχετικά ότι η λειτουργία του τμήματος αυτού ως "παραρτήματος" της δεύτερης κύριας περιόδου αναδεικνύει την πτωτική ολοκλήρωση της *επεξεργασίας* (και άρα την αρμονική της αυτοτέλεια), ενώ η ένταξή του στην τρίτη κύρια περίοδο δίνει έμφαση στο γεγονός της επανεμφάνισης ενός κύριου θεματικού στοιχείου. Πρβλ. επίσης Forschner, ό.π., σ. 172. Ο Neubacher (ό.π., σ. 126), από την πλευρά του, παρατηρεί ότι ο Koch αντιμετωπίζει όντως την μετάβαση αυτή ως "παράρτημα" της *επεξεργασίας*, αλλά επισημαίνει ότι το δομικό αυτό τμήμα στην πραγματικότητα δεν θα μπορούσε να ανήκει ούτε στην δεύτερη ούτε στην τρίτη κύρια περίοδο, εξαιτίας της κλειστής αρμονικής σύστασης αμφοτέρων. Σημαντική είναι και η παρατήρησή του (ό.π., σ. 129) ότι η "κατακλείδα" ή το "παράρτημα" μιας οποιασδήποτε κύριας περιόδου ενδέχεται είτε να ολοκληρώνεται πτωτικά (με τέλεια πτώση), είτε να καταλήγει στην δεσπόζουσα της τονικότητος, από την οποία πρόκειται να ξεκινήσει η επόμενη κύρια περίοδος: η τελευταία αυτή περίπτωση είναι απολύτως συμβατή με τις προδιαγραφές και την λειτουργία που καλείται να επιτελέσει το μετατροπικό "παράρτημα" της δεύτερης κύριας περιόδου.

[70] Πρβλ. Dahlhaus, "Der rhetorische Formbegriff…", ό.π., σ. 172. Ο Neubacher (ό.π., σ. 127), εντούτοις, υποδεικνύει ότι το μεταβατικό αυτό τμήμα θα μπορούσε κάλλιστα να μην σχετίζεται μοτιβικά ούτε με την δεύτερη, αλλά ούτε και με την τρίτη κύρια περίοδο.

[71] Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 179 και 187.

[72] Για τον Forschner (ό.π., σ. 172), η επικράτηση της κύριας τονικότητος στην τρίτη περίοδο εμφανίζεται ως αντίβαρο στις τονικές αποκλίσεις της προηγούμενης περιόδου. Στην πραγματικότητα όμως, κάθε περίοδος έχει τον δικό της τονικό σχεδιασμό (όπως θα καταδειχθεί και παρακάτω συνοπτικά), με την τρίτη να είναι βεβαίως η μόνη που ξεκινά από την κύρια τονικότητα και καταλήγει πάλι σε αυτήν: κατά συνέπειαν, θα μπορούσε να θεωρηθεί εξίσου εύκολα ως αντίβαρο τόσο της πρώτης όσο και της δεύτερης περιόδου.

[73] Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 187. Πέραν της πιθανής παρέκκλισης προς την υποδεσπόζουσα, ο Ritzel αναφέρεται και στο ενδεχόμενο παρέκκλισης προς την δεσπόζουσα, αλλά βέβαια η τελευταία θεωρείται σχεδόν αυτονόητη, στον βαθμό που χρειάζεται για να επικυρωθεί στο τέλος πτωτικά και η κύρια τονικότητα. Στην παρέκκλιση προς την υποδεσπόζουσα στο πλαίσιο της τρίτης κύριας περιόδου αναφέρεται επίσης ο Forschner (ό.π., σ. 173), ο οποίος όμως την αντιμετωπίζει – προφανώς καθ' υπερβολήν – ως αντίβαρο στην περιοχή της δεσπόζουσας στην πρώτη κύρια περίοδο. Πρβλ. ακόμη Seiffert, "»Absatzformeln«…", ό.π., σ. 131.

ενδιαφέρον, καθώς για πρώτη φορά συμπεριλαμβάνονται στον συνολικό τονικό σχεδιασμό της μορφής σονάτας και οι τρεις κύριες βαθμίδες του μείζονος είτε του ελάσσονος τρόπου. Επιπλέον, η χρήση της υποδεσπόζουσας στην *επανέκθεση*, λίγο πριν το "δεύτερο ήμισυ" της περιόδου, ενισχύει την αναλογική σχέση των δύο εξωτερικών περιόδων, τουλάχιστον όσον αφορά στον μείζονα τρόπο: η (υποχρεωτική) πορεία από την τονική προς την δεσπόζουσα στο πλαίσιο της *εκθέσεως* αντιστοιχεί ακριβώς στην (προαιρετική) διαδοχή υποδεσπόζουσας – τονικής κατά την *επανέκθεση*. Από την άλλη πλευρά ωστόσο, η τρίτη κύρια περίοδος δεν ταυτίζεται με την πρώτη ως προς τις εσωτερικές "φραστικές τομές" και τα επιμέρους δομικά της τμήματα: ο Koch δεν αναφέρεται πλέον στα τέσσερα δομικά τμήματα της *εκθέσεως*, αλλά υπαινίσσεται (όπως διαφαίνεται από τα θεματικά συστατικά της θεώρησής του, που θα μας απασχολήσουν στην συνέχεια) ότι τα τρία πρώτα μπορούν άνετα να συγχωνευθούν σε ένα, ενώ και το εκτενέστερο τέταρτο τμήμα διακρίνεται μάλλον από τα θεματικά του περιεχόμενα παρά από τις – σχεδόν ανύπαρκτες στην *επανέκθεση* – πτωτικές τομές.[74]

Αναφορικώς με τα θεματικά στοιχεία που επανεκτίθενται εδώ, ο Koch προβαίνει σε ορισμένες πολύ σπουδαίες επισημάνσεις. Κατ' αρχάς, το "κύριο θέμα" είναι αυτό που κατά κανόνα σηματοδοτεί την έναρξη της *επανεκθέσεως*.[75] Συνεπώς, στην έναρξη της τρίτης μακροδομικής ενότητος συμπίπτουν η επαναφορά της κύριας τονικότητος και η επανέκθεση του αρχικού θέματος.[76] Αν εντούτοις αυτό δεν συμβεί, τότε η *επανέκθεση* ξεκινά με κάποια άλλη κύρια θεματική ιδέα, δίνοντας δηλαδή την εντύπωση αποκοπής της αρχικής (και πιο χαρακτηριστικής) ιδέας της κύριας θεματικής ομάδος. Στην συνέχεια, γίνεται λόγος για μια συμπύκνωση των "εξοχότερων", δηλαδή των "σημαντικότερων" ή "χαρακτηριστικότερων", ούτως ειπείν, θεματικών ιδεών.[77] Η "θεματική συμπύκνωση" όμως συνιστά ουσιαστικά "θεματική ανάπτυξη"·[78] και αν δίπλα σε αυτό το δεδομένο συνυπολογισθούν η τονική απόκλιση προς την περιοχή της υποδεσπόζουσας και η αποφυγή οποιασδήποτε πτώσεως, τότε είναι προφανές ότι λίγο μετά την έναρξη της *επανεκθέσεως* ο Koch υποδεικνύει μια ουσιώδη απομάκρυνση από το δομικό πρότυπο της *εκθέσεως* και την χάραξη μιας νέας πορείας, κατά την πρακτική της ενότητος της *επεξεργασίας*![79] Τελικά, η οριστική πλέον επαναφορά της κύριας τονικότητος συνδυάζεται με την αυτούσια επανέκθεση των θεματικών περιεχομένων του τέταρτου δομικού τμήματος ή – διαφορετικώς διατυπωμένο – του "δευτέρου ημίσεως" της πρώτης κύριας περιόδου:[80] εδώ δεν γίνεται λόγος για οποιαδήποτε τροποποίηση ή ανάπτυξη του δεδομένου υλικού, αφού φαίνεται ότι η πλήρης αντιστοίχιση των καταλήξεων

[74] Ουσιαστικά αρκεί μόνο μια μισή πτώση στην κύρια τονικότητα, ακριβώς πριν την έναρξη του "δευτέρου ημίσεως" της περιόδου, όπως επισημαίνει ο Seiffert, "»Absatzformeln«…", ό.π., σ. 131.

[75] Πρβλ. Forschner, ό.π., σ. 173.

[76] Πρβλ. Ritzel (ό.π., σ. 179) και Wagner (ό.π., σ. 90 και 110).

[77] Ο Dahlhaus ("Der rhetorische Formbegriff…", ό.π., σ. 173) ερμηνεύει κάπως πιο γενικά αυτήν την υπόδειξη του Koch, θεωρώντας ότι στην *επανέκθεση* μπορεί να συμπεριληφθεί το σύνολο ή μόνον αποσπάσματα του θεματικού υλικού της *εκθέσεως*. Ο Forschner (ό.π., σ. 173), εξ άλλου, επικαλείται λόγους ισχυρής καταληκτικής επενέργειας της *επανεκθέσεως* όσον αφορά στο αίτημα περιορισμού στις σημαντικότερες μόνον από τις θεματικές ιδέες της *εκθέσεως*. Αυτό όμως είναι πολύ αμφισβητήσιμο, στον βαθμό που ο αιτούμενος περιορισμός αναφέρεται στο μέσον της "περιόδου", όπου βεβαίως δεν υφίσταται ακόμη καμμία αναγκαιότητα "καταληκτικής επενέργειας", αλλά αντιθέτως καθίσταται αναγκαία η κατάλληλη προετοιμασία της μέσω κάποιας τονικής απόκλισης (γιατί βεβαίως αν η κύρια τονικότητα επικυρωνόταν ήδη σε αυτό το σημείο, τότε η ακόλουθη αυτούσια τονική επαναφορά των δευτερευουσών ιδεών θα καταντούσε κυριολεκτικά πληκτική και ανυπόφορη για τους προσεκτικούς ακροατές).

[78] Ο Ritzel (ό.π., σ. 187) κάνει ενδεικτικά λόγο για βράχυνση καθώς και για μεταθέσεις στην σειρά εμφάνισης των θεματικών ιδεών.

[79] Ορθώς ο Forschner (ό.π., σ. 173) αποτιμά την *επανέκθεση* ως "μεταβολή" της *εκθέσεως* και όχι ως "επανάληψή" της. Ο Wagner (ό.π., σ. 110), επίσης, αναφέρεται σε "παραλλαγή του αρχικού υλικού" (της *εκθέσεως*), διαδικασία η οποία – όπως χαρακτηριστικά τονίζεται – δεν αποδυναμώνει ούτε αποκρύπτει την λειτουργία της *επανεκθέσεως*, αφού η τελευταία διασφαλίζεται ούτως ή άλλως από την σύμπτωση της επαναφοράς του θεματικού υλικού και της κύριας τονικότητος.

[80] Forschner, ό.π., σ. 173.

της πρώτης και της τρίτης κύριας περιόδου εξυπηρετεί την τελική αποκατάσταση της κύριας τονικότητος καθώς και την συνολικότερη μακροδομική ισορροπία. Υπό την έννοια αυτή, θα μπορούσε εύλογα να υποστηρίξει κανείς ότι για την ολοκλήρωση της μορφής είναι απαραίτητη και η επαναφορά της κατακλείδας της *εκθέσεως*, με τις ισχυρά καταληκτικές χειρονομίες της· ο Koch, παρ' όλα αυτά, δεν αναφέρει τίποτε σχετικό και έτσι το ζήτημα αυτό μένει – προς το παρόν, τουλάχιστον – ανοικτό.

Από την παραπάνω περιγραφή εξάγεται μια ουσιώδης παρατήρηση που αφορά στην διάρθρωση των τριών κύριων περιόδων και στις μεταξύ τους σχέσεις. Μέχρι στιγμής έχει διαπιστωθεί ότι κάθε περίοδος διαθέτει διαφορετικό τονικό σχεδιασμό· ας συνοψίσουμε τις πιθανές δυνατότητες στον ακόλουθο πίνακα:

| | Πρώτη περίοδος | Δεύτερη περίοδος | Τρίτη περίοδος |
|---|---|---|---|
| Μείζων τρόπος | I → (V/V) → V | V ή x → (I) → vi, ii ή iii | I → (IV) → I |
| Ελάσσων τρόπος | i → (V/III) → III<br>i → (V/v) → v | III ή x → v<br>v ή x → III | i → (iv) → i<br>i → (iv) → i |

Σε θεματικό επίπεδο, εξ άλλου, παρατηρείται μια αναλογική διάρθρωση ανάμεσα στην πρώτη και στην δεύτερη κύρια περίοδο (εφ' όσον βεβαίως η τελευταία ακολουθεί τον πρώτο τρόπο κατασκευής). Είναι όμως σαφές ότι και η τρίτη περίοδος βασίζεται στις ίδιες περίπου προδιαγραφές με τις δύο προηγούμενες: αρχίζει με το κύριο θέμα ή τουλάχιστον με κάποια κύρια θεματική ιδέα, ολοκληρώνεται με δευτερεύουσες και καταληκτικές ιδέες, ενώ μόνο ενδιάμεσα ακολουθεί μια αδιευκρίνιστη πορεία που διαφοροποιείται επαρκώς σε σχέση με τα αντίστοιχα δομικά τμήματα τόσο της πρώτης όσο και της δεύτερης μακροδομικής ενότητος.[81] Σύμφωνα λοιπόν με την θεώρηση του Koch, η *έκθεση*, η *επεξεργασία* (κατά τον πρώτο τύπο διαμόρφωσής της) και η *επανέκθεση* παρουσιάζουν ομοιότητες και διαφορές κατ' αναλογίαν, πραγματώνοντας την ίδια ουσιαστικά "ποιητική ιδέα" ("Anlage") κατά τρεις παρόμοιους αλλά συγχρόνως και διακριτούς μεταξύ τους τρόπους![82] Ως εκ τούτου, η ουδέτερη έννοια της "περιόδου" συνιστά πράγματι μια σοφή επιλογή για την θεώρηση των τριών μακροδομικών ενοτήτων της μορφής σονάτας εκ μέρους του Koch.[83] Από την άλλη πλευρά, ο σύγχρονος

[81] Πρβλ. Forschner, ό.π., σ. 214.

[82] Ο Dahlhaus ("Der rhetorische Formbegriff…", ό.π., σ. 174) εκτιμά ότι η πραγμάτωση της "Anlage" (με την οποία έχουμε ήδη ασχοληθεί στην αρχή του σχολιασμού του κειμένου του Koch) κατά τρεις διαφορετικούς τρόπους – στις αντίστοιχες κύριες περιόδους – αφ' ενός μεν υποβαθμίζει την διάκριση ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επεξεργασία* και αφ' ετέρου προβάλλει εντονότερα την διαφοροποίηση της *επανεκθέσεως* από την *έκθεση*. Φυσικά, η τοποθέτηση αυτή γίνεται στο πλαίσιο μιας κριτικής αντιπαράθεσης των θεωρήσεων της μορφής σονάτας κατά τον 18ο και τον 19ο αιώνα και ως εκ τούτου κατανοείται πρωτίστως βάσει αυτής της συγκεκριμένης προβληματικής. Παρόμοιες σκέψεις διατυπώνει και ο Forschner (ό.π., σ. 169-170): με αφετηρία τρία ερωτήματα – α) Γιατί στην *έκθεση* εισάγονται αναπτυξιακά στοιχεία; β) Γιατί η καθ' εαυτή *επεξεργασία* παρουσιάζεται λιγότερο "αναπτυξιακή" σε σχέση με ό,τι πρέσβευε γι' αυτήν η θεωρία του 19ου και του πρώτου ημίσεως του 20ού αιώνος; γ) Γιατί η *επανέκθεση* δεν επαναλαμβάνει αυτούσιο το υλικό της *εκθέσεως*; – αναφέρεται στην διάσταση ανάμεσα στον αρχικό "σχεδιασμό" ("Anlage") και την πολλαπλή "πραγμάτωσή" του ("Ausführung"), η οποία ως επί το πλείστον περιλαμβάνει τις δυνατότητες της μελωδικής επέκτασης αλλά και της εισαγωγής νέων δευτερευουσών θεματικών ιδεών. Ο Forschner συμπεραίνει λοιπόν ότι για τον Koch η συνθετική διαδικασία που ακολουθείται στην μορφή σονάτας δεν σχετίζεται με την μεταγενέστερη κατανόησή της επί τη βάσει της "εκθέσεως", της "αναπτύξεως" και της "επαναφοράς" των δεδομένων θεματικών ιδεών στις τρεις μακροδομικές ενότητες, αλλά συνίσταται στην τριπλή "πραγμάτωση", κατά διαφορετικό κάθε φορά τρόπο, του αρχικού "σχεδιασμού" του έργου, ο οποίος εν τέλει κείται *πέραν* αυτού (πρβλ. τον εύστοχο χαρακτηρισμό της "Anlage" ως "ποιητικού στοιχείου" – που αντιδιαστέλλεται προς το "μηχανικό" – εκ μέρους του Dahlhaus, "Der rhetorische Formbegriff…", ό.π., σ. 168)! Τρίτο και τελικό στάδιο της σύνθεσης, σύμφωνα πάντοτε με τον Forschner, αποτελεί η "αποπεράτωση" ("Ausarbeitung"), δηλαδή η διαδικασία εκλέπτυνσης και τελειοποίησης του εκάστοτε μουσικού κομματιού κατά την καταγραφή του.

[83] Πρβλ. Wagner, ό.π., σ. 97.

όρος "επεξεργασία" για την δεύτερη κύρια ενότητα δικαιώνεται πρωτίστως στην περίπτωση εφαρμογής του δεύτερου τρόπου κατασκευής της, καθώς αναδεικνύει την ποιοτική διαφοροποίηση της μεσαίας αυτής ενότητος από τις περιβάλλουσες *έκθεση* και *επανέκθεση*, οι οποίες εξακολουθούν – παρά τις όποιες διαφοροποιήσεις τους – να διαμορφώνονται κατά τρόπον περισσότερο αντίστοιχο μεταξύ τους.[84]

Έχοντας λοιπόν εξετάσει ενδελεχώς την τριμερή αυτή διάρθρωση, η οποία προορίζεται για ένα γρήγορο πρώτο μέρος συμφωνίας, ο Koch στρέφεται προς τις δυνατότητες δομικής διαμόρφωσης των υπολοίπων μερών ενός συμφωνικού έργου. Τόσο το αργό όσο και το τελικό γρήγορο μέρος δεν είναι βέβαια απαραίτητο να ακολουθήσουν το τριμερές πρότυπο της μορφής σονάτας, αλλά η δυνατότητα αυτή ούτε κατ' ελάχιστον δεν θα έπρεπε να υποτιμάται – δεδομένου άλλωστε και του ότι αναφέρεται ως πρώτη σε αμφότερες τις περιπτώσεις![85] Η μορφή σονάτας ενός τελικού μέρους δεν διαφοροποιείται σε τίποτε από αυτήν ενός γρήγορου πρώτου μέρους, όπως αναφέρεται στην αρχή της § 107. Για την εφαρμογή του τριμερούς αυτού τύπου σονάτας σε ένα μέρος αργής χρονικής αγωγής, εντούτοις, ο Koch θεωρεί απαραίτητη την προσθήκη ορισμένων ακόμη παρατηρήσεων, διευκρινίζοντας κατ' αρχάς ότι το συγκεκριμένο μακροδομικό πρότυπο επιλέγεται για την σύνθεση ενός αργού μέρους σχετικώς μεγάλης εκτάσεως. Το κατά πόσον βεβαίως υφίστανται εδώ τα σημεία επαναλήψεως, συνιστά ένα ζήτημα εξίσου επουσιώδες όσο και στην περίπτωση των γρήγορων μερών· όσον αφορά δε στην τονική πλοκή της *εκθέσεως*, ο Koch επαναλαμβάνει συνοπτικά όσα ήδη γνωρίζουμε, ενώ και ο χειρισμός των δύο επόμενων κύριων περιόδων δεν διαφοροποιείται από τις προδιαγραφές που τέθηκαν προηγουμένως για τα γρήγορα μέρη. Η εφαρμογή της μορφής σονάτας σε ένα αργό μέρος επισημαίνεται ωστόσο ότι χαρακτηρίζεται από μικρότερης εκτάσεως θεματικές ιδέες (σε σχέση τουλάχιστον προς τις αντίστοιχες ενός γρήγορου μέρους),[86] από λιγότερα "μελωδικά τμήματα" εν γένει,[87] καθώς και από μικροδομικά τμήματα που διακρίνονται σαφέστερα μεταξύ τους: με άλλα λόγια, τα τμήματα μιας "περιόδου" αποφεύγουν συνήθως τις μεταξύ τους δομικές επικαλύψεις με την βοήθεια σαφών πτωτικών σχηματισμών στο τέλος τους.[88] Φυσικά, οι παρατηρήσεις αυτές άπτονται περισσότερο αισθητικών αιτημάτων για τα αργά μέρη (αποφυγή δημιουργίας εξαιρετικά σχοινοτενών συνθέσεων σε αργή χρονική αγωγή, σαφήνεια της φραστικής δομής και περισσότερο παρατακτική συνθετική λογική) και δεν θίγουν ουσιώδη ζητήματα μορφολογικής φύσεως.

Ο διμερής τύπος σονάτας κατά τον Koch αφορά πλέον αποκλειστικά σε σχετικώς σύντομα αργά μέρη. Σε αυτήν λοιπόν την περίπτωση, η μεν *έκθεση* διαθέτει όλα τα χαρακτηριστικά που έχουν ήδη επισημανθεί και για τον τρίμερή τύπο, αλλά οι δύο επόμενες περίοδοι συγχωνεύονται σε μία. Αυτό έχει ως συνέπεια οι λειτουργίες της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως* να συνδυάζονται σε έναν ενιαίο αρμονικό σχεδιασμό,[89] στο πλαίσιο του

[84] Ο Koch δεν χρησιμοποίησε βεβαίως ποτέ τον όρο "επεξεργασία" για την δεύτερη κύρια περίοδο της μορφής σονάτας. Ο Ritzel (ό.π., σ. 195), διερευνώντας τα δύο λεξικά του Koch, *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt am Main 1802) και *Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik* (Leipzig 1807), παρατηρεί ότι ο όρος "Durchführung" αναφέρεται αποκλειστικά στην συνθετική τεχνική της θεματικής-μοτιβικής ανάπτυξης και όχι σε ένα ορισμένο δομικό τμήμα.

[85] Στην αρχή της § 104 διαπιστώνεται επιπλέον ότι η μορφή σονάτας υπήρξε η παλαιότερη από τις διαφορετικές δομικές επιλογές που βρίσκουν εφαρμογή στο μεσαίο αργό μέρος του είδους της συμφωνίας (και όχι μόνον).

[86] Πρβλ. επίσης Dahlhaus ("Der rhetorische Formbegriff…", ό.π., σ. 175) και Forschner (ό.π., σ. 216).

[87] Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 188 (ο οποίος με την σειρά του παραπέμπει σε άλλο σημείο του συγγράμματος του Koch). Σχολιάζοντας εξ άλλου το ίδιο χωρίο, ο Forschner (ό.π., σ. 216) προβαίνει στην εκτίμηση ότι το αργό μέρος έχει την τάση να μην διαθέτει καθόλου ή έστω να περιλαμβάνει ελάχιστα δευτερεύοντα "μελωδικά τμήματα" και συνεπώς να περιορίζεται μόνο στις κύριες θεματικές ιδέες.

[88] Πρβλ. Dahlhaus ("Der rhetorische Formbegriff…", ό.π., σ. 175) και Forschner (ό.π., σ. 216).

[89] Πρβλ. Wagner, ό.π., σ. 90. Η λειτουργία της επανεκθέσεως συνήθως αντιμετωπίζεται μόνο με την θεματική της υπόσταση, αλλά ο Wagner (ό.π., σ. 110) επισημαίνει ότι και μόνη η επαναφορά της κύριας τονικότητος μετά από μια μετατροπική περιπλάνηση αρκεί για να προσδώσει εν τέλει την αίσθηση της "επανεκθέσεως".

οποίου η καταληκτική τονικότητα της δεύτερης κύριας περιόδου του τριμερούς τύπου (η σχετική ελάσσονα μιας εκ των τριών κύριων βαθμίδων στον μείζονα τρόπο και η ελάσσονα δεσπόζουσα ή η σχετική μείζονα στον ελάσσονα τρόπο) είτε χάνει καθ' ολοκληρίαν την πτωτική της επενέργεια και την μακροδομική της σημασία (ως τρίτος τονικός πυλώνας στην συνολική μακροδομή), είτε ακόμη εξαλείφεται εντελώς. Έτσι, από την τονικότητα της δεσπόζουσας (στον μείζονα τρόπο) και της σχετικής μείζονος ή της ελάσσονος δεσπόζουσας (στον ελάσσονα τρόπο), η μετατροπική πορεία καταλήγει απ' ευθείας στην κύρια (μείζονα ή ελάσσονα) τονικότητα, χωρίς ενδιάμεσα να επικυρώνεται πτωτικά οποιοδήποτε άλλο τονικό κέντρο,[90] ενώ από εκεί και ύστερα απουσιάζει επιπλέον οποιαδήποτε αναφορά σε παρέκκλιση προς την περιοχή της υποδεσπόζουσας. Κατ' αυτόν τον τρόπο, διαμορφώνονται συνεπώς δύο μόνον κύριες περίοδοι, ο αρμονικός σχεδιασμός των οποίων περιορίζεται στην κύρια και την δευτερεύουσα τονικότητα, που λειτουργούν εξίσου ως τονική αφετηρία και προορισμός.[91]

Ανάλογος χειρισμός παρατηρείται και σε θεματικό επίπεδο. Ό,τι στον εκτενή τριμερή τύπο σονάτας ελάμβανε χώραν τρεις φορές (με διάφορες τροποποιήσεις, φυσικά), στον συντομευμένο διμερή τύπο εμφανίζεται εύλογα μόνο δύο: η δεύτερη κύρια περίοδος ξεκινά με το κύριο θέμα, εξελίσσεται αναπτυξιακά και καταλήγει σε μια τονική επαναφορά του "δευτέρου ημίσεως" της *εκθέσεως*[92] – για άλλη μια φορά επομένως διαπιστώνεται η πραγμάτωση μιας κοινής "Anlage" σε ένα διαφοροποιημένο τονικό πλαίσιο. Ας προσεχθεί ωστόσο το γεγονός ότι ο Koch δεν αναφέρει εδώ άλλη εναλλακτική δυνατότητα για την έναρξη της δεύτερης περιόδου πέραν του κυρίου θέματος: αυτό μπορεί να σημαίνει είτε ότι το κύριο θέμα οφείλει – για λόγους δομικής ισορροπίας – να εμφανισθεί για δεύτερη (και τελευταία) φορά στην συνολική μορφή,[93] είτε ότι δεν υφίστανται άλλες "κύριες θεματικές ιδέες" λόγω του περιορισμένου αριθμού των "μελωδικών τμημάτων" ενός αργού μέρους, είτε ακόμη ότι η δυνατότητα υποκατάστασης του αρχικού θέματος από κάποια άλλη "κύρια ιδέα" δεν θα μπορούσε να αποκλεισθεί, αν και δεν μνημονεύεται στην συνοπτική αυτή περιγραφή.

---

[90] Πρβλ. Ritzel (ό.π., σ. 184) και Wagner (ό.π., σ. 90). Ο Forschner (ό.π., σ. 170) αναφέρεται με περισσότερες λεπτομέρειες στον αρμονικό σχεδιασμό της δεύτερης αυτής περιόδου σε ένα κομμάτι σε μείζονα τρόπο: μετά την τονικότητα της δεσπόζουσας μπορεί να εμφανισθεί παροδικά η κύρια τονικότητα ή η μετατροπία να στραφεί κατ' ευθείαν προς κάποια από τις σχετικές ελάσσονες τονικότητες των τριών κύριων βαθμίδων, οι οποίες όμως – σε αντίθεση με τον τριμερή τύπο σονάτας – εδώ δεν επικυρώνονται πτωτικά και έτσι η μόνη πτώση γίνεται στην δεσπόζουσα της κύριας τονικότητος. Το γεγονός αυτό υποδηλώνει εξ άλλου ότι στην δεύτερη κύρια περίοδο του διμερούς τύπου σονάτας ενσωματώνεται και εκείνο το – σύνηθες, αλλά προαιρετικό για τον τριμερή τύπο – τελικό μεταβατικό τμήμα, δίχως πλέον να εκλαμβάνεται ως "παράρτημα", αφού η ομαλή επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητος συνιστά σε αυτήν την περίπτωση μιαν αναγκαιότητα και όχι μιαν απλή δυνατότητα.

[91] Ο Dahlhaus ("Der rhetorische Formbegriff…", ό.π., σ. 171 και 173) θεωρεί ότι η ύπαρξη δύο ή τριών κύριων περιόδων (το κατά πόσον δηλαδή μετά την *έκθεση* διαμορφώνεται μια αδιάλειπτη αρμονική πορεία από την δευτερεύουσα προς την κύρια τονικότητα ή δύο επιμέρους τονικοί σχεδιασμοί με την ανάδειξη ενός τρίτου ενδιάμεσου τονικού πυλώνα), καθώς και η εξ αυτού διάκριση ενός διμερούς και ενός τριμερούς τύπου σονάτας, συνιστά ένα δευτερεύον ζήτημα για τον Koch. Ακόμη και αν αυτό ισχύει ωστόσο, δεν σημαίνει ότι το συγκεκριμένο ζήτημα παραμένει αδιάφορο και για εμάς! Διαπιστώσαμε εξ άλλου ότι η σχετική προβληματική δεν εμφανίζεται για πρώτη φορά στον Koch, αφού είχε ήδη απασχολήσει τον Riepel πριν από αρκετές δεκαετίες. Επομένως, βασική επιδίωξη της σύγχρονης έρευνας δεν πρέπει να συνιστά τόσο η ανάπλαση της μουσικής αντίληψης του ιδίου του Koch (καθώς και κάθε άλλου θεωρητικού της ιδίας περιόδου), όσο η κατανόηση του θεωρητικού υποβάθρου της εποχής του για τις μουσικές μορφές· προς τον σκοπό αυτόν, πολύτιμη αποδεικνύεται κάθε πληροφορία που μπορεί να αντληθεί μέσα από τα "κλασσικά" θεωρητικά κείμενα, ανεξαρτήτως της τοποθέτησης του εκάστοτε συγγραφέως απέναντι στα φαινόμενα που περιγράφει.

[92] Πρβλ. επίσης Ritzel (ό.π., σ. 184) και Forschner (ό.π., σ. 170).

[93] Αυτό υποστηρίζει ο Forschner (ό.π., σ. 170), παραπέμποντας μάλιστα στην άποψη του Koch ότι στον διμερή τύπο σονάτας ("sonata bipartita") η δεύτερη περίοδος γίνεται αντιληπτή ως "τροποποιημένη επανάληψη" της πρώτης: το μετατροπικό "πρώτο ήμισυ" της δεύτερης περιόδου τροποποιεί σε σημαντικό βαθμό τα περιεχόμενα του αντιστοίχου τμήματος της πρώτης περιόδου (κινούμενο μάλιστα αντίστροφα σε τονικό επίπεδο, δηλαδή από την δευτερεύουσα προς την κύρια τονικότητα), ενώ το παγιωμένο στην κύρια τονικότητα "δεύτερο ήμισυ" της δεύτερης περιόδου αρκείται στην επανάληψη (σε μεταφορά από την δευτερεύουσα στην κύρια πλέον τονικότητα) του θεματικού αποθέματος του αντιστοίχου τμήματος της πρώτης περιόδου.

Ένα προβληματικό πάντως σημείο στο πλαίσιο της παραπάνω περιγραφής του Koch αφορά στο ενδεχόμενο της επανεμφάνισης του κυρίου θέματος σε συνδυασμό με την επαναφορά της κύριας τονικότητος, ακριβώς πριν την τονική μεταφορά του "δευτέρου ημίσεως" της πρώτης κύριας περιόδου. Η "πλεονάζουσα" αυτή θεματική επαναφορά δημιουργεί ασφαλώς την εντύπωση έναρξης μιας τρίτης κύριας περιόδου (*επανεκθέσεως*), παρά το γεγονός ότι η δεύτερη (*επεξεργασία*) δεν έχει ακόμη ολοκληρωθεί – τουλάχιστον σε τονικό επίπεδο. Εδώ, κατά την γνώμη μου, θίγεται εμμέσως μια περαιτέρω συνθετική επιλογή διασταύρωσης του τριμερούς τύπου σονάτας με υπολανθάνουσα διμέρεια: διότι, στην προκειμένη περίπτωση, η συνολική μακροδομή περιλαμβάνει *έκθεση* και *επανέκθεση* οργανωμένες τυπικά ως αυτοτελείς κύριες περιόδους, αλλά και μια "ελλιπή" *επεξεργασία*, η οποία διακρίνεται μόνο σε θεματικό επίπεδο από τις δύο εξωτερικές ενότητες, ενώ από αρμονικής πλευράς τείνει να ενταχθεί – κατά τις προδιαγραφές του διμερούς τύπου σονάτας – σε μιαν ενιαία κύρια περίοδο από κοινού με την "πλήρη" *επανέκθεση*.[94]

Κατόπιν αυτών, μπορούμε πλέον να περάσουμε στην δεύτερη πολύ σημαντική συμβολή επί του ιδίου ζητήματος, ένα κείμενο για την μορφή σονάτας του ιταλού Francesco Galeazzi (1758-1819), το οποίο παρ' ότι εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1796, έγινε ευρύτερα γνωστό μόλις το 1968.

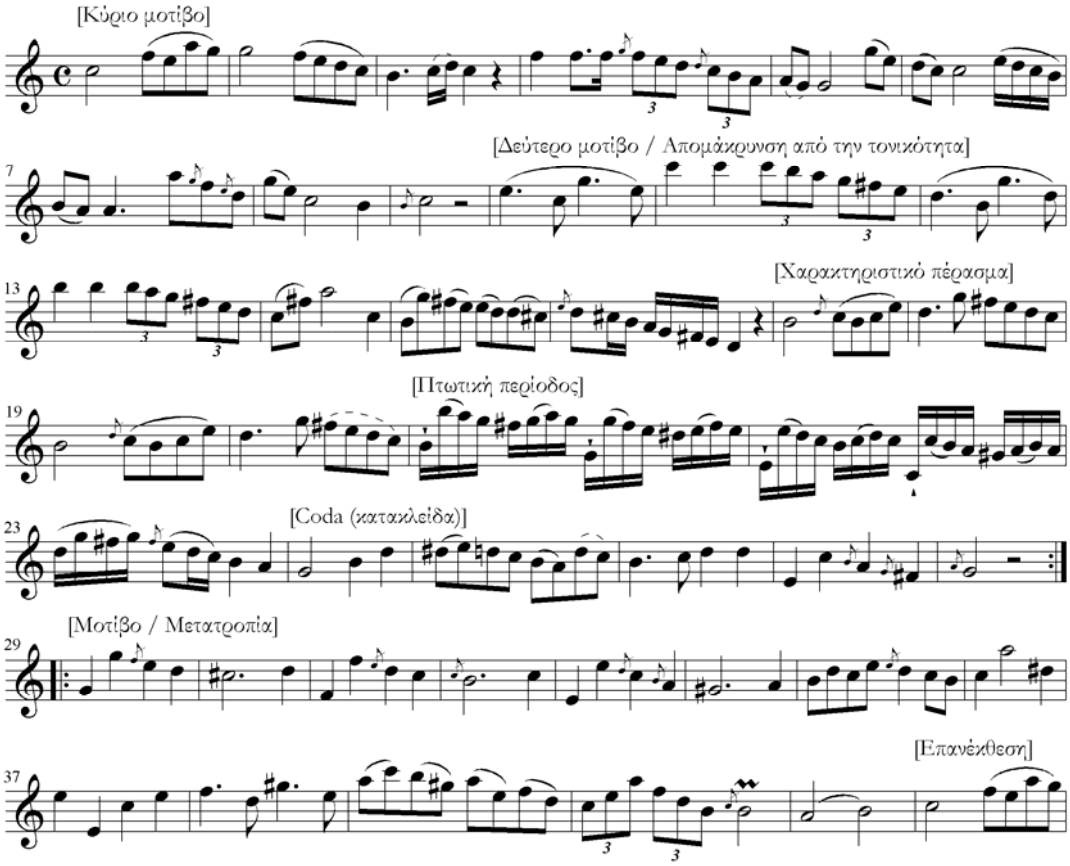
§ 23.
Η εύρεση ενός μοτίβου, η εξέλιξή του έστω και για λίγα μέτρα, είναι βεβαίως δουλειά ενός αρχαρίου, όχι όμως και ενός ολοκληρωμένου συνθέτη. Στα μεγάλα κομμάτια μουσικής, όπως στις άριες ή σε άλλα κομμάτια θεατρικής [σκηνικής] είτε εκκλησιαστικής μουσικής, καθώς και στην ενόργανη [μουσική], όπως σε συμφωνίες, τρίο, κουαρτέττα, κοντσέρτα κ.λπ., τίποτε δεν έχει γίνει ακόμη με την εύρεση του μοτίβου: και είναι οπωσδήποτε αληθές το ότι οι περίφημοι συνθέτες δεν κάνουν καμμία επιλογή μοτίβων, διότι όλα τους είναι εξίσου καλά· αλλά ας μην προεξοφλήσουμε εκείνο για το οποίο σύντομα θα συζητήσουμε. Η τέχνη λοιπόν του ολοκληρωμένου συνθέτη δεν συνίσταται στην εύρεση κομψών μοτίβων ή ευχάριστων περασμάτων, αλλά στον ακριβή χειρισμό ενός ολόκληρου κομματιού

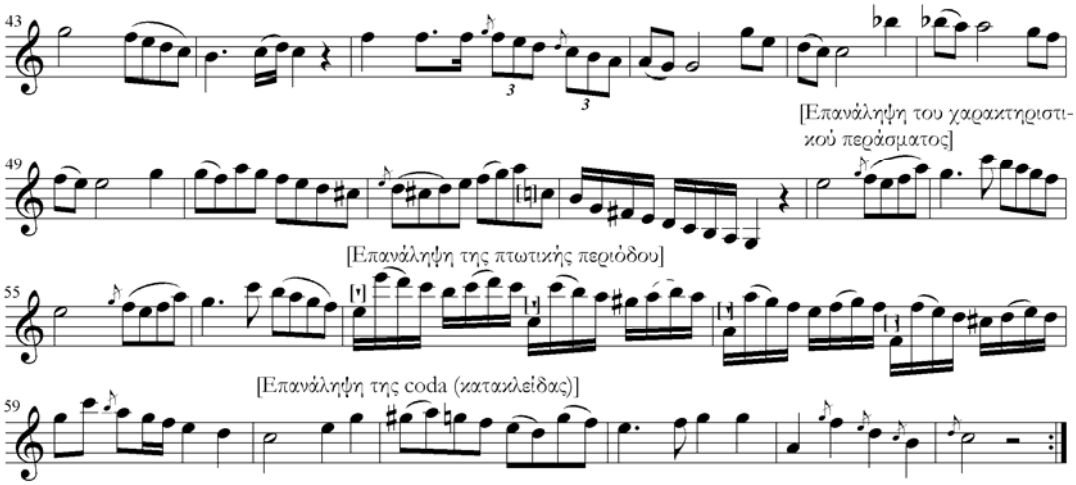
[94] Ο διμερής τύπος σονάτας μπορεί θεωρητικά να εξαχθεί από τον τριμερή, εφ' όσον μια τέτοιου είδους "ελλιπής" (αρμονικώς "ανοικτή") *επεξεργασία* συνδεθεί με μια "τμηματική" ή "περικεκομμένη" *επανέκθεση*, από την οποία δηλαδή απουσιάζει όχι μόνον η αρχική θεματική ιδέα αλλά και το σύνολο των κυρίων θεματικών ιδεών της *εκθέσεως* (βλ. σχετικά: Dahlhaus, "Der rhetorische Formbegriff…", ό.π., σ. 173· Wagner, ό.π., σ. 110). Στην δεδομένη περίπτωση, ωστόσο, η πληρότητα της *επανεκθέσεως* καθιστά ιδιαιτέρως προβληματική την "ελλειπτική" αρμονική φύση της *επεξεργασίας* για την θεωρία του Koch, όπως φαίνεται από μια "παραδοξότητα" που αναπτύσσει ο Dahlhaus (ό.π.), επισημαίνοντας πως α) ένα κομμάτι σε μείζονα τρόπο, με πτώση στην σχετική ελάσσονα στο τέλος της *επεξεργασίας* και "περικεκομμένη" *επανέκθεση* (άνευ κυρίου θέματος) θα έπρεπε να θεωρείται τριμερές, ενώ β) ένα άλλο κομμάτι, με αρμονικώς "ανοικτή" *επεξεργασία* (χωρίς πτώση σε οποιονδήποτε τονικό σταθμό) που οδηγεί άμεσα σε "πλήρη" *επανέκθεση*, θα έπρεπε με την ίδια λογική να εκληφθεί ως διμερές! Στα δύο αυτά παραδείγματα η θεωρία του Koch υπονομεύεται ουσιαστικά από το γεγονός ότι μόνο η μία από τις δύο κύριες περιόδους που ακολουθούν την *έκθεση* εμφανίζεται "ελλιπής" ή "περικεκομμένη" και όχι και οι δύο συγχρόνως, οπότε στην μεν πρώτη περίπτωση (α) ο τριμερής αρμονικός σχεδιασμός εμφανίζεται "πλεοναστικός" σε σχέση προς την μάλλον διμερή μακροδομική θεματική υπόσταση, στην δε δεύτερη (β) ο διμερής αρμονικός σχεδιασμός καλείται παραδόξως να υποστηρίξει την τριπλή – προφανώς – πραγμάτωση του δεδομένου θεματικού αποθέματος. Τα προβλήματα αυτά μπορούν πάντως να επιλυθούν, εφ' όσον η προσοχή στραφεί περισσότερο προς την θεματική πληρότητα ή μη της *επανεκθέσεως* και λιγότερο προς την αρμονική αυτοτέλεια ή μη της *επεξεργασίας* (παρ' ότι φυσικά η δυνατότητα αυτή μοιάζει μάλλον "απαγορευμένη" για την κατ' ουσίαν αρμονικώς θεμελιωμένη θεωρία του Koch). Έτσι, στο δεύτερο από τα παραπάνω παραδείγματα του Dahlhaus, το οποίο και υποδηλώνεται ουσιαστικά από τον Koch στην § 104, φαίνεται πιο λογικό να θεωρήσει κανείς ότι για λόγους συντομίας μένει "ημιτελής" η *επεξεργασία* ενός κατ' αρχήν τριμερούς τύπου σονάτας (δυνατότητα στην οποία αναφέρεται ακροθιγώς και ο Forschner, ό.π., σ. 216), παρά ότι ένας κατ' αρχήν διμερής τύπος σονάτας διευρύνεται με μια – "πλεοναστική" και εμφανώς αναιτιολόγητη – τονική επαναφορά του κυρίου θέματος στην εξέλιξη της δεύτερης περιόδου. Η άλλη ανάλογη περίπτωση θα μας απασχολήσει πολύ αργότερα (στο τρίτο κεφάλαιο), με αφορμή ένα συγκεκριμένο παράδειγμα από την μουσική φιλολογία: το αργό μέρος της *συμφωνίας σε Λα-μείζονα* Hob. I: 14 του Haydn.

μουσικής· εδώ είναι πρωτίστως που αναγνωρίζει κανείς την ικανότητα και την γνώση ενός μεγάλου δεξιοτέχνη, καθ' ότι οποιοδήποτε μοτίβο, ακόμη και το πλέον κοινότοπο, μπορεί, εάν τύχει καλού χειρισμού, να αποφέρει μια εξαίρετη σύνθεση.

§ 24.
Έχοντας λοιπόν να πραγματευθούμε εδώ το πιο ενδιαφέρον μέρος της σύγχρονης μουσικής, δηλαδή το ποιός είναι ο χειρισμός που ακολουθείται για τον σχεδιασμό μιας μελωδίας, συνιστούμε στον αναγνώστη μας να μάθει πρώτα από τις συνθέσεις άλλων πώς να αναγνωρίζει καλά και να διακρίνει τα μέρη και τα τμήματα που θα απαριθμήσουμε εδώ καθώς και να τα ερμηνεύει με κάθε λεπτομέρεια. Κάθε μελωδία που έχει τύχει καλού χειρισμού διαιρείται σε δύο μέρη, τα οποία είτε είναι συνδεδεμένα μεταξύ τους είτε είναι χωρισμένα μέσω ενός ritornello [σημείου επαναλήψεως]. Το πρώτο μέρος συντίθεται ως επί το πλείστον από τα ακόλουθα τμήματα: 1. *Πρελούδιο* [*εισαγωγή*], 2. *Κύριο μοτίβο*, 3. *Δεύτερο μοτίβο*, 4. *Απομάκρυνση προς τις στενότερα συγγενικές τονικότητες*, 5. *Χαρακτηριστικό πέρασμα* ή *ενδιάμεσο πέρασμα*, 6. *Πτωτική περίοδος* και 7. *Coda* [*κατακλείδα*]. Το δεύτερο μέρος, κατόπιν, συντίθεται από τα εξής τμήματα: 1. *Μοτίβο*, 2. *Μετατροπία*, 3. *Επανέκθεση* [*Ripresa*], 4. *Επανάληψη του χαρακτηριστικού περάσματος*, 5. *Επανάληψη της πτωτικής περιόδου* και 6. *Επανάληψη της coda* [*κατακλείδας*].

§ 25.
Ας αναλύσουμε τώρα ένα προς ένα όλα αυτά τα τμήματα και ας καταδείξουμε την διάρθρωση και την οργάνωση της μικρής και απλούστατης μελωδίας που δίνουμε (στο [ακόλουθο] παράδειγμα). Οι περίοδοι και ο χειρισμός της σύντομης αυτής μελωδίας θα χρησιμεύσουν ως πρότυπο για όλες τις υπόλοιπες οποιασδήποτε τεχνοτροπίας, φωνητικής ή μεικτής, και αυτό γίνεται εξ ανάγκης προκειμένου να μην αυξηθεί πολύ ο ήδη άφθονος αριθμός των πινάκων [μουσικών παραδειγμάτων] σε αυτόν τον τόμο.






§ 26.
Το *πρελούδιο* [εισαγωγή] δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια προετοιμασία του πραγματικού μοτίβου μιας συνθέσεως: δεν χρησιμοποιείται πάντοτε και η εφαρμογή του επαφίεται στην κρίση του συνθέτη· στο παρατιθέμενο παράδειγμά μας το τμήμα αυτό λείπει, αλλά μπορεί να παρατηρηθεί στο δεύτερο παράδειγμα [δεν αναπαράγεται εδώ], το οποίο είναι το πρελούδιο [εισαγωγή] ενός τρίο από ένα έργο μου. Μερικές φορές είναι δυνατόν, αντί να ξεκινήσει κανείς με το πραγματικό μοτίβο, να παρουσιάσει πρώτα ένα τμήμα προπαρασκευαστικής γι' αυτό μελωδίας, που εφ' όσον είναι ταιριαστό και συνδέεται κατά τρόπον φυσικό με το μοτίβο, δημιουργεί ένα έξοχο αποτέλεσμα· αρκεί βέβαια την στιγμή που αρχίζει το μοτίβο να γίνει μια πτώση, σαφής ή υπαινικτική. Ενίοτε είναι καλό το πρελούδιο [εισαγωγή] (στην περίπτωση βεβαίως που αυτό υφίσταται) να επανέλθει στην πορεία της μελωδίας, ούτως ώστε να μην παρουσιασθεί σαν ένα απομονωμένο τμήμα που είναι εντελώς ανεξάρτητο από τα υπόλοιπα, αφού ο βασικός κανόνας του χειρισμού [της μελωδίας] έγκειται στην *ενότητα των ιδεών*.

§ 27.
Το *μοτίβο* δεν είναι λοιπόν τίποτε άλλο από την κύρια ιδέα της μελωδίας, το soggetto, το θέμα, ούτως ειπείν, του μουσικού διαλόγου, και γι' αυτό ολόκληρη η σύνθεση οφείλει να περιστρέφεται γύρω από αυτό. Το πρελούδιο [εισαγωγή] επιτρέπεται να αρχίσει από οιονδήποτε φθόγγο, ακόμη και εκτός της τονικότητος, αλλά το μοτίβο πρέπει αναμφίβολα να αρχίσει με τους συστατικούς φθόγγους της τονικότητος, δηλαδή με την πρώτη, την τρίτη ή την πέμπτη [βαθμίδα] της· πρέπει επιπλέον να είναι πολύ ανάγλυφο και αισθητό, διότι καθώς συνιστά το θέμα του διαλόγου, εάν αυτό δεν γίνει καλά αντιληπτό, ούτε ο ακόλουθος διάλογος θα είναι κατανοητός· το μοτίβο πρέπει πάντοτε να ολοκληρώνεται με μια πτώση, είτε στον θεμέλιο φθόγγο, είτε στην πέμπτη ή την τέταρτη [βαθμίδα] του. Σε ντουέττα, τρίο και κουαρτέττα, φωνητικά ή οργανικά, η περίοδος αυτή συχνά επαναλαμβάνεται δύο φορές σε διαφορετικές φωνές: το μοτίβο του παραδείγματός μας εκτείνεται από το μέτρο 1 μέχρι το μέτρο 9. Το μοτίβο λοιπόν είναι ένα ουσιωδέστατο τμήμα σε κάθε μελωδία. Και είναι χαρακτηριστικό των αρχαρίων το να σπάνε το κεφάλι τους για να επιλέξουν ένα ωραίο μοτίβο για τις συνθέσεις τους, χωρίς να αναλογίζονται ότι κάθε καλή σύνθεση οφείλει πάντοτε να αυξάνει την επενέργειά της από την αρχή ως το τέλος της: εάν λοιπόν επιλέξει κανείς ένα θαυμάσιο μοτίβο από τώρα [από την αρχή], θα είναι πολύ δύσκολο για την σύνθεση να προχωρήσει αυξάνοντας [την επενέργειά της], αλλά αντιθέτως θα τείνει να αποδυναμώνεται σημαντικά, πράγμα που θα την οδηγήσει σε πλήρη ανυποληψία, παρά την παρουσία ενός πανέμορφου μοτίβου· εάν τουναντίον γίνει χρήση ενός κοινότοπου μοτίβου, [αλλά] καλώς μεταχειρισμένου, σύμφωνα [δηλαδή] με τους κανόνες που θα δώσουμε τώρα, η σύνθεση θα αυξάνει συνεχώς όλο και πιο πολύ την επενέργειά της, πράγμα που θα την καθιστά σε κάθε στιγμή πιο ενδιαφέρουσα και πιο ευχάριστη στο ακροατήριο και [τελικά] θα της αποφέρει ασυνήθιστες επευφημίες· και κατ' αυτόν ακριβώς τον τρόπο θα δούμε ότι

πράττουν οι κλασσικότεροι συγγραφείς: ως εκ τούτου, συνήθως ένα εξαίσιο μοτίβο είναι ως επί το πλείστον ενδεικτικό μιας κακής συνθέσεως, [αφού] το προτέρημά της, όπως ήδη ειπώθηκε, συνίσταται στον [συνολικό] χειρισμό και όχι στο μοτίβο.

§ 28.
*Δεύτερο μοτίβο* κατονομάζουμε αυτό που στην φούγκα αποκαλούμε αντίθεμα, δηλαδή μια ιδέα, ούτως ειπείν, η οποία είτε προέρχεται από την πρώτη είτε είναι τελείως καινούργια, αλλά συνδέεται καλά με την πρώτη, ακολουθεί άμεσα την περίοδο του [πρώτου] μοτίβου και ενίοτε εξυπηρετεί επίσης την απομάκρυνση από την [κύρια] τονικότητα, οδηγώντας σε κατάληξη στην πέμπτη της τονικότητος [δεσπόζουσα] ή στην μικρή τρίτη [σχετική μείζονα] στις τονικότητες με μικρή τρίτη [ελάσσονες τονικότητες]. Ως επί το πλείστον, αν το [πρώτο] μοτίβο έχει ολοκληρώσει την περίοδό του στην πέμπτη της τονικότητος [δεσπόζουσα], σε αυτήν την ίδια τονικότητα θα ξεκινήσει και το δεύτερο μοτίβο· εάν όμως το [πρώτο] μοτίβο έχει κάνει πτώση στην κύρια τονικότητα, τότε το δεύτερο μοτίβο θα ξεκινήσει στην ίδια τονικότητα και έπειτα θα οδηγηθεί, όπως προαναφέρθηκε, στην πέμπτη ή στην τέταρτη κ.λπ. Αυτή η περίοδος συναντάται στα πολύ εκτενή κομμάτια, ενώ παραλείπεται στα σύντομα, διότι δεν είναι απαραίτητη. Στο παρατιθέμενο παράδειγμα, το δεύτερο μοτίβο βρίσκεται στο μέτρο 10, στενά συνδεδεμένο με την ακόλουθη περίοδο, η οποία χρησιμοποιείται για την απομάκρυνση από την [κύρια] τονικότητα και φθάνει στην πέμπτη [δεσπόζουσα], που είναι ως επί το πλείστον η πρώτη μετατροπία που ακούγεται.

§ 29.
Η *απομάκρυνση από την τονικότητα* συμβαίνει αμέσως μετά το δεύτερο μοτίβο ή μαζί με αυτό, εφ' όσον [βεβαίως] υφίσταται, ειδάλλως αμέσως μετά το πραγματικό [πρώτο] μοτίβο. Στα κομμάτια κάποιας εκτάσεως δεν είναι καλό να εγκαταλείπεται η [κύρια] τονικότητα πολύ γρήγορα, για να δοθεί χρόνος στο αυτί να συλλάβει καλά την ιδέα της κύριας τονικότητος, ενώ αν η τονικότητα [αυτή] εγκαταλειφθεί πολύ γρήγορα, συμβαίνει συνήθως να μην γνωρίζει κανείς σε ποιά τονικότητα είναι [γραμμένη] η σύνθεση. Η πρώτη μετατροπία λοιπόν γίνεται προς τις στενότερα συγγενικές τονικότητες, δηλαδή στην πέμπτη [δεσπόζουσα] ή στην τέταρτη [υποδεσπόζουσα] στις τονικότητες με μεγάλη τρίτη [στις μείζονες τονικότητες], και σε εκείνες με μικρή τρίτη [στις ελάσσονες τονικότητες] ομοίως στην μικρή τρίτη τους [σχετική μείζονα], όπως ειπώθηκε παραπάνω. Η περίοδος αυτή δεν εκτείνεται πολύ σε μάκρος, παρά ολοκληρώνεται στην πέμπτη [δεσπόζουσα] της τονικότητος, στην οποία βρίσκεται επί του παρόντος, προκειμένου η επόμενη περίοδος να αναδειχθεί πιο ανάγλυφα και αυτόνομα. Στο προτεινόμενο παράδειγμα, όλα αυτά που συζητήθηκαν εδώ εκτείνονται μέχρι το μέτρο 16, όπου φαίνεται η πτώση στο ρε, στην πέμπτη [δεσπόζουσα] της τονικότητος της Σι-ύφεση [sic· εννοείται της Σολ-μείζονος], στην οποία έγινε η μετατροπία ή η απομάκρυνση από την [κύρια] τονικότητα. Μια τέτοια περίοδος είναι πάντοτε απαραίτητη· και συχνά συγχωνεύεται με εκείνη του δευτέρου μοτίβου, όπως συμβαίνει στο παράδειγμά μας.

§ 30.
Το *χαρακτηριστικό πέρασμα* ή *ενδιάμεσο πέρασμα* είναι μια νέα ιδέα που εισάγεται προς το μέσον του πρώτου μέρους για [να προσδώσει] περισσότερη ομορφιά· αυτό πρέπει να είναι ήπιο, εκφραστικό και τρυφερό σχεδόν σε κάθε είδος σύνθεσης και πρέπει να τίθεται στην τονικότητα εκείνη, προς την οποία οδήγησε η απομάκρυνση [από την κύρια τονικότητα]. Πολλές φορές μια τέτοια περίοδος επαναλαμβάνεται, αλλά κάτι τέτοιο συμβαίνει μόνο στις πολύ εκτενείς συνθέσεις· [τουναντίον,] στις σύντομες [συνθέσεις] πολύ συχνά παραλείπεται εντελώς. Αυτή φαίνεται από το μέτρο 17 μέχρι το μέτρο 20 [του παραδείγματός μας].

§ 31.
Έπειτα ακολουθεί η *πτωτική περίοδος*. Πρόκειται για μια νέα ιδέα, αλλά πάντοτε εξαρτημένη από τις προηγούμενες, και ιδίως από το [πρώτο] μοτίβο ή από το δεύτερο μοτίβο· σε αυτήν, εξ άλλου, η μελωδία προετοιμάζεται και οδηγείται στην πτώση. Αν στο χαρακτηριστικό πέρασμα η φωνή ή το όργανο έχουν αναδείξει την ηπιότητα και την εκφραστικότητά τους, στην υπό πραγμάτευση περίοδο γίνεται επίδειξη της ζωντάνιας και

της επιδεξιότητας με την ευκινησία της φωνής ή του χεριού· γι' αυτό στην φωνητική μουσική εντοπίζονται σε αυτήν ειδικά την περίοδο τα περάσματα και οι τρίλλιες, και στην ενόργανη [μουσική] τα δυσκολότερα περάσματα, που στην συνέχεια κλείνουν με μια τελική πτώση. Μία τέτοια περίοδος παρουσιάζεται στο παράδειγμα από το μέτρο 21 μέχρι το μέτρο 24, όπου εντοπίζεται η τελική πτώση. Πολύ συχνά, στην ενόργανη μουσική αυτή η περίοδος επαναλαμβάνεται δύο φορές, διευθετημένη σε δύο διαφορετικά [οργανικά] μέρη, προκειμένου καθένας [εκτελεστής] να μπορεί να επιδείξει την ιδιαίτερή του ικανότητα. Στα σύντομα κομμάτια παρουσιάζεται μία μόνο φορά και είναι μια περίοδος απαραίτητη, αφού είναι εκείνη που ολοκληρώνει την σύνθεση.

§ 32.
Αφού πραγματοποιηθεί η τελική πτώση, η οποία ολοκληρώνει την τελευταία πτωτική περίοδο, όχι σπάνια, αντί να τερματίζεται εδώ το πρώτο μέρος, προστίθεται με κομψό τρόπο μια νέα περίοδος, η οποία ονομάζεται *coda* [κατακλείδα]: αυτή συνιστά μια προσθήκη ή μια προέκταση της πτώσεως και κατά συνέπειαν δεν είναι μια αναγκαία περίοδος, αλλά χρησιμεύει πολύ στην σύνδεση των ιδεών που κλείνουν το πρώτο μέρος με εκείνες που το είχαν ξεκινήσει ή με εκείνες με τις οποίες ξεκινά το δεύτερο μέρος, όπως θα πούμε τώρα· και αυτό είναι το κύριο καθήκον της. Αυτή εμφανίζεται [στο παράδειγμα] από το μέτρο 24 έως το τέλος του πρώτου μέρους [μέτρο 28].

§ 33.
Ας γνωρίζει κανείς εδώ ότι σε όλα τα κομμάτια μουσικής, οποιουδήποτε είδους ή τεχνοτροπίας και αν είναι, [και] είτε χωρίζονται στην μέση από ένα ritornello [σημείο επαναλήψεως] είτε είναι εξ ολοκλήρου συνεχή, το πρώτο μέρος κλείνει πάντοτε στην πέμπτη [δεσπόζουσα] της κύριας τονικότητος, σπανίως στην τέταρτη [υποδεσπόζουσα] και συχνά στην μικρή τρίτη [σχετική μείζονα] στις τονικότητες με μικρή τρίτη [ελάσσονες τονικότητες].

§ 34.
Το δεύτερο μέρος, έπειτα, ξεκινά επίσης με το μοτίβο του, το οποίο μπορεί να κατασκευασθεί με τέσσερεις τρόπους: 1. Ξεκινώντας με ένα πρελούδιο [εισαγωγή] ανάλογο εκείνου του πρώτου μέρους, εάν βεβαίως υφίστατο, και μεταφερμένο στην πέμπτη της τονικότητος [δεσπόζουσα] ή σε διαφορετική μετατροπία: ο τρόπος αυτός, ωστόσο, είναι ανιαρός και εφαρμόζεται ελάχιστα από τους καλούς συνθέτες. 2. Ξεκινώντας το δεύτερο μέρος με το ίδιο το [πρώτο] μοτίβο του πρώτου [μέρους], μεταφερμένο στην πέμπτη της τονικότητος [δεσπόζουσα]: και αυτός ο τρόπος έχει περιπέσει σε αχρηστία, όπως ο προηγούμενος, διότι δεν εισάγει στις συνθέσεις καμμιά ποικιλία, η οποία [βεβαίως] αποτελεί διαρκώς τον στόχο όλων των ικανοτήτων της ευφυίας· αλλά οι δύο επόμενοι τρόποι είναι οι πιο αξιόλογοι: 3. Το δεύτερο μέρος μπορεί να ξεκινήσει με οποιοδήποτε πέρασμα που λαμβάνεται κατά βούλησιν από το πρώτο μέρος και ιδιαιτέρως από την coda [κατακλείδα] (εφ' όσον αυτή υφίστατο), αλλά [και] στην ίδια αυτή τονικότητα στην οποία τελείωσε το πρώτο μέρος· και αυτό ακριβώς εφαρμόζεται στο παράδειγμά μας, όπου η αρχή του δευτέρου μέρους αναπτύσσεται στα χνάρια των δύο τελευταίων μέτρων της coda [κατακλείδας], από το μέτρο 29 έως το 34. 4. Εν τέλει, ο τελευταίος τρόπος συνίσταται στο να ξεκινήσει το δεύτερο μέρος με μια εντελώς καινούργια και ξένη ιδέα, αλλά σε αυτήν την περίπτωση δεν είναι καλό να παρουσιασθεί αυτή στην τονικότητα στην οποία σταμάτησε το πρώτο μέρος, αλλά αντιθέτως, για [να δημιουργήσει] μεγαλύτερη έκπληξη, σε κάποια άλλη τονικότητα, συγγενική μεν, αλλά ανεξάρτητη και αναπάντεχη. Η περίοδος αυτή είναι πάντοτε απαραίτητη.

§ 35.
Ακολουθεί έπειτα η *μετατροπία*, η οποία πραγματοποιείται πάντοτε με την χρήση περασμάτων και ιδεών που συνδέονται με το πρώτο ή το δεύτερο μοτίβο, είτε ακόμη με το μοτίβο του δευτέρου μέρους· αυτά όσον αφορά στην μελωδία, αλλά κατόπιν για τα περί της μεθόδου και των κανόνων που εφαρμόζονται στην μετατροπία και στους μετατροπικούς

κύκλους [Circolazione], αυτό το κεφαλαιώδους σημασίας ζήτημα δικαιούται ένα αυτόνομο κεφάλαιο, που θα είναι το επόμενο [δεν παρατίθεται εδώ].

§ 36.
Την μετατροπία ακολουθεί η *επανέκθεση* [*Ripresa*]. Όσο απομεμακρυσμένη και να είναι η μετατροπία από την κύρια τονικότητα της συνθέσεως, πρέπει λίγο-λίγο να την επαναπροσεγγίσει, έως ότου εμφανισθεί πολύ φυσικά και σύμφωνα με τους κανόνες η επανέκθεση, δηλαδή το πρώτο μοτίβο του πρώτου μέρους στην ιδιαίτερή του φυσική [κύρια] τονικότητα, στην οποία είχε ήδη γραφεί [στην έναρξη του κομματιού]. Εάν το κομμάτι είναι εκτενές, το πραγματικό μοτίβο επανεκτίθεται, όπως ειπώθηκε, στην κύρια τονικότητα, εάν όμως δεν είναι επιθυμητό η σύνθεση να επιμηκυνθεί πολύ, τότε αρκεί στην θέση του [πρώτου μοτίβου] να επανεκτεθεί το χαρακτηριστικό πέρασμα σε μεταφορά στην ίδια την θεμέλιο τονικότητα. Στο παράδειγμά μας, μπορεί κανείς να δει την μετατροπία [να φθάνει] μέχρι το μέτρο 41, όπου έπειτα επανασυνδέεται το κύριο μοτίβο στην τονικότητά του. Σε μια τέτοια περίπτωση είναι απαραίτητο το ίδιο το [πρώτο] μοτίβο να οδηγηθεί σταδιακώς στην τετάρτη της τονικότητος [υποδεσπόζουσα], όπως εδώ φαίνεται στο μέτρο 48, και έπειτα να κάνει πτώση στην πέμπτη [δεσπόζουσα], όπως έχει γίνει στο μέτρο 52. Αν ωστόσο έχει εφαρμοσθεί ο δεύτερος τρόπος, της επανεκθέσεως δηλαδή [απ' ευθείας] του χαρακτηριστικού περάσματος, τότε λοιπόν η μετατροπία φθάνει στην πέμπτη της τονικότητος [δεσπόζουσα], για να παρουσιασθεί στην συνέχεια το χαρακτηριστικό πέρασμα στην κύρια τονικότητα, αλλά και σε αυτήν ακόμη την περίπτωση η μετατροπία είναι καλό να προσεγγίσει σε κάποιο σημείο, έστω και υπαινικτικά, την τέταρτη της τονικότητος [υποδεσπόζουσα].

§ 37.
Η επανάληψη, κατόπιν, των τριών τελευταίων περιόδων του πρώτου μέρους γίνεται με την μεταφορά τους στην κύρια τονικότητα και την καταγραφή της μιας μετά την άλλη με την ίδια σειρά που είχαν στο πρώτο μέρος. Το χαρακτηριστικό πέρασμα πρέπει να είναι το ίδιο με εκείνο του πρώτου μέρους (έχοντας αλλάξει μόνο την τονικότητά του), αλλά η πτωτική περίοδος μπορεί να παραλλαχθεί κατά βούλησιν, με την προϋπόθεση ότι θα διατηρήσει μια κάποια αναλογία με εκείνη του πρώτου μέρους· η coda [κατακλείδα], έπειτα, μπορεί και να παραλειφθεί ή να αλλαχθεί εντελώς, εάν δεν είναι επιθυμητό το να επαναληφθεί εκείνη που υπήρχε στο πρώτο μέρος, όπως έχει γίνει στο παράδειγμά μας. Εδώ [συχνά] εφαρμόζεται ένα ωραιότατο τέχνασμα και αυτό συνίσταται στο να επανεκτεθεί στην coda το [πρώτο] μοτίβο του πρώτου μέρους ή το πρελούδιο [εισαγωγή], εάν αυτό υπήρχε, είτε ακόμη κάποιο άλλο πιο αξιοπρόσεκτο πέρασμα που ταιριάζει καλά για το κλείσιμο, πράγμα που δημιουργεί μια θαυμάσια επίδραση αναζωογονώντας την ιδέα του θέματος της συνθέσεως και συνδέοντας μεταξύ τους τα μέρη της: ας παρατηρηθεί στο παράδειγμα η επανάληψη του χαρακτηριστικού περάσματος από το μέτρο 53 έως το 55 [sic· εννοείται 56], από το μέτρο 56 [sic· εννοείται 57] μέχρι το 59 [sic· εννοείται το μέτρο 60, κατ' αναλογίαν προς το πρώτο μέρος] εκείνη της πτωτικής περιόδου και τελικά μέχρι το τέλος [της μελωδίας] η επανάληψη της coda [κατακλείδας].

§ 38.
Τέτοια είναι περίπου η δομή και ο χειρισμός της μελωδίας, μιλώντας γενικά, που χρησιμοποιούνται σύμφωνα με την τρέχουσα τεχνοτροπία. Καθώς όμως κάθε είδος μουσικής συνθέσεως έχει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του και εξαιτίας αυτού ο χειρισμός του διαφοροποιείται σε κάποιον βαθμό από των υπολοίπων, θα μιλήσουμε γι' αυτό χωριστά στα επόμενα κεφάλαια.[95]

[95] Francesco Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica*, τόμος Β΄ / μέρος IV / ενότητα II / κεφάλαιο III / παράγραφοι 23-38: "Della Melodìa in particolare, e delle sue parti, membri, e Regole", Roma 1796. Το πλήρες κείμενο (συμπεριλαμβανομένων των δύο μουσικών παραδειγμάτων, από τα οποία εδώ αναπαράγεται μόνο το πρώτο) δημοσιεύθηκε στο ιταλικό πρωτότυπο και σε αγγλική μετάφραση από την Bathia Churgin, στο παράρτημα του άρθρου της "Francesco Galeazzi's Description (1796) of Sonata Form", *Journal of the American*

Το παραπάνω κείμενο του Galeazzi είναι εξαιρετικά σημαντικό για δύο κυρίως λόγους: *πρώτον*, επειδή συμφωνεί σε γενικές γραμμές με την θεώρηση του Koch και κατά συνέπειαν επιβεβαιώνει και ενισχύει την εικόνα που διαμορφώνουμε σταδιακά ως προς την κατανόηση της μορφής σονάτας στα τέλη του 18ου αιώνος, και *δεύτερον*, διότι δίνει μεγαλύτερη βαρύτητα στην θεματική παρά στην αρμονική παράμετρο της μορφής,[96] γεγονός που αφ' ενός μεν εμπλουτίζει τις εμπειρίες μας γύρω από το ζήτημα και αφ' ετέρου μας προσφέρει την απαραίτητη ισορροπία ανάμεσα στις δύο αυτές συνιστώσες της μουσικής συνθέσεως. Και σε αυτήν την περιγραφή, το βάρος δίνεται ουσιαστικά στον τριμερή τύπο σονάτας, ενώ ο διμερής αναφέρεται μόνον ακροθιγώς, χωρίς ασφαλώς να διακρίνεται με σαφήνεια από τον τριμερή (όπως δηλαδή και στον Koch)· έτσι, θα ακολουθήσουμε και εδώ την ίδια ουσιαστικά πορεία σχολιασμού των δομικών στοιχείων που αναφέρει ο Galeazzi.

Ως προς τα αρμονικά στοιχεία, βέβαια, ο Galeazzi δεν έχει να προσθέσει πολλά σε όσα ήδη γνωρίζουμε. Το πρώτο "μέρος", δηλαδή η ενότητα της *εκθέσεως*, ξεκινά από την κύρια τονικότητα και σε περίπτωση που αυτή είναι μείζονα καταλήγει στην τονικότητα της δεσπόζουσας ή σπανιώτερα σε αυτήν της υποδεσπόζουσας, ενώ εάν έχουμε ελάσσονα κύρια τονικότητα, ως δευτερεύουσα επιλέγεται αποκλειστικά η σχετική μείζονα. Εδώ είναι αξιοπαρατήρητη μια μεταστροφή σε σχέση με τις προηγούμενες θεωρητικές συμβολές: ενώ καταργείται ουσιαστικά η δυνατότητα επιλογής της καταληκτικής τονικότητος της *εκθέσεως* στον ελάσσονα τρόπο (αφού δεν γίνεται καμμία αναφορά πλέον στην περίπτωση εφαρμογής της ελάσσονος δεσπόζουσας), την ίδια στιγμή εμφανίζεται για πρώτη φορά στον μείζονα τρόπο η εναλλακτική δυνατότητα της υποδεσπόζουσας![97] Ένα καίριο ζήτημα που τίθεται εδώ είναι βέβαια το πού αναφέρεται ο Galeazzi, βάσει ποίου ρεπερτορίου δηλαδή εξάγει ένα τέτοιο συμπέρασμα. Ο ίδιος έδρασε στην Ιταλία, στην περιοχή του Τορίνο αρχικά και αργότερα της Ρώμης· ως καλύτερους συνθέτες ενόργανης μουσικής της εποχής του – τα έργα των οποίων «έκαναν τον γύρο της Ιταλίας», όπως χαρακτηριστικά αναφέρει σε άλλο σημείο της πραγματείας του – μνημονεύει τους Joseph Haydn, Luigi Boccherini, Johann Baptist Vanhal, Giuseppe Antonio Capuzzi, Ignaz Joseph Pleyel, Wenzel Pichl και Giuseppe Demachi.[98] Για τον πρώτο ωστόσο από αυτούς, είναι εξακριβωμένο ότι δεν υφίσταται καμμία απολύτως περίπτωση χρήσης της υποδεσπόζουσας ως δευτερεύουσας τονικότητος της *εκθέσεως*· το ίδιο μπορεί να υποστηριχθεί με μεγάλη βεβαιότητα τουλάχιστον για τους υπόλοιπους συνθέτες του γερμανικού βορρά: επομένως, αν όντως ισχύει κάτι τέτοιο, τότε πρόκειται πιθανότατα για ένα "τοπικό" φαινόμενο, το οποίο εντοπίζεται μόνο στον ιταλικό νότο και που κατά πάσαν πιθανότητα βαίνει προς εξαφάνιση.

Η τονική οργάνωση της *εκθέσεως* συμφωνεί σχεδόν απόλυτα με το πρότυπο σύστημα "μελωδικής στίξεως" του Koch. Το "μοτίβο" του Galeazzi, που ολοκληρώνεται με τέλεια ή μισή πτώση στην κύρια τονικότητα, αντιστοιχεί είτε στο πρώτο μονάχα από τα τέσσερα δομικά τμήματα της *εκθέσεως* κατά τον Koch, είτε στην συγχώνευση του πρώτου με το δεύτερο δομικό τμήμα που καταλήγει απ' ευθείας σε μια "φραστική τομή" επί της δεσπόζουσας· μια τρίτη δυνατή περίπτωση, με κατάληξη στην τέταρτη βαθμίδα, σχετίζεται μάλλον με την προαναφερόμενη ιδιάζουσα χρήση της τονικότητος της υποδεσπόζουσας στην *έκθεση* και γι' αυτό δεν μπορεί να αντιστοιχισθεί άμεσα προς την θεωρία του Koch. Το "δεύτερο μοτίβο" του Galeazzi, επίσης, αντιστοιχεί είτε μόνο στο δεύτερο δομικό τμήμα του Koch, είτε στην συγχώνευσή του με το τρίτο: ξεκινά από εκεί που κατέληξε το προηγούμενο

*Musicological Society* 21/2, 1968, σ. 189-199. Ακολούθησε η δημοσίευση του ιδίου κειμένου στα ιταλικά και στα γερμανικά, πάλι υπό μορφήν παραρτήματος, στο άρθρο του Siegfried Schmalzriedt, "Charakter und Drama: Zur historischen Analyse von Haydnschen und Beethovenschen Sonatensätzen", *Archiv für Musikwissenschaft* 42/1, 1985, σ. 50-58. Η παρούσα μετάφραση στα ελληνικά έγινε από το ιταλικό πρωτότυπο, λαμβάνοντας παράλληλα υπ' όψιν και τις δύο αποδόσεις του στα αγγλικά και στα γερμανικά.

[96] Πρβλ. Churgin, ό.π., σ. 182.

[97] Βλ. ό.π., σ. 184.

[98] Churgin, ό.π., σ. 183-184· Schmalzriedt, ό.π., σ. 40-41.

μικροδομικό τμήμα του (πρώτου) "μοτίβου" και καταλήγει στην δεσπόζουσα ή την υποδεσπόζουσα (στον μείζονα τρόπο) ή στην σχετική μείζονα (στον ελάσσονα τρόπο)·[99] οι διατυπώσεις του Galeazzi είναι βέβαια κάπως ασαφείς, στον βαθμό που αναφέρονται μόνο στον εκάστοτε τονικό στόχο και όχι στο κατάλληλο αρμονικό μέσο (δηλαδή στον συγκεκριμένο κάθε φορά τύπο πτώσεως). Η λειτουργία του τρίτου δομικού τμήματος της πρώτης κύριας περιόδου κατά τον Koch, στο σύγγραμμα του Galeazzi ορίζεται ως "απομάκρυνση από την [κύρια] τονικότητα",[100] διότι αυτή αναλαμβάνει ουσιαστικά την προετοιμασία της δευτερεύουσας τονικότητος της *εκθέσεως* μέσω της δεσπόζουσάς της.[101] Έτσι, τα δύο επόμενα μελωδικά τμήματα της *εκθέσεως* (το "χαρακτηριστικό πέρασμα" και η "πτωτική περίοδος") που αναφέρει ο Galeazzi αντιστοιχούν στο τέταρτο δομικό τμήμα του Koch, ενώ μετά την κατάληξη της "πτωτικής περιόδου" με μια ισχυρή τέλεια πτώση που επικυρώνει την δευτερεύουσα τονικότητα, ο Galeazzi περιλαμβάνει στην περιγραφή του και εκείνο το προαιρετικό "παράρτημα" στην πρώτη κύρια περίοδο της θεώρησης του Koch. Ο Galeazzi παραδέχεται επίσης – έστω και κατά τρόπον πιο έμμεσο από τον Koch – ότι το σύνολο των τεσσάρων καίριων "φραστικών τομών" χρησιμοποιείται μόνο σε εκτενείς συνθέσεις· για τα μικρότερα κομμάτια, αντιθέτως, φαίνεται πως θεωρεί πλεονάζουσα την διπλή αρμονική κατάληξη στην κύρια τονικότητα, παρακάμπτοντας είτε την τέλεια είτε (συνηθέστερα) την μισή πτώση σε αυτήν:[102] ως εκ τούτου, στο (σχετικώς σύντομο) μουσικό παράδειγμα που δίνει, επικυρώνει μεν την κύρια τονικότητα με μια τέλεια πτώση-τομή στο μ. 9, αλλά συναιρεί τα δύο επόμενα δομικά τμήματα σε ένα, το οποίο εκκινεί από την τονική (μ. 10) και καταλήγει απ' ευθείας στην διπλή δεσπόζουσα (μ. 16), προετοιμάζοντας έτσι την τονικότητα της δεσπόζουσας, η οποία κατόπιν εδραιώνεται στο "τέταρτο δομικό τμήμα" των μ. 17-24, επικυρώνεται με μια τέλεια πτώση στο μ. 24 και επεκτείνεται στην επικαλυπτόμενη με την "πτωτική περίοδο" κατακλείδα ("coda") των μ. 24-28.

Για την ενότητα της *επεξεργασίας* ο Galeazzi προτείνει ως εναρκτήρια τονικότητα κατ' αρχάς την δευτερεύουσα της *εκθέσεως* (δεσπόζουσα για τον μείζονα τρόπο και σχετική μείζονα για τον ελάσσονα), πλην όμως φαίνεται πως αντιμετωπίζει περισσότερο θετικά το ενδεχόμενο έναρξης της ενότητος αυτής από κάποια άλλη συγγενική τονικότητα, πράγμα που κατά την γνώμη του συνιστά ένα πιο σύγχρονο τεχνικό μέσο, ικανό να δημιουργήσει ευχάριστη έκπληξη στο σημείο αυτό.[103] Στην συνέχεια, γίνεται απλή αναφορά στο καθοριστικότερο γνώρισμα της δεύτερης ενότητος της μορφής σονάτας, που δεν είναι άλλο από την μετατροπική της πορεία.[104] Η κατάληξη της *επεξεργασίας* όμως δεν προσδιορίζεται θεωρητικά, γεγονός που αφήνει προς στιγμήν ανοικτό ακόμη και το ζήτημα της τονικής ολοκλήρωσης ή μη της συγκεκριμένης ενότητος. Από το μουσικό παράδειγμα, πάντως, καθίσταται φανερό ότι για τον Galeazzi η *επεξεργασία* συνιστά (όπως και στον Koch) μια κατ' αρχήν κλειστή και ολοκληρωμένη αφ' εαυτής "περίοδο". Πράγματι, η "μετατροπία" ολοκληρώνεται εν προκειμένω με μια τέλεια πτώση στην σχετική λα-ελάσσονα (στο μ. 41) και μόνο κατόπιν αυτής πραγματοποιείται μια απλούστατη τονική διαμεσολάβηση προς την

[99] Η Churgin (ό.π., σ. 185) θεωρεί αναφανδόν το δεύτερο αυτό δομικό τμήμα ως έναρξη της μεταβάσεως προς την δεύτερη τονική περιοχή της *εκθέσεως*, δηλαδή ως το πρώτο βήμα (της αποσταθεροποίησης της κύριας τονικότητος) σε μια μάλλον αργή και πολύ μεθοδική διαδικασία προσέγγισης της δευτερεύουσας τονικότητος. Ο Schmalzriedt (ό.π., σ. 42), αντιθέτως, εμφανίζεται πιο επιφυλακτικός ως προς το ίδιο ζήτημα, υποστηρίζοντας – όπως άλλωστε και ο ίδιος ο Galeazzi – ότι η ένταξη του τμήματος αυτού στην γενικότερη διαδικασία απομάκρυνσης από την κύρια τονικότητα είναι μεν δυνατή, όχι όμως και απολύτως δεσμευτική.

[100] Για την Churgin (ό.π., σ. 185) αυτό είναι το δεύτερο και κατ' εξοχήν "μεταβατικό" τμήμα προς την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως*: η προηγούμενη αποσταθεροποίηση της κύριας τονικότητος τώρα πλέον κατευθύνεται προς έναν διαφορετικό, αλλά συγκεκριμένο τονικό στόχο.

[101] Πρβλ. Schmalzriedt, ό.π., σ. 43.

[102] Ό.π.

[103] Πρβλ. Churgin, ό.π., σ. 186.

[104] Ό.π., σ. 184 και ιδίως 186 (όπου αναφέρεται ότι η περαιτέρω μετατροπική πορεία της *επεξεργασίας* μπορεί να συμπεριλάβει και απομεμακρυσμένες τονικότητες).

*επανέκθεση*. Αντί της σχετικής ελάσσονος θα μπορούσαν εδώ να επιλεγούν φυσικά και άλλες τονικότητες (παρ' ότι δεν κατονομάζονται), όπως εμμέσως δηλώνεται στην αρχή της § 36. Αξίζει επίσης να παρατηρηθεί ο συνολικός αρμονικός σχεδιασμός της μεσαίας μακροδομικής ενότητος του παραδείγματος, ο οποίος εύλογα είναι πολύ συμβατικός: ξεκινά μεν από την δεσπόζουσα (την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως*), αλλά στρέφεται άμεσα προς την ρε-ελάσσονα (μ. 29-30)· ως αποτέλεσμα της αλυσιδοποίησης του προηγούμενου διμέτρου, προσεγγίζεται ακολούθως η Ντο-μείζονα (η κύρια τονικότητα) στα μ. 31-32 και κατόπιν η σχετική λα-ελάσσονα στα μ. 33-34, η οποία έκτοτε εδραιώνεται ως "τρίτος μακροδομικός τονικός πυλώνας", αρχικά μέσω της διπλής δεσπόζουσας στο μ. 36 (που οδηγεί σε μια μάλλον "ασθενή" μισή πτώση στο μ. 37) και έπειτα με την προαναφερόμενη τέλεια πτώση των μ. 40-41. Επομένως, εδώ βρίσκουμε όλα σχεδόν τα αρμονικά γνωρίσματα του "πρώτου τρόπου κατασκευής της μεσαίας περιόδου" κατά τον Koch (την έναρξη από την δεσπόζουσα, την ακόλουθη παροδική νύξη της κύριας τονικότητος και την τελική πτώση στην σχετική), εκτός βέβαια από ενδιάμεσες "παρεκκλίσεις" προς άλλα τονικά κέντρα, για τις οποίες όμως φαίνεται πως είτε δεν επαρκεί η περιορισμένη έκταση της *επεξεργασίας* του εν λόγω παραδείγματος, είτε ο Galeazzi δεν θεωρεί απαραίτητη την κατάδειξή τους στο πλαίσιο ενός τόσο στοιχειώδους συνθέματος.

Η *επανέκθεση* (του τριμερούς πάντοτε τύπου σονάτας) αρχίζει οπωσδήποτε από την κύρια τονικότητα και ολοκληρώνεται – όπως είναι φυσικό – σε αυτήν. Ενδιάμεσα όμως, ο Galeazzi θεωρεί "απαραίτητη" και την προσέγγιση της περιοχής της υποδεσπόζουσας,[105] την οποία ο Koch υποδείκνυε απλώς ως "συνηθισμένη". Από το παράδειγμα κυρίως (και μόνον εμμέσως από τα λεγόμενα του Galeazzi), διαφαίνεται επίσης ο περιορισμός των δομικών πτώσεων εντός της *επανεκθέσεως*: από το μ. 42 αρχίζει ένα ενιαίο δομικό τμήμα που μέσω της υποδεσπόζουσας (στα μ. 47-48) καταλήγει σε μισή πτώση στην κύρια τονικότητα στο μ. 52· τα μ. 42-52, ωστόσο, αντιστοιχούν στα δύο πρώτα μελωδικά τμήματα της *εκθέσεως* (μ. 1-9 και 10-16), τα οποία στην *επανέκθεση* έχουν συμπτυχθεί σε ένα, με προφανή στόχο την αποφυγή της ενδιάμεσης πτωτικής τομής (του μ. 9). Από εκεί και ύστερα (μ. 53-64), οι τέλειες πτώσεις που επικυρώνουν πλέον την κύρια τονικότητα είναι αντίστοιχες εκείνων του "δευτέρου ημίσεως" της *εκθέσεως* (πρβλ. ιδίως μ. 60 με 24, αλλά και μ. 64 με 28).

Ας εξετάσουμε τώρα τα θεματικά στοιχεία της μορφής, που συνιστούν άλλωστε την κατά τεκμήριον σημαντικότερη συμβολή του Galeazzi στην γενικότερη πραγμάτευση της σονάτας κατά τα τέλη του 18ου αιώνος. Η συζήτηση γύρω από το προαιρετικό εισαγωγικό τμήμα, το οποίο ο Galeazzi ονομάζει "πρελούδιο", δεν είναι τόσο σημαντική στο πλαίσιο της προβληματικής μας, αν και αξίζει εδώ να παρατηρηθεί η δυνατότητα πολλαπλής επαναφοράς του προπαρασκευαστικού αυτού τμήματος εν είδει "ritornello" στην συνολική μακροδομή, τόσο στην έναρξη της δεύτερης ενότητος (σε τονική μεταφορά) όσο και προς το τέλος ενός κομματιού, εντός μιας – πιθανότατα αυτόνομης – *coda* (βλ. σχετικά παρακάτω).[106]

---

[105] Πρβλ. ό.π., σ. 184.

[106] Η θεωρητική αυτή πρόταση του Galeazzi βρίσκει πλήρη εφαρμογή σε ένα έξοχο πιανιστικό δείγμα γραφής του Beethoven της ίδιας χρονικής περιόδου: στο πρώτο μέρος της *σονάτας για πιάνο σε ντο-ελάσσονα* opus 13, των ετών 1797-1798. Εκεί, η αργή εισαγωγή (Grave) καταλαμβάνει τα 10 πρώτα μέτρα, ενώ το κύριο θέμα του Allegro di molto e con brio εμφανίζεται στα μ. 11 κ.εξ., έπειτα από μισή πτώση στην ντο-ελάσσονα. Παρακάτω, η υποβλητική αρχική χειρονομία του Grave επανεισάγεται – ακριβώς πριν την *επεξεργασία* – στην δεσπόζουσα σολ-ελάσσονα (μ. 133-136), ενώ προς το τέλος του κομματιού επανέρχεται για τελευταία φορά στην κύρια τονικότητα (στα μ. 295-298), παρεισφρέοντας ανάμεσα στην ολοκλήρωση της *επανεκθέσεως* και στην βραχεία *coda* του μέρους. Φυσικά, ο Beethoven μάλλον δεν είχε υπ' όψιν του το σύγγραμμα του Galeazzi, οπότε αυτή η ταύτιση θεωρίας και πράξης μπορεί να εκληφθεί είτε ως συμπτωματική, είτε (πράγμα που θεωρώ πολύ πιθανότερο) ως σαφής ένδειξη ότι η πρακτική που αναφέρει ο Galeazzi ακολουθείτο πράγματι και από άλλους συνθέτες κατά τα τέλη του 18ου αιώνος, οπότε ήταν ήδη γνωστή και στον Beethoven. Δεν θα ήθελα πάντως να επεκταθώ στο σημείο αυτό στο σημαντικό ιστορικό-αισθητικό ζήτημα που ανακύπτει κατά την (υπέρ-)εκτίμηση της "πρωτοτυπίας" σε έργα ησσόνων συνθετών, όταν αυτά συγκρίνονται ευθέως με έργα μεγάλων δημιουργών, στα οποία δήθεν "αναπαράγονται" – με διαφορετικά βεβαίως αποτελέσματα – κοινές συνθετικές μέθοδοι.

Η *έκθεση* λοιπόν ανοίγει με το "μοτίβο", την κύρια θεματική ιδέα του κομματιού. Ο Galeazzi προσδιορίζει επιπλέον ότι το κύριο αυτό θέμα πρέπει να εκκινήσει από φθόγγο της συγχορδίας της τονικής και να καταλήξει σε πτώση σε μια από τις κύριες βαθμίδες του τρόπου: συνεπώς, εδώ διαμορφώνεται ένα αρμονικώς κλειστό δομικό τμήμα,[107] το οποίο μάλιστα σε εκτενείς συνθέσεις μπορεί και να επαναληφθεί με διαφορετική ενορχήστρωση ή έστω ανακατανομή των διαφόρων ενόργανων φωνών. Παρά την αυτοτελή σημασία του εν λόγω τμήματος ωστόσο, ο Galeazzi συμβουλεύει τους επίδοξους συνθέτες να μην επικεντρώνουν την προσοχή τους μόνο σε αυτό· το κύριο θέμα πρέπει αφ' ενός μεν να καθίσταται εύληπτο και κατά συνέπεια να διαθέτει έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα, αφ' ετέρου όμως και να διακατέχεται από μια κάποια λιτότητα εκφραστικών μέσων ώστε να είναι επιδέξιμο πολλαπλών χειρισμών στην περαιτέρω εξέλιξη του κομματιού: επομένως, η αυτοτέλεια του κυρίου θέματος οφείλει να υποτάσσεται στις εκάστοτε ανάγκες της συνολικής μακροδομής![108] Η παρατήρηση αυτή είναι πολύ σπουδαία, διότι εν τέλει αναδεικνύει σε καίριο χαρακτηριστικό γνώρισμα της μορφής σονάτας (ιδίως μάλιστα όταν αυτή εφαρμόζεται από έναν ικανό συνθέτη) την αλληλεπίδραση των μικροδομικών της τμημάτων στο πλαίσιο ενός συνεκτικού και εξελικτικού μακροδομικού σχεδιασμού.

Υπό τον όρο "δεύτερο μοτίβο" ο Galeazzi αναφέρεται σε μία (ενδεχομένως όμως και περισσότερες) θεματική ιδέα που μπορεί προαιρετικά να ακολουθήσει το αρχικό "μοτίβο". Η έννοια του "αντιθέματος", την οποία επικαλείται εδώ, προέρχεται βέβαια από την θεωρία της φούγκας,[109] αλλά με αυτήν υποδηλώνεται κάτι σημαντικό: ότι δηλαδή το θεματικό αυτό στοιχείο κατανοείται ως ένα συμπλήρωμα του κυρίου θέματος, ανεξαρτήτως του αν εξάγεται από αυτό ως ανάπτυξη είτε τροποποίησή του (δυνατότητα που αναφέρεται και από τον Koch) ή συνιστά ένα καινούργιο μόρφωμα, το οποίο ωστόσο δεν δημιουργεί την αίσθηση μιας απότομης υφολογικής αλλαγής είτε ενός παράταιρου στοιχείου που επιχειρεί να επιβληθεί στο σημείο αυτό εις βάρος του κυρίου θέματος.[110] Στο παράδειγμα του Galeazzi, το ρυθμικό μοτιβικό υλικό των μ. 10-11 προέρχεται ίσως από τα μ. 3 και 4, αλλά η μελωδική ταυτότητα του τμήματος αυτού ελάχιστα μπορεί να αναχθεί στο πρώτο εννεάμετρο (πρβλ. ιδίως τα μ. 11 και 13 με το μ. 4): παρ' όλα αυτά, είναι γεγονός ότι η μελωδική εξέλιξη μετά την πτώση του μ. 9 συνδέεται πράγματι κατά τρόπον ομαλό με το κύριο θέμα και εκλαμβάνεται ως μια φυσιολογική προέκτασή του, χωρίς εντούτοις να εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από αυτό.

Για το αμέσως επόμενο δομικό τμήμα της *εκθέσεως*, ο συγγραφέας κατ' εξαίρεσιν δεν χρησιμοποιεί ορολογία σχετική με τα θεματικά στοιχεία· αν συνεκτιμήσουμε ωστόσο το γεγονός ότι η συγχώνευση αυτών των δύο εσωτερικών τμημάτων της *εκθέσεως* θεωρείται συχνή, εύλογα μπορούμε να υποθέσουμε ότι το θεματικό υλικό της "απομάκρυνσης από την τονικότητα" ακολουθεί τις ίδιες περίπου τεχνικές προδιαγραφές με το "δεύτερο μοτίβο". Αυτό άλλωστε τεκμηριώνεται και με την βοήθεια του μουσικού παραδείγματος του Galeazzi: το ρυθμικό πρότυπο του μ. 14 ανάγεται στα μ. 5-7 και είναι ταυτόσημο με εκείνο του μ. 8, τα ζεύγη ογδόων του μ. 15 συνιστούν ανάπτυγμα και "συμπύκνωση" της ίδιας φιγούρας στα μ. 5-8, ενώ τα κατιόντα δέκατα-έκτα του μ. 16 έχουν εισαχθεί ήδη στο μ. 6 του (πρώτου) "μοτίβου"· παρ' όλα αυτά, η μελωδική γραμμή των μ. 10-16 συνολικά μοιάζει περισσότερο με ελεύθερη προέκταση παρά με ανάπτυγμα του κυρίου θέματος, ενώ η εμφανώς "προτασιακή" μικροδομική της οργάνωση (2 + 2 + 3 μέτρων) ενισχύει την αυτονομία της.

---

[107] Schmalzriedt, ό.π., σ. 41.

[108] Πρβλ. ό.π., σ. 42 (όπου το κύριο θέμα εκλαμβάνεται πρωτίστως ως ένα "αναπτυξιακό μοτίβο" για την συνολική μακροδομή).

[109] Όπως εξ άλλου και η έννοια του soggetto που χρησιμοποιείται ως συνώνυμο του κυρίου θέματος ("μοτίβου"). Η ορολογία του Galeazzi αναφέρεται πρωτίστως στην μελωδική διάσταση του μουσικού υλικού, στην οποία βασίζεται ουσιαστικά όλη η ανάπτυξη της θεωρίας του (το γεγονός αυτό εξηγεί παράλληλα και την σχετική "υποβάθμιση" του αρμονικού παράγοντα στην θεώρησή του).

[110] Γι' αυτό και θεωρώ προβληματική την θεώρηση αυτού του τμήματος ως "αντιθετικού στοιχείου" προς το κύριο θέμα, όπως συγκεκριμένα υποστηρίζει ο Schmalzriedt, ό.π., σ. 42.

Φθάνουμε τώρα στο κρίσιμο μακροδομικό σημείο, όπου η δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* εισάγεται με ένα "χαρακτηριστικό" ή "ενδιάμεσο πέρασμα". Το "χαρακτηριστικό" ερμηνεύεται στην συνέχεια ως "ήπιο, εκφραστικό και τρυφερό", με εκφραστικούς δηλαδή όρους που αντιστοιχούν ευθέως στο "τραγουδιστό θέμα" του Koch. Το "ενδιάμεσο", από την άλλη πλευρά, υποδεικνύει την τοποθέτηση της νέας αυτής ιδέας στην μέση περίπου της *εκθέσεως*· κατά παρόμοιον τρόπο άλλωστε, ο Koch είχε επισημάνει ότι το "τραγουδιστό θέμα" είθισται να εμφανίζεται στην έναρξη του "δευτέρου ημίσεως της πρώτης περιόδου". Το "πέρασμα", τέλος, κατανοείται ως έννοια μόνο αν λάβουμε υπ' όψιν μας ότι ακολουθούν και άλλα θεματικά στοιχεία, τα οποία εξαρτώνται από το αρχικό θεματικό υλικό και οδηγούν σε μια ισχυρή τέλεια πτώση. Αν εντούτοις μέχρι αυτό το σημείο όλα τείνουν να ενισχύσουν την θέση υπέρ μιας θεματικής αντιθέσεως προς το κύριο θέμα, όπως αυτή εκφράζεται κυρίως στον Vogler,[111] ορισμένες "ενστάσεις" μπορούν τελικά να αμβλύνουν σημαντικά αυτήν την εντύπωση. Φερ' ειπείν, η "νέα ιδέα" στο παράδειγμα του Galeazzi δεν είναι σε τελική ανάλυση τόσο "νέα": πέραν της επέρεισης στο μ. 17 και του παρεστιγμένου τετάρτου με όγδοο στο μ. 18, τόσο το ρυθμικό υπόβαθρο όσο και η πορεία που διαγράφει η μελωδία θυμίζουν πολύ το περίγραμμα του πρώτου διμέτρου του κυρίου θέματος·[112] στην πραγματικότητα λοιπόν, η "νέα" αυτή θεματική ιδέα εκλαμβάνεται ως "διαφορετική", "εκφραστική" και "λυρική", μόνο σε σχέση με ό,τι προηγήθηκε (πρωτίστως με την ενεργητική ρυθμική συμπύκνωση μέχρι την πτώση στο μ. 16) καθώς και αυτού που πρόκειται να ακολουθήσει (στα μ. 21 και εξής).[113] Έπειτα, ενώ η προβλεπόμενη επανάληψη του "χαρακτηριστικού περάσματος" (σε εκτενείς υποτίθεται συνθέσεις, παρ' όλο που αυτό συμβαίνει και στο σύντομο παράδειγμα που παραθέτει ο Galeazzi) μοιάζει να ενισχύει τον ξεχωριστό του ρόλο στο πλαίσιο της *εκθέσεως*, από την άλλη πλευρά η πιθανή (σε σύντομα κομμάτια) παράλειψή του καθιστά κατ' ουσίαν ανέφικτη την δυνατότητα του ιδίου να αποτελέσει ένα σταθερό "αντίβαρο" προς το κύριο θέμα: πώς θα μπορούσε άραγε ένα "μη απαραίτητο" στοιχείο της μορφής να αντιπαραβληθεί με το "ουσιωδέστερο"; Καταλήγουμε συνεπώς σε συμπεράσματα ανάλογα με εκείνα που εξήχθησαν από τον σχολιασμό του "τραγουδιστού θέματος" του Koch: η "ήπια" αυτή θεματική ιδέα παρουσιάζεται κατά κανόνα στην *έκθεση* και δη σε συγκεκριμένο σημείο της, αλλά παρ' όλα αυτά δεν αποτελεί δεσμευτικό όρο ούτε προϋπόθεση της μακροδομής.

Η "πτωτική περίοδος" είναι κάτι καινούργιο στην ιστορική εξέλιξη της θεώρησης της μορφής σονάτας. Ο Galeazzi αποσαφηνίζει ότι οι κατά τον Koch "δευτερεύουσες θεματικές ιδέες" που συμπεριλαμβάνονται στο "δεύτερο ήμισυ της πρώτης περιόδου" εξαρτώνται σε κάποιον (αδιευκρίνιστο) βαθμό από το κύριο θέμα ή την προέκτασή του, αλλά παράλληλα διακρίνονται απ' όλες τις προηγούμενες χάρη στην ιδιαίτερα δεξιοτεχνική γραφή τους. Με αυτόν τον τρόπο, το τέταρτο δομικό τμήμα της *εκθέσεως* καθίσταται πολύ ενεργητικό και

[111] Πρβλ. σχετικά Stevens ("Georg Joseph Vogler…", ό.π., σ. 281) αλλά και Schmalzriedt (ό.π., σ. 43).

[112] Πρβλ. επίσης Churgin, ό.π., σ. 185. Εδώ βέβαια θα μπορούσε κανείς να διατυπώσει αρκετές επιφυλάξεις ως προς τα πορίσματα μιας αναλυτικής προσεγγίσεως, η οποία, βασιζόμενη στην μελωδική είτε ρυθμική αναγωγή ενός ελαχίστου αριθμού μοτίβων, φθάνει συχνά σε υπερβολικές και δίχως νόημα ταυτίσεις θεματικών ιδεών στο πλαίσιο ενός μέρους, των διαφορετικών μερών ενός έργου είτε ακόμη διαφορετικών έργων μεταξύ τους! Η αίσθηση μιας διαφορετικής εκφραστικής ποιότητος, επίσης, δεν εξαρτάται αποκλειστικά από τον μελωδικό και τον ρυθμικό παράγοντα: η ίδια θεματική ιδέα, εφ' όσον ενταχθεί σε διαφορετικό υφολογικό πλαίσιο και μεταβληθεί το επίπεδο της δυναμικής της και η ενορχήστρωσή της, προσλαμβάνεται από το ακροατήριο ως κάτι πολύ διαφορετικό, ενδεχομένως και "καινούργιο" στην εξέλιξη των γεγονότων που λαμβάνουν χώραν σε ένα μουσικό έργο. Υπ' αυτήν την έννοια λοιπόν, το κύριο θέμα ή μοτίβο μπορεί πράγματι να διατρέχει ολόκληρο το μέρος – γεγονός που κατά τον Schmalzriedt (ό.π., σ. 42) παραπέμπει στην πολύ παρεξηγημένη έννοια της "μονοθεματικότητος" στον Haydn – χωρίς όμως αυτό να αποκλείει την σύσταση και άλλων (δευτερευουσών) θεματικών ιδεών, σε συνδυασμό με το κύριο θέμα είτε ανεξάρτητα από αυτό.

[113] Η Churgin (ό.π., σ. 185) αναφέρεται στην αντίθεση που δημιουργείται μόνο μεταξύ του τμήματος που προηγείται και του "χαρακτηριστικού περάσματος", αλλά φυσικά το βασικό συμπέρασμα που προκύπτει είναι το ίδιο.

οδηγεί κατά τρόπον αποφασιστικό και παράλληλα εντυπωσιακό στην τελική πτώση.[114] Το ότι το τμήμα αυτό (που μπορεί και να επαναληφθεί με διαφορετική ενορχήστρωση ή διαστρωμάτωση των φωνών) θεωρείται απαραίτητο, σε αντίθεση με το προηγούμενο "χαρακτηριστικό πέρασμα", θα πρέπει να αποδοθεί αποκλειστικά στην καταληκτική αρμονική λειτουργία που ενσωματώνει και όχι στα ίδια τα θεματικά του περιεχόμενα.[115] Είναι άλλωστε ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς στο παράδειγμα του Galeazzi ότι το – σημαντικό από θεματικής επόψεως – "χαρακτηριστικό πέρασμα" συνδέεται άμεσα (δίχως πτώση) με την "πτωτική περίοδο", η οποία, παρά τον θεματικώς ουδέτερο χαρακτήρα της (συνεχής ροή δέκατων-έκτων και αλυσιδοποίηση) καταλήγει τελικά σε έναν ισχυρό πτωτικό σχηματισμό (στα μ. 23-24).

Η "coda" του Galeazzi ταυτίζεται απολύτως με το "παράρτημα της πρώτης περιόδου" του Koch:[116] πρόκειται δηλαδή για ένα προαιρετικό τμήμα που επαναλαμβάνει και ουσιαστικά ενισχύει την τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως*. Αυτή όμως είναι η μία μόνο όψη του νομίσματος· γιατί η δεύτερη, που αφορά στην θεματική παράμετρο, προσδίδει ιδιαίτερη αίγλη σε αυτό το "μη αναγκαίο" καταληκτικό τμήμα. Ο Galeazzi αντιμετωπίζει την κατακλείδα της *εκθέσεως* ως θεματική διαμεσολάβηση μεταξύ των ενεργητικών περασμάτων της "πτωτικής περιόδου" και του κυρίου θέματος (όταν η *έκθεση* επαναλαμβάνεται) ή της θεματικής ιδέας που πρόκειται να παρατεθεί στην έναρξη της επόμενης ενότητος.[117] Αμφότερες οι επιδιώξεις αυτές πραγματώνονται στο παράδειγμά του: η κατακλείδα των μ. 24-28 αναιρεί την γρήγορη ροή δεκάτων-έκτων της "πτωτικής περιόδου" και επιβάλει πιο πλατιά κίνηση, με ρυθμικά μοτίβα που παραπέμπουν τόσο στην επανέναρξη της *εκθέσεως* (πρβλ. π.χ. μ. 24 με 1 αλλά και μ. 25 με 15) όσο και στην έναρξη της *επεξεργασίας* (πρβλ. το μ. 27 με το μ. 29).

Η δεύτερη ενότητα εκκινεί επίσης από ένα "μοτίβο", το οποίο όμως μόνο σε μία από τις τέσσερεις διαφορετικές περιπτώσεις που περιγράφονται στην § 34 ταυτίζεται με εκείνο της *εκθέσεως*: ο Galeazzi μάλιστα υποστηρίζει ότι η παράθεση του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* συνιστά έναν παρωχημένο και ανιαρό τρόπο έναρξης της *επεξεργασίας*, επειδή δεν συμβάλλει στην θεματική ποικιλία της μακροδομής![118] Με το ίδιο σκεπτικό άλλωστε, τίθεται στο περιθώριο και η δυνατότητα επαναφοράς του εισαγωγικού τμήματος στο σημείο αυτό. Αντιθέτως, ο Galeazzi εκτιμά και προτείνει κατ' αρχάς την χρήση ενός οποιουδήποτε άλλου θεματικού στοιχείου της *εκθέσεως* πέραν του κυρίου θέματος· με την αναφορά του μάλιστα σε "πέρασμα" (και όχι "μοτίβο") και ιδίως με την υπόδειξη της κατακλείδας της *εκθέσεως* ως τμήματος που μπορεί κατά προτίμηση να

[114] Πρβλ. Churgin (ό.π., σ. 186) και Schmalzriedt (ό.π., σ. 43).

[115] Ο χαρακτηρισμός των δύο αυτών τμημάτων ως "πλάγιο" και "καταληκτικό θέμα" από τον Schmalzriedt (ό.π., σ. 43) είναι τελείως ατυχής, αφού οδηγεί στην παράδοξη αντίληψη ότι το δήθεν "καταληκτικό θέμα" είναι περισσότερο ουσιώδες για την μακροδομική οργάνωση της σονάτας από το (προαιρετικό;) "πλάγιο θέμα"! Το "χαρακτηριστικό πέρασμα" συνιστά όντως ένα "θέμα", εφ' όσον διαθέτει κάποια ιδιαίτερα μελωδικά χαρακτηριστικά· αντιθέτως, το υλικό της "πτωτικής περιόδου", που συνίσταται σε δεξιοτεχνικές φιγούρες, αρπισμούς, τρίλλιες και τα συναφή, δεν μπορεί να χαρακτηρισθεί ως "θέμα", αλλά τουναντίον ως ένα μάλλον "αθεματικό" τμήμα, αφιερωμένο σε ρευστά μοτιβικά μορφώματα που δεν σχηματοποιούνται σε μελωδικές ιδέες. Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης ότι ακόμη και η "coda" που ακολουθεί την "πτωτική περίοδο" έχει σαφώς πιο θεματικό χαρακτήρα από αυτήν, άρα της ταιριάζει καλύτερα ο χαρακτηρισμός "καταληκτικό θέμα".

[116] Βλ. Neubacher, ό.π., σ. 132-134. Εκεί αποσαφηνίζεται ότι η έννοια "coda" δεν χρησιμοποιείτο ανέκαθεν ως τεχνικός όρος για την κατάδειξη της καταληκτικής ενότητος μιας συνθέσεως, η οποία κείται δηλαδή εκτός του πλαισίου συγκεκριμένων μορφολογικών προτύπων, αλλά στα τέλη του 18ου αιώνος χρησίμευε περισσότερο σαν μια κοινή ιταλική έκφραση για την κατάδειξη οποιουδήποτε καταληκτικού τμήματος εν γένει. Κατά συνέπειαν, ο Neubacher διακρίνει τρεις περιπτώσεις εφαρμογής της "coda" ως τεχνικού όρου, εκ των οποίων η πρώτη αφορά ακριβώς στο "παράρτημα" της *εκθέσεως* της μορφής σονάτας που μας απασχολεί εδώ (ο Neubacher παραθέτει μάλιστα το σχετικό απόσπασμα από το κείμενο του Galeazzi).

[117] Πρβλ. Churgin (ό.π., σ. 186) και Schmalzriedt (ό.π., σ. 43-44).

[118] Πρβλ. Churgin, ό.π., σ. 186.

προσφέρει το υλικό για την έναρξη της *επεξεργασίας* (πράγμα που βρίσκει εφαρμογή και στο παράδειγμά του), καθίσταται εν τέλει προφανές ότι η αιτούμενη ποικιλία διασφαλίζεται, εφ' όσον εδώ χρησιμοποιηθεί κάποια "δευτερεύουσα" θεματική ιδέα, δηλαδή ένα επουσιώδες μέχρι πρότινος μοτιβικό στοιχείο που στην έναρξη της *επεξεργασίας* τυγχάνει πλέον απροσδόκητης προβολής. Προέκταση της παραπάνω πρακτικής αποτελεί η εμφάνιση στην έναρξη της μεσαίας μακροδομικής ενότητος ενός νέου θεματικού στοιχείου, το οποίο, παρά την μοτιβική του αυτονομία από τα περιεχόμενα της *εκθέσεως*, συνιστάται επιπλέον να παρουσιασθεί και σε μια καινούργια τονικότητα.[119] Για την περαιτέρω εξέλιξη της *επεξεργασίας* πάντως, ο Galeazzi δεν παρέχει ιδιαίτερες λεπτομέρειες, αφού επισημαίνει μονάχα ότι το τμήμα της "μετατροπίας" περιλαμβάνει περάσματα και θεματικές ιδέες που προέρχονται από το κύριο θεματικό υλικό της *εκθέσεως* είτε ακόμη από το – δευτερεύον ή τελείως καινούργιο – μοτιβικο-θεματικό στοιχείο που εμφανίσθηκε στην έναρξη της δεύτερης αυτής ενότητος.[120] Επίσης, δεν γίνεται καμμία αναφορά σε τεχνικές θεματικής ανάπτυξης που μπορούν εδώ να εφαρμοσθούν. Στο παράδειγμα βέβαια, μπορούμε ενδεικτικά να παρατηρήσουμε την μετατροπική αλυσιδοποίηση του εναρκτήριου μοτίβου των μ. 29-30 (το οποίο ανάγεται στο τελευταίο δίμετρο της κατακλείδας της *εκθέσεως*) στα μ. 31-32 και 33-34· η ακόλουθη μελωδική εξέλιξη, εντούτοις, δεν αντιστοιχεί σε κάποια από τις θεματικές ιδέες της *εκθέσεως*, παρά χρησιμοποιεί μόνον ορισμένες ρυθμικο-μελωδικές φιγούρες, που προέρχονται από διάφορα τμήματά της, αλλά αναπλάθονται σε τυχαία σειρά (πρβλ. π.χ. το μ. 36 με το 14, το μ. 37 με το 24, το μ. 38 με το 10 κ.λπ.).

Η σύγκριση των θεματικών προδιαγραφών της *επεξεργασίας* κατά τους Koch και Galeazzi αποκαλύπτει πολύ ενδιαφέρουσες αντιθέσεις μεταξύ τους, οι οποίες δεν φαίνεται να οφείλονται τόσο σε συνθετικές τεχνικές όσο – πρωτίστως – σε αισθητικές επιλογές. Στον Koch, η "δεύτερη περίοδος" κατά τον μάλλον συμβατικό "πρώτο τρόπο κατασκευής της" οφείλει (όπως και οι υπόλοιπες δύο) να παρουσιάσει μια από τις (άπειρες) δυνατές πραγματώσεις του κοινού θεματικού αποθέματος ("Anlage") ενός κομματιού. Η περίπτωση έναρξης της *επεξεργασίας* με το κύριο θέμα στην δεσπόζουσα (στον μείζονα τρόπο) είναι η μοναδική μεταξύ αυτών που υποδεικνύει ο Galeazzi που θα μπορούσε να έχει κάποια σχέση με το εν λόγω πρότυπο του Koch, αν και η αποσιώπηση της περαιτέρω θεματικής εξέλιξης δεν μας επιτρέπει ασφαλώς να εμμείνουμε ιδιαίτερα σε αυτήν την "υπόθεση εργασίας". Ο κατά τον Koch πιο σύγχρονος, "δεύτερος τρόπος κατασκευής" της *επεξεργασίας* ενδέχεται παρομοίως να σχετίζεται με την τρίτη εκδοχή του Galeazzi για την έναρξη της δεύτερης ενότητος, αλλά και πάλι οποιαδήποτε απόπειρα πλήρους ταύτισής τους θα ήταν αυθαίρετη. Είτε πάντως αποδεχθούμε τους παραπάνω συσχετισμούς είτε τους απορρίψουμε, μπορούμε πάντως να διαπιστώσουμε ότι ο μεν Koch αντιμετωπίζει εν γένει την *επεξεργασία* ως ενότητα παραπλήσια της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως*, στον βαθμό που και οι τρεις αναπτύσσονται επί τη βάσει μιας κοινής "Anlage", ενώ ο Galeazzi ευνοεί την μελωδική-θεματική ποικιλία της μεσαίας ενότητος, επειδή με αυτό το μέσο δημιουργείται μια μακροδομική *αντίθεση* προς τις εξωτερικές ενότητες. Είναι εξ άλλου γεγονός ότι η αντίθεση αυτή επιτυγχάνεται εξίσου καλά με την έμφαση που δίνεται σε θεματικό υλικό το οποίο στην *έκθεση* παρέμενε στο παρασκήνιο, όπως και με την παρουσίαση ενός ολότελα νέου θέματος· τουναντίον όμως, αναιρείται εν πολλοίς σε περίπτωση που εδώ παρατεθεί ξανά το κύριο θέμα. Αν λοιπόν στον Koch η μεν έναρξη της *επεξεργασίας* από ένα δευτερεύον θεματικό στοιχείο της *εκθέσεως* θεωρείται περίπου ως "η εξαίρεση στον κανόνα" και ως τέτοια βρίσκει εφαρμογή μόνο σε έργα κορυφαίων συνθετών, η δε απ' ευθείας εμφάνιση νέου θεματικού υλικού αποκλείεται για λόγους συνοχής μεταξύ των κυρίων περιόδων, στον Galeazzi εντούτοις είναι αυτές ακριβώς οι επιλογές που κερδίζουν έδαφος αντί της επαναφοράς του κυρίου θέματος! Πιστεύω όμως ότι η σημαντική αυτή διαφοροποίηση στα κείμενα των δύο θεωρητικών δεν

[119] Πρβλ. ό.π.
[120] Πρβλ. Schmalzriedt, ό.π., σ. 44.

οφείλεται τόσο στην προσωπική τους άποψη για το αντικείμενο που εξετάζουν, όσο στις κυρίαρχες αισθητικές τάσεις του περιβάλλοντός τους: για τον γερμανό Koch, που έχει γαλουχηθεί στο δόγμα της "ενότητος στην πολλαπλότητα", η αρχική ιδέα οφείλει να υπηρετεί με συνέπεια την διαδικασία συγκρότησης της συνολικής μακροδομής· για τον ιταλό Galeazzi, αντιθέτως, ο οποίος εκπροσωπεί εκείνη την μουσική παράδοση που είναι κατ' εξοχήν προσανατολισμένη στην μελωδία, ναι μεν ο χειρισμός της αρχικής ιδέας πρέπει να είναι τέτοιος που να εξυπηρετεί την συνοχή του όλου, αλλά το όλον αυτό έχει επίσης ανάγκη από θεματική ποικιλία, εναλλαγή μοτίβων και δεξιοτεχνικά περάσματα, προκειμένου να θέλξει το ακροατήριο. Εκτιμώ λοιπόν ότι ειδικά ο χειρισμός της *επεξεργασίας*, όπως περιγράφεται από τους Koch και Galeazzi, είναι αποκαλυπτικός των διαφορετικών καταβολών των δύο συγγραφέων και – πράγμα σημαντικό για την σύγχρονη έρευνα – φανερώνει μια πληθώρα εναλλακτικών επιλογών που κάλλιστα μπορούν να εφαρμόζονται κατά βούλησιν ακόμη και από τον ίδιο συνθέτη, εφ' όσον αυτός είναι γνώστης των ετερογενών "σχολών" σύνθεσης και υφολογικών τάσεων της εποχής του (η περίπτωση του Mozart είναι ιδιαιτέρως ενδεικτική ως προς το εν λόγω ζήτημα, όπως θα φανεί στο τρίτο κεφάλαιο).

Η *επανέκθεση* του τριμερούς τύπου σονάτας ορίζεται από την επανεμφάνιση του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα.[121] Τόσο στο κείμενο όσο και στο μουσικό παράδειγμα του Galeazzi, το "δεύτερο μοτίβο" και το μετατροπικό τμήμα της *εκθέσεως* παραχωρούν πλέον την θέση τους σε μια σύντομη ανάπτυξη ή προέκταση του (πρώτου) "μοτίβου" που, όπως έχει ήδη επισημανθεί, προσεγγίζει την περιοχή της υποδεσπόζουσας και τελικά φθάνει σε μισή πτώση στην κύρια τονικότητα. Εν προκειμένω, το κύριο θέμα επανεκτίθεται στην Ντο-μείζονα από το μ. 42 μέχρι το μ. 47a (όπου επαναλαμβάνονται χωρίς καμμία αλλαγή τα μ. 1-6a)· στο σημείο αυτό όμως διακόπτεται η μελωδική αντιστοιχία της *επανεκθέσεως* προς την *έκθεση* και αναπτύσσονται γνώριμες ρυθμικο-μελωδικές φιγούρες μέχρι το μ. 52, το οποίο είναι ευθέως αντίστοιχο προς το πτωτικό μ. 16 της *εκθέσεως*, παρά την μεταφορά του στην υποκείμενη πέμπτη. Ο Galeazzi δεν σχολιάζει την σημαντική βράχυνση της εκτάσεως της *επανεκθέσεως* σε σχέση με την *έκθεση* (τα μ. 47b-51 αντικαθιστούν τα μ. 6b-15), αλλά το παράδειγμά του επιβεβαιώνει ουσιαστικά την θεματική συμπύκνωση που αναφέρει ο Koch.[122] Από εκεί και ύστερα, η επανέκθεση των τριών τελευταίων τμημάτων γίνεται σε μεταφορά στην κύρια τονικότητα, χωρίς σημαντικές δομικές αλλοιώσεις (όπως φανερώνει και ο όρος "replica" που χρησιμοποιεί ο Galeazzi).[123] Το "χαρακτηριστικό πέρασμα", ειδικότερα, παραμένει αμετάβλητο (πρβλ. σχετικά τα μ. 53-56 με τα μ. 17-20 του παραδείγματος), ενώ η ακόλουθη "πτωτική περίοδος" επισημαίνεται ότι μπορεί να υποστεί ορισμένες τροποποιήσεις, αρκεί να διατηρήσει κάποια αναλογική σχέση προς την αντίστοιχη της "εκθέσεως"·[124] αυτό μάλλον σημαίνει ότι εδώ η γραφή ενδέχεται να καταστεί ακόμη πιο δεξιοτεχνική και λαμπερή απ' ό,τι στην *έκθεση*, χωρίς με αυτό όμως να μεταβάλλεται ούτε η λειτουργία ούτε η εντύπωση που το τμήμα αυτό αφήνει στον ακροατή (στο παράδειγμα, πάντως, υφίσταται μονάχα μια επουσιώδης ρυθμική και μελωδική απλοποίηση στον πρώτο χρόνο του μ. 59 σε σχέση με το αντίστοιχο σημείο στο μ. 23). Στην περίπτωση της "coda", ωστόσο, οι μεταβολές μπορούν να είναι ριζικές: η κατακλείδα της *εκθέσεως*, εκτός της αυτούσιας επαναφοράς της (όπως συμβαίνει π.χ. στο παράδειγμα: πρβλ. μ. 60-64 με 24-28), μπορεί στην *επανέκθεση* να παραλειφθεί εντελώς, να αντικατασταθεί από κάτι νέο ή ακόμη να διευρυνθεί, περιλαμβάνοντας μια επαναφορά του κυρίου θέματος, του εισαγωγικού τμήματος είτε κάποιου άλλου ιδιαιτέρως ταιριαστού για την ολοκλήρωση του κομματιού περάσματος. Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, από την κατακλείδα της *εκθέσεως*

[121] Πρβλ. Schmalzriedt, ό.π., σ. 44.
[122] Η Churgin (ό.π., σ. 187) θεωρεί ότι οι αλλαγές σε αυτό το σημείο της *επανεκθέσεως* ήταν αυτονόητες εκείνη την εποχή και ότι συνεπώς αρκούσε μόνο το μουσικό παράδειγμα για την κατάδειξή τους.
[123] Βλ. Schmalzriedt, ό.π., σ. 44.
[124] Πρβλ. ό.π.

φαίνεται πλέον να δημιουργείται ένα εκτενέστερο καταληκτικό τμήμα, όχι μόνον της *επανεκθέσεως* αλλά κατ' ουσίαν ολόκληρης της μορφής.[125] Ο Galeazzi βέβαια χρησιμοποιεί εδώ τον ουδέτερο όρο της "coda" που, όπως προαναφέρθηκε, καλύπτει όλες τις παραπάνω δυνατότητες· στις μέρες μας εντούτοις, μια τελική επαναφορά του κυρίου θέματος καθώς και η σημαντική εν γένει "διεύρυνση" της κατακλείδας της *επανεκθέσεως* κατανοούνται συνήθως υπό την έννοια της *coda* ως μιας αυτόνομης καταληκτικής ενότητος που έρχεται πλέον να προστεθεί στην συνολική τριμερή μακροδομή, παρά ως μια απλή "τροποποίηση" είτε αντικατάσταση της κατακλείδας της *εκθέσεως* στην *επανέκθεση*.[126]

Ο διμερής τύπος σονάτας συναντάται κατά τον Galeazzi σε μάλλον σύντομες συνθέσεις· σε σχέση με την ανάλογη άποψη του Koch, εδώ μπορεί απλώς να παρατηρηθεί ότι δεν υφίσταται διάκριση ως προς την γρήγορη ή αργή χρονική αγωγή ενός μέρους, οπότε ο Galeazzi δεν περιορίζει το πεδίο εφαρμογής του διμερούς αυτού τύπου σε αργά μόνο μέρη. Κοινή επίσης είναι η αντίληψη ότι ο διμερής τύπος σονάτας προέρχεται από τον τριμερή (και όχι το αντίθετο). Σε αρμονικό επίπεδο, ο Galeazzi επισημαίνει ότι το αρχικό αναπτυξιακό τμήμα της δεύτερης ενότητος καταλήγει στην δεσπόζουσα της κύριας τονικότητος, η οποία με την σειρά της "λύνεται" στην τονική. Ως προς τα θεματικά περιεχόμενα, εξ άλλου, φαίνεται ότι στην έναρξη της ενότητος αυτής μπορεί να εφαρμοσθεί οποιοσδήποτε από τους τέσσερεις τρόπους κατασκευής του "μοτίβου" που ισχύουν και για την *επεξεργασία* του τριμερούς τύπου, η επαναφορά της κύριας τονικότητος όμως συνδυάζεται οπωσδήποτε με την επανέκθεση του "χαρακτηριστικού περάσματος"[127] και προφανώς της μετέπειτα "πτωτικής περιόδου" και της "coda". Κατά συνέπειαν, ο διμερής τύπος σονάτας, που ελάχιστα θίγεται εδώ από τον Galeazzi, ακολουθεί σε γενικές γραμμές τις προδιαγραφές που αναφέρονται και στο κείμενο του Koch. Η μόνη σαφής διαφοροποίηση του Galeazzi ως προς τον διμερή τύπο σονάτας που περιγράφει ο Koch, έγκειται στην προαιρετική δυνατότητα μιας (έστω και υπαινικτικής) προσέγγισης της περιοχής της υποδεσπόζουσας μετά την επαναφορά της κύριας τονικότητος. Κάτι τέτοιο, ωστόσο, θα έπρεπε λογικά να συνεπιφέρει μια αξιοπρόσεκτη δομική τροποποίηση του "χαρακτηριστικού περάσματος" είτε της "πτωτικής περιόδου", πράγμα που δεν αναφέρεται στην συνέχεια. Ίσως λοιπόν εδώ ο Galeazzi απλώς να υπερβάλλει – και είναι γεγονός ότι γενικότερα ο ρόλος της υποδεσπόζουσας στην θεώρησή του αντιμετωπίζεται σχεδόν ως ισάξιος εκείνου της δεσπόζουσας (τουλάχιστον στον μείζονα τρόπο), κατά τρόπον εμφανώς δυσανάλογο προς την συνθετική πρακτική της εποχής.

Στην δύση του 18ου αιώνος, ένας ακόμη θεωρητικός αναφέρεται στην μορφή σονάτας προτάσσοντας τα θεματικά της στοιχεία. Πρόκειται για τον γερμανό Johann Friedrich Daube (περί το 1730-1797), του οποίου ο δεύτερος τόμος της πραγματείας *Anleitung zur Erfindung*

---

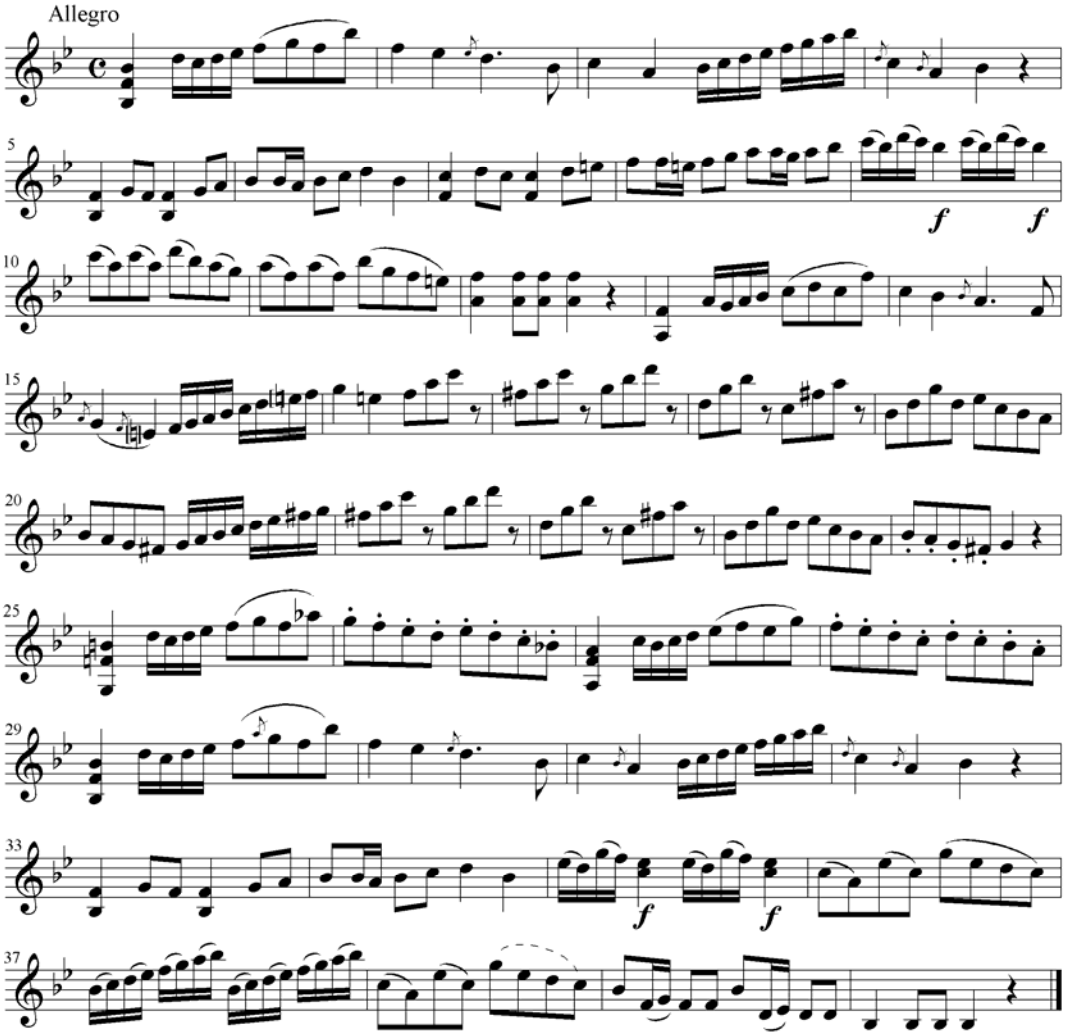
[125] Πρβλ. Churgin, ό.π., σ. 187.

[126] Σύμφωνα με τον Neubacher (ό.π., σ. 133 και 139), αυτό το "επιπρόσθετο δομικό τμήμα" μετά την *επανέκθεση* συνιστά την τρίτη περίπτωση εφαρμογής της "coda" ως τεχνικού-συνθετικού όρου – έστω και αν τα θεωρητικά κείμενα του 18ου αιώνος δεν παρέχουν ακόμη σαφείς μαρτυρίες ως προς αυτό παρά μόνον ενδείξεις.

[127] Τόσο η Churgin (ό.π., σ. 186) όσο και ο Schmalzriedt (ό.π., σ. 44), αντιμετωπίζουν – ακριβώς όπως και ο Galeazzi – τον διμερή τύπο σονάτας απλώς ως μια περίπτωση τροποποίησης της *επανεκθέσεως*, που αντί να είναι "συμμετρική" προς την *έκθεση* καθίσταται "περικεκομμένη". Ο σαφής όμως διαχωρισμός που γίνεται στην § 36 ανάμεσα στις περιπτώσεις "πλήρους" και "περικεκομμένης" *επανεκθέσεως* και ιδίως η επαναπροσέγγιση του ζητήματος της αρμονικής κατάληξης του προηγούμενου μετατροπικού τμήματος αναφορικά με την δεύτερη περίπτωση αλλά και η *επιβεβλημένη* πλέον επαναφορά στην κύρια τονικότητα ενός "μη απαραίτητου" σε σύντομες συνθέσεις δομικού τμήματος (ας μην το ξεχνάμε αυτό!), συνιστούν καλές ενδείξεις για να θεωρήσουμε ότι εδώ υφίσταται τελικά κάτι παραπάνω από μια απλή "τροποποίηση" της *επανεκθέσεως* του τριμερούς τύπου σονάτας. Ας προσεχθεί επίσης η ακόλουθη επισήμανση της Churgin (ό.π.): «Παλαιότερα, η διαδικασία αυτή [της επαναφοράς στην κύρια τονικότητα μόνο του "δευτέρου ημίσεως" της *εκθέσεως*] συνιστούσε μιαν έγκυρη εναλλακτική δυνατότητα αντί της πλήρους επανεκθέσεως, ασχέτως της εκτάσεως [της συνθέσεως]. Αναφορικώς με αυτήν, ας αναλογισθεί κανείς τις συμφωνίες του Johann Stamitz ή το τέταρτο μέρος της συμφωνίας αρ. 44 του Haydn (περί το 1771)».

*der Melodie und ihrer Fortsetzung* – "*welcher die Composition enthält*" – εξεδόθη μεταθανάτια στην Βιέννη το 1798. Το ακόλουθο μουσικό παράδειγμα και ο σύντομος σχολιασμός του συνιστούν μια ακόμη ενδιαφέρουσα μαρτυρία για την μορφή σονάτας:

> Τώρα θέλω επίσης να σας παρουσιάσω εδώ ένα εκτενές και σχεδόν αποπερατωμένο κομμάτι, το οποίο, ως συνήθως, πρέπει να αποτελείται από τρία τμήματα· το πρώτο εξ αυτών [οδηγείται] στην αμέσως πιο συγγενική τονικότητα και φθάνει σε μια πτώση. Από εκεί, το δεύτερο τμήμα αφήνει να ακουσθεί το αρχικό θέμα μεταφερμένο στην πέμπτη [δεσπόζουσα]· ακολούθως, εισέρχεται στην δεύτερη συγγενική τονικότητα, δηλαδή σε αυτήν [που βρίσκεται] μια τρίτη προς τα κάτω [στην σχετική ελάσσονα]. Εδώ μπορεί να γίνει και μια πτώση κατά το δοκούν. Τώρα αρχίζει το τρίτο τμήμα με επανάληψη του αρχικού θέματος, πηγαίνοντας αμέσως, αλλά χωρίς να την εκπληρώσει, σε μια τονικότητα από εκείνες που δεν ανήκουν στις στενά συγγενικές [προς την κύρια], δηλαδή στην ντο-ελάσσονα [σχετική της υποδεσπόζουσας]· έπειτα, τα δύο αυτά μέτρα επαναλαμβάνονται έναν τόνο χαμηλότερα. Τώρα, το αρχικό θέμα εμφανίζεται για ακόμη μια φορά, τελείως απαράλλακτο μέχρι το έβδομο μέτρο [του]· από εδώ παρουσιάζεται σε μεταφορά το ένατο μέτρο από την αρχή, καθώς και το δέκατο μέτρο, ενώ μετά απ' αυτό το κομμάτι ολοκληρώνεται με την τρίτη και την τέταρτη φιγούρα.[128]




[128] Johann Friedrich Daube, *Anleitung zur Erfindung der Melodie und ihrer Fortsetzung*, Band II: *welcher die Composition enthält*, Wien 1798, όπως παρατίθεται από τον Ritzel, ό.π., σ. 141-142.

Πρώτη και ιδιαιτέρως σημαντική παρατήρηση: το κομμάτι αποτελείται από *τρεις* ενότητες (μ. 1-12, 13-24 και 25-40)· απουσιάζει οποιαδήποτε μνεία σε διμερή μακροδομή, ακριβώς επειδή εδώ (σε αντίθεση με τα προηγούμενα μουσικά παραδείγματα) δεν υφίστανται σημεία επαναλήψεως που να χωρίζουν το όλον σε δύο μέρη (*έκθεση* και *επεξεργασία συν επανέκθεση*). Η τριμέρεια αυτή ορίζεται από την παρουσία του αρχικού (κυρίου) θέματος στην έναρξη κάθε ενότητος, ανεξαρτήτως του αρμονικού υποβάθρου στο οποίο εδράζεται κάθε φορά. Η *έκθεση*, πάντως, συνιστά ένα δείγμα σύνθεσης πολύ μικρών διαστάσεων, παρά τις περί του αντιθέτου διαβεβαιώσεις του Daube: το κύριο θέμα εκτείνεται σε τέσσερα μόλις μέτρα και ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση (μ. 4)· στο επόμενο τετράμετρο (μ. 5-8) μπορούμε επίσης να διακρίνουμε το (κατά την ορολογία του Galeazzi) "δεύτερο μοτίβο", αλλά στην συνέχεια δίνεται η εντύπωση μιας συναίρεσης της "απομάκρυνσης από την τονικότητα" με μια επίφαση "πτωτικής περιόδου" στην δευτερεύουσα τονικότητα, σε πολύ περιορισμένο χώρο (στα μ. 9-12) και δίχως καμμία ενδιάμεση πτωτική τομή που θα αναδείκνυε σαφέστερα το σημείο έναρξης της εδραίωσης της τονικότητος της δεσπόζουσας.[129]

Η δεύτερη ενότητα δεν παρουσιάζει κάτι το αξιοπερίεργο: αρχικά, το τετράμετρο κύριο θέμα παρατίθεται στην τονικότητα της δεσπόζουσας (μ. 13-16a) και καταλήγει σε ένα τρίφθογγο μοτίβο ανιόντος αρπισμού (στο μ. 16b), το οποίο στην συνέχεια αποσπάται και αναπτυσσόμενο (στα μ. 17-19 αλλά και 21-23) μετατρέπει προς την σχετική ελάσσονα, όπου πραγματοποιείται εις διπλούν η ίδια τέλεια πτώση (στα μ. 20 και 24), με θεματικό υλικό από τις καταληκτικές φιγούρες της *εκθέσεως* (πρβλ. τα μ. 19-20 και 23-24 με τα μ. 10-12). Καθώς όμως η "δεύτερη συγγενική τονικότητα" εδραιώνεται ουσιαστικά πολύ περισσότερο απ' ό,τι η "πρώτη" (στο τέλος της *εκθέσεως*), τίθεται υπό αμφισβήτηση ο "προαιρετικός χαρακτήρας" της πτωτικής αυτής διαδικασίας, τον οποίον επικαλείται ο Daube στον σχολιασμό του.

Το πιο καίριο σημείο της θεώρησής του, εντούτοις, αφορά στην έναρξη της τρίτης ενότητος με την επανεμφάνιση του αρχικού μοτίβου (και όχι ολόκληρου του κυρίου θέματος) σε ένα τονικώς ασταθές περιβάλλον. Ο Daube παραδέχεται ότι η ντο-ελάσσονα στα μ. 25-26 είναι παροδική και ακόμη ότι το κύριο θέμα επανεκτίθεται απαράλλακτο μόνο από το μ. 29 και εξής. Επομένως, στα μ. 25-28 λαμβάνει στην πραγματικότητα χώραν ένα μεταβατικό τμήμα που οδηγεί από την σχετική ελάσσονα στην κύρια τονικότητα· ο Daube όμως, εξαιτίας του αλυσιδωτού εδώ χειρισμού του αρχικού μοτίβου, εκλαμβάνει το εν λόγω πέρασμα ως "εισαγωγή" της *επανεκθέσεως* και όχι ως "παράρτημα" της *επεξεργασίας* – όπως αυτό θα γινόταν αντιληπτό από τον Koch, με κριτήριο την αρμονική του λειτουργία.[130] Παρατηρούμε λοιπόν πως η έμφαση στην θεματική παράμετρο οδηγεί τον Daube σε ένα πόρισμα αρκετά εξεζητημένο, σε σχέση τουλάχιστον με την εικόνα που διαμορφώνεται από τους υπόλοιπους θεωρητικούς της εποχής εκείνης ως προς το ακριβές σημείο έναρξης της *επανεκθέσεως*.[131] Αν ωστόσο εμμείνουμε στο (εύλογο) αίτημα σύμπτωσης της επανεμφάνισης του κυρίου θέματος με την επαναφορά της κύριας τονικότητος, τότε η *επανέκθεση* στο παράδειγμα του Daube αρχίζει από το μ. 29 και παρουσιάζει μικρές μόνον αποκλίσεις από την *έκθεση*:[132] τα μ. 1-6 επανέρχονται αυτούσια στα μ. 29-34, τα μ. 7-8 παραλείπονται, τα μ. 9-10 μεταφέρονται (με ελάχιστες τροποποιήσεις) στα μ. 35-36 στην περιοχή της κύριας τονικότητος, στην θέση του μ. 11 εμφανίζεται ένα τρίμετρο με ανάπτυξη γνωστών μοτίβων (πρβλ. το μ. 37 με το 3 και το μ. 39 με τα μ. 6 και 8· το μ. 38 συνιστά ένα υποκατάστατο του μ. 11) και τελικά οι δύο ενότητες ολοκληρώνονται με την ίδια καταληκτική φιγούρα (πρβλ. μ. 40 με 12).

---

[129] Όπως εύστοχα παρατηρεί και ο Ritzel (ό.π., σ. 142), εν τέλει δεν διαμορφώνεται ένα σαφές τονικό πεδίο επί της δεσπόζουσας, αφού όλες οι σημαντικές μοτιβικές φιγούρες εκτίθενται στην κύρια τονικότητα· μόνο τα τελευταία μέτρα στρέφονται ουσιαστικά προς την δεσπόζουσα (βλ. μ. 10-11) και την επικυρώνουν πτωτικά (στο μ. 12).

[130] Πρβλ. Ritzel (ό.π., σ. 142-143) και Neubacher (ό.π., σ. 126-127).

[131] Ritzel, ό.π., σ. 143.

[132] Ό.π.

Η σχετική συμβολή του August Kollmann (1756-1829), στο πλαίσιο του πονήματός του *An Essay on Practical Musical Composition* (Λονδίνο 1799), είναι μια από τις γνωστότερες στους σύγχρονους μουσικολογικούς κύκλους:

> Στις γενικές του γραμμές, ένα εκτενές μέρος διαιρείται κατά κανόνα σε δύο ενότητες. Η πρώτη, όταν το κομμάτι είναι σε μείζονα [τονικότητα], καταλήγει στην πέμπτη της κλίμακας [δεσπόζουσα] και η δεύτερη στην [κύρια] τονικότητα· όταν όμως το κομμάτι είναι σε ελάσσονα [τονικότητα], η πρώτη ενότητα ολοκληρώνεται ως επί το πλείστον στην τρίτη της κλίμακας [σχετική μείζονα] και η δεύτερη στην [κύρια] τονικότητα. […] Κάθε ενότητα μπορεί να διαιρεθεί σε δύο υποενότητες, πράγμα που στο σύνολο ισοδυναμεί με τέσσερεις υποενότητες.
>
> Η πρώτη υποενότητα πρέπει να περιέχει την διάταξη [setting out] από την [κύρια] τονικότητα προς την πέμπτη της [δεσπόζουσα] στον μείζονα [τρόπο] ή την τρίτη [σχετική μείζονα] στον ελάσσονα, και ενδέχεται να τελειώσει με την συγχορδία της τονικής ή της πέμπτης της, αλλά το τελευταίο είναι καλύτερο. Η δεύτερη υποενότητα περιλαμβάνει ένα πρώτο είδος ανάπτυξης, που συνίσταται σε μια πιο φυσική μετατροπία από εκείνη της τρίτης υποενότητος· μπορεί να περιορισθεί στην τρίτη [σχετική μείζονα] ή την πέμπτη [δεσπόζουσα] της [κύριας] τονικότητος είτε επίσης να προσεγγίσει ορισμένες συγγενικές ή ακόμη και μη συγγενικές τονικότητες, μόνον εφ' όσον δεν γίνει καμμιά δομική παρέκκλιση προς οιαδήποτε άλλη τονικότητα πέραν της προαναφερόμενης πέμπτης [δεσπόζουσας] στον μείζονα και τρίτης [σχετικής μείζονος] στον ελάσσονα [τρόπο]. Η τρίτη υποενότητα περιλαμβάνει ένα δεύτερο είδος ανάπτυξης, το οποίο συνίσταται σε παρεκκλίσεις προς όλες εκείνες τις τονικότητες και τους τρόπους που θα μπορούσαν να εισαχθούν, πέραν αυτής της πέμπτης [δεσπόζουσας] (ή της τρίτης [σχετικής μείζονος])· και εδώ είναι ο χώρος για εκείνες τις απότομες μετατροπίες ή τις εναρμόνιες αλλαγές που επιδέχεται ή απαιτεί το κομμάτι. Η τέταρτη υποενότητα περιέχει την επιστροφή στην [κύρια] τονικότητα, με ένα τρίτο είδος ανάπτυξης, παρόμοιο με αυτό της πρώτης ενότητος.
>
> Τα παραπάνω αφορούν στον σχεδιασμό της μετατροπίας, ο οποίος μπορεί να βρεθεί σε εφαρμογή στις περισσότερες σονάτες, συμφωνίες και κοντσέρτα. […] Αλλά ενδέχεται να παραλλάσσεται σχεδόν εις το άπειρον. Γι' αυτό οι διαφορετικές ενότητες και υποενότητες μπορούν να ποικίλουν καθ' οιανδήποτε λογική έκταση και τα αναφερθέντα είδη μετατροπίας και ανάπτυξης μπορούν να διαφοροποιούνται χωρίς τέλος.[133]

Δεδομένης ωστόσο της προηγούμενης ενασχόλησής μας με θεωρητικές συμβολές όπως του Riepel, του Koch και του Galeazzi, η παραπάνω αναφορά του Kollmann όχι μόνον δεν έχει να προσθέσει τίποτε το ουσιώδες σε όσα ήδη γνωρίζουμε, αλλά κάλλιστα θα μπορούσε να εκληφθεί και ως μια οπισθοδρόμηση στο πλαίσιο της εδώ επιχειρούμενης ανασύστασης της ιστορικής εξελίξεως της θεωρίας για την μορφή σονάτας.[134] Ο Kollmann, ενασχολούμενος αποκλειστικά με την αρμονική παράμετρο, διακρίνει τις δύο τονικές περιοχές της *εκθέσεως*, ένα πεδίο αρμονικής περιπλάνησης καθώς και την τελική επαναφορά της κύριας τονικότητος.[135] Παραμένει εντούτοις αδιευκρίνιστο το αν η δεύτερη ενότητα ανήκει στον διμερή ή στον τριμερή τύπο σονάτας (και επομένως το κατά πόσον αυτή συνιστά μιαν ενιαία μακροδομική ενότητα ή ταυτίζεται με τις δυνάμενες να επαναληφθούν από κοινού

[133] August[us] Frederic Christopher Kollmann, *An Essay on Practical Musical Composition*, London 1799, όπως παρατίθεται από τον Ratner, "Harmonic Aspects…", ό.π., σ. 160-161, και αργότερα από τον ίδιο, στο βιβλίο του *Classic Music: Expression, Form, and Style*, Schirmer Books, New York 1980, σ. 217-218.

[134] Στην πραγματικότητα, ο Kollmann δεν μας προσφέρει ούτε «ένα ιδιαίτερα αποκαλυπτικό κείμενο», ούτε πολύ περισσότερο «συνοψίζει τις απόψεις που επικρατούν ολοκληρωτικά την εποχή εκείνη», όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Φιτσιώρης, ό.π., σ. 43. Το δοκίμιο αυτό δεν υπεισέρχεται σε τεχνικές λεπτομέρειες της συνθέσεως, διότι προφανώς απευθύνεται στο μη ειδήμον κοινό των συνδρομητικών συναυλιών που οργανώνονταν με μεγάλη επιτυχία την εποχή εκείνη στην βρετανική πρωτεύουσα και όχι βέβαια σε επίδοξους γηγενείς συνθέτες, οι οποίοι ήταν εκ των πραγμάτων υποχρεωμένοι να μεταβούν στην ηπειρωτική Ευρώπη για να γνωρίσουν ενδελεχώς τα μυστικά της μουσικής τέχνης.

[135] Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 149.

*επεξεργασία* και *επανέκθεση*), αφού απουσιάζει οποιαδήποτε αναφορά σε θεματικά περιεχόμενα.[136] Εν ολίγοις, η συμβολή του Kollmann δημιουργεί περισσότερα ερωτήματα και προβλήματα απ' όσα μπορεί πραγματικά να επιλύσει, εξαιτίας της μονοδιάστατης οπτικής της· εκτιμώ δε ότι έχει τύχει δυσανάλογης της αξίας της προβολής στον 20ό αιώνα και γι' αυτό έκρινα απαραίτητη την παράθεσή της σε αυτό το σημείο της παρούσας μελέτης, ώστε να καταδειχθεί ανάγλυφα η ανεπάρκειά της για την κατανόηση της μορφής σονάτας στα τέλη του 18ου αιώνος.

Οι τρεις πρώτοι τύποι σονάτας μέσα από τα θεωρητικά συγγράμματα του 19ου αιώνος

Στις αρχές του 19ου αιώνος δεσπόζει το τρίτομο έργο του Jérôme-Joseph de Momigny (1762-1842) *Cours complet d'harmonie et de composition*, που εκδόθηκε στο Παρίσι το 1806 (είχε δε προηγηθεί τμηματική δημοσίευσή του σε "τεύχη", μεταξύ των ετών 1803-1805). Η μεθοδολογία του Momigny επικεντρώνεται στην ανάλυση μικροδομικών τμημάτων και θέτει στο περιθώριο την προβληματική της μακροδομικής οργάνωσης ενός έργου.[137] Ο ίδιος πάντως αντιλαμβάνεται την μορφή σονάτας όπως περίπου οι Koch και Galeazzi, δηλαδή με δύο μεγάλα επαναλαμβανόμενα τμήματα ("reprises"), εκ των οποίων το πρώτο αντιστοιχεί στην *έκθεση*, ενώ το δεύτερο περιλαμβάνει δύο επιμέρους "parties", την *επεξεργασία* και την *επανέκθεση*· σε αυτό το πλαίσιο ωστόσο, η διάκριση των τριών ενοτήτων καθίσταται πλέον σαφής και αναγκαία,[138] ενώ από την άλλη πλευρά απουσιάζει οποιαδήποτε αναφορά στον διμερή τύπο σονάτας.

Κάθε ενότητα υποδιαιρείται σε μικρότερα δομικά τμήματα, τις "περιόδους", οι οποίες μάλιστα ταξινομούνται σε "κύριες" και "κατώτερες" (δευτερεύουσες). Ο Momigny διακρίνει τέσσερα είδη "κυρίων περιόδων": α) την "εναρκτήρια", που αντιστοιχεί συνήθως (αλλά όχι κατά τρόπον δεσμευτικό) στο "κύριο θέμα"· β) την "μελωδική", που παραπέμπει προφανώς στο "τραγουδιστό θέμα" του Koch ή στο "χαρακτηριστικό πέρασμα" του Galeazzi· γ) την "période de verve", η οποία αναφέρεται σε ένα οποιοδήποτε τμήμα που χαρακτηρίζεται από ζωντάνια και ενεργητικότητα· και τέλος, δ) την "trait", που είναι το ανάλογο της "πτωτικής περιόδου" του Galeazzi, δηλαδή ένα πεδίο εφαρμογής λαμπερών δεξιοτεχνικών περασμάτων. Από την άλλη πλευρά, οι "κατώτερες περίοδοι" διακρίνονται σε "συμπληρωματικές" (τμήματα που λειτουργούν ως επιπρόσθετες "κατακλείδες" ορισμένων "κυρίων περιόδων"), σε "συνδετικές" (μεταβάσεις ή συνδετικά περάσματα μεταξύ "κυρίων περιόδων") και σε "ενδιάμεσες" (οι οποίες μάλλον αναφέρονται σε τμήματα "επεισοδιακού" χαρακτήρος).[139]

---

[136] Ο Ritzel (ό.π., σ. 149-150), βέβαια, υποθέτει ότι η έννοια της "ανάπτυξης" στον Kollmann μπορεί να σχετίζεται με τον χειρισμό του θεματικού υλικού, ιδίως στην περίπτωση των "μονοθεματικών" όψιμων έργων του Haydn: αν όντως ισχύει κάτι τέτοιο, τότε η πρώτη "ανάπτυξη" αναφέρεται πιθανώς στην ανάπλαση του αρχικού θεματικού υλικού στην δεύτερη τονική περιοχή της *εκθέσεως*, η δεύτερη ενδέχεται να προσδιορίζει την μετέπειτα εντατικοποίηση της αναπτύξεως του ιδίου υλικού και η τρίτη ίσως υποδηλώνει την πιο συγκρατημένη τροποποίηση του αρχικού υλικού κατά την επανέκθεσή του. Σε κάθε περίπτωση όμως, η περιγραφή του Kollmann δεν αποσαφηνίζει αν η τέταρτη "υποενότητα" επανεκθέτει το θεματικό υλικό και των δύο πρώτων "υποενοτήτων" (όπως ατεκμηρίωτα και δίχως δεύτερη σκέψη δέχεται ο Ratner, στο άρθρο του "Harmonic Aspects…", ό.π., σ. 161) ή μόνο τα περιεχόμενα της δεύτερης εξ αυτών σε τονική μεταφορά, ούτε επίσης αν η τρίτη "υποενότητα" επικεντρώνεται σε κάποια – έστω και απομεμακρυσμένη – τονική περιοχή ή περιπλανάται δίχως στόχο μέχρι την επαναπροσέγγιση της κύριας τονικότητος (πράγμα που θα μπορούσε ίσως να αποκαλύψει την διμερή ή τριμερή μακροδομική οργάνωση του όλου).

[137] Ritzel, ό.π., σ. 247.

[138] Ό.π., σ. 239-240.

[139] Για όλα τα προαναφερόμενα είδη "περιόδων" κατά τον Momigny, βλ. Ritzel, ό.π., σ. 243-247 (όπου επιπλέον σχολιάζεται και η δυσχέρεια ταύτισής τους με συγκεκριμένα μικροδομικά τμήματα της μορφής σονάτας). Συνοπτική – και μάλιστα όχι πολύ ακριβής στην αγγλική απόδοση της πρωτότυπης γαλλικής ορολογίας – παράθεση των ειδών αυτών υπάρχει και στο βιβλίο του Ratner, *Classic Music*…, ό.π., σ. 220.

Είναι φανερό ότι οι χαρακτηρισμοί που χρησιμοποιεί ο Momigny αναφέρονται πρωτίστως σε "εντυπώσεις" που δημιουργούνται κατά την ακρόαση ενός μουσικού κομματιού, οι οποίες όμως επιφέρουν σύγχυση ως προς τις δομικές λειτουργίες των επιμέρους τμημάτων μιας μακροδομικής ενότητος και δεν συμβάλλουν τελικά στην αποσαφήνιση της οργάνωσης της συνολικής μορφής. Παράλληλα, ας τονισθεί σε αυτό το σημείο το γεγονός ότι οι "εντυπώσεις" αυτές αφορούν σχεδόν αποκλειστικά σε θεματικά στοιχεία της μορφής, ενώ η αρμονική παράμετρος φαίνεται πως λαμβάνεται πλέον ελάχιστα υπ' όψιν. Αυτό είναι σίγουρα ενδεικτικό μιας γενικότερης μεταστροφής του ενδιαφέροντος από την εξέταση του υποβάθρου εκείνου που εγγυάται την μακροδομική συνοχή ενός έργου προς την διερεύνηση περισσότερο "επιφανειακών" – ούτως ειπείν – μορφωμάτων, τα οποία φυσικά επιζητούν την ποικιλία μέσω της διαφοροποίησης του χαρακτήρος και της εν γένει δυναμικής τους.

Η ενότητα της *επεξεργασίας* αντιμετωπίζεται από τον Momigny ως το κατ' εξοχήν πεδίο εφαρμογής μετατροπιών, μεταβάσεων και αναπτύξεως με ιδιαίτερο αρμονικό πλούτο και χρήση αντιστικτικών τεχνικών.[140] Σε αντίθεση όμως με τους θεωρητικούς του προηγούμενου αιώνος, το τέλος της *επεξεργασίας* δεν προσδιορίζεται πλέον από την πτώση σε έναν τρίτο μακροδομικό τονικό πυλώνα, αφού τώρα η μετατροπική πορεία στοχεύει στην προσέγγιση ενός ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της κύριας τονικότητος, ο οποίος παράλληλα ορίζει το σημείο έναρξης ενός συνδετικού περάσματος προς την *επανέκθεση*.[141] Η *επανέκθεση*, επίσης, συνίσταται αφ' ενός μεν στην "ακριβή επανάληψη" του πρώτου τμήματος της *εκθέσεως* και αφ' ετέρου στην κατά το μάλλον ή ήττον τροποποιημένη μεταφορά στην κύρια τονικότητα των θεματικών περιεχομένων που αρχικά είχαν εκτεθεί στην δευτερεύουσα τονικότητα.[142] Και εδώ μπορεί να παρατηρηθεί μια σημαντική διαφοροποίηση του Momigny σε σχέση τουλάχιστον με τους Koch και Galeazzi, οι οποίοι αντιμετώπιζαν το "δεύτερο ήμισυ" της *επανεκθέσεως* περίπου ως "ακριβή επανάληψη" του αντιστοίχου τμήματος της *εκθέσεως*, ενόσω το "πρώτο ήμισυ" εξελισσόταν διαφορετικά (σε τονικό, δομικό-πτωτικό και θεματικό επίπεδο) στις δύο εξωτερικές ενότητες. Από τα παραπάνω, διαφαίνεται ήδη μια ουσιώδης μεταβολή της θεωρίας περί της μορφής σονάτας πριν και μετά το 1800, καθώς (όπως θα διαπιστωθεί και στην συνέχεια) διαμορφώνεται προοδευτικά μια τάση σύγκλισης της *επανεκθέσεως* προς την *έκθεση* και απόκλισης αμφοτέρων από την *επεξεργασία*· καταλυτικό ρόλο, εξ άλλου, σε αυτήν την εξέλιξη επρόκειτο να παίξουν τόσο η ενίσχυση της θεματικής ταύτισης των εξωτερικών ενοτήτων όσο και η άμβλυνση των μεταξύ τους διαφορών σε επίπεδο αρμονικής πλοκής.

Προς την ίδια κατεύθυνση κινείται και ο Antonín Reicha (1770-1836), με την διαφορά όμως ότι οι παραστάσεις του είναι εξ αρχής πιο συγκεκριμένες από εκείνες του Momigny, διαθέτουν μεγαλύτερη ισορροπία ανάμεσα στην αρμονική και την θεματική παράμετρο και τελικά οδηγούν στην συγκρότηση ενός αποκρυσταλλωμένου μορφολογικού σχήματος για την σονάτα. Ήδη στο πρώτο σημαντικό θεωρητικό του έργο, το *Traité de mélodie* (Παρίσι 1814), ο Reicha κατονομάζει την μορφή σονάτας "μεγάλη διμερή μορφή", υποδεικνύοντας ότι τα δύο μεγάλα τμήματά της αφιερώνονται στην "έκθεση" και την "ανάπτυξη" των μουσικών ιδεών, αντιστοίχως. Το αρχικό "θέμα" παγιώνει την κύρια τονικότητα, ενώ οι μετέπειτα μετατροπίες οδηγούν στην εκάστοτε δευτερεύουσα τονικότητα (της δεσπόζουσας στον μείζονα τρόπο και της σχετικής μείζονος ή της ελάσσονος δεσπόζουσας στον ελάσσονα τρόπο), η οποία επικυρώνεται πτωτικά και λειτουργεί ως "νέα τονική", παρ' ότι δεν προβλέπεται ακόμη κάποιο ιδιαίτερο θέμα γι' αυτήν. Ο Reicha δεν δέχεται την χρήση εναλλακτικών τονικών επιλογών στο πλαίσιο της *εκθέσεως*, ενώ ενδεχόμενες μετατροπίες εκλαμβάνονται μόνον ως περιστασιακές παρεκκλίσεις από την πρώτη ή την δεύτερη τονική

[140] Ritzel, ό.π., σ. 240.
[141] Shamgar, ό.π., σ. 133.
[142] Ritzel, ό.π., σ. 240.

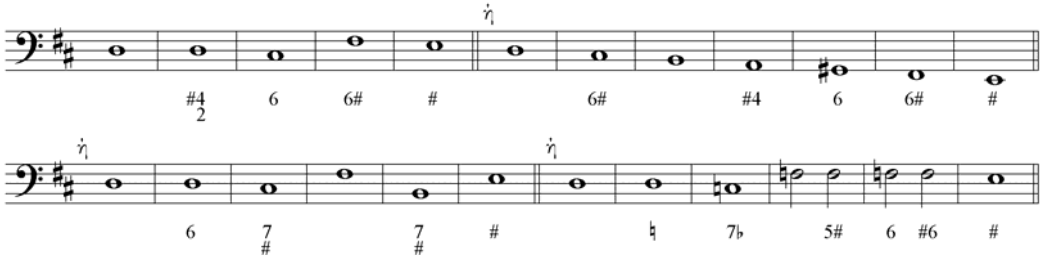
περιοχή· ως εκ τούτου, η *έκθεση* διατηρεί σε κάθε περίπτωση μια ισχυρή αναφορικότητα προς την κύρια τονικότητα, προκειμένου να έλθει σε εμφανή αντιπαράθεση με την ακόλουθη ενότητα. Πράγματι, η *επεξεργασία* αναπτύσσει τις "ιδέες" της πρώτης ενότητος με έντονη μετατροπική κίνηση καθώς και σύντομες αρμονικές στάσεις σε συγγενικές τονικότητες. Για την *επανέκθεση* δε, ο Reicha προβλέπει – συμφωνώντας απόλυτα με τον Momigny – την "επανάληψη" του (κυρίου) θέματος καθώς και την τονική μεταφορά "μεγάλου μέρους των εν μέρει τροποποιημένων ιδεών" της περιοχής της δευτερεύουσας τονικότητος της *εκθέσεως*. Η προαιρετική χρήση μιας αυτόνομης *coda* μετά την ολοκλήρωση της *επανεκθέσεως* συνιστά επίσης ένα καινούργιο – εν πολλοίς – δεδομένο στην ιστορική εξέλιξη της θεώρησης της μορφής σονάτας, αφού εδώ εκλείπει πλέον η αμφισημία με την οποία ο ίδιος όρος είχε χρησιμοποιηθεί παλαιότερα από τον Galeazzi.[143]

Μια δεκαετία αργότερα, επανερχόμενος στο ίδιο ζήτημα στο πλαίσιο του θεωρητικού του συγγράμματος *Traité de haute composition musicale* (Παρίσι 1824-1826), ο Reicha προσφέρει μια πολύ πιο διεξοδική και αναλυτική παρουσίαση της μορφής σονάτας:

> ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΗΣ ΔΙΜΕΡΟΥΣ ΜΟΡΦΗΣ.
>
> Η μορφή αυτή διαιρείται, όπως έχουμε πει, σε δύο κύρια μέρη. Το πρώτο μέρος υπηρετεί την έκθεση των επινοημένων ιδεών. Το δεύτερο μέρος χωρίζεται σε δύο ΕΝΟΤΗΤΕΣ, εκ των οποίων η πρώτη υπηρετεί την ανάπτυξη των ιδεών και η δεύτερη την [τονική] μεταφορά τους.
>
> *Περί του πρώτου μέρους, το οποίο αφιερώνεται στην έκθεση των ιδεών.*
>
> Σε αυτό το πρώτο μέρος όλα πρέπει να δημιουργηθούν, όλα πρέπει να επινοηθούν: είναι κατά τρόπον μοναδικό ο καρπός της εμπνεύσεως και της ευφυίας· απ' αυτήν ακριβώς την δημιουργία εξαρτάται το κύριο ενδιαφέρον του κομματιού. Εδώ δεν αναπτύσσει κανείς τίποτε, ή αν μεταχειρισθεί αυτό το μέσο, τότε το κάνει μόνο προσωρινά. Ακολουθεί εδώ κατά προσέγγιση η ακολουθία των ιδεών αυτού του πρώτου μέρους:
>
> 1. Το μοτίβο ή η πρώτη ΜΗΤΡΙΚΗ ΙΔΕΑ. Συνίσταται σε μια πλήρη περίοδο, η οποία είναι κατά το μάλλον ή ήττον εκτενής και πρέπει να καταλήξει στην κύρια τονικότητα, η οποία ας υποθέσουμε εδώ ότι είναι η ΡΕ-ΜΕΙΖΟΝΑ. Υπάρχουν μοτίβα από 8 έως 24 και περισσότερα μέτρα. Όταν το μοτίβο είναι εκτενές, τότε επαναλαμβάνει κανείς σχεδόν πάντοτε μικρές φράσεις ή μπορεί να το επαναλάβει ακόμη και ολόκληρο, όπως στην ouverture [εισαγωγή] του Mozart που έχουμε αναλύσει [της όπερας *Οι γάμοι του Φίγκαρο* KV 492]. Υπάρχουν πολλά βοηθητικά μέσα για να επιμηκύνουμε κατάλληλα ένα μοτίβο. […]
>
>  Αν κανείς επιθυμεί να επιμηκύνει το μοτίβο αυτό, τότε χρειάζεται μόνο να το επαναλάβει με κάποια τροποποίηση: [να το αποδώσει] την πρώτη φορά PIANO, [ενώ] την δεύτερη φορά FORTE· ή την δεύτερη φορά [να το παραθέσει] σε μια άλλη οκτάβα· ή [να αφήσει να παρουσιασθεί] από κάποιο άλλο όργανο· ή (εάν το κομμάτι είναι για ορχήστρα) την πρώτη φορά επιτρέπει κανείς στο μοτίβο να παρουσιασθεί [μόνο] από τα έγχορδα και την δεύτερη φορά από ολόκληρο τον όγκο της ορχήστρας, κ.λπ. Μπορεί κανείς να αφήσει τα πρώτα οκτώ μέτρα να ολοκληρωθούν στην δεσπόζουσα (στην Λα-μείζονα) με μια τέλεια πτώση [sic!]· ή μπορεί εξίσου να τα αφήσει να ολοκληρωθούν στην φα-δίεση-ελάσσονα [σχετική της δεσπόζουσας], σπανιώτερα δε στην σι-ελάσσονα [σχετική ελάσσονα]. Κατόπιν τούτου, επαναλαμβάνει κανείς το μοτίβο και επιτρέπει σε αυτό να καταλήξει στην Ρε-μείζονα. […]
>
> 2. Έχοντας έτσι διαμορφώσει κανείς το μοτίβο, δημιουργεί [στην συνέχεια] ένα είδος ΓΕΦΥΡΑΣ, που συντίθεται από μερικές συμπληρωματικές ιδέες, προκειμένου να προσεγγίσει την ΔΕΥΤΕΡΗ ΜΗΤΡΙΚΗ ΙΔΕΑ. Η γέφυρα αυτή έχει ως στόχο να εξαλείψει βαθμιαία την εντύπωση της αρχικής Ρε-μείζονος τονικότητος και να φέρει στην θέση της την δεσπόζουσα Λα-μείζονα, η οποία καθίσταται η νέα τονική. Γι' αυτόν

[143] Για όλες τις παραπάνω πληροφορίες σχετικά με το *Traité de mélodie* του Reicha, βλ. Ritzel, ό.π., σ. 251.

τον λόγο, στην γέφυρα αυτή μπορεί κανείς να πραγματοποιήσει τολμηρές, κατά το μάλλον ή ήττον, μετατροπίες, αναλόγως του πόσο εκτενής είναι αυτή. Αν [λοιπόν] είναι πολύ σύντομη, ελάχιστες άλλες συγχορδίες μπορούν να διέλθουν, πέραν αυτών που περιλαμβάνονται σε μια από τις επόμενες τέσσερεις [αρμονικές] ακολουθίες:




Μια εκ των τεσσάρων αυτών ακολουθιών είναι απαραίτητη για να προσεγγισθεί η ΔΕΣΠΟΖΟΥΣΑ ΤΗΣ Λα-μείζονος [διπλή δεσπόζουσα], πράγμα που συνιστά το ασφαλέστερο μέσο για την επικύρωση της Λα-μείζονος τονικότητος ως νέας τονικής.

Εάν [ωστόσο] η γέφυρα είναι εκτενής, τότε μπορεί κανείς να πραγματοποιεί μετατροπίες χωρίς διακοπή και να διεξέλθει από πολλές διαφορετικές τονικότητες, υπό την προϋπόθεση ότι στο τέλος θα φτάσει με έναν ικανοποιητικό τρόπο στην δεσπόζουσα της νέας τονικής [διπλή δεσπόζουσα]. Μια σύντομη γέφυρα διαθέτει μερικές φορές μόνο 4 έως 8 μέτρα· [τουναντίον,] μια εκτενής γέφυρα έχει [έναν αριθμό] μέτρων ανάμεσα σε 20 και 30 είτε περισσότερα, ιδίως μάλιστα όταν προς το τέλος φθάνει σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της Λα-μείζονος [διπλής δεσπόζουσας].

3. Μια ΔΕΥΤΕΡΗ ΜΗΤΡΙΚΗ ΙΔΕΑ ή ένα δεύτερο μοτίβο. Αυτό το μοτίβο τίθεται στην Λα-μείζονα. Ως προς αυτό μπορεί κανείς να προβεί στις ίδιες παρατηρήσεις που έγιναν και για το αρχικό μοτίβο, εκτός του ότι η επανάληψή του μπορεί να γίνει και στην λα-ελάσσονα, εφ' όσον βεβαίως επιθυμεί κανείς να το επαναλάβει.
4. Μετά την δεύτερη μητρική ιδέα, προεκτείνει κανείς την έκθεση με ορισμένες νέες συμπληρωματικές ιδέες που είναι λιγότερο ή περισσότερο εκτενείς και παράλληλα πραγματοποιεί παροδικές μετατροπίες σε μερικές τονικότητες. (Σημείωση: μεταξύ αυτών των συμπληρωματικών ιδεών κάποτε συμπεριλαμβάνονται σύντομα μοτίβα ή περίοδοι των 8 μέτρων· πρβλ. την τελευταία επαναλαμβανόμενη ιδέα στην εισαγωγή του Mozart [KV 492]). Η κατάληξη γίνεται στην Λα-μείζονα.

Το πρώτο μέρος [η *έκθεση*] μπορεί να έχει από 60 έως και 150 μέτρα· αυτό εξαρτάται από το πλήθος, την ποικιλία και το ενδιαφέρον των ιδεών καθώς επίσης από το είδος του μέτρου και της χρονικής αγωγής. Το πρώτο αυτό μέρος επαναλαμβάνεται στα πρώτα μέρη των συμφωνιών, του κουαρτέττου, των κουϊντέττων, της σονάτας κ.λπ. Σπανίως επαναλαμβάνεται στα τελικά μέρη αυτών των ειδών και ποτέ στις [οπερατικές] εισαγωγές. Στην περίπτωση μιας επαναλήψεως, συχνά δημιουργεί κανείς ένα συνδετικό πέρασμα στο τέλος για να μπορέσει [κατόπιν] να ξεκινήσει εκ νέου [από την αρχή της *εκθέσεως*]· το πέρασμα αυτό σχεδόν πάντοτε παραβλέπεται την δεύτερη φορά.

*Περί του δευτέρου μέρους της μεγάλης διμερούς μορφής.*

Εάν το πρώτο μέρος επαναλαμβάνεται, το δεύτερο μέρος δεν πρέπει κανείς να το ξεκινήσει από την κύρια τονικότητα, δηλαδή δεν πρέπει να ξεκινήσει τρεις φορές από την Ρε-μείζονα, δύο φορές στο πρώτο μέρος και μία στο δεύτερο. Αλλά μπορεί κανείς να συνδέσει το δεύτερο μέρος με μια από τις ακόλουθες τονικότητες, εφ' όσον ολοκλήρωσε το πρώτο μέρος στην Λα-μείζονα: α) στην Λα-μείζονα [δεσπόζουσα], β) στην λα-ελάσσονα [ομώνυμη της δεσπόζουσας], γ) στην Μι-μείζονα [διπλή δεσπόζουσα], δ) στην φα-δίεση-ελάσσονα [σχετική της δεσπόζουσας], ε) στην ρε-ελάσσονα [ομώνυμη ελάσσονα], ς) στην Φα-μείζονα [σχετική μείζονα της ομώνυμης ελάσσονος]. Μπορεί κανείς να αρχίσει αμέσως σε μια από τις έξι αυτές τονικότητες ή ακόμη να φθάσει σε κάποια από αυτές μέσω μιας πολύ σύντομης μετατροπίας.

Αν κάποιος θεωρεί ότι το πρώτο μέρος [η *έκθεση*] δεν περιέχει επαρκείς ιδέες, προκειμένου εξ αυτού να διαμορφώσει το δεύτερο, μπορεί να ξεκινήσει το δεύτερο αυτό μέρος με την έκθεση μιας νέας εξέχουσας ιδέας ή ενός νέου μοτίβου: 8 έως 16 μέτρα αρκούν γι' αυτό. Άπαξ και εισαχθεί αυτή η ιδέα, μπορεί να χρησιμεύσει στην ανάπτυξη, σε συνδυασμό με τις προηγούμενες ιδέες. Επιτρέπεται αδιαμφισβήτητα το να εισαχθεί εδώ και εκεί στην πορεία του δεύτερου μέρους κάποια νέα συμπληρωματική ιδέα, αρκεί αυτή να εμφανίζεται εδώ κατά τρόπον φυσιολογικό ή να υπαγορεύεται από κάποια ευτυχή έμπνευση: και στην περίπτωση αυτή επιφέρει επιπρόσθετο πλούτο ή ομορφιά. Είναι προ πάντων στην CODA ενός κομματιού που μια νέα ιδέα μπορεί να εκδηλώσει ολόκληρη την επενέργειά της και να επιστέψει το έργο.

Έχουμε πει ότι το δεύτερο μέρος διαιρείται σε δύο ενότητες: κατά συνέπειαν, πρέπει κανείς να αναλύσει μεμονωμένα κάθε ενότητα.

*Περί της πρώτης ενότητος.*

Η πρώτη αυτή ενότητα είναι αφιερωμένη ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΙΚΑ στην ανάπτυξη των ιδεών που έχουν προηγουμένως ακουσθεί. Εδώ πραγματοποιεί κανείς μετατροπίες χωρίς διακοπή: σπανίως αφήνει κανείς οκτώ συνεχόμενα μέτρα στην ίδια τονικότητα· η *Ρε-μείζονα* τονικότητα (η κύρια τονικότητα) και η *Λα-μείζονα* τονικότητα επιτρέπεται να παρουσιασθούν εδώ μόνο παροδικά. Η πρώτη, επειδή πρέπει να κυριαρχήσει στην δεύτερη ενότητα· [και] η δεύτερη, διότι χρησιμοποιήθηκε στο πρώτο μέρος. Είναι αυτή ακριβώς η πρώτη ενότητα που απουσιάζει στην εισαγωγή του *Φίγκαρο* [KV 492, του Mozart].

Όταν κανείς έχει πια εκμεταλλευθεί τις περισσότερο ενδιαφέρουσες από τις δυνατότητες που προσφέρει η ανάπτυξη, και αφού έχει περάσει μέσα από έναν αριθμό τονικοτήτων, σταματά συνήθως στην αρχική δεσπόζουσα [της κύριας τονικότητος], επί της οποίας συχνά δημιουργεί έναν ισοκράτη που ακολουθείται από ένα μεταβατικό πέρασμα, προκειμένου [η ενότητα αυτή] να συνδεθεί με την επόμενη.

Το πρώτο μέρος της μορφής αυτής συνιστά την έκθεση [exposition] του κομματιού· η πρώτη ενότητα (του δευτέρου μέρους) αποτελεί την περιπλοκή [intrigue] ή το κομβικό του σημείο [noeud]· [τέλος,] η δεύτερη ενότητα είναι η λύση του [dénoûment].

*Περί της δεύτερης ενότητος.*

Η δεύτερη ενότητα ξεκινά κατά κανόνα με το αρχικό μοτίβο στην κύρια τονικότητα (στην Ρε-μείζονα)· γι' αυτόν τον λόγο, στην προηγούμενη ενότητα σταματά κανείς στην δεσπόζουσα της τονικότητος αυτής. Αν το μοτίβο είναι εκτενές, σε αυτήν την δεύτερη ενότητα το συντομεύει κανείς ή ακόμη μεταφέρει ένα τμήμα του σε κάποια άλλη τονικότητα, π.χ. στην ΥΠΟΔΕΣΠΟΖΟΥΣΑ (στην Σολ-μείζονα). Εδώ μπορεί κανείς να επαναφέρει τις ιδέες της ΓΕΦΥΡΑΣ, αλλά σε άλλες τονικότητες και συχνά συνδεδεμένες διαφορετικά μεταξύ τους, πράγμα που χρησιμεύει στο να επανεπικυρωθεί για ΔΕΥΤΕΡΗ ΦΟΡΑ η τονικότητα της Ρε-μείζονος, η οποία σε αυτήν την ενότητα οφείλει να είναι διαρκώς κυρίαρχη.

Η ΔΕΥΤΕΡΗ ΜΗΤΡΙΚΗ ΙΔΕΑ εισάγεται εδώ μεταφερμένη από την Λα-μείζονα στην Ρε-μείζονα. (Σημείωση: ενίοτε συμβαίνει η δεύτερη αυτή ενότητα να αρχίζει με αυτήν την δεύτερη ιδέα· πρόκειται προ πάντων για την περίπτωση κατά την οποία στην ανάπτυξη που προηγήθηκε έχει γίνει υπερβολική χρήση του αρχικού μοτίβου.) Ξεκινώντας λοιπόν απ' αυτήν την ιδέα, μεταφέρει συνήθως κανείς ΣΤΗΝ Ρε-μείζονα [κύρια τονικότητα] οτιδήποτε είχε ακουσθεί στην Λα-μείζονα [δεσπόζουσα] στο πρώτο μέρος. Κάποτε πραγματοποιούσε κανείς την μεταφορά αυτή χωρίς καμμία τροποποίηση: σήμερα όμως αξιώνει κανείς [η μεταφορά αυτή] να γίνεται με διάφορες αλλαγές, οι οποίες συνίστανται,

1. στο να αναστρέψει κανείς την ΣΕΙΡΑ των ιδεών, δηλαδή να φέρει μπροστά ό,τι προηγουμένως είχε εμφανισθεί πιο πίσω·
2. στο να παίξει κανείς δυνατά ό,τι προηγουμένως είχε ακουσθεί PIANO και αντιστρόφως·
3. στο να διευθετήσει κανείς ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΑ τα τμήματα·
4. στο να αλλάξει κανείς την αρμονία ή τον ΣΧΕΔΙΑΣΜΟ της συνοδείας·
5. στο να ΠΑΡΑΛΛΑΞΕΙ κανείς, έστω και ελάχιστα, την μελωδία·

6. στο να ΑΝΑΠΤΥΞΕΙ κανείς λίγο ακόμα τις ιδέες, αλλά κατά τρόπον διαφορετικό απ' ό,τι στην πρώτη ενότητα.

Το κομμάτι επιστέφεται με μια ενδιαφέρουσα coda.

Καθ' όλη την εργασία αυτή, πραγματοποιεί κανείς μετατροπίες κατά το μάλλον ή ήττον, αλλά πάντοτε με τέτοιο τρόπο, ώστε να μην χάσει ποτέ από το βλέμμα του την κύρια τονικότητα, την ΡΕ-ΜΕΙΖΟΝΑ.

Αν το κομμάτι βρίσκεται στον ελάσσονα τρόπο (π.χ. στην ρε-ελάσσονα), ολοκληρώνει κανείς το πρώτο μέρος στην Φα-μείζονα [σχετική μείζονα] (σπανίως στην λα-ελάσσονα [ελάσσονα δεσπόζουσα], διότι αν παραμείνει κανείς επί μακρόν στις ελάσσονες τονικότητες, καθιστά το κομμάτι μελαγχολικό ή άτονο). Η ΓΕΦΥΡΑ μετατρέπει για να προσεγγίσει την δεσπόζουσα της Φα-μείζονος [σχετικής μείζονος].

Η πρώτη ενότητα του δεύτερου μέρους ξεκινά σε μια από τις ακόλουθες τονικότητες: Φα-μείζονα [σχετική μείζονα]· φα-ελάσσονα [ομώνυμη της σχετικής]· Ντο-μείζονα [δεσπόζουσα της σχετικής]· Σι-ύφεση-μείζονα [σχετική της υποδεσπόζουσας]· σι-ύφεση-ελάσσονα [ομώνυμη της σχετικής της υποδεσπόζουσας]· Μι-ύφεση-μείζονα [διπλή υποδεσπόζουσα της σχετικής (ή ναπολιτάνικη περιοχή της κύριας τονικότητος!)]. Την ενότητα αυτή την σταματά κανείς στην ΔΕΣΠΟΖΟΥΣΑ της ρε-ελάσσονος [κύριας τονικότητος].

Υπάρχουν δύο ειδών τρόποι για να συνδέσει κανείς [στην συνέχεια] την δεύτερη ενότητα:

1. να ξεκινήσει στην ρε-ελάσσονα με το μοτίβο· ή
2. να την αρχίζει ακόμη και στην Ρε-μείζονα, μεταφέροντας το μοτίβο σε αυτήν την τονικότητα, εάν τούτο δεν αντιτίθεται σε αυτήν την αλλαγή· στην αντίθετη περίπτωση, ξεκινά κανείς με την ΔΕΥΤΕΡΗ ΜΗΤΡΙΚΗ ΙΔΕΑ, μεταφέροντάς την από την Φα-μείζονα [σχετική μείζονα] στην Ρε-μείζονα [ομώνυμη μείζονα].

Η δεύτερη ενότητα τίθεται ως επί το πλείστον στην ρε-ελάσσονα ή στην Ρε-μείζονα, εξαιρουμένου του μοτίβου που σε αμφότερες τις περιπτώσεις μπορεί να παραμείνει στον ελάσσονα [τρόπο]. Δεν συνιστάται να πραγματωθεί αυτή [ολόκληρη η δεύτερη ενότητα] στην ρε-ελάσσονα, επειδή η μεταφορά από την Φα-μείζονα στην ρε-ελάσσονα μπορεί να διαστρεβλώσει τις ιδέες, στερώντας την γοητεία και την λάμψη τους και αφήνοντας έτσι το κομμάτι να καταστεί άτονο, όπως έχουμε ήδη παρατηρήσει. (Σημείωση: Η παρατήρηση αυτή αφορά μόνο σε κομμάτια μεγάλης εκτάσεως· όσον αφορά [όμως] στα σύντομα κομμάτια, είναι καλύτερο αυτά να ολοκληρώνονται στην ίδια τονικότητα. Κατά συνέπειαν, πραγματοποιεί κανείς την μεταφορά από την Φα-μείζονα στην ρε-ελάσσονα με τις προαναφερόμενες τροποποιήσεις.)

Το δεύτερο μέρος της διμερούς μορφής πρέπει πάντοτε να είναι μεγαλύτερο από το πρώτο. Η διαφορά ενίοτε ανέρχεται σε αναλογία ένα προς δύο ή ένα προς τρία. Αν το πρώτο μέρος δεν επαναλαμβάνεται, όπως [συμβαίνει] στις [οπερατικές] εισαγωγές ή στα τελικά μέρη [των έργων], τότε το δεύτερο μέρος μπορεί να ξεκινήσει εξίσου από την ίδια τονικότητα (στην Ρε-μείζονα).

Η μεγάλη διμερής μορφή, έτσι όπως μόλις την αναλύσαμε, συχνά υπόκειται στις ακόλουθες τροποποιήσεις:

1. Μερικές φορές απαλείφει κανείς την γέφυρα και συνδέει άμεσα (μετά το μοτίβο) την νέα τονική·
2. Η ΔΕΥΤΕΡΗ ΜΗΤΡΙΚΗ ΙΔΕΑ ενίοτε είναι τόσο σύντομη ή [καθίσταται] τόσο ελάχιστα αντιληπτή, που συγχέεται με τις συμπληρωματικές ιδέες, πράγμα [όμως] που θα έπρεπε να αποφεύγει κανείς.
3. Η δεύτερη [sic· διόρθωσε με πρώτη] ενότητα, αν δεν παραλείπεται τελείως, όπως στην εισαγωγή του *Φίγκαρο* [KV 492, του Mozart], συχνά καθίσταται τόσο αδύναμη, που δεν είναι άξια παρατήρησης·
4. Η κύρια ανάπτυξη, αντί να λάβει χώραν στο πλαίσιο της πρώτης ενότητος, τοποθετείται στην δεύτερη ενότητα και σε αυτήν την περίπτωση η πρώτη ενότητα δεν είναι απαραίτητη είτε συγχωνεύεται με την δεύτερη.

Προκειμένου η μεγάλη διμερής μορφή να αποτυπωθεί καλύτερα στην μνήμη των σπουδαστών, την αναπαριστούμε εδώ σε τρεις γραμμές:[144]

| Πρώτο μέρος ή έκθεση των ιδεών. | | | |
|---|---|---|---|
| ΜΟΤΙΒΟ<br>ή πρώτη μητρική ιδέα. | ΓΕΦΥΡΑ<br>ή πέρασμα από την μια ιδέα στην άλλη. | ΔΕΥΤΕΡΗ ΜΗΤΡΙΚΗ ΙΔΕΑ<br>στην νέα τονική [τονικότητα]. | ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΕΣ ΙΔΕΕΣ<br>και κλείσιμο του πρώτου μέρους. |

| Πρώτη ενότητα του δεύτερου μέρους. | |
|---|---|
| Κύρια ΑΝΑΠΤΥΞΗ<br>σε μετατροπική κίνηση χωρίς διακοπή. | ΣΤΑΣΗ<br>στην αρχική δεσπόζουσα [της κύριας τονικότητος]. |

| Δεύτερη ενότητα [του δεύτερου μέρους]. | | | |
|---|---|---|---|
| [Το] αρχικό μοτίβο<br>στην αρχική [κύρια] τονικότητα. | Ορισμένες παροδικές μετατροπίες<br>με τις ιδέες της γέφυρας. | Μεταφορά της δεύτερης τονικής<br>στην αρχική τονική [τονικότητα], με τροποποιήσεις. | CODA. |

Παρατηρώντας κανείς το παραπάνω σχήμα, αντιλαμβάνεται απ' ευθείας το καίριο γνώρισμα της συμβολής του Reicha: πρόκειται για την διαδικασία "αποκρυστάλλωσης" της μορφής σονάτας σε ένα μορφολογικό πρότυπο που προσφέρεται ιδιαιτέρως ως παιδαγωγικό εργαλείο, αφού καθιστά εξαιρετικά εύληπτα τα βασικά – θεματικά και τονικά – συστατικά της μακροδομής.[145] Παρά την εμμονή του συγγραφέως στον όρο "μεγάλη διμερής μορφή", η πρόταξη των θεματικών στοιχείων έναντι της τονικής πλοκής και η καταφανής αναντιστοιχία στην έκταση των "δύο μερών" (μια αναλογία 1 προς 2 ή ακόμη 1 προς 3!) τον υποχρεώνουν να αποδώσει το διάγραμμά του σε τρεις σειρές / ενότητες·[146] επιπλέον, ο Reicha αναφέρεται ακροθιγώς και σε άλλους δύο τύπους σονάτας που εξάγονται από την βασική τριμερή παράσταση ως "ελλειπτικές" τρόπον τινα εκδοχές της.

Ας ασχοληθούμε όμως πρώτα με τα γνωρίσματα του βασικού τριμερούς τύπου. Για την αρμονική δομή της *εκθέσεως* στον μείζονα τρόπο, εδώ δεν χρειάζεται να γίνει πολύς λόγος, αφού σε μεγάλο βαθμό επαναλαμβάνονται πράγματα γνωστά ήδη από το παρελθόν. Καίρια διαφοροποίηση βεβαίως συνιστά η απάλειψη του τμήματος ανάμεσα στην πρώτη τονική περιοχή (η οποία ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση) και στην μετάβαση προς την δεύτερη – δηλαδή του δευτέρου δομικού τμήματος της *εκθέσεως* στον Koch ή του "δευτέρου μοτίβου" στον Galeazzi· επιπροσθέτως, ο Reicha δίνει έμφαση σε ένα επουσιώδες ζήτημα "εφηρμοσμένης αρμονίας" στο τμήμα εκείνο που (ακριβώς λόγω της μεσολαβητικής του λειτουργίας) χαρακτηρίζεται ως "γέφυρα", αλλά σε κάθε περίπτωση κοινός στόχος των τεσσάρων υποδειγματικών συγχορδιακών διαδοχών που παραθέτει είναι η διπλή δεσπόζουσα (όπως δηλαδή προβλέπεται και σε προηγούμενες θεωρητικές πραγματείες).[147] Ας προσεχθούν

[144] Antonín Reicha, *Traité de haute composition musicale*, τόμος Β΄, Paris 1826· απόσπασμα από το πέμπτο κεφάλαιο του πέμπτου "βιβλίου", όπως παρατίθεται από τον Schmalzriedt, ό.π., σ. 58-66 (στο γαλλικό πρωτότυπο και σε γερμανική μετάφραση). Η ελληνική μετάφραση έγινε κυρίως από το γερμανικό κείμενο, αλλά δόθηκε ιδιαίτερη προσοχή στην απόδοση της ειδικής ορολογίας απ' ευθείας από την γαλλική γλώσσα. Το σχήμα που παραθέτει ο Reicha στο τέλος της πραγμάτευσής του δημοσιεύεται (μόνο στο γαλλικό πρωτότυπο) και από τον Ritzel, ό.π., σ. 255.

[145] Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 252.

[146] Πρβλ. Ritzel (ό.π., σ. 253) και κυρίως Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett (Teilband 1: Von Haydn bis Schubert)*, Laaber-Verlag (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 6), Laaber 2001, σ. 329 και 330.

[147] Πρβλ. Ritzel (ό.π., σ. 253) και Schmalzriedt (ό.π., σ. 47).

επίσης η αναφορά στην δυνατότητα παροδικής αλλαγής τρόπου στην δεύτερη τονική περιοχή με χρήση της ομώνυμης ελάσσονος, καθώς και οι περιστασιακές τονικοποιήσεις που μπορούν να λάβουν χώραν πρωτίστως στην "γέφυρα" αλλά και προς το τέλος της *εκθέσεως*.[148] Η *επεξεργασία*, στην συνέχεια, καθίσταται οριστικά μια ανοικτή από αρμονικής επόψεως ενότητα, αφού έχει εξαλειφθεί πλέον από την θεωρία του 19ου αιώνος το (κοινό για τους συγγραφείς του 18ου αιώνος) αίτημα πτωτικής επικύρωσης ενός τρίτου τονικού κέντρου.[149] Ο Reicha καταγράφει βέβαια με μεγάλη ακρίβεια τις συγγενικές τονικότητες από τις οποίες δύναται να ξεκινήσει η ενότητα αυτή· πέραν λοιπόν της δεσπόζουσας και της ελάσσονος δεσπόζουσας (πρβλ. Portmann), οι υπόλοιπες τέσσερεις περιπτώσεις αποσαφηνίζουν κατά κάποιον τρόπο ό,τι στους Koch και Galeazzi συνιστούσε μια απλή υπόδειξη "τονικής έκπληξης", δίχως ωστόσο περαιτέρω διευκρινίσεις.[150] Από την άλλη πλευρά όμως, η μετατροπική κίνηση *δεν* επικεντρώνεται επί μακρόν σε καμμία τονική περιοχή και καταλήγει σε μια "στάση" (όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται) στην δεσπόζουσα της κύριας τονικότητος (η οποία συνήθως πραγματώνεται με την μορφή ενός ισοκράτη).[151] Έτσι προετοιμάζεται η επανεμφάνιση της "αρχικής τονικής" με την έναρξη της *επανεκθέσεως*, η οποία πάντως ακολουθείται συχνά από μια παρέκκλιση προς την υποδεσπόζουσα (πρβλ. Koch και Galeazzi) ή ενδεχομένως προς άλλες τονικές περιοχές, προτού τελικά η κύρια τονικότητα επανέλθει για να εδραιωθεί πλέον οριστικά (τυχόν τονικοποιήσεις στην πορεία της *επανεκθέσεως* θεωρούνται, όπως και στην *έκθεση*, επουσιώδεις για τον μακροδομικό αρμονικό σχεδιασμό).[152] Από τα παραπάνω συνάγεται βέβαια ότι η τονική οργάνωση της σονάτας εκλαμβάνεται ως διμερής, αφού η *επεξεργασία* βρίσκει την αρμονική της "λύση" στην *επανέκθεση*. Είναι λοιπόν προφανής η ανάδειξη μιας *διάστασης* ανάμεσα στην τονική διμέρεια και την θεματική τριμέρεια που, ενώ κατά τον 18ο αιώνα είχε θιγεί εμμέσως ως πρόβλημα μονάχα από τον Koch, κατά τον 19ο αιώνα – αρχής γενομένης από τους Momigny και Reicha – καθίσταται πλέον "κοινός τόπος" στην θεώρηση της μορφής σονάτας.

Η αρμονική δομή της σονάτας στον ελάσσονα τρόπο αξίζει ιδιαίτερης μνείας. Η σχεδόν αποκλειστική προτίμηση της σχετικής μείζονος ως δευτερεύουσας τονικότητος της *εκθέσεως* και ο ταυτόχρονος παραγκωνισμός της ελάσσονος δεσπόζουσας ερμηνεύονται από τον Reicha με όρους αισθητικούς: συγκεκριμένα, η επιλογή δύο ελασσόνων τονικοτήτων για τις αντίστοιχες τονικές περιοχές της πρώτης ενότητος αποφεύγεται διότι δίνει την εντύπωση παρατεταμένης μελαγχολίας και αποστερεί την σύνθεση από την – αναγκαία, προφανώς, για τους ακροατές των αρχών του 19ου αιώνος – ενεργητικότητα που προσφέρει ο μείζων τρόπος. Ακολουθώντας κατόπιν την ίδια λογική και επιπλέον τοποθετούμενος σαφώς υπέρ της "ακεραιότητας" του χαρακτήρα των θεματικών ιδεών, ο Reicha "θυσιάζει" την μακροδομική αρμονική συνοχή, υποστηρίζοντας (για πρώτη φορά) ότι στην *επανέκθεση* είναι προτιμώτερο να επικρατήσει τελικά ο μείζων τρόπος, με την μεταφορά στην ομώνυμη μείζονα (αντί της κύριας ελάσσονος τονικότητος) τουλάχιστον των θεματικών περιεχομένων που είχαν εκτεθεί στην σχετική μείζονα – αν όχι του συνόλου των θεματικών ιδεών της *εκθέσεως*! Αυτή η εκπληκτική σύσταση δύσκολα θα μπορούσε να αποδοθεί μόνο στις προσωπικές προτιμήσεις του συγγραφέως: πολύ περισσότερο, φαίνεται ότι αντανακλά μια γενικότερη τάση της εποχής του πρώιμου ρομαντισμού. Παρ' όλα αυτά, η εφαρμογή της "επιβάλλεται" στις σχετικώς εκτενείς συνθέσεις, ενώ για τα συντομότερης διάρκειας κομμάτια προτείνεται η τυπική "κλασσική" πρακτική. Αναφορικά με την *επεξεργασία*, τέλος, ισχύουν σε γενικές γραμμές

[148] Πρβλ. Schmalzriedt, ό.π., σ. 47.
[149] Βλ. σχετικά: Shamgar, ό.π., σ. 133· Schmalzriedt, ό.π., σ. 48.
[150] Ο Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 329) επισημαίνει περαιτέρω ότι οι σχέσεις τρίτης ανάμεσα στην καταληκτική τονικότητα της *εκθέσεως* και την εναρκτήρια της *επεξεργασίας*, τις οποίες μνημονεύει μεταξύ των εναλλακτικών αυτών επιλογών ο Reicha, είναι συνήθεις στην συνθετική πρακτική περί το 1800 και έπειτα.
[151] Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 254· Shamgar, ό.π., σ. 133· Schmalzriedt, ό.π., σ. 47-48· Krummacher, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 329.
[152] Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 254.

όσα επισημάνθηκαν παραπάνω για τα έργα σε μείζονα τρόπο και δίνονται ισάριθμες επιλογές – περισσότερο ή λιγότερο συγγενικών προς την κύρια τονικότητα και κατάλληλων για τον ελάσσονα τρόπο – τονικών κέντρων για την έναρξή της.

Σημαντικές παρατηρήσεις γίνονται ως προς την θεματική διαμόρφωση της *εκθέσεως*. Εδώ διακρίνονται κατ' αρχάς δύο "μητρικές ιδέες" ή "μοτίβα".[153] Η πρώτη από αυτές αναφέρεται όπως είναι φυσικό στο κύριο θέμα της σύνθεσης, το οποίο είναι ολοκληρωμένο αφ' εαυτού. Ο Reicha εξετάζει επιπλέον διάφορες δυνατότητες διεύρυνσης του αρχικού θέματος, οι οποίες συνίστανται είτε στην άμεση παρηλλαγμένη επανάληψη του ιδίου (σε δυναμικό, ηχοχρωματικό είτε εν γένει ενορχηστρωτικό επίπεδο), είτε στην προσθήκη αντιθετικών και καταληκτικών, δηλαδή δευτερευουσών ("συμπληρωματικών") ιδεών·[154] η διαδικασία αυτή συνεπιφέρει μάλιστα αλλαγές στην εσωτερική αρμονική δομή του κυρίου θέματος, το οποίο ωστόσο πάντοτε ολοκληρώνεται στην τονική.[155] Το "δεύτερο μοτίβο", αντιθέτως, δεν σχετίζεται με το ομώνυμο μικροδομικό τμήμα στο κείμενο του Galeazzi (το οποίο έχει πλέον εξαλειφθεί εντελώς), ούτε ακολουθεί κατά κανόναν άμεσα το πρώτο, αλλά ταυτίζεται με ό,τι οι θεωρητικοί του 18ου αιώνος ονόμαζαν ενίοτε "τραγουδιστό θέμα", "χαρακτηριστικό πέρασμα" και τα συναφή. Η "δεύτερη μητρική ιδέα", όπως επίσης ονομάζεται από τον Reicha το ίδιο θεματικό στοιχείο, αντιπαραβάλλεται ευθέως σε σπουδαιότητα προς το κύριο θέμα (ενώ το αντίθετο επισημαίνεται ως αποφευκταίο),[156] στο πλαίσιο μιας θεώρησης που έρχεται ουσιαστικά να δώσει συνέχεια σε εκείνη την μεμονωμένη αναφορά σε δύο "κύρια θέματα" του Vogler από το 1779. Παρ' όλα αυτά, ας προσεχθεί εδώ ότι ο Reicha αφ' ενός μεν δεν ασχολείται καθόλου με τον χαρακτήρα των δύο αυτών θεμάτων (ούτε και με τον βαθμό της μεταξύ τους μοτιβικής αλληλεξάρτησης) και αφ' ετέρου τοποθετεί το δεύτερο στην έναρξη της δεύτερης τονικής περιοχής της *εκθέσεως* κατά τρόπον απολύτως δεσμευτικό.[157] Ως εκ τούτου, οι δύο τονικές περιοχές της *εκθέσεως* ταυτίζονται πλέον απαρέγκλιτα με τα "κύρια" θεματικά της περιεχόμενα, γεγονός που για πρώτη φορά διατυπώνεται ρητά στην ιστορική εξέλιξη της θεωρητικής πραγμάτευσης της μορφής σονάτας! Πέραν αυτών, το υλικό που χρησιμοποιείται στην "γέφυρα" και προς το τέλος της *εκθέσεως* συνίσταται σε "συμπληρωματικές ιδέες",[158] αν και ορισμένες από αυτές δεν αποκλείεται να διαθέτουν αρκετά ξεχωριστό χαρακτήρα καθώς και καθόλου ευκαταφρόνητη έκταση (όπως π.χ. ο ίδιος ο Reicha επισημαίνει στην περίπτωση της *εισαγωγής* των *Γάμων του Φίγκαρο* KV 492 του Mozart). Παρ' όλα αυτά, ο Reicha δεν δίνει κάποια ιδιαίτερη ονομασία στο καταληκτικό τμήμα της *εκθέσεως*, το οποίο θεωρεί απλώς ως μια προέκταση της "δεύτερης μητρικής ιδέας". Η άλλη όψη του νομίσματος, εξ άλλου, παρουσιάζεται στην περίπτωση κατά την οποία η "γέφυρα" θεωρείται περιττή και ως εκ τούτου παραλείπεται, οδηγώντας στην άμεση σύνδεση των δύο κύριων θεματικών ιδεών, δίχως την παραμικρή διαμεσολάβηση οιωνδήποτε δευτερευουσών.[159] Να σημειωθεί επίσης εδώ ότι το συνδετικό πέρασμα που ενδέχεται να τεθεί στο τέλος της *εκθέσεως* σε περίπτωση επανάληψής της δεν έχει καμμία σχέση με την "πτωτική περίοδο" ή την "coda" του Galeazzi και το "παράρτημα" του Koch, καθώς πρόκειται μόνο για ένα προαιρετικό πέρασμα *μετά* την τονική και θεματική ολοκλήρωση της *εκθέσεως*, το οποίο μεταβάλλει ξανά την "νέα τονική" σε δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος: αυτή η λειτουργία καθίσταται φυσικά περιττή εφ' όσον δεν υφίσταται πρόθεση επιστροφής στην έναρξη της *εκθέσεως* για την επανάληψή της, οπότε και το συγκεκριμένο πέρασμα "παραβλέπεται".

---

[153] Οι όροι "ιδέα" και "μοτίβο" χρησιμοποιούνται από τον Reicha ως συνώνυμοι· πρβλ. σχετικά Krummacher, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 329.
[154] Βλ. και Schmalzriedt, ό.π., σ. 46-47.
[155] Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 253.
[156] Πρβλ. ό.π., σ. 255.
[157] Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 253-254· Schmalzriedt, ό.π., σ. 47· Krummacher, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 329.
[158] Πρβλ. Schmalzriedt, ό.π., σ. 47.
[159] Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 255.

Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η τοποθέτηση του Reicha και όσον αφορά στα θεματικά στοιχεία της *επεξεργασίας*. Το βάρος δίνεται ασφαλώς στην ανάπτυξη των θεματικών ιδεών της *εκθέσεως*, χωρίς ωστόσο να αποκλείεται και η εμφάνιση ενός νέου θέματος και μάλιστα σε δύο διαφορετικές περιπτώσεις: *πρώτον*, στην έναρξη της δεύτερης μακροδομικής ενότητος (πρβλ. Galeazzi), εφ' όσον κανείς κρίνει ότι το θεματικό υλικό της *εκθέσεως* δεν είναι ιδιαίτερα πλούσιο ή κατάλληλο εν γένει για να τροφοδοτήσει την *επεξεργασία*,[160] και *δεύτερον*, οπουδήποτε εντός της μετατροπικής πορείας της *επεξεργασίας*, για λόγους θεματικού εμπλουτισμού και γενικότερα προκειμένου να δημιουργηθεί μια ιδιαίτερη εντύπωση στους ακροατές, αρκεί βεβαίως αυτό να πραγματοποιηθεί κατά τρόπον "εμπνευσμένο".[161] Συνεπώς, ο Reicha παρεκκλίνει από την βασική αρχή της άντλησης του θεματικού υλικού της *επεξεργασίας* "αποκλειστικά" από την *έκθεση*, υπό την προϋπόθεση όμως ότι τέτοιες επιλογές εκπορεύονται από κάποια αισθητική αναγκαιότητα και ως εκ τούτου ούτε υπαγορεύονται από τεχνικές προδιαγραφές της συνθέσεως, ούτε μπορούν πλέον να ερμηνευθούν με αμιγώς τεχνικούς όρους. Με αφορμή όμως την εμφάνιση νέου θεματικού υλικού στην *επεξεργασία* κατά τους Galeazzi και Reicha, μπορεί εδώ να διαπιστωθεί μια ουσιώδης διάκριση ανάμεσα στην θεωρία του όψιμου 18ου και του πρώιμου 19ου αιώνος. Για τον Galeazzi και τους συγχρόνους του, ένα νέο θέμα κάλλιστα μπορεί να εκτεθεί για πρώτη φορά στην δεύτερη μακροδομική ενότητα, χωρίς να θεωρούνται απαραίτητες περαιτέρω διευκρινίσεις σχετικά με αυτό· ο Reicha, αντιθέτως, υποχρεώνεται να αντιμετωπίσει ένα σημαντικό πρόβλημα: ενώ δηλαδή, σύμφωνα με το υπό διαμόρφωση κανονιστικό μορφολογικό πρότυπο, κάτι τέτοιο δεν θα έπρεπε κανονικά να επιτρέπεται (αφού η "έκθεση" των ιδεών ανατίθεται αποκλειστικά στην πρώτη ενότητα της μορφής σονάτας), στην συνθετική πρακτική είναι προφανές ότι η δυνατότητα αυτή παραμένει σε ισχύ, γι' αυτό και αποδίδεται πλέον σε έναν "εξωγενή", μη τεχνικής φύσεως παράγοντα. Κατά τον 18ο αιώνα, η θεωρία δεν αντιτίθεται στην πράξη, διότι εξάγεται απ' ευθείας από αυτήν, ούτε επίσης στοχεύει στην υποκατάστασή της, παρά μόνον στην ευχερέστερη δυνατή προσέγγισή της. Στις αρχές του 19ου αιώνος ωστόσο, η κατάσταση αρχίζει να μεταβάλλεται: η σύνθεση εντάσσεται σε ένα πρόγραμμα οργανωμένων μουσικών σπουδών σε ωδεία, οι μουσικές μορφές υπόκεινται σε μια – αναγκαία για διδακτικούς σκοπούς – τυποποίηση και οι σπουδαστές επικεντρώνουν την προσοχή τους στους "κανόνες" και τις δεσμεύσεις που τους επιβάλλει ένα θεωρητικό διάγραμμα, το οποίο συγκεράζει και συστηματοποιεί τα κυριότερα γνωρίσματα της συνθετικής πρακτικής, λειτουργώντας εν τέλει "αντ' αυτής". Ως προς την μεθοδολογία της εκμάθησης της σύνθεσης, επομένως, συντελείται ουσιαστικά μια μετατόπιση από την *μίμηση* πρωτότυπων έργων στην *εφαρμογή* αφαιρετικών θεωρητικών μοντέλλων. Αυτό όμως έχει ως περαιτέρω συνέπεια την διάκριση ανάμεσα στις επιταγές της θεωρίας που απευθύνονται στον σπουδαστή και στις ευρύτερες δυνατότητες που βρίσκουν εφαρμογή στην πραγματική συνθετική δημιουργία. Ο Reicha έχει προφανώς αντιληφθεί αυτό το γεγονός, γι' αυτό και δεν διστάζει να παρουσιάσει δύο αντιτιθέμενες μεταξύ τους θεωρήσεις ως προς το ζήτημα της εισαγωγής νέου θεματικού υλικού στην *επεξεργασία*: δίπλα λοιπόν στο "δέον" που απευθύνεται στον σπουδαστή, εμφανίζεται και το αποτέλεσμα της "ελεύθερης βούλησης" του συνθέτη, στο πλαίσιο μιας θεωρίας που δείχνει πλέον να έχει σαφή επίγνωση της απόστασής της από την συνθετική πράξη της εποχής της.

Παρ' όλα αυτά, η διαδικασία "αποκρυστάλλωσης" της μορφής σονάτας παρουσιάζει και τις θετικές της πλευρές, ιδίως όσον αφορά στην εξέταση της θεματικής παραμέτρου της *επανεκθέσεως* στην θεώρηση του Reicha. Η τυπική εκδοχή προβλέπει την επανεμφάνιση των δύο βασικών θεμάτων κατά κανόνα χωρίς σημαντικές τροποποιήσεις, αν και το πρώτο εξ αυτών μπορεί να υποστεί ορισμένες περικοπές, ιδίως σε περίπτωση που είναι εκτενές. Το υλικό της "γέφυρας" μπορεί να ανασυντεθεί ή να παραλειφθεί εντελώς, ενώ οι υπόλοιπες

[160] Πρβλ. Ritzel (ό.π., σ. 254) και Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 329).
[161] Πρβλ. Schmalzriedt, ό.π., σ. 47.

"συμπληρωματικές" (καταληκτικές) ιδέες ακολουθούν το "δεύτερο μοτίβο" σε τονική μεταφορά, χωρίς όμως περαιτέρω μεταβολές.[162] Πέραν αυτού, ωστόσο, ο Reicha διαπιστώνει ότι η διαδικασία επανεκθέσεως των θεματικών περιεχομένων της *εκθέσεως* με ορισμένες – λιγότερο ή περισσότερο σημαντικές – αλλαγές μπορεί εν τέλει να προσδώσει μεγαλύτερο ενδιαφέρον στην τρίτη μακροδομική ενότητα της μορφής σονάτας. Στο σημείο αυτό διαφοροποιεί βέβαια ριζικά την θέση του από τον Momigny, καθ' ότι η *επανέκθεση* εκλαμβάνεται από τον Reicha περισσότερο ως "παραλλαγή" της *εκθέσεως* παρά ως απλή "επανάληψή" της. Οι δυνατότητες "παραλλαγής" της τυπικής επαναφοράς των θεματικών στοιχείων της πρώτης ενότητος (τυποποιημένες σε έξι αριθμημένες περιπτώσεις) καλύπτουν μάλιστα ευρύ φάσμα παραμέτρων: την *μελωδική* (αρ. 5), την *αρμονική*, την *ρυθμική* και την *υφολογική* (αρ. 4), την *δυναμική* (αρ. 2),[163] και, τέλος, την *δομική*, στο πλαίσιο της οποίας συναντάμε την περαιτέρω θεματική ανάπτυξη του υλικού (αρ. 6),[164] διαδικασία ήδη γνωστή – έως αυτονόητη – κατά το παρελθόν, αλλά και την καινοφανή για την θεωρία μετάθεση τμημάτων (αρ. 3), η οποία μεταβάλλει τις οροθετημένες από την *έκθεση* σχέσεις και λειτουργίες των επιμέρους δομικών μελών και που στην πιο ακραία περίπτωση εφαρμογής της στα "κύρια θέματα" (αρ. 1) αλλοιώνει σε καθοριστικό βαθμό την συνολική εικόνα της *επανεκθέσεως*, που τώρα ξεκινά με το δεύτερο θέμα και αναβάλλει για κάποιο μεταγενέστερο χρονικό σημείο την επαναφορά του πρώτου![165] Ας τονισθεί εντούτοις εδώ ότι όλες οι παραπάνω τροποποιήσεις, από τις απλούστερες μέχρι τις πλέον ριζικές, δεν επιρρεάζουν την λειτουργία και τις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των μακροδομικών ενοτήτων: η *επανέκθεση* εξακολουθεί σε κάθε περίπτωση να γίνεται αντιληπτή ως "παραλλαγή" της *εκθέσεως* (έστω και διαφοροποιημένη σε μεγάλο βαθμό), ενώ η *επεξεργασία* συνιστά πάντοτε μιαν "αντίθεση" προς τις δύο εξωτερικές ενότητες, ως κάτι το "ετερογενές" που παρεμβάλλεται ανάμεσα σε δύο μάλλον "ομοιογενή" στοιχεία.[166]

Η προσθήκη μιας *coda* είναι πλέον συνήθης, αφού μέσω αυτής το κομμάτι φθάνει σε μια εντυπωσιακή και μεστή ολοκλήρωση. Η τονική λειτουργία της καταληκτικής αυτής ενότητος δεν είναι άλλη από την περαιτέρω επιβεβαίωση της κύριας τονικότητος. Η θεματική ωστόσο πλευρά της παραμένει αινιγματική, καθώς ο Reicha παρατηρεί (και μάλιστα συνιστά) μόνο την δυνατότητα εμφάνισης μιας νέας ιδέας, δίχως όμως να ασχολείται με την πιθανή – ή μήπως αυτονόητη; – παράθεση δεδομένου θεματικού υλικού σε αυτήν. Εάν πάντως περιορισθούμε σε αυτήν την ελάχιστη, αλλά ασφαλή πληροφορία, μπορούμε τουλάχιστον να δεχθούμε ότι η *coda* διακρίνεται ξεκάθαρα από την *επανέκθεση* (ενώ στον Galeazzi αντιμετωπιζόταν ως προέκτασή της) και ότι θα μπορούσε ενδεχομένως να αποτελέσει μια τέταρτη μακροδομική ενότητα στην συνολική μορφή, εφ' όσον δεν την εμπόδιζε πρωτίστως ο προαιρετικός της χαρακτήρας και δευτερευόντως η μάλλον περιορισμένη έκτασή της.

---

[162] Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 254.

[163] Πρβλ. Krummacher, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 329.

[164] Πρβλ. Ritzel (ό.π., σ. 256) και Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 329-330).

[165] Ο Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 329), αναφερόμενος σε αυτήν την αναδιάταξη των βασικών θεματικών ιδεών στην *επανέκθεση*, κάνει χαρακτηριστικά λόγο για "καταπίεση" του δευτέρου θέματος, αλλά είναι προφανές ότι εννοεί του πρώτου, αφού αυτό είναι που τώρα χάνει την "πρωτοκαθεδρία" και εξαναγκάζεται να ακολουθήσει την πάλαι ποτέ "δεύτερη μητρική ιδέα".

[166] Ο Schmalzriedt (ό.π., σ. 48) δίνει έμφαση στην αναλογία των τριών ενοτήτων με τις τρεις πράξεις του κλασσικού δράματος, στην οποία προβαίνει ο Reicha: η *έκθεση* αντιστοιχεί στην παρουσίαση της "προϊστορίας", η *επεξεργασία* στο "σφίξιμο του κόμπου", δηλαδή στην συγκρουσιακή αντιπαράθεση ή "περιπλοκή" της υποθέσεως, ενώ η *επανέκθεση* στο "λύσιμο του κόμπου", άρα στην άρση της προηγούμενης εντάσεως και στην τελική – αίσια ή μη – έκβαση της υποθέσεως. Αυτή η δυναμική-δραματική θεώρηση δεν καταλύει βέβαια την μάλλον "στατική" θεματική αντιστοίχιση των δύο εξωτερικών ενοτήτων, αλλά φανερώνει οπωσδήποτε πόσο σημαντικός εξακολουθεί να είναι ο αρμονικός σχεδιασμός ακόμη και για την θεωρία του 19ου αιώνος (πρβλ. και την παραπάνω υποδειχθείσα διάσταση ανάμεσα στην αρμονική διμέρεια και την θεματική τριμέρεια στο πλαίσιο του τριμερούς αυτού τύπου σονάτας).

Ακολουθώντας την αντίληψη του όψιμου 18ου αιώνος, ο Reicha αντιμετωπίζει τον διμερή τύπο σονάτας ως "παραφθορά" του βασικού τριμερούς. Δεδομένης άλλωστε της αρμονικής διμέρειας ακόμη και του τριμερούς τύπου, η σύσταση του διμερούς τύπου σονάτας προκύπτει πολύ φυσιολογικά, αν η κατάληξη της *επεξεργασίας* συνδεθεί άμεσα με την τονική επαναφορά μόνον της "δεύτερης μητρικής ιδέας"· σε αυτήν την περίπτωση μάλιστα, ο Reicha επισημαίνει ότι το αρχικό θέμα δεν επανεκτίθεται, είτε γιατί έχει χρησιμοποιηθεί υπερβολικά στο πλαίσιο των προηγούμενων αναπτυξιακών διαδικασιών, είτε επειδή (στον ελάσσονα τρόπο) δεν "συμβιβάζεται" με την επιλογή μιας "*επανεκθέσεως*" που μεταφέρεται στο σύνολό της στην ομώνυμη μείζονα. Οι δύο αυτές παρατηρήσεις καταδεικνύουν πόσο επουσιώδης έχει καταστεί στις αρχές του 19ου αιώνος ο διμερής τύπος σονάτας, αφού η καθοριστική γι' αυτόν αποφυγή της τονικής επαναφοράς του κυρίου θέματος αιτιολογείται στην βάση μιας ασαφούς "κατάχρησης" του ιδίου στο αμέσως προηγούμενο "αναπτυξιακό" τμήμα ή απλώς της υποτιθέμενης ασυμβατότητός του με κάποια *προαιρετικά* τονικά – ή, καλύτερα, "τροπικά" – δεδομένα. Κατά συνέπειαν, ο διμερής τύπος σονάτας φθάνει σε τέτοιο σημείο υποβάθμισης, που ουσιαστικά συμπεριλαμβάνεται πλέον στις δυνατές τροποποιήσεις της *επανεκθέσεως* του τριμερούς τύπου και δεν μπορεί να διακριθεί από αυτόν![167] Εξ άλλου, ακόμη και η τονική επαναφορά της "δεύτερης μητρικής ιδέας" αμέσως μετά την "εξάντληση" του κυρίου θέματος στην *επεξεργασία* δεν υποδηλώνει αυτονόητα την εφαρμογή του διμερούς τύπου σονάτας, αφού παραμένει ανοικτό και το ενδεχόμενο επαναφοράς του κυρίου θέματος *μετά* το δεύτερο, σύμφωνα δηλαδή με εκείνη την ακραία περίπτωση μεταβολής της *επανεκθέσεως* του τριμερούς τύπου, όπου η σειρά εμφάνισης των βασικών θεμάτων αντιστρέφεται.

Σε αντίθεση όμως με τον κυρίαρχο στα μέσα του 18ου αιώνος διμερή δομικό τύπο που σιγά-σιγά ενσωματώνεται στον τριμερή, στο κείμενο του Reicha εμφανίζεται για πρώτη φορά και ένας τρίτος τύπος σονάτας, χωρίς ενότητα *επεξεργασίας*.[168] Σε αυτόν, η *έκθεση* ακολουθείται άμεσα από την *επανέκθεση*, η οποία βασίζεται εν γένει στις ήδη γνωστές γι' αυτήν προδιαγραφές, αν και κατά κανόνα φέρεται να ενσωματώνει επιπλέον ένα αναπτυξιακό τμήμα ως υποκατάστατο της παραλειφθείσας *επεξεργασίας*.[169] Εδώ θα μπορούσε προς στιγμήν να δημιουργηθεί κάποια σύγχυση ανάμεσα στον διμερή τύπο σονάτας και σε αυτόν χωρίς *επεξεργασία*, αφού αμφότεροι μοιράζονται τόσο την θεματική ανάπτυξη λίγο μετά την έναρξη της δεύτερης ενότητος, όσο και την μετέπειτα τονική επαναφορά της "δεύτερης μητρικής ιδέας". Η διάκρισή τους, εντούτοις, θεμελιώνεται πρωτίστως στον αρμονικό τους σχεδιασμό: στον τύπο σονάτας χωρίς *επεξεργασία* η δεύτερη ενότητα ξεκινά με την επαναφορά του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα, ενώ στον διμερή τύπο σονάτας η δεύτερη ενότητα μπορεί επίσης να ξεκινήσει με μια παράθεση του κυρίου θέματος, αλλά πάντοτε σε τονικότητα διαφορετική της αρχικής! Από την έμμεση ταύτιση του τύπου σονάτας χωρίς *επεξεργασία* με τις οπερατικές εισαγωγές στο κείμενο του Reicha,[170] θα μπορούσε

[167] Αυτό ακριβώς υποδεικνύει και η σχετική πραγμάτευση του Ritzel, ό.π., σ. 254.

[168] Ο Rampe (ό.π., σ. 124) επιχειρεί μάταια να αποδείξει ότι το δομικό αυτό πρότυπο έχει παρουσιασθεί ήδη στο πλαίσιο του εγχειριδίου του Koch. Όμως αυτό που ο Rampe ονομάζει εν τέλει "μορφή Andante" (πρβλ. επίσης ό.π., σ. 222) δεν εντοπίζεται πουθενά στον Koch, απλούστατα διότι ο διμερής τύπος σονάτας που επανέρχεται σταδιακά στην κύρια τονικότητα στο πλαίσιο της δεύτερης μακροδομικής του ενότητος δεν μπορεί να ταυτισθεί με τον τύπο σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, όπου η επαναφορά της κύριας τονικότητος συμπίπτει με την έναρξη της δεύτερης ενότητος (*επανεκθέσεως*).

[169] Πρβλ. Ritzel (ό.π., σ. 256) και Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 330).

[170] Αν βέβαια εξετάσουμε όλες τις εισαγωγές των οπερών της βιεννέζικης περιόδου του Mozart (1781-1791), θα διαπιστώσουμε ότι η μοναδική ουσιαστικά που δεν διαθέτει ενότητα *επεξεργασίας* είναι αυτή των *Γάμων του Φίγκαρο* KV 492 (την οποία πολλάκις μνημονεύει ο Reicha στο κείμενό του), ενώ εκείνη της *Απαγωγής απ' το σεράι* KV 384, ανακαλώντας την παράδοση της τριμερούς sinfonia, αντί για *επεξεργασία* παρεμβάλλει ένα αργό ενδιάμεσο τμήμα ανάμεσα στην *έκθεση* και την – διακοπτόμενη από την έναρξη της πρώτης πράξεως του Singspiel – *επανέκθεση*. Τουναντίον, οι εισαγωγές των μεταγενέστερων χρονικά οπερών του Mozart (*Don Giovanni* KV 527, *Έτσι κάνουν όλες* KV 588, *Ο μαγικός αυλός* KV 620 και *Η μεγαλοψυχία του Τίτου* KV 621) βασίζονται αποκλειστικά στον τριμερή τύπο σονάτας (ειδικά δε στην περίπτωση της εισαγωγής στην

επίσης να εκληφθεί ως ένα δεύτερο χαρακτηριστικό αυτού του δομικού τύπου η αποφυγή επανάληψης της *εκθέσεως* και προφανώς και της *επανεκθέσεως* (εν αντιθέσει προς τον διμερή τύπο σονάτας, όπου συνήθως οι δύο μακροδομικές ενότητες επαναλαμβάνονται).[171] Ασαφής, τέλος, παραμένει ο λειτουργικός ρόλος μιας "*επεξεργασίας*" η οποία «καθίσταται τόσο αδύναμη, που δεν είναι άξια παρατήρησης»: πρόκειται άραγε για μια εξαιρετικά συνοπτική μεσαία μακροδομική ενότητα στον τριμερή τύπο σονάτας ή απλώς και μόνον για ένα συνδετικό πέρασμα ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επανέκθεση* του τύπου σονάτας χωρίς *επεξεργασία*; Το ερώτημα αυτό θα μπορούσε να απαντηθεί στην βάση μιας συνεκτίμησης των θεματικών περιεχομένων, του αρμονικού σχεδιασμού και του μεγέθους (σε σύγκριση με τις υπόλοιπες ενότητες) του υπό συζήτηση δομικού μέλους· ο Reicha, ωστόσο, δεν αναπτύσσει τέτοιου είδους προβληματισμούς, καθ' ότι και οι δύο αυτές περιπτώσεις γίνονται εν τέλει εξίσου αντιληπτές ως ατελείς εκδοχές του τριμερούς βασικού θεωρητικού του μοντέλλου.

Την ίδια περίπου εποχή, στον γερμανόφωνο χώρο κυκλοφορούν οι εργασίες του Heinrich Birnbach (1793-1879) "Über die verschiedene Form größerer Instrumentaltonstücke aller Art und deren Bearbeitung" και "Ueber die Form des ersten Tonstücks einer Sonate, Symphonie, eines Quartetts, Quintetts u.s.w. in der weichen Tonart", οι οποίες δημοσιεύονται τμηματικά σε φύλλα της *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* των ετών 1827 και 1828. Ο Birnbach δεν αποσκοπεί στην δημιουργία ενός διδακτικού διαγράμματος για την σονάτα, όπως ο Reicha, αλλά, ακολουθώντας μια εμπειρική μέθοδο εξέτασης αρκετών μουσικών έργων της εποχής του καθώς και του (πρόσφατου) παρελθόντος, φαίνεται να ισορροπεί επιδέξια ανάμεσα στον όψιμο 18ο και στις αρχές του 19ου αιώνος, αφού από την μια πλευρά εμμένει σε μια αντίληψη της μορφής σονάτας στην βάση του αρμονικού της σχεδιασμού, ενώ από την άλλη διακρίνει θεματικές οντότητες αντίστοιχες με εκείνες του Reicha (εν μέρει δε και του Galeazzi) και προ πάντων αντιμετωπίζει τον βασικό τύπο σονάτας ως τριμερή.[172] Συγκεκριμένως, ο Birnbach διευκρινίζει εξ αρχής ότι «από τις μετατροπίες που παρουσιάζονται στην πορεία ενός μουσικού κομματιού καθορίζεται η μορφή του», αλλά προσθέτει και ότι «από την επεξεργασία των θεμάτων, στα οποία επιπλέον [αυτό] βασίζεται, προσδιορίζεται ως έναν βαθμό η αξία ενός κομματιού»·[173] σε άλλο πάλι σημείο, προβαίνει στον ακόλουθο, άκρως αποκαλυπτικό αφορισμό: «μολονότι οι μουσικοί της εποχής μας χωρίζουν πάντοτε ένα μουσικό κομμάτι σε δύο μόνο τμήματα, και αφήνουν το δεύτερο τμήμα

---

*Μεγαλοψυχία του Τίτου*, βρίσκουμε ένα δείγμα *επανεκθέσεως* με αντεστραμμένη σειρά εμφάνισης των βασικών θεματικών ιδεών). Καθίσταται επομένως προφανές ότι η μορφολογική περίπτωση της εισαγωγής των *Γάμων του Φίγκαρο* δεν είναι καθόλου αντιπροσωπευτική του είδους της και ότι θα ήταν συνεπώς εσφαλμένο να θεωρήσει κανείς έστω και "συχνή" την παράλειψη της *επεξεργασίας* στις ορχηστρικές εισαγωγές της κλασσικής περιόδου. Το ίδιο συμπέρασμα προκύπτει και από την εξέταση των 11 συνολικά ορχηστρικών εισαγωγών του Beethoven (οι οποίες εντάσσονται σε όπερες, μπαλλέττα, σκηνική μουσική ή συνιστούν αυτόνομα συμφωνικά έργα), από τις οποίες μόνον εκείνες του μπαλλέττου *Τα πλάσματα του Προμηθέα* opus 43, της σκηνικής μουσικής για το δράμα *Βασιλέας Στέφανος* opus 117, καθώς και η πρώτη (εκ των τριών) της όπερας *Leonore* (opus 138), βασίζονται στον δομικό τύπο της σονάτας χωρίς *επεξεργασία* (χωρίς μάλιστα να συνυπολογισθούν εδώ ιδιάζοντα φαινόμενα, όπως η αρκετά εκτενής επαναφορά μέρους του αργού εισαγωγικού τμήματος που παρεμβάλλεται ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επανέκθεση* της *εισαγωγής* του opus 117, είτε ακόμη η παρεμβολή στο ίδιο ακριβώς σημείο ενός ανεξάρτητου αργού τμήματος στην *εισαγωγή* opus 138).

[171] Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 254. Στην πραγματικότητα βέβαια, ο Reicha αναφέρεται στο σημείο αυτό σε όλες τις οπερατικές εισαγωγές σε μορφή σονάτας (ανεξαρτήτως του συγκεκριμένου κάθε φορά δομικού τύπου), όπου όντως απουσιάζουν πάντοτε τα σημεία επαναλήψεως των μακροδομικών ενοτήτων, δεδομένου και του ότι ο προπαρασκευαστικός ρόλος αυτών των κομματιών δεν τους επιτρέπει να εκταθούν σε μεγάλη χρονική διάρκεια. Παρ' όλα αυτά, θα διαπιστώσουμε στην συνέχεια ότι ο τύπος σονάτας χωρίς *επεξεργασία* αποφεύγει συστηματικά τις επαναλήψεις τόσο της *εκθέσεως* όσο και της *επανεκθέσεως*, οπότε δεν θα ήταν άστοχο να θεωρήσουμε (προτρέχοντας κάπως) ότι ο Reicha έχει ήδη αντιληφθεί σε κάποιον βαθμό αυτό το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου δομικού τύπου, έστω και αν δεν προβαίνει σε διεξοδική διερεύνησή του.

[172] Ritzel, ό.π., σ. 213-214 και 220-221.

[173] Krummacher, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 330.

να εκκινήσει από εκεί, όπου το πρώτο τελειώνει με την μορφή μιας επαναλήψεως, εγώ εντούτοις δεν μπορώ να μην χωρίσω ένα κομμάτι σε τρία τμήματα, και μάλιστα επειδή μέσω αυτού προτίθεμαι να καταστήσω σαφέστερη και πιο κατανοητή την εδώ παρατιθέμενη μορφή».[174] Επιβεβαιώνεται έτσι η παρατήρηση που είχε γίνει με αφορμή το μουσικό παράδειγμα του Daube, ότι δηλαδή η διμέρεια, από την οποία εκκινούν θεωρητικοί όπως ο Koch, ο Galeazzi αλλά και ο Reicha, αφορά μόνο σε ένα εξωτερικό και εν τέλει επουσιώδες χαρακτηριστικό της μορφής σονάτας, το οποίο δεν είναι άλλο από το σημείο επαναλήψεως που χωρίζει την *έκθεση* από την *επεξεργασία* και την *επανέκθεση*! Στην πραγματικότητα όμως, η ουσία του βασικού τύπου σονάτας έγκειται σε μια τριμερή μακροδομική οργάνωση, ανεξαρτήτως του αν αυτή κατανοείται πρωτίστως στην βάση αρμονικών (όπως π.χ. στον Koch) ή θεματικών προδιαγραφών (όπως π.χ. στον Reicha). Ο Birnbach βέβαια, καθώς δεν διαθέτει έννοιες όπως *έκθεση*, *επεξεργασία* και *επανέκθεση*, αρκείται σε μια απαρίθμηση των ενοτήτων αυτών (ως "πρώτο", "δεύτερο" και "τρίτο τμήμα"), ενώ για την ίδια την μορφή σονάτας χρησιμοποιεί τον (αξιολογικό) όρο "κύρια μορφή".[175]

Στον μείζονα τρόπο, ο Birnbach διακρίνει ανάμεσα σε πολλούς διαφορετικούς αρμονικούς σχεδιασμούς, οι οποίοι βέβαια έχουν σε μεγάλο βαθμό επιρρεασθεί από τις συνθετικές εξελίξεις των αρχών του 19ου αιώνος. Η τυπικότερη εκδοχή προβλέπει ότι στην *έκθεση* επικυρώνεται αρχικά η κύρια τονικότητα, προτού μέσω της διπλής δεσπόζουσας παγιωθεί στην συνέχεια η τονικότητα της δεσπόζουσας ως δευτερεύουσα (τυχόν μικρές αρμονικές αποκλίσεις από αυτήν δεν την αποσταθεροποιούν).[176] Για την *επεξεργασία*, ο Birnbach εξετάζει τρεις διαφορετικούς τονικούς σχεδιασμούς, τους οποίους μάλιστα εντάσσει σε μια ιστορική προοπτική: α) Οι "παλαιότεροι συνθέτες" (πριν τον Haydn) παρατηρείται ότι ξεκινούσαν συνήθως την *επεξεργασία* από την καταληκτική τονικότητα της *εκθέσεως* (αργότερα όμως και από άλλες, "ξένες" τονικότητες) και μέσω μετατροπίας κατέληγαν σε μισή πτώση στην σχετική ελάσσονα· κατόπιν δε σύντομης παραμονής σε αυτήν την τονική περιοχή, μια νέα μετατροπική πορεία οδηγούσε τελικά σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της κύριας τονικότητος, ο οποίος προετοίμαζε έτσι την ακόλουθη επαναφορά της στην *επανέκθεση*. β) Σε δείγματα γραφής των Haydn και Mozart, ο Birnbach επισημαίνει ότι η *επεξεργασία* εκκινεί κατά τον ίδιο τρόπο, αλλά οδηγείται σε πτώση στο περιβάλλον της σχετικής της δεσπόζουσας· εδώ πάντως η διαδικασία επαναφοράς της κύριας τονικότητος δεν προβλέπει απαραίτητα την χρήση ενός ισοκράτη επί της δεσπόζουσάς της. γ) Τέλος, ο Birnbach αναφέρει έργα των Mozart και Beethoven, στα οποία η μετατροπία από την εναρκτήρια τονικότητα της *επεξεργασίας* – για την οποία ισχύει ό,τι και στις δύο προηγούμενες περιπτώσεις – καταλήγει στην (απομεμακρυσμένη) μείζονα σχετική της ελάσσονος υποδεσπόζουσας.[177] Επομένως, η *επεξεργασία* θεωρείται ότι κατευθύνεται πάντοτε προς έναν ορισμένο τονικό στόχο (όσο απομακρυσμένος και αν είναι αυτός από τις τονικότητες της *εκθέσεως*), μόνο *μετά* την προσέγγιση του οποίου μπορεί να εμφανισθεί ο ισοκράτης επί της δεσπόζουσας της κύριας τονικότητος εν είδει αρμονικής προετοιμασίας της *επανεκθέσεως*. Η επαναφορά της κύριας τονικότητος στην έναρξη της τρίτης μακροδομικής ενότητος, εντούτοις, δεν σημαίνει και την οριστική της επικύρωση: η περαιτέρω μετατροπική πορεία περνά διαμέσου της περιοχής της υποδεσπόζουσας ή της δεσπόζουσας (αναλόγως του ποιά εκ των δύο δεν χρησιμοποιήθηκε στο πλαίσιο της *επεξεργασίας*), προτού η κύρια τονικότητα επικυρωθεί οριστικά μέχρι το τέλος του κομματιού.[178]

Ως λιγότερο συνηθισμένες εκδοχές αρμονικού σχεδιασμού για ένα μέρος σε μορφή σονάτας στον μείζονα τρόπο, ο Birnbach αναφέρει τις ακόλουθες δύο: α) Ως δευτερεύουσα

[174] Ritzel, ό.π., σ. 218.
[175] Ritzel, ό.π., σ. 214, 216 και 218· Krummacher, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 330.
[176] Ritzel, ό.π., σ. 214-216.
[177] Ό.π., σ. 216-218.
[178] Ό.π., σ. 218.

τονικότητα της *εκθέσεως* επιλέγεται η σχετική ελάσσονα ή η ομώνυμή της μείζονα τονικότητα. Με την ίδια (ή με κάποια άλλη) μπορεί ακολούθως να ξεκινήσει η *επεξεργασία*, μόνο που σε αυτήν την περίπτωση "αχρηστεύεται" (για προφανείς λόγους) ο πρώτος από τους τρεις προαναφερόμενους αρμονικούς της σχεδιασμούς και έτσι απομένουν προς εφαρμογή οι δύο τελευταίοι· επιπλέον, η προσέγγιση της *επανεκθέσεως* μέσω ενός ισοκράτη επί της κύριας τονικότητος εδώ θεωρείται πλέον αναγκαία (εν αντιθέσει προς την δεύτερη περίπτωση *επεξεργασίας* της "τυπικής" εκδοχής σονάτας). β) Ως δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* αξιοποιείται η σχετική της δεσπόζουσας ή η ομώνυμή της μείζονα· καθώς όμως η ίδια δεν μπορεί στην συνέχεια να λειτουργήσει και ως τονικός στόχος της *επεξεργασίας*, εφαρμόσιμες καθίστανται λογικά μόνον η πρώτη και η τρίτη δυνατότητα. Αμφότερες οι δύο εναλλακτικές αυτές εκδοχές μακροδομικού αρμονικού σχεδιασμού εντοπίζονται σε συνθέσεις μετά το 1800 των Beethoven, Ferdinand Ries και Johann Nepomuk Hummel.[179]

Ο ελάσσων τρόπος διαθέτει φυσικά τον δικό του αρμονικό σχεδιασμό. Ως δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* προβλέπεται κατ' αρχήν η σχετική μείζονα, ενίοτε όμως μπορεί αντ' αυτής να εμφανισθεί η ελάσσονα δεσπόζουσα. Στην *επεξεργασία*, εξ άλλου, σε αντίθεση με ό,τι ισχύει για τον μείζονα τρόπο, ο Birnbach θεωρεί ότι κατά κανόναν αποφεύγονται τα σημεία αρμονικής στασιμότητος και ότι δημιουργείται μια συνεχής πλοκή (δίχως εμφανείς τομές) μέχρι την *επανέκθεση*. Παρ' όλα αυτά, μέσα από την εξέταση συγκεκριμένων παραδειγμάτων, καταδεικνύει τελικά τρεις περιπτώσεις τονικών σταθμών που μπορούν να εμφανισθούν πριν τον προαιρετικό ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της κύριας τονικότητος: α) της υποδεσπόζουσας και κατόπιν της (ελάσσονος) δεσπόζουσας· β) της (ελάσσονος) δεσπόζουσας και ακολούθως της υποδεσπόζουσας· και γ) της σχετικής της υποδεσπόζουσας, όπως δηλαδή στην τρίτη περίπτωση αρμονικού σχεδιασμού στον μείζονα τρόπο (ας προσεχθεί βέβαια ότι η περιοχή αυτή στον ελάσσονα τρόπο είναι λιγότερο απομεμακρυσμένη απ' ό,τι στον μείζονα). Για την *επανέκθεση*, τέλος, ο Birnbach αναφέρει ως πρώτη και βασική δυνατότητα την εγκαθίδρυση της ελάσσονος κύριας τονικότητος· κάποτε όμως τα περιεχόμενα της δευτερεύουσας τονικότητος της *εκθέσεως* επανεκτίθενται στην ομώνυμη μείζονα (πρβλ. Reicha), ενώ σε εξαιρετικές περιπτώσεις μεταφέρονται στην σχετική της υποδεσπόζουσας, με αποτέλεσμα η οριστική επικύρωση της κύριας τονικότητος να αναβάλλεται για την *coda*.[180]

Από τα παραπάνω συμπεραίνει κανείς ότι ο Birnbach έχει διατηρήσει αρκετά στοιχεία της θεώρησης του Koch (ιδίως όσον αφορά στον αρμονικό σχεδιασμό της *επεξεργασίας*),[181] παράλληλα όμως επιχειρεί να εντάξει σε αυτό το ήδη διαμορφωμένο πλαίσιο και τις νεώτερες συνθετικές εξελίξεις που υποπίπτουν στην αντίληψή του. Ως τέτοιες, στον μείζονα τρόπο θα πρέπει ασφαλώς να εκληφθούν οι σχέσεις τρίτης που αναπτύσσονται μεταξύ κύριας και δευτερεύουσας τονικότητος στην *έκθεση*, ενδεχομένως όμως και η *μισή* πτώση επί του τονικού στόχου της *επεξεργασίας*, γεγονός που φανερώνει μια κάποια αποσταθεροποίηση του "τρίτου μακροδομικού τονικού πυλώνα" (σε σχέση με την ισχυρή *τέλεια* πτώση που προβλέπεται στις σχετικές αναφορές του 18ου αιώνος). Από την άλλη πλευρά, οι παρατηρήσεις του Birnbach για τον αρμονικό σχεδιασμό ενός κομματιού σε ελάσσονα τρόπο σίγουρα εντυπωσιάζουν: δεν είναι μόνον η τάση απάλειψης ενός αρμονικού σταθμού εντός της *επεξεργασίας* που βρίσκει εδώ την θεωρητική της επιβεβαίωση (ουσιαστικά για πρώτη φορά στον γερμανόφωνο χώρο), αλλά και εκείνη η απίθανη περίπτωση μιας *επανεκθέσεως* που δεν επικυρώνει στο τέλος της την κύρια τονικότητα και ως εκ τούτου καθιστά την *coda* απολύτως αναγκαία για την αρμονική ολοκλήρωση της συνολικής μορφής – πράγμα οπωσδήποτε πρωτοφανές στην ιστορική εξέλιξη της θεωρίας για την μορφή σονάτας!

[179] Ό.π., σ. 218-219.
[180] Ό.π., σ. 219-220.
[181] Πρβλ. ό.π., σ. 221.

Σε θεματικό επίπεδο, ο Birnbach διακρίνει μεταξύ των όρων "Satz" και "Thema", αναλόγως του αν το κύριο θέμα συνίσταται σε ένα πολυφωνικό σύμπλεγμα φωνών (είναι δηλαδή αντιστικτικής υφής) ή αποτελείται από μία κύρια μελωδική γραμμή και την συνοδεία της (επομένως διαμορφώνεται κατά τρόπον ομοφωνικό).[182] Αλλά η ουσία του ζητήματος έγκειται στο ότι το κύριο θέμα της *εκθέσεως*, ανεξαρτήτως της υφής και του μεγέθους του, συγκροτεί μια "περίοδο" που ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα. Το επόμενο δομικό τμήμα είναι η μετάβαση προς την δευτερεύουσα τονικότητα, για την οποία προβλέπονται τρεις δυνατότητες: α) να παραλειφθεί εντελώς, εάν το κύριο θέμα, αντί να ολοκληρωθεί με τέλεια πτώση, καταλήξει απ' ευθείας στην διπλή δεσπόζουσα· β) να αναπτύξει περαιτέρω, πάντοτε κατά τρόπον αντιστικτικό, το υλικό του κυρίου θέματος, εφ' όσον βεβαίως αυτό έχει διαμορφωθεί πολυφωνικά (ως "Satz")· και γ) να παρουσιάσει νέο μελωδικό υλικό, "επεισοδιακού" χαρακτήρος, σε περίπτωση που το κύριο θέμα είναι ομοφωνικής υφής ("Thema").[183] Κατά συνέπειαν, η επιλογή του υλικού της μεταβάσεως φαίνεται να καθορίζεται από την φύση του κυρίου θέματος: αν δηλαδή αυτό συνίσταται σε σύντομα μοτίβα, τότε "προσφέρεται" για ανάπτυξη στην ακόλουθη μετάβαση, εάν όμως είναι κατ' εξοχήν μελωδικής φύσεως, το επόμενο τμήμα αποσκοπεί πλέον στην δημιουργία *μελωδικής αντίθεσης* παρά *ανάπτυξης*. Η δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* συνδυάζεται με την δεύτερη θεματική ιδέα, η οποία μπορεί επίσης να είναι πολυφωνικής ή ομοφωνικής υφής και να αναπτυχθεί κατά τρόπον παρόμοιο με το κύριο θέμα. Τονίζεται επίσης ότι το "δεύτερο θέμα" δεν έρχεται να αντιπαρατεθεί προς το "πρώτο", αφού το παλαιό αίτημα για ομοιογένεια στην θεματική εξέλιξη της *εκθέσεως* παραμένει ακόμη σε ισχύ.[184] Η πρώτη μακροδομική ενότητα της σονάτας ολοκληρώνεται εξ άλλου με ένα "πέρασμα" αλλά και μια "Koda",[185] έννοιες πολύ κοντινές στην δομική αντίληψη του Galeazzi (εφ' όσον βέβαια το "πέρασμα" του Birnbach αντιστοιχισθεί στην "πτωτική περίοδο" του ιταλού θεωρητικού) και που σε κάθε περίπτωση αναφέρονται στα καταληκτικά θεματικά στοιχεία της *εκθέσεως*.

Στην *επεξεργασία* των παλαιότερων συνθετών, ο Birnbach παρατηρεί ότι κατά κανόνα δεν παρουσιάζονται νέες θεματικές ιδέες, αν και στην έναρξή της μπορεί να παρατεθεί ένα απόσπασμα από το "πρώτο" ή το "δεύτερο θέμα" είτε ακόμη ένα νέο θέμα "ήσυχου" χαρακτήρος. Μετά την πτώση στην σχετική ελάσσονα, εξ άλλου, κάνουν ξανά την εμφάνισή τους θεματικά στοιχεία από την πρώτη ενότητα και μάλιστα κατά τρόπον αλληλοσυμπληρωματικό: εάν στην έναρξη της *επεξεργασίας* έχουν εμφανισθεί στοιχεία του "πρώτου θέματος", τώρα στο μέσον της παρουσιάζονται στοιχεία από το "δεύτερο θέμα", και αντιστρόφως. Για το ίδιο επίσης σημείο, ο Birnbach αναφέρει ως ιδιαίτερα έντεχνη εφαρμογή την ανάπτυξη μιας φουγκοειδούς κατασκευής. Η ακόλουθη μετατροπική πορεία βασίζεται σε θεματικό υλικό από τις καταληκτικές ιδέες της *εκθέσεως*, ενώ και ο ισοκράτης επί της δεσπόζουσας διαθέτει αναγνωρίσιμα μοτίβα της πρώτης ενότητος. Έτσι, η δεύτερη ενότητα συνολικά διαιρείται σε δύο τμήματα, τα οποία γίνονται συγχρόνως αντιληπτά σε αρμονικό καθώς και σε θεματικό επίπεδο.[186] Με τα παραπάνω επιβεβαιώνονται κατ' ουσίαν όλα όσα είχαν διαπιστωθεί με αφορμή τις σχετικές νύξεις του Koch, που θα μπορούσαν να συνοψισθούν στο ότι τόσο η *έκθεση* όσο και η *επεξεργασία* παραθέτουν το κοινό θεματικό υλικό τους κατά τρόπον ανάλογο, συγχρόνως όμως και διαφορετικό. Περαιτέρω, ο Birnbach εμπλουτίζει την θεωρητική αυτή παράδοση με το "νέο" εναρκτήριο θέμα της *επεξεργασίας* καθώς και με την δυνατότητα εμφάνισης πρώτα του "δευτέρου θέματος" και μετά του "πρώτου". Για όλες τις υπόλοιπες περιπτώσεις αρμονικού σχεδιασμού της *επεξεργασίας* (τόσο στον μείζονα όσο και στον ελάσσονα τρόπο) δεν υφίστανται πάντως ιδιαίτερες αναφορές ως

[182] Ritzel, ό.π., σ. 214-215· Krummacher, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 330.
[183] Ritzel, ό.π., σ. 215.
[184] Ritzel, ό.π., σ. 215-216· Krummacher, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 330.
[185] Ritzel, ό.π., σ. 216.
[186] Ό.π., σ. 217.

προς την θεματική τους υπόσταση, αν και σε αυτές φαίνεται να κερδίζει σταδιακά έδαφος η δυνατότητα έναρξης με μια "ήσυχη" νέα ιδέα.[187] Συνεπώς, η θεματική συνάφεια των δύο πρώτων ενοτήτων της μορφής σονάτας θεωρείται κατά το μάλλον ή ήττον δεδομένη.

Η *επανέκθεση* κατανοείται εν πολλοίς ως "επανάληψη" της *εκθέσεως*, τουλάχιστον όσον αφορά στα θεματικά της στοιχεία: το "πρώτο θέμα" ακολουθείται από μετατροπία (χωρίς ωστόσο να διευκρινίζεται αν αυτή συνιστά προέκταση και ανάπτυξη του κυρίου θέματος ή σχετίζεται με το μελωδικό υλικό της μεταβάσεως της *εκθέσεως*), ενώ στην συνέχεια επανεκτίθενται διαδοχικά το "δεύτερο θέμα", το "πέρασμα" και η "Koda". Ο Birnbach προσθέτει ακόμη ότι ειδικά σε έργα του Beethoven ακολουθεί συχνά μια εκτενής *coda*, ανεξάρτητη της *επανεκθέσεως*, στο πλαίσιο της οποίας παρατίθεται για τελευταία φορά το κύριο θέμα·[188] αυτή είναι μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση που έρχεται να φωτίσει ένα αρκετά "σκοτεινό" ζήτημα σε αυτό το σημείο της εξέλιξης της θεωρίας της μορφής σονάτας.

Η αναφορά του Birnbach στην εφαρμογή της μορφής σονάτας σε μέρη αργής χρονικής αγωγής, έχει ως εξής:

> Ένα Adagio, Andante (ή όπως αλλιώς θέλει κανείς να το ονομάζει), σε μείζονα είτε σε ελάσσονα τονικότητα, γράφεται τελείως σύμφωνα με την μορφή ενός πρώτου μουσικού κομματιού [δηλαδή κατά την τυπική μορφή σονάτας] ή [βασίζεται] στην μορφή ενός στροφικού άσματος ["Rundgesang": όρος που αναφέρεται σε κάθε είδους παρατακτική μορφή]. Καθώς όμως ένα μουσικό κομμάτι κατά την πρώτη μορφή [σονάτας] σε αργή χρονική αγωγή θα ήταν υπερβολικά εκτενές, εκεί όπου για ένα οποιοδήποτε μέρος οριζόταν ένας συγκεκριμένος αριθμός μέτρων, στο Adagio μπορεί αυτός [ο αριθμός] να ληφθεί [υπ' όψιν] μόνο κατά το ήμισυ. Επειδή επίσης οι διακοπές ενός μελωδικού ηχητικού πλέγματος, που σε ένα μέρος [χρονικής αγωγής] Allegro συχνά φαίνονται πολύ καλές, στο Adagio δεν θα είχαν τέτοιο αποτέλεσμα, είναι καλό να συνδέει κανείς, ει δυνατόν, τα υφιστάμενα σε αυτό μεμονωμένα θέματα [Sätze] και τις περιόδους τους μεταξύ τους, και μάλιστα αν όχι αρμονικά, τουλάχιστον όμως μελωδικά, πράγμα το οποίο έχουν έως τώρα παρατηρήσει οι καλύτεροι συνθέτες. Καθώς οι συνθέτες παρατήρησαν περαιτέρω ότι ένα Adagio στην μορφή ενός Allegro [σονάτας] θα καθίστατο πολύ εκτενές, παρέλειπαν ορισμένες ενότητες και μάλιστα είτε την ενδιάμεση [Mittelsatz], το δεύτερο τμήμα του μουσικού κομματιού, είτε κατόπιν τούτου, εφ' όσον δηλαδή αυτό υφίστατο, [παρέλειπαν] την επανερχόμενη αρχή του ιδίου [του κομματιού] μαζί με την μετατροπία μέσω της υποδεσπόζουσας προς την δεσπόζουσα και την πραγματοποιούμενη επ' αυτής μισή πτώση, και λίγο μετά το δεύτερο τμήμα ξεκινούσαν στην κύρια τονικότητα με το δεύτερο θέμα, [ενώ] μετά από αυτό το υπόλοιπο [του πρώτου τμήματος] ακολουθεί κανονικά μέχρι το τέλος.
> […]
> Κομμάτια σε αργή χρονική αγωγή, στα οποία μετά το δεύτερο τμήμα έχουν παραλειφθεί η επανάληψη του πρώτου θέματος και το πέρασμα μέσω της υποδεσπόζουσας προς την δεσπόζουσα, μπορούν να βρεθούν σε τέτοια συχνότητα, ώστε η αναφορά τους εδώ να μην κρίνεται απαραίτητη· [κομμάτια] τέτοια, αντιθέτως, στα οποία η μεσαία ενότητα [Mittelsatz] απουσιάζει εντελώς, βρίσκουμε ως επί το πλείστον μόνο σε έργα του Mozart […]. Σε όλα αυτά τα κομμάτια, [ο Mozart] μετά την ολοκλήρωση του πρώτου τμήματος έχει επαναλάβει το θέμα με το οποίο αρχίζει [το κομμάτι] και έτσι μεταβαίνει στο τρίτο τμήμα του κατά τρόπον αποτελεσματικό.
> Τα Adagio ή Andante σε ελάσσονα τονικότητα είναι πολύ σπάνια και αναπτύσσονται μόνο κατά την αυστηρή μορφή ενός πρώτου κομματιού […].[189]

Οι παρατηρήσεις του Birnbach για την εφαρμογή του τριμερούς τύπου σονάτας σε μέρη αργής χρονικής αγωγής έχουν συνεπώς να κάνουν με τον περιορισμό της συνολικής

[187] Ό.π., σ. 217-219.
[188] Ό.π., σ. 218.
[189] Heinrich Birnbach, "Ueber die Form des zweiten Tonstücks einer Sonate, Symphonie, eines Quartetts, Quintetts u.s.w.", *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* 5/37, 1828, σ. 293-294.

εκτάσεως του εκάστοτε κομματιού καθώς και με την αποφυγή ισχυρών αρμονικών είτε μελωδικών τομών, αν και τα παραπάνω δεν συνιστούν βεβαίως απαραίτητες προϋποθέσεις, δεδομένου του ότι τα αναφερόμενα στην συνέχεια του ιδίου κειμένου παραδείγματα από έργα μουσικής δωματίου του Beethoven (opus 29 και opus 59 αρ. 1) και του Georges Onslow αφορούν σε αρκούντως ανεπτυγμένες μορφές σονάτας που ουδόλως διαφοροποιούνται από τις προδιαγραφές ενός γρήγορου μέρους. Από την άλλη πλευρά, ο Birnbach είναι ο πρώτος θεωρητικός που διαπιστώνει την χρήση της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία* σε αργά μέρη και μάλιστα παραπέμποντας σχεδόν αποκλειστικά σε έργα του Mozart. Η άμεση σύνδεση της *εκθέσεως* με την *επανέκθεση* ανάγεται ως εκ τούτου στην αναγκαιότητα βράχυνσης του – κατ' αρχήν τριμερούς – δομικού προτύπου της σονάτας κατά την εφαρμογή του σε ένα αργό μέρος, όπως και η περίπτωση του διμερούς τύπου σονάτας που επίσης αντιμετωπίζεται ως το αποτέλεσμα απάλειψης σημαντικού τμήματος της *επανεκθέσεως* (του "πρώτου θέματος" και του ακόλουθου μεταβατικού "περάσματος", συγκεκριμένως)· ο Birnbach, πάντως, δεν δίνει καθόλου παραδείγματα διμερούς τύπου σονάτας, επειδή θεωρεί ότι αυτά μπορούν να ανιχνευθούν εύκολα (;) στο ρεπερτόριο της εποχής του. Κατά συνέπειαν, τόσο ο διμερής τύπος όσο και ο τύπος σονάτας χωρίς *επεξεργασία* εξάγονται από τον βασικό τριμερή τύπο, εν είδει "ελλειπτικών" εκδοχών του που αποσκοπούν στην συντόμευση της συνολικής μορφής, όταν αυτή καλείται να εφαρμοσθεί σε μέρη αργής χρονικής αγωγής.

Ενδιαφέρον, τέλος, παρουσιάζουν οι όροι "Mittelsatz" (το "μέσον του μέρους";) και "Ausführung" ("επεξεργασία") για την δεύτερη μακροδομική ενότητα, τους οποίους ο Birnbach αποδίδει σε παλαιότερους συνθέτες, αλλά ο ίδιος προτιμά αντ' αυτών τον ουδέτερο όρο "δεύτερο τμήμα". Ο Ritzel εκτιμά ότι οι όροι αυτοί είτε προέρχονται από την προφορική παράδοση είτε κατανοήθηκαν εσφαλμένα από τον Birnbach.[190] Και πράγματι, αμφότερες οι υποθέσεις του φαίνεται πως επαληθεύονται: α) Ο όρος "μεσαίο θέμα" δεν απέχει πολύ από το "ενδιάμεσο πέρασμα" του Galeazzi, το οποίο όμως αναφέρεται στο "δεύτερο θέμα" της *εκθέσεως* και όχι βεβαίως στην ενότητα της *επεξεργασίας*· η ορολογία δε που χρησιμοποιούσε ο Beethoven περιελάμβανε επίσης τον όρο "μεσαία ιδέα" ("Mittel-Gedanke") και πιθανόν τον ίδιο τον όρο "μεσαίο θέμα" ("Mittel-Satz") γι' αυτό ακριβώς που ο Birnbach ονομάζει "δεύτερο θέμα" και που ο Reicha αναφέρει ως "δεύτερη μητρική ιδέα".[191] β) Παράλληλα, στο τεχνικό λεξιλόγιο του Beethoven εντοπίζονται επίσης οι όροι "ausführen" και "durchführen" για την ενότητα της *επεξεργασίας*,[192] γεγονός που υποδεικνύει αφ' ενός μεν την ύπαρξη μιας σχετικής προφορικής παραδόσεως και αφ' ετέρου έναν σαφή προσανατολισμό της συνθετικής σκέψεως προς την θεματική συνιστώσα. Το τελευταίο τεκμηριώνεται άλλωστε και από την χρήση του όρου "da capo", με τον οποίον ο Beethoven αναφερόταν – μεταξύ άλλων – στην *επανέκθεση*. Συνεπώς, η τριμερής διάρθρωση της μορφής σονάτας και ο σημαντικός μορφοπλαστικός ρόλος των θεμάτων φαίνεται πως έχουν επικρατήσει πλέον στις αρχές του 19ου αιώνος, όχι μόνο μεταξύ των θεωρητικών (οι οποίοι άλλωστε πάντοτε έπονται της συνθετικής πρακτικής), αλλά και μεταξύ των συνθετών της ιδίας περιόδου![193]

Παρ' ότι ο Birnbach δεν στράφηκε τελικά προς την διατύπωση ενός "αυστηρού" μορφολογικού σχήματος για την μορφή σονάτας, κατ' αναλογίαν προς εκείνο του Reicha, η εξέλιξη αυτή δεν άργησε ωστόσο να επεκταθεί και ανατολικά του Ρήνου: ο Carl Czerny (1791-1857), μαθητής του Beethoven, μεταφράζει στα γερμανικά και εκδίδει στην Βιέννη

[190] Ritzel, ό.π., σ. 216.
[191] William Drabkin, "Beethoven's Understanding of 'Sonata Form': The Evidence of the Sketchbooks" στο: William Kinderman (επιμ.), *Beethoven's Compositional Process*, University of Nebraska Press, Linkoln – London 1991, σ. 18 και 19.
[192] William Drabkin, "Early Beethoven", στο: Robert L. Marshall (επιμ.), *Eighteenth-Century Keyboard Music*, Schirmer Books (Studies in Musical Genres and Repertories), New York 1994, σ. 403.
[193] Βλ. κυρίως Drabkin, "Beethoven's Understanding…", ό.π., σ. 15, καθώς και του ιδίου, "Early Beethoven", ό.π., σ. 403.

μεταξύ των ετών 1832-1834 το μεγάλο θεωρητικό έργο του Reicha (*Traité de haute composition musicale*), προσθέτοντας μάλιστα ένα πρωτότυπο επίμετρο, όπου η περιγραφή της μορφής σονάτας διαφοροποιείται εν μέρει από εκείνη του Reicha. Δεδομένου όμως του ότι το αρκετά εκτενές κείμενο του Czerny δεν έχει να προσθέσει πολλά σε όσα ήδη γνωρίζουμε, παρακάτω θα σταθούμε μόνο σε ορισμένα σημεία του που παρουσιάζουν ξεχωριστό ενδιαφέρον.[194]

Κατ' αρχάς, ο Czerny ασπάζεται την διμερή μακροδομική διαίρεση του Reicha, «σε ένα ως επί το πλείστον επαναλαμβανόμενο, κατά το μάλλον ή ήττον εκτενές *πρώτο τμήμα*, και σε ένα (εκτενέστερο) *δεύτερο τμήμα* που επιδέχεται έντεχνη και ποικίλη ανάπτυξη» (§ 5). Έχοντας ωστόσο υπ' όψιν μας όσα έχουν ήδη σχολιασθεί παραπάνω, μπορούμε πολύ απλά να θεωρήσουμε την συγκεκριμένη διατύπωση ελλιπή, αφού εδώ απουσιάζει οιαδήποτε νύξη όσον αφορά στην ενότητα και την λειτουργία της *επανεκθέσεως*. Το κύριο θέμα «συνίσταται είτε σε μια έντονη [ως προς τον χαρακτήρα της] φράση, είτε σε ένα ρυθμικό άσμα [μελωδία], είτε ακόμη σε μια σύντομη φιγούρα που κατόπιν αναπτύσσεται σε ολόκληρο το μέρος ως κύρια ιδέα. Ο *χαρακτήρας* που εκφράζεται μέσω αυτής – είτε είναι σοβαρός, είτε πομπώδης και λαμπερός, είτε ήπιος και τρυφερός, είτε ενθουσιώδης και μελαγχολικός – πρέπει να διατηρείται σε ολόκληρο το μέρος, στον βαθμό που η απαραίτητη εναλλαγή των ιδεών επιτρέπει κάτι τέτοιο» (§ 6). Αντιθέτως, για το πλάγιο θέμα, το οποίο αναφέρεται ως "Mittelsatz" και κυρίως ως "Mittelgesang" (πρβλ. τις προηγούμενες επισημάνσεις ως προς την ορολογία του Beethoven), ο Czerny αναφέρει τα ακόλουθα: «Η επινόησή του συνιστά διαρκώς για τον συνθέτη ένα από τα δυσκολότερα προβλήματα: διότι αυτό πρέπει να είναι νέο, περισσότερο ενδιαφέρον απ' όλα τα προηγούμενα, χτυπητά διαφορετικό από αυτό [το κύριο θέμα] και εντούτοις ταιριαστό προς αυτό· καθώς [επίσης] απορρέει με φυσικό τρόπο από το όλον, οφείλει να ικανοποιεί κατά τρόπον ευχάριστο και πνευματώδη τις προσδοκίες που ανακινούν όλες οι προηγούμενες μετατροπίες και πτώσεις. Τα πλέον επιτυχημένα ενδιάμεσα άσματα [πλάγια θέματα] είναι ως επί το πλείστον εκείνα που δημιουργούνται στην φαντασία του συνθέτη ταυτόχρονα με την επινόηση του πρώτου κυρίου θέματος» (§ 8). Αυτές οι αισθητικής φύσεως παρατηρήσεις του Czerny, ως προς τον χαρακτήρα των βασικών θεμάτων και την αλληλοσυμπληρωματική σχέση τους, όχι μόνον απουσιάζουν παντελώς από την θεωρία του Reicha, αλλά συνιστούν και νέα δεδομένα στην εξέλιξη της θεωρίας της μορφής σονάτας, που λίγο αργότερα επρόκειτο να αναπτυχθούν σημαντικά.[195] Από την άλλη πλευρά, οτιδήποτε πέραν των δύο αυτών θεμάτων στο πλαίσιο της πρώτης ενότητος θεωρείται δευτερεύον: τα θεματικά περιεχόμενα της "γέφυρας" του Reicha εκλαμβάνονται από τον Czerny μόνον ως "συνέχεια" του κυρίου θέματος (§ 6), όπως και το καταληκτικό υλικό που ακολουθεί το "ενδιάμεσο άσμα", για το οποίο ωστόσο προσδιορίζεται επιπλέον ότι «είτε αποτελείται από ενεργητικές ή λαμπερές φιγούρες, στις οποίες εντούτοις μπορεί να βασισθεί ακόμη και ένα νέο άσμα [θέμα], είτε φθάνει στην κατάληξη του πρώτου τμήματος με μια ενδιαφέρουσα ανάπτυξη του κυρίου θέματος» (§ 9)· παρ' όλο που η πρώτη περίπτωση ταυτίζεται κατά το μάλλον ή ήττον με την "πτωτική περίοδο" του Galeazzi,[196] η δεύτερη συνιστά μια καινοτομία, καθώς εδώ υποδεικνύεται η θεματική εξάρτηση του καταληκτικού

[194] Το πλήρες κείμενο του Czerny για την μορφή σονάτας έχει δημοσιευθεί με την επιμέλεια του Peter Cahn ως "Quellentext", υπό τον τίτλο "Carl Czerny: Über die Formen und den Bau jedes Tonstückes", στο περιοδικό *Musiktheorie* 1/3, 1986, σ. 261-276 (απ' όπου προέρχονται και όλα τα παραθέματα που ακολουθούν).

[195] Βλ. Peter Cahn, "Carl Czernys erste Beschreibung der Sonatenform (1832)", *Musiktheorie* 1/3, 1986, σ. 279.

[196] Το γεγονός αυτό μετριάζει βέβαια τις εντυπώσεις που δημιουργεί η παρατήρηση του Czerny ότι «αυτά τα καταληκτικά περάσματα καθ' ενός τμήματος [της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως*] διαμορφώνουν στις νεώτερες πιανιστικές συνθέσεις λαμπερού ύφους […] μιαν ιδιάζουσα κατασκευή, η οποία δεν συνίσταται απλώς σε μια αυθαίρετη συσσώρευση δύσκολων φιγούρων, αλλά απαιτεί την συνεπή και καλόγουστη παράταξή τους μέχρι την απαστράπτουσα κατάληξη, και ως προς την οποία βρίσκει κανείς τα καλύτερα πρότυπα στα μεγαλύτερα πιανιστικά έργα των Hummel, Moscheles, Kalkbrenner κ.ά. […]» (§ 16), αφού το ίδιο αυτό φαινόμενο παρατηρείται αρκετές δεκαετίες νωρίτερα και σε έργα της περιόδου του κλασσικισμού.

τμήματος της *εκθέσεως* από το κύριο θέμα. Στην περιγραφή του Czerny περιλαμβάνεται επίσης μια "συντομότερη μελωδία" (§ 9), η οποία αντιστοιχεί στην κατακλείδα της *εκθέσεως* (την "coda" του Galeazzi) και όχι στο προαιρετικό συνδετικό πέρασμα στο τέλος της *εκθέσεως*, για το οποίο έκανε λόγο ο Reicha.[197]

Στην ενότητα της *επεξεργασίας* ο Czerny προσδίδει ιδιαίτερο βάρος.[198] Βασικό της γνώρισμα συνιστά ο μεγαλύτερος βαθμός ελευθερίας που παρέχεται «για την ανάπτυξη των ιδεών του [συνθέτη], για την επεξεργασία των ήδη υφιστάμενων μοτίβων, για την παρεμβολή νέων ιδεών και μετατροπιών, καθώς και, στην περίπτωση μιας σονάτας που είναι γραμμένη σε λαμπερό ύφος, για ενδιαφέροντα περάσματα» (§ 10). Ουσιαστικά, η *επεξεργασία* συνιστά μια "φαντασία", οργανωμένη όμως κατά τέτοιον τρόπο, ώστε αυτή «να παρουσιάζει μια εύτακτη εικόνα, μια συνεπή αντιπαράθεση των συναισθημάτων που υποδηλώθηκαν στο πρώτο τμήμα [στην *έκθεση*], με διαρκώς αυξανόμενο ενδιαφέρον και με αβίαστη και υπολογισμένη στον σωστό χρόνο προσέγγιση της πρώτης έναρξης [της *επανεκθέσεως*]» (§ 10). Επομένως, το θεματικό υλικό (αποτελούμενο από κύρια και δευτερεύοντα στοιχεία της *εκθέσεως* καθώς και από νέες ιδέες και περάσματα) αναπτύσσεται τώρα με έναν τρόπο που, αποδεσμευμένο από την οργάνωσή του στο πλαίσιο της *εκθέσεως*, ευνοεί τις συναισθηματικές εξάρσεις και συγκρούσεις, δημιουργώντας παράλληλα μια σταδιακή κλιμάκωση που κατευθύνεται προς την "λύση" της *επανεκθέσεως* – χωρίς ωστόσο η πλοκή αυτή να κατανοείται εδώ απαραιτήτως υπό αρμονικούς όρους. Για την προετοιμασία αυτού του καθοριστικού, πλέον, δομικού γεγονότος προτείνεται μάλιστα η «επαναφορά του κυρίου μοτίβου στα τελευταία μέτρα [της *επεξεργασίας*]» (§ 11).[199] Από εκεί και ύστερα, η *επανέκθεση* αντιστοιχεί σε μεγάλο βαθμό στην *έκθεση*: μετά την επανεμφάνιση του κυρίου θέματος, αποφεύγονται τυχόν "περιττές επιμηκύνσεις" και επαναλαμβάνονται το "ενδιάμεσο άσμα" και τα περάσματα που το ακολουθούν (με ορισμένες τροποποιήσεις).[200] Μόνο για τις σονάτες μεγάλης εκτάσεως προβλέπεται, τέλος, η προσθήκη μιας "ιδιαίτερης κατακλείδας", δηλαδή μιας αυτόνομης *coda*, η οποία μπορεί να ολοκληρώσει το κομμάτι κατά τρόπον ισχυρό ή, αντιθέτως, ήσυχο (§ 12).

Οι αρμονικές επισημάνσεις του Czerny δεν είναι πρωτότυπες ως προς τα ίδια τα φαινόμενα που περιγράφουν, αλλά παρουσιάζουν ενδιαφέρον ως προς την ερμηνεία τους.[201] Η μετατροπική μετάβαση στον μείζονα τρόπο οδηγεί προς «μια συγγενική *οξύτερη* τονικότητα», επειδή η επιλογή αυτή θεωρείται ότι «αυξάνει το ενδιαφέρον και την προσοχή» του ακροατή, ενώ «η μετατροπία προς *ασθενέστερες* τονικότητες», αντιθέτως, επιφέρει μια ανεπιθύμητη χαλάρωση· γι' αυτό λοιπόν, η μετατροπία προς την δεσπόζουσα «θεωρείται ένας νόμος φυσικός που αξιώνεται ακούσια από την ακοή», ενώ από την άλλη πλευρά «θα ήταν ελάχιστα ανεκτό» μια σονάτα να εκθέσει κατόπιν μετατροπίας το "μεσαίο θέμα" και την κατάληξη της πρώτης ενότητος στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας (§ 7). Ενισχύοντας δε

[197] Η Churgin (ό.π., σ. 187-188), επιχειρώντας μια σύγκριση των τμημάτων της *εκθέσεως*, όπως αυτά σκιαγραφούνται στις περιγραφές των Galeazzi και Czerny, φθάνει σε ορισμένα πολύ αμφισβητήσιμα και άκρως παράδοξα συμπεράσματα. Ενώ λοιπόν βρίσκει ότι τα δύο θέματα και η ενδιάμεση μετάβαση του Czerny αντιστοιχούν σε τέσσερα μελωδικά τμήματα του Galeazzi (δεδομένου του ότι στον 19ο αιώνα το "δεύτερο μοτίβο" έχει αφομοιωθεί πλήρως από το κύριο θέμα ή την ακόλουθη μετάβαση), στην συνέχεια αρνείται ότι υπάρχει αντιστοιχία μεταξύ των καταληκτικών τμημάτων της *εκθέσεως*, αν και στην πραγματικότητα είναι εδώ ακριβώς που αυτό καθίσταται ολοφάνερο! Η αιτιολόγηση, εξ άλλου, ότι ο Czerny δεν αναφέρεται στην πτωτική λειτουργία των δύο τελευταίων τμημάτων, όπως αντιθέτως κάνει ο Galeazzi (βλ. Churgin, ό.π., σ. 188), είναι τελείως ανυπόστατη, σύμφωνα με όσα έχουν παρατεθεί εδώ από τις § 9 και 16 του κειμένου του Czerny.

[198] Πρβλ. Cahn ("Carl Czernys erste Beschreibung…", ό.π., σ. 278) και Churgin (ό.π., σ. 188).

[199] Ο Cahn ("Carl Czernys erste Beschreibung…", ό.π., σ. 278) αποδίδει την συγκεκριμένη παρατήρηση του Czerny στην εμβριθή του γνώση των σονατών για πιάνο του Beethoven.

[200] Η Churgin (ό.π., σ. 188) κρίνει την άποψη του Czerny για την *επανέκθεση* ως πολύ περιοριστική και μηχανιστική και την αποδίδει ορθώς στην θεματικώς προσανατολισμένη θεώρησή του (η οποία, πάντως, δεν είναι χαρακτηριστική του Czerny και μόνον, αλλά συνιστά γενικότερα την κυρίαρχη τάση της εποχής του).

[201] Πρβλ. επίσης Cahn, "Carl Czernys erste Beschreibung…", ό.π., σ. 278.

το παραπάνω αξίωμα, ο Czerny αναφέρει περαιτέρω ως υποκατάστατα της δεσπόζουσας στην *έκθεση* αφ' ενός μεν την ομώνυμη μείζονα της σχετικής της δεσπόζουσας και αφ' ετέρου την ομώνυμη μείζονα της σχετικής ελάσσονος (πρβλ. Birnbach)· παρ' όλα αυτά, η χρήση τους περιορίζεται σε έργα του Beethoven και άλλων νεώτερων συνθετών μετά από αυτόν και ο Czerny δεν παραλείπει να επισημάνει ότι «τέτοιες εξαιρέσεις μπορούν να επιτραπούν μόνο στους πολύ έμπειρους συνθέτες και μάλιστα μόνο όταν ο σχεδιασμός και οι ιδέες [του κομματιού] ταιριάζουν αβίαστα» (§ 18). Σε κάθε περίπτωση πάντως, τυχόν μετατροπίες εντός της δεύτερης τονικής περιοχής της *εκθέσεως* θεωρούνται μονάχα παροδικές (§ 9).

Στον ελάσσονα τρόπο, πέραν της σχετικής μείζονος και της ελάσσονος δεσπόζουσας (η χρήση της οποίας συνιστάται μόνο σε «σονάτες ιδιαιτέρως σοβαρού, σκοτεινού ή θρηνητικού χαρακτήρος»), αναφέρεται και μια τρίτη δυνατότητα, συνδυασμού αυτών των δύο τονικών περιοχών: «Μετά το ενδιάμεσο θέμα στην [σχετική] μείζονα, μπορεί κανείς να παρεκκλίνει προς την δεσπόζουσα της κύριας τονικότητος (αλλά στον ελάσσονα τρόπο, π.χ. από την ντο-ελάσσονα στην σολ-ελάσσονα, από την φα-δίεση-ελάσσονα στην ντο-δίεση-ελάσσονα κ.λπ.), στην οποία παρουσιάζονται όλα τα περάσματα που ακολουθούν το ενδιάμεσο θέμα και εν τέλει η κατάληξη του πρώτου τμήματος» (§ 23). Αυτή η διάκριση τριών τονικών κέντρων στην *έκθεση*, με την αρμονική διαφοροποίηση του πλαγίου θέματος από τις ακόλουθες καταληκτικές ιδέες, είναι καινοφανής στην θεωρία της μορφής σονάτας!

Όσον αφορά, τώρα, στον αρμονικό σχεδιασμό της *επεξεργασίας*, ο Czerny διατηρεί ως έναν βαθμό την "γερμανική" αντίληψη (πρβλ. π.χ. Koch και Birnbach) ενός τονικού στόχου, τον οποίον χαρακτηρίζει ως σημείο "κλιμάκωσης του ενδιαφέροντος". Σε αυτό το σημείο αρκεί η εμφάνιση των "φυσικών" περιοχών (δηλαδή των συγγενέστερων προς την κύρια τονικότητα),[202] χωρίς όμως να αποκλείεται και η εμφάνιση κάποιας ιδιαιτέρως απομεμακρυσμένης τονικής περιοχής (§ 11)· παράλληλα – και αυτό είναι ακόμη πιο σημαντικό – ο Czerny προβλέπει την προετοιμασία και την πραγματοποίηση μιας πτώσεως εντός της *επεξεργασίας*, κατόπιν της οποίας μάλιστα μπορεί να παρουσιασθεί στο επιλεγμένο τονικό κέντρο «είτε το ενδιάμεσο άσμα [πλάγιο θέμα], είτε ένα νέο, αλλά ταιριαστό θέμα […] και, ει δυνατόν, να συνδυασθεί με το κύριο μοτίβο» (§ 17). Στην συνέχεια βέβαια, ακολουθεί η μετατροπική πορεία προς την επαναφορά της κύριας τονικότητος, έστω και αν δεν υπάρχει καμμία άμεση αναφορά στον περίφημο ισοκράτη επί της δεσπόζουσας (§ 11).[203] Όλα αυτά, όμως, είναι εν τέλει αποκαλυπτικά της αρκετά διαφοροποιημένης στάσης του Czerny από την "γαλλική" θεώρηση της μορφής σονάτας (όπως αυτή εκπροσωπείται κυρίως από τον Reicha) και ενδεικτικά της σημασίας που προσλαμβάνει η συμβολή του (ως ανάμειξη διαφορετικών "εθνικών" αντιλήψεων) προς την κατεύθυνση της συγκρότησης μιας ενιαίας θεωρίας για την μορφή σονάτας στα μέσα του 19ου αιώνος.

Για την *επανέκθεση*, τέλος, στον μείζονα τρόπο πραγματοποιείται απλώς η μεταφορά όλων των θεματικών περιεχομένων μετά το κύριο θέμα στην αρχική τονικότητα (§ 12), ενώ στον ελάσσονα τρόπο ο συνθέτης μπορεί να επιλέξει ανάμεσα στην κύρια τονικότητα και την ομώνυμή της μείζονα (§ 23). Παρ' όλα αυτά, ο Czerny εκδηλώνει την εύνοιά του υπέρ της δεύτερης επιλογής, βάσει του ακόλουθου συλλογισμού: «Καθώς οι ελάσσονες τονικότητες δίνουν εν γένει μια σοβαρότερη, συχνά μελαγχολική εντύπωση στον ακροατή, ο συνθέτης πρέπει, ιδίως στις ενόργανες συνθέσεις, να προσέξει καλά, ώστε να μην εκφυλίσει τις ιδέες

[202] Ως προς αυτές, ο Czerny παραπέμπει απλώς στο κείμενο του Reicha: «κάθε κύρια τονικότητα (μείζονα ή ελάσσονα) περιβάλλεται, ούτως ειπείν, από πέντε άλλες τονικότητες, οι οποίες έχουν πολλά κοινά στοιχεία με αυτήν και ως εκ τούτου είθισται να τις ονομάζουμε *συγγενικές τονικότητες*». Στον μείζονα τρόπο ορίζονται ως συγγενικές οι ελάσσονες τονικότητες της ii, της iii και της vi βαθμίδος καθώς και οι μείζονες της IV και της V βαθμίδος, ενώ στον ελάσσονα τρόπο πρόκειται για τις μείζονες τονικότητες της III, της VI και της VII βαθμίδος καθώς και για τις ελάσσονες τονικότητες της iv και της v βαθμίδος. Βλ. σχετικά Cahn (επιμ.), "Quellentext", ό.π., σ. 275-276.

[203] Συνεπώς, η θεώρηση του Czerny επ' αυτού του συγκεκριμένου σημείου της μακροδομής δεν είναι και τόσο ανάλογη προς εκείνες των Momigny και Reicha – όπως (εσφαλμένως) υποστηρίζει η Shamgar, ό.π., σ. 134.

προς το θρηνώδες ή το σκληρό και αποτρόπαιο, και να δει στους ελάσσονες τόνους περισσότερο τις μεγαλοπρεπείς παρά τις θρηνητικές τους επιδράσεις. Γι' αυτό, το ενδιάμεσο θέμα είναι πάντοτε πιο αρεστό σε μια μείζονα τονικότητα και αναμένεται από την ακοή ως μια αναγκαιότητα» (§ 24). Αν όμως το πλάγιο θέμα καθίσταται περισσότερο "ευάρεστο" όταν τίθεται στον μείζονα τρόπο, ενώ το κύριο θέμα οφείλει να παρουσιασθεί δύο φορές στην αρχική ελάσσονα τονικότητα, τότε η αντίθεση των δύο αυτών βασικών θεμάτων ως προς τον χαρακτήρα καθίσταται πλέον ολοφάνερη και έρχεται να εκτοπίσει το παλαιό αίτημα της ενότητος του συναισθήματος και της επικράτησης της διάθεσης που επιβάλλει εξ αρχής το κύριο θέμα![204] Το ζήτημα αυτό, ωστόσο, πιστεύω ότι δεν εξαρτάται πλέον τόσο πολύ από τις προσωπικές προτιμήσεις του εκάστοτε συγγραφέως (όπως εν προκειμένω του Czerny), όσο – πρωτίστως – από τα μεταβαλλόμενα αισθητικά ιδεώδη δύο διαφορετικών εποχών: του *κλασσικισμού*, που ανήκει στο ιστορικό παρελθόν, και του *ρομαντισμού*, που συνιστά το συνθετικό "παρόν" από την δεύτερη περίπου δεκαετία του 19ου αιώνος και έπειτα.

Η προαναφερόμενη περιγραφή της μορφής σονάτας δημοσιεύθηκε από τον Czerny χωρίς ουσιαστικές αλλαγές και στο πλαίσιο του τρίτομου *School of Practical Composition*, opus 600, έως το 1848.[205] Στο διάστημα όμως που μεσολάβησε μέχρι τότε, ένας άλλος μεγάλος θεωρητικός του 19ου αιώνος, ο Adolf Bernhard Marx (1795-1866), διατύπωσε ορισμένες ενδιαφέρουσες επόψεις για την δυναμική αντίληψη της μορφής σονάτας,[206] όσο και αν στην συνέχεια η θεώρησή του κατέστη – άδικα, σε πολύ μεγάλο βαθμό – συνώνυμη της οριστικής "αποκρυστάλλωσης" της μορφής σονάτας σε ένα άτεγκτο μορφολογικό πρότυπο.[207] Στο τετράτομο έργο του *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch* (Λειψία 1837-1847), το οποίο έκτοτε γνώρισε μεγάλη διάδοση και αλλεπάλληλες επανεκδόσεις, η "μορφή σονάτας" – ο όρος αυτός καθιερώνεται πλέον ανεξάρτητα από το είδος της σονάτας,[208] όπως συνέβαινε ακόμη και στην περίπτωση του

[204] Εδώ πλέον τίθενται υπό μερική αμφισβήτηση τα συμπεράσματα που προκύπτουν από την μελέτη της § 8 του κειμένου του Czerny, τα οποία αναπτύσσει και ο Cahn, "Carl Czernys erste Beschreibung…", ό.π., σ. 279.

[205] Βλ. Ritzel, ό.π., σ. 233.

[206] Βλ. Ritzel, ό.π., σ. 228. Στο σημείο αυτό θα πρέπει βέβαια να υποδειχθεί και η άποψη του Stefan Kunze – που κατατίθεται στην μονογραφία του *Mozart: Sinfonie g-Moll KV 550*, Wilhelm Fink Verlag (Meisterwerke der Musik, Bd. 6 / Zweite, verbesserte und erweiterte Auflage), München 1998, σ. 71-72 – αναφορικά με το ότι οι όροι "δυναμικός", ως ποιοτικός χαρακτηρισμός μιας διαδικασίας, και "μορφή", ως το φαινομενικά παγιωμένο αποτέλεσμα μιας διαδικασίας, ουσιαστικά αλληλοαποκλείονται, αλλά και το ότι η ίδια η συνθετική διαδικασία θα μπορούσε πράγματι να χαρακτηρισθεί ως "δυναμική", ενώ απεναντίας θα ήταν δύσκολο να νοηθεί ως αφαιρετικό μορφολογικό σχήμα, περίγραμμα, μόρφωμα. Εντούτοις, είναι προφανές ότι ο Kunze παραβλέπει το γεγονός ότι με την έκφραση "δυναμική μορφή" επιχειρείται ουσιαστικά να δοθεί έμφαση στην αλληλεπίδραση των στοιχείων που εντάσσονται σε ένα δομικώς καθορισμένο πλαίσιο και ότι επομένως ο χαρακτηρισμός "δυναμική" δεν αντιφάσκει προς την "μορφή", αλλά υποδεικνύει ακριβώς την αλληλεξάρτηση των επιμέρους τμημάτων και ενοτήτων που συγκροτούν την μακροδομική οντότητα, σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει στην περίπτωση μιας "παρατακτικής μορφής", όπου τέτοιες σχέσεις μεταξύ των μικροδομικών στοιχείων κατά κανόνα δεν αναπτύσσονται.

[207] Ως προς αυτό, βλ. ιδίως την δημοσίευση του Scott Burnham, "The Role of Sonata Form in A. B. Marx's Theory of Form", *Journal of Music Theory* 33/2, 1989, σ. 247-271. Πρβλ. επίσης σχετική αναφορά (και παράθεμα από την προαναφερόμενη συμβολή) στο άρθρο του Φιτσιώρη, ό.π., σ. 46-47. Ο Ritzel (ό.π., σ. 228 και 231) παρατηρεί μια "εποπτική-δογματική τάση" καθώς και μια πολύ "σχηματική" αντιμετώπιση της μορφής σονάτας εκ μέρους του Marx, αλλά θα πρέπει βέβαια να αναγνωρίσει κανείς ότι η τάση αυτή συνιστά ένα γενικότερο φαινόμενο – αν όχι καθολικό αίτημα – της εποχής εκείνης.

[208] Ο Marx διακρίνει σαφέστατα το είδος της σονάτας από την μορφή σονάτας· επίσης, θεωρεί ακατάλληλους τους παλαιότερους όρους "allegro" ή "μορφή allegro" για την μορφή σονάτας, επειδή ακριβώς η μορφή αυτή μπορεί να χρησιμοποιηθεί εξίσου σε μέρη γρήγορης όσο και αργής χρονικής αγωγής. Βλ. Adolf Bernhard Marx, *Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings on Theory and Method* (επιμέλεια και μετάφραση: Scott Burnham), Cambridge University Press, Cambridge 1997, σ. 93· πρβλ. ακόμη Ritzel (ό.π., σ. 228-229), καθώς και Lothar Schmidt, *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795 – 1850*, Bärenreiter (Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 6 / Bärenreiter Hochschulschriften), Kassel 1990, σ. 220.

Czerny – αρχικά (στο δεύτερο τόμο του 1838) αντικαθιστά μόνο σε επίπεδο ορολογίας την "κύρια μορφή" του Birnbach, την περιγραφή της οποίας ο Marx ουσιαστικά ασπάζεται, ενώ αργότερα (στον τρίτο τόμο του 1845) αναπτύσσεται διεξοδικότερα, με αφετηρία τις σονάτες για πιάνο του Beethoven.[209] Στο πλαίσιο λοιπόν της συνολικής θεώρησης των μουσικών μορφών και της τοποθέτησής τους σε ένα σύστημα οργανικής ανάπτυξης από το απλούστερο δομικό στοιχείο έως το συνθετότερο μόρφωμα, η μορφή σονάτας αντιμετωπίζεται ως η ιεραρχικά ανώτερη, τριμερής μακροδομική οντότητα που *υπερβαίνει* όλες τις παρατακτικές μορφές του ρόντο,[210] καθ' ότι τα θεματικά της στοιχεία υπόκεινται σε διαρκή μεταβολή και συνδέονται κατά τρόπον συνεκτικό (αλλά όχι μηχανιστικό) μεταξύ τους, διαμορφώνοντας ένα οργανικό όλον με δύο αναλογικές (πλην όμως όχι ταυτόσημες) εξωτερικές ενότητες και μία ενδιάμεση που επίσης εξαρτάται από το θεματικό υλικό της πρώτης ενότητος·[211] σε επίπεδο ορολογίας, πάντως, ο Marx εξακολουθεί εν πολλοίς να βασίζεται στον Birnbach, κατονομάζοντας π.χ. τις τρεις αυτές ενότητες ως "πρώτο", "δεύτερο" και "τρίτο τμήμα".[212]

Τα βασικά συστατικά της *εκθέσεως* είναι το "κύριο θέμα" ("Hauptsatz"· ο Marx χρησιμοποιεί πάντοτε τον όρο "Satz", σε αντίθεση με τον Birnbach), το "πλάγιο θέμα" ("Seitensatz"), ένα "πέρασμα" ("Gang") και ένα "καταληκτικό θέμα" ("Schlußsatz")·[213] ανάμεσα στο κύριο και το πλάγιο θέμα, ωστόσο, θεωρείται απαραίτητη και η διαμεσολάβηση μιας μετατροπικής μεταβάσεως, η οποία καλείται να αποσταθεροποιήσει την αρχική τονικότητα του κυρίου θέματος και να προετοιμάσει εκείνη του πλαγίου θέματος, μέσω της διπλής δεσπόζουσας (στον μείζονα τρόπο) ή της δεσπόζουσας της σχετικής μείζονος (στον ελάσσονα).[214] Για το κύριο θέμα, τον φορέα της κύριας ιδέας ή του κυρίου μοτίβου του κομματιού, προτείνεται μια δομή ανοικτή και ευμετάβλητη, τέτοια που να μπορεί να

---

[209] Ritzel, ό.π., σ. 223 και 228· Krummacher, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 331.

[210] Σε καμμία βεβαίως περίπτωση ο Marx δεν θεωρεί την μορφή σονάτας «ως την κορωνίδα των μορφών τύπου Rondo (!)» [sic], όπως – προφανώς εκ παρανοήσεως και με κάποια έκπληξη – αναφέρει ο Φιτσιώρης, ό.π., σ. 47.

[211] Ritzel, ό.π., σ. 229· Carl Dahlhaus, "Ästhetische Prämissen der »Sonatenform« bei Adolf Bernhard Marx", *Archiv für Musikwissenschaft* 41/2, 1984, σ. 79-80 και 83-84· Lotte Thaler, *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, Musikverlag Emil Katzbichler (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 25), München – Salzburg 1984, σ. 46· Burnham, ό.π., σ. 259-260· Schmidt, ό.π., σ. 220-221.

[212] Βλ. A. B. Marx, ό.π., σ. 93-94. Ο Marx δεν παραλείπει να επικρίνει τον παλαιότερο χωρισμό της μορφής σονάτας σε δύο τμήματα με κριτήριο το ενδιάμεσο σημείο επαναλήψεως, υποδεικνύοντας πόσο ανώφελη είναι η συγχώνευση σε μία ενότητα της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως*. Παράλληλα όμως σχολιάζει και την ακαταλληλότητα των όρων "Durcharbeitung" (συνώνυμο του όρου "Durchführung") και "Reprise", επειδή η μεν "ανάπτυξη" λαμβάνει χώραν σε κάθε ενότητα της μορφής σονάτας καθώς και σε κάθε άλλη μουσική μορφή, η δε "επανάληψη" ή "επαναφορά" δεν ανταποκρίνεται με ακρίβεια στα περιεχόμενα και την λειτουργία της τρίτης ενότητος της μορφής σονάτας· γι' αυτό άλλωστε, ο ίδιος προτιμά να αναφέρεται ουδέτερα σε τρία "τμήματα" (ό.π., σ. 94). Πρβλ. ακόμη Ritzel (ό.π., σ. 229), Thaler (ό.π., σ. 46) και Schmidt (ό.π., σ. 223)· ο Kunze (*Mozart: Sinfonie g-Moll*…, ό.π., σ. 71), αντιθέτως, αποδίδει εσφαλμένα στον Marx την ταύτιση του τεχνικού όρου "Durchführung" με την δεύτερη ενότητα της μορφής σονάτας! Σύμφωνα με τον Ratner ("Harmonic Aspects…", ό.π., σ. 163-164), η τριμερής σύλληψη της μορφής σονάτας εκ μέρους του Marx οφείλεται στην χειραφέτηση του θεματικού υλικού από την διμερή αρμονική δομή, που υποτίθεται ότι λαμβάνουν ως αφετηρία τους όχι μονάχα ο Koch, αλλά και ο Czerny ή ο Lobe (με τον τελευταίο θα ασχοληθούμε στην συνέχεια). Έχουμε όμως ήδη διαπιστώσει ότι για τους μεν θεωρητικούς του 18ου αιώνος η αρμονική δομή συνίσταται κατά κανόνα σε τρεις αυτοτελείς "περιόδους", ενώ γι' αυτούς του 19ου αιώνος η διμερής σύλληψη του συνόλου ουδόλως σχετίζεται με την πρόταξη της αρμονικής παραμέτρου έναντι της θεματικής – στην πραγματικότητα συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο. Έτσι, η εκτίμηση του Ratner, παρ' ότι αληθεύει όσον αφορά ειδικά στον Marx, δεν μπορεί να γενικευθεί, αφού πολλοί σύγχρονοι του Marx, ενώ αντιμετωπίζουν και αυτοί την μορφή σονάτας πρωτίστως με όρους θεματικούς, παραμένουν ωστόσο προσκολλημένοι στην παραδοσιακή διαίρεσή της σε δύο μεγάλες ενότητες. Για την τριμερή διάρθρωση της μορφής σονάτας στον Marx, πρβλ. ακόμη Larsen ("Sonatenform-Probleme", ό.π., σ. 222) καθώς και Φιτσιώρη (ό.π., σ. 37 και 46-47).

[213] A. B. Marx, ό.π., σ. 94. Πρβλ. επίσης Burnham, ό.π., σ. 259.

[214] A. B. Marx, ό.π., σ. 96. Πρβλ. επίσης Winter (ό.π., σ. 284) και Schmidt (ό.π., σ. 223).

διευρυνθεί εσωτερικά και ακόμη να ενισχυθεί μέσω επαναλήψεων.[215] Γι' αυτό, αντί της συμμετρικής κλειστής "περιόδου" ή της "διμερούς ασματικής δομής", ο Marx συνιστά άλλους, πολύ πιο ικανοποιητικούς τρόπους οργάνωσης του κυρίου θέματος: υπό μορφήν μιας απλής "φράσεως" ("Satz"), μιας "περιόδου με ανοικτή δεύτερη φράση" (έννοια που συχνά αναφέρεται σε ό,τι σήμερα αποκαλούμε "πρόταση"), μιας "διευρυμένης περιόδου" (πρόκειται για μια αρμονικώς ολοκληρωμένη κατασκευή με ενδιάμεσα μετατροπικά περάσματα), είτε ακόμη μιας "αλυσίδας θεμάτων" (δηλαδή μιας χαλαρής δομικά παράταξης θεματικών ιδεών), η οποία ουσιαστικά υπερβαίνει την έννοια του "κυρίου θέματος" και στην θέση του δημιουργεί μια "κύρια ομάδα [θεμάτων]" ("Hauptpartie").[216] Για την ακόλουθη μετάβαση από το κύριο προς το πλάγιο θέμα εξετάζονται – ως προς την θεματική της υπόσταση – τρεις περιπτώσεις: α) η "συνέχεια του τελευταίου μέλους του κυρίου θέματος", δηλαδή μια ελεύθερη ανάπτυξη του θεματικού υλικού του κυρίου θέματος, που βρίσκει εφαρμογή ιδίως όταν αυτό μένει δομικώς είτε αρμονικώς ανοικτό και έτσι χρήζει κάποιας εξέλιξης· β) η "επιστροφή σε μια προηγούμενη ιδέα" – ως επί το πλείστον στην αρχική ιδέα του κυρίου θέματος· και γ) η "πορεία προς το πλάγιο θέμα με χρήση νέων μοτίβων", μέθοδος που συνήθως χρησιμοποιείται όταν το θεματικό υλικό του κυρίου θέματος δεν προσφέρεται για περαιτέρω ανάπτυξη.[217] Κατά τρόπον αντίστοιχο προς το κύριο, το πλάγιο θέμα μπορεί να διαμορφωθεί ως απλή "φράση", ως "περίοδος" (κάθε είδους), ως "διμερής ασματική δομή" ή ακόμη ως "ακολουθία (ή αλυσίδα) θεμάτων", τα οποία συγκροτούν μια "πλάγια ομάδα [θεμάτων]" ("Seitenpartie").[218] Μάλιστα, τυχόν ανάκληση μοτίβων του κυρίου θέματος στο πλαίσιο του πλαγίου είναι θεμιτή (ο Marx αναφέρεται συγκεκριμένα σε "παλαιότερη μορφή σονάτας", έχοντας κατά νου δείγματα γραφής του Haydn),[219] αφού η πρακτική αυτή δεν αντιτίθεται στον κατ' αρχήν *τονικό* σχεδιασμό της *εκθέσεως*.[220] Εάν όμως σε τεχνικό-δομικό

[215] A. B. Marx, ό.π., σ. 102-103.

[216] Όλες οι παραπάνω περιπτώσεις μικροδομικής οργάνωσης εξετάζονται ενδελεχώς, επί τη βάσει πολλών παραδειγμάτων κυρίως από σονάτες για πιάνο του Beethoven: βλ. A. B. Marx, ό.π., σ. 103-115. Πρβλ. επίσης Schmidt (ό.π., σ. 224-225) και δευτερευόντως Ritzel (ό.π., σ. 230).

[217] Βλ. A. B. Marx, ό.π., σ. 115-132. Ο Larsen ("Sonatenform-Probleme", ό.π., σ. 226) συνοψίζει όλες αυτές τις περιπτώσεις στο αξίωμα ότι το μεταβατικό τμήμα, είτε εκπορεύεται από το κύριο θέμα είτε όχι, συνίσταται σε μοτιβική ανάπτυξη.

[218] A. B. Marx, ό.π., σ. 132· παραδείγματα για όλες αυτές τις περιπτώσεις εξετάζονται παρακάτω (ό.π., σ. 134-146). Πρβλ. επίσης Ritzel, ό.π., σ. 230.

[219] Βλ. Schmidt, ό.π., σ. 226.

[220] A. B. Marx, ό.π., σ. 135. Πρβλ. επίσης Thaler (ό.π., σ. 46-47), αλλά κυρίως Schmidt (ό.π., σ. 225-226). Η αναφορά αυτή χρήζει ιδιαίτερης προσοχής, διότι ο "θεματικός δυϊσμός", υπό την έννοια της μοτιβικής αντίθεσης ανάμεσα στο κύριο και το πλάγιο θέμα, συχνά εκλαμβάνεται ως μια αναγκαία προϋπόθεση της θεώρησης του Marx για την μορφή σονάτας (όπως π.χ. από τον Larsen, "Sonatenform-Probleme", ό.π., σ. 227). Ο Ritzel (ό.π., σ. 227), βέβαια, αποσαφηνίζει σχετικά με αυτό ότι η θεματική αντίθεση ανάμεσα σε ένα συναισθηματικά έντονο πρώτο θέμα και σε ένα τραγουδιστό δεύτερο αφορά στην θεωρία και την πράξη της μορφής σονάτας πρωτίστως του 19ου αιώνος και μόνο δευτερευόντως του 18ου. Ο Dahlhaus ("Ästhetische Prämissen…", ό.π., σ. 74, 77-78 και 79-80), εξ άλλου, θεωρεί ότι ο Marx υποβαθμίζει γενικά τον δομικό ρόλο της αρμονίας στην *έκθεση* σε σχέση με την θεματική παράμετρο· στην πραγματικότητα όμως, όταν ο Marx εκτός του "πραγματικού πλαγίου θέματος" προβλέπει και την δυνατότητα μιας "επαναφοράς του κυρίου θέματος στην [τονική] περιοχή του πλαγίου θέματος" (Dahlhaus, "Der rhetorische Formbegriff…", ό.π., σ. 157-158, και του ιδίου, "Ästhetische Prämissen…", ό.π., σ. 77), υποδεικνύει ουσιαστικά ότι το αρμονικό υπόβαθρο διασφαλίζει από μόνο του τον διπολικό ρόλο των βασικών θεματικών ιδεών, ενώ τόσο η μοτιβική-θεματική συνιστώσα όσο και η επιλογή της δομικής τους οργάνωσης μπορούν μονάχα να οξύνουν, να κάνουν πιο ανάγλυφη την μεταξύ τους αντίθεση. Ο Schmidt (ό.π., σ. 225-226), μάλιστα, υποστηρίζει ότι ο Marx δίνει μεγαλύτερη έμφαση στον λειτουργικό ρόλο της αρμονικής διάστασης ανάμεσα στην κύρια και την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* απ' ό,τι ο Koch, ο οποίος αρκείται απλώς σε μια "μηχανιστική" κατάδειξη των καίριων αρμονικών-δομικών τομών που *οδηγούν* προς τα τονικά κέντρα της συνολικής μακροδομικής κατασκευής· άρα, ενώ ο Koch αναφέρεται πρωτίστως στις αρμονικές προόδους, ο Marx επικεντρώνει την προσοχή του στο αποτέλεσμά τους, δηλαδή στις ίδιες τις επικρατούσες τονικότητες. Ας υποδειχθεί ακόμη εδώ ότι οι σχέσεις τρίτης στις *εκθέσεις* ορισμένων σονατών του Beethoven (που είναι γνωστές στην θεωρία της μορφής σονάτας ήδη από τον Birnbach) αντιμετωπίζονται από

επίπεδο τα δύο θέματα (ή οι δύο θεματικές ομάδες) αντιμετωπίζονται κατά τρόπον παρόμοιο, ως προς τον χαρακτήρα τους ο Marx παρατηρεί: «Σε αυτό το ζεύγος θεμάτων, το κύριο θέμα είναι αυτό που ορίζεται πρώτο, μέσα στην αρχική φρεσκάδα και ενέργεια, αυτό που κατά συνέπεια διαμορφώνεται ως το πιο ενεργητικό, ρωμαλέο και απόλυτο, αυτό που κυριαρχεί και ορίζει. Το πλάγιο θέμα, τουναντίον, είναι αυτό που δημιουργείται μετά την πρώτη ενεργητική διατύπωση, αυτό που υπηρετεί την αντίθεση, που ορίζεται και προσδιορίζεται από εκείνο το προηγούμενο θέμα, και κατά συνέπειαν είναι ως προς την φύση του απαραιτήτως το ηπιότερο, αυτό που διαμορφώνεται κατά τρόπον περισσότερο εύκαμπτο παρά εύρωστο, το θηλυκό, ούτως ειπείν, ταίρι του προηγούμενου εκείνου αρσενικού.[221] Υπό αυτήν ακριβώς την έννοια, καθένα από τα δύο θέματα συνιστά κάτι Άλλο και μόλις από κοινού διαμορφώνουν αυτά κάτι το υψηλότερο, το πληρέστερο». Συνεπώς, τα δύο θέματα συγκροτούν μια διαλεκτική "σύνθεση", γι' αυτό τόσο το κύριο όσο και το πλάγιο πρέπει να αναπτύσσονται ούτως, ώστε να καθίστανται αυθύπαρκτα και γενικότερα να αντιμετωπίζονται κατά τρόπον ισότιμο.[222] Τέλος, το "πέρασμα" και το "καταληκτικό θέμα" (έννοιες γνωστές ήδη από παλαιότερους θεωρητικούς) ακολουθούν το πλάγιο θέμα διατηρώντας την τονικότητά του, αλλά ο ρόλος τους θεωρείται δευτερεύων·[223] ο Marx ορίζει μάλιστα ότι αμφότερα «μπορούν να εμφανισθούν μόνον ως το αποτέλεσμα είτε του πλαγίου είτε του κυρίου θέματος»,[224] κάτι που σημαίνει ότι το θεματικό τους υλικό διατηρεί εν τέλει κάποια – άμεση ή έμμεση – σχέση προς τα δύο βασικά θέματα της *εκθέσεως*.[225]

---

τον Marx μόνον ως λειτουργικά υποκατάστατα της – δομικώς απαραίτητης – σχέσεως πέμπτης (ως προς αυτό, βλ. Schmidt, ό.π., σ. 229-230).

[221] Ας σχολιασθεί εδώ ακροθιγώς ότι ο Marx δεν μιλά ευθέως για ένα "αρσενικό" και ένα "θηλυκό" θέμα, παρά δανείζεται τους όρους αυτούς από τα πρότυπα που ίσχυαν στον κοινωνικό του περίγυρο, προκειμένου να πλάσει μονάχα μια παραστατική μεταφορά, μια αναλογία "χαρακτήρων". Δυστυχώς όμως, η μεταγενέστερη θεωρία προσέδωσε στις δύο αυτές έννοιες σχεδόν κυριολεκτική σημασία, γεγονός που οδήγησε σε μια απίστευτα αφελή αντιμετώπιση της θεώρησης του Marx και εν τέλει την κατέστησε κοινότοπη. Βλ. σχετικά: Dahlhaus, "Ästhetische Prämissen…", ό.π., σ. 73 και 75.

[222] A. B. Marx, ό.π., σ. 133· Dahlhaus, "Ästhetische Prämissen…", ό.π., σ. 74· Thaler, ό.π., σ. 47 και 71· Schmidt, ό.π., σ. 221 και 224. Ο Larsen ("Sonatenform-Probleme", ό.π., σ. 223) κάνει λόγο για τον συμπληρωματικό χαρακτήρα των δύο βασικών θεμάτων της *εκθέσεως*, ο Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 331) υποδεικνύει εύλογα ως θεωρητικό υπόβαθρο του Marx την εγελιανή διαλεκτική, ενώ ο Dahlhaus ("Ästhetische Prämissen…", ό.π., σ. 75-77) εντοπίζει ειδικότερα το ιδεολογικό-αισθητικό υπόβαθρο του Marx στο δοκίμιο του Wilhelm von Humboldt *Über die männliche und weibliche Form*, που δημοσιεύθηκε το 1795. Πρβλ. επίσης τις σχετικές επισημάνσεις του Ritzel (ό.π., σ. 230-231), ο οποίος μάλιστα παραθέτει συνοπτικά και την κριτική που ο Eduard Krüger (*Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst*, Leipzig 1847) ασκεί στον Marx, επειδή αυτός δεν διακρίνει έντονα σε τεχνικό επίπεδο το κύριο από το πλάγιο θέμα!

[223] Ο Larsen ("Sonatenform-Probleme", ό.π., σ. 223) παρατηρεί ότι στην τονική διάρθρωση της *εκθέσεως* σε δύο περιοχές αντιστοιχεί μια ανάλογη δομική: ένα πρώτο τμήμα αποτελείται από το κύριο θέμα με την ακόλουθη μετάβαση και ένα δεύτερο συνίσταται στο πλάγιο θέμα και τα καταληκτικά θεματικά στοιχεία της *εκθέσεως*. Κατά συνέπειαν, τα δύο "θέματα" γίνονται αντιληπτά ως τα βασικά δομικά στοιχεία της πρώτης μακροδομικής ενότητος, ενώ ό,τι έπεται αυτών επέχει ρόλο προέκτασής τους και θεωρείται δευτερεύον. Παρακάτω βέβαια, ο Larsen (ό.π., σ. 226) αντικρούει αυτήν την αναλογική θεώρηση, στην βάση της διάκρισης τριών τονικών περιοχών εντός της *εκθέσεως* (της αρχικής τονικότητος, της ενδιάμεσης αρμονικής μεταβάσεως και της δευτερεύουσας τονικότητος) και της μεγαλύτερης εκτάσεως που κατά κανόνα διατίθεται για την παρουσίαση, εδραίωση και τελική επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητος. Παρ' όλα αυτά, εξακολουθεί να θεωρεί δευτερεύοντα τα καταληκτικά στοιχεία της *εκθέσεως*, έστω και αν την ίδια στιγμή προάγει το ρόλο και την σημασία της μεταβάσεως από το κύριο θέμα προς το πλάγιο σε επίπεδο παρεμφερές με τον περίγυρό της. Ο Ritzel (ό.π., σ. 230), από την πλευρά του, ταυτίζει τις δύο περιοχές της *εκθέσεως* με τους όρους "Hauptpartie" και "Seitenpartie": παρ' ότι ο πρώτος μπορεί όντως να συμπεριλάβει εκτός του κυρίου θέματος και την ακόλουθη μετάβαση (η οποία άλλωστε συχνά συνδέεται πολύ στενά με το κύριο θέμα), είναι εντούτοις αμφίβολο κατά πόσον ο δεύτερος θα μπορούσε να καλύψει όλα τα θεματικά περιεχόμενα που ακολουθούν μέχρι το τέλος της *εκθέσεως*, ιδίως μάλιστα στην περίπτωση που το καταληκτικό θέμα ανάγεται στο κύριο.

[224] A. B. Marx, ό.π., σ. 134.

[225] Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 230-231.

Η δεύτερη ενότητα, αυτή της *επεξεργασίας*, δεν περιλαμβάνει κατ' αρχήν νέο θεματικό υλικό· εδώ πρωτίστως επανεμφανίζονται ορισμένα από τα θεματικά στοιχεία της *εκθέσεως*, τα οποία όμως αναδιατάσσονται ελεύθερα αποφεύγοντας την οργάνωσή τους σε κλειστές μικροδομικές μονάδες (όπως δηλαδή στην *έκθεση*), συνδέονται είτε εναλλάσσονται μεταξύ τους και παραλλάσσονται, προκειμένου έτσι να αποφευχθεί με κάθε τρόπο η απλή επανάληψή τους.[226] Χάρη στην ποικιλότροπη ανάπτυξη που επιδέχεται το δεδομένο υλικό, η δεύτερη μακροδομική ενότητα αναδεικνύεται σε «τόπο ποικιλίας και κίνησης», που διαμορφώνει μιαν "αντίθεση" προς την (σχετική) "στατικότητα" των εξωτερικών ενοτήτων, κατά την αρχετυπική διαδοχή "στάσεως – κινήσεως – στάσεως".[227] Η έναρξη της δεύτερης ενότητος μπορεί να γίνει με μια άμεση επαναφορά του κυρίου θέματος (σε τονικότητα όμως διαφορετική της αρχικής),[228] με ένα εντελώς νέο θέμα (πρβλ. Birnbach ή ακόμη Galeazzi), με ένα καταληκτικό θέμα που αναφέρεται στο κύριο ή με ένα ανεξάρτητο καταληκτικό θέμα, είτε ακόμη με ένα εισαγωγικό "πέρασμα".[229] Από εκεί και ύστερα, ο Marx υποστηρίζει ότι τα θεματικά στοιχεία της *εκθέσεως* αξιοποιούνται στην *επεξεργασία* κατά τρόπον ανάλογο ως προς την έκτασή τους, αλλά μπορούν πλέον να υποστούν και αντιστικτική ανάπτυξη, πρακτική που τους προσδίδει "τελείως νέα σημασία" (οι τεχνικές της φούγκας και του φουγκάτο πάνω σε μοτίβα των "θεμάτων" της *εκθέσεως* θεωρούνται άξιες ειδικής μνείας)· υποδεικνύεται επίσης ότι, αν και κατά κανόνα το βάρος δίδεται στην ανάπτυξη υλικού που προέρχεται από το κύριο είτε από το πλάγιο θέμα (συνήθως όμως και από τα δύο παράλληλα), το – δευτερεύον ως προς αυτά – καταληκτικό θέμα μπορεί επίσης να παίξει σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της *επεξεργασίας* και μάλιστα να καταστεί ανταγωνιστικό προς το κύριο θέμα.[230] Από αρμονικής πλευράς, ως εναρκτήρια τονικότητα της *επεξεργασίας* (στον

---

[226] Βλ. A. B. Marx, ό.π., σ. 96 και 146· Larsen, "Sonatenform-Probleme", ό.π., σ. 222 και 228· Thaler, ό.π., σ. 46-47.

[227] Πρβλ. Ritzel (ό.π., σ. 229), Dahlhaus ("Ästhetische Prämissen…", ό.π., σ. 73-74), Thaler (ό.π., σ. 45-46), Burnham (ό.π., σ. 259), Schmidt (ό.π., σ. 223) και Φιτσιώρη (ό.π., σ. 46-47). Ο τελευταίος αντιμετωπίζει με πολύ σκεπτικισμό την άποψη του Marx ότι η *έκθεση* αποτελεί μια περιοχή "σταθερότητος", στον βαθμό που η τονική πορεία της πρώτης ενότητος της μορφής σονάτας περιλαμβάνει την "κίνηση" από την κύρια τονικότητα προς μια δευτερεύουσα, επομένως κάθε άλλο παρά "στατική" φαίνεται να είναι. Πρόκειται ωστόσο για έναν προβληματισμό που, όπως εύστοχα υποδεικνύει ο Schmidt (ό.π., σ. 226), απορρέει από την αυθαίρετη ερμηνεία της "τονικής απομάκρυνσης" ως "αντίθεσης", πράγμα που δεν είναι πάντοτε συμβατό με την αντίληψη του Marx. Η σχέση τονικής – δεσπόζουσας (ή ελάσσονος τονικής – σχετικής μείζονος) μπορεί όντως να συνιστά μια *μικροδομική* αρμονική αντίθεση, όταν όμως βρίσκει εφαρμογή στην *μακροδομική* κατασκευή της σονάτας (και όχι μόνον), εκφράζει πρωτίστως μια σχέση "εγγύτητας", αφού αφορά στις στενότερα συγγενικές τονικότητες (πρβλ. σχετικά: Dahlhaus, "Ästhetische Prämissen…", ό.π., σ. 74). Για τον Marx, οι έννοιες της "κινήσεως" και της "στάσεως" στην μορφή σονάτας δεν είναι απόλυτες, αλλά σχετικές: *ποιοτικά*, η *έκθεση* επικεντρώνεται σε δύο στενά συγγενικές τονικότητες, ενώ η *επεξεργασία* κινείται αδιάκοπα δημιουργώντας κάθε είδους – λιγότερο ή περισσότερο απομεμακρυσμένες – τονικές σχέσεις· *ποσοτικά*, εξ άλλου, η *έκθεση* παραμένει σε δύο μόνο τονικές περιοχές, ενώ η *επεξεργασία* αφιερώνεται αποκλειστικά σε μια μετατροπική κίνηση που διέρχεται από έναν ακαθόριστο αλλά σημαντικό αριθμό τονικών κέντρων. Κατά συνέπειαν, η *έκθεση* (όπως και η *επανέκθεση*) αντιμετωπίζεται ως "στατική" όχι ασφαλώς καθ' εαυτή αλλά συγκρινόμενη με την *επεξεργασία*. Με άλλα λόγια δηλαδή, η "στάση" και η "κίνηση" ορίζονται κάθε φορά σε διαφορετικό επίπεδο πρόσληψης, που μπορεί να αφορά στην "επιφάνεια" (αρμονικές ακολουθίες), σε πολλά ενδιάμεσα στρώματα (π.χ. στην αρμονική κατασκευή ενός θέματος ή μιας ολόκληρης ενότητος) και τέλος στο βαθύτερο επίπεδο της μακροδομικής τριμέρειας. Σκόπιμα χρησιμοποιώ εδώ όρους οικείους στην σενκεριανή μεθοδολογία, όπως "στρώμα" και "βαθύτερο επίπεδο", προκειμένου να καταδείξω ένα στοιχείο συνάφειας της οργανικής θεωρίας του Marx με την αναγωγική ανάλυση τύπου Schenker – προς την ίδια κατεύθυνση φαίνεται άλλωστε να κινείται και ο Schmidt (ό.π., σ. 226), όταν αναφέρεται στην «πολυστρωματικότητα της μορφολογικής θεωρίας του [Marx]»). Η διαφορά τους βέβαια, σε επίπεδο αρμονίας, έγκειται στο ότι ο μεν Schenker ορίζει απαρέγκλιτα το βαθύτερο επίπεδο ως την συγχορδιακή διαδοχή I – V – I, ενώ ο Marx, διαθέτοντας μεγαλύτερη ευλυγισία, προσδιορίζει την εκάστοτε "στάση" με κριτήριο αυτό που σε κάθε μεμονωμένη περίπτωση εκλαμβάνεται ως "κίνηση".

[228] Το στοιχείο αυτό είναι καίριας σημασίας για την συνολική δυναμική της μορφής σονάτας· πρβλ. Burnham, ό.π., σ. 260.

[229] A. B. Marx, ό.π., σ. 97-98.

[230] Ό.π., σ. 99-100, 147 και 149.

μείζονα τρόπο) προτείνεται η ομώνυμη ελάσσονα ή η σχετική της δεσπόζουσας.[231] Η περαιτέρω τονική της πορεία είναι ωστόσο τελείως ελεύθερη:[232] προσεγγίζει οποιεσδήποτε τονικές περιοχές εκτός από τις δύο τονικότητες της *εκθέσεως* και τελικά καταλήγει απ' ευθείας στον ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της κύριας τονικότητος (πρβλ. Reicha), ο οποίος με την σειρά του προετοιμάζει την επαναφορά της στην έναρξη της *επανεκθέσεως*.[233]

Η τρίτη ενότητα της μορφής σονάτας συνιστά μεν, από θεματικής επόψεως, μια παρηλλαγμένη επαναφορά της πρώτης,[234] αλλά από αρμονικής πλευράς συνδέεται στενά με την *επεξεργασία* και λειτουργεί συμπληρωματικά προς τις δύο προηγούμενες,[235] στο πλαίσιο της συνεχούς δυναμικής εξέλιξης της μακροδομής που συντελείται σε τρία στάδια: α) την παρουσίαση των βασικών θεμάτων στην *έκθεση*, β) την ανάπτυξή τους στην *επεξεργασία* και γ) την εξομάλυνσή τους στην *επανέκθεση*.[236] Ο Marx προσφέρει επιπλέον αρκετά παραδείγματα *επανεκθέσεων* με λιγότερο ή περισσότερο ουσιώδεις θεματικές και αρμονικές μεταβολές σε σχέση με τα δεδομένα της εκάστοτε *εκθέσεως*. Η μετάβαση, λόγου χάριν, ανάμεσα στο κύριο και το πλάγιο θέμα δεν θεωρείται πλέον απαραίτητη, αφού μπορεί να υποκατασταθεί από μια τροποποίηση – συχνά συνδυαζόμενη με μια κάποια βράχυνση – του κυρίου θέματος, με την οποία παράλληλα προσεγγίζονται η περιοχή της υποδεσπόζουσας (προαιρετικά) και της δεσπόζουσας (υποχρεωτικά), γεγονός που επιτρέπει στην συνέχεια την

---

[231] Ό.π., σ. 97.

[232] Βλ. Larsen, "Sonatenform-Probleme", ό.π., σ. 222· Thaler, ό.π., σ. 47.

[233] A. B. Marx, ό.π., σ. 97, 146 και 151. Η Shamgar (ό.π., σ. 135) αναφέρει μια ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια ως προς το ζήτημα της τονικής οργάνωσης της *επεξεργασίας* στον Marx: στον δεύτερο τόμο του τετράτομου συγγράμματός του (που πρωτοδημοσιεύθηκε το 1838 και όφειλε πάρα πολλά στον Birnbach), διατηρείται ως τονικός στόχος της *επεξεργασίας* η περιοχή της σχετικής ελάσσονος και μόλις μετά από μια πτώση σε αυτήν εμφανίζεται μια μετάβαση προς την δεσπόζουσα της κύριας τονικότητος που καταλήγει σε ισοκράτη επ' αυτής· η εν λόγω περιγραφή της μορφής σονάτας, εντούτοις, απαλείφθηκε εντελώς από την επανέκδοση του ιδίου τόμου το 1842, προκειμένου να αντικατασταθεί από την εκτενή πραγμάτευση της σονάτας στον τρίτο τόμο (του 1845), όπου βέβαια κανένας τονικός σταθμός δεν υφίσταται πλέον εντός της *επεξεργασίας* και έτσι η λειτουργία "μετάβασης" (προς την *επανέκθεση*) ανατίθεται απ' ευθείας στον ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της κύριας τονικότητος. Ο Schmidt (ό.π., σ. 223), εξ άλλου, έχοντας σαφώς παρερμηνεύσει την διάκριση ανάμεσα στους δύο τρόπους κατασκευής της *επεξεργασίας* που αναφέρει ο Koch (ανάγοντάς την εξίσου στην θεματική όσο και στην αρμονική παράμετρο), υποστηρίζει ότι ο πρώτος και παλαιότερος τύπος, με τον ιδιαίτερο τονικό στόχο πριν την διαδικασία επαναπροσέγγισης της κύριας τονικότητος, είχε εγκαταλειφθεί οριστικά κατά την εποχή του Marx, οπότε παρέμενε σε ισχύ μονάχα ο νεώτερος δεύτερος τύπος *επεξεργασίας*, ο οποίος δήθεν αποσκοπούσε στην τελική επαναφορά της κύριας τονικότητος χωρίς πέρασμα από άλλον ενδιάμεσο τονικό σταθμό. Στην πραγματικότητα βέβαια, η *επεξεργασία* για τον Koch παραμένει σε κάθε περίπτωση μια κλειστή αρμονικά και άρα αυτόνομη ενότητα, η οποία προφανώς δεν σχετίζεται – σε επίπεδο τονικής πλοκής, τουλάχιστον – με τον σχεδιασμό και την λειτουργία που ο Marx και οι περισσότεροι θεωρητικοί του 19ου αιώνος προσδίδουν στην μεσαία ενότητα του τριμερούς τύπου σονάτας.

[234] Η αντίληψη της Thaler (ό.π., σ. 47) για την *επανέκθεση*, ως μιας "κυριολεκτικής επανάληψης" στην οποία εντάσσονται μικρότερες ή μεγαλύτερες παραλλαγές, πιστεύω ότι αντικατοπτρίζει περισσότερο την εξέλιξη της θεωρίας του Marx από μεταγενέστερους θεωρητικούς (όπως οι Otto Klauwell και Hugo Riemann, τους οποίους συχνά αναφέρει είτε παραθέτει στην μελέτη της), παρά την πρωτότυπη θεώρηση του ιδίου του Marx. Μάλιστα λίγο παρακάτω (ό.π., σ. 48-49), η Thaler ουσιαστικά αυτοαναιρείται, δεχόμενη ότι «η ανάπτυξη [στην *επεξεργασία*] δεν μένει δίχως συνέπειες, [καθ' ότι] η επαναφορά του πρώτου τμήματος [της *εκθέσεως*] δεν συνιστά καθαρή επανάληψη, αλλά αναγκαία εμφάνιση μιας σχεδόν εξαγνισμένης θεματικής ουσίας».

[235] Βλ. A. B. Marx, ό.π., σ. 100 και κυρίως 152. Πρβλ. επίσης Burnham, ό.π., σ. 259.

[236] Ritzel, ό.π., σ. 231. Πρβλ. επίσης Thaler (ό.π., σ. 48-49), όπου υποδεικνύεται ο διττός ρόλος της *επεξεργασίας*, δηλαδή ως "επακόλουθου" της *εκθέσεως*, αλλά συγχρόνως και ως "αιτίου" της *επανεκθέσεως*. Με αυτήν την άποψη, ωστόσο, διαφωνεί εν μέρει ο Dahlhaus ("Ästhetische Prämissen…", ό.π., σ. 74), επειδή η μετατροπική πορεία της *επεξεργασίας* δεν εμφανίζεται ως συνέπεια της τονικής πλοκής της *εκθέσεως*, παρά μόνον ως "αντίθεση" στην σχετική "στατικότητα" της πρώτης ενότητος. Αυτό πάντως δεν μεταβάλλει ουσιαστικά την μακροδομική δυναμική της μορφής σονάτας, αφού η ανάπτυξη των θεμάτων στην *επεξεργασία* μπορεί να συνιστά εξίσου ένα "επακόλουθο" (υπό την έννοια της προέλευσης των θεματικών στοιχείων) όσο και μιαν "αντίθεση" (τροποποίηση, μεταβολή) σε σχέση με τα περιεχόμενα της *εκθέσεως*. Περισσότερο αφηρημένα, ο Schmidt (ό.π., σ. 221) κάνει λόγο για την πραγμάτωση μιας διαδικασίας στην συνολική μορφή που υπηρετεί με συνέπεια όλες τις λεπτομέρειές της.

αδιαμεσολάβητη εμφάνιση του πλαγίου θέματος στην κύρια τονικότητα· εδώ μάλιστα, ο Marx εντοπίζει μια "δευτερεύουσα ανάπτυξη" στοιχείων του κυρίου θέματος, ιδίως εάν το συγκεκριμένο θεματικό υλικό δεν είχε αξιοποιηθεί προηγουμένως εντός της *επεξεργασίας*[237] (ιδού ένα δείγμα εφαρμογής της "αρχής της συμπληρωματικότητας" μεταξύ των μακροδομικών ενοτήτων της σονάτας). Σε άλλες πάλι περιπτώσεις, το πλάγιο θέμα είτε εισάγεται σε τονικότητα διαφορετική της κύριας και κατόπιν ανακατευθύνεται σταδιακά προς αυτήν (συνήθως ακολουθώντας μια πορεία από την υποδεσπόζουσα προς την τονική), είτε ξεκινά κανονικά από την κύρια τονικότητα, αλλά στην πορεία ενσωματώνει διάφορες αναπτυξιακές εκτροπές από το πρότυπο της *εκθέσεως*.[238] Η προσθήκη μιας *coda*, ως επί το πλείστον με την βασική ιδέα του κυρίου θέματος, θεωρείται ένα καλό μέσο για την συνεκτική ολοκλήρωση της μορφής· εάν ωστόσο το πλάγιο θέμα επανεκτεθεί εξ ολοκλήρου σε κάποια συγγενική τονικότητα της κύριας, τότε η *coda* συνιστά πλέον έναν απαραίτητο δομικό όρο, προκειμένου μέσω αυτής να επικυρωθεί οριστικά και η αρχική τονικότητα.[239] Τέλος, προέκταση και (γενικότερα) ποικίλες τροποποιήσεις μπορούν να υποστούν τόσο το "πέρασμα" όσο και το "καταληκτικό θέμα" που έπονται του πλαγίου θέματος, αν και ο Marx εκτιμά ότι τέτοιες μεταβολές σε δευτερεύοντα δομικά συστατικά δεν επιρρεάζουν τον μακροδομικό σκελετό μιας σύνθεσης και ως εκ τούτου δεν ασχολείται ιδιαίτερα με αυτές.[240]

Από τα παραπάνω, μπορεί κανείς να συμπεράνει ότι η θεώρηση του Marx για την μορφή σονάτας δεν είναι κατ' ανάγκην περισσότερο "κανονιστική" και "σχηματοποιημένη" από εκείνην του Reicha. Τουναντίον, ισορροπώντας επιδέξια ανάμεσα στις απαιτήσεις ενός μαθητικού εγχειριδίου συνθέσεως, στο αίτημα σύστασης ενός ολιστικού θεωρητικού συστήματος, αλλά και στα ίδια τα δεδομένα που θέτει το υπό εξέταση ρεπερτόριο, ο Marx ακολουθεί τελικά μια "μέση οδό", συμβιβάζοντας κατά κάποιον τρόπο τις μεθοδολογικές αφετηρίες ενός Reicha και ενός Birnbach, αλλά και εμπλουτίζοντας παράλληλα τα τεχνικά χαρακτηριστικά των περιγραφών του με ουσιώδεις παρατηρήσεις αισθητικής φύσεως, όπως δηλαδή είχε κάνει λίγο νωρίτερα και ο Czerny! Έτσι, η μορφή σονάτας στα μέσα του 19ου αιώνος κατανοείται συγχρόνως ως κανονιστικό πλαίσιο και ως δυναμική διαδικασία, γεγονός που συνιστά ίσως το σημαντικότερο στοιχείο της συμβολής του Marx στην εξέλιξη της θεωρητικής πρόσληψης της εν λόγω μορφής.

Αναφορά στον διμερή τύπο σονάτας δεν υφίσταται στην πραγματεία του Marx· ο τύπος σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, ωστόσο, εξετάζεται υπό την ονομασία "μορφή σονατίνας" – έννοια που υποδηλώνει όχι μόνο την "ποσοτική" υστέρηση της μορφής αυτής σε σχέση με την πλήρη "μορφή σονάτας", αλλά και την "ποιοτική" της κατωτερότητα ως προς εκείνη στην ιεραρχία των οργανικά αναπτυσσόμενων μορφών: πράγματι, ο Marx τοποθετεί την "μορφή σονατίνας" ανάμεσα στον ανώτερο τύπο ρόντο και στην καθ' εαυτή μορφή σονάτας, επισημαίνοντας ότι η "σονατίνα" προκύπτει από την αφαίρεση του κεντρικού επεισοδίου μιας ανεπτυγμένης "παρατακτικής" μορφής (πέμπτος τύπος ρόντο) και όχι από την ίδια την "δυναμική" μορφή σονάτας.[241] Η "σονατίνα" διαθέτει δύο ενότητες, την *έκθεση* και την *επανέκθεση*, κάθε μια εκ των οποίων αποτελείται από κύριο θέμα, πλάγιο θέμα, "πέρασμα" και καταληκτικό θέμα· πέραν του κυρίου θέματος, τα υπόλοιπα θεματικά στοιχεία εκτίθενται στην εκάστοτε δευτερεύουσα τονικότητα και επανεκτίθενται στην κύρια.[242] Ως παράγωγο

[237] A. B. Marx, ό.π., σ. 100-101 και 152-153.
[238] Ό.π., σ. 101 και 152-153.
[239] Ό.π., σ. 101 και 153-154.
[240] Ό.π., σ. 101.
[241] Βλ. A. B. Marx (ό.π., σ. 82 και 93), Burnham (ό.π., σ. 258) και Schmidt (ό.π., σ. 220). Ο τελευταίος (ό.π., σ. 222), μάλιστα, παρατηρεί ότι ο Marx παρασύρεται μερικές φορές από τον ελαφρύ χαρακτήρα των θεμάτων και την σχετική χαλαρότητα της συνδέσεως των επιμέρους δομικών τμημάτων (κυρίως με κριτήριο την απουσία μεταβάσεως ανάμεσα στο κύριο και το πλάγιο θέμα της *εκθέσεως*) και κατατάσσει στην "μορφή σονατίνας" ακόμη και ορισμένα μέρη υπό μορφήν (τριμερούς) σονάτας!
[242] A. B. Marx, ό.π., σ. 81-82· Burnham, ό.π., σ. 258· Schmidt, ό.π., σ. 220.

μιας παρατακτικής μορφής ρόντο, εξ άλλου, η μορφή "σονατίνας" δεν παρεμβάλλει κατά κανόναν ένα μεταβατικό τμήμα ανάμεσα στο κύριο και στο πλάγιο θέμα.[243] Δεδομένου όμως του ότι *και* αυτή υπερβαίνει εν τέλει όλους τους τύπους του ρόντο, εδώ βρίσκουν εφαρμογή ορισμένες επιπλέον δυνατότητες που συναντώνται πρωτίστως στην μορφή της (τριμερούς) σονάτας: *πρώτον*, τα "θέματα" μπορούν να αντικατασταθούν από "θεματικές ομάδες" (την κύρια και την πλάγια θεματική ομάδα, αντιστοίχως)·[244] *δεύτερον*, τα δομικά στοιχεία κάθε μακροδομικής ενότητος συνδέονται στενότερα μεταξύ τους και συνολικά η μακροδομική κατασκευή παρουσιάζει μεγαλύτερη συνοχή σε σχέση με εκείνη ενός ρόντο·[245] και *τρίτον*, ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επανέκθεση* μπορεί να μεσολαβήσει ένα συνδετικό πέρασμα, το οποίο εντούτοις δεν είναι σε θέση να υποκαταστήσει την ενότητα της *επεξεργασίας* του τριμερούς τύπου σονάτας.[246] Τα σχόλια πάντως του Marx για την "μορφή σονατίνας" δεν είναι καθόλου κολακευτικά: «Η φύση της προέλευσής της (μέσω αφαίρεσης) υποδεικνύει ήδη ελαφρότητα και παροδικότητα· και πράγματι, αυτός ακριβώς είναι ο ιδιαίτερος χαρακτήρας της, ο οποίος έχει αποδειχθεί κατάλληλος για πολλές σύντομες και άμεσα αντιληπτές εισαγωγές και τα συναφή»·[247] και αλλού: «Αμέσως καθίσταται εμφανές ότι η μορφή σονατίνας συνιστά ένα από εκείνα τα μεταβατικά μορφώματα που είναι πράγματι αιτιολογημένα και απαραίτητα, τόσο εσωτερικά όσο και στην διαδοχή όλων των μορφών της τέχνης, αλλά στα οποία μια σαφής δομική σύλληψη δεν έχει ακόμη φθάσει σε πλήρη ωριμότητα. […] Η μορφή αυτή είναι λοιπόν κατάλληλη μόνο για επιπόλαιες κατασκευές»![248] Παρατηρούμε επομένως ότι ο τύπος της σονάτας χωρίς *επεξεργασία* συνιστά κατά τον Marx μόνο κάτι το ημιτελές, άποψη που ως έναν βαθμό φανερώνει όμως και την σπουδαιότητα που έχει εν τω μεταξύ προσλάβει η μεσαία ενότητα του τριμερούς τύπου σονάτας τόσο στην θεωρία όσο και στην συνθετική πράξη των μέσων του 19ου αιώνος.

Από τους σύγχρονους του Marx θεωρητικούς ξεχωρίζει ο Johann Christian Lobe (1797-1881), ο οποίος το 1844, ένα χρόνο πριν την δημοσίευση του τρίτου τόμου της θεωρίας της σύνθεσης του Marx, εξέδωσε στην Βαϊμάρη ένα αναλόγου περιεχομένου σύγγραμμα, που φέρει τον τίτλο *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen*.[249] Μέσα από μια πληθώρα μουσικών παραδειγμάτων, ο Lobe εξετάζει συστηματικά την οργανική ανάπτυξη των μεγάλων μορφών, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγεται και η μορφή σονάτας (παρ' ότι δεν κατονομάζεται πουθενά ως τέτοια), ξεκινώντας από τα μικρότερα δομικά κύτταρα, τα μοτίβα. Κεντρικό ρόλο στην μακροδομική σύλληψη του Lobe επέχει η "περίοδος", η οποία συνιστά την βασική δομική μονάδα που ολοκληρώνεται με κάποιον πτωτικό σχηματισμό.[250] Πέραν όμως της "απλής

[243] Επομένως σε αυτήν την περίπτωση μπορεί κάλλιστα να εφαρμοσθεί η "αμφίσημη κατάληξη", όπως υποδεικνύουν τόσο ο Winter (ό.π., σ. 284) όσο και ο Schmidt (ό.π., σ. 222) – ο δεύτερος, βέβαια, χωρίς να αναφέρεται απ' ευθείας στον παραπάνω όρο, αλλά περιγράφοντας κατ' ουσίαν το ίδιο ακριβώς φαινόμενο (της μισής πτώσεως στην κύρια τονικότητα που κατόπιν παύσεως-τομής ακολουθείται αδιαμεσολάβητα από την τονικότητα της δεσπόζουσας). Αν παρ' όλα αυτά υφίσταται εδώ μεταβατικό τμήμα, τότε αυτό είναι σχετικώς σύντομο, όπως παρατηρεί ο Burnham, ό.π., σ. 258.
[244] A. B. Marx, ό.π., σ. 82.
[245] A. B. Marx, ό.π., σ. 82 και 93· Burnham, ό.π., σ. 258· Schmidt, ό.π., σ. 220-221.
[246] A. B. Marx, ό.π., σ. 94.
[247] Ό.π., σ. 82. Σε άλλα σημεία ωστόσο, ο Marx επισημαίνει ότι αμφότερες οι μορφές της "σονατίνας" και της "σονάτας" αξιοποιούνται, πέραν τούτου, σε γρήγορα αλλά και σε αργά μέρη ενός κυκλικού έργου (ό.π., σ. 93), καθώς και ότι ένα αργό μέρος μπορεί – μεταξύ άλλων – να είναι «σε μορφή σονάτας, αλλά επεξεργασμένη σε πολύ περιορισμένο βαθμό» (ό.π., σ. 86)· η τελευταία αυτή διατύπωση ίσως πάλι να υποδηλώνει την μορφή "σονατίνας" και όχι την πλήρη μορφή "σονάτας", αλλά σίγουρα δεν προσφέρεται για ασφαλή συμπεράσματα.
[248] A. B. Marx, ό.π., σ. 93-94. Πρβλ. επίσης Burnham, ό.π., σ. 258-259.
[249] Johann Christian Lobe, *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen*, Weimar 1844 (Georg Olms Verlag, Hildesheim – Zürich – New York 1988).
[250] Ό.π., σ. 74-76.

περιόδου", υφίσταται και η "σύνθετη περίοδος" ή "ομάδα περιόδων" ("Periodengruppe"),[251] με την βοήθεια της οποίας περιγράφεται στην συνέχεια η δομή της σονάτας. Σε αυτήν, ο Lobe διακρίνει συγκεκριμένα έξι "ομάδες περιόδων", στις οποίες αποδίδει ιδιαίτερες ονομασίες και παράλληλα τις εντάσσει σε δύο μακροδομικές ενότητες. Στην "πρώτη ομάδα περιόδων" ή "ομάδα του [κυρίου] θέματος" ("Themagruppe"), εκτίθεται στην αρχική τονικότητα το καθ' εαυτό θέμα, που ορίζεται ως το θεματικό υλικό από το οποίο προέρχονται και οι υπόλοιπες περίοδοι. Η "δεύτερη ή μεταβατική ομάδα" ("Übergangsgruppe") αφιερώνεται στην μετατροπική πορεία προς την δευτερεύουσα τονικότητα. Η "τρίτη ομάδα" αναφέρεται χαρακτηριστικά ως "ασματική" ("Gesangsgruppe"), επειδή σε αυτήν παρουσιάζεται ως επί το πλείστον μια "απλή μελωδία" στην δευτερεύουσα τονικότητα. Η ακόλουθη "τέταρτη ή καταληκτική ομάδα" ("Schlußgruppe") ολοκληρώνει, όπως φανερώνει και η ονομασία της, την πρώτη μακροδομική ενότητα στην δευτερεύουσα τονικότητα. Για την "πέμπτη ομάδα", που αντιστοιχεί στην *επεξεργασία*, ο Lobe χρησιμοποιεί τον όρο "Mittelsatzgruppe" (για τον οποίον πάντως ο Birnbach είχε εκφράσει ορισμένες επιφυλάξεις, όπως ήδη έχουμε διαπιστώσει)· η συγκεκριμένη ενότητα θεωρείται αφ' ενός μεν ως η πλέον ελεύθερη αναφορικά με τις μετατροπίες (η διαδοχή των τονικών κέντρων δεν ακολουθεί «κανέναν συγκεκριμένο κανόνα, παρά μόνον εκείνους που ορίζουν το γούστο και η ακοή») και αφ' ετέρου ως η πλέον δεσμευμένη σε σχέση με το θεματικό της υλικό, αφού εδώ οι ιδέες του κυρίου θέματος ή τουλάχιστον κάποιες ιδέες από την *έκθεση* τροφοδοτούν την διαδικασία της "θεματικής ανάπτυξης" ("thematische Arbeit") – τουναντίον, το ενδεχόμενο εμφάνισης νέων θεματικών ιδεών αποκλείεται κατηγορηματικά! Τέλος, η "έκτη ή ομάδα επανάληψης" ("Repetitionsgruppe") αντιστοιχεί σε ολόκληρη την *επανέκθεση*· ο Lobe υποδεικνύει ότι στο πλαίσιό της επαναλαμβάνονται όλες ή τουλάχιστον οι περισσότερες από τις περιόδους της *εκθέσεως*, με την τρίτη και την τέταρτη βεβαίως να μεταφέρονται στην αρχική τονικότητα. Λόγος για ανεξάρτητη *coda* δεν γίνεται, αν και προβλέπεται η δυνατότητα μιας περισσότερο ανεπτυγμένης κατάληξης της *επανεκθέσεως* σε σχέση με εκείνην της *εκθέσεως*.[252] Η δευτερεύουσα τονικότητα στον μείζονα τρόπο είναι αυτή της δεσπόζουσας, ενώ στον ελάσσονα επιλέγεται η σχετική μείζονα· στην δεύτερη περίπτωση βέβαια, η *επανέκθεση* τουλάχιστον της "ασματικής ομάδος", αν όχι και της "καταληκτικής", μπορεί να πραγματοποιηθεί στην ομώνυμη μείζονα της αρχικής ελάσσονος τονικότητος.[253] Πέραν αυτών, ο Lobe κάνει μόνο μια απλή νύξη της δυνατότητος αξιοποίησης των σχέσεων τρίτης σε συνάρτηση με το έργο του Beethoven (τις οποίες ωστόσο ο Birnbach είχε νωρίτερα εξετάσει πολύ πιο συστηματικά).[254] Μεγαλύτερο ενδιαφέρον, εντούτοις, παρουσιάζουν οι παρατηρήσεις ότι ο Haydn εφαρμόζει την θεματική ανάπτυξη ήδη εντός της *εκθέσεως* και ότι ο ίδιος συχνά επαναφέρει το αρχικό θέμα στο πλαίσιο της "ασματικής ομάδος", ενώ ο Mozart, ο Beethoven και οι μεταγενέστεροι συνθέτες έχουν την τάση να παρουσιάζουν περισσότερα μοτίβα και ιδέες στις διάφορες περιόδους της πρώτης μακροδομικής ενότητος.[255]

Στην παραπάνω θεώρηση του Lobe μπορεί κανείς να διακρίνει θετικές και αρνητικές πλευρές. Στις θετικές θα πρέπει κατ' αρχάς να συνυπολογίσουμε την έννοια της "ομάδας περιόδων", που απέχει ελάχιστα από την "κύρια" και την "πλάγια [θεματική] ομάδα" του Marx, αλλά εκτείνεται σε όλα τα επιμέρους τμήματα της συνολικής μορφής. Ενώ όμως η *έκθεση* διαιρείται κατά τρόπον τέτοιον που αναδεικνύει τις ξεχωριστές λειτουργίες των

[251] Ό.π., σ. 78.
[252] Για όλα τα παραπάνω, βλ. Lobe, ό.π., σ. 134-135. Ο Ritzel (ό.π., σ. 232) αναφέρει μόνο τις ονομασίες των έξι "ομάδων περιόδων" και στέκεται αφ' ενός μεν στην ανάδειξη του στοιχείου της "ελεύθερης συνθετικής φαντασίας", το οποίο συνδέει με τις αναπτυξιακές διαδικασίες που λαμβάνουν χώραν στην *επεξεργασία*, και αφ' ετέρου στην οριστικοποίηση – σε επίπεδο ορολογίας – του ασματικού χαρακτήρα του "δευτέρου θέματος".
[253] Lobe, ό.π., σ. 135.
[254] Βλ. ό.π., σ. 175.
[255] Ό.π., σ. 136.

τμημάτων της, η αντιστοίχιση των τεσσάρων πρώτων "ομάδων περιόδων" με μία και μοναδική που καλύπτει ολόκληρη την *επανέκθεση* φανερώνει ότι ο ρόλος της τελευταίας συλλαμβάνεται κατά τρόπον πολύ στατικό και μηχανιστικό, δηλαδή ως μια απλή επαναφορά των αρχικά εκτιθέμενων θεματικών ιδεών. Σε μία και μοναδική "ομάδα περιόδων" αντιστοιχεί επίσης η *επεξεργασία*, πράγμα το οποίο δεν αντίκειται βέβαια στα δεδομένα μιας μάλλον μικρών διαστάσεων μεσαίας ενότητος, αλλά σε περίπτωση που αυτή καταστεί αρκετά εκτενής, τότε ασφαλώς ενισχύεται ο παραπάνω προβληματισμός. Αυτές οι "ομάδες" είναι εν τέλει τόσο ανισομεγέθεις ως προς την έκτασή τους, που αναφέρονται άλλοτε σε επιμέρους δομικά τμήματα (οι τέσσερεις πρώτες) και άλλοτε σε ολόκληρες μακροδομικές ενότητες (οι δύο τελευταίες), ενώ η θεμελιώδης αρμονική τους φύση (που παραπέμπει έντονα στην ιδέα ενός δομικού διαχωρισμού επί τη βάσει καίριων "φραστικών τομών" όπως στον Koch) πλήττεται εν τέλει ανεπανόρθωτα από την – θεματικής αιτιολόγησης – διάκριση ανάμεσα στην "ασματική" τρίτη και την "καταληκτική" τέταρτη, οι οποίες όμως διαθέτουν αρμονικώς ταυτόσημες καταλήξεις (γι' αυτό άλλωστε ο Koch αντιλαμβανόταν την δεύτερη από αυτές μόνον ως "παράρτημα" της καθ' εαυτής *εκθέσεως*). Ας υποδειχθεί επίσης ότι από την θεώρηση του Lobe απουσιάζει το δεξιοτεχνικό "πέρασμα" πριν την κατακλείδα της *εκθέσεως*, το οποίο μάλλον ενσωματώνεται στην τέταρτη "ομάδα περιόδων". Η σημαντικότερη πάντως από τις αρνητικές επόψεις της θεωρίας του Lobe για την μορφή σονάτας συνίσταται στην μακροδομική της διμέρεια· πρόκειται για μια τελείως παρωχημένη αντίληψη,[256] η οποία επιπλέον οδηγεί σε μια εντελώς ανούσια διάκριση "μορφών" για το αργό μέρος ενός κυκλικού έργου: το σημείο επαναλήψεως της πρώτης ενότητος παραπέμπει σε μια "μορφή δύο ενοτήτων" (που είναι κάπως συνεπτυγμένη σε σχέση με ένα γρήγορο μέρος, αλλά κατά τα λοιπά παραμένει η ίδια), ενώ η απουσία αυτού του σημείου και μόνον εκλαμβάνεται ως αφορμή αναφοράς σε μιαν άλλη "μορφή" (έστω και αν δεν υφίσταται καμμία ουσιώδης δομική διαφορά ανάμεσα σε αυτήν και την προαναφερόμενη), για την οποία είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι ο Lobe αποφεύγει να αναφερθεί σε συγκεκριμένο αριθμό ενοτήτων.[257] Για την μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, τέλος, ο Lobe αρκείται σε μια φευγαλέα αναφορά κατά την πραγμάτευση της (οπερατικής) εισαγωγής.[258]

Κάπου εδώ, στα μέσα του 19ου αιώνος, η θεωρία της μορφής σονάτας έχει ουσιαστικά φθάσει σε ένα σημείο, όπου οι βασικές της έννοιες και ένα κατά το μάλλον ή ήττον παγιωμένο μορφολογικό πρότυπο γι' αυτήν έχουν πλέον εντυπωθεί καλά στην συνείδηση θεωρητικών αλλά και συνθετών.[259] Οι λιγότερο σημαντικοί θεωρητικοί της περιόδου αυτής

[256] Ο Ratner ("Harmonic Aspects…", ό.π., σ. 163, καθώς και *Classic Music*…, ό.π., σ. 221) αντιμετωπίζει βέβαια ευνοϊκά το γεγονός αυτό, θεωρώντας ότι έτσι ο Lobe (όπως και άλλοι θεωρητικοί των μέσων του 19ου αιώνος) δίνει δήθεν προτεραιότητα στην αρμονική συνιστώσα της μορφής σονάτας. Την άποψη του Ratner έρχεται ωστόσο να αντικρούσει άμεσα η ίδια η ορολογία που χρησιμοποιεί ο Lobe για τις "ομάδες περιόδων" και γενικότερα η συνολική αντιμετώπιση της μουσικής μορφής εκ μέρους του, η οποία θεμελιώνεται πρωτίστως σε θεματικούς όρους και ειδικότερα στην έννοια της οργανικής ανάπτυξης από το στοιχειωδέστερο μοτίβο μέχρι την ολοκληρωμένη μακροδομική κατασκευή. Τουναντίον, ο Ritzel (ό.π., σ. 232) δικαίως επικρίνει τον διμερή μακροδομικό διαχωρισμό της σονάτας από τον Lobe ως «κατάλοιπο της θεωρητικής παραδόσεως».

[257] Lobe, ό.π., σ. 148. Ο παραλογισμός αυτός αξίζει να εκτεθεί εδώ όπως ακριβώς έχει αποτυπωθεί στο πρωτότυπο κείμενο (ό.π., σ. 147-148): «Δεύτερο μέρος [μιας συμφωνίας κ.λπ.]. Εμφανίζεται κυρίως σε τριών ειδών διαφορετικές μορφές: α) Πρώτη μορφή. Θέμα με παραλλαγές. […] β) Δεύτερη μορφή. Adagio, Largho [sic], Andante κ.λπ. Συνίσταται σε δύο τμήματα [ενότητες], όπως το πρώτο μέρος [σε χρονική αγωγή] Allegro, και έχει επίσης την ίδια [με εκείνο] δομή περιόδων και μετατροπίας, μόνο που όλα [εδώ είναι] πιο συνεπτυγμένα εξαιτίας της βραδύτερης χρονικής αγωγής. γ) [Η] Τρίτη μορφή διακρίνεται από την προηγούμενη απλώς ως προς το ότι παραλείπεται το σημείο επαναλήψεως του πρώτου τμήματος [της *εκθέσεως*] και ολόκληρο το κομμάτι συνεχίζεται χωρίς επανάληψη [της *εκθέσεως*]. Η μορφή αυτή είναι η πλέον εύχρηστη μεταξύ των νεώτερων συνθετών».

[258] Βλ. ό.π., σ. 165.

[259] Ritzel, ό.π., σ. 224-225.

δεν είναι ουσιαστικά σε θέση να προσφέρουν κάτι νέο στην ανάπτυξη της θεωρίας της μορφής σονάτας. Για παράδειγμα, ο Hippolyte-Raymond Colet (1808-1851), μαθητής του Reicha, στην πραγματεία του *La Panharmonie musicale*, που εκδόθηκε το 1840 στο Παρίσι, ενστερνίζεται το σύνολο των τεχνικών προδιαγραφών της "μεγάλης διμερούς μορφής" του δασκάλου του, την οποία ωστόσο χαρακτηρίζει ορθότερα ως "μορφή σε τρεις ενότητες". Αν παρ' όλα αυτά παραβλέψουμε το αίτημα της "αντίθεσης" μεταξύ των δύο βασικών θεματικών ιδεών της *εκθέσεως* (που εισάγεται για πρώτη φορά στην γαλλόφωνη θεώρηση της μορφής σονάτας), ο Colet δεν έχει να προτείνει τίποτε διαφορετικό από τον Reicha, πέραν κάποιων αλλαγών σε επίπεδο ορολογίας: π.χ., η "γέφυρα" ("pont") μεταξύ των δύο βασικών θεμάτων μετονομάζεται σε "αγωγό" ("conduit"), η "έκθεση" ("exposition") αντικαθίσταται από τον ρητορικό όρο "προοίμιο" ("exorde"), ενώ για την *επανέκθεση* αντί της – προσανατολισμένης στον αρμονικό σχεδιασμό – "λύσεως" ("dénoûment") χρησιμοποιείται πλέον η – εμφανώς θεματικού περιεχομένου – έννοια της "ανακεφαλαίωσης" ("péroraison").[260]

Ένας άλλος γάλλος θεωρητικός, ο Gabriel Gauthier, στο βιβλίο του *Le mécanisme de la composition instrumentale* (Παρίσι 1845), λαμβάνει ως αφετηρία του την ταξινόμηση των "περιόδων" του Momigny, τις οποίες ωστόσο επιχειρεί να εντάξει στο παγιωμένο δομικό σχήμα του Reicha, περιορίζοντας τον αριθμό και την ποικιλία τους και προσδίδοντάς τους συγκεκριμένο ρόλο και θέση στην μακροδομική κατασκευή. Σε αντίθεση όμως με τον Colet, ο Gauthier εξακολουθεί να συμμερίζεται την παρωχημένη διμερή μακροδομική αντίληψη των Momigny και Reicha. Στο πρώτο λοιπόν τμήμα, την *έκθεση*, ο Gauthier διακρίνει: α) την "αρχική" ή "εναρκτήρια περίοδο", η οποία όμως τώρα συνδέεται απαρέγκλιτα με την ιδιαιτέρου χαρακτήρος κύρια θεματική ιδέα του έργου, που μπορεί να δομηθεί ποικιλοτρόπως· β) την "συνδετική περίοδο", που λειτουργεί ως μετάβαση προς την περιοχή της δευτερεύουσας τονικότητος και ως εκ τούτου συνήθως καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα ή στην δεσπόζουσα της σχετικής μείζονος· γ) την "ασματική περίοδο" (πρβλ. την "μελωδική περίοδο" του Momigny), η οποία μάλιστα διαιρείται σε δύο υποπεριόδους, που αμφότερες καταλήγουν σε πτώση στην "νέα τονική"· και δ) την "λαμπερή περίοδο" (που αντιστοιχεί στην "trait" του Momigny), με την οποία η *έκθεση* ολοκληρώνεται κατά τρόπον εντυπωσιακό. Η κατά τον Gauthier δεύτερη "reprise" εμπεριέχει αφ' ενός μεν την *επεξεργασία*, η οποία αφιερώνεται πρωτίστως στην ανάπτυξη των ιδεών της πρώτης ενότητος (δίχως όμως να αποκλείεται τυχόν εμφάνιση νέων), και αφ' ετέρου την *επανέκθεση*, όπου επαναλαμβάνονται τροποποιημένες (και εν μέρει τονικώς μεταφερμένες) οι "περίοδοι" της *εκθέσεως*.[261]

Η ίδια κατάσταση παρατηρείται παράλληλα και στον γερμανικό χώρο. Στο βιβλίο του *Metaphysische Blicke in die Tonwelt* (πρώτη έκδοση στο Μόναχο, το 1847), ο Peter Singer (1810-1882) χωρίζει την μορφή σονάτας σε δύο μεγάλα "τμήματα", το πρώτο εκ των οποίων ονομάζει "έκθεση" του "κυρίου" και του "ενδιάμεσου θέματος". Το ενδιαφέρον έγκειται και εδώ στην ορολογία που χρησιμοποιεί ο Singer: η περιοδικά δομημένη κύρια ιδέα του κυρίου θέματος τίθεται στην "περιοχή της τονικότητος-στόχου" ("Zwecktonbereich") και ακολουθείται από την "γέφυρα" ("Brücke"), από το "μεγάλο ενδιάμεσο θέμα" (ο όρος "Mittelsatz" εξακολουθεί, όπως φαίνεται, να βρίσκεται σε χρήση αυτήν την περίοδο), το οποίο εμφανίζεται σε μια "συγγενική περιοχή" και περιλαμβάνει επίσης την δική του περιοδικά δομημένη κύρια ιδέα, καθώς επίσης από το "τυπικό καταληκτικό θέμα". Αξίζει ακόμη να υποδειχθεί ότι η περιοδική δόμηση των δύο "κύριων ιδεών" μπορεί να συμπεριλάβει αρκετές θεματικές φράσεις, υπό την έννοια δηλαδή μιας θεματικής ομάδος (πρβλ. Lobe και Marx). Για το δεύτερο "τμήμα", εξ άλλου, ο Singer αρκείται στην ανάπτυξη των ήδη γνωστών διαδικασιών που λαμβάνουν χώραν στην *επεξεργασία* και την *επανέκθεση*, χωρίς ωστόσο να τις κατονομάζει με αυτούς τους όρους.[262]

[260] Ό.π., σ. 256.
[261] Ό.π., σ. 257.
[262] Ό.π., σ. 233-234.

Ο Ernst Friedrich Richter (1808-1879), στην μελέτη του *Die Grundzüge der musikalischen Formen und ihre Analyse* (Λειψία 1852), αποδέχεται επίσης την διμερή μακροδομική σύλληψη της βασικής μορφής σονάτας, αλλά ονομάζει "περίοδο επεξεργασίας" ("Durchführungsperiode") το "πρώτο ήμισυ" του δευτέρου "τμήματος". Ενδιαφέρον, εξ άλλου, παρουσιάζει η απόδοση των μεταβατικών τμημάτων ως "συνδετικών θεμάτων" ("Verbindungssätze"), όρος που αναδεικνύει με ιδιαίτερη έμφαση το θεματικό στοιχείο ακόμη και στα τμήματα εκείνα που προσδιορίζονται πρωτίστως από την αρμονική τους λειτουργία.[263]

Αντιθέτως, ο Benedict Widmann, στο εγχειρίδιό του με τίτλο *Handbüchlein der Harmonie-, Melodie- und Formenlehre* (Λειψία 1861), ορίζει εκ νέου την μετάβαση ως "προετοιμασία" ("Präparation") του "ενδιάμεσου θέματος". Για την ενότητα της *επεξεργασίας*, επίσης, απορρίπτει τον όρο "Durchführung", επειδή εδώ, πέραν της ανάπτυξης του υλικού της *εκθέσεως*, μπορεί να εισαχθεί και κάτι νέο· αντ' αυτού λοιπόν, προτείνει τον όρο "ελεύθερη φαντασία", ο οποίος κατά την γνώμη του ανταποκρίνεται καλύτερα στον διττό ρόλο της μεσαίας μακροδομικής ενότητος.[264]

Ας αναφερθεί, τέλος, και η εργασία του Arrey von Dommer (1828-1905), που υπό τον τίτλο *Elemente der Musik* εκδόθηκε ένα χρόνο αργότερα στην ίδια πόλη (Λειψία 1862). Ο Dommer θεωρεί ότι η αναπτυξιακή τάση της "επεξεργασίας" συνιστά την αφορμή της μετέπειτα "επαναλήψεως" της πρώτης ενότητος, ο μακροδομικός ρόλος της οποίας αντιστοιχεί σε μια "σύγκλιση" ("Zusammenschließung") της συνολικής μορφής· αυτές οι σχέσεις αιτιότητας μεταξύ των μακροδομικών ενοτήτων επαναφέρουν ουσιαστικά στο προσκήνιο την "δυναμική" αντιμετώπιση της μορφής σονάτας, η οποία μέχρι τότε είχε υποστηριχθεί κατά κύριον λόγο από τον Marx. Ενδιαφέρουσα επίσης είναι η υπόδειξη της δυνατότητος επαναφοράς ορισμένων θεμάτων είτε σημαντικών μοτίβων στο πλαίσιο μιας εκτενούς και αυτόνομης *coda* μετά την *επανέκθεση*, διαδικασία που χαρακτηρίζεται από τον Dommer ως "ανάμνηση" ("Reminiszenz").[265]

Στο εγχειρίδιο *Applied Forms* του Ebenezer Prout (1835-1909), που εξεδόθη για πρώτη φορά το 1895 στο Λονδίνο, βρίσκουμε ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα της "σχολικής μορφής σονάτας", όπως αυτή διατυπώθηκε κατά το δεύτερο ήμισυ του 19ου αιώνος. Η "μορφή σονάτας" εκλαμβάνεται εν προκειμένω ως η «σημαντικότερη […] και η πιο έντεχνη από τις μεγαλύτερες [μουσικές] μορφές», που βρίσκει εφαρμογή ως επί το πλείστον στα πρώτα μέρη των κυκλικών έργων, συχνά και στα τελικά, ενίοτε δε ακόμη και στα μεσαία (αργά) μέρη – γι' αυτό άλλωστε η ονομασία "μορφή πρώτου μέρους" δεν ενδείκνυται ιδιαίτερα.[266] Ο Prout συμμερίζεται σε γενικές γραμμές την θεώρηση του Marx ως προς την διάκριση της μορφής σονάτας από τις μορφές ρόντο, επικεντρώνοντας την προσοχή του στην "ενότητα" των δύο βασικών θεμάτων της σονάτας σε σχέση με τον επεισοδιακό, παρατακτικό χαρακτήρα των μορφών ρόντο.[267]

Προτού όμως αναφερθεί στην καθ' εαυτή μορφή σονάτας, ο Prout εξετάζει εν συντομία τον παλαιότερο τύπο σονάτας, όπως αυτός εμφανίζεται κυρίως στο έργο του Domenico Scarlatti, δηλαδή ως "διμερής μορφή". Τόσο στην πρώτη, όσο και στην δεύτερη ενότητα, παρατηρεί δύο θέματα, διαμεσολαβημένα από ένα μεταβατικό πέρασμα· αυτό που αλλάζει είναι βεβαίως ο τονικός σχεδιασμός, καθώς η πορεία από την τονική προς την δεσπόζουσα της πρώτης ενότητος αντιστρέφεται στην δεύτερη. Επιπλέον, ο Prout αναφέρεται σε ορισμένες τροποποιήσεις αυτού του ξεκάθαρου δομικού σχήματος, που έχουν πρωτίστως

[263] Ό.π., σ. 234.
[264] Ό.π., σ. 234-235.
[265] Ό.π., σ. 235.
[266] Ebenezer Prout, *Applied Forms: A Sequel to 'Musical Form'*, Augener, London 1895, σ. 127.
[267] Ό.π., σ. 128.

να κάνουν με τα θεματικά στοιχεία στην έναρξη της δεύτερης ενότητος: αντί λοιπόν μιας αυτούσιας επαναφοράς του "πρώτου θέματος" (στην περιοχή της δεσπόζουσας), μπορεί εδώ να εμφανισθεί μια παραλλαγή του ή μόνο μια υπαινικτική αναφορά του ακολουθούμενη από διαφορετικό χειρισμό του υλικού του.[268] Με αυτήν την διατύπωση, ο Prout υπαινίσσεται ουσιαστικά την δυνατότητα θεματικής ανάπτυξης του υλικού του κυρίου θέματος σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό. Προβαίνει επίσης στην ενδιαφέρουσα παρατήρηση ότι τα επιμέρους τμήματα κάθε ενότητος σπανίως διακρίνονται σαφώς το ένα από το άλλο,[269] υποδηλώνοντας έτσι ότι τα δύο θέματα καθώς και η ενδιάμεση "γέφυρα" δεν είναι απαραίτητο να διαφοροποιούνται έντονα μεταξύ τους σε μοτιβικό-θεματικό επίπεδο, παρ' ότι οι λειτουργίες τους παραμένουν βέβαια διακριτές χάρη στο τονικό τους υπόβαθρο.

Στην συνέχεια, ο Prout στρέφεται προς τον σύγχρονο, τριμερή τύπο σονάτας, ο οποίος διακρίνεται από τον παλαιό, καθ' ότι α) το "πρώτο θέμα" επανεκτίθεται συνήθως στην κύρια τονικότητα (και όχι στην δευτερεύουσα, όπως στον διμερή τύπο) και κυρίως διότι β) το γεγονός αυτό λαμβάνει χώραν όχι αμέσως μετά την ολοκλήρωση της πρώτης ενότητος, αλλά μόνο κατόπιν μιας κατά το μάλλον ή ήττον εκτενούς ανάπτυξης του υλικού της πρώτης ενότητος. Χάρη σε αυτήν την εξέλιξη, η πάλαι ποτέ διμερής μακροδομή μετατρέπεται σε τριμερή, που περιλαμβάνει, *πρώτον*, την "έκθεση" ή "αναγγελία του πρώτου και του δευτέρου θέματος", *δεύτερον*, την "ανάπτυξη των θεμάτων αυτών" και, *τρίτον*, την "επανέκθεση του πρώτου και του δευτέρου θέματος".[270]

Στην *έκθεση*, ο Prout διακρίνει τρία μόνο στοιχεία: α) το "πρώτο θέμα", για το οποίο εξετάζονται διάφορες περιπτώσεις δόμησης, οι οποίες στο σύνολό τους καταλήγουν σε τέλεια ή μισή πτώση στην κύρια τονικότητα·[271] β) την "γέφυρα", η οποία, εκκινώντας συχνά από μια επανάληψη των αρχικών μέτρων του "πρώτου θέματος", μετατρέπει προς την τονικότητα του "δευτέρου θέματος" – κατά κανόνα την δεσπόζουσα ή την σχετική μείζονα – και καταλήγει στην δεσπόζουσά της·[272] και γ) το "δεύτερο θέμα" (στην δευτερεύουσα τονικότητα), που συνήθως είναι εκτενέστερο του "πρώτου", καθ' ότι συνίσταται σε αρκετές επιμέρους ιδέες και τμήματα.[273] Ο Prout δεν αποδέχεται την έννοια ενός "καταληκτικού θέματος" και επιπλέον εκφράζει επιφυλάξεις ως προς την σκοπιμότητα χρήσεως του – "ακριβέστερου" αλλά "άκομψου", όπως επισημαίνει – όρου "ομάδα δεύτερων θεμάτων"![274] Πέραν των στενότερα συγγενικών προς την κύρια τονικοτήτων, γίνεται λόγος και για πιο σύγχρονες εφαρμογές, όπως για τις σχέσεις τρίτης (μεγάλης είτε μικρής, υπερκείμενης είτε υποκείμενης του θεμελίου φθόγγου της κύριας τονικότητος),[275] αλλά και για την δυνατότητα χρήσεως δύο διαφορετικών τονικών κέντρων ή ακόμη της εναλλαγής μείζονος και ελάσσονος τρόπου στο πλαίσιο της δεύτερης θεματικής ομάδος.[276] Μεγαλύτερη έμφαση δίνεται ωστόσο στην θεματική διαφοροποίηση και την (όχι εξαιρετικά "βίαιη") αντίθεση τόσο μεταξύ των ιδεών της δεύτερης θεματικής ομάδος όσο και ανάμεσα στο "πρώτο" και στο "δεύτερο θέμα". Παράλληλα, υποδεικνύεται και η πρακτική παλαιότερων συνθετών (μεταξύ των οποίων συγκαταλέγεται ο Haydn), οι οποίοι αντιμετώπιζαν το "δεύτερο θέμα" περισσότερο ως «μια συνέχεια της αλληλουχίας των ιδεών του πρώτου», βασίζοντας την έναρξη του "δευτέρου θέματος" σε τμήμα του "πρώτου" που παρουσιαζόταν στο σημείο αυτό υπό νέα έποψη.[277] Σε κάθε περίπτωση πάντως, το "δεύτερο θέμα" καταλήγει σε μια τέλεια πτώση, έστω και αν η

[268] Ό.π., σ. 131.
[269] Ό.π.
[270] Ό.π., σ. 132.
[271] Βλ. ό.π., σ. 132-139.
[272] Βλ. ό.π., σ. 139-141.
[273] Ό.π., σ. 141.
[274] Ό.π., σ. 142.
[275] Ό.π., σ. 142-143.
[276] Ό.π., σ. 148-154.
[277] Ό.π., σ. 145.

*έκθεση* μπορεί να συμπεριλάβει μετά από αυτό και ένα συνδετικό πέρασμα ("codetta") προς την επανάληψη της ιδίας από την αρχή (η οποία όμως με την πάροδο του χρόνου εγκαταλείπεται) ή προς την είσοδο της ακόλουθης *επεξεργασίας*.[278]

Η δεύτερη μακροδομική ενότητα ορίζεται κατ' αρχήν ως "ανάπτυξη" (εκ του γερμανικού όρου "Durchführung"), εναλλακτικά όμως αναφέρεται και ως "ελεύθερη φαντασία".[279] Ο χαρακτήρας της θεωρείται αντιθετικός εξαιτίας «της παρουσιάσεως του υλικού της εκθέσεως υπό νέα έποψη»: το προς ανάπτυξιν υλικό επιλέγεται ελεύθερα από το θεματικό απόθεμα της *εκθέσεως*, αν και η χρήση νέου "επεισοδιακού" υλικού δεν μπορεί να αποκλεισθεί.[280] Ο Prout διευκρινίζει ότι είναι αδύνατον να δώσει "κανόνες" για την κατασκευή της *επεξεργασίας*, γι' αυτό και αρκείται στην παράθεση και τον σχολιασμό ορισμένων παραδειγμάτων από την κλασσική φιλολογία, επισημαίνοντας την πλούσια μετατροπική πορεία (που αποφεύγει τις τονικότητες των δύο θεμάτων της *εκθέσεως*, την επί μακρόν στάση σε ένα οποιοδήποτε τονικό κέντρο και την έμφαση στην περιοχή της υποδεσπόζουσας λίγο πριν την έναρξη της *επανεκθέσεως*),[281] την χρήση ενός ή περισσοτέρων μικρών θεματικών αποσπασμάτων για την περαιτέρω ανάπτυξη,[282] καθώς και την εφαρμογή κάθε είδους αντιστικτικών τεχνικών.[283] Η ενότητα αυτή ολοκληρώνεται κατά κανόναν επί της δεσπόζουσας της κύριας τονικότητος, συχνά υπό μορφήν ισοκράτη, αλλά δίνονται και παραδείγματα με λιγότερο "άμεσες" προσεγγίσεις της έναρξης της *επανεκθέσεως*.[284]

Ως προς την *επανέκθεση*, ο Prout παρουσιάζει κατ' αρχάς την απλούστερη περίπτωση, με ελάχιστες τροποποιήσεις στην "γέφυρα" και στο μεταφερμένο στην κύρια τονικότητα "δεύτερο θέμα".[285] Το "πρώτο θέμα" συνήθως υφίσταται παραλλαγές μόνον καλλωπιστικού χαρακτήρος είτε συνδυάζεται με νέο συνοδευτικό υλικό·[286] ενίοτε όμως υφίστανται δραστικές περικοπές στην έναρξή του[287] ή, αντιθέτως, σημαντική επέκτασή του.[288] Η ακόλουθη μετάβαση σπανίως παραμένει όπως ήταν στην *έκθεση*: ως επί το πλείστον, είτε συντομεύεται σε κάποιον βαθμό, είτε εξαλείφεται εντελώς.[289] Αντιστοίχως, το "δεύτερο θέμα" μπορεί να περικοπεί κατά το μάλλον ή ήττον είτε να παραλλαχθεί σημαντικά, δίνοντας ακόμη και την εντύπωση ενός "νέου" θέματος.[290] Στον μείζονα τρόπο, εξ άλλου, αυτό μπορεί εκτός της κύριας τονικότητος να επανεκτεθεί σε αρμονική απόσταση τρίτης, προκειμένου έτσι να διατηρήσει μιαν ανάλογη τονική δομή προς την *έκθεση*· επίσης, εάν η δεύτερη θεματική ομάδα της *εκθέσεως* έχει βασισθεί σε δύο διαφορετικές τονικές περιοχές, η *επανέκθεση* διατηρεί κατ' αναλογίαν τις ήδη διαμορφωθείσες τονικές σχέσεις.[291] Στον ελάσσονα τρόπο, η σχετική μείζονα της *εκθέσεως* αντικαθίσταται συνήθως από την ελάσσονα τονική ή την ομώνυμη μείζονα (άλλες σπανιώτερες περιπτώσεις αναφέρονται αποκλειστικά στο ρομαντικό ρεπερτόριο).[292] Τέλος, ο Prout αναφέρει ορισμένες μη τυπικές περιπτώσεις *επανεκθέσεως*, στις οποίες περιλαμβάνονται: α) η επαναφορά ολόκληρου του κυρίου θέματος στην περιοχή της υποδεσπόζουσας, γεγονός που, ναι μεν διατηρεί ακέραια την τονική σχέση πέμπτης που

[278] Ό.π., σ. 155-156.
[279] Ό.π., σ. 158.
[280] Ό.π., σ. 159 και 173-178.
[281] Ό.π., σ. 162, 167 και ιδίως 178-179.
[282] Ό.π., σ. 167 και 171.
[283] Ό.π., σ. 173.
[284] Ό.π., σ. 180-182.
[285] Ό.π., σ. 183.
[286] Ό.π., σ. 183-184.
[287] Η σπάνια (και "ακραία") περίπτωση πλήρους εξάλειψης του κυρίου θέματος, που επίσης αναφέρεται σε αυτό το πλαίσιο, θα έπρεπε βέβαια να ερμηνευθεί ως απότοκο της εφαρμογής του διμερούς τύπου σονάτας.
[288] Prout, *Applied Forms*…, ό.π., σ. 188.
[289] Ό.π., σ. 183-184.
[290] Ό.π., σ. 189-190.
[291] Ό.π., σ. 184-185.
[292] Ό.π., σ. 185-187 και 191.

έχει διαμορφωθεί και στην *έκθεση*, αλλά δεν υπηρετεί πλέον την βασική αρμονική λειτουργία της *επανεκθέσεως*·[293] β) το φαινόμενο της έναρξης του κυρίου θέματος από τονικότητα διαφορετική της αρχικής, η οποία ωστόσο αποκαθίσταται κατά την περαιτέρω εξέλιξή του·[294] και γ) η αντιστροφή της σειράς εμφάνισης των δύο θεμάτων, με αποτέλεσμα το πλάγιο να επανεκτίθεται πριν το κύριο.[295]

Η *coda* είναι βεβαίως προαιρετική, αφού η χρήση της σπανίως εντοπίζεται πριν τον Beethoven. Η έκτασή της όμως ποικίλει από μια απλή προέκταση της κατάληξης της *επανεκθέσεως* μέχρι την σύσταση μιας εκτενέστατης (τέταρτης) ενότητος, η οποία μπορεί να διαμορφωθεί ως "ελεύθερη φαντασία" – όπως δηλαδή η *επεξεργασία* – και επιπλέον να αναπτύξει θεματικό υλικό που δεν είχε μέχρι πρότινος αξιοποιηθεί.[296] Ο συμπληρωματικός ρόλος της *coda* ως προς την *επεξεργασία* τονίζεται επίσης στην περίπτωση κατά την οποία εδώ επανεκτίθεται, τρόπον τινα, ένα "νέο" θέμα που είχε εισαχθεί για πρώτη φορά στην δεύτερη μακροδομική ενότητα.[297] Άλλοτε όμως, η *coda* μπορεί να αρκεσθεί στην παρουσίαση ενός δικού της νέου θέματος ή έστω νέου θεματικού υλικού.[298]

Η τριμερής μορφή σονάτας βρίσκει, όπως προαναφέρθηκε, εφαρμογή και σε αργά μέρη, μόνο που σε αυτήν την περίπτωση το "δεύτερο θέμα" είθισται να μην περιλαμβάνει πολλές επιμέρους ιδέες (αντιθέτως, μπορεί να είναι και συντομότερο του "πρώτου"), ενώ στην *επανέκθεση* αμφότερα τα θέματα εμφανίζονται κατά κανόναν παρηλλαγμένα, με προσθήκη μελωδικών καλλωπισμών.[299] Εντούτοις, ο Prout υποστηρίζει ότι στα αργά μέρη συναντάται συχνότερα ο τύπος της "συντομευμένης σονάτας", δηλαδή της σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, όπου μετά την ολοκλήρωση της *εκθέσεως* πραγματοποιείται άμεση επαναφορά της κύριας τονικότητος και ξεκινά η *επανέκθεση*.[300] Εύστοχα υποδεικνύει επίσης την ουσιώδη διαφορά ανάμεσα σε αυτήν και την – επίσης διμερή – παλαιά μορφή σονάτας: στην τελευταία, η επαναφορά του "πρώτου θέματος" πραγματοποιείται στην δευτερεύουσα τονικότητα, στην οποία έχει καταλήξει η πρώτη ενότητα, ενώ στην "συντομευμένη σονάτα" το "πρώτο θέμα" επανεκτίθεται στην κύρια τονικότητα.[301] Ο Prout επισημαίνει ακόμη ότι στην "συντομευμένη" μορφή σονάτας η *έκθεση* δεν επαναλαμβάνεται ποτέ, διότι θα ήταν πολύ μονότονη η τριπλή παράθεση των θεμάτων (και δη του "πρώτου" κάθε φορά στην κύρια τονικότητα) χωρίς την αντίθεση που προσφέρει η "ελεύθερη φαντασία" της *επεξεργασίας*.[302]

Ο Prout εξετάζει επίσης την "μορφή σονατίνας", η οποία ωστόσο δεν αναφέρεται σχεδόν καθόλου στον τύπο σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, αλλά (όπως κατ' εξαίρεσιν συμβαίνει και στον Marx) αφορά πρωτίστως σε μια τριμερή μορφή σονάτας πολύ περιορισμένης εκτάσεως – με εξαιρετικά σύντομα θέματα, χωρίς ενδιάμεση "γέφυρα" ή τελική *coda* και με ένα συνδετικό πέρασμα ή μια σύντομη νέα θεματική ιδέα στην θέση της "ελεύθερης φαντασίας".[303] Φαίνεται επομένως ότι η υποτιθέμενη "μορφή σονατίνας" δεν συνιστά στην πραγματικότητα ξεχωριστό μορφολογικό τύπο σονάτας, αλλά απλώς υποδεικνύει ορισμένα συνήθη χαρακτηριστικά κατά την εφαρμογή των προαναφερόμενων δομικών τύπων στο πλαίσιο του *είδους* της σονατίνας.

---

[293] Ό.π., σ. 187-188.
[294] Ό.π., σ. 188-189.
[295] Ό.π., σ. 188.
[296] Ό.π., σ. 192.
[297] Ό.π., σ. 175.
[298] Ό.π., σ. 193-194.
[299] Ό.π., σ. 197.
[300] Ό.π., σ. 195-196 και 247. Η μορφή αυτή δεν περιορίζεται πάντως μόνο στα αργά μέρη: ο Prout δίνει ένα παράδειγμα εφαρμογής της σε μέρος γρήγορης χρονικής αγωγής (βλ. ό.π., σ. 199-201) και μερικά ακόμη σε οπερατικές εισαγωγές (ό.π., σ. 201-202).
[301] Ό.π., σ. 195.
[302] Ό.π., σ. 201.
[303] Ό.π., σ. 208-211.

Οι τρεις πρώτοι τύποι σονάτας μέσα από τα θεωρητικά συγγράμματα του 20ού αιώνος

Οι διατυπώσεις του Prout, οι οποίες συνδυάζουν ουσιαστικά την θεωρητική παράδοση του Marx (τουλάχιστον τα απλούστερα στοιχεία της) με την καλή γνώση και μελέτη του κλασσικο-ρομαντικού ρεπερτορίου σε ένα σαφώς οροθετημένο μορφολογικό πλαίσιο, είναι κατά το μάλλον ή ήττον αντιπροσωπευτικές τόσο του δευτέρου ημίσεως του 19ου αιώνος όσο και ενός μεγάλου μέρους του 20ού. Το 1902 ο Hugo Riemann (1849-1919) δημοσιεύει στο Βερολίνο τον πρώτο τόμο (*Der homophone Satz*) του θεωρητικού του συγγράμματος *Große Kompositionslehre*. Σε αυτό, η (τριμερής) μορφή σονάτας τοποθετείται στην κορυφή της εξελικτικής πορείας από το απλούστερο δομικό στοιχείο – το μοτίβο – έως τις μεγάλες μουσικές μορφές, ως η "πλέον ανεπτυγμένη" μεταξύ αυτών, χάρη πρωτίστως στην μεσαία της ενότητα, την *επεξεργασία* ("Durchführung").[304] Τα δύο "θέματα" της *εκθέσεως*, αμφότερα οργανωμένα σε κλειστά δομικά τμήματα, βρίσκονται σε αντιθετική σχέση μεταξύ τους και διακρίνονται με όρους παρεμφερείς των χαρακτηρισμών του Marx: το "αρσενικό στοιχείο" είναι πιο εξωτερικευμένο, καταφατικό, ζωηρό και ισχυρό απ' ό,τι το "θηλυκό στοιχείο" που κατανοείται ως πιο εσωτερικευμένο, ήπιο και απλό.[305] Η *επεξεργασία* θεωρείται "μη-θεματική" ("nichtthematisch"), όχι γιατί δεν παρουσιάζει νέα θεματικά περιεχόμενα,[306] αλλά πρωτίστως επειδή κάνει χρήση μεμονωμένων και ανακατεμένων μεταξύ τους μοτίβων των "θεμάτων" της *εκθέσεως*.[307] Κατά τον Riemann, τα θέματα "διαλύονται" στην *επεξεργασία*, καταστρέφεται δηλαδή η δομική τους κλειστότητα και τα ίδια αναλύονται στα μοτιβικά τους

[304] Βλ. Thaler, ό.π., σ. 15 και κυρίως 42-43.
[305] Ό.π., σ. 47.
[306] Ό.π., σ. 48. Το αίτημα αυτό υπαγορεύεται βεβαίως από το παλαιό αισθητικό δόγμα της "ενότητος στην πολλαπλότητα", το οποίο, σύμφωνα με τον ίδιο τον Riemann, «συνιστά πάντοτε την απαίτηση που εγείρει το εποπτεύον ανθρώπινο πνεύμα καθώς απολαμβάνει όλα τα δημιουργήματα που οφείλουν να του παρέχουν αισθητική απόλαυση» (*Die Elemente der musikalischen Ästhetik*, Berlin – Stuttgart 1900, όπως παρατίθεται από την Thaler, ό.π., σ. 97). Αυτή η αρνητική αποτίμηση της εμφάνισης ενός νέου θέματος στην *επεξεργασία*, που απηχεί κυρίως τις απόψεις των θεωρητικών του δευτέρου ημίσεως του 19ου αιώνος, επιβιώνει ακόμη και στο βιβλίο των Siegmund Levarie και Ernst Levy, *A Dictionary of Musical Morphology*, Institut für Mittelalterliche Musikforschung (Wissenschaftliche Abhandlungen, Bd. 29), Henryville – Ottawa – Binningen 1980, σ. 146.
[307] Η Thaler (ό.π., σ. 52) υποστηρίζει ότι ο χαρακτηρισμός "μη-θεματική" για την *επεξεργασία* δεν ευσταθεί, στον βαθμό που η εμφάνιση ενός μεμονωμένου θεματικού στοιχείου, όπως π.χ. του αρχικού μοτίβου ενός θέματος, καθίσταται αντιπροσωπευτική ολόκληρου του θεματικού συμπλέγματος από το οποίο αυτό προέρχεται. Η σκέψη της είναι σίγουρα λογική· δεδομένου όμως του ότι ο όρος "θέμα" στον Riemann αναφέρεται στο σύνολο των μοτιβικο-θεματικών συστατικών που συγκροτούν ένα κλειστό μικροδομικό όλον, η *επεξεργασία* καταλήγει να είναι όντως "μη-θεματική", αφού εντός της δεν παρουσιάζεται πλέον κανένα ολοκληρωμένο αφ' εαυτού "θέμα" και άρα η (μάλλον αυτονόητη) ύπαρξη αντιπροσωπευτικών στοιχείων ενός τέτοιου "θέματος" δεν θεωρείται αρκετή για να αναπληρώσει την έλλειψή του. Σε άλλο σημείο της μελέτης της, η Thaler (ό.π., σ. 102) αναφέρεται στα τρία στοιχεία κατά τα οποία η *επεξεργασία* αποκλίνει από την συνολική μακροδομή της σονάτας: πρόκειται για την "ενότητα της τονικότητος", για την "συμμετρία των κανονικά δομημένων φράσεων" και για την "παράθεση της μελωδίας σε μία [μόνο] φωνή". Πράγματι, η *επεξεργασία* δίνει μεγαλύτερη έμφαση στην αρμονική περιπλάνηση, στην άρση της περιοδικής διάρθρωσης και στην αντιστικτική-αναπτυξιακή εξύφανση ("durchbrochene Arbeit") απ' ό,τι οι δύο εξωτερικές ενότητες· μεταξύ αυτών όμως, σημαντικότερη για τον Riemann είναι η έλλειψη περιοδικότητας των θεμάτων, καθώς η *επεξεργασία* είναι η ενότητα εκείνη που «συμφωνεί λιγότερο από κάθε άλλη με τις ήρεμες μορφές των θεμάτων», όπως άλλωστε επισημαίνει και η ίδια η Thaler (ό.π.). Αναφορικά με την διαδικασία ανάπτυξης των μοτίβων στην ίδια ενότητα, παρατίθεται επίσης η εύγλωττη άποψη του Riemann, ότι η *επεξεργασία* έχει ως καθήκον της «να αναμείξει τυχαία τα στοιχεία των δύο θεμάτων που παρουσιάσθηκαν στην πρώτη ενότητα και να τα συνδυάσει εναλλασσόμενα κατά τρόπον καλειδοσκοπικό» – η τελευταία αυτή έννοια είναι για τον Riemann συνώνυμη της απώλειας κάθε συμμετρίας (βλ. Thaler, ό.π.). Η ιδέα αυτή αναπτύσσεται αργότερα και από τον Günther Massenkeil, στο πλαίσιο της μελέτης του *Untersuchungen zum Problem der Symmetrie in der Instrumentalmusik W. A. Mozarts*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1962, σ. 83 και 87-88, όπου υποστηρίζεται ότι η μετρική συμμετρία των θεμάτων της *εκθέσεως* αίρεται κατά κανόνα στην *επεξεργασία* εξαιτίας της μοτιβικής αναπτύξεως, των δομικών-φραστικών επικαλύψεων, του μελωδικού διαχωρισμού και γενικότερα της έμφασης που δίνεται εδώ στις ασύμμετρες φραστικές δομές.

συστατικά, προκειμένου έτσι να αποτραπεί τυχόν πρώιμη επαναφορά τους (πριν την *επανέκθεση*) και συγχρόνως να δημιουργηθεί η αναγκαιότητα της μετέπειτα "συνθέσεώς" τους: συνεπώς, ο κατακερματισμός των θεμάτων στην *επεξεργασία* έχει ως επακόλουθο την ανασύστασή τους στο πλαίσιο της *επανεκθέσεως*.[308] Δεδομένης λοιπόν της θεματικής και τονικής αντιθέσεως στην *έκθεση*, οι αναπτυξιακές διαδικασίες που λαμβάνουν χώραν στην *επεξεργασία* οξύνουν την "ένταση" της συνολικής μορφής και λειτουργούν ως ένα περαιτέρω "αίτιο" που οδηγεί στην διπλή "λύση" της *επανεκθέσεως*· πράγματι, το "αποτέλεσμα" αυτής της διαδικασίας συνίσταται αφ' ενός μεν στην θεματική αποκατάσταση της κλειστής δομής, με την οποία τα "θέματα" είχαν αρχικά εκτεθεί, και αφ' ετέρου στην τονική τους εξισορρόπηση.[309] Αυτές οι παρατηρήσεις του Riemann επί της δυναμικής των τριών ενοτήτων και των "θεμάτων" της μορφής σονάτας είναι ακριβώς που απουσιάζουν από την "σχολική προσέγγιση" τύπου Prout, αν και συνιστούν την ουσία των παρατηρήσεων του Marx και όσων έκτοτε ακολούθησαν την ίδια θεωρητική κατεύθυνση.

Ένα άλλο αξιοπρόσεκτο γεγονός στις αρχές του 20ού αιώνος αφορά στην οριστική καθιέρωση των όρων "έκθεση" ("Exposition"), "επεξεργασία" ("Durchführung") και "επανέκθεση" ("Reprise") ταυτοχρόνως και για τις τρεις ενότητες της βασικής μορφής σονάτας. Στην γερμανόφωνη βιβλιογραφία, οι τρεις παραπάνω όροι εμφανίζονται για πρώτη φορά από κοινού στο εγχειρίδιο του Alfred Richter (1846-1911) *Die Lehre von der Form in der Musik* (Λειψία 1904), αλλά ο συνδυασμός τους έτυχε μεγαλύτερης διάδοσης μέσω της περίφημης στην εποχή της *Musikalische Formenlehre* του Hugo Leichtentritt (1874-1951), η πρώτη έκδοση της οποίας πραγματοποιήθηκε το 1911 στο Βερολίνο.[310] Η πραγμάτευση του Leichtentritt, παρ' όλα αυτά, αποκλίνει ελάχιστα από το τριμερές μορφολογικό πρότυπο που αρκετά χρόνια νωρίτερα είχε περιγράψει ο Prout. Ως προς την *έκθεση*, ο Leichtentritt θεωρεί απαραίτητη αφ' ενός μεν την μελωδική-θεματική (πέραν της αυτονόητης τονικής) αντίθεση ανάμεσα σε ένα "οξύ", "πλαστικό" και έντονο ρυθμικά κύριο θέμα και σε ένα "ηπιότερο", "ευλύγιστο" πλάγιο θέμα σε "λυρικό, arioso ύφος",[311] αφ' ετέρου δε την προσθήκη ενός σύντομου "καταληκτικού ή τρίτου θέματος" αμέσως μετά το "δεύτερο" (με το οποίο μοιράζεται την δευτερεύουσα τονικότητα), το οποίο διαθέτει ισχυρό χαρακτήρα και συνήθως κάποια μοτιβική συγγένεια προς το "πρώτο" θέμα.[312] Το κύριο θέμα, ειδικότερα, μπορεί να ολοκληρωθεί με τέλεια ή μισή πτώση, να συνδεθεί άμεσα (δίχως πτώση) με το "μεταβατικό επεισόδιο" ή ακόμη να συγκροτήσει μια "πρώτη ομάδα θεμάτων", υπό την έννοια μιας

[308] Thaler, ό.π., σ. 48 και 52. Ο Kunze (*Mozart: Sinfonie g-Moll*…, ό.π., σ. 76) αντιμετωπίζει το φαινόμενο της κατά τον Riemann "διάσπασης των θεμάτων" μόνον ως συνέπεια της άρσης της πτωτικά κλειστής δόμησης της *εκθέσεως* που συντελείται στην *επεξεργασία*. Μεταθέτοντας ωστόσο την έμφαση από την θεματική ("αποτέλεσμα") στην αρμονική-δομική συνιστώσα ("αίτιο"), ο Kunze ριψοκινδυνεύει μια θεώρηση πιο μονοδιάστατη και μονόπλευρη από εκείνη στην οποία καταχρηστικά ασκεί κριτική, αφού στην πραγματικότητα ο Riemann διατηρεί κάποια ισορροπία μεταξύ των δύο παραμέτρων, συνεκτιμώντας την συμβολή τους στην "διάλυση" και την "σύνθεση" των θεμάτων. Την πληρέστερη πάντως τοποθέτηση επί του ιδίου ζητήματος μπορούμε, κατά την γνώμη μου, να την αναζητήσουμε στο βιβλίο του Charles Rosen *Der Klassische Stil: Haydn, Mozart, Beethoven* (μτφρ. Traute M. Marshall), Bärenreiter, Kassel 1983, σ. 53-54: εκεί, ο Rosen δέχεται την συνεπίδραση του αρμονικού παράγοντος (αξιοποίηση απομεμακρυσμένων τονικών κέντρων και "δραματικών" εναρμονίσεων ενός θέματος, αποφυγή πτώσεων), της θεματικής παραμέτρου (διατήρηση και εξέλιξη της αναπτυξιακής διαδικασίας εξύφανσης μιας θεματικής ιδέας από το μπαρόκ στον κλασσικισμό) καθώς και της συντακτικής-δομικής συνιστώσας (άρση της συμμετρικής περιοδικότητος των "θεμάτων" της *εκθέσεως* που συνεπιφέρει διάσπαση του μελωδικού υλικού και που ενδεχομένως συνδυάζεται με αντιστικτική ύφανση), προκειμένου η ενότητα της *επεξεργασίας* να δημιουργήσει μια πολυδιάστατη "κλιμάκωση".

[309] Βλ. Thaler (ό.π., σ. 48), αν και η θεώρησή της θέτει στο περιθώριο την "αρμονική λύση" και επικεντρώνεται στην "θεματική-δομική αποκατάσταση", αδυνατώντας έτσι να εξηγήσει ικανοποιητικά πώς αίρεται η "θεματική αντίθεση" της *εκθέσεως* στην *επανέκθεση*.

[310] Schmalzriedt, ό.π., σ. 37.

[311] Hugo Leichtentritt, *Musical Form*, Harvard University Press, Cambridge 1951, σ. 123-124.

[312] Ό.π., σ. 123-124 και 131-133.

αλυσίδος θεμάτων (όπως δηλαδή και στον Marx).[313] Το ακόλουθο "μεταβατικό επεισόδιο" συνήθως αναπτύσσει υλικό του κυρίου θέματος, προαναγγέλλοντας τρόπον τινα την *επεξεργασία*, ενώ η αρμονική του πορεία καταλήγει στην δεσπόζουσα της τονικότητος του πλαγίου θέματος (για την οποία αναφέρονται οι γνωστές περιπτώσεις σε μείζονα και ελάσσονα τρόπο).[314] Ο Leichtentritt περιλαμβάνει επιπλέον στην θεώρησή του το συνδετικό πέρασμα προς την επανάληψη της *εκθέσεως* ή την έναρξη της *επεξεργασίας*, καθώς και την δυνατότητα σύστασης μιας "δεύτερης" και μιας "τρίτης ή καταληκτικής ομάδος θεμάτων".[315]

Η *επεξεργασία* γίνεται και σε αυτήν την περίπτωση αντιληπτή ως "ελεύθερη φαντασία", η οποία βασίζεται στην ανάπτυξη "κατά βούλησιν επιλεγμένων" μοτίβων της *εκθέσεως* που αναδιατάσσονται ελεύθερα· νέο θεματικό υλικό μπορεί να εισαχθεί σε συνδυασμό με το προϋπάρχον, αλλά αυτό συνιστά την εξαίρεση και όχι τον κανόνα. Στόχο και αποκορύφωμα της μετατροπικής περιπλάνησης, εξ άλλου, αποτελεί η επαναφορά της κύριας τονικότητος, στην οποία και επανεκτίθεται κατόπιν το "πρώτο" θέμα.[316] Στην περαιτέρω πορεία της *επανεκθέσεως* παρατίθενται και τα υπόλοιπα θέματα στην κύρια τονικότητα, με (σημαντική) διαφοροποίηση τουλάχιστον της μετάβασης, συχνά όμως και με διάφορες άλλες παραλλαγές και τροποποιήσεις του αρχικού τους χαρακτήρα.[317] Ο Leichtentritt επισημαίνει ακόμη περιπτώσεις "συγκεκαλυμμένης επανεκθέσεως", όπου η είσοδος του κυρίου θέματος δεν συμπίπτει απόλυτα με την επαναφορά της αρχικής τονικότητος και ως εκ τούτου η σύνδεση της *επεξεργασίας* με την *επανέκθεση* καθίσταται ελάχιστα αντιληπτή,[318] αλλά και "απατηλής επανεκθέσεως", όπου το "πρώτο" θέμα ξεκινά σε τονικότητα διαφορετική της κύριας είτε δεν εμφανίζεται καθόλου.[319] Για την προαιρετική

[313] Ό.π., σ. 129.
[314] Ό.π., σ. 129-131.
[315] Ό.π., σ. 133.
[316] Ό.π., σ. 123 και 134-135. Ο Kunze (*Mozart: Sinfonie g-Moll*…, ό.π., σ. 71) παραθέτει επίσης τον σύντομο αρχικό ορισμό της *επεξεργασίας* κατά τον Leichtentritt, επικρίνοντάς τον στην συνέχεια ως πολύ γενικόλογο και ελάχιστα αποκαλυπτικό της ουσίας και της σκοπιμότητος της μεσαίας αυτής ενότητος της μορφής σονάτας. Είναι γεγονός ότι η θεώρηση του Leichtentritt θέτει υπό αμφισβήτηση, έως έναν βαθμό, την ίδια την αυτοτέλεια της ενότητος της *επεξεργασίας*: αν όντως ο στόχος της και η κορύφωσή της τίθενται έξω από τα όριά της και μετατίθενται στην έναρξη της *επανεκθέσεως*, τότε η *επεξεργασία* δεν συνιστά τίποτε περισσότερο από μια εκτενή προετοιμασία της ακόλουθης ενότητος. Με αυτήν την παρατήρηση βέβαια, ο Leichtentritt δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στον μακροδομικό αρμονικό σχεδιασμό της μορφής, προσεγγίζοντας μάλιστα μια από τις βασικές θέσεις του August Halm, όπως αυτή διατυπώνεται στο βιβλίο του *Von zwei Kulturen der Musik* (Georg Müller, München 1913, σ. 117), ότι δηλαδή η αρμονία και ο ρυθμός επέχουν σημαντικότερο δομικό ρόλο στην μορφή σονάτας απ' ό,τι τα ίδια τα θέματα. Δίχως να θέλω να υπεισέλθω σε λεπτομέρειες όσον αφορά στην (ούτως ή άλλως ανιστορική) αντιμετώπιση της μορφής σονάτας εκ μέρους του Halm – ο οποίος μετατοπίζει το ιδεώδες της πραγμάτωσής της από την κλασσική σονάτα του Beethoven στην ρομαντική συμφωνία του Bruckner (βλ. σχετικά Thaler, ό.π., σ. 105-114) – πιστεύω ότι αξίζει στο σημείο αυτό να υποδειχθούν οι δύο προϋποθέσεις που θέτει ο Halm (ό.π., σ. 77-83) για την *επεξεργασία*. Η πρώτη από αυτές συνίσταται στην υποχρεωτική αξιοποίηση μοτιβικού υλικού της *εκθέσεως* – όχι όμως ολοκληρωμένων θεματικών ιδεών – που επιλέγεται ελεύθερα από τα ήδη εκτιθέμενα θέματα και συνεπώς αποκλείει αξιωματικά την εμφάνιση και ανάπτυξη νέων θεματικών στοιχείων στην *επεξεργασία*· η επιρροή του Riemann εδώ καθίσταται πλέον εμφανέστατη! Η δεύτερη προϋπόθεση της *επεξεργασίας* αφορά στην ελεύθερη αρμονική της πορεία, η οποία εντούτοις αποσκοπεί στην επαναπροσέγγιση της κύριας τονικότητος, δεδομένου του ότι η τελευταία θεωρείται πως παραμένει ενεργή (αν και σε λανθάνουσα κατάσταση) καθ' όλην την διάρκεια της *επεξεργασίας*, επιτυγχάνοντας τελικά να επιβάλλει την επαναφορά της συγχρόνως με την *επανέκθεση* του κυρίου θέματος. Πέραν της ταύτισης του Halm με την (ελάχιστα αιτιολογημένη) θέση του Leichtentritt, πιστεύω ότι η δεύτερη αυτή "προϋπόθεση" παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και επειδή σχετίζεται με την κυρίαρχη άποψη επί της θεώρησης της μορφής σονάτας κατά το δεύτερο ήμισυ του 20ου αιώνος, η οποία (όπως θα διαπιστώσουμε παρακάτω) έθεσε στο περιθώριο την θεματική προσέγγιση της μορφής υπέρ της ανάδειξης του αρμονικού της υποβάθρου.
[317] Leichtentritt, ό.π., σ. 123, 148 και 155.
[318] Ό.π., σ. 148-154.
[319] Ό.π., σ. 154. Στην τελευταία περίπτωση, βέβαια, η ερμηνεία μιας τριμερούς σονάτας με *επανέκθεση* που δεν περιλαμβάνει καθόλου το κύριο θέμα, «επειδή η ενότητα της επεξεργασίας είχε μεταχειρισθεί το κύριο θέμα σχεδόν αποκλειστικά και είχε ήδη εξαντλήσει το ενδιαφέρον του» (ό.π.), έχει ήδη υποδειχθεί (με αφορμή

*coda*, τέλος, διακρίνονται δύο είδη: το πρώτο αφορά σε μια σύντομη σύνοψη και ανάπτυξη του κυρίου θέματος, ενώ το δεύτερο αναφέρεται σε μια εκτενή, έντονα αναπτυξιακή και ουσιαστικά αυτόνομη τέταρτη μακροδομική ενότητα, η οποία αντιμετωπίζεται ως "δεύτερη επεξεργασία", σχεδόν ισοδύναμη της καθ' εαυτής *επεξεργασίας*.[320] Η παρουσίαση νέου θέματος στην *coda* γίνεται πάντως αποδεκτή μόνο σε εξαιρετικές περιπτώσεις.[321]

Ειδικής αναφοράς τυγχάνει ακόμη το φαινόμενο της αναγωγής όλων των θεμάτων σε κοινό μοτιβικό απόθεμα, αν και τα σχετικά παραδείγματα παραδόξως περιορίζονται σε σονάτες για πιάνο του Beethoven και όχι σε έργα του Haydn.[322] Για τα μέρη σε αργή χρονική αγωγή, εξ άλλου, ο Leichtentritt προβλέπει την εφαρμογή τόσο του βασικού τριμερούς τύπου σονάτας όσο και της "συντομευμένης μορφής σονάτας" (χωρίς *επεξεργασία*).[323] Η συνάφεια των θέσεών του με εκείνες του Prout τεκμαίρεται επίσης από την πραγμάτευση της υποτιθέμενης "μορφής σονατίνας", τα ιδιαίτερα γνωρίσματα της οποίας (μικρές διαστάσεις, δομική απλότητα, ανάλαφρος χαρακτήρας των θεμάτων, αδιαμεσολάβητη σύνδεση του "πρώτου" με το "δεύτερο" θέμα, δραστικός περιορισμός της εκτάσεως ή πλήρης απαλοιφή της *επεξεργασίας* και της *coda*)[324] ουδόλως στοιχειοθετούν ξεχωριστό μορφολογικό τύπο.

Αναλόγου περιεχομένου και φύσεως είναι η θεώρηση της μορφής σονάτας εκ μέρους του Percy Goetschius (1853-1943) στο πλαίσιο του διδακτικού του εγχειριδίου *The Larger Forms of Musical Composition* του 1915, όπου η διάταξη της ύλης και εν μέρει η ορολογία που χρησιμοποιείται ανάγονται απ' ευθείας στον Marx. Ως θεμελιώδη δομική ιδέα της μορφής σονάτας ο Goetschius θεωρεί την *ενότητα* των δύο αντιθετικών θεμάτων της *εκθέσεως*, του κυρίου και του "δευτερεύοντος" (πρβλ. το "πλάγιο θέμα" στον Marx), για το οποίο μάλιστα υποστηρίζει με έμφαση ότι «θα πρέπει να είναι εξίσου σημαντικό με το πρώτο» και ότι ονομάζεται έτσι «μόνο γιατί καταλαμβάνει την δεύτερη θέση στην σειρά των θεμάτων».[325] Έχοντας προηγουμένως αναπτύξει τις "παρατακτικές" μορφές του ρόντο, ο Goetschius ξεκινά την διερεύνηση της σονάτας από την "μορφή σονατίνας", η οποία βρίσκει ως επί το πλείστον εφαρμογή σε μέρη αργής χρονικής αγωγής. Στην *έκθεση* διακρίνονται το κύριο θέμα (στην κύρια τονικότητα), η μετάβαση, το δευτερεύον θέμα (στην δευτερεύουσα τονικότητα) και – προαιρετικά – μία ή περισσότερες καταληκτικές ιδέες ("codetta")· χωρίς να επαναληφθεί, η *έκθεση* μπορεί είτε να ολοκληρωθεί με τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα είτε – και αυτό παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον – να συνδεθεί άμεσα με ένα μετατροπικό τμήμα "επαναφοράς", το οποίο αναλαμβάνει να οδηγήσει ομαλά στην *επανέκθεση*. Η τελευταία επαναλαμβάνει με κάποιες τροποποιήσεις όλα τα περιεχόμενα της πρώτης ενότητος στην κύρια τονικότητα, ενώ η συνολική μορφή ενδέχεται να συμπεριλάβει στο τέλος μια ανεξάρτητη *coda*.[326] Πέραν τούτου όμως, ο Goetschius αναφέρει και μερικές ακόμη, άκρως ενδιαφέρουσες περιπτώσεις διεύρυνσης του μορφολογικού αυτού τύπου: α) Αν το υλικό της "επαναφοράς" προς την *επανέκθεση* αναπτυχθεί αρκετά και αποκτήσει πιο αυτόνομο χαρακτήρα, μπορεί να δώσει την εντύπωση μιας ενδιάμεσης μορφής ανάμεσα στην "σονατίνα" και την "σονάτα", αφού η αρχικά διμερής διάρθρωση τείνει σε αυτήν την περίπτωση να καταστεί τριμερής.[327] Αυτός ο "ενδιάμεσος" τύπος σονάτας αντιστοιχεί

ανάλογη παρατήρηση του Prout) ότι είναι προβληματική· οι θεωρητικοί των αρχών του 20ού αιώνος έχουν γενικότερα την τάση να αγνοούν την αναβίωση του παλαιότερου διμερούς τύπου σονάτας κατά τον 19ο αιώνα και να τον αντιμετωπίζουν αποκλειστικά ως δήθεν "ελλιπές" παράγωγο του βασικού τριμερούς τύπου.

[320] Leichtentritt, ό.π., σ. 123 και 155.

[321] Ό.π., σ. 157.

[322] Ό.π., σ. 157-159.

[323] Ό.π., σ. 160.

[324] Ό.π., σ. 166.

[325] Percy Goetschius, *The Larger Forms of Musical Composition*, Schirmer, New York 1915, σ. 150.

[326] Ό.π., σ. 151-152 και 156.

[327] Ό.π., σ. 161.

ουσιαστικά σε εκείνη την "διασταύρωση" διμερούς περιοδικής δομής με λανθάνουσα τριμέρεια που πολύ νωρίτερα είχε υποδειχθεί – αν και μόνο κατά τρόπον έμμεσο – από τον Koch· ο Goetschius, βέβαια, τον αντιμετωπίζει ως μια "ενδιάμεση βαθμίδα" εξέλιξης από την σονάτα χωρίς *επεξεργασία* προς την πλήρη μορφή σονάτας, πράγμα οπωσδήποτε εσφαλμένο από ιστορικής πλευράς αλλά σίγουρα ενδιαφέρον στο πλαίσιο της οργανικής ανάπτυξης του συνόλου των μουσικών μορφών. β) Υπό τον όρο "διευρυμένη μορφή σονατίνας", ο συγγραφέας διαβλέπει την δυνατότητα ενσωμάτωσης ενός αναπτυξιακού τμήματος στην *επανέκθεση*, και συγκεκριμένως αμέσως μετά την (πλήρη ή τμηματική) επαναφορά του κυρίου θέματος (το οποίο προσφέρει και το υπό ανάπτυξη θεματικό υλικό) και οπωσδήποτε πριν την επαναφορά του δευτερεύοντος στην κύρια τονικότητα.[328] Και αυτή η παρατήρηση είναι πολύ ουσιώδης, αρκεί κανείς να μην παρεξηγήσει το γεγονός ότι η συνολική μορφή εξακολουθεί να διαθέτει δύο μόνο μακροδομικές ενότητες, χωρίς κεντρική *επεξεργασία*. γ) Ο Goetschius κάνει ακόμη λόγο για την δυνατότητα μιας επιπρόσθετης επαναφοράς του κυρίου θέματος στο τέλος της *επανεκθέσεως* και ονομάζει αυτόν τον δομικό τύπο "μορφή σονατίνας με τελικό da capo". Παρατηρεί επίσης ότι το αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας συγγενεύει με έναν τύπο της μορφής ρόντο (Α Β Α Γ Α), με την διαφορά ότι στην θέση ενός δεύτερου δευτερεύοντος θέματος (Γ) επανεκτίθεται στην κύρια τονικότητα το μοναδικό διαθέσιμο δευτερεύον θέμα (Β).[329] Ο τύπος αυτός, που θα μπορούσε σχηματικά να παρουσιασθεί ως Α Β Α Β Α, εκτιμώ όντως ότι ανήκει στις (πενταμερείς) μορφές ρόντο και όχι στους τύπους σονάτας, με κριτήριο την τριπλή περιοδική εμφάνιση του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα (αναφέρομαι βέβαια σε πραγματικές εμφανίσεις του κυρίου θέματος και όχι σε τυχόν επαναλήψεις του στο πλαίσιο της επανάληψης ευρύτερων ενοτήτων ή στην πιθανή επαναφορά ορισμένων στοιχείων του κυρίου θέματος στην *coda*)· ως εκ τούτου, η συγκεκριμένη μακροδομή τίθεται πέραν του αντικειμένου της παρούσας έρευνας.

Από τα παραπάνω συμπεραίνει κανείς ότι ο Goetschius κατορθώνει να διευρύνει την μορφολογική παράδοση των μέσων του 19ου αιώνος με εύστοχες παρατηρήσεις, βασισμένες πάντοτε σε παραδείγματα από το κλασσικό και ρομαντικό ρεπερτόριο. Παρ' όλα αυτά, για την καθ' εαυτή μορφή σονάτας επαναφέρει στο προσκήνιο τον τελείως άστοχο όρο "μορφή σονάτας-allegro", θεωρώντας μάλιστα τον όρο "μορφή σονάτας" παραπλανητικό, επειδή αυτός ταυτίζεται με το *είδος* της σονάτας![330] Κατόπιν δε, προβαίνει στην ακόλουθη δήλωση: «Ο τίτλος ["σονάτα-allegro"] δεν υπαινίσσεται ότι η [μορφή] αυτή χρησιμοποιείται *μόνο* για το μέρος Allegro μιας σονάτας: μπορεί να εφαρμοσθεί σε οποιασδήποτε τεχνοτροπίας σύνθεση σε εκτενή μορφή και σε κάθε *χρονική αγωγή* (ή "μέρος")».[331] Έτσι όμως πέφτει σε μια σοβαρή αντίφαση ορολογίας και σημαινόμενου, την οποία είτε δεν αντιλαμβάνεται καθόλου, είτε εν τέλει δεν προσπαθεί να άρει, ενδεχομένως λόγω της συνειδητοποίησης της αδυναμίας του να επινοήσει έναν καταλληλότερο όρο. Ως προς τα περιεχόμενα, τώρα, του μορφολογικού αυτού τύπου, ο Goetschius δεν έχει να προσθέσει σπουδαία πράγματα σε όσα ήδη γνωρίζουμε. Αναφορικά με την *έκθεση*, γίνονται υποδείξεις που αφορούν στην προτίμηση της διμερούς δόμησης για το κύριο θέμα καθώς και στο εύρος των διαθέσιμων επιλογών ως προς τον χαρακτήρα του («τραγικό ή εύθυμο, ορμητικό ή μετρημένο, λυρικό ή δραματικό»), στην διάκριση ανάμεσα σε μετάβαση με ανεξάρτητο θεματικό περιεχόμενο και σε μετάβαση που συνδέεται άμεσα με το κύριο θέμα αναπτύσσοντας το υλικό του, στην αποφυγή της τονικότητος της υποδεσπόζουσας για το δευτερεύον θέμα και στην μικρότερη έκτασή του σε σχέση με το κύριο, γεγονός που εξηγείται από το ότι η ακόλουθη σειρά από

[328] Ό.π., σ. 188.
[329] Ό.π., σ. 211.
[330] Θα πρέπει να διευκρινισθεί εδώ ότι για τον Goetschius τα είδη της σονάτας, του κοντσέρτου, της συμφωνίας κ.ο.κ. ορίζονται γενικώς ως "σύνθετες μορφές" (βλ. *The Larger Forms*…, ό.π., σ. 226-231)· οι έννοιες του είδους και της μορφής δεν έχουν συνεπώς διαχωρισθεί οριστικά η μία από την άλλη στις αρχές του 20ού αιώνος.
[331] Goetschius, *The Larger Forms*…, ό.π., σ. 164. Οι υπογραμμίσεις ανήκουν στο πρωτότυπο.

"codette" περιλαμβάνει αρκετές θεματικές ιδέες, η πρώτη εκ των οποίων συνήθως αντιτίθεται σε αμφότερα τα θέματα και χαρακτηρίζεται ως "θεματικώς σημαντική", ενώ οι υπόλοιπες είτε εκθέτουν εντελώς νέο υλικό είτε ανάγονται στο κύριο θέμα – με άλλα λόγια, ο Goetschius περιορίζει την έννοια του δευτερεύοντος θέματος σε μία μόνο θεματική ιδέα και οτιδήποτε έπεται αυτού το κατατάσσει σε μια ομάδα καταληκτικών ιδεών (αν και ο ίδιος δεν αποδέχεται τον όρο "καταληκτικό θέμα").[332] Έπειτα από μια άκρως σχολαστική αλλά αρκετά ασαφή περιγραφή των τρόπων με τους οποίους μπορεί να ολοκληρωθεί η *έκθεση*,[333] ο συγγραφέας αναφέρεται στην *επεξεργασία*, δίνοντας έμφαση στην ελευθερία του χειρισμού του υλικού της πρώτης ενότητος (δίχως πάντως να αποκλείει και την εμφάνιση νέου υλικού) καθώς και της ίδιας της δόμησής της που είναι πάντοτε τμηματική, αν και χωρίς προκαθορισμένο αριθμό υποενοτήτων: για τις συνδέσεις αυτών των επιμέρους τμημάτων διευκρινίζεται ότι δεν είναι απαραίτητες πλήρεις πτωτικές διαδικασίες, ενώ ο αρμονικός σχεδιασμός αποφεύγει μόνο την κύρια τονικότητα, η οποία παρ' όλα αυτά προετοιμάζεται κατά την διάρκεια του τελευταίου τμήματος που λειτουργεί ως "επαναφορά".[334] Έτσι, στην συνέχεια μπορεί να εισαχθεί η *επανέκθεση*, ενίοτε με συντομευμένο το κύριο θέμα και προφανώς με τροποποιημένη την μετάβασή της, ούτως ώστε το δευτερεύον θέμα και οι "codette" να επανεκτεθούν στην κύρια τονικότητα.[335] Ως ιδιαίτερες περιπτώσεις αναφέρονται επιπλέον α) η μερική ή ολική επανέκθεση του κυρίου θέματος σε τονικότητα διαφορετική της αρχικής, β) η έναρξη (και μόνον!) της επανεκθέσεως του δευτερεύοντος θέματος από κάποια άλλη τονικότητα,[336] γ) οι "μετατοπίσεις" των θεματικών στοιχείων στην *επανέκθεση*, που ως επί το πλείστον επιφέρουν την αντιστροφή της σειράς εμφάνισης των θεμάτων,[337] και δ) η "παράλειψη του κυρίου θέματος μετά την επεξεργασία" (η μακροδομική αυτή "σύντμηση" αιτιολογείται σχεδόν πάντοτε στην βάση της "κατάχρησης" του υλικού του κυρίου θέματος στο πλαίσιο της *επεξεργασίας*) ή – πολύ πιο σπάνια – η παράλειψη του δευτερεύοντος θέματος.[338] Ιδιαίτερη έμφαση, τέλος, δίνεται στην *coda*, η οποία αποσκοπεί στην θεματική

[332] Βλ. ό.π., σ. 165-166. Μόνον ως πολύ σπάνια εξαίρεση, ο Goetschius (*The Larger Forms*…, ό.π., σ. 209) αποδέχεται την δυνατότητα ύπαρξης ενός "διπλού δευτερεύοντος θέματος" ή "δύο δευτερευόντων θεμάτων στην σειρά", ερμηνεύοντας το δεύτερο από αυτά ως ανάπτυγμα της "πρώτης codetta" που καθίσταται πλέον "γνήσιο θέμα". Η έννοια της "θεματικής ομάδος" (που ήδη υφίσταται σε προγενέστερους θεωρητικούς), παρ' ότι είναι σίγουρα γνωστή στον Goetschius, δεν φαίνεται ωστόσο να του είναι και ιδιαίτερα προσφιλής.

[333] Ο Goetschius (*The Larger Forms*…, ό.π., σ. 167) αναφέρει σχετικά ότι η *έκθεση* μπορεί να ολοκληρωθεί: α) με μια ολοκληρωμένη και εμφαντική τέλεια πτώση που ακολουθείται από διπλή διαστολή για την υπόδειξη της επανάληψης της *εκθέσεως*· β) με δύο διαφορετικές καταλήξεις που επιτρέπουν αφ' ενός μεν την επανάληψη της *εκθέσεως* και αφ' ετέρου την μετάβαση στην *επεξεργασία* με μικρές ρυθμικές είτε αρμονικές αλλαγές· γ) κατά τον ίδιο τρόπο, μόνο που η πρώτη κατάληξη μπορεί να είναι μια σύντομη "επαναφορά" προς την επανέναρξη της *εκθέσεως*, ενώ η δεύτερη μια παρόμοια "μετάβαση" προς την *επεξεργασία*· δ) με ρευστοποίηση της τελικής φράσεως και άμεση σύνδεση αρχικά με την επανέναρξη της *εκθέσεως* και κατόπιν με την είσοδο της *επεξεργασίας* (η περίπτωση αυτή επισημαίνεται μάλιστα ότι στην πράξη είναι ταυτόσημη με την προηγούμενη)· και ε) χωρίς ένδειξη επανάληψης της *εκθέσεως*. Κατ' ουσίαν, ο Goetschius αναλώνεται σε διακρίσεις μεταξύ λειτουργικώς ομοειδών περιπτώσεων, βασιζόμενος σε επουσιώδεις "εξωτερικές" ενδείξεις, όπως π.χ. στην διπλή διαστολή. Τέτοιου είδους τυπολογία όμως δεν είναι μονάχα δύσχρηστη αλλά εν τέλει και άχρηστη.

[334] Goetschius, *The Larger Forms*…, ό.π., σ. 168-169. Σε άλλο σημείο του ιδίου εγχειριδίου (ό.π., σ. 206), γίνεται αναφορά στην εισαγωγή ενός "ενδιάμεσου θέματος" υπό τύπον "νέου θεματικού επεισοδίου" στην *επεξεργασία*, το οποίο μπορεί να δώσει την εντύπωση ενός δεύτερου δευτερεύοντος θέματος (γεγονός που παραπέμπει σε μορφές ρόντο) και που σε κάθε περίπτωση διακόπτει είτε περιορίζει σε μεγάλο βαθμό την καθ' εαυτή αναπτυξιακή διαδικασία της *επεξεργασίας* (η οποία εννοείται ότι "οφείλει" να βασίζεται σε θεματικό υλικό της *εκθέσεως*). Βλέπουμε επομένως ότι ο Goetschius μπορεί μεν να μην απορρίπτει κατηγορηματικά την εμφάνιση ενός εντελώς νέου θέματος στην *επεξεργασία* (όπως κάνει π.χ. ο Riemann), δεν παύει ωστόσο να το θεωρεί ως ένα ξένο και εμβόλιμο σε αυτήν στοιχείο.

[335] Goetschius, *The Larger Forms*…, ό.π., σ. 176.

[336] Ό.π., σ. 197.

[337] Ό.π., σ. 214-215.

[338] Ό.π., σ. 213-214. Η ανιστορική αυτή εξαγωγή του διμερούς τύπου σονάτας από τον τριμερή (μέσω αφαίρεσης) μας είναι ήδη γνωστή από τους Prout και Leichtentritt. Ο Goetschius προβαίνει επίσης σε μια

και τονική εξισορρόπηση και ολοκλήρωση της μακροδομής, άλλοτε ως "δεύτερη επεξεργασία" (ερχόμενη σε κάποιου είδους συνάφεια προς την καθ' εαυτήν *επεξεργασία*) και άλλοτε με την δημιουργία μιας κλιμάκωσης ή απλώς μιας λαμπερής κατάληξης· ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει η αναφορά στην περιοχή της υποδεσπόζουσας,[339] δεδομένου του ότι μέχρι τον Marx αρκετοί θεωρητικοί έκαναν λόγο γι' αυτήν, αλλά πάντοτε στο πλαίσιο της *επανεκθέσεως* και όχι, όπως εδώ, στην *coda*.

Μια εξαιρετική ερευνητική συμβολή της ιδίας περιόδου συνιστά το εκτενές άρθρο του Wilhelm Fischer (1886-1962) "Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils", που δημοσιεύτηκε στην Λειψία το 1915.[340] Πρόκειται για μια διεξοδική διερεύνηση του κλασσικού ύφους (σε σύγκριση με το όψιμο μπαρόκ) που άφησε εποχή και από την οποία δεν θα ήταν δυνατόν να απουσιάζει η συζήτηση περί της μορφής σονάτας. Σε αντίθεση όμως με τους προαναφερόμενους συγγραφείς, ο Fischer επικεντρώνεται πρωτίστως σε άκρως ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις σχετικά με την τεχνοτροπία και τις προσωπικές προτιμήσεις του Haydn, του Mozart και (δευτερευόντως) του Beethoven επί της εφαρμογής της μορφής σονάτας, οι οποίες μπορούν να σχολιασθούν κατά τρόπον πιο γόνιμο κατά την αναλυτική προσέγγιση των έργων των τριών συνθετών που θα ακολουθήσει στο επόμενο κεφάλαιο της παρούσας μελέτης. Εδώ, παρ' όλα αυτά, θα μπορούσαν να μας απασχολήσουν ορισμένες γενικές ιδιότητες της μακροδομικής οργάνωσης της σονάτας.

Κατά πρώτον λοιπόν, ας επισημανθεί ότι ο Fischer εξετάζει αποκλειστικά τον τριμερή τύπο σονάτας,[341] ο οποίος δεν συνδέεται με κάποια ορισμένη χρονική αγωγή.[342] Η *έκθεση* εμπεριέχει κύριο θέμα, μετάβαση, πλάγιο θέμα, "επίλογο" και "καταληκτική επικύρωση", με πιθανή την παρεμβολή μιας ακόμη μεταβάσεως ανάμεσα στο πλάγιο θέμα και τον "επίλογο" καθώς και την μεσολάβηση συνδετικού περάσματος προς την επανάληψη της *εκθέσεως* είτε την έναρξη της *επεξεργασίας*.[343] Ο "επίλογος" υποδεικνύει ένα καταληκτικό θέμα, ενώ η "καταληκτική επικύρωση" συνίσταται σε ορισμένους πτωτικούς σχηματισμούς (επομένως πρόκειται για μια έκφραση συνώνυμη του όρου "codetta").

Η πραγμάτευση της *επεξεργασίας* ξεκινά από τον τύπο της "τροποποιημένης εκθέσεως", ο οποίος περιλαμβάνει το κύριο θέμα στην δευτερεύουσα τονικότητα, την μετάβαση (κάπως αλλαγμένη) και τον "επίλογο" σε μιαν άλλη συγγενική τονικότητα· έπειτα δε από πτώση στην τελευταία αυτή τονικότητα (συνήθως στην σχετική ελάσσονα, όσον αφορά στον μείζονα τρόπο), ακολουθεί μια περίοδος επαναφοράς προς την κύρια τονικότητα.[344] Οι προδιαγραφές αυτές αντιστοιχούν εν πολλοίς στο πρώτο είδος κατασκευής

ενδιαφέρουσα σύγκριση του διμερούς αυτού τύπου με την "διευρυμένη μορφή σονατίνας", την οποία και παραθέτω αυτούσια: «Η διαφορά έγκειται στον χαρακτήρα της επεξεργασίας / ανάπτυξης [Development]: στην διευρυμένη σονατίνα, το κύριο θέμα υφίσταται όντως, σε μια "ανεπτυγμένη" μορφή ή επέκταση· εδώ [αντιθέτως] υπάρχει μια *γνήσια επεξεργασία*, την οποία θα ακολουθούσε το κύριο θέμα, εάν [βεβαίως] δεν είχε παραλειφθεί» (*The Larger Forms*…, ό.π., σ. 213). Για την περίπτωση μιας *επανεκθέσεως* χωρίς το δευτερεύον θέμα, ο Goetschius δίνει παραδείγματα μόνον από έργα του Felix Mendelssohn-Bartholdy (βλ. ό.π., σ. 214).

[339] Για όλα τα παραπάνω, βλ. Goetschius, *The Larger Forms*…, ό.π., σ. 178-179.

[340] Wilhelm Fischer, "Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils: Versuch einer vergleichenden Charakteristik des altklassischen und Wiener klassischen Instrumentalstils", *Studien zur Musikwissenschaft (Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich) – Drittes Heft*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1915, σ. 24-84.

[341] Βλ. ιδίως ό.π., σ. 70-73.

[342] Ό.π., σ. 70.

[343] Ό.π.

[344] Ό.π., σ. 71 και 72. Ο όρος "τροποποιημένη έκθεση" – ή "παρηλλαγμένη έκθεση", αν και η δεύτερη αυτή διατύπωση παραπέμπει περισσότερο στην τεχνική της παρηλλαγμένης επαναλήψεως της *εκθέσεως* – για αυτού του τύπου την *επεξεργασία* έχει έκτοτε χρησιμοποιηθεί και από άλλους ερευνητές, προκειμένου να καταδειχθεί ακριβώς ότι στα έργα της προκλασσικής περιόδου η μεσαία ενότητα του τριμερούς τύπου σονάτας δεν διαθέτει απαραίτητα ούτε το στοιχείο της μοτιβικής ανάπτυξης ούτε την έκταση που αυτή προσλαμβάνει κατά κανόνα στον ύστερο Haydn και στον Beethoven. Ο John Vinton, εντούτοις, στο άρθρο του "The Development Section in early Viennese Symphonies: a Re-valuation", *The Music Review* 24, 1963, σ. 13 και 22, αντιμετωπίζει με

της δεύτερης κύριας περιόδου του Koch, αν και ο Fischer επισημαίνει ότι συνήθως χρησιμοποιούνται μεμονωμένα κάποια από αυτά τα στοιχεία και όχι όλα μαζί, ενώ επιπλέον παρατηρούνται και ορισμένες τροποποιήσεις τους: για παράδειγμα, το κύριο θέμα συχνά καθίσταται αντικείμενο αλυσιδοποίησης και εμφανίζεται σε τονικότητα διαφορετική από την δευτερεύουσα της *εκθέσεως*, πριν από αυτό μπορεί να αξιοποιηθεί ακόμη και καταληκτικό υλικό της *εκθέσεως*, ενώ στην τονικότητα-στόχο της *επεξεργασίας* κατά κανόναν αναπτύσσονται μοτίβα και του πλαγίου "μελωδικού" θέματος.[345] Ως διαφορετικό τύπο *επεξεργασίας* ο Fischer υποδεικνύει μια "πρωτόγονη" εκδοχή μικρής εκτάσεως, η οποία βασίζεται ουσιαστικά σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας (συνεπώς δεν διαθέτει ενδιάμεσο τονικό σταθμό) και ενδέχεται ακόμη και να μην σχετίζεται μοτιβικώς με την *έκθεση*:[346] τέτοιου είδους χαρακτηριστικά παραπέμπουν εμμέσως στην μεσαία ενότητα της "διασταύρωσης" τριμερούς (από θεματικής επόψεως) και διμερούς (από αρμονικής πλευράς) σονάτας που έχει ήδη υποδειχθεί στον Koch. Παρ' όλα αυτά, ο Fischer παραδέχεται ότι μεταξύ των δύο προαναφερόμενων "τύπων" *επεξεργασίας* μπορούν να βρεθούν και άλλες "ενδιάμεσες" περιπτώσεις.[347]

Η τυπική εκδοχή *επανεκθέσεως* θεωρείται "πλήρης" και "πιστή" ως προς το θεματικό υλικό και την σειρά με την οποία αυτό επανεκτίθεται. Η παραμονή στην κύρια τονικότητα, εξ άλλου, διασφαλίζεται χάρη στην τροποποίηση της μεταβάσεως. Στον ελάσσονα τρόπο ωστόσο, ο Fischer διακρίνει τρεις διαφορετικές περιπτώσεις αρμονικού σχεδιασμού: ο Mozart δείχνει να προτιμά την επανέκθεση του πλαγίου θέματος και όλων όσα ακολουθούν στην ελάσσονα τονική· ο Haydn, αντιθέτως, επιλέγει συνήθως την μεταφορά όλων αυτών των τμημάτων στην ομώνυμη μείζονα· και ο Beethoven, τέλος, συνδυάζει ενίοτε τις δύο παραπάνω δυνατότητες, επανεκθέτοντας το μεν πλάγιο θέμα στην ομώνυμη μείζονα, αλλά τα ακόλουθα καταληκτικά θεματικά στοιχεία στην ελάσσονα τονική.[348] Στις μη τυπικές διαδικασίες επανεκθέσεως, ο Fischer περιλαμβάνει την μερική ή ολική επαναφορά του κυρίου θέματος σε τονικότητα διαφορετική της κύριας (για την πρώτη περίπτωση, κατά την οποία η αρχική τονικότητα προσεγγίζεται στην πορεία του κυρίου θέματος, αναφέρεται επιπροσθέτως ο χαρακτηρισμός του Heinrich Jalowetz "ψευδο-επανέκθεση"),[349] καθώς και

σκεπτικισμό την προαναφερόμενη ορολογία, διότι κατά την γνώμη του αυτή υποκρύπτει αφ' ενός μεν μια υποτίμηση των αναπτυξιακών διαδικασιών – που εντούτοις εντοπίζονται στην μεσαία ενότητα έργων των Georg Matthias Monn, Georg Christoph Wagenseil και φυσικά του πρώιμου Haydn (αλυσίδες, αντιστικτική υφή, συνδυασμός με νέα μελωδικά στοιχεία, παραλλαγή είτε ανάπτυξη, σύμπτυξη ή διεύρυνση, ακόμη δε και διαδικασία ρευστοποίησης των θεματικών ιδεών· βλ. σχετικά: ό.π., σ. 13-14 και 17-20) – και αφ' ετέρου μια τάση αμφισβήτησης της ίδιας της αυτονομίας της *επεξεργασίας*, παρά το γεγονός ότι η έκτασή της μπορεί να είναι σχεδόν ίση με των υπόλοιπων δύο ενοτήτων και ο αρμονικός της σχεδιασμός δεν αποσκοπεί απαραίτητα στην προετοιμασία της επανεκθέσεως του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα (βλ. ό.π., σ. 13 και 22). Οι επισημάνσεις του Vinton είναι αναμφίβολα ορθές· δεν συμμερίζομαι ωστόσο τον σκεπτικισμό του όσον αφορά στον όρο "τροποποιημένη έκθεση", αφού τον αντιλαμβάνομαι μόνον ως μεταφορική έκφραση που προσδιορίζει ειδικότερα ένα είδος διαμόρφωσης της (μεσαίας) ενότητος της *επεξεργασίας* του τριμερούς τύπου σονάτας.

[345] W. Fischer, ό.π., σ. 71-72. Ο δεύτερος τρόπος κατασκευής της *επεξεργασίας* κατά τον Koch θα μπορούσε επομένως να εκληφθεί ως μία από τις πολλές δυνατές παραλλαγές του πρώτου τύπου *επεξεργασίας* του Fischer! Ο τελευταίος αναφέρεται συμπληρωματικά σε αναπτυξιακές τεχνικές – όπως τον αντιστικτικό συνδυασμό μοτίβων της *εκθέσεως*, τον συνδυασμό τους με νέα μελωδικά στοιχεία, την αλυσιδοποίηση, την διάσπαση των θεμάτων και την σταδιακή αναγωγή τους στα συστατικά τους μοτίβα (αυτό που στις μέρες μας αποκαλούμε διαδικασία "ρευστοποίησης") – καθώς και στο φαινόμενο της προαναγγελίας της επανεκθέσεως του κυρίου θέματος μέσω μοτίβων του, που εισάγονται και αναπτύσσονται κατά την διάρκεια της περιόδου επαναφοράς, η οποία συχνά λαμβάνει την μορφή ενός ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της κύριας τονικότητος (ό.π., σ. 72-73).

[346] W. Fischer, ό.π., σ. 73. Αναφορά σε τέτοιου είδους μεσαία μετατροπική ενότητα, χωρίς χρήση και ανάπτυξη των θεματικών στοιχείων της *εκθέσεως*, γίνεται και από τους Levarie και Levy, ό.π., σ. 145 και 146.

[347] W. Fischer, ό.π., σ. 73.

[348] Ό.π., σ. 70.

[349] Βλ. συγκεκριμένα: Heinrich Jalowetz, "Beethoven's Jugendwerke in ihren melodischen Beziehungen zu Mozart, Haydn und Ph. E. Bach", *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft: Zwölfter Jahrgang 1910-1911*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911, σ. 434-438 και ιδίως 436.

την αντεστραμμένη σειρά εμφάνισης των βασικών θεμάτων (όπου μάλιστα το κύριο θέμα εκλαμβάνεται πλέον ως "coda").[350]

Η *coda*, μικρότερης ή μεγαλύτερης εκτάσεως, συνιστά γνώρισμα των ύστερων μόνο έργων των Haydn και Mozart, επομένως η χρήση της περιορίζεται στο ώριμο κλασσικό ύφος. Πέραν της ενίσχυσης των πτωτικών χειρονομιών, η *coda* μπορεί να διαμορφώνεται αναπτυξιακά, ενώ ορισμένες φορές δύναται να αποτελέσει ακόμη και το επιστέγασμα της συνολικής μορφής με έναν αντιστικτικό χειρισμό του βασικού μοτιβικού υλικού. Στον Beethoven, τέλος, παρατηρείται το φαινόμενο η έναρξη της *coda* να είναι ανάλογη της *επεξεργασίας*: ο Fischer θεωρεί λοιπόν ότι η τεχνική αυτή επιτρέπει την σύνδεση της *επανεκθέσεως* με την *coda* κατά τρόπον ανάλογο εκείνης ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επεξεργασία*.[351]

Πολύ περιορισμένου ενδιαφέροντος, αντιθέτως, είναι οι παρατηρήσεις επί των μορφών σονάτας που περιλαμβάνονται σε μελέτες της ιδίας χρονικής περιόδου των Helena Marks και William Henry Hadow (1859-1937).[352] Ο βασικός τριμερής τύπος εμφανίζεται στο βιβλίο της Marks με ένα σωρό ονομασίες – από ατυχείς ("σονάτα-allegro", "μορφή πρώτου μέρους") έως αρκετά ασαφείς ("ανεπτυγμένη τριμερής μορφή", "μέρος συνέχειας"!)[353] – αλλά κατ' ουσίαν εδώ επαναλαμβάνονται στοιχεία που έχουν ήδη θιγεί από τους Prout και Goetschius. Τίποτε νέο δεν εντοπίζεται και στην σύντομη εξέταση της "μορφής σονάτας" του Hadow, πέραν της παρατηρήσεως ότι η καταφανής απουσία κάποιου στοιχείου από το "κύριο σώμα του έργου" (προφανώς από την ενότητα της *επανεκθέσεως*) είναι πολύ πιθανόν να εξισορροπηθεί με την επανεμφάνισή του στην *coda*,[354] γεγονός που ενισχύει βέβαια περαιτέρω την συμπληρωματική της λειτουργία. Άλλοι τύποι σονάτας παρατίθενται μόνο στο βιβλίο της Marks, αλλά μαρτυρούν την έμμεση προέλευσή τους από τον Prout, μέσω του Hadow,[355] τόσο σε επίπεδο ορολογίας ("τροποποιημένη ή συντομευμένη μορφή σονάτας" για την σονάτα χωρίς *επεξεργασία* και "παλαιά μορφή σονάτας" για τον διμερή τύπο), όσο και σε επίπεδο περιεχομένων – αν και η επιλογή του όρου "μελωδίες" αντί για "θέματα" όσον αφορά στον παλαιό διμερή τύπο σονάτας υπαινίσσεται μάλλον μια ενδιαφέρουσα αξιολογική τοποθέτηση της Marks επί του θεματικού χαρακτήρος των μορφωμάτων που εμφανίζονται σε συνθέσεις του Scarlatti ή διαφόρων άλλων εκπροσώπων του προκλασσικισμού.[356]

Μια πρώτης τάξεως ερευνητική συμβολή συναντάμε το 1935, στην πολύ μεθοδική και συστηματικής φύσεως εργασία του Rudolf von Tobel (γεν. 1903) *Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik*,[357] σημαντικό μέρος της οποίας είχε προηγουμένως κατατεθεί ως διδακτορική διατριβή στο Πανεπιστήμιο της Βέρνης – πρόκειται συνεπώς για μια από τις παλαιότερες "θέσεις" πάνω στο αντικείμενο της μορφολογίας. Οι τρεις ενότητες της μορφής σονάτας ("Sonatensatz") ορίζονται όπως στον Leichtentritt. Η *έκθεση* περιλαμβάνει το κύριο θέμα ή θεματική ομάδα, την μετάβαση, το πλάγιο θέμα (ή θεματική ομάδα, επίσης) και την καταληκτική ομάδα, που συνίσταται ειδικότερα σε ένα καταληκτικό θέμα (ή περισσότερα)

---

[350] W. Fischer, ό.π., σ. 70. Ξαφνιάζει δυσάρεστα, εντούτοις, το τελικό συμπέρασμα του Fischer (ό.π.): «Όλες αυτές οι μη κανονικότητες [στον σχεδιασμό της *επανεκθέσεως*] συνιστούν αταβισμούς, εκούσιες ή ακούσιες οπισθοδρομήσεις σε πιο πρωτόγονες τεχνικές»!

[351] W. Fischer, ό.π., σ. 71.

[352] F. Helena Marks, *The Sonata, its Form and Meaning, as exemplified in the Piano Sonatas by Mozart: A Descriptive Analysis*, William Reeves, London 1921, σ. xxx-xxxv· William Henry Hadow, *Beethoven's Op. 18 Quartets*, Oxford University Press, London 1926, σ. 11-13.

[353] Marks, ό.π., σ. xxx-xxxi.

[354] Hadow, ό.π., σ. 13.

[355] Η μεσολάβηση αυτή αναφέρεται σε υποσημείωση στο πόνημα της Marks, ό.π., σ. xl.

[356] Βλ. Marks, ό.π., σ. xxxv-xxxvi (για την σονάτα χωρίς *επεξεργασία*) και xl (για τον διμερή τύπο σονάτας).

[357] Rudolf von Tobel, *Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik*, Paul Haupt, Bern – Leipzig 1935.

και στον "επίλογο".[358] Πέραν της τονικής τους διαφοροποίησης, τα βασικά θέματα διακρίνονται και χάρη στην αντίθεση του ενεργητικού προς τον παθητικό ή λυρικό-ασματικό τους χαρακτήρα.[359] Εντούτοις, ιδίως στο ύστερο έργο των Haydn και Mozart (ενίοτε όμως και στον Beethoven) παρατηρείται συχνά μια τάση εξαγωγής του πλαγίου θέματος από το κύριο, με συνέπεια τα δύο βασικά θέματα να συγγενεύουν μεταξύ τους, αφού το πλάγιο συνιστά ουσιαστικά μια ελαφρώς παρηλλαγμένη επανάληψη του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα. Ως εκ τούτου, μελωδική αντίθεση μπορεί πλέον να επιτευχθεί μόλις με το καταληκτικό θέμα, αν και η μελωδική ταύτιση του κυρίου με το πλάγιο θέμα δεν αποτρέπει παράλληλα την μεταξύ τους διαφοροποίηση σε επίπεδο αρμονίας, δυναμικής, ενορχήστρωσης κ.λπ. Επίσης, είναι δυνατόν ο συνθέτης να επιδιώξει την διαφοροποίηση της μετάβασης σε σχέση με το κύριο θέμα και στην συνέχεια να επανεμφανίσει το αρχικό υλικό στην δευτερεύουσα τονικότητα ως μια νέα αφετηρία, ανατρέποντας δηλαδή τις τυπικές σχέσεις μεταξύ των συστατικών της *εκθέσεως*. Γι' αυτό, σε αντίθεση με παλαιότερους θεωρητικούς (όπως φερ' ειπείν ο Marx), ο Tobel αντιμετωπίζει θετικά την πρακτική της "μονοθεματικότητος", ως εναλλακτική δυνατότητα ή ακόμη και ως αντίδραση στην αρχή της "διθεματικής μορφής σονάτας" του 19ου αιώνος.[360] Άλλοι τρόποι διασύνδεσης των τμημάτων της *εκθέσεως* μεταξύ τους μπορούν να επιτευχθούν με την διατήρηση ενός κοινού συνοδευτικού μοντέλλου στα δύο βασικά θέματα (κυρίως σε αργά μέρη),[361] με τον αντιστικτικό συνδυασμό ενός μοτίβου του κυρίου θέματος με τα νέα θεματικά στοιχεία του πλαγίου,[362] με την τμηματική επανάληψη και περαιτέρω ανάπτυξη του κυρίου θέματος στην μετάβαση,[363] με ένα είδος προετοιμασίας (προαναγγελίας) του πλαγίου θέματος κατά την μετάβαση,[364] καθώς και με την – ιδιαιτέρως συχνά εφαρμοζόμενη – μοτιβική εξάρτηση της καταληκτικής ομάδος από το κύριο θέμα, μέσω της οποίας δίνεται η αίσθηση μιας συμμετρικής τριμερούς διαρθρώσεως της *εκθέσεως* στην βάση του μοτιβικού της υλικού.[365]

Στην ενότητα της *επεξεργασίας* αναπτύσσεται το θεματικό-μοτιβικό υλικό της *εκθέσεως* με μεγαλύτερη αρμονική κίνηση.[366] Παρ' όλα αυτά, η εμφάνιση νέου μοτιβικού υλικού (σε αλληλοδιαπλοκή με ήδη γνωστά θεματικά στοιχεία) είτε ακόμη ενός νέου,

---

[358] Ό.π., σ. 19-20 και 82. Σε άλλα σημεία της μελέτης του (ό.π., σ. 79 και 82), ο Tobel ορίζει την διάκριση ανάμεσα σε θέματα (αρμονικώς κλειστά, αυτόνομα μοτιβικά συμπλέγματα) και μεταβάσεις (τμήματα μετατροπικού-αναπτυξιακού χαρακτήρος είτε εν είδει περάσματος) καθώς και μεταξύ θεματικής περιοχής ή ομάδος και θέματος (π.χ. "Hauptsatz" έναντι "Hauptthema")· παράλληλα, εκφράζει την διαφωνία του με την χρήση του όρου "δεύτερο θέμα" αντί του "πλαγίου θέματος", επισημαίνοντας ότι το δεύτερο κατά σειρά εμφάνισης "θέμα" μιας σονάτας μπορεί στην πραγματικότητα να εντάσσεται στην κύρια θεματική ομάδα ή ακόμη στην μετάβαση (ως "μεταβατικό θέμα"): υπό αυτήν βεβαίως την έννοια, δίνεται πλέον έμφαση στην λειτουργία και όχι στην τοποθέτηση των "θεμάτων" εντός της *εκθέσεως*.

[359] Tobel, ό.π., σ. 20.

[360] Ό.π., σ. 80 και 116-119. Ας επισημανθεί εδώ με αυτήν την αφορμή ότι το εννοιολογικό περιεχόμενο του όρου "μονοθεματικότητα" αναφέρεται ουσιαστικά μόνο στο μοτιβικό-θεματικό υλικό του κυρίου και του πλαγίου θέματος, επομένως σε ένα μέρος της *εκθέσεως* και όχι στο σύνολό της. Η σχετικότητα του όρου αυτού αποκαλύπτεται όχι μονάχα στην περίπτωση εμφάνισης νέων ιδεών στην μετάβαση είτε (συνηθέστερα) στην καταληκτική ομάδα της *εκθέσεως*, αλλά και όταν ακόμη στο πλαίσιο μιας πλάγιας θεματικής ομάδος η μοτιβική της αναγωγή στο κύριο θέμα περιορίζεται στην έναρξή της, ενώ στην εξέλιξή της εκτίθενται νέες θεματικές ιδέες. Εν τέλει, η "μονοθεματικότητα" μπορεί να ορισθεί μόνο σε σχέση με την "διθεματικότητα", μια έννοια η οποία επίσης φθάνει στα όριά της κατά την – πολύ συνηθισμένη – περίπτωση μιας *εκθέσεως* με πληθώρα διαφορετικών θεματικών ιδεών στα επιμέρους τμήματά της.

[361] Tobel, ό.π., σ. 119.

[362] Ό.π., σ. 120.

[363] Ό.π., σ. 120-121.

[364] Ό.π., σ. 125.

[365] Ό.π., σ. 141.

[366] Ό.π., σ. 20. Συμπληρωματικά αναφέρεται και ο όρος "Mittelsatz", υπό την έννοια όμως της "μεσαίας ενότητος του μέρους" και όχι βεβαίως ως "μεσαίο θέμα"! Στις σ. 105-106, επίσης, διευκρινίζεται ότι η πλήρης ονομασία της μεσαίας ενότητος θα έπρεπε κανονικά να είναι "θεματική επεξεργασία" ("Durchführungsarbeit" ή "Themendurchführung"), αλλά για λόγους συντομίας χαρακτηρίζεται απλώς ως "επεξεργασία".

ανεξάρτητου και συχνά αντιθετικού "αναπτυξιακού θέματος" όχι μόνο δεν αποκλείεται, αλλά τουναντίον δύναται να εμφανισθεί στην έναρξη της *επεξεργασίας* ή να συμβάλλει αργότερα στην ανάδειξη της τονικότητος-στόχου της:[367] της υποδεσπόζουσας ή κάποιας ελάσσονος τονικότητος (προφανώς αυτό συνιστά έμμεση αναφορά στις σχετικές ελάσσονες των κύριων βαθμίδων του μείζονος τρόπου).[368] Ως τεχνικές ανάπτυξης αναφέρονται εδώ ο διαμελισμός ενός θέματος στα μοτιβικά του συστατικά, η επικέντρωση του ενδιαφέροντος σε ένα μοτίβο που ενδεχομένως είχε περάσει απαρατήρητο μέχρι τότε, η απομόνωσή του και ο περαιτέρω χειρισμός του έξω από τα αρχικά του συμφραζόμενα.[369]

Η *επανέκθεση* εκλαμβάνεται ως μια κατά το μάλλον ή ήττον "πιστή" επαναφορά των περιεχομένων της *εκθέσεως* με διατήρηση της κύριας τονικότητος (στον ελάσσονα τρόπο προβλέπεται βέβαια και η χρήση της ομώνυμης μείζονος για το πλάγιο θέμα).[370] Η τυπική αυτή εκδοχή χαρακτηρίζεται "πλήρης"· αν ωστόσο παραλειφθεί η μετάβαση ή (σπανιώτερα) ο "επίλογος", τότε γίνεται λόγος για "συντομευμένη" ή "συμπυκνωμένη" *επανέκθεση*.[371] Σε δείγματα προκλασσικής κυρίως γραφής, όπου εφαρμόζεται η αρχή της "μονοθεματικότητος" στα δύο βασικά θέματα, το πλάγιο θέμα επανέρχεται σε μια πολύ συνοπτικότερη μορφή ή παραλείπεται εντελώς, με συνέπεια το κύριο θέμα να ακολουθείται απ' ευθείας από την καταληκτική ομάδα.[372] Ως ιδιαιτερότητα του προκλασσικισμού θεωρείται επίσης η εμφάνιση ενός νέου θέματος στην *επανέκθεση* προς αντικατάσταση του πλαγίου θέματος της *εκθέσεως*· αντιθέτως, η εισαγωγή νέου συνοδευτικού υλικού κατά την επαναφορά των περιεχομένων της *εκθέσεως* επεκτείνεται και στον ώριμο κλασσικισμό,[373] όπου επιπλέον εντοπίζονται και περιπτώσεις διεύρυνσης ή ανάπτυξης της μεταβάσεως είτε του "επιλόγου".[374] Άλλες δυνατές τροποποιήσεις της "πλήρους" *επανεκθέσεως* αφορούν α) στην αρμονική (ως επί το πλείστον) συγκάλυψη της έναρξής της,[375] β) στην (παρεμφερή) περίπτωση κατά την οποία η επαναφορά του κυρίου θέματος δεν συμπίπτει με την αρχική τονικότητα, αλλά την προσεγγίζει σταδιακά στην πορεία του (το φαινόμενο αυτό αναφέρεται ως "αρμονικώς αποκλίνουσα έναρξη της επανεκθέσεως"),[376] γ) στην επανεμφάνιση ολόκληρου του κυρίου θέματος σε άλλη τονική βάση (ως επί το πλείστον στην υποδεσπόζουσα)[377] ή δ) στον αντίθετο τρόπο (στην ομώνυμη μείζονα ή ελάσσονα τονικότητα),[378] ε) στην προσωρινή παρέκκλιση από την βασική τονικότητα κατά την διάρκεια της μεταβάσεως ή – σπανιώτερα – του πλαγίου και του καταληκτικού θέματος,[379] ς) στην ενσωμάτωση της *coda*, υπό την έννοια μιας αναπτυξιακής διεύρυνσης της καταληκτικής ομάδος πριν την τυπική επαναφορά του "επιλόγου",[380] και τέλος, ζ) στην μετάθεση του κυρίου θέματος μετά το πλάγιο (ενδεχομένως όμως ακόμη και μετά το καταληκτικό) ή έστω η) σε αναδιατάξεις μικρότερων τμημάτων της *εκθέσεως*.[381] Από

[367] Tobel, ό.π., σ. 88-89 και 167.
[368] Ό.π., σ. 167· πρβλ. επίσης σ. 88.
[369] Ό.π., σ. 105.
[370] Ό.π., σ. 20.
[371] Ό.π., σ. 148.
[372] Ό.π., σ. 79-80 και 116.
[373] Ό.π., σ. 93.
[374] Ό.π., σ. 148. Ειδικά η αναπτυξιακή διεύρυνση της μεταβάσεως στην *επανέκθεση* θεωρείται ότι μπορεί ενίοτε να εξισορροπήσει ικανοποιητικά μια σχετικώς σύντομη *επεξεργασία* (ό.π., σ. 159).
[375] Tobel, ό.π., σ. 148.
[376] Ό.π., σ. 168.
[377] Ό.π., σ. 170.
[378] Ό.π., σ. 175.
[379] Ό.π., σ. 169.
[380] Ό.π., σ. 148 και 157.
[381] Ό.π., σ. 152 και 154. Ο Tobel εντοπίζει τέτοιες μεταθέσεις και αναδιατάξεις κυρίως στους συνθέτες της "σχολής του Mannheim" και στον Mozart – αλλά πολύ λιγότερο στους Haydn και Beethoven – και επιπλέον υποστηρίζει ότι αυτές προέρχονται από την μορφή του κοντσέρτου (ό.π., σ. 152 και 154-155). Παρατηρεί επίσης ότι η μετάθεση του κυρίου θέματος μετά το πλάγιο αποδυναμώνει την τυπική μακροδομική τριμέρεια και ενισχύει μια αντικατοπτρική συμμετρία της συνολικής μορφής, στην βάση της ακολουθίας *κυρίου θέματος* –

την άλλη πλευρά, ως "ατελής" *επανέκθεση* ερμηνεύεται πρωτίστως η απουσία του κυρίου θέματος, ενώ η παράλειψη του πλαγίου θέματος είναι πολύ πιο σπάνια.[382] Κατά συνέπειαν, ο Tobel – σε συμφωνία με τους θεωρητικούς από τα μέσα του 19ου αιώνος και έπειτα – εντάσσει κατ' αρχήν τον διμερή τύπο σονάτας στον τριμερή και επεκτείνει την έννοια της "μη πληρότητος" από την τρίτη μακροδομική ενότητα στην συνολική διάρθρωση της σονάτας, κάνοντας λόγο για "ατελή τριμέρεια".[383] Παρ' όλα αυτά, υποδεικνύει την χαρακτηριστική εναρκτήρια αναδρομή στο κύριο θέμα, την μετέπειτα τονική απομάκρυνση προς συγγενικές βαθμίδες στον αντίθετο τρόπο και την τελική επανέκθεση μόνο του πλαγίου θέματος στο πλαίσιο μιας ενιαίας "δεύτερης" μακροδομικής ενότητος κατά την προκλασσική περίοδο.[384] Ο όρος "διμερής μορφή σονάτας", εντούτοις, κρίνεται κατάλληλος μόνο για έργα της εποχής του μπαρόκ![385]

Μια εκτενής και αναπτυξιακού χαρακτήρος *coda* ονομάζεται "τελική επεξεργασία"[386] και μεταβάλλει την μακροδομή της μορφής σονάτας από τριμερή σε τετραμερή.[387] Ειδικά μάλιστα σε ορισμένα έργα του Beethoven, η τελευταία αυτή ενότητα όχι μόνον επέχει ρόλο "δεύτερης επεξεργασίας", αλλά είναι και μεγαλύτερη σε έκταση από κάθε άλλη ενότητα![388] Κάποιες παρεκκλίσεις από την κύρια τονικότητα του μέρους είναι αρκετά συνηθισμένες,[389] σε αντίθεση με την εμφάνιση ενός νέου θέματος που συνιστά μια δυνατότητα μόνο του ώριμου και ύστερου κλασσικού ύφους – συνήθως, εξ άλλου, στην *coda* λαμβάνει χώραν ένας μετασχηματισμός δεδομένου μοτιβικού υλικού σε (φαινομενικά) "νέα" θεματικά στοιχεία.[390] Η *coda* ενδέχεται, τέλος, να αναπληρώνει την απουσία ορισμένων ιδεών της *εκθέσεως* από την *επανέκθεση*, ενισχύοντας έτσι τον λειτουργικό της ρόλο στο πλαίσιο της συνολικής μορφής.[391]

Ο όρος "σονάτα χωρίς επεξεργασία" αντικαθιστά πλέον τον όρο "μορφή σονατίνας" προς αποφυγή της – ήδη παρατηρηθείσας – σύγχυσης μεταξύ ειδών και μορφών.[392] Η μακροδομή αυτού του τύπου σονάτας ερμηνεύεται όμως αμφίσημα, άλλοτε ως "διμερής" (όταν η *έκθεση* οδηγεί μέσω ενός συνδετικού περάσματος σε μια "πιστή" *επανέκθεση*)[393] και άλλοτε ως "τριμερής" με μετάθεση της *επεξεργασίας* εντός της *επανεκθέσεως* (στην περίπτωση που μετά την μερική ή ολική επαναφορά του κυρίου θέματος παρεμβληθεί ανάπτυξη του ιδίου είτε αναπτυξιακή διεύρυνση της μεταβάσεως πριν την επαναφορά του πλαγίου θέματος).[394] Η δεύτερη θεώρηση, βέβαια, είναι καταχρηστική και αιτιολογείται εν τέλει μόνον από την (αμφίβολης εγκυρότητος) σκοπιμότητα ένταξης και της σονάτας χωρίς

---

*πλαγίου θέματος – επεξεργασίας – πλαγίου θέματος – κυρίου θέματος* (ό.π., σ. 152). Θα πρέπει ωστόσο να τονισθεί εδώ ότι η παραπάνω ερμηνεία είναι αρκετά προβληματική, στον βαθμό που αγνοεί ή (τουλάχιστον) υποβαθμίζει υπερβολικά την ύπαρξη και τον δομικό ρόλο της μεταβάσεως καθώς και της καταληκτικής θεματικής ομάδος τόσο της *εκθέσεως* όσο και της *επανεκθέσεως*.

[382] Tobel, ό.π., σ. 148. Ο όρος "ατελής επανέκθεση" προέρχεται πάντως από τον Jalowetz (ό.π., σ. 438), ο οποίος μάλιστα αντιμετωπίζει σαφέστατα τον διμερή τύπο σονάτας ως ένα παλαιότερο εξελικτικό στάδιο του κανονιστικού τριμερούς προτύπου.

[383] Tobel, ό.π., σ. 24.

[384] Ό.π., σ. 88 και κυρίως 159.

[385] Ό.π., σ. 21.

[386] Ό.π., σ. 20-21, όπου μάλιστα ο όρος αυτός αποδίδεται στους Ernst Kurth και Vincent d'Indy.

[387] Ό.π., σ. 179. Τουναντίον, απορρίπτεται η δυνατότητα θεώρησης επί τη βάσει μιας μεγάλης διμερούς κατασκευής με δύο αντίστοιχα ζεύγη ενοτήτων (*έκθεση* και *επεξεργασία – επανέκθεση* και *coda*) ως ανιστορική και μη οργανική, αφού (πράγματι) ακόμη και η τοποθέτηση των σημείων επαναλήψεως εκ των πραγμάτων αντίκειται σε μια τέτοιου είδους ερμηνεία.

[388] Tobel, ό.π., σ. 146.

[389] Ό.π., σ. 169.

[390] Ό.π., σ. 94.

[391] Ό.π., σ. 156.

[392] Ό.π., σ. 21.

[393] Ό.π., σ. 179.

[394] Ό.π., σ. 159.

*επεξεργασία* του ώριμου κλασσικισμού και του πρώιμου ρομαντισμού (καθώς σύμφωνα με τον Tobel «οι σημαντικότεροι εκπρόσωποί της είναι οι Schubert και Beethoven»)[395] στις περιπτώσεις "μη πιστής" *επανεκθέσεως* του τριμερούς βασικού τύπου.[396]

Μια τελευταία παρατήρηση του Tobel, ότι ιδίως σε μέρη αργής χρονικής αγωγής ορισμένα τμήματα ή ακόμη και ολόκληρες ενότητες μπορούν να επαναλαμβάνονται παρηλλαγμένα με μελωδικούς κυρίως καλλωπισμούς,[397] αξίζει ιδιαίτερης προσοχής, καθώς αναφέρεται – μεταξύ άλλων – σε μια ιδιαιτερότητα της τεχνοτροπίας του Carl Philipp Emanuel Bach, την παρηλλαγμένη και καταγεγραμμένη επανάληψη της *εκθέσεως*, που (όπως θα διαπιστώσουμε αργότερα) βρήκε περιορισμένη εφαρμογή και σε ορισμένα αργά μέρη έργων του Haydn.[398]

Η ενασχόληση με τους διάφορους μορφολογικούς τύπους σονάτας δεν θα μπορούσε βέβαια να απουσιάζει ούτε από εγχειρίδια σύνθεσης είτε ανάλυσης, όπως αυτά των Arnold Schönberg (1874-1951),[399] Wolfgang Stockmeier (γεν. 1931),[400] Wallace Berry (1928-1991),[401] Ellis Bonoff Kohs (1916-2000)[402] και Clemens Kühn (γεν. 1945).[403] Σε τέτοιου είδους εργασίες, η θεώρηση των μορφών είναι πρωτίστως συστηματική και δευτερευόντως ιστορική, ενώ το ρεπερτόριο που εξετάζεται καλύπτει την δημιουργία δύο περίπου αιώνων (από τα μέσα του 18ου αιώνος έως τα μέσα του 20ού). Σε σχέση πάντως με όσα έχουν ήδη εκτεθεί από προηγούμενους συγγραφείς, λίγα πράγματα μπορούν εδώ να προστεθούν. Ο Schönberg ονομάζει τον βασικό τριμερή τύπο "σονάτα-allegro" ή "μορφή πρώτου μέρους",[404] χαρακτηρισμοί για τους οποίους, εντούτοις, τόσο ο Berry όσο και ο Kohs εκφράζουν την

---

[395] Ό.π.

[396] Η τάση αυτή αντανακλά σε κάποιον βαθμό και το γεγονός ότι η αυτονομία του τύπου σονάτας χωρίς *επεξεργασία* δεν θεωρείτο δεδομένη για όλους τους ερευνητές εκείνη την εποχή: παρ' ότι βεβαίως οι Marx, Prout και Goetschius διακρίνουν με αρκετή σαφήνεια τον μορφολογικό αυτόν τύπο από την κατ' εξοχήν "μορφή σονάτας", τόσο ο Otto Klauwell, στο δοκίμιό του *Geschichte der Sonate. Von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, H. vom Ende's Verlag (Universal-Bibliothek für Musiklitteratur, Bd. 18-20), Leipzig 1899, σ. 92, όσο και η Rita Kurzmann, στο άρθρο της "Über die Modulation und Harmonik in den Instrumentalwerken Mozarts", *Studien zur Musikwissenschaft (Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich) – Zwölftes Heft*, Universal-Edition, Wien 1925, σ. 75, προβαίνουν σε έμμεσες μόνον αναφορές στην μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* (πιθανόν με την διαμεσολάβηση ενός συνδετικού περάσματος ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επανέκθεση*) και την αντιμετωπίζουν αποκλειστικά ως μέσο βράχυνσης του βασικού τριμερούς τύπου σονάτας σε μέρη αργής χρονικής αγωγής.

[397] Tobel, ό.π., σ. 216. Το αίτημα της (απλής και "μηχανιστικής") μελωδικής παραλλαγής μιας θεματικής ιδέας, γενικότερα, προκειμένου αυτή να μην παρουσιασθεί δύο φορές κατά τον ίδιο ακριβώς τρόπο, διατυπώνεται σε σχέση με την μορφή σονάτας και στο άρθρο του Herbert Viecenz "Über die allgemeinen Grundlagen der Variationskunst, mit besonderer Berücksichtigung Mozarts", στο: Hermann Abert (επιμ.), *Mozart-Jahrbuch – Zweiter Jahrgang*, Drei Masken Verlag, München 1924, σ. 189-191.

[398] Πρβλ. επίσης τις σχετικές αναφορές στις πολύ μεταγενέστερες μελέτες της Elaine Rochelle Sisman, "Small and Expanded Forms: Koch's Model and Haydn's Music", *The Musical Quarterly* 68/4, 1982, σ. 473, καθώς και του William Drabkin, *A Reader's Guide to Haydn's Early String Quartets*, Greenwood Press, Westport – London 2000, σ. 86.

[399] Arnold Schönberg, *Fundamentals of Musical Composition*, Faber & Faber, London 1967. Η μεταθανάτια αυτή έκδοση βασίσθηκε στην συγκέντρωση υλικού από την διδασκαλία του Schönberg σε πανεπιστήμια της Καλιφόρνιας κατά την διάρκεια των δεκαετιών του 1930 και του 1940, με ευθύνη των πρώην μαθητών του Gerald Strang και Leonard Stein.

[400] Wolfgang Stockmeier, *Musikalische Formprinzipien – Formenlehre*, Laaber-Verlag (Musik Taschen-Bücher, Theoretica, Bd. 5), Laaber 1996 (6. Auflage). Η πρώτη έκδοση πραγματοποιήθηκε το 1967.

[401] Wallace Berry, *Form in Music: An examination of traditional techniques of musical structure and their application in historical and contemporary styles*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1966.

[402] Ellis Bonoff Kohs, *Musical Form: Studies in Analysis and Synthesis*, Houghton Mifflin Company, Boston 1976.

[403] Clemens Kühn, *Formenlehre der Musik*, Deutscher Taschenbuch Verlag – Bärenreiter Verlag, München – Kassel 1987.

[404] Schönberg, ό.π., σ. 199.

διαφωνία τους, υποδεικνύοντας ακριβώς την εφαρμογή της "μορφής σονάτας" και σε άλλα μέρη πέραν του πρώτου ενός ενόργανου κύκλου, μεταξύ των οποίων ασφαλώς και σε μέρη αργής χρονικής αγωγής·[405] παρομοίως, ο Stockmeier αναφέρεται στην "κλασσική μορφή σονάτας",[406] ενώ ο Kühn σε μια ιδέα της "σονάτας" που μεταβάλλεται από εποχή σε εποχή, αλλά εν τέλει διαμορφώνεται σε κανονιστικό πρότυπο στο έργο του Beethoven.[407]

Κύριο γνώρισμα της *εκθέσεως* συνιστά η αντίθεση ανάμεσα στα δύο βασικά θέματα ή θεματικές ομάδες.[408] Σύμφωνα με τον Schönberg, η αντίθεση αυτή μπορεί να είναι τονικής, μοτιβικής, ρυθμικής, δυναμικής είτε δομικής φύσεως· επίσης, οι ιδέες της κύριας ομάδος έχουν περισσότερο "θεματικό" παρά "μελωδικό" χαρακτήρα και οργανώνονται κατά τρόπον εύπλαστο, ενώ εκείνες της δευτερεύουσας ομάδος συνήθως χαρακτηρίζονται από λυρική διάθεση και συνδέονται μεταξύ τους κατά τρόπον "χαλαρό", δηλαδή παρατακτικό.[409] Ο Kühn, περαιτέρω, προσδιορίζει αυτήν την θεμελιώδη αντίθεση σε επίπεδο χαρακτήρος, δομής και αρμονίας,[410] ενώ οι Stockmeier, Berry και Kohs επικεντρώνουν την προσοχή τους κυρίως στην τονική αντίθεση των δύο περιοχών, θέτοντας έτσι ελαφρώς στο περιθώριο την θεματική, την υφολογική και την δομική παράμετρο.[411] Αυτό, εξ άλλου, τους επιτρέπει να πραγματευθούν κατά τρόπον ικανοποιητικό και το φαινόμενο της "μονοθεματικότητος", κατά το οποίο οι ίδιες ουσιαστικά θεματικές ιδέες συνιστούν την βάση αμφοτέρων των "θεμάτων",[412] ενώ ο Schönberg υποστηρίζει γενικότερα την ελάχιστα πειστική θέση ότι τα

---

[405] Berry, ό.π., σ. 168· Kohs, ό.π., σ. 261.

[406] Stockmeier, ό.π., σ. 140. Η συζήτηση περί της εφαρμογής της μορφής σονάτας και σε αργά μέρη συνδυάζεται με έναν σύντομο σχολιασμό για τον συνολικό της χαρακτήρα, που εκτός από δραματικός θεωρείται ότι μπορεί επίσης να είναι λυρικός ή ακόμη "επικο-λυρικός" (ό.π., σ. 152-153).

[407] Kühn, ό.π., σ. 124-125.

[408] Ο Schönberg αναφέρεται αποκλειστικά σε "ομάδα δευτερευόντων θεμάτων" (ό.π., σ. 183 και 204), ενώ στην πρώτη τονική περιοχή αντιμετωπίζει ως εναλλακτικές δυνατότητες το "κύριο θέμα" και την "κύρια θεματική ομάδα" (ό.π., σ. 202). Τουναντίον, τέτοια διάκριση δεν υφίσταται στον Berry (ό.π., σ. 177), ο οποίος αναφέρεται εξίσου σε "κύριο" και "δευτερεύον θέμα" καθώς και σε ομάδες ή "συμπλέγματα" ιδεών, ούτε ακόμη στον Kohs (ό.π., σ. 262 και 264), ο οποίος χρησιμοποιεί εξίσου τους όρους "πρώτο" και "δεύτερο θέμα" ή "θεματική ομάδα". Ο Stockmeier (ό.π., σ. 140-142), αντιθέτως, κάνει λόγο μόνο για "πρώτο" και "δεύτερο θέμα". Από την πλευρά του δε, ο Kühn (ό.π., σ. 125-129) αναφέρεται κατ' αρχάς αποκλειστικά σε "κύριο" και "πλάγιο θέμα", παρακάτω όμως (ό.π., σ. 138) – με αφορμή την τεχνοτροπία του Mozart – εξετάζει και την έννοια της "θεματικής ομάδος", ως συνάθροισης πολλών ιδεών στην ίδια τονική βάση.

[409] Schönberg, ό.π., σ. 183-184 και 201-204. Ο λυρισμός και η σπονδυλωτή δόμηση της δευτερεύουσας θεματικής ομάδος αναφέρονται και από τον Kohs (ό.π., σ. 264), δίχως ωστόσο να συγκρίνονται προς τον χαρακτήρα και την οργάνωση της κύριας.

[410] Kühn, ό.π., σ. 126. Για τον τρόπο, πάντως, με τον οποίον η αρμονική παράμετρος μπορεί να δημιουργήσει αντίθεση, ο Kühn δεν προσφέρει καμμία σχετική διευκρίνιση. Παρ' όλα αυτά, υποθέτω ότι εδώ υπαινίσσεται το στοιχείο του αρμονικού ρυθμού, η λειτουργία του οποίου στην μορφή σονάτας έχει απασχολήσει ειδικότερα τον Shelley Davis, στο άρθρο του "Harmonic Rhythm in Mozart's Sonata Form", *The Music Review* 27, 1966, σ. 25-43. Στην μελέτη αυτή, ο ρυθμός εναλλαγής των διαφορετικών αρμονιών αποδεικνύεται ότι όντως μπορεί να διαφοροποιήσει μεταξύ τους τα διάφορα τμήματα της *εκθέσεως* και δη τις δύο θεματικές ομάδες: ενώ λοιπόν στην πρώτη από αυτές ο αρμονικός ρυθμός είναι αρχικά αργός και επιταχύνεται σταδιακά (ό.π., σ. 27 και 35), στην δεύτερη συνήθως παρουσιάζεται εξ αρχής πιο γρήγορος, αν και με αρκετές διακυμάνσεις στην περαιτέρω εξέλιξή της (ό.π., σ. 30, 32 και 35)· παράλληλα, η ενδιάμεση μετάβαση χαρακτηρίζεται κατ' αρχάς από κανονικοποίηση (που υποστηρίζει και εξισορροπεί την τονική ρευστότητα) και έπειτα από σταδιακή επιβράδυνση του αρμονικού ρυθμού (ό.π., σ. 29 και 35), ενόσω για την καταληκτική ομάδα αποτελεί καίριο γνώρισμα η διαρκής εναλλαγή ανάμεσα σε γοργό και αργό αρμονικό ρυθμό καθώς προσεγγίζεται και πραγματοποιείται μια πτώση (ό.π., σ. 32-33 και 35). Ο Davis παρατηρεί επιπλέον ότι ο αρμονικός ρυθμός της *επεξεργασίας* διαθέτει παρόμοια χαρακτηριστικά με εκείνον της μεταβάσεως στην *έκθεση* (ό.π., σ. 36 και 43), ενώ οι ποικίλες δομικές τροποποιήσεις των θεματικών ομάδων στην *επανέκθεση* διαπιστώνεται ότι δεν επιφέρουν σημαντικές αλλοιώσεις στον ρυθμό εναλλαγής των συγχορδιών (ό.π., σ. 38-43).

[411] Stockmeier, ό.π., σ. 142· Berry, ό.π., σ. 177-178· Kohs, ό.π., σ. 264.

[412] Βλ. ιδίως Berry (ό.π., σ. 178) και Kohs (ό.π., σ. 264). Πρβλ. επίσης Stockmeier (ό.π., σ. 143), όπου η "μονοθεματικότητα" ερμηνεύεται ως έλλειψη ενός "δευτέρου θέματος" και θεωρείται ότι στην θέση του επανεμφανίζεται το "πρώτο". Για τον Kühn (ό.π., σ. 135-138), η "μονοθεματικότητα" συνιστά ένα φαινόμενο περιορισμένης εφαρμογής κατά την περίοδο του προκλασσικισμού καθώς και στο ύστερο έργο του Haydn, όπου

δευτερεύοντα θέματα ανάγονται στο βασικό μοτίβο του κυρίου θέματος, ακόμη και αν το γεγονός αυτό δεν γίνεται άμεσα αντιληπτό.[413] Ο Kohs ερμηνεύει επίσης την πορεία από την κύρια τονικότητα προς την δευτερεύουσα ως εξέλιξη από την αρχική σταθερότητα προς μια "πρόκληση".[414] Η μετατροπική μετάβαση προς την δευτερεύουσα θεματική ομάδα, αν δεν απουσιάζει εντελώς (όπως συμβαίνει ιδίως σε παλαιότερα έργα),[415] μπορεί να εξαρτάται από την κύρια θεματική ομάδα και να επαναλαμβάνει είτε να αναπτύσσει ορισμένες από τις ιδέες της[416] ή, ανεξάρτητα από αυτήν, να εκθέτει και ακολούθως να αναπτύσσει νέα θεματικά περιεχόμενα,[417] ενίοτε μάλιστα προαναγγέλλοντας ιδέες της δεύτερης θεματικής ομάδος.[418] Η κατακλείδα της *εκθέσεως* ενδέχεται να αποτελείται μονάχα από ένα σύνολο σύντομων πτωτικών σχηματισμών ("codette") ή να συνίσταται σε ένα ξεχωριστό "καταληκτικό θέμα", ως επί το πλείστον συναφές προς το κύριο.[419] Στην περίπτωση όμως μιας "μονοθεματικής" *εκθέσεως* – όπως εύστοχα παρατηρούν οι Berry και Kühn – το καταληκτικό θέμα συνιστά πιθανότατα και το μοναδικό αντιθετικής φύσεως υλικό προς το κοινό μοτιβικό απόθεμα των δύο προπορευόμενων θεματικών ομάδων.[420] Ο Kohs, μάλιστα, προχωρά ένα βήμα παρακάτω διακρίνοντας ένα "τρίτο θέμα", υπό την προϋπόθεση ότι αυτό βασίζεται σε διαφορετικό θεματικό υλικό, τίθεται σε άλλη τονικότητα και διαθέτει βεβαίως τέτοια έκταση που να δικαιολογεί εν τέλει την "αυτονόμησή" του από την δεύτερη θεματική ομάδα ή από την καταληκτική περίοδο.[421] Πέραν τούτου, ένα συνδετικό πέρασμα (για το οποίο μάλιστα

πράγματι το αρμονικό στοιχείο υπερέχει του θεματικού, υπηρετώντας παράλληλα το αισθητικό αίτημα της "ενότητος στην πολλαπλότητα" που επιβιώνει από το ύστερο μπαρόκ μέχρι την δύση του 18ου αιώνος.

[413] Schönberg, ό.π., σ. 183. Η θέση αυτή, της μοτιβικής εξάρτησης των δευτερευόντων θεμάτων από το κύριο, πηγάζει πιθανότατα από την άποψη του συγγραφέως ότι τα δευτερεύοντα θέματα προέρχονται ιστορικά από μοτιβικές "συμπυκνώσεις" και αποκρυσταλλώσεις στο πλαίσιο μετατροπικά αντιθετικών τμημάτων, τα οποία σταδιακώς εξελίχθηκαν από κατά το μάλλον ή ήττον "επεισόδια" σε δευτερεύουσες θεματικές οντότητες σχετικώς σταθερού τονικού περιβάλλοντος, αν και διαφορετικού της κύριας τονικότητος (βλ. ό.π.). Παρ' όλα αυτά, η συγκεκριμένη θεώρηση έρχεται ήδη σε προφανή σύγκρουση με την ιδέα ενός "ασματικού" θέματος, εμφανώς διαφορετικού από το κύριο θέμα, που καλλιεργήθηκε καθ' όλην την διάρκεια του 19ου αιώνος (τουλάχιστον). Ο Schönberg ασπάζεται ουσιαστικά το αίτημα του 18ου αιώνος για "ενότητα στην πολλαπλότητα", όπως αυτό πραγματώνεται στην περίπτωση της μορφής σονάτας με την αναγωγή κάθε θεματικής ιδέας στο αρχικό θέμα, αλλά το αναπαράγει στο πλαίσιο μιας θεώρησης που συνδέεται άμεσα με τις συμβολές του 19ου αιώνος, όπου βέβαια η μοτιβική συγγένεια μεταξύ των (αντιθετικών) βασικών θεμάτων αντιμετωπίζεται πλέον ως εξαίρεση και όχι ως κανόνας!

[414] Kohs, ό.π., σ. 262. Η ιδέα της "δραματοποίησης" της μορφής σονάτας βάσει της τονικής της πλοκής δεν εντοπίζεται συχνά σε εγχειρίδια μορφολογίας· υπό την έννοια αυτήν, η εργασία του Kohs μπορεί λοιπόν να θεωρηθεί ως ιδιαίτερα αξιόλογη στο πλαίσιο των ομοειδών της εγχειριδίων.

[415] Berry, ό.π., σ. 179. Πρβλ. επίσης Schönberg, ό.π., σ. 203.

[416] Βλ. χαρακτηριστικά Kühn (ό.π., σ. 128), όπου η μετάβαση κατανοείται ως "εξελικτική συνέπεια" του κυρίου θέματος που τείνει να "λυθεί" στο πλάγιο θέμα.

[417] Schönberg, ό.π., σ. 178-180 και 202-203· Stockmeier, ό.π., σ. 144· Berry, ό.π., σ. 180-181· Kohs, ό.π., σ. 264.

[418] Berry, ό.π., σ. 181· Kohs, ό.π., σ. 264.

[419] Schönberg, ό.π., σ. 202 και 204· Berry, ό.π., σ. 183· Kohs, ό.π., σ. 265. Ο Stockmeier (ό.π., σ. 142 και 143) δεν διευκρινίζει σε τί μπορεί να συνίσταται γενικά η "καταληκτική ομάδα" της *εκθέσεως*· στην περίπτωση βέβαια που αυτή διαθέτει θεματικό χαρακτήρα, αντιμετωπίζεται ως ένα "τρίτο θέμα", το οποίο όμως δεν συνιστά τίποτε διαφορετικό από το "καταληκτικό θέμα", αφού σίγουρα δεν πληροί τις αυστηρές προϋποθέσεις για το "τρίτο θέμα" που θέτει ο Kohs (βλ. λίγο παρακάτω). Ο Kühn (ό.π., σ. 126, 127 και 129), εξ άλλου, αναφέρεται σε "καταληκτική ομάδα" ή "επίλογο" της *εκθέσεως*, που "συνοψίζει" τα προηγούμενα θεματικά στοιχεία διαμορφώνοντας μια σειρά πτωτικών σχηματισμών, όπου ιδίως η επιτάχυνση του αρμονικού ρυθμού (με πυκνές εναλλαγές των συγχορδιών της τονικής και της δεσπόζουσας) χρησιμεύει ως μέσο ενίσχυσης της επικύρωσης της δευτερεύουσας τονικότητος.

[420] Berry, ό.π., σ. 184· Kühn, ό.π., σ. 137.

[421] Kohs, ό.π., σ. 265. Αναφορικά με τις σχέσεις των τριών – πλέον – τονικών περιοχών της *εκθέσεως*, ο Kohs δίνει ορισμένα ενδεικτικά παραδείγματα: στον μείζονα τρόπο, μετά το "πρώτο" θέμα στην κύρια τονικότητα, το "δεύτερο" μπορεί να τεθεί στην σχετική ελάσσονα ή στην σχετική της δεσπόζουσας και μόνο το "τρίτο" θέμα οδηγείται τελικά στην τονικότητα της δεσπόζουσας· κατά τρόπον ανάλογο, στον ελάσσονα τρόπο το "πρώτο" θέμα τίθεται στην αρχική τονικότητα, το "τρίτο" θέμα παρουσιάζεται στην σχετική μείζονα, ενώ ενδιάμεσα το "δεύτερο" θα μπορούσε να εμφανισθεί στην ελάσσονα δεσπόζουσα ή εναλλακτικά στην μείζονα σχετική της.

χρησιμοποιείται και πάλι ο όρος "codetta") μπορεί προαιρετικά να προστεθεί στο τέλος της *εκθέσεως*.[422]

Για την μεσαία μακροδομική ενότητα, ο Schönberg χρησιμοποιεί τον όρο "επεξεργασία" ("elaboration", ως συνώνυμο του γερμανικού όρου "Durchführung") αντί του ευρέως χρησιμοποιούμενου στην αγγλόφωνη βιβλιογραφία "ανάπτυξη" ("development").[423] Σε αρμονικό επίπεδο, η εξόχως μετατροπικής φύσεως και άρα τονικώς ασταθής *επεξεργασία* δημιουργεί αντίθεση προς την σχετικώς σταθερή *έκθεση*, ενώ από θεματικής επόψεως εδώ αναπτύσσονται οποιεσδήποτε ιδέες από την πρώτη ενότητα, ακόμη και οι πλέον επουσιώδεις, καθ' οιανδήποτε διαδοχή· η εμφάνιση μιας νέας ιδέας, εξ άλλου, δεν αποκλείεται, θεωρείται όμως αρκετά σπάνια.[424] Η οργάνωση της *επεξεργασίας* γίνεται κατά ανισομεγέθη τμήματα, γεγονός που επιτρέπει μάλιστα έντονες αρμονικές, θεματικές, ρυθμικές και εν γένει υφολογικές αντιθέσεις μεταξύ τους.[425] Κατά τον Berry, επιπλέον, η *επεξεργασία* είναι η πιο "εντυπωσιακή" ενότητα της μορφής σονάτας, καθώς περιλαμβάνει σύγκρουση διαθέσεων και ανάμειξη αντιθετικών στοιχείων,[426] ενώ ο Kohs αντιλαμβάνεται την μεσαία μακροδομική ενότητα ως τόπο "σύγκρουσης και αστάθειας", "δραματικής πύκνωσης και κλιμάκωσης".[427] Στην έναρξή της συνήθως εμφανίζεται το κύριο θέμα ή το καταληκτικό μοτίβο της *εκθέσεως* στην δευτερεύουσα τονικότητα της πρώτης ενότητος ή σε κάποια άλλη.[428] Τυχόν εμφάνιση του κυρίου θέματος κάπου στο μέσον της *επεξεργασίας* (ακόμη και στην κύρια τονικότητα) ερμηνεύεται από τους Berry και Kühn ως "ψευδής επανέκθεση", που ωστόσο εγκαταλείπεται σύντομα προκειμένου να συνεχισθεί η αναπτυξιακή διαδικασία.[429] Ως προς την τελευταία, οι Schönberg και Kohs υποδεικνύουν κυρίως την εφαρμογή της αλυσιδοποίησης μιας ιδέας καθώς και της μοτιβικής "ρευστοποίησης" ή "αποσπασματοποίησης" που οδηγεί σε προοδευτική συρρίκνωση των επιμέρους μικροδομικών τμημάτων καθώς προσεγγίζεται η *επανέκθεση*·[430] η ρευστοποίηση μοτίβων της *εκθέσεως* μπορεί εξ άλλου να συνεχισθεί και κατά την διάρκεια της τελικής προετοιμασίας (με έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας) για την επαναφορά της κύριας τονικότητος ή – τουναντίον – να ανασταλεί, παραχωρώντας την θέση της σε μια σειρά πτωτικών σχηματισμών, με πιθανή ωστόσο και μια μοτιβική προαναγγελία της επαναφοράς του κυρίου θέματος.[431] Ας προσεχθεί, τέλος, η ενδιαφέρουσα

[422] Βλ. σχετικά Berry (ό.π., σ. 186) και Kohs (ό.π., σ. 265).

[423] Schönberg, ό.π., σ. 200. Πρβλ. επίσης Stockmeier (ό.π., σ. 142: "Durchführung") και Kühn (ό.π., σ. 125: το ίδιο), ενώ οι Berry (ό.π., σ. 189) και Kohs (ό.π., σ. 261-262) χρησιμοποιούν τον όρο "development".

[424] Schönberg, ό.π., σ. 200-201 και 206· Stockmeier, ό.π., σ. 142-143 και 145· Berry, ό.π., σ. 189-190· Kohs, ό.π., σ. 261-262 και 265· Kühn, ό.π., σ. 125, 129 και 138. Ειδικά για την εμφάνιση ενός νέου θέματος στην *επεξεργασία*, ο Schönberg θέτει ως προϋπόθεση την αναγωγή του στο βασικό θεματικό υλικό της *εκθέσεως*· με την άποψη αυτή, πάντως, δεν συμφωνεί ούτε ο Berry (που θεωρεί μη δεσμευτική μια τέτοια προϋπόθεση), ούτε οι Stockmeier, Kohs (που δεν αναφέρουν τίποτε σχετικό) και Kühn (ο οποίος συνδέει την δυνατότητα αυτή κυρίως με το έργο του Mozart).

[425] Schönberg, ό.π., σ. 206· Kohs, ό.π., σ. 265-266.

[426] Berry, ό.π., σ. 191.

[427] Kohs, ό.π., σ. 262 και 265.

[428] Βλ. κυρίως Berry, ό.π., σ. 191-192. Οι Schönberg (ό.π., σ. 207) και Kohs (ό.π., σ. 265) αναφέρονται μόνο στην έναρξη της *επεξεργασίας* με υλικό από την κατάληξη της *εκθέσεως*.

[429] Berry, ό.π., σ. 194· Kühn, ό.π., σ. 131. Ο όρος "ψευδής επανέκθεση" είναι παρ' όλα αυτά πολύ προβληματικός, γιατί κατά καιρούς έχει αποδοθεί σε τελείως διαφορετικά φαινόμενα εντός της *επεξεργασίας* ή της *επανεκθέσεως*. Για παράδειγμα, ο Kohs (ό.π., σ. 266) χαρακτηρίζει ως "ψευδή επανέκθεση" την παράθεση αποσπασμάτων του κυρίου θέματος κατά την διάρκεια του ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος που προαναγγέλλει την είσοδο της *επανεκθέσεως*, ενώ οι Jalowetz και W. Fischer χρησιμοποιούν τον ίδιο όρο για να περιγράψουν την έναρξη της *επανεκθέσεως* από τονικότητα διαφορετική της κύριας!

[430] Schönberg (ό.π., σ. 206) και Kohs (ό.π., σ. 261 και 265). Πρβλ. επίσης Berry (ό.π., σ. 194-199), όπου πέραν της αυτούσιας ή παρηλλαγμένης επαναφοράς υλικού της *εκθέσεως*, της αλυσιδοποίησης και της "διάλυσης" μιας θεματικής ιδέας σε φιγούρες ή ελεύθερη εξέλιξη (διαδικασία παρεμφερής αλλά όχι ταυτόσημη με την "ρευστοποίηση"), αναφέρονται ακόμη ο αντιστικτικός χειρισμός του υλικού της *εκθέσεως*, ο συνδυασμός ετερόκλητων στοιχείων και οι αντιπαραθέσεις ιδεών υπό τύπον διαλόγου.

[431] Schönberg, ό.π., σ. 181 και 209· Berry, ό.π., σ. 192-193· Kohs, ό.π., σ. 266.

παρατήρηση του Schönberg, ότι στην *επεξεργασία* προτιμούνται εν γένει τονικά κέντρα που στρέφονται προς τον κύκλο των υφέσεων (σε σχέση με την κύρια τονικότητα), ως αντίβαρο στην όξυνση που δημιουργεί η κατεύθυνση προς τον κύκλο των διέσεων στο πλαίσιο της *εκθέσεως*.[432]

Η *επανέκθεση* για τον Stockmeier συνιστά τον "αντίποδα" της *εκθέσεως* που εξισορροπεί την τονική ένταση μεταξύ των θεμάτων,[433] κατά τον Kohs επιφέρει μια "λύση" ή έναν "συμβιβασμό" (καθώς σε αυτήν την περίπτωση το βάρος πέφτει στην τονική ενότητα και σταθερότητα),[434] ενώ σύμφωνα με τον Kühn λειτουργεί συγχρόνως ως "στόχος" (της *επεξεργασίας*) και ως "επανέναρξη" (σε σχέση με την *έκθεση*).[435] Ο Schönberg, από την πλευρά του, υποδεικνύει με έμφαση την αναγκαιότητα παραλλαγής του υλικού της *εκθέσεως*, πέραν δηλαδή της τονικής μεταφοράς της δευτερεύουσας θεματικής ομάδος: σμικρύνσεις, διευρύνσεις, παραλείψεις ή προσθήκες θεματικών ιδεών, αρμονικές αλλαγές και περαιτέρω μετατροπίες, μετατοπίσεις φωνών σε διαφορετικές ηχητικές περιοχές, αλλαγές στην ενορχήστρωση και την υφή καθώς και πλήρης ανακατασκευή του δεδομένου υλικού μπορούν να βρουν εδώ εφαρμογή, υπό την προϋπόθεση βέβαια ότι τουλάχιστον οι βασικές ιδέες θα παραμείνουν αναγνωρίσιμες.[436] Η τύχη της ενδιάμεσης μεταβάσεως χαρακτηρίζεται επίσης από πολλαπλότητα επιλογών, ανάμεσα στην πλήρη απαλοιφή και την αντικατάστασή της από νέα περιεχόμενα ή στην βράχυνση και την επιμήκυνσή της.[437] Μια αρμονική είτε υφολογική "έκπληξη" – στο σημείο έναρξης της *επανεκθέσεως* (Stockmeier, Berry) είτε στην πορεία της (Kohs) – θεωρείται ότι προκαλεί ιδιαίτερη αίσθηση και ότι αναζωογονεί τρόπον τινα την τρίτη αυτή μακροδομική ενότητα.[438] Οι περιπτώσεις επαναφοράς του κυρίου θέματος στην υποδεσπόζουσα και εμφάνισης του δευτερεύοντος θέματος πριν από το κύριο μας είναι ήδη γνωστές,[439] όπως εξ άλλου και η (εξόχως προβληματική για την φύση του τριμερούς τύπου σονάτας) απαλοιφή του κυρίου θέματος.[440] Αξίζει ωστόσο να σταθούμε εδώ στην ουσιώδη επισήμανση του Berry, ότι τυχόν "μονοθεματική" *έκθεση* συνεπιφέρει μια "συντομευμένη" ή

---

[432] Schönberg, ό.π., σ. 207.

[433] Stockmeier, ό.π., σ. 143.

[434] Kohs, ό.π., σ. 261-262 και 266. Πρβλ. επίσης Berry, ό.π., σ. 202.

[435] Kühn, ό.π., σ. 132 και 134.

[436] Schönberg, ό.π., σ. 209-210. Ο Stockmeier (ό.π., σ. 144) αναφέρεται γενικότερα στην θεματική ανάπτυξη που κάλλιστα μπορεί να διαδραματίσει σημαντικό ρόλο και στην *επανέκθεση*. Ο Berry (ό.π., σ. 199), εξ άλλου, υποδεικνύει το ενδιαφέρον που προσδίδει η απομάκρυνση από τον χαρακτήρα της *εκθέσεως* και αναφέρει ειδικότερα περιπτώσεις συντόμευσης των θεμάτων, αποφυγής τυχόν επαναλήψεων, τροποποιήσεων στην αρμονία ή στον χαρακτήρα και γενικότερα εφαρμογής της "αρχής της παραλλαγής" προς αποφυγή πρόκλησης μονοτονίας (ό.π., σ. 200-201). Ομοίως και ο Kohs (ό.π., σ. 266), ο οποίος κάνει λόγο για παραλείψεις, συντομεύσεις, επεκτάσεις, μετατοπίσεις, παραλλαγές και συνδυασμούς των θεματικών στοιχείων της *εκθέσεως* με νέα μοτιβικά στοιχεία. Σύμφωνα με τον Kühn (ό.π., σ. 125 και 132), τέλος, η *επανέκθεση* επαναφέρει τροποποιημένα τα περιεχόμενα της *εκθέσεως*, τα επαναλαμβάνει δηλαδή μέσα από άλλη οπτική γωνία και σε διαφορετικά τονικά συμφραζόμενα, εξαιτίας ακριβώς της διαμεσολάβησης της *επεξεργασίας*.

[437] Ο Schönberg (ό.π., σ. 209) συνιστά ιδιαιτέρως την αναπτυξιακή επιμήκυνση της μεταβάσεως, καθώς μέσω αυτής διασφαλίζεται αρμονική ποικιλία στην *επανέκθεση*. Αντιθέτως, ο Berry (ό.π., σ. 202-203) θεωρεί πιο συνηθισμένη την συντόμευσή της – ιδίως μάλιστα αν το υλικό της έχει προηγουμένως αναπτυχθεί επαρκώς στο πλαίσιο της *επεξεργασίας*. Ο Kohs (ό.π., σ. 266), από την πλευρά του, αναφέρεται ουδέτερα σε μεταβολή, απάλειψη, τονική προσαρμογή και αντικατάσταση του μεταβατικού τμήματος της *εκθέσεως* από καινούργιο στην *επανέκθεση*. Τέλος, ο Kühn (ό.π., σ. 132) αρκείται απλώς στην επισήμανση ότι η αναπτυξιακή πορεία της μεταβάσεως τροποποιείται στην *επανέκθεση*, προκειμένου ακριβώς να οδηγήσει σε διαφορετική τονικότητα από εκείνη της *εκθέσεως*.

[438] Βλ. σχετικά Stockmeier (ό.π., σ. 145), Berry (ό.π., σ. 199-200) και Kohs (ό.π., σ. 266).

[439] Αμφότερες αναφέρονται από τον Berry, ό.π., σ. 203 και 201, αντιστοίχως. Ο Kohs (ό.π., σ. 266) μνημονεύει μόνο την πρώτη εξ αυτών, ενώ η αντίστοιχη αναφορά του Schönberg (ό.π., σ. 209) στην δυνατότητα έναρξης της *επανεκθέσεως* από τονικότητα διαφορετική της κύριας είναι περισσότερο έμμεση. Ο Stockmeier (ό.π., σ. 145), από την άλλη πλευρά, κάνει λόγο μόνο για την δεύτερη δυνατότητα.

[440] Ο Berry (ό.π., σ. 201) αντιμετωπίζει το ενδεχόμενο αυτό ως ακραία περίπτωση και το αποδίδει στον εξαντλητικό χειρισμό του υλικού του κυρίου θέματος στην *επεξεργασία*. Πρβλ. επίσης Kohs, ό.π., σ. 266.

αναπτυξιακού χαρακτήρος *επανέκθεση*,[441] αφού η παράθεση των ίδιων θεματικών ιδεών στην ίδια πλέον τονικότητα θα ήταν οπωσδήποτε ένας πλεονασμός. Σημαντικές συνέπειες για την *επανέκθεση* υφίστανται και στην περίπτωση μιας *εκθέσεως* με τρία θέματα και αντίστοιχες τονικές περιοχές, καθ' ότι εδώ επιδιώκεται η διατήρηση μιας αναλογικής τονικής σχέσεως.[442] Η καταληκτική περίοδος της *εκθέσεως*, εντούτοις, είθισται να μην μεταβάλλεται ιδιαίτερα, πέραν της απαραίτητης τονικής (και ενδεχομένως τροπικής) μεταφοράς της,[443] ενώ το συνδετικό πέρασμα ("codetta") μπορεί να τροποποιηθεί σε κάποιον βαθμό και να μεταβάλλει την λειτουργία του ή να αντικατασταθεί εντελώς από την επερχόμενη *coda*.[444]

Ως προς τον ρόλο της *coda* υπάρχει διχογνωμία: ο Schönberg την θεωρεί επιπρόσθετη ενότητα δίχως λειτουργική αξία, διότι δεν δέχεται ότι μπορεί αυτή να εξισορροπήσει ενδεχόμενη "αποτυχία" παγίωσης της κύριας τονικότητος στις προηγούμενες ενότητες και ως εκ τούτου η ύπαρξή της οφείλεται μόνο στο ότι «ο συνθέτης θέλει να πει κάτι ακόμα»·[445] ο Stockmeier, αντιθέτως, κρίνει απαραίτητη την συμβολή της *coda* σε περίπτωση που στην *επανέκθεση* δεν αρθεί η τονική ένταση της *εκθέσεως*, και – σε ομοφωνία με τους Berry και Kohs – υποστηρίζει ότι στην *coda* παγιώνεται πλέον οριστικά η κύρια τονικότητα (ακόμη και αν εδώ λάβει χώραν κάποια μετατροπική πορεία).[446] Ως προς την φύση της πάντως, όλοι οι συγγραφείς αναφέρουν σε γενικές γραμμές ότι το μέγεθός της διαφοροποιείται κατά περίπτωση όπως και τα περιεχόμενά της, αφού π.χ. μια σειρά προοδευτικά συρρικνούμενων και ισχυρότερων πτωτικών σχηματισμών μπορεί να είναι αρκετή, άλλοτε όμως πραγματοποιούνται πτώσεις που οδηγούν σε απομεμακρυσμένες τονικές περιοχές και σε πλούσια περαιτέρω μετατροπική περιπλάνηση, ενώ μια τελική επανεμφάνιση του κυρίου θέματος ενδέχεται να συνδυάζεται με την απλή παράθεση άλλων θεματικών ιδεών ή με περαιτέρω ανάπτυξη του δεδομένου μοτιβικού υλικού· έτσι, η *coda* από τον Beethoven και έπειτα προσλαμβάνει ουσιαστικά τον χαρακτήρα και την οργάνωση μιας "δεύτερης επεξεργασίας", όπου μόνον η εμφάνιση ενός νέου θέματος θεωρείται εξαιρετικά σπάνια.[447]

Ο διμερής τύπος σονάτας δεν εξετάζεται καθόλου από τους Schönberg, Berry και Kohs (είδαμε άλλωστε ότι οι δύο τελευταίοι αντιμετωπίζουν την πλήρη εξάλειψη του κυρίου θέματος από την *επανέκθεση* μόνον ως υποπερίπτωση του βασικού τριμερούς τύπου), θίγεται ελάχιστα από τον Stockmeier με αφορμή τα έργα για πληκτροφόρο του Scarlatti (όπου σε γενικές γραμμές υποδεικνύεται ότι η πρώτη ενότητα συνιστά την "έκθεση" του υλικού, ενώ η δεύτερη περιλαμβάνει την ανάπτυξή του καθώς και την "μερική επανέκθεση" μόνο του "δευτέρου ημίσεως" της πρώτης ενότητος),[448] και απασχολεί εν τέλει σε κάποια έκταση μονάχα τον Kühn, αλλά και εδώ σχεδόν αποκλειστικά σε συνάφεια με την σουΐτα του μπαρόκ

---

[441] Berry, ό.π., σ. 201.

[442] Βλ. Kohs, ό.π., σ. 267, όπου δίνονται και ορισμένα παραδείγματα τέτοιων τονικών σχέσεων, όπως π.χ. η ακολουθία μείζονος τονικής – σχετικής της δεσπόζουσας – δεσπόζουσας στην *έκθεση* που μεταβάλλεται σε τονική – σχετική ελάσσονα – τονική ή ακόμη η διαδοχή ελάσσονος τονικής – σχετικής της (ελάσσονος) δεσπόζουσας – σχετικής μείζονος που επανεκτίθεται ως ελάσσονα τονική – δεσπόζουσα – μείζονα τονική. Διευκρινίζεται πάντως ότι στον κλασσικισμό τέτοιες περιπτώσεις δεν βρίσκουν εφαρμογή, διότι η δεύτερη θεματική ομάδα και οτιδήποτε έπεται αυτής εκτίθενται και επανεκτίθενται σε μια κοινή τονικότητα.

[443] Kohs, ό.π., σ. 267· Kühn, ό.π., σ. 132.

[444] Kohs, ό.π., σ. 267.

[445] Schönberg, ό.π., σ. 185.

[446] Stockmeier, ό.π., σ. 143-144· Berry, ό.π., σ. 204· Kohs, ό.π., σ. 262 και 268. Ο Kühn δεν εκφέρει άποψη ως προς το συγκεκριμένο ζήτημα.

[447] Schönberg, ό.π., σ. 185-186 και 212· Stockmeier, ό.π., σ. 143· Berry, ό.π., σ. 204-207· Kohs, ό.π., σ. 262 και 268· Kühn, ό.π., σ. 134. Ο Kohs, ειδικότερα, επισημαίνοντας τις διαφορετικές αρμονικές λειτουργίες της *coda* και της *επεξεργασίας*, μοιάζει αρχικά να υπονομεύει την αντιστοίχιση των δύο αυτών ενοτήτων (ό.π., σ. 262), αλλά στην συνέχεια δεν διστάζει να κάνει λόγο για θεματικούς παραλληλισμούς και τελικά να χρησιμοποιήσει ακόμη και την έκφραση "δεύτερη επεξεργασία" (ό.π., σ. 268). Ο Kühn (ό.π., σ. 134), εξ άλλου, δίνει έμφαση στο ότι η *coda* ως "δεύτερη επεξεργασία" μεταβάλλει την συνολική μακροδομή από τριμερή σε τετραμερή, στο πλαίσιο της οποίας η *έκθεση* εξισορροπείται πλέον από την *επανέκθεση* και η *επεξεργασία* από την *coda*.

[448] Stockmeier, ό.π., σ. 140.

(στο ζήτημα αυτό θα επανέλθω αργότερα). Αντιθέτως, η μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* δεν εντοπίζεται μεν πουθενά στα βιβλία των Stockmeier και Kühn, αλλά περιγράφεται στα υπόλοιπα τρία ως "μορφή Andante" (Schönberg) ή "μορφή σονατίνας" (Berry και Kohs).[449] Δεδομένης της απουσίας της κεντρικής αναπτυξιακής ενότητος, η *επανέκθεση* μπορεί να διευρυνθεί ενσωματώνοντας και αναπτυξιακά στοιχεία,[450] ενώ η αξιοποίηση της αρχής της παραλλαγής θεωρείται αυτονόητη τόσο για την κύρια όσο και για την δευτερεύουσα θεματική ομάδα.[451] Η σύνδεση της *εκθέσεως* με την *επανέκθεση*, εξ άλλου, μπορεί να βασισθεί στο υλικό της κατακλείδας της *εκθέσεως*[452] ή να πραγματοποιηθεί με νέα θεματικά στοιχεία "επεισοδιακού" χαρακτήρος.[453] Ειδικά στην τελευταία αυτή περίπτωση όμως, είναι δυνατές δύο αντιδιαμετρικά αντίθετες ερμηνείες: πρόκειται άραγε για τον βασικό τριμερή τύπο σονάτας με *επεξεργασία* «σύντομη και εν είδει σκίτσου»[454] ή για τον διμερή τύπο σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, αλλά με ένα σύντομο και μοτιβικώς ανεξάρτητο συνδετικό πέρασμα αντ' αυτής;[455] Απάντηση στο ερώτημα αυτό θα μπορούσε να δοθεί μόνο σε συνάρτηση με συγκεκριμένα μουσικά παραδείγματα, αφού θεωρητικά αμφότερες οι προαναφερόμενες αυτές προσεγγίσεις είναι εξίσου αποδεκτές, στον βαθμό που η μεταξύ τους διαφοροποίηση καθίσταται πλέον εξαιρετικά δυσδιάκριτη.

Δύο άλλα συγγράμματα του 20ού αιώνος, η μελέτη *Einführung in die musikalische Formenlehre* του Erwin Ratz (1898-1973)[456] και η πρόσφατη μονογραφία *Classical Form* του William Earl Caplin (γεν. 1948),[457] διατηρούν σημαντικούς δεσμούς με τις προηγούμενες συμβολές (ειδικά με την σκέψη του Schönberg), αν και διαφέρουν από αυτές, *πρώτον*, λόγω της αμιγώς αναλυτικής (και όχι πλέον συνθετικής) τους σκοπιμότητος και, *δεύτερον*, ως προς το ότι περιορίζονται στην μελέτη του κλασσικού ύφους και δη στο έργο των Haydn, Mozart και Beethoven ή μόνο του τελευταίου. Όσον αφορά στον βασικό τριμερή τύπο σονάτας, ο Ratz προσθέτει δύο σημαντικές παρατηρήσεις σε όσα έχουμε ήδη εξετάσει. Στην *έκθεση*, κατ' αρχάς, ανάμεσα στο κύριο θέμα και στην καθ' εαυτή μετάβαση προς το πλάγιο, διακρίνεται ένα επιπλέον τμήμα που αναφέρεται περίπου ως "έναρξη μιας επαναλήψεως του κυρίου θέματος"· πρόκειται ουσιαστικά για μια όψιμη απόπειρα επανεισαγωγής στην θεωρία της

[449] Schönberg, ό.π., σ. 190· Berry, ό.π., σ. 232· Kohs, ό.π., σ. 291. Η ονομασία "μορφή Andante" του Schönberg είναι εκτός από ατυχής (καθώς με αυτήν θα μπορούσε ίσως να υποδηλώνεται η αποφυγή της εφαρμογής του συγκεκριμένου μακροδομικού προτύπου όχι μόνο σε μέρη γρήγορης χρονικής αγωγής, αλλά ακόμη και σε αργά μέρη με ένδειξη π.χ. Adagio ή Largo) και εξαιρετικά ασαφής, διότι περιλαμβάνει δύο μορφολογικά πρότυπα (A B A και A B A B) που εκκινούν από τελείως διαφορετικές αφετηρίες: το πρώτο είναι μια τριμερής ασματική, άρα "παρατακτική" μορφή, ενώ το δεύτερο συγκαταλέγεται ουσιαστικά στις μορφές σονάτας! Επιπροσθέτως, ο Schönberg παραθέτει τα δομικά αυτά πρότυπα στην έναρξη του κεφαλαίου του για τις μορφές του ρόντο, παρ' ότι ακόμη και ο ίδιος εκφράζει επιφυλάξεις ως προς αυτό: «το να αποκαλέσει κανείς [τις μορφές] αυτές "ρόντο" συνιστά ίσως μια υπερβολή» (ό.π.). Τέλος, πρέπει να σημειωθεί εδώ ότι, όσο ικανοποιητικά και αν αποδίδεται η τριμερής ασματική μορφή με τον συμβολισμό A B A, η παρουσίαση της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία* ως A B A B (ή, έστω, ως A B A΄ B΄) είναι στην πραγματικότητα ελάχιστα αντιπροσωπευτική της ουσίας της, αφού δεν φανερώνει τίποτε σχετικό με τον αρμονικό μακροδομικό της σχεδιασμό, ούτε είναι σε θέση να υποδείξει αλλά και να αιτιολογήσει επαρκώς την παρουσία μιας μετατροπικής μεταβάσεως ανάμεσα στα δύο βασικά θέματα της *εκθέσεως* ή ενός αναπτυξιακού τμήματος στο αντίστοιχο σημείο της *επανεκθέσεως*.

[450] Βλ. ιδίως Kohs (ό.π., σ. 294), ο οποίος μάλιστα θεωρεί ότι οι λειτουργίες της (απούσας) *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως* συμπτύσσονται εδώ σε μία ενότητα με διπλή λειτουργία. Πρβλ. επίσης Berry, ό.π., σ. 232.

[451] Βλ. Schönberg, ό.π., σ. 193-194.

[452] Kohs, ό.π., σ. 291.

[453] Berry, ό.π., σ. 232· Kohs, ό.π., σ. 292.

[454] Schönberg, ό.π., σ. 201.

[455] Kohs, ό.π., σ. 292.

[456] Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens* (dritte, erweiterte und neugestaltete Ausgabe), Universal Edition, Wien 1973. Η πρώτη έκδοση πραγματοποιήθηκε το 1951.

[457] William Earl Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York – Oxford 1998.

μορφής σονάτας του "δευτέρου μοτίβου" του Galeazzi ή του δομικού εκείνου τμήματος που καταλήγει στην δεύτερη "φραστική τομή" της *εκθέσεως* κατά τον Koch, υπό την προϋπόθεση βέβαια ότι εδώ επαναλαμβάνεται η έναρξη του κυρίου θέματος και δεν εισάγεται μια νέα θεματική ιδέα.[458] Η *επεξεργασία*, από την άλλη πλευρά, διαιρείται σε τρία τμήματα: α) στην "εισαγωγή" γίνεται μετατροπία από την καταληκτική τονικότητα της *εκθέσεως* προς εκείνη στην οποία θα ξεκινήσει το κεντρικό τμήμα της *επεξεργασίας*, το οποίο ονομάζεται συγκεκριμένα β) "πυρήνας της επεξεργασίας", καθ' ότι εδώ παρουσιάζεται ένα θεματικό πρότυπο που ακολούθως αλυσιδοποιείται, διασπάται και ρευστοποιείται στο πλαίσιο μιας ελεύθερα μετατροπικής πορείας, η οποία τελικά οδηγεί στην γ) "παραμονή επί της δεσπόζουσας" (της κύριας τονικότητος), που συνιστά τρόπον τινα έναν απόηχο της *επεξεργασίας* και παράλληλα χρησιμεύει ως προετοιμασία της *επανεκθέσεως*.[459]

Την διάκριση αυτών των τμημάτων της *επεξεργασίας* συμμερίζεται και αναπτύσσει περαιτέρω ο Caplin.[460] Αντί του όρου "εισαγωγή", προτιμά τον πιο ουδέτερο "pre-core" (που στα ελληνικά θα μπορούσε να αποδοθεί ως "προετοιμασία του πυρήνα"), όπου η μετατροπία προς την τονικότητα αναγγελίας του "πυρήνα" συνδυάζεται με υλικό από την βασική ιδέα του κυρίου θέματος ή από το καταληκτικό τμήμα της *εκθέσεως*, σπανιώτερα δε από κάποιο άλλο σημείο της *εκθέσεως* είτε με εντελώς νέα μοτιβικά περιεχόμενα· επίσης, ο χαρακτήρας του εναρκτήριου αυτού τμήματος της *επεξεργασίας* είναι εν γένει πιο ήρεμος και λιγότερο έντονος σε σχέση με ό,τι επακολουθεί, ενώ η δομή του μπορεί να είναι λιγότερο ή περισσότερο πλήρης, σφιχτοδεμένη ή χαλαρή.[461] Τουναντίον, ο καθ' εαυτός "πυρήνας της επεξεργασίας" είναι αλληλένδετος με τις ποιότητες της "αστάθειας", της "ανησυχίας" και της "δραματικής συγκρούσεως". Ο Caplin διερευνά διεξοδικά τρόπους κατασκευής του θεματικού μοντέλλου του "πυρήνα" (με υλικό από οποιοδήποτε σημείο της *εκθέσεως* ή ακόμη και νέο), επί του οποίου στην συνέχεια εφαρμόζεται κάθε είδους αναπτυξιακή τεχνική, ομοφωνικής είτε πολυφωνικής υφάνσεως.[462] Το τρίτο τμήμα της *επεξεργασίας* ονομάζεται "περίοδος επαναφοράς" ("retransition"), αλλά η ύπαρξή του δεν θεωρείται αναγκαία σε κάθε περίπτωση· εξ άλλου, τυχόν αναφορά στο μοτιβικό υλικό του κυρίου θέματος κατά την εν λόγω "περίοδο επαναφοράς" χαρακτηρίζεται ως "ψευδής επανέκθεση".[463] Σε σχέση πάντως με τον Ratz, ο Caplin είναι περισσότερο ελαστικός στην υπεράσπιση της θεωρητικής αυτής πρότασης: και αυτό, όχι μόνον επειδή παρατηρεί ότι σε εκτενείς επεξεργασίες είναι δυνατόν να περιλαμβάνονται δύο "πυρήνες" (με τον πρώτο να εδραιώνει ένα νέο τονικό κέντρο και τον δεύτερο να οδηγεί στην δεσπόζουσα της κύριας τονικότητος), αλλά και γιατί παραδέχεται

[458] Ratz, ό.π., σ. 36. Στην *επανέκθεση* δεν γίνεται λόγος για αντίστοιχο δομικό τμήμα, προφανώς επειδή εκεί τυχόν επανάληψη του εναρκτήριου τμήματος του κυρίου θέματος (τουλάχιστον στην αρχική τονικότητα) αποφεύγεται ως πλεοναστική.

[459] Ratz, ό.π., σ. 33.

[460] Παρεμφερής στην σύλληψή της είναι επίσης η άποψη του Diether de la Motte, ο οποίος στην *Harmonielehre*, Deutscher Taschenbuch Verlag – Bärenreiter Verlag, München – Kassel 1997 (10. Auflage / πρώτη έκδοση: 1976), σ. 147-148, υποστηρίζει ότι η ελεύθερη και γεμάτη αρμονικές εκπλήξεις μετατροπική πορεία της εκάστοτε *επεξεργασίας* δεν μπορεί βέβαια να τυποποιηθεί σε ένα κανονιστικό πρότυπο, αλλά παρ' όλα αυτά είναι δυνατόν να διακριθούν σε αυτήν πέντε στάδια εξέλιξης: α) ήρεμη προέκταση της καταληκτικής τονικότητος της *εκθέσεως*, β) έναρξη της μετατροπικής διαδικασίας, γ) σταδιακή επιτάχυνσή της, δ) απροσδιόριστες αρμονικές πρόοδοι (σημείο αρμονικής κορύφωσης), καθώς επίσης ε) χαλάρωση του αρμονικού ρυθμού και κατεύθυνση προς την δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της κύριας τονικότητος.

[461] Caplin, ό.π., σ. 147, 151, 153 και 155 (το κείμενο διακόπτεται από την παράθεση πολλών παραδειγμάτων από έργα των Haydn, Mozart και Beethoven, τα οποία ως επί το πλείστον καταλαμβάνουν ολόκληρες τις αριστερές σελίδες του βιβλίου, ενίοτε όμως επεκτείνονται ακόμη και στις δεξιές).

[462] Caplin, ό.π., σ. 142, 144-145 και 147. Η εμφάνιση νέου θεματικού υλικού σε οποιοδήποτε σημείο της *επεξεργασίας*, ειδικότερα, επισημαίνεται ότι αφορά ως επί το πλείστον σε έργα του Mozart (ό.π., σ. 139 και 151).

[463] Caplin, ό.π., σ. 157 και 159. Ουσιαστικά, ο Caplin χρησιμοποιεί τον προβληματικό όρο "ψευδής επανέκθεση" όπως περίπου και ο Kohs· σε σημείωση στην σ. 277 του βιβλίου του, πάντως, επισημαίνει αρκετές ακόμη (αντικρουόμενες μεταξύ τους) ερμηνείες για τον ίδιον πάντοτε όρο, οι οποίες έχουν κατά καιρούς προταθεί από διάφορους άλλους θεωρητικούς.

τελικά ότι, σε αρκετές περιπτώσεις έργων ιδίως του Haydn, στην θέση του "πυρήνα" μπορεί να εμφανισθεί μονάχα ένας "ψευδο-πυρήνας" (τέτοιος που να δίνει μεν την αίσθηση της ανάπτυξης, χωρίς όμως να διαθέτει ανάλογη δομική οργάνωση), ένα τμήμα εν είδει μετατροπικής μεταβάσεως ή απλώς μια τονικώς στατική, δευτερεύουσα θεματική ενότητα.[464] Με αυτά βέβαια, ο Caplin φαίνεται να προσεγγίζει περισσότερο ορισμένα στοιχεία της θεωρίας του 18ου αιώνος, πράγμα που γίνεται μάλιστα σαφέστερο όταν κατά την εξέταση της αρμονικής πλοκής της *επεξεργασίας* παρατηρεί την επικέντρωση στις τονικές περιοχές της σχετικής ελάσσονος, της σχετικής της δεσπόζουσας ή της σχετικής της υποδεσπόζουσας στον μείζονα τρόπο, καθώς και στην δεσπόζουσα ή την υποδεσπόζουσα στον ελάσσονα τρόπο (στον Beethoven, επιπλέον, υποδεικνύεται η χρήση και πιο απομεμακρυσμένων περιοχών, ως επί το πλείστον σε απόσταση τρίτης από την κύρια τονικότητα).[465] Εάν ωστόσο η *επεξεργασία* είναι σύντομη, τέτοιες "τονικοποιήσεις" είναι μονάχα παροδικού χαρακτήρος και η μεσαία ενότητα τείνει να οδηγηθεί σχεδόν άμεσα στην δεσπόζουσα της κύριας τονικότητος.[466]

Για την *έκθεση*, ο Caplin δεν έχει να παρατηρήσει κάτι το καινοφανές. Η διερεύνηση της δομικής οργάνωσης του κυρίου θέματος (σπανιώτερα εμφανιζόμενου υπό μορφήν θεματικής ομάδος) βασίζεται στις μικροδομικές κατηγοριοποιήσεις του Schönberg (πρόταση, περίοδος, μικρή τριμερής ή διμερής δομή), αλλά είναι τόσο εξαντλητική που καταλήγει να τυποποιήσει ακόμη και υβριδικούς ή σύνθετους δομικούς τύπους θεμάτων – αμφίβολης ωστόσο χρηστικότητος, αφού, πάρα την πληθώρα των προτεινόμενων μικροδομικών τύπων, οι αποκλίσεις και οι εξαιρέσεις εξακολουθούν να παραμένουν αναπόφευκτες![467] Η μετάβαση, αντιθέτως, είναι πιο χαλαρή και ως έναν βαθμό αναπτυξιακή· ο Caplin διακρίνει τρεις τύπους μεταβάσεως από λειτουργικής-αρμονικής επόψεως, τους οποίους ονομάζει "μετατροπικό", "μη-μετατροπικό" και "διμερή" (ο τρίτος τύπος συνδυάζει τους δύο προηγούμενους και αντιστοιχεί ουσιαστικά στην διαδοχή δευτέρου και τρίτου δομικού τμήματος της *εκθέσεως* του Koch ή "δεύτερου μοτίβου" και "απομάκρυνσης από την τονικότητα" του Galeazzi), ενόσω σε θεματικό επίπεδο η επανεμφάνιση του υλικού του κυρίου θέματος, η παρουσίαση μιας νέας θεματικής ιδέας ή απλώς φιγούρων δίχως θεματικό χαρακτήρα είναι εξίσου δυνατή.[468] Η δευτερεύουσα θεματική ομάδα αποτελείται από τουλάχιστον δύο ιδέες και έχει χαλαρότερη δομική οργάνωση. Ο Caplin επικεντρώνεται και πάλι στις κύριες λειτουργίες που εκπληρώνονται εδώ: στην "παρουσίαση" μιας βασικής ιδέας, στην "εξέλιξη" ή "συνέχειά" της και στην πτωτική της κατάληξη· επίσης, γίνεται αναφορά σε περιπτώσεις παροδικής αλλαγής τρόπου, παρέκκλισης προς κάποια απομεμακρυσμένη τονική περιοχή, καθώς και εδραίωσης δύο τονικοτήτων εντός της δευτερεύουσας θεματικής ομάδος.[469] Το καταληκτικό τμήμα της *εκθέσεως* μπορεί να περιέχει ένα πραγματικό θέμα ή απλώς μια σειρά πτωτικών

[464] Caplin, ό.π., σ. 141, καθώς επίσης σ. 155 και 157.

[465] Ό.π., σ. 139-141. Ας υποδειχθεί ακόμη η αποφυγή της υποδεσπόζουσας στον μείζονα τρόπο (ό.π., σ. 141), καθώς και η παρατήρηση του Caplin ότι, σε έργα του Haydn κατά κύριον λόγο, το θεματικό υλικό εισάγεται στην *επεξεργασία* με την σειρά που είχε εμφανισθεί προηγουμένως και στην *έκθεση* (ό.π., σ. 139) – πρβλ. και τους δύο τρόπους κατασκευής της *επεξεργασίας* κατά τον Koch, ιδίως όμως τον "συντηρητικότερο" πρώτο.

[466] Caplin, ό.π., σ. 141.

[467] Όλες οι προαναφερόμενες περιπτώσεις εξετάζονται από τον Caplin στο πλαίσιο μιας ενότητος που φέρει τον τίτλο "σφιχτο-πλεγμένα θέματα" ("tight-knit themes"), στις σελίδες 35-48 ("πρόταση"), σ. 49-58 ("περίοδος"), σ. 59-70 ("υβριδικά θέματα και σύνθετα θέματα"), σ. 71-86 ("μικρή τριμερής [δομή]") και σ. 87-93 ("μικρή διμερής [δομή]"). Μια ανακεφαλαίωσή τους γίνεται κατόπιν στην σ. 197, ακολουθούμενη μάλιστα από την υπόδειξη ορισμένων μη-συμβατικών τύπων οργάνωσης του κυρίου θέματος στις σ. 199 και 201.

[468] Caplin, ό.π., σ. 125. Για περισσότερες λεπτομέρειες ως προς την "μετατροπική" και την "μη-μετατροπική" μετάβαση, βλ. ό.π., σ. 127· ως προς την "διμερή" μετάβαση, βλ. ό.π., σ. 135 και 137· ως προς το θεματικό υλικό, τέλος, βλ. ό.π., σ. 127, 129 και 131. Ο Caplin εξετάζει επίσης ενδελεχώς τις αρμονικές προϋποθέσεις της μεταβάσεως, κυρίως ως προς την έναρξη και την κατάληξή της (βλ. ό.π., σ. 127-135), καθώς επίσης ορισμένες περιπτώσεις κατά τις οποίες η κατάληξή της και η έναρξη της δευτερεύουσας θεματικής ομάδος καθίστανται δυσδιάκριτες (ό.π., σ. 201-203).

[469] Βλ. Caplin, ό.π., σ. 97-121, ιδίως όμως τις σ. 97, 99, 119 και 121.

σχηματισμών ("codette") με αναφορές σε μοτίβα του κυρίου θέματος.[470] Ας προσεχθεί ακόμη η διαπίστωση του Caplin όσον αφορά στην συνολική δυναμική της δευτερεύουσας θεματικής ομάδος, η οποία συνήθως ξεκινά με ήρεμο τρόπο και κλιμακώνεται καθώς προσεγγίζει την κατάληξή της:[471] η σκιαγράφηση αυτή μοιάζει να αιτιολογεί πλήρως την σκοπιμότητα της διάκρισης ανάμεσα σε "τραγουδιστό θέμα" και "πέρασμα" των θεωρητικών του 18ου και των αρχών του 19ου αιώνος. Όσον αφορά δε στην συνολική αρμονική διάρθρωση της *εκθέσεως*, ο Caplin προτείνει οκτώ διαφορετικές εφαρμογές μιας μετεξέλιξης του συστήματος "μελωδικής στίξεως" του Koch (έστω και αν δεν παραπέμπει σε αυτόν άμεσα είτε έμμεσα), με πέντε δυνατές καταλήξεις σε μισή ή τέλεια πτώση, οι οποίες όμως συνδυάζονται πλέον δεσμευτικά με έναν συγκεκριμένο κάθε φορά τύπο δόμησης του κυρίου θέματος, της μεταβάσεως και ενίοτε ακόμη και του δευτερεύοντος θέματος, γεγονός που εν τέλει καθιστά εξαιρετικά δύσκαμπτη την προτεινόμενη τυπολογία! Κατ' ουσίαν βέβαια, ο Caplin υποδεικνύει – όπως οι Koch και Galeazzi δύο αιώνες νωρίτερα – ότι το κύριο θέμα μπορεί να καταλήξει σε μισή ή τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα και ότι οι ακόλουθες δύο μισές πτώσεις στην κύρια και την δευτερεύουσα τονικότητα αντιστοιχούν ως επί το πλείστον στην μετάβαση και είναι προαιρετικές, εν αντιθέσει φυσικά προς την τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα, με την οποία ολοκληρώνεται η δευτερεύουσα θεματική ομάδα της *εκθέσεως*.[472]

Η *επανέκθεση*, κατά τον Caplin, χρησιμεύει «στην επίλυση των βασικών τονικών και μελωδικών διαδικασιών που έχουν μείνει ημιτελείς στις προηγούμενες ενότητες και στην διασφάλιση συμμετρίας και ισορροπίας στην συνολική μορφή».[473] Οι τροποποιήσεις της *επανεκθέσεως* σε σχέση με την *έκθεση* διακρίνονται σε "ποικιλματικές" και "δομικές": οι πρώτες αναφέρονται στην δυναμική, στην ενορχήστρωση, στην ηχητική περιοχή, στην υφή, στις συνοδευτικές φιγούρες, στους μελωδικούς καλλωπισμούς κ.ο.κ., ενώ οι δεύτερες έχουν να κάνουν με την αρμονική-τονική οργάνωση, το μελωδικό-μοτιβικό υλικό, την φραστική δομή και τις τυπικές λειτουργίες των επιμέρους τμημάτων. Αν και είναι σαφές ότι οι "δομικές" αλλαγές είναι αυτές που μας ενδιαφέρουν κυρίως εδώ, θα πρέπει ωστόσο να αποσαφηνισθεί εξ αρχής το περιεχόμενο των "τυπικών λειτουργιών": στην *επανέκθεση*, το κύριο θέμα δεν παρουσιάζει για πρώτη φορά το υλικό του, δεν επικυρώνει απαραίτητα την κύρια τονικότητα, ούτε επίσης ορίζει ένα αρχικό πρότυπο μικροδομικής οργάνωσης ως σημείο αναφοράς για τα ακόλουθα τμήματα· η μετάβαση δεν κατευθύνεται πλέον προς διαφορετική τονικότητα, παρά προσφέρει μονάχα αρμονική ποικιλία· και τέλος, η δευτερεύουσα θεματική ομάδα, έχοντας μεταφερθεί στην κύρια τονικότητα, αίρει πλέον την τονική "σύγκρουση" της *εκθέσεως*.[474] Ως εκ τούτου, τόσο το κύριο θέμα όσο και η μετάβαση μπορούν να επανεκτεθούν με απαλοιφή τυχόν εσωτερικών επαναλήψεων, με περαιτέρω ανάπτυξη κάποιων στοιχείων τους και με αρμονική μετατόπιση προς την περιοχή της υποδεσπόζουσας (είτε υποκατάστατα αυτής), ενώ η συγχώνευσή τους σε ένα ενιαίο τμήμα είναι συνήθης, σε περίπτωση βέβαια που η μετάβαση δεν εξαλειφθεί εντελώς.[475] Οι δομικές αλλαγές στην δευτερεύουσα θεματική ομάδα είναι λιγότερο συχνές και αφορούν σε πιθανές προσθήκες ή αφαιρέσεις· αν π.χ. η *έκθεση* είναι "μονοθεματική", τότε στην *επανέκθεση* αποφεύγεται η διπλή επαναφορά της αρχικής θεματικής ιδέας στην κύρια τονικότητα (ως ταυτολογία) και αυτό συνεπιφέρει μια σημαντική περικοπή της εκτάσεως της δευτερεύουσας θεματικής ομάδος.[476] Η καταληκτική ομάδα, εξ άλλου, επανεκτίθεται χωρίς τροποποιήσεις ως επί το πλείστον, αλλά προς το τέλος της μπορεί να διευρυνθεί, προκειμένου να δημιουργήσει

[470] Ό.π., σ. 122.
[471] Ό.π., σ. 123.
[472] Βλ. ό.π., σ. 196-197.
[473] Ό.π., σ. 161.
[474] Ό.π., σ. 161 και 163.
[475] Ό.π., σ. 163 και 165.
[476] Ό.π., σ. 167 και 169.

ένα ικανοποιητικό κλείσιμο ολόκληρου του κομματιού – ιδίως μάλιστα σε περίπτωση που δεν υφίσταται ανεξάρτητη *coda*.[477] Επιπροσθέτως, ο Caplin αναφέρει ορισμένες σημαντικές αποκλίσεις από τις τυπικές προδιαγραφές της *επανεκθέσεως*, που χρήζουν ωστόσο κριτικού σχολιασμού, καθ' ότι παρουσιάζονται κατά τρόπον αρκετά συγκεχυμένο. Υπό την έννοια της "απάλειψης της έναρξης του κυρίου θέματος", κατ' αρχάς, ο Caplin πραγματεύεται τρεις πολύ διαφορετικές τεχνικές: α) την απουσία μόνο της εναρκτήριας ιδέας του κυρίου θέματος, η οποία εντούτοις ενδέχεται απλώς β) να μετατίθεται σε κάποιο διαφορετικό σημείο της *επανεκθέσεως*, δηλαδή εντός της δευτερεύουσας θεματικής ομάδος ή ακόμη και στην *coda*· και, ναι μεν, ορθώς δεν δέχεται την ονομασία "αντεστραμμένη επανέκθεση" σε μια τέτοια περίπτωση (αφού εδώ πράγματι δεν μεταφέρεται ολόκληρο το κύριο θέμα μετά την δευτερεύουσα θεματική ομάδα) αλλά, από την άλλη πλευρά, δεν κάνει καμμία απολύτως μνεία της γνωστής αυτής δυνατότητος της "αντικατοπτρικής" *επανεκθέσεως*. Το χειρότερο όμως είναι ότι εδώ γίνεται λόγος ακόμη και για γ) απαλοιφή ολόκληρου του κυρίου θέματος, ενδεχομένως δε ακόμη και της μεταβάσεως. Ο Caplin αναρωτιέται μάλιστα αν η επανέκθεση της δευτερεύουσας θεματικής ομάδας και μόνον μπορεί να εκπληρώσει την λειτουργία της τρίτης μακροδομικής ενότητος της σονάτας, υποδεικνύοντας παράλληλα ότι η μακροδομή μοιάζει έτσι να μετατρέπεται από τριμερής σε διμερής! Εντούτοις, στο τέλος δέχεται αξιωματικά ότι η τονική μεταφορά του υλικού που αρχικά είχε εκτεθεί στην δευτερεύουσα τονικότητα είναι αρκετή για την *επανέκθεση*, αρνούμενος έτσι την αναγνώριση της αυτονομίας του διμερούς τύπου σονάτας.[478] Οι υπόλοιπες παρεκκλίσεις από την τυπική μορφολογική οργάνωση της *επανεκθέσεως* είναι σίγουρα λιγότερο προβληματικές: πρόκειται για την επαναφορά του κυρίου θέματος από την περιοχή της υποδεσπόζουσας, για την έναρξη της δευτερεύουσας ομάδος επίσης από την υποδεσπόζουσα (ή από κάποιο άλλο αρμονικό υποκατάστατο) καθώς και για ορισμένες σπάνιες περιπτώσεις *επανεκθέσεων* που διατηρούν εν γένει περιορισμένη αντιστοιχία προς τα περιεχόμενα της *εκθέσεως*.[479] Τονίζεται, τέλος, η επίδραση που μπορεί να έχει η *επεξεργασία* στην *επανέκθεση* (εφ' όσον η απουσία ενός στοιχείου της *εκθέσεως* από την *επανέκθεση* αποδοθεί στον εξαντλητικό χειρισμό του ιδίου κατά την *επεξεργασία*), αλλά και ο μεγαλύτερος βαθμός συνοχής της *επανεκθέσεως* σε σχέση με την *έκθεση*, χάρη στην αποφυγή είτε στην επικάλυψη των ισχυρών πτωτικών τομών.[480]

Σχετικώς εκτενής και άκρως ενδιαφέρουσα είναι επίσης η πραγμάτευση της *coda*. Ο Caplin υποδεικνύει αρκετούς τρόπους λειτουργικής μετουσίωσης, ούτως ειπείν, αυτής της προαιρετικής κατ' αρχήν ενότητος, μέσω α) της επανάκτησης ιδεών του κυρίου θέματος που συνεπιφέρουν μιαν αίσθηση κυκλικότητος στην συνολική μορφή, β) της εμφάνισης σε αυτήν υλικού της *εκθέσεως* που δεν είχε επανεκτεθεί, γ) της επαναφοράς ιδεών που είχαν εισαχθεί στην *επεξεργασία* ως νέες, ή ακόμη δ) της "εκπλήρωσης απραγματοποίητων επιπτώσεων" με την μορφή της επίλυσης κάποιου αρμονικού, δομικού, φραστικού κ.ο.κ. "προβλήματος", το οποίο είχε τεθεί φερ' ειπείν ήδη από την *έκθεση* αλλά παρέμεινε άλυτο μέχρι την *coda*.[481] Κατά τα λοιπά, η δομική οργάνωση της *coda* είναι χαλαρή (παρατακτική), τονικοποιήσεις και αλυσιδοποιήσεις δεν ανατρέπουν την κυριαρχία της βασικής τονικότητος και το θεματικό της υλικό μπορεί να προέλθει από οτιδήποτε έχει προηγηθεί, ενώ απεναντίας η εμφάνιση νέου υλικού σε αυτήν είναι ασυνήθιστη.[482] Η κατάληξή της, εξ άλλου, ενδέχεται να βασισθεί στο υλικό της κατακλείδας της *εκθέσεως*, ιδίως μάλιστα σε περίπτωση που η επανέκθεσή της είχε νωρίτερα αναβληθεί, προκειμένου η *coda* να καταστεί "εμβόλιμη" στην *επανέκθεση*.[483]

[477] Ό.π., σ. 171.
[478] Ό.π., σ. 173-174.
[479] Ό.π., σ. 174-175.
[480] Ό.π., σ. 171 και 173.
[481] Ό.π., σ. 179, αλλά κυρίως σ. 186-187 και 191.
[482] Ό.π., σ. 179, 181 και 183.
[483] Ό.π., σ. 186.

Ο βασικός τύπος σονάτας εφαρμόζεται κατά τον Caplin και σε αργά μέρη, όπου όμως επικρατεί εν γένει μια τάση βράχυνσης της μακροδομής μέσω απάλειψης είτε συγχώνευσης ορισμένων δομικών τμημάτων και λειτουργιών. Ως εκ τούτου, προτιμούνται συνεπτυγμένες φραστικές δομές (π.χ. ένα απλό και σχετικώς "σφιχτο-πλεγμένο" δευτερεύον θέμα αντί για μια ολόκληρη θεματική ομάδα) και αποφεύγονται εκτενείς ισοκράτες επί της δεσπόζουσας· ιδιαίτερη αναφορά, εξ άλλου, γίνεται σε τρεις δυνατότητες: α) στην συγχώνευση των λειτουργιών της μεταβάσεως και του δευτερεύοντος θέματος, β) στην πλήρη εξάλειψη της μεταβάσεως, και γ) στον περιορισμό της εκτάσεως της *επεξεργασίας*, που επιτυγχάνεται με την αποφυγή συγκρότησης και ανάπτυξης ενός "πυρήνα" καθώς και με την απουσία πτωτικής επικύρωσης μιας τονικής περιοχής – σε ακραίες μάλιστα περιπτώσεις, η ενότητα της *επεξεργασίας* φαίνεται να δικαιώνει ελάχιστα την ονομασία της και να δίνει περισσότερο την εντύπωση μιας απλής αντιθετικής μεσαίας ενότητος.[484] Η πλήρης πάντως απαλοιφή της *επεξεργασίας* αντιμετωπίζεται ορθώς ως ένας διαφορετικός δομικός τύπος, που ονομάζεται "σονάτα χωρίς επεξεργασία".[485] Ο Caplin δεν περιορίζει την εφαρμογή του μόνο σε μέρη αργής χρονικής αγωγής και επιπροσθέτως υποδεικνύει την ιδιαίτερη κλίση του Mozart προς αυτόν. Για την μη επανάληψη της *εκθέσεως*, εξ άλλου, ο συγγραφέας επικαλείται τόσο την (αμφίβολη) προσδοκία μιας αντιθετικής ενότητος όσο και την (ουσιώδη) πλεοναστική τριπλή εμφάνιση των ιδίων βασικών θεματικών ιδεών. Από την άλλη πλευρά, η δευτερεύουσα ανάπτυξη που συχνά λαμβάνει χώραν εντός της *επανεκθέσεως* θεωρείται αντισταθμιστική της έλλειψης μιας γνήσιας ενότητος *επεξεργασίας*, αν και συγχρόνως η λειτουργία της *επανεκθέσεως* παραμένει οπωσδήποτε σε ισχύ.[486] Ο Caplin, τέλος, αντιμετωπίζει ως απόκλιση (σε λίγα έργα των Haydn και Mozart) από τον τύπο της σονάτας χωρίς *επεξεργασία* την περίπτωση μιας "περικεκομμένης επανεκθέσεως", όπου δηλαδή μετά την *έκθεση* ακολουθεί μονάχα η επανέκθεση του κυρίου θέματος και κατά κανόνα μια *coda*. Παρ' όλα αυτά, ακόμη και ο ίδιος παραδέχεται ότι το τελικό αποτέλεσμα προσεγγίζει περισσότερο μια μεγάλη τριμερή μορφή, η μεσαία ενότητα της οποίας προσλαμβάνει την εμφάνιση και την λειτουργία μεταβάσεως και δευτερεύοντος θέματος, ενώ η αρχική εντύπωση της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία* διατηρείται μόνο μέχρι ενός – έστω και προχωρημένου – σημείου κατά την ακρόαση ενός τέτοιου κομματιού.[487] Συνεπώς, είμαι της γνώμης ότι εδώ θα μπορούσαμε να κάνουμε λόγο μάλλον για μια "μη παρατακτική τριμερή μορφή" παρά για μια "εξόχως ελλειπτική" μορφή σονάτας, η οποία υποτίθεται πως στερείται όχι μονάχα *επεξεργασίας* αλλά και του "δευτέρου ημίσεως" της *επανεκθέσεως*, δηλαδή της τονικής μεταφοράς του τμήματος εκείνου που στην *έκθεση* έχει παρουσιασθεί σε τονικότητα διαφορετική της κύριας![488]

---

[484] Ό.π., σ. 209 και 211.

[485] Ό.π., σ. 216. Ο Ratz (ό.π., σ. 36), αντιθέτως, εμφανώς επιρρεασμένος από τον Schönberg, κάνει λόγο για "διμερή μορφή Adagio" – όρος που παραμένει ιδιαίτερα προβληματικός. Η θεώρηση του Ratz, εντούτοις, διαφοροποιείται σημαντικά από εκείνη του Schönberg, καθ' ότι ο δομικός αυτός τύπος εξετάζεται εδώ επί τη βάσει της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως* της μορφής σονάτας και δεν εντάσσεται πλέον στις μορφές ρόντο· έτσι, ο Ratz αντικαθιστά το σχήμα Α Β Α Β του δασκάλου του με την ακόλουθη διαδοχή δομικών τμημάτων: κύριο θέμα – μετάβαση – πλάγιο θέμα – περίοδος επαναφοράς / κύριο θέμα – μετάβαση (αναδιαταγμένη) – πλάγιο θέμα (τονικώς μεταφερμένο) – coda. Πέραν τούτου, πάντως, δεν αναφέρεται κάτι άλλο άξιο μνείας.

[486] Caplin, ό.π., σ. 216.

[487] Ό.π. Στην ίδια δομική δυνατότητα αναφέρεται εκ παραδρομής και ο Rampe (ό.π., σ. 124), όταν ισχυρίζεται ότι η "ασματική μορφή" Α Β Α προέρχεται από μια περικεκομμένη μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*! Ας έχουμε όμως υπ' όψιν μας ότι στο συγκεκριμένο χωρίο ο Rampe έχει παρερμηνεύσει πλήρως τις προδιαγραφές του διμερούς τύπου σονάτας που αναφέρει ο Koch, εξάγοντας τελείως αυθαίρετα και ασαφή συμπεράσματα που δεν επιδέχονται περαιτέρω κριτικού σχολιασμού.

[488] Ο James Hepokoski, στο άρθρο του "Beyond the Sonata Principle", *Journal of the American Musicological Society* 55/1, 2002, σ. 150, παίρνει επίσης κάποιες αποστάσεις από την θεώρηση του Caplin, αναφερόμενος σε αργά μέρη υβριδικού τύπου σονάτας και τριμερούς μορφής Α Β Α΄, με "επανέκθεση" μόνο του υλικού του κυρίου θέματος και *coda* που ενδέχεται να περιλαμβάνει έμμεσους υπαινιγμούς στο πλάγιο θέμα.

Η μελέτη του Caplin συνιστά την πλέον πρόσφατη από τις μείζονες συμβολές στην εξέλιξη της θεωρίας των μορφών σονάτας με βάση το τριμερές πρότυπο που από τις αρχές του 19ου αιώνος αναδιατυπώθηκε – με κάποιες τροποποιήσεις, προσθήκες ή απλουστεύσεις – σε έναν πολύ μεγάλο αριθμό συγγραμμάτων για την διδασκαλία της συνθέσεως, της μορφολογίας και της ανάλυσης, ως επί το πλείστον. Ως αντίδραση σε αυτήν την θεωρητική παράδοση ωστόσο, από τα μέσα του 20ού αιώνος και κυρίως στην Αμερική καλλιεργήθηκε μια αισθητά διαφορετική εκτίμηση των πραγμάτων, με κεντρικό άξονα την επανατοποθέτηση επί του ζητήματος της μακροδομικής οργάνωσης του βασικού τύπου σονάτας με κριτήριο την αρμονική της πλοκή.[489] Ένας εκ των πρωτοπόρων αυτής της κατεύθυνσης υπήρξε ο Leonard Gilbert Ratner (γεν. 1916) με το άρθρο του "Harmonic Aspects of Classic Form" του 1949. Εκεί, ορίζει ως βασικές παραμέτρους της "θεματικής προσέγγισης της μορφής σονάτας" την διθεματικότητα, την θεματική αντίθεση και τον σαφή λειτουργικό διαχωρισμό ανάμεσα σε *έκθεση* και *επεξεργασία* – επομένως στοιχεία που ανάγονται ήδη στους θεωρητικούς του 19ου αιώνος – και παρατηρεί επ' αυτών α) ότι πολλά μέρη σε μορφή σονάτας διαθέτουν είτε περισσότερα από δύο θέματα ("πολυθεματικότητα") είτε μόνο ένα ("μονοθεματικότητα"), β) ότι η αντίθεση ανάμεσα σε δύο βασικά θέματα ανταποκρίνεται μονάχα στα δεδομένα της ρομαντικής περιόδου, και γ) ότι οι λειτουργίες της παρουσίασης και της ανάπτυξης των θεμάτων δεν ταυτίζονται δεσμευτικά με τις δύο πρώτες ενότητες της μορφής, αντιστοίχως.[490] Και οι τρεις τοποθετήσεις του Ratner είναι αναμφίβολα ορθές! Το πρόβλημα όμως είναι ότι αυτές δεν έρχονται ουσιαστικά σε σύγκρουση με τις απόψεις των σημαντικών υποστηρικτών της "θεματικής προσέγγισης": όπως έχουμε ήδη διαπιστώσει, ελάχιστοι μόνον από αυτούς δεν κάνουν λόγο για "θεματικές ομάδες" ή για το "καταληκτικό θέμα" καθώς και για την ανάπτυξη εντός της *εκθέσεως* (πρωτίστως στην μετάβαση) ή την παρουσίαση ενός νέου θέματος στην *επεξεργασία*· είναι δε αρκετοί εκείνοι που δεν αναφέρονται καθόλου στον χαρακτήρα των δύο βασικών θεμάτων της *εκθέσεως* ή ακόμη διαβλέπουν την δυνατότητα ομοιότητος (παρά αντιθέσεως) μεταξύ τους. Θα μπορούσε λοιπόν βάσιμα να υποθέσει κανείς ότι ο Ratner δεν γνωρίζει επαρκώς τα κείμενα των κύριων θεωρητικών του 19ου αιώνος και ότι αναφέρεται σε αυτά μόνον έμμεσα, είτε μέσω "σχολικών" εγχειριδίων τύπου Prout (ενδεχομένως όμως και πολύ χειρότερων από αυτό), είτε κάποιας δευτερεύουσας βιβλιογραφίας. Στην συνέχεια, ο Ratner στρέφεται προς τους θεωρητικούς του 18ου αιώνος, προκειμένου να αναδείξει ως κύρια παράμετρο της οργάνωσης της μορφής τον υποκείμενο αρμονικό της σχεδιασμό. Αυτό όντως ισχύει, αλλά και εδώ τα τεκμήρια που παρουσιάζονται και ιδίως η αξιοποίησή τους ενέχουν σοβαρά επιστημολογικά προβλήματα. Η πρώτη πηγή που παρατίθεται είναι το – τελείως ανούσιο, ακόμη και για την εποχή του – κείμενο του Kollmann, όπου ωστόσο η αποκλειστική περιγραφή του αρμονικού σχεδιασμού της μορφής σονάτας (και μάλιστα κατά τρόπον αρκετά ελλιπή) εκλαμβάνεται πλέον από τον Ratner ως προτέρημα! Ακολουθούν αποσπάσματα περί αρμονίας από τα εγχειρίδια των Portmann,

[489] Ως "πρόγονοι" αυτής της προσέγγισης θα μπορούσαν βεβαίως να θεωρηθούν δύο σημαντικές προσωπικότητες του πρώτου ημίσεως του 20ού αιώνος, ο Heinrich Schenker (1868-1935) και ο Donald Francis Tovey (1875-1940). Ο Φιτσιώρης (ό.π., σ. 47) εξηγεί πολύ συνοπτικά ότι κατά τον Schenker ο βασικός τύπος σονάτας συνιστά μια "διακοπτόμενη διμερή μορφή": η πρώτη ενότητα περιλαμβάνει την *έκθεση* και την *επεξεργασία*, οι οποίες ακολουθούν μια συνεχή πορεία από την κύρια τονικότητα προς την δεσπόζουσά της (μεθ' εβδόμης), ενώ η *επανέκθεση* διαμορφώνει από μόνη της την δεύτερη μακροδομική ενότητα, στην οποία πραγματώνεται μια πλήρης αρμονική ακολουθία με αφετηρία και κατάληξη στην τονική. Ο Tovey, από την πλευρά του, επέκρινε σφοδρά την ορολογία και την συνολική κατανόηση της "σχολικής" μορφής σονάτας τύπου Prout, η οποία στην εποχή του συνιστούσε βέβαια την επικρατέστερη θεωρητική άποψη· π.χ., είναι πολύ γνωστές οι ενστάσεις του Tovey για τον όρο "δεύτερο θέμα" καθώς και η πεποίθησή του ότι η μορφή σονάτας βασίζεται στον διμερή αρμονικό της σχεδιασμό και όχι στα "θέματα". Υπάρχουν αρκετές σύγχρονες μελέτες που αναφέρονται στον Tovey, όπως το κείμενο του Joseph Kerman "Tovey's Beethoven", στο: J. Kerman, *Write All These Down: Essays on Music*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1994, σ. 155-172· βλ. επίσης Hepokoski ("Beyond the Sonata Principle", ό.π., σ. 97-98) και Φιτσιώρη (ό.π., σ. 47-48).

[490] Ratner, "Harmonic Aspects…", ό.π., σ. 159-160.

Momigny και Gottfried Weber (*Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht, mit Anmerkungen für Gelehrtere*, Mainz 1817-1821), τα οποία εντούτοις είναι ελάχιστα κατατοπιστικά για την μακροδομική οργάνωση της μορφής σονάτας, καθώς και επιλεκτικά χωρία από τον Koch (στο γερμανικό πρωτότυπο), δίχως κανέναν ουσιαστικό σχολιασμό.[491] Τονίζεται έτσι το αρμονικό υπόβαθρο της μορφής σονάτας και ακολούθως διαπιστώνεται η απουσία μιας σαφούς – δομικής σημασίας – αντιθέσεως μεταξύ των βασικών "θεμάτων" της *εκθέσεως*, μέσα από τα γραπτά των Koch και Vogler.[492] Με αυτά λοιπόν τα δεδομένα, ο Ratner προτείνει την ακόλουθη διμερή αρμονική διάρθρωση για την σονάτα:

Πρώτη ενότητα:

1. Παγίωση της πρώτης τονικότητος (περιοχή της τονικής) και μετάβαση προς την δεύτερη τονικότητα·
2. Παγίωση της δεύτερης τονικότητος (δεύτερη τονική περιοχή) και κλείσιμο σε αυτήν·

Δεύτερη ενότητα:

1. Αρμονική επεξεργασία και επιστροφή στην πρώτη τονικότητα·
2. Επανέκθεση ολόκληρης της πρώτης ενότητος (ή τμήματος αυτής) στην περιοχή της τονικής.

Το διμερές αυτό σχήμα βασίζεται στην ισορροπημένη σχέση απομάκρυνσης από την κύρια τονικότητα και επιστροφής σε αυτήν (με τελική πτωτική επικύρωση).[493] Η εκτίμηση αυτή δεν ανταποκρίνεται ωστόσο στον αρμονικό σχεδιασμό της *επεξεργασίας* που αναφέρουν τόσο ο Koch όσο και ο Portmann (τουλάχιστον μεταξύ των θεωρητικών του 18ου αιώνος που αναφέρει ο Ratner). Και η πλάνη αυτή ενισχύεται περαιτέρω με την υποτιθέμενη διατήρηση της διμερούς "αρμονικής" συλλήψεως σε γραπτά του 19ου αιώνος, όπως των Czerny, Lobe αλλά και Alexandre Etienne Choron – Juste Adrien Lenoir de Lafage (*Manuel complet de musique vocale et instrumentale*, Παρίσι 1836-1839),[494] για τα οποία ωστόσο έχουμε ήδη διαπιστώσει ότι η "διμέρεια" της μορφής σονάτας αναφέρεται αποκλειστικά (όπως άλλωστε και στην περίπτωση των θεωρητικών στα τέλη του 18ου αιώνος) στην παρουσία της ενδείξεως επανάληψης της *εκθέσεως* και (λιγότερο συχνά) της *επεξεργασίας* από κοινού με την *επανέκθεση*. Τελικά, ο Ratner χρεώνει στον Marx την μετάπτωση της προσοχής από τον αρμονικό σχεδιασμό στην θεματική παράμετρο,[495] παρ' ότι βέβαια η εξέλιξη αυτή είχε λάβει χώραν ήδη πολύ πριν από αυτόν – εν μέρει στον Galeazzi και οπωσδήποτε στον Reicha. Κατά συνέπειαν, ο Ratner καταλήγει στο αξίωμα ότι όλες οι μορφές σονάτας ορίζονται από τον κοινό αρμονικό τους σχεδιασμό και τις αντιπαραθέσεις μεταξύ των διαφορετικών τονικών περιοχών, τις οποίες περιγράφουν και οι θεωρητικοί του 18ου αιώνος.[496]

Σε ένα μεταγενέστερο άρθρο του, ο Ratner εξελίσσει την θεωρία του, επισημαίνοντας ως καθοριστικής σημασίας τρία αρμονικά σημεία στην δομή της σονάτας: α) την έναρξη, όπου παγιώνεται η κύρια τονικότητα του μέρους ("home key"), β) την τελική επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητος στο τέλος της *εκθέσεως*, η οποία διασφαλίζει την δομική-αρμονική αντίθεση, και γ) την οριστική επικύρωση της κύριας τονικότητος στο τέλος του

[491] Ό.π., σ. 160-162. Ειδικά στην περίπτωση του παραθέματος του Portmann, ο Ratner έχει εντέχνως αποσιωπήσει την σαφέστατη αναφορά στον αρμονικό στόχο της δεύτερης μακροδομικής ενότητος (προτού δηλαδή πραγματοποιηθεί η επαναπροσέγγιση της κύριας τονικότητος), με αποτέλεσμα την ανεπανόρθωτη παραποίηση του περιεχομένου του κλασσικού αυτού κειμένου και την εσκεμμένη παρερμηνεία του! Δυστυχώς, αρκετοί συγγραφείς που αναφέρονται έκτοτε στον Portmann (όπως π.χ. οι Newman και Φιτσιώρης) βασίζονται είτε παραθέτουν αυτούσιο το "χαλκευμένο" από τον Ratner απόσπασμα, καταλήγοντας έτσι σε εσφαλμένα συμπεράσματα που επιτείνουν την σύγχυση γύρω από το εν λόγω ζήτημα.

[492] Ratner, "Harmonic Aspects…", ό.π., σ. 163.

[493] Ό.π.

[494] Βλ. ό.π.

[495] Ό.π., σ. 163-164.

[496] Ό.π., σ. 166-167.

μέρους, με την οποία συντηρείται η αρμονική ενότητα του όλου.[497] Η θεωρία του πάντως δεν είναι καθόλου πρωτότυπη, αφού τα τρία προαναφερόμενα "αρμονικά στηρίγματα" εντάσσονται σε ένα πλαίσιο εννέα δομικών πτώσεων, που αντιστοιχούν εν πολλοίς στο σύστημα "μελωδικής στίξεως" του Koch (ο οποίος περιέργως δεν κατονομάζεται πουθενά).[498] Σε αυτό το σχήμα, πάντως, ο Ratner βρίσκει ένα αξιόλογο "εργαλείο" ανάλυσης, καθώς τυχόν αναβολή πραγμάτωσης μιας κρίσιμης αρμονικής-δομικής πτώσεως συνεπιφέρει μια αρμονική "κρίση", για την επίλυση της οποίας εξετάζονται κατόπιν διάφορες συνθετικές μέθοδοι (ιδίως σε έργα του Beethoven).[499]

Οι προηγούμενες τοποθετήσεις του Ratner αναπτύσσονται σε μεγαλύτερη έκταση στο βιβλίο του *Classic Music: Expression, Form, and Style* το 1980, όπου – σκανδαλωδώς – η αναφορά του Kollmann παρατίθεται και πάλι στην πληρότητά της ως δήθεν "επιτομή" των απόψεων των Koch, Galeazzi, Portmann, Momigny και Reicha, μεταξύ άλλων![500] Ο μακροδομικός αρμονικός σχεδιασμός της μορφής ανάγεται στο απλούστατο σχήμα I → V ή III (για τον ελάσσονα τρόπο) και x → I, όπου το "x" καλύπτει ουσιαστικά την μετατροπική κίνηση εντός της *επεξεργασίας* που οδηγεί τελικά στην κύρια τονικότητα και στην θεματική *επανέκθεση*: κατά συνέπειαν, η μορφή σονάτας αντιμετωπίζεται ως διμερής, αφού τα θεματικά στοιχεία καλούνται να υπηρετήσουν τον τονικό σχεδιασμό και όχι το αντίθετο.[501] Επισημαίνεται ακόμη ότι η διμερής θεώρηση της μορφής αναγνωρίζει το δυναμικό της στοιχείο, δίνοντας έμφαση στις πτωτικές καταλήξεις των κυρίων ενοτήτων, ενώ η τριμερής είναι κατ' αρχήν στατική, αφού βασίζεται στην έναρξη της παρουσίασης κάθε θεματικού στοιχείου.[502] Στο πλαίσιο αυτό, η "πρώτη τονική περιοχή" της *εκθέσεως* εδραιώνει την βασική τονικότητα ως κεντρικό σημείο αναφοράς με την κύρια μελωδική ιδέα, η μετάβαση (που μπορεί να βασισθεί σε νέο υλικό, στο κύριο θέμα, σε αντιθετικό υλικό λαμπερού-δεξιοτεχνικού ύφους ή σε έναν συνδυασμό αυτών) αποσταθεροποιεί την αρχική τονικότητα και προσεγγίζει σταδιακώς την επόμενη, ενώ η "δεύτερη τονική περιοχή" διαθέτει συνήθως μεγαλύτερη έκταση και ποικιλία μελωδικού-θεματικού υλικού από την πρώτη· εξ άλλου, τυχόν καθυστέρηση της εδραίωσης της "νέας τονικότητος" στην έναρξη της "δεύτερης τονικής περιοχής" ενδέχεται να "δραματοποιήσει" και την μετέπειτα διαδικασία επικύρωσής της στο τέλος της *εκθέσεως*, όπου προαιρετικά δύναται να προστεθεί ένα συνδετικό πέρασμα προς την επανάληψη της *εκθέσεως* ή την έναρξη της *επεξεργασίας*.[503]

Η ενότητα της *επεξεργασίας* θεωρείται ότι διαθέτει κατά κανόναν – τουλάχιστον σε σχετικώς εκτενείς συνθέσεις – δύο αλλεπάλληλες φάσεις εξέλιξης: η πρώτη από αυτές συνίσταται στην συνέχιση της "απομάκρυνσης" από την κύρια τονικότητα (η οποία έχει βέβαια ξεκινήσει ήδη από την *έκθεση*) που βρίσκει την κορύφωσή της στην προσέγγιση του "σημείου της μέγιστης απομάκρυνσης", το οποίο συγκεκριμένα αναφέρεται σε μια τέλεια ή μισή πτώση στην σχετική ελάσσονα είτε ακόμη σε μια τέλεια πτώση στην σχετική της

---

[497] Leonard Gilbert Ratner, "Key Definition – A Structural Issue in Beethoven's Music", *Journal of the American Musicological Society* 23/3, 1970, σ. 472-473.

[498] Ό.π., σ. 473. Η *έκθεση* και η *επανέκθεση* διαθέτουν από τέσσερεις δομικές πτώσεις, η *επεξεργασία* μόνο μία (το "σημείο της μέγιστης απομάκρυνσης" από την κύρια τονικότητα), ενώ στο τέλος προστίθεται και μια δέκατη, προαιρετική πτώση στην *coda* (που ενισχύει την επενέργεια της αμέσως προηγούμενης). Οι ενδιάμεσες πτώσεις της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως* «προσδιορίζουν τα όρια των τονικών περιοχών *εντός* της μορφής» (ό.π.), γι' αυτό μπορούν και να παραλειφθούν· η πτώση εντός της *επεξεργασίας*, συνήθως «στην σχετική ελάσσονα ή στην δεσπόζουσά της» (ό.π.), θεωρείται "προαιρετική", πράγμα που αποτελεί την μοναδική ουσιαστικά (εκούσα ή άκουσα) παρεκτροπή από το σύστημα "μελωδικής στίξεως" του Koch· τέλος, η πρώτη πτώση στην *επανέκθεση*, με την «επιστροφή στην τονική, φέρει γενικά μεγάλο ρητορικό βάρος και έχει πολύ δραματική δύναμη, αλλά δεν είναι κρίσιμη ως προς τις αρμονικές ανάγκες της μορφής» (ό.π.).

[499] Βλ. Ratner, "Key Definition…", ό.π., σ. 473 κ.εξ.

[500] Ratner, *Classic Music*…, ό.π., σ. 217-218.

[501] Ό.π., σ. 218-219.

[502] Ό.π., σ. 220-221. Πρβλ. επίσης Φιτσιώρη, ό.π., σ. 50-51.

[503] Ratner, *Classic Music*…, ό.π., σ. 222-225.

δεσπόζουσας·[504] η δεύτερη φάση εξέλιξης της *επεξεργασίας*, τουναντίον, αντιστρέφει την τονική κατεύθυνση της πρώτης, προκειμένου έτσι να δημιουργήσει την προσδοκία της επαναφοράς της κύριας τονικότητος μέσω της δεσπόζουσάς της.[505] Αν μη τι άλλο, ο Ratner φαίνεται πως έχει πλέον κατανοήσει καλύτερα την θεωρία του Koch απ' ό,τι το 1949 (όπως φερ' ειπείν αποδεικνύει η ενσωμάτωση του "σημείου της μέγιστης απομάκρυνσης" στον προτεινόμενο μακροδομικό σχεδιασμό), έστω και αν εμμένει στην ένταξη της *επεξεργασίας* σε μια ευρύτερη δεύτερη ενότητα και διαφοροποιείται συνεπώς από τον Koch ως προς τρία καίρια σημεία: α) απώτερος στόχος της *επεξεργασίας* θεωρείται σε κάθε περίπτωση η επαναπροσέγγιση της κύριας τονικότητος, β) το "σημείο της μέγιστης απομάκρυνσης" εκλαμβάνεται μονάχα ως "προαιρετικό",[506] ενώ γ) το μεταβατικό τμήμα μετά την ενδιάμεση αυτή πτώση (το οποίο ο Koch αποτιμούσε μόνον ως "παράρτημα" της δεύτερης κύριας περιόδου) είναι για τον Ratner λειτουργικώς αναγκαίο. Κατά τα λοιπά, ο Ratner ενστερνίζεται αρκετές ακόμη από τις επισημάνσεις του Koch και άλλων θεωρητικών της εποχής του: για παράδειγμα, στην έναρξη της *επεξεργασίας* είτε διατηρείται η δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* με ταυτόχρονη ανάκληση του κυρίου θέματος (παλαιότερη πρακτική), είτε αντικαθίσταται άμεσα από άλλες τονικότητες (νεώτερη πρακτική που βρίσκει εφαρμογή στον ώριμο κλασσικισμό, ως επί το πλείστον)·[507] επίσης, ολόκληρη η *επεξεργασία* συνιστά μια τροποποιημένη ανασκόπηση του θεματικού υλικού της *εκθέσεως* ή ανασκευάζει ελεύθερα αυτό το υλικό·[508] και τέλος, η εισαγωγή νέου υλικού θα μπορούσε να δημιουργήσει μελωδική αντίθεση, όπως και η εναλλαγή αποσπασμάτων από ιδέες της *εκθέσεως*, ενώ οι περιπτώσεις *επεξεργασίας* με ελάχιστη ή καμμία θεματική αναφορά στην *έκθεση* είναι μάλλον σπάνιες.[509]

Η *επανέκθεση* μεταθέτει τυπικά όλα τα περιεχόμενα της *εκθέσεως* στην κύρια τονικότητα και με την ίδια σειρά εμφάνισης. Με το βάρος ωστόσο να πέφτει στην αρμονική παράμετρο, η τονική επαναφορά του υλικού της "δεύτερης τονικής περιοχής" θεωρείται πλέον πιο ουσιώδης ακόμη και από την άμεση επαναφορά της κύριας τονικότητος στην έναρξη της *επανεκθέσεως*, η οποία ενδέχεται συνεπώς και να αναβληθεί (με μια "ψευδή επανέκθεση" του κυρίου θέματος σε διαφορετική τονικότητα). Άλλες αποκλίσεις από την τυπική εκδοχή της *επανεκθέσεως* αφορούν στην αναδιάταξη του θεματικού υλικού της *εκθέσεως* καθώς και στην παρεμβολή αναπτυξιακών στοιχείων, που εν τέλει ενισχύουν το γεγονός της οριστικής επικράτησης της κύριας τονικότητος.[510] Η *coda*, ως προαιρετική ενότητα, μπορεί να καταστήσει ισχυρότερη την οριστική πτωτική κατάληξη ενός κομματιού, διαθέτοντας ως μέσα μια (προαιρετική) αρμονική παρέκκλιση, μια αποφασιστική επιστροφή στην κύρια τονικότητα (συνήθως σε συνδυασμό με το κύριο θέμα) καθώς και ένα σύνολο εμφαντικών καταληκτικών χειρονομιών.[511] Ο Ratner, εξ άλλου, απορρίπτει την θεώρηση της *coda* ως "δεύτερης επεξεργασίας",[512] προφανώς επειδή αυτή είναι ασύμβατη με την αρμονική-λειτουργική θεώρηση της μορφής σονάτας την οποία ο ίδιος υποστηρίζει.

Άλλοι τύποι σονάτας απασχολούν ελάχιστα τον Ratner, αφού σε κάθε περίπτωση ο – θεμελιώδης για κάθε μουσική μορφή – διμερής αρμονικός σχεδιασμός παραμένει σε ισχύ. Ο διμερής τύπος σονάτας εδώ αποκαλείται (τελείως άστοχα) "μορφή σονάτας του Scarlatti" και διαθέτει εμφανέστερη συμμετρική δόμηση σε σχέση με τον (δήθεν) μεταγενέστερο τριμερή

[504] Ό.π., σ. 225-226. Όλες οι περιπτώσεις αφορούν φυσικά στον μείζονα τρόπο. Σε σχέση με τους πιθανούς αρμονικούς στόχους της δεύτερης κύριας περιόδου του Koch, απουσιάζει βεβαίως η περίπτωση της σχετικής της υποδεσπόζουσας.
[505] Ratner, *Classic Music*…, ό.π., σ. 225-226 και 227.
[506] Ό.π., σ. 227-228.
[507] Βλ. ό.π., σ. 226 και 228.
[508] Ό.π., σ. 228 και 229.
[509] Ό.π., σ. 228-229.
[510] Ό.π., σ. 229-230.
[511] Ό.π., σ. 230.
[512] Ό.π., σ. 231.

τύπο. Παρά την ισορροπημένη πάντως σχέση των αρμονικών σταθμών με τα θεματικά στοιχεία (το θεματικό υλικό "Α" εκτίθεται στην τονική και "επανεκτίθεται" στην δεσπόζουσα ακολουθούμενο από ανάπτυξη, ενώ το "Β" – αντιστρόφως ανάλογα – εκτίθεται στην δεσπόζουσα και επανεκτίθεται στην τονική), ο μορφολογικός αυτός τύπος θεωρείται ότι στερείται της δραματικότητος που προσφέρει στον τριμερή τύπο σονάτας η ταυτόχρονη επαναφορά της αρχικής τονικότητος και του κυρίου θέματος.[513] Ο τρίτος τύπος σονάτας, χωρίς *επεξεργασία*, εξετάζεται παραδόξως μόνο στις φωνητικές μορφές της άριας, ως "μορφή άριας χωρίς μεσαία ενότητα (x)" ή "μορφή I – V, I" (δεν κρίνω απαραίτητο να σχολιάσω την ακαταλληλότητα τέτοιων χαρακτηρισμών για τις ανάγκες των μεθοδολογικών εργαλείων που αναπτύσσονται στην παρούσα μελέτη, στον βαθμό μάλιστα που τελικά και ο ίδιος ο Ratner παραδέχεται ότι η μορφή αυτή χρησιμοποιείται και σε αργά μέρη ενόργανης μουσικής). Εδώ, εξ άλλου, αναφέρεται ότι στον μορφολογικό αυτόν τύπο διατηρούνται τόσο ο αρμονικός σχεδιασμός της κατ' εξοχήν μορφής σονάτας (χωρίς την ενδιάμεση "απομάκρυνση") όσο και η συμμετρική έκθεση και επανέκθεση του ιδίου μελωδικού-θεματικού υλικού.[514]

Άλλος υπέρμαχος της "αρμονικής" διάστασης της μορφής σονάτας ήταν ο Jens Peter Larsen (1902-1988), ο οποίος επιρρέασε σημαντικά την θεωρητική σκέψη του δευτέρου ημίσεως του 20ού αιώνος με το άρθρο του "Sonatenform-Probleme" του 1963. Όπως και ο Ratner, θέτει στο επίκεντρο της κριτικής του πρωτίστως την θεώρηση του Marx και ιδίως τα ζητήματα α) της διάκρισης των τριών ενοτήτων και των αυτόνομων λειτουργιών τους, β) της αρμονικής και δομικής διάρθρωσης της *εκθέσεως* σε δύο περιοχές-τμήματα, γ) του θεματικού δυϊσμού και του συμπληρωματικού χαρακτήρος των δύο βασικών θεμάτων, δ) του αξιολογικώς δευτερεύοντος ρόλου τμημάτων όπως η μετάβαση, καθώς και ε) της άκαμπτης μικροδομικής οργανώσεως κάθε θέματος ή άλλου τμήματος σε δίμετρες, τετράμετρες και οκτάμετρες φράσεις.[515] Σε αυτά ακριβώς εντοπίζει ορισμένα προβλήματα ασυμβατότητος της θεωρίας της σονάτας του 19ου-20ού αιώνος με την θεωρία αλλά και την πράξη του 18ου αιώνος, τα οποία στην συνέχεια επιχειρεί να επιλύσει καταθέτοντας τις ακόλουθες "αντιπροτάσεις": α) Η *έκθεση* μπορεί να διαιρεθεί σε τρεις ή μόνο δύο τονικές περιοχές, αναλόγως του αν δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην μετάβαση από την κύρια τονικότητα προς την δευτερεύουσα ή όχι· επομένως, είτε η κύρια τονικότητα παγιώνεται σε μια αυτόνομη πρώτη περιοχή, η μετάβαση συνιστά μια ξεχωριστή δεύτερη περιοχή αποσταθεροποίησης της κύριας τονικότητος και προετοιμασίας της δευτερεύουσας, και έτσι η εδραίωση της τελευταίας ακολουθεί σε μια τρίτη τονική περιοχή της *εκθέσεως*, είτε η λειτουργία της μεταβάσεως εντάσσεται στην πρώτη τονική περιοχή – η οποία κατ' αρχάς αφιερώνεται στην κύρια τονικότητα και στην συνέχεια προετοιμάζει την δευτερεύουσα – και ως εκ τούτου στην δεύτερη τονική περιοχή εμφανίζεται απ' ευθείας η δευτερεύουσα τονικότητα. β) Φορείς της μορφής δεν είναι τα ίδια τα θέματα, αλλά η υποκείμενη αρμονική πορεία της *εκθέσεως* που καθορίζει την δομική λειτουργία των θεματικών ιδεών· αυτό αιτιολογεί άλλωστε επαρκώς ακόμη και την χρήση κοινού μοτιβικού-θεματικού υλικού για το "κύριο" αλλά και το "πλάγιο θέμα".[516] γ) Κάθε "περίοδος" (υπό την έννοια μιας οιασδήποτε θεματικής οντότητος) μπορεί εν γένει να λειτουργήσει ως μέρος του κυρίου είτε του πλαγίου θέματος αλλά και ως εισαγωγικό, συνδετικό-μεταβατικό είτε καταληκτικό τμήμα της *εκθέσεως* (αλλά, προφανώς, και κάθε άλλης μακροδομικής ενότητος).[517] Οι παρατηρήσεις του Larsen γίνονται σχεδόν

[513] Ό.π., σ. 232.
[514] Ό.π., σ. 279.
[515] Larsen, "Sonatenform-Probleme", ό.π., σ. 222-223.
[516] Σε σχέση με την εφαρμογή της "μονοθεματικότητος", ας προσεχθεί επίσης η εύστοχη επισήμανση του Larsen ("Sonatenform-Probleme", ό.π., σ. 228), ότι σχεδόν κάθε επαναφορά της αρχικής θεματικής ιδέας εμφανίζεται παρηλλαγμένη, υπό την επίδραση της αρχής της παραλλαγής στην μορφή σονάτας.
[517] Για τις τρεις παραπάνω "θέσεις", βλ. Larsen, "Sonatenform-Probleme", ό.π., σ. 228-229. Στην συνέχεια (ό.π., σ. 229) αναφέρονται ακόμη α) ποικίλες δυνατότητες διαμόρφωσης μιας τέτοιας "περιόδου" (περιλαμβανομένης

αποκλειστικά επί της *εκθέσεως* της μορφής σονάτας, οπότε μπορούν να αφορούν εξίσου σε όλους τους τύπους σονάτας – ακόμη και αν η σύσταση διακριτών μορφολογικών τύπων είναι μάλλον ασύμβατη με το γενικότερο πνεύμα της διερεύνησης του Larsen, με την οποία επιχειρείται ουσιαστικά μια "αποδομητική" διεύρυνση των ορίων του παραδοσιακού κανονιστικού προτύπου της μορφής σονάτας.[518]

Το 1963 δημοσιεύθηκε επίσης η περίφημη μονογραφία του William Stein Newman (1912-2000) *The Sonata in the Classic Era*, στο πλαίσιο της μνημειώδους τρίτομης *Ιστορίας της ιδέας της σονάτας* κατά την περίοδο του μπαρόκ, την κλασσική περίοδο και από τον Beethoven και έπειτα. Παρ' ότι δίνει αρκετή έμφαση στον αρμονικό παράγοντα, ο Newman δεν παρασύρεται προς την ισοπεδωτική αντίληψη του Ratner, αλλά διακρίνει σαφώς δύο τύπους σονάτας: τον διμερή και τον τριμερή. Ο διμερής διαθέτει δύο "συμπληρωματικές" μεταξύ τους ενότητες, τόσο από θεματικής όσο και από αρμονικής επόψεως: ως προς την θεματική παράμετρο, κάθε ενότητα περιλαμβάνει κατά σειρά την αρχική ιδέα, μια μετατροπική προέκταση και μια καταληκτική φιγούρα, ενώ σε αρμονικό επίπεδο, η πορεία από την κύρια προς την δευτερεύουσα τονικότητα στην πρώτη ενότητα αντιστρέφεται στην δεύτερη. Ο Newman δίνει κατ' αρχάς για τον διμερή αυτόν τύπο το σχήμα

||: A [στην τονική] προς την δεσπόζουσα ή την σχετική :||
||: A [στην δεσπόζουσα ή την σχετική] προς την τονική :||,

αλλά στην συνέχεια το αναθεωρεί ως

||: A [στην κύρια τονικότητα] προς B (σε συγγενική τονικότητα) :||
||: A (σε συγγενική τονικότητα) προς B (στην κύρια τονικότητα) :||,

προκειμένου με αυτό να καλύψει και την περίπτωση κατά την οποία στην πρώτη ενότητα διαμορφώνεται μια "σαφής αντιθετική ιδέα" στο σημείο άφιξης της δευτερεύουσας τονικότητος, η οποία στην δεύτερη ενότητα επανεκτίθεται φυσικά στην κύρια τονικότητα.[519]

Ο τριμερής τύπος σονάτας, αντιθέτως, διακρίνεται από την επαναφορά της αρχικής ιδέας στην κύρια τονικότητα, γεγονός που συνεπιφέρει την αυτονόμηση του τμήματος που μεσολαβεί από την ολοκλήρωση της πρώτης ενότητος μέχρι την διπλή αυτή – τονική και θεματική συγχρόνως – επαναφορά: η νέα αυτή ενότητα (*επεξεργασία*), πέραν του χώρου που καταλαμβάνει πριν την έναρξη της *επανεκθέσεως*, διαφοροποιείται από αυτήν τόσο με θεματικά (με τον διαφορετικό χειρισμό του υπάρχοντος υλικού και ενδεχομένως με την εισαγωγή νέου) όσο και με τονικά μέσα (δια της αποφυγής της κύριας τονικότητος), ενώ η αρμονική, ρυθμική και δυναμική προετοιμασία της έναρξης της τρίτης ενότητος, η οποία ουσιαστικά γίνεται αντιληπτή ως μια "επανέναρξη" του κομματιού, δίνει την αίσθηση του μακροδομικού σχεδιασμού "A B A" (με την ουσιώδη ωστόσο επισήμανση ότι το B εδώ αντιπροσωπεύει μια "δυναμική" ενότητα, που παράγεται από την αμέσως προηγούμενη, και όχι κάποια "στατική" και εντελώς νέα ως προς τα θεματικά της περιεχόμενα).[520] Αυτή η

της παρατήρησης ότι οι "περίοδοι" του κυρίου θέματος και της μεταβάσεως συχνά διαθέτουν αντίστοιχη έναρξη αλλά διαφορετική εξέλιξη) και β) διάφορες περιπτώσεις υφολογικής και δομικής διαφοροποίησης μεταξύ των τμημάτων μιας ενότητος (π.χ. παρατακτική ή αναπτυξιακή εξέλιξη, ομοφωνική ή πολυφωνική ύφανση, οκτάμετρη συμμετρική ή ασύμμετρη δόμηση κ.ο.κ.), ενώ στο τέλος προτείνεται γ) η διάκριση των μορφοπλαστικών στοιχείων ενός κομματιού αφ' ενός μεν σε αυτά που δημιουργούν "ασυνέχεια" (όπως παύσεις, πτώσεις, δυναμικές και μοτιβικές αντιθέσεις κ.λπ.) και αφ' ετέρου σε εκείνα που λειτουργούν ως φορείς της μελωδικο-ρυθμικο-αρμονικής και δομικής εξέλιξης (όπως, φερ' ειπείν, ο αρμονικός ρυθμός και η γραμμική-μελωδική εξύφανση).

[518] Βλ. Larsen, "Sonatenform-Probleme", ό.π., σ. 230. Παρόμοιο αίτημα εκφράζει εν πολλοίς και ο Φιτσιώρης, ό.π., σ. 64 κ.εξ. και ιδίως σ. 68.

[519] Newman, ό.π., σ. 144 και 145-146.

[520] Ό.π., σ. 143-144, 145 και 157.

εντύπωση "επανέναρξης" μπορεί να ενισχυθεί περαιτέρω, εάν στην αρχή της *επεξεργασίας* παρατεθεί υλικό από την κατάληξη της *εκθέσεως* αντί της αρχικής ιδέας – έστω και στην δευτερεύουσα τονικότητα (όπως δηλαδή συμβαίνει στον διμερή τύπο), μπορεί όμως και να ατονήσει, σε περίπτωση που η έναρξη της *επανεκθέσεως* γίνει με την αρχική ιδέα στην υποδεσπόζουσα (είτε σε κάποια άλλη τονικότητα, πέραν της κύριας) ή η επαναφορά της αρχικής ιδέας εμφανισθεί μετά το δευτερεύον θέμα και ακριβώς πριν την καταληκτική φιγούρα (ειδικά για την αντιστροφή των βασικών θεμάτων στην *επανέκθεση* δίνεται η ονομασία "αντικατοπτρική μορφή σονάτας").[521] Τον Newman απασχολούν επίσης οι αναλογίες των ενοτήτων: μια αισθητά σύντομη *επεξεργασία* μπορεί να εξισορροπηθεί από την ενσωμάτωση αναπτυξιακών διαδικασιών στην *έκθεση* και την *επανέκθεση*, η *επανέκθεση* είναι ως επί το πλείστον η εκτενέστερη απ' όλες τις ενότητες,[522] ενώ η *coda* (ιδίως στον Beethoven) διαθέτει το μέγεθος και την σημασία μιας ανεξάρτητης αναπτυξιακής ενότητος ούτως, ώστε όχι μόνο μεταβάλλει την συνολική μακροδομή σε τετραμερή ("Α Β Α Γ"), αλλά και αχρηστεύει στην πράξη τις τυπικές επαναλήψεις των ενοτήτων – πρωτίστως της δεύτερης επαναλήψεως, δηλαδή της *επεξεργασίας*, της *επανεκθέσεως* και της *coda* από κοινού.[523]

Εκεί πάντως που ο Newman συγκλίνει με τους Ratner και Larsen είναι στην διερεύνηση της *εκθέσεως*, όπου η αίσθηση της αντίθεσης ανάγεται σαφώς στην αρμονική της οργάνωση, ενώ η θεματική συνιστώσα τίθεται στο περιθώριο· έτσι, η έλλειψη ενός πραγματικού "δευτέρου θέματος" και η "μονοθεματικότητα" εκλαμβάνονται ως φαινόμενα απολύτως συμβατά με τα δεδομένα του αρμονικού σχεδιασμού της *εκθέσεως*, ενώ οι σχέσεις τρίτης που καλλιεργούνται στο όψιμο κλασσικό ύφος θεωρείται ότι καθιστούν περισσότερο ανάγλυφη την αντίθεση ανάμεσα στις δύο τονικές περιοχές.[524] Εντούτοις, ο Newman δεν παραβλέπει καθόλου να αναφερθεί και στον θεματικό παράγοντα, έστω και αν τον θεωρεί υποδεέστερο: η αρχική ιδέα διαμορφώνεται πλέον ως αυτοδύναμο "θέμα" και εμπεριέχει ένα απόθεμα μοτιβικών στοιχείων προς περαιτέρω ανάπτυξη·[525] η μετάβαση, παράλληλα με τον (αρμονικό-δομικό) μεσολαβητικό αλλά και διαχωριστικό της ρόλο, προσλαμβάνει επίσης θεματική υπόσταση, καθώς συχνά εδώ επαναλαμβάνεται η πρώτη φράση του κυρίου θέματος και στην συνέχεια εμφανίζεται κάτι διαφορετικό·[526] η σαφής θεματική διαφοροποίηση της δεύτερης τονικής περιοχής δεν μπορεί παρά να δημιουργήσει την αίσθηση ενός "δευτέρου θέματος", χωρίς φυσικά αυτός ο θεματικός δυϊσμός να συνιστά δομική προϋπόθεση·[527] τέλος, το "καταληκτικό θέμα" (που ιστορικά διαμορφώνεται πριν το "δεύτερο θέμα") μπορεί να διακρίνεται ελάχιστα από τις ιδέες της δεύτερης θεματικής ομάδος ή να διαφοροποιείται ξεκάθαρα από αυτές και να αναπτύσσεται σε μεγάλη έκταση, διαθέτοντας μάλιστα μοτιβικό υλικό εξαιρετικής σημασίας για την *επεξεργασία* που ακολουθεί.[528]

Ως βασικός αρμονικός στόχος της *επεξεργασίας* ορίζεται εδώ η δεσπόζουσα της κύριας τονικότητος, ενώ οι ενδιάμεσοι αρμονικοί σταθμοί θεωρείται ότι προσδιορίζουν μόνο την υποδιαίρεση της ενότητος αυτής σε επιμέρους τμήματα.[529] Από θεματικής πλευράς δε, ο Newman προβαίνει σε μια αρκετά ουσιώδη διάκριση: οι *επεξεργασίες* της προκλασσικής ιδίως περιόδου, υπό την επίδραση του "αβρού" ("galant") ύφους που ήταν εχθρικό προς την έννοια της μοτιβικής ανάπτυξης, συνίστανται σε ένα σύνολο αναδιατυπώσεων, περασμάτων και μεταφορών σε άλλες τονικότητες της αρχικής ιδέας και των υπολοίπων θεματικών ιδεών της *εκθέσεως*· αντιθέτως, οι *επεξεργασίες* του ώριμου κλασσικισμού, που κάνουν χρήση μιας

[521] Ό.π., σ. 145-146 και 158.
[522] Ό.π., σ. 146.
[523] Ό.π., σ. 146 και 145.
[524] Ό.π., σ. 147-148· πρβλ. επίσης σ. 152-153.
[525] Ό.π., σ. 150.
[526] Ό.π., σ. 151.
[527] Ό.π., σ. 152.
[528] Ό.π., σ. 154.
[529] Ό.π., σ. 156.

πληθώρας αναπτυξιακών τεχνικών και δη αντιστικτικών μεθόδων, χαρακτηρίζονται ως "πραγματικές", ακόμη και αν περιλαμβάνουν υποενότητες με απλά συγχορδιακά, "μη-αναπτυξιακά" περάσματα.[530] Παρ' ότι δεν αναφέρεται πουθενά, η διάκριση αυτή ταυτίζεται ουσιαστικά με τους δύο τρόπους κατασκευής της *επεξεργασίας* κατά τον Koch. Όσον αφορά δε στην μετάβαση προς την *επανέκθεση*, ο Newman επισημαίνει την συχνή δημιουργία κλιμάκωσης και έντασης που αίρονται με την διπλή επαναφορά της αρχικής ιδέας στην κύρια τονικότητα· η ίδια η σύνδεση, πάντως, της *επεξεργασίας* με την *επανέκθεση* μπορεί να είναι πολύ στενή – με την συνέχιση της ανάπτυξης ενός στοιχείου της *επεξεργασίας* ακόμη και μετά την έναρξη της *επανεκθέσεως* ή με την "ψευδή επανέκθεση" στο ίδιο σημείο και την μετέπειτα σταδιακή επαναπροσέγγιση της κύριας τονικότητος – ή, τουναντίον, πολύ χαλαρή, με την μεσολάβηση μιας παύσεως-τομής.[531]

Η τυπική τονική μεταφορά του υλικού της *εκθέσεως* δεν θεωρείται ικανοποιητική για την *επανέκθεση*, τουλάχιστον όσον αφορά στο έργο των μεγάλων δημιουργών. Ως εκ τούτου, τονίζεται η αναγκαιότητα παραλλαγής των θεματικών περιεχομένων της *εκθέσεως* – ιδίως μάλιστα εκείνων της μεταβάσεως (η οποία, εξ άλλου, μπορεί να είναι και εντελώς νέα) – καθώς και της αποφυγής περιττών επαναλήψεων ιδεών στην ίδια τονικότητα (όπως συνήθως συμβαίνει στην περίπτωση μιας "μονοθεματικής" *εκθέσεως*).[532] Δίνεται επίσης έμφαση στις δυνατότητες αρμονικής διαφοροποίησης του "δευτέρου θέματος" με την εκμετάλλευση ενδεχόμενων σχέσεων τρίτης κατά τρόπον αντικατοπτρικό προς την *έκθεση*, καθώς και στην αρμονική εξισορρόπηση που μπορεί να προσφέρει στον μακροδομικό σχεδιασμό η αξιοποίηση της περιοχής της υποδεσπόζουσας στην *επανέκθεση* (εφ' όσον όμως δεν ακολουθεί *coda* – προϋπόθεση άγνωστη μεταξύ των θεωρητικών του 18ου και των αρχών του 19ου αιώνος).[533] Η *coda*, τέλος, εάν είναι σχετικώς εκτενής, μπορεί να συνεισφέρει στην ολοκλήρωση της αρμονικής πορείας ολόκληρης της μορφής, αλλά και να παρουσιάσει υπό νέα έποψη κάποια από τα ήδη γνωστά θεματικά στοιχεία.[534]

Εξαιρετικά ασαφείς, πάντως, είναι οι παρατηρήσεις του Newman αναφορικά με τις εφαρμογές των μορφών σονάτας σε μέρη αργής χρονικής αγωγής.[535] Τα "διμερή πρότυπα" και οι «κατ' αρχήν "μορφές σονάτας", μερικές φορές με τίποτε περισσότερο από μια σύντομη περίοδο επαναφοράς αντί για μια "ενότητα επεξεργασίας"»,[536] αρχικά τουλάχιστον, δίνουν την εντύπωση αναφοράς στον διμερή τύπο σονάτας και στην σονάτα χωρίς *επεξεργασία*, αντιστοίχως· η αντιπαραβολή ωστόσο των θεωρητικών αυτών προδιαγραφών με τα υποδεικνυόμενα κατά περίπτωση παραδείγματα από σονάτες για πιάνο του Haydn ουδόλως επιβεβαιώνει τελικά τους προαναφερόμενους συσχετισμούς! Ως εκ τούτου, οι πληροφορίες του Newman για τις μορφές σονάτας στα αργά μέρη της κλασσικής περιόδου δημιουργούν μόνον αναπάντητα ερωτήματα, δίχως να αποσαφηνίζουν το παραμικρό.

Σημαντική στην συζήτηση για τις μορφές σονάτας υπήρξε και η συμβολή του Rey Morgan Longyear (1930-1995), στον βαθμό που σε τρεις ανεξάρτητες δημοσιεύσεις του στα 1969, 1971 και 1988 (η τελευταία σε συνεργασία με την Kate Covington) διερεύνησε ισάριθμα ζητήματα που δεν είχαν τύχει μέχρι τότε ιδιαίτερης προσοχής: α) τις προϋποθέσεις

[530] Ό.π., σ. 155-156.
[531] Ό.π., σ. 157-158.
[532] Ό.π., σ. 158 και 151.
[533] Ό.π., σ. 158.
[534] Ό.π.
[535] Εξ άλλου, η εκτίμησή του ότι «η ποικιλία των δομικών προτύπων που χρησιμοποίησαν οι Βιεννέζοι μουσουργοί στα αργά τους μέρη είναι μικρή» είναι τελείως ανυπόστατη, όσο και αν η ακόλουθη παρατήρηση, ότι στα αργά μέρη «η σύνταξη [δόμηση] τείνει να είναι πιο φυσιολογική και απλή απ' ό,τι στις γρήγορες "μορφές σονάτας" και συχνά υφίσταται λιγότερη ανάπτυξη υπό την μοτιβική, οργανική έννοια» (Newman, ό.π., σ. 160), φαίνεται να επαληθεύεται σε γενικές γραμμές.
[536] Newman, ό.π., σ. 161.

σύστασης και τα χαρακτηριστικά του διμερούς τύπου σονάτας, β) τον αρμονικό σχεδιασμό και τις ιδιαιτερότητες των έργων της κλασσικής περιόδου σε ελάσσονα τρόπο, καθώς επίσης γ) τις ιστορικές καταβολές του φαινομένου της "εκθέσεως τριών τονικοτήτων".[537]

Η "διμερής μορφή σονάτας" – η οποία, σύμφωνα με τον Longyear, καλλιεργήθηκε κατ' αρχάς εξίσου σε γρήγορα αλλά και σε αργά μέρη, σταδιακώς όμως περιορίσθηκε στα αργά και τελικά αντικαταστάθηκε και σε αυτά από την μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*[538] – δεν προϋποθέτει βεβαίως την ύπαρξη δύο ενοτήτων της ιδίας ακριβώς εκτάσεως, διότι μια τέτοιου είδους εξωτερική ισορροπία θα μπορούσε να αφορά εξίσου σε μια μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* είτε ακόμη σε μια τριμερή μορφή σονάτας με στοιχειώδη *επεξεργασία*· αντιθέτως, στην πλειονότητα των δειγμάτων διμερούς σονάτας, η δεύτερη μακροδομική ενότητα είναι λίγο εκτενέστερη της πρώτης, παρά το γεγονός ότι αμφότερες συμπίπτουν θεματικά όχι μόνο στην έναρξη και την κατάληξή τους, αλλά και ως προς μία τουλάχιστον ενδιάμεση θεματική ιδέα (το "δεύτερο θέμα").[539] Αυτό συμβαίνει επειδή στην δεύτερη ενότητα χρειάζεται περισσότερος χρόνος για την επαναπροσέγγιση της κύριας τονικότητος απ' ό,τι στην πρώτη ενότητα για την διαδικασία απομάκρυνσης από αυτήν: έτσι, μετά την εναρκτήρια επαναφορά του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα, η δεύτερη ενότητα μπορεί να συνεχισθεί με το μεταβατικό υλικό προς το "δεύτερο θέμα" της *εκθέσεως* (προφανώς με κάποια επέκταση), με νέο θεματικό υλικό αντ' αυτού είτε – πολύ πιθανόν – με ένα αναπτυξιακό τμήμα.[540] Ανεξαρτήτως πάντως του αναπτυξιακού ή μη χαρακτήρος του "πρώτου ημίσεως" της δεύτερης αυτής ενότητος, το "δεύτερο ήμισύ" της λειτουργεί ως τονική "επανέκθεση" του θεματικού υλικού που στην πρώτη ενότητα είχε παρουσιασθεί στην δευτερεύουσα τονικότητα· ακόμη όμως και αν το υλικό αυτό υποκατασταθεί από νέο, ανάλογης λειτουργικότητος, βασικό γνώρισμα του διμερούς τύπου σονάτας παραμένει εν τέλει η αποφυγή της επαναφοράς υλικού του "πρώτου θέματος" στο "δεύτερο ήμισυ" της δεύτερης μακροδομικής ενότητος, πράγμα που αυτομάτως θα μετέβαλε την συνολική μορφή σε τριμερή.[541] Ασφαλές κριτήριο διάκρισης των δύο αυτών τύπων θεωρείται επιπλέον η ύπαρξη μιας *coda*, που παραπέμπει σχεδόν πάντοτε σε τριμερή μακροδομή.[542]

---

[537] Βλ. αντίστοιχα: α) Rey Morgan Longyear, "Binary Variants of Early Classic Sonata Form", *Journal of Music Theory* 13/2, 1969, σ. 162-185· β) Rey Morgan Longyear, "The Minor Mode in Eighteenth-Century Sonata Form", *Journal of Music Theory* 15/1-2, 1971, σ. 182-229· και γ) Rey Morgan Longyear – Kate R. Covington, "Sources of the Three-Key Exposition", *The Journal of Musicology* 6/4, 1988, σ. 448-470.

[538] Longyear, "Binary Variants…", ό.π., σ. 183. Η τοποθέτηση αυτή έχει ιδιαίτερη σημασία, διότι αιτιολογεί ως έναν βαθμό την μετατόπιση του ενδιαφέροντος των θεωρητικών του 18ου αιώνος από τον διμερή τύπο σονάτας (Scheibe, Riepel) στον τριμερή (Koch, Galeazzi) καθώς και την σχετικώς όψιμη ενασχόληση των θεωρητικών με τον τύπο σονάτας χωρίς *επεξεργασία* από τον 19ο αιώνα και έπειτα (Reicha, Birnbach, Marx κ.ά.).

[539] Longyear, "Binary Variants…", ό.π., σ. 182. Σε άλλο σημείο του ιδίου άρθρου (ό.π., σ. 167), ο συγγραφέας διευκρινίζει ότι προτιμά τον (μάλλον ουδέτερο) όρο "δεύτερο θέμα" αντί του "δευτερεύοντος θέματος" σε σχέση με ένα "κύριο", διότι θεωρεί παρωχημένη την αξιολογική αυτή διάκριση.

[540] Longyear, "Binary Variants…", ό.π., σ. 165 και 182.

[541] Ό.π., σ. 183. Συνεπώς, ακόμη και περιπτώσεις κατά τις οποίες το "πρώτο θέμα" επανεκτίθεται στο σημείο αυτό σε τονικότητα διαφορετική της κύριας (φερ' ειπείν στην υποδεσπόζουσα) ή ακόμη παραχωρεί αρχικά την θέση του στο "δεύτερο θέμα" αλλά κατόπιν επανεκτίθεται και αυτό στην κύρια τονικότητα ("αντικατοπτρική επανέκθεση") συγκαταλέγονται σαφέστατα στον τριμερή τύπο σονάτας (ό.π., σ. 165). Ατυχώς όμως, ο Longyear αμφιβάλλει για το κατά πόσον μια "ατελής επανέκθεση" (δηλαδή μόνο του δευτερεύοντος θεματικού υλικού) που έπεται μιας εκτενούς "επεξεργασίας" (σε έργα κυρίως του 19ου αιώνος) μπορεί όντως να συμπεριληφθεί στον διμερή τύπο σονάτας (ό.π.). Εδώ, καθίσταται προφανής η επίδραση κριτηρίων που ανήκουν στην θεωρητική παράδοση του 20ού αιώνος (όπου ο διμερής τύπος σονάτας αντιμετωπίζεται μονάχα ως "παραφθορά" του κανονιστικού τριμερούς προτύπου), τα οποία τελικά σχετικοποιούν τα πορίσματα της έρευνας του Longyear. Προσωπικά όμως, είμαι της γνώμης ότι ο Longyear κακώς αντιμετωπίζει τέτοιο δίλημμα, στον βαθμό που η μελέτη του έρχεται ουσιαστικά να αναιρέσει τις παραπάνω θεωρητικές προκαταλήψεις. Με ποιά λογική η μεγάλη έκταση του αναπτυξιακού τμήματος ("επεξεργασία") θα μπορούσε να αποτελέσει κριτήριο διάκρισης του τριμερούς από τον διμερή τύπο σονάτας, όταν την ίδια στιγμή μια "στοιχειώδης" *επεξεργασία* στον τριμερή τύπο ορθώς δεν εκλαμβάνεται ως ένδειξη διμέρειας; Εκτιμώ λοιπόν ότι ο Longyear αντιμετωπίζει εδώ ένα ψευδοδίλημμα· διότι, εφ' όσον ο διμερής τύπος σονάτας μπορεί να ενσωματώσει πλήρως την λειτουργία της

Σε αρμονικό επίπεδο, ο Longyear επισημαίνει μια τάση εξισορρόπησης του άξονος τονικής – δεσπόζουσας (για τον μείζονα τρόπο) ή ελάσσονος τονικής – σχετικής μείζονος / ελάσσονος δεσπόζουσας (για τον ελάσσονα) στην πρώτη ενότητα, μέσω της ανάπτυξης μιας τριπλής τονικής σχέσεως δεσπόζουσας / σχετικής – υποδεσπόζουσας – τονικής (για αμφότερους τους τρόπους) στην δεύτερη ενότητα· ειδικά μάλιστα στην περίπτωση έργων σε ελάσσονα τρόπο, θεωρεί απαραίτητη και την ανάπτυξη δευτερευόντων τονικών αξόνων, π.χ. σε σχέσεις τρίτης προς την κύρια τονικότητα, προκειμένου έτσι να αντιμετωπισθεί η σχετική αστάθεια που ενυπάρχει στον ελάσσονα τρόπο.[543] Ο Longyear ανέπτυξε περαιτέρω την προβληματική αυτή στα δύο επόμενα άρθρα του, επικεντρώνοντας ωστόσο το ενδιαφέρον του στον τριμερή τύπο σονάτας, όπου οι τονικές αυτές σχέσεις αναπτύσσονται σε μεγαλύτερη έκταση.[544] Η "έκθεση τριών τονικοτήτων", όπου η δεύτερη θεματική ομάδα ξεκινά μεν από ένα συγκεκριμένο τονικό κέντρο, αλλά στην πορεία της στρέφεται προς ένα διαφορετικό και τελικά καταλήγει σε αυτό (επομένως δεν αφορά απλώς σε μια αλλαγή τρόπου ή σε κάποια παροδική τονικοποίηση), εντοπίζεται ήδη κατά την περίοδο του "προκλασσικισμού" και δη σε ορισμένα έργα σε ελάσσονα τρόπο, τα οποία συνδυάζουν έτσι τις δυνατότητες της σχετικής μείζονος και της ελάσσονος δεσπόζουσας ως προς την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως*.[545] Συνεπώς, από την κύρια (ελάσσονα) τονικότητα η μετάβαση (συνήθως με την αρχική θεματική ιδέα, ενίοτε όμως και με νέο θεματικό υλικό) οδηγεί στην σχετική μείζονα για την εμφάνιση της δεύτερης θεματικής ομάδος, στο πλαίσιο της οποίας ωστόσο πραγματοποιείται μια ακόμη μετατροπία προς την ελάσσονα δεσπόζουσα, όπου κατόπιν εισάγεται και το (σαφώς διακριτό) καταληκτικό θέμα με το οποίο ολοκληρώνεται η *έκθεση*.[546] Τέτοιου είδους τονική οργάνωση της *εκθέσεως* ενδέχεται να επιρρεάσει την αρμονική δομή της *επεξεργασίας* (συνήθως με την τονικοποίηση κάποιων τονικών κέντρων συγγενικών προς την "ενδιάμεση" τονικότητα της σχετικής μείζονος), είναι όμως βέβαιο ότι επιδρά αποφασιστικά και στην ενότητα της *επανεκθέσεως*: μια πρώτη περίπτωση αφορά στην εκκίνηση της τελευταίας από την υποδεσπόζουσα και την μεταφορά όλων των υπολοίπων θεματικών περιεχομένων στην αρχική ελάσσονα τονικότητα· μπορεί επίσης το τμήμα της *εκθέσεως* στην σχετική μείζονα να αντικατασταθεί στην *επανέκθεση* από ένα αναπτυξιακού

"επεξεργασίας" στο "πρώτο ήμισυ" της δεύτερης ενότητος, η έκταση που τελικά αυτή θα λάβει είναι τελείως αδιάφορη (τουλάχιστον από μεθοδολογικής πλευράς).

[542] Longyear, "Binary Variants…", ό.π., σ. 181.

[543] Ό.π., σ. 167 και 182-183. Πρβλ. επίσης Longyear, "The Minor Mode…", ό.π., σ. 218.

[544] Διάφορες περιπτώσεις δευτερευόντων τονικών αξόνων που αναπτύσσονται ανάμεσα σε *έκθεση* και *επανέκθεση* εξετάζονται συγκεκριμένως στο άρθρο του Longyear "The Minor Mode…", ό.π., σ. 218-219. Για τον Longyear, μάλιστα, η εξισορρόπηση στην *επανέκθεση* των δευτερευουσών αρμονικών σχέσεων που έχουν νωρίτερα εδραιωθεί στην *έκθεση* συνιστά ένα πολύ σημαντικό ζήτημα (βλ. χαρακτηριστικά: ό.π., σ. 186). Προσωπικά όμως δεν συμμερίζομαι αυτήν την άποψη, καθώς οι αρμονικές σχέσεις που υποδεικνύονται εκεί αφορούν είτε στην – κατά το μάλλον ή ήττον αυτονόητη και αναμενόμενη – διατήρηση κατ' αναλογίαν ορισμένων αρμονικών διαδοχών και τονικών αποκλίσεων σε διαφορετική πλέον τονική βάση αναφοράς, είτε στην αντικατάστασή τους από λειτουργικώς ισοδύναμες επιλογές. Ως εκ τούτου, δεν θα αφιερώσω εδώ περισσότερο χώρο σε αυτήν την προβληματική.

[545] Longyear – Covington, "Sources of the Three-Key Exposition", ό.π., σ. 448-449. Περιπτώσεις αλλαγής τρόπου – οι οποίες όμως δεν συνιστούν πραγματικές "εκθέσεις τριών τονικοτήτων" – αναφέρονται στην σ. 459: μετά την μείζονα κύρια τονικότητα, το "δεύτερο θέμα" είτε εισάγεται στην ελάσσονα δεσπόζουσα και στην εξέλιξή του στρέφεται προς την μείζονα δεσπόζουσα, είτε εκκινεί κανονικά από την τονικότητα της δεσπόζουσας και στην πορεία του παρεκκλίνει προς τον ελάσσονα τρόπο εν είδει (τροπικού) "καλλωπισμού". Τα ίδια φαινόμενα περιγράφονται και στο άρθρο του Longyear "The Minor Mode…" (ό.π., σ. 203-204 και 208), υπό την έννοια μιας "παρεμβολής" στον αντίθετο τρόπο, η οποία λαμβάνει χώραν είτε στην έναρξη της δεύτερης θεματικής ομάδος σε κάποια μείζονα τονικότητα (εν είδει "επεισοδίου"), είτε στην εξέλιξή της (εν είδει εμβόλιμου "περάσματος"), και επιπλέον ενδέχεται να διαμορφώνει έναν δευτερεύοντα "τονικό άξονα" που διατηρείται σε διαφορετική τονική βάση και κατά την *επανέκθεση*.

[546] Longyear – Covington, "Sources of the Three-Key Exposition", ό.π., σ. 451 και 454-455. Πρβλ. επίσης Longyear, "The Minor Mode…", ό.π., σ. 197.

χαρακτήρος πέρασμα με κατεύθυνση προς την κύρια τονικότητα για την επαναφορά της κατακλείδας· κατά τον 19ο αιώνα, εξ άλλου, η "ενδιάμεση" μείζονα τονικότητα της *εκθέσεως* εξισορροπείται πλέον στην *επανέκθεση* από την ομώνυμη μείζονα ή την (επίσης μείζονα) σχετική της υποδεσπόζουσας και μόνο στο καταληκτικό θέμα επιστρέφει η αρχική ελάσσονα τονικότητα.[547] Μια "έκθεση τριών τονικοτήτων" εμφανίζεται λίγο αργότερα και σε έργα σε μείζονα τρόπο: εδώ, η μετάβαση προετοιμάζει την τονικότητα της δεσπόζουσας, αλλά η δεύτερη θεματική ομάδα εισάγεται σε μια διαφορετική τονικότητα από την αναμενόμενη, η οποία βέβαια επαναπροσεγγίζεται αργότερα, προκειμένου η *έκθεση* να ολοκληρωθεί κανονικά σε αυτήν· στην *επανέκθεση*, τώρα, η ενδιάμεση τονικότητα μεταφέρεται στην υπερκείμενη τετάρτη (ή υποκείμενη πέμπτη), προκειμένου έτσι να διατηρήσει την ίδια τονική σχέση προς την καταληκτική τονικότητα – η οποία ταυτίζεται πλέον με την αρχική.[548]

Οι σονάτες σε ελάσσονα τρόπο παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, δεδομένου του ότι – σε αντίθεση με τον μείζονα τρόπο – για την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* υφίσταται εξ αρχής μια δυνατότητα επιλογής. Ο Longyear υποστηρίζει ότι η ελάσσονα δεσπόζουσα υπήρξε δημοφιλέστερη κατά τα μέσα του 18ου αιώνος και ότι σχετίζεται περισσότερο με τον διμερή τύπο σονάτας, παρά με τον τριμερή·[549] η σχετική μείζονα, αντιθέτως, επικράτησε αργότερα, κατά την ώριμη κλασσική περίοδο, τόσο μεταξύ των συνθετών όσο και μεταξύ των θεωρητικών.[550] Αλλά και οι τρόποι προσέγγισης της δευτερεύουσας τονικότητος είναι ποικίλοι: α) με ένα αυτοτελές κύριο θέμα που καταλήγει σε τέλεια ή μισή πτώση-τομή και ακολουθείται αδιαμεσολάβητα από το "δεύτερο θέμα" στην σχετική μείζονα· β) με μια μετάβαση που ξεκινά όπως το αρχικό θέμα και στην εξέλιξή της αναπτύσσει το υλικό του, μετατρέποντας προς την δευτερεύουσα τονικότητα· γ) με μια μετάβαση που βασίζεται εξ αρχής σε νέο θεματικό υλικό και που μπορεί να ξεκινήσει από την κύρια τονικότητα, κατ' ευθείαν από το περιβάλλον της δευτερεύουσας (η οποία εντούτοις χρήζει πτωτικής επικύρωσης) ή ακόμη από κάποια άλλη, απομεμακρυσμένη τονική περιοχή· δ) με ένα γνήσιο "μεταβατικό θέμα", σαφώς διακριτό από εκείνα που το περιβάλλουν.[551] Η πρώτη περίπτωση από τις παραπάνω αφορά προφανώς σε μια "διτμηματική" *έκθεση*, η τελευταία σε μια "τριτμηματική", ενώ οι δύο ενδιάμεσες μπορούν να διαμορφώσουν ένα αυτόνομο τμήμα στην πρώτη ενότητα μόνον εφ' όσον αναπτυχθούν σε ικανή έκταση.[552] Ένα ακόμη κρίσιμο ζήτημα αφορά στην κατάληξη της *εκθέσεως*, διότι, εάν αυτή πρόκειται να επαναληφθεί, χρειάζεται ένα συνδετικό πέρασμα επαναπροσέγγισης της αρχικής ελάσσονος τονικότητος, ενώ εάν οδηγεί προς την *επεξεργασία*, μπορεί απλούστατα να επικυρώσει την δευτερεύουσα τονικότητα ή να κατευθυνθεί προς τον επόμενο τονικό στόχο: γι' αυτό, στα έργα σε ελάσσονα τρόπο συναντάται συχνότερα απ' ό,τι σε εκείνα σε μείζονα ένα διπλό εναλλακτικό κλείσιμο. Παρατηρείται επίσης ότι στην περίπτωση της ελάσσονος δεσπόζουσας ως δευτερεύουσας τονικότητος της *εκθέσεως* τα καταληκτικά θεματικά στοιχεία εξαρτώνται περισσότερο από το υλικό της δεύτερης θεματικής ομάδος·[553] αυτό όμως, πιστεύω ότι οφείλεται ακριβώς στο γεγονός ότι η ελάσσονα δεσπόζουσα εφαρμόζεται πρωτίστως σε έργα της προκλασσικής περιόδου, στα οποία το "δεύτερο" και το "καταληκτικό" θέμα δεν διακρίνονται ακόμη ιδιαίτερα μεταξύ τους, σε αντίθεση με την σχετική μείζονα, η οποία εμφανίζεται κατά κανόνα στο ρεπερτόριο της καθ' εαυτής κλασσικής περιόδου, όπου τα καταληκτικά θεματικά στοιχεία τείνουν να διαφοροποιηθούν σε σημαντικό βαθμό από εκείνα της δεύτερης θεματικής ομάδος, συχνά μάλιστα με αναφορές στο υλικό του κυρίου θέματος.

[547] Longyear – Covington, "Sources of the Three-Key Exposition", ό.π., σ. 455-459.
[548] Ό.π., σ. 460 και 462.
[549] Longyear, "The Minor Mode…", ό.π., σ. 189.
[550] Ό.π., σ. 189 και 197.
[551] Ό.π., σ. 198, 200 και 202.
[552] Πρβλ. ό.π., σ. 184.
[553] Ό.π., σ. 208.

Ως προς την *επανέκθεση* των σονατών σε ελάσσονα τρόπο, ο Longyear παρατηρεί γενικά ότι το κύριο θέμα είθισται να επανεισάγεται τυπικά στην αρχική τονικότητα, χωρίς πολλές τροποποιήσεις· εξαιρέσεις εμφανίζονται συνήθως σε σχετικώς "πρώιμα" δείγματα γραφής, υπό την μορφή μιας επαναφοράς του κυρίου θέματος από την (ελάσσονα) υποδεσπόζουσα, άλλοτε με κάποιες υφολογικές αλλαγές και πιθανόν αντιστικτικής φύσεως προσθήκες,[554] ενίοτε δε χωρίς την αρχική του φράση – για να μην αναφερθούμε και στις πρακτικές της "αντικατοπτρικής επανεκθέσεως" ή της αναδιατάξεως των φράσεων του κυρίου θέματος, που μας είναι ήδη γνωστές.[555] Η μετάβαση συχνά παρεκκλίνει προς την υποδεσπόζουσα,[556] όπως δηλαδή συμβαίνει και στον μείζονα τρόπο. Τα σημαντικότερα όμως προβλήματα όσον αφορά στην *επανέκθεση* ενός έργου σε ελάσσονα τρόπο σχετίζονται με τον χειρισμό της δεύτερης θεματικής ομάδος, το υλικό της οποίας οφείλει κατά κανόνα να μεταφερθεί στον αντίθετο τρόπο. Αν λοιπόν αυτό δεν είναι εφικτό με την συμβολή μονάχα μερικών μικρών αλλαγών επί των θεματικών στοιχείων, οι συνθέτες προβαίνουν σε κάποιες περικοπές, ιδίως μάλιστα στην περίπτωση που ένα μέρος της δεύτερης θεματικής ομάδος βασίζεται στο υλικό του κυρίου θέματος, οπότε εδώ δεν χρειάζεται να επανεκτεθεί το ίδιο για δεύτερη φορά στην κύρια τονικότητα.[557] Ουσιώδεις πάντως τροποποιήσεις των περιεχομένων της δεύτερης θεματικής ομάδος της *εκθέσεως*, είτε – ακόμη περισσότερο – τυχόν αντικατάστασή τους από παρεμφερές νέο υλικό στην *επανέκθεση*, εφαρμόζονται μόνο κατ' εξαίρεσιν κατά το δεύτερο ήμισυ του 18ου αιώνος,[558] ενώ η πρακτική της επανεκθέσεως της δεύτερης θεματικής ομάδος στην ομώνυμη μείζονα (που αίρει αυτομάτως το πρόβλημα της αλλαγής τρόπου) συναντάται σχεδόν αποκλειστικά στο ώριμο κλασσικό ύφος (από τα μέσα της δεκαετίας του 1770 και έπειτα).[559] Επισημαίνεται ακόμη ότι στον κλασσικισμό η κατάληξη της *επανεκθέσεως* πραγματοποιείται σχεδόν πάντοτε στον ίδιο τρόπο με την δεύτερη θεματική ομάδα – σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει αργότερα στον ρομαντισμό.[560] Τέλος, όπως και στην *έκθεση*, το κλείσιμο της *επανεκθέσεως* μπορεί να είναι διπλό, προκειμένου την πρώτη φορά να οδηγήσει ομαλά στην επανάληψη της *επεξεργασίας* (η οποία εκκινεί συνήθως από κάποια μείζονα τονικότητα), ενώ την δεύτερη να συνδεθεί με την έναρξη της *coda* (εάν αυτή υφίσταται), που κατά κανόνα ξεκινά από την κύρια τονικότητα.[561]

Η *coda* συνιστά ως επί το πλείστον μονάχα μια προαιρετική ενότητα, αν και ειδικά στα έργα σε ελάσσονα τρόπο της κλασσικής περιόδου μπορεί ενίοτε να αναδειχθεί ακόμη και σε ένα λειτουργικώς σημαντικό μέλος της μακροδομής. Μια τέτοια περίπτωση αφορά στην (θεματική) εξισορρόπηση που προσφέρει η *coda* σε μια "περικεκομμένη" *επανέκθεση*, με το να εμφανίζει στην κύρια τονικότητα οτιδήποτε είχε προηγουμένως παραλειφθεί.[562] Σε γενικές

---

[554] Ό.π., σ. 209-210.

[555] Ό.π., σ. 186 και 210. Στην περίπτωση βέβαια που η *επανέκθεση* παραλείπει ολόκληρο το κύριο θέμα και εκκινεί από το υλικό της μεταβάσεως (ό.π., σ. 186 και 210), δύο ερμηνείες μπορούν να δοθούν, αναλόγως του θεματικού υλικού της τελευταίας: αν δηλαδή η μετάβαση της *εκθέσεως* βασίζεται στο κύριο θέμα, τότε στην έναρξη της *επανεκθέσεως* επιχειρείται προφανώς μια συγχώνευση των λειτουργιών του κυρίου θέματος και της μεταβάσεως σε ένα τμήμα "δευτερεύουσας ανάπτυξης"· αν όμως το υλικό της μεταβάσεως είναι διαφορετικό, τότε πρόκειται για την "επανέκθεση" μιας σονάτας διμερούς τύπου, όπως εξ άλλου και στην περίπτωση έναρξης της (τονικής) "επανεκθέσεως" από το "δεύτερο θέμα" (για την οποία βλ. ό.π., σ. 186).

[556] Longyear, "The Minor Mode…", ό.π., σ. 210.

[557] Ό.π., σ. 186, 211 και 214.

[558] Ό.π., σ. 186 και 214.

[559] Ό.π., σ. 214. Ο Longyear χαρακτηρίζει τέτοιου είδους σονάτες ως "κατά το ήμισυ σε ελάσσονα τρόπο", αφού σε αυτές ο ελάσσων τρόπος περιορίζεται μόνο στην έκθεση και την επανέκθεση του κυρίου θέματος καθώς και σε ορισμένα σημεία της *επεξεργασίας*. Ως αιτία της αποφυγής αλλαγής τρόπου κατά την επανέκθεση της δεύτερης θεματικής ομάδος εκλαμβάνεται η παντελής αδυναμία αυτού του είδους προσαρμογής του μελωδικού-θεματικού υλικού της (ό.π.), γεγονός που εμμέσως – πλην σαφώς – υποδεικνύει την προοδευτική ενίσχυση του "χαρακτήρα" και της σημασίας των θεματικών ιδεών εις βάρος των αρμονικών προδιαγραφών της μορφής.

[560] Longyear, "The Minor Mode…", ό.π., σ. 220.

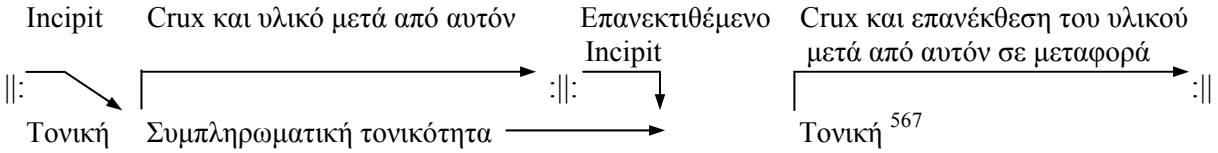
[561] Ό.π., σ. 220. Ειδικά για την έναρξη της *επεξεργασίας*, βλ. ό.π., σ. 186.

[562] Ό.π., σ. 211 και 220.

πάντως γραμμές, η *coda* της σονάτας του 18ου αιώνος είναι σχετικώς σύντομη και περιορίζεται στην οριστική επικύρωση της κύριας τονικότητος· ως εκ τούτου, δείγματα "αναπτυξιακής" *coda* – με αρκετές αρμονικές αποκλίσεις – εμφανίζονται την περίοδο αυτή μόνο κατ' εξαίρεσιν.[563]

Η διάκριση ανάμεσα στον διμερή και τον τριμερή τύπο σονάτας απασχόλησε διεξοδικότερα τον Klaus Ferdinand Heimes στο εξαιρετικό άρθρο του "The Ternary Sonata Principle before 1742" που δημοσιεύθηκε το 1973. Μέσα από την διερεύνηση 190 μερών σε μορφή σονάτας της περιόδου του όψιμου μπαρόκ και του πρώιμου προκλασσικισμού,[564] ο Heimes αποκαλύπτει ότι τόσο ο διμερής όσο και ο τριμερής τύπος σονάτας βρίσκουν εφαρμογή παράλληλα – σε μια εποχή κατά την οποία θεωρητικοί όπως ο Scheibe αναφέρονται μονάχα στον πρώτο από τους δύο αυτούς τύπους – και μάλιστα χωρίς ο ένας να προκύπτει απαραίτητα από τον άλλον,[565] όπως εκτιμούν πολλοί θεωρητικοί του 19ου αλλά και του 20ού αιώνος. Η σημασία αυτής της συμβολής για την παρούσα μελέτη είναι ανεκτίμητη, στον βαθμό που αποδεικνύει ότι και οι δύο αυτοί τύποι σονάτας είχαν διαμορφωθεί αρκετό καιρό *προτού* ακόμη εμφανισθούν τα πρώτα σχετικά δείγματα γραφής του Haydn στις αρχές της δεκαετίας του 1750 και ότι επομένως είχε ήδη δημιουργηθεί μια παράδοση δομικών προτύπων που έμελλε από εκεί και ύστερα να εξελιχθεί στο πλαίσιο του κλασσικού ύφους.

Τα καίρια γνωρίσματα του συμμετρικού διμερούς τύπου σονάτας – που υποστηρίζεται ότι αναπτύχθηκε σταδιακά μέσα από μέρη σουϊτών του μπαρόκ, όπως η Allemande και η Courante – είναι τα ακόλουθα τέσσερα: α) το "incipit", δηλαδή η αρχική ιδέα που εκτίθεται στην κύρια τονικότητα, β) ένα πρώτο "κομβικό σημείο" ("crux"), όπου εισάγεται η "συμπληρωματική τονικότητα", γ) ένα τρίτο τμήμα αμέσως μετά την διπλή διαστολή, στο οποίο το θεματικό υλικό του "incipit" ενδέχεται να επανεμφανισθεί σε τονική μεταφορά, και δ) ένα τέταρτο τμήμα που ακολουθεί το δεύτερο "κομβικό σημείο", της επαναφοράς της κύριας τονικότητος, όπου και επανεκτίθεται το θεματικό υλικό του δευτέρου τμήματος της πρώτης ενότητος (το "post-crux material", όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται).[566] Τα παραπάνω αποδίδονται σχηματικώς ως εξής:



[567]

[563] Ό.π., σ. 222.

[564] Για τα πλήρη στοιχεία της έρευνας, βλ. την εισαγωγική υποσημείωση στο άρθρο του Klaus Ferdinand Heimes "The Ternary Sonata Principle before 1742", *Acta Musicologica* 45/II, 1973, σ. 222.

[565] Βλ. ιδίως ό.π., σ. 225 και 244.

[566] Ό.π., σ. 223 και 225-226.

[567] Πρόκειται για το σχήμα υπ' αριθμόν 6 στο άρθρο του Heimes, ό.π., σ. 231. Η αργή διαδικασία σχηματισμού αυτού του συμμετρικού, σε τονικό και θεματικό επίπεδο, δομικού προτύπου από τα τέλη του 17ου αιώνος και κατά την διάρκεια του πρώτου ημίσεως του 18ου αιώνος – κυρίως όσον αφορά στην έκθεση και την επανέκθεση του θεματικού υλικού – περιγράφεται αναλυτικά μέσα από συγκεκριμένα παραδείγματα και γραφήματα στις σ. 226-234. Ας προσεχθούν εδώ αφ' ενός μεν η δυνατότητα επανεμφάνισης του "incipit" στην έναρξη της δεύτερης ενότητος σε αναστροφή (ό.π., σ. 229) – κάτι που είχαμε συναντήσει στο σχετικό παράδειγμα του Riepel καθώς και στην θεωρία του Koch – και αφ' ετέρου ο σταδιακός μετασχηματισμός του υλικού μετά τον crux σε (εκτιθέμενο και επανεκτιθέμενο) "δεύτερο θέμα", έστω και αν αυτό δεν είναι ακόμη αντιθετικού χαρακτήρος προς το "πρώτο θέμα" ή "incipit", όπως συχνά συμβαίνει στον ώριμο κλασσικισμό και κατά κανόνα στον 19ο αιώνα (ό.π., σ. 233). Παρεμφερής, αν και συνοπτική, όσον αφορά στην σταδιακή διαμόρφωση της σονάτας μέχρι τα μέσα του 18ου αιώνος, είναι η θεώρηση του Hans Mersmann, η οποία κατατίθεται στο άρθρο του "Zur Geschichte des Formbegriffs", *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1930* (siebenunddreißigster Jahrgang), C. F. Peters, Leipzig 1931, σ. 40-41. Από ένα πρωταρχικό σύνολο "επεισοδιακών μορφωμάτων" σε παράταξη δημιουργείται συν τω χρόνω η αναγκαιότητα της επανάληψης κάποιων εξ αυτών στο πλαίσιο μιας συμμετρικής διμερούς μακροδομής. Σε ένα πρώτο λοιπόν στάδιο, η εναρκτήρια και η καταληκτική ιδέα της

Οι αρμονικές προϋποθέσεις του τριμερούς τύπου σονάτας πληρούνται ήδη σε ορισμένα έργα γραμμένα επίσης λίγο πριν το 1700, παρ' όλο που η παρουσία σαφώς αντιθετικού θεματικού υλικού εντοπίζεται μόλις από τα μέσα περίπου του 18ου αιώνος και έπειτα.[568] Η διαφορά του τριμερούς από τον διμερή τύπο οφείλεται ουσιαστικά στην παρεμβολή ενός "σημείου κορύφωσης" (του "apex") πριν το δεύτερο "κομβικό σημείο": ο "apex" αυτός συνίσταται στην επαναφορά του "incipit" ως επί το πλείστον στην κύρια τονικότητα, αρκετά μετά την διπλή διαστολή και οπωσδήποτε αμέσως μετά από μια κατά το μάλλον ή ήττον ισχυρή πτωτική τομή, ούτως ώστε να δίνεται η αίσθηση μιας "νέας εκκίνησης"· έτσι όμως, δημιουργείται μια "κενή περιοχή" από την έναρξη της δεύτερης ενότητος μέχρι το "σημείο κορύφωσης", η οποία αντιστοιχεί στην μετέπειτα (εξελιχθείσα σε) ενότητα της *επεξεργασίας*, ενώ παράλληλα ό,τι ακολουθεί τον "apex" αποτελεί πλέον «κάτι περισσότερο από μια απλή καταληκτική ενότητα».[569] Για την οριστική εκπλήρωση της αρχής της τριμερούς σονάτας απομένει λοιπόν η ταύτιση των θεματικών περιεχομένων της πρώτης με την τελευταία αυτήν ενότητα (δηλαδή της *εκθέσεως* με την *επανέκθεση*),[570] οι οποίες στο ακόλουθο διάγραμμα καταλαμβάνουν τις περιοχές υπ' αριθμόν 1-2 και 4-5:

| Incipit | Crux | | Apex | Crux | |
|---|---|---|---|---|---|
| ‖: 1 | \| 2 | :‖: 3 | \| 4 | \| 5 | :‖ |
| Τονική | Συμπληρωματική τονικότητα | | Συνήθως τονική | Τονική [571] | |

Το "πρόβλημα" της παράκαμψης της μετατροπίας της *εκθέσεως* στην *επανέκθεση* αντιμετωπίσθηκε ως επί το πλείστον με τις ακόλουθες τρεις μεθόδους: α) με την απάλειψη του μεταβατικού τμήματος ανάμεσα στο "incipit" και στο θεματικό υλικό που έπεται του "κομβικού σημείου" της πρώτης ενότητος, β) με την διεύρυνση του ιδίου αυτού τμήματος, προκειμένου στην *επανέκθεση* μετά την μετατροπία προς την "συμπληρωματική τονικότητα" να ακολουθήσει πλέον και η αντίστροφη πορεία επαναπροσέγγισης της κύριας τονικότητος, και γ) με την αντικατάσταση του μεταβατικού αυτού τμήματος της *εκθέσεως* από ένα νέο στην *επανέκθεση*.[572] Διαπιστώνεται επομένως ότι οι συνήθεις πρακτικές τροποποίησης της μεταβάσεως στην *επανέκθεση* μιας σονάτας της κλασσικής περιόδου έχουν ήδη διαμορφωθεί και εφαρμοσθεί κατά την διάρκεια του πρώτου ημίσεως του 18ου αιώνος! Το ίδιο εξ άλλου ισχύει και όσον αφορά στα φαινόμενα της περικοπής ορισμένων στοιχείων της *εκθέσεως* κατά την επανέκθεσή τους (ως επί το πλείστον από το κύριο θέμα) ή της εμφάνισης νέου θεματικού υλικού στην τρίτη μακροδομική ενότητα.[573] Πρέπει ωστόσο να επισημανθεί ότι οι

πρώτης ενότητος επαναλαμβάνονται στην δεύτερη, αν και σε αντιστρόφως ανάλογη τονική σχέση, ενώ αργότερα σχηματίζεται και το "πλάγιο θέμα" στο κεντρικό σημείο εμφάνισης της δευτερεύουσας τονικότητος στην πρώτη ενότητα και στο αντίστοιχο της επαναφοράς της κύριας στην δεύτερη· έτσι, ως τελικό στάδιο αυτής της εξέλιξης εκλαμβάνεται η αντιθετική σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στο εναρκτήριο (κύριο) και στο πλάγιο θέμα.

[568] Heimes, ό.π., σ. 222. Το χρονικό όριο (1742) της έρευνας του Heimes αντιστοιχεί στην δημοσίευση των επονομαζόμενων *Πρωσσικών σονατών* του Carl Philipp Emanuel Bach (Wq. 48 αρ. 1-6 / H. 24-29), στις οποίες ο τριμερής τύπος σονάτας εμφανίζεται πλέον πλήρως διαμορφωμένος και με θεματικές-αρμονικές αντιθέσεις.

[569] Heimes, ό.π., σ. 234-235, 236 και 241. Δεν είναι ίσως απαραίτητο να τονισθεί εδώ ότι η επιχειρηματολογία του Heimes όσον αφορά στο καίριο γνώρισμα διάκρισης των δύο αυτών τύπων σονάτας είναι σχεδόν ταυτόσημη με εκείνη του Newman. Ας προσεχθεί επίσης το φαινόμενο της εμφάνισης του "apex" σε τονικότητα διαφορετική της κύριας (φερ' ειπείν στην υποδεσπόζουσα) που, όπως χαρακτηριστικά επισημαίνεται, δεν εγκαταλείφθηκε εντελώς ούτε κατά την περίοδο του ώριμου κλασσικισμού (ό.π., σ. 244).

[570] Heimes, ό.π., σ. 244 και 247-248.

[571] Ό.π., σ. 223 (σχήμα υπ' αρ. 1). Ο Heimes συνοψίζει τελικά τις ελάχιστες προϋποθέσεις της τριμερούς μορφής σονάτας σε αυτά τα τέσσερα καίρια σημεία διαίρεσης της συνολικής δομής καθώς και στις πέντε βασικές αρμονικο-θεματικές της περιοχές (ό.π.).

[572] Heimes, ό.π., σ. 244.

[573] Ό.π., σ. 245-247.

προαναφερόμενες περιπτώσεις δεν συνιστούν κάτι το "εξαιρετικό" κατά το πρώτο ήμισυ του 18ου αιώνος, όπως αργότερα στην κλασσική περίοδο, διότι απλούστατα η "τυπική" εκδοχή της τριμερούς μορφής σονάτας τελεί ακόμη υπό διαμόρφωση· διαφορετικώς διατυπωμένο, την περίοδο αυτή δεν έχει ακόμη παγιωθεί το εν λόγω τριμερές κανονιστικό πρότυπο, με αποτέλεσμα να μην μπορεί κανείς να εκλάβει τα φαινόμενα που παρεκκλίνουν από αυτό ως "εξαιρέσεις", παρά μόνον ως δυνατότητες που σταδιακώς τέθηκαν στο περιθώριο της συνθετικής πρακτικής.

Μια ακόμη πιο ειδική μελέτη του László Somfai (γεν. 1934), με αφορμή τις σονάτες για πληκτροφόρο του Haydn (1979), μας προσφέρει επίσης πολύτιμες πληροφορίες για τις μορφές σονάτας, θέτοντας βέβαια στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος τον τριμερή βασικό τύπο.[574] Παρ' όλα αυτά, ο Somfai διακρίνει εξ αρχής και με απόλυτη σαφήνεια τους τρεις απλούς τύπους σονάτας: α) την κατ' εξοχήν "μορφή σονάτας", που διαθέτει τρεις ενότητες και βρίσκει εφαρμογή τόσο σε γρήγορα όσο και σε αργά μέρη·[575] β) την "διμερή μορφή σονάτας", με δύο μόνον ενότητες, εκ των οποίων η δεύτερη ξεκινά με το κύριο θέμα στην δευτερεύουσα τονικότητα, που έκτοτε δεν επανεκτίθεται ποτέ στην αρχική·[576] και γ) την "μορφή Andante" ή "μορφή σονάτας χωρίς ενότητα επεξεργασίας", η οποία διαφέρει από τον προαναφερόμενο διμερή τύπο κατά το ότι αφ' ενός μεν η *έκθεσή* της δεν επαναλαμβάνεται και αφ' ετέρου στην θέση της *επεξεργασίας* εμφανίζεται μονάχα μια σύντομη περίοδος επαναφοράς προς την πλήρη *επανέκθεση*, η οποία ξεκινά ασφαλώς με την επανεμφάνιση του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα.[577]

---

[574] László Somfai, *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn: Instruments and Performance Practice, Genres and Styles*, The University of Chicago Press, Chicago – London 1995. Η πρώτη έκδοση του βιβλίου αυτού πραγματοποιήθηκε το 1979 στην ουγγρική γλώσσα (πρωτότυπος τίτλος: *Joseph Haydn zongoraszonátái: Hangszerválasztás és előadói gyakorlat, műfaji tipológia és stíluselemzés*).

[575] Somfai, *The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 191. Ο συγγραφέας προτείνει επίσης εναλλακτικά τους παρωχημένους όρους "Allegro σονάτας" και (μορφή) "βασικού μέρους σονάτας", οι οποίοι ωστόσο είναι προφανές ότι παραγνωρίζουν την δυνατότητα εφαρμογής του τριμερούς αυτού τύπου σονάτας σε μέρη αργής χρονικής αγωγής καθώς και σε άλλα μέρη – πέραν του αρχικού – μιας κυκλικής συνθέσεως.

[576] Somfai, *The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 191. Ο Somfai μνημονεύει επίσης τον όρο "μορφή σονάτας του Scarlatti" (πρβλ. Ratner), ο οποίος πάντως είναι εντελώς άστοχος, αφού η μορφή αυτή ούτε "επινοήθηκε" από τον Domenico Scarlatti ούτε καλλιεργήθηκε με ιδιαίτερη έμφαση μόνο στα δικά του έργα· τουναντίον, πρόκειται για μια από τις βασικότερες δομικές επιλογές που είχε στην διάθεσή της μια ολόκληρη γενιά συνθετών κατά το δεύτερο τέταρτο (τουλάχιστον) του 18ου αιώνος.

[577] Somfai, *The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 191. Πέραν των προτάσεων των Schönberg και Ratz ("μορφή Andante" και "μορφή Adagio"), ο συγγραφέας αναφέρει και τον ευρύτατα διαδεδομένο όρο "μορφή σονατίνας". Ο ίδιος όμως τοποθετείται τελικά υπέρ της ορολογίας του Schönberg και, παρά το γεγονός ότι υποδεικνύει το μέγιστο πρόβλημα της διπλής αναφορικότητος του όρου "μορφή Andante" στον διμερή αυτόν τύπο σονάτας και στην τριμερή ασματική μορφή (που συνιστούν βεβαίως δύο εκ διαμέτρου αντίθετα μορφολογικά πρότυπα), πιστεύει εντούτοις ότι η ορολογία αυτή υπερέχει τελικά έναντι των υπολοίπων επιλογών για τρεις λόγους: *πρώτον*, επειδή ο όρος "σονάτα χωρίς επεξεργασία" υπαινίσσεται κάποια έλλειψη ή ατέλεια, ενώ η "μορφή σονατίνας" μια σχετικώς ανώριμη και ελάχιστα ανεπτυγμένη μορφή σονάτας· *δεύτερον*, διότι ο Haydn μεταχειρίζεται την μορφή αυτή ως επί το πλείστον σε μέρη αργής χρονικής αγωγής· και *τρίτον*, καθ' ότι «τα αργά αυτά μέρη σχετίζονται με τα γρήγορα [Allegro] πρώτα μέρη πρωτίστως στο ότι τα θέματα που εισάγονται σε μια δευτερεύουσα τονικότητα θα επανεκτεθούν στην τονική [κύρια]· η αναλογία [όμως] του χρόνου που ξοδεύεται για την παρουσίαση των θεμάτων, συγκρινόμενη με τον χρόνο που ξοδεύεται σε μετατροπίες, μεταβάσεις, αναπτύξεις και άλλες αναπτυξιακές τεχνικές, είναι αρκετά διαφορετική στις μορφές σονάτας Allegro ή Andante» (ό.π.). Εξακολουθώ, παρ' όλα αυτά, να θεωρώ ατυχέστατο τον όρο "μορφή Andante" του Schönberg, τον οποίο εδώ υπερασπίζεται ο Somfai, και αντικρούω ευθύς αμέσως τα τρία προαναφερόμενα επιχειρήματα: α) ο όρος "σονάτα χωρίς επεξεργασία" δεν είναι απαραίτητο να εκληφθεί ως αξιολογικός-αισθητικός, παρά μόνον ως πραγματολογικός-τεχνικός· β) το γεγονός ότι *κάθε* μέρος με την ένδειξη Andante, Adagio ή Allegro *δεν* ακολουθεί τελικά ένα συγκεκριμένο δομικό πρότυπο, αρκεί πιστεύω για να μας οδηγήσει στην συνετή επιλογή να μην συσχετίζουμε τις διαθέσιμες ενδείξεις χρονικής αγωγής με συγκεκριμένα μορφολογικά περιεχόμενα: οι υπεύθυνες και σοβαρές προτάσεις ορολογίας οφείλουν – αν μη τι άλλο – να μην βασίζονται σε δεδομένα που υπόκεινται σε εύκολη διάψευση και οδηγούν σε ανεπιθύμητες ασάφειες και

Όσον αφορά στην *έκθεση*, ο Somfai διατείνεται ότι κατά την εξέτασή της πρέπει να λαμβάνονται υπ' όψιν παράλληλα ο αρμονικός της σχεδιασμός (που είναι και η σπουδαιότερη παράμετρος), το θεματικό της υλικό και επιπλέον τα ρυθμικά και υφολογικά χαρακτηριστικά της.[578] Ως προς τον αρμονικό σχεδιασμό, βέβαια, δεν παρατηρείται εδώ κάτι νέο: κάπου στο ένα τρίτο ή στο μέσον της *εκθέσεως* πραγματοποιείται μία ισχυρή πτώση-τομή στην διπλή δεσπόζουσα ή απλώς στην δεσπόζουσα της κύριας τονικότητος και ακολουθεί η δευτερεύουσα τονικότητα, η οποία συχνά συμπεριλαμβάνει κάποια παρέκκλιση προς τον (αντίθετο) ελάσσονα τρόπο που εμφανίζεται είτε αμέσως μετά την πτωτική αυτή τομή (ως στοιχείο εκπλήξεως) είτε σε κάποιο μεταγενέστερο σημείο (ως παροδική αλλαγή τρόπου).[579] Σε θεματικό επίπεδο, η *έκθεση* διαιρείται σε δύο τμήματα: το πρώτο αποτελείται από το κύριο θέμα και προαιρετικά από ένα μεταβατικό πέρασμα (το οποίο μάλιστα μπορεί να διακρίνεται σαφώς από το κύριο θέμα ή να συνδέεται άμεσα με αυτό), ενώ το δεύτερο – που παγιώνεται στην δευτερεύουσα τονικότητα – περιλαμβάνει την δεύτερη θεματική ομάδα και τις καταληκτικές ιδέες.[580] Για το κύριο θέμα, ειδικότερα, διακρίνονται οι υποπεριπτώσεις της ασύμμετρης και της συμμετρικής δόμησης, με την πρώτη να υπερέχει σαφώς περί το 1760 και την δεύτερη να διαμορφώνεται και να επιβάλλεται κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1770.[581] Αναφορικά με την μετάβαση, εξ άλλου, ο Somfai παρατηρεί δύο ξεχωριστούς τύπους: α) την παλαιότερη "αντιθετική μετάβαση", η οποία βασίζεται σε νέο μοτιβικό, υφολογικό και ρυθμικό υλικό και που ενίοτε εκκινεί από τονικότητα διαφορετική της αρχικής (όπως, φερ' ειπείν, από την σχετική ελάσσονα), και β) την μεταγενέστερη "οργανική μετάβαση", στην οποία αναπτύσσονται μοτιβικά στοιχεία του κυρίου θέματος.[582] Η "δεύτερη θεματική περιοχή" (ή "ομάδα") διαθέτει εξαιρετική ποικιλομορφία, καθ' ότι εδώ μπορεί να εμφανισθεί α) ένα "λυρικό" θέμα (πρβλ. το "τραγουδιστό θέμα" του Koch και όλες τις σχετικές αναφορές των θεωρητικών του 18ου και του 19ου αιώνος), β) μια – δομικώς, αρμονικώς, ρυθμικώς είτε υφολογικώς – τροποποιημένη εκδοχή του κυρίου θέματος (γνωστή υπό τον όρο "μονοθεματικότητα"), είτε ακόμη γ) ένα πλέγμα αντιθετικών προς το κύριο θέμα δευτερευουσών ιδεών, επί τη βάσει σύντομων μοτίβων, αρπισμών και άλλων στοιχείων "φαντασίας", ενδεχομένως όμως και ορισμένων "μοτιβικών αναφορών" στο ίδιο το κύριο

σχετικοποιήσεις· τέλος, γ) στον βαθμό που οι όροι "μορφή σονάτας Allegro" και "μορφή σονάτας Andante" παρουσιάζουν πράγματι εμφανείς αναλογίες μεταξύ τους (πέραν των όποιων διαφορών τους), θεωρώ ότι είναι εξίσου ακατάλληλοι για τις ανάγκες μιας αντικειμενικής – κατά το δυνατόν – τεχνικής ορολογίας! Για τον όρο "σονάτα χωρίς επεξεργασία" ενστάσεις διατυπώνει και ο Marius Flothuis, στην μονογραφία του *Mozart: Streichquintett g-moll, KV 516*, Wilhelm Fink Verlag (Meisterwerke der Musik, Bd. 44), München 1987, σ. 35, καθώς υποστηρίζει ότι η *επεξεργασία* συνιστά την πιο αντιπροσωπευτική και χαρακτηριστική ενότητα της μορφής σονάτας και άρα μια μορφή σονάτας χωρίς αυτήν δεν μπορεί ουσιαστικά να νοηθεί, είναι "άτοπη". Παρ' όλα αυτά, η συγκεκριμένη "εννοιολογική" παρατήρηση φαίνεται ότι παρουσιάζει ελάχιστη πρακτική αξία ακόμη και για τον ίδιο, αφού στην συνέχεια ο Flothuis υπαναχωρεί και τελικά αποδέχεται την χρήση του όρου "σονάτα χωρίς επεξεργασία" για κομμάτια που διαθέτουν *έκθεση* και *επανέκθεση*, οι οποίες διαμεσολαβούνται μονάχα από μια – κατά το μάλλον ή ήττον σύντομη – μετάβαση. Από την πλευρά της, η Elaine Rochelle Sisman (*Mozart: The "Jupiter" Symphony, No. 41 in C major, K. 551*, Cambridge University Press [Cambridge music handbooks], Cambridge 1993, σ. 38) θεωρεί επίσης ότι ο όρος "σονάτα χωρίς επεξεργασία" είναι ατυχής, επειδή όμως σε αυτόν τονίζεται υπέρ του δέοντος, κατά την γνώμη της, η απουσία της *επεξεργασίας* – ως αυτόνομης μακροδομικής ενότητος μόνον, αφού κατά τα άλλα επισημαίνεται ότι σε αυτήν την περίπτωση η θεματική και αρμονική ανάπτυξη ενσωματώνεται στην *επανέκθεση* – ωσάν να επρόκειτο για την πλέον εξέχουσα ενότητα της μορφής σονάτας! Κατά συνέπειαν, η Sisman απορρίπτει τον συγκεκριμένο όρο στην βάση μιας λογικής που συνιστά τον αντίποδα εκείνης του Flothuis· αμφότεροι όμως κάνουν περίπου το ίδιο λάθος με τον Somfai, δηλαδή προβαίνουν σε υποκειμενική αξιολογική κρίση μιας τεχνικής δυνατότητος, αντί να την αξιοποιήσουν ως "ουδέτερο" τεχνικό κριτήριο σαφούς διάκρισης σε επίπεδο ορολογίας του μορφολογικού αυτού τύπου από τις υπόλοιπες μορφές σονάτας.

[578] Somfai, *The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 229-230 και 223.
[579] Ό.π., σ. 230-232.
[580] Ό.π., σ. 233.
[581] Ό.π., σ. 225, 239 και 241.
[582] Ό.π., σ. 264-265.

θέμα.[583] Όσο για την κατακλείδα της *εκθέσεως*, αυτή ως επί το πλείστον συνίσταται σε μια σειρά πτωτικών σχηματισμών και σύντομων επαναλαμβανόμενων φράσεων που οδηγούν σε μια ισχυρή τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα.[584] Ο ρόλος της ρυθμικής και υφολογικής παραμέτρου, τέλος, αναδεικνύεται ιδιαίτερα στο ρεπερτόριο της περιόδου 1767-1776, όπου η αντιπαράθεση μεταξύ "αυστηρών" (θεματικώς συνεκτικών) και "ελεύθερων" (αναπτυξιακών ή εμβόλιμων εν είδει φαντασίας) τμημάτων συνιστά έναν ουσιώδη διαμορφωτικό παράγοντα της *εκθέσεως*· τουναντίον, στα μεταγενέστερα πιανιστικά έργα του Haydn, ο Somfai διαπιστώνει τον δραστικό περιορισμό των "ελεύθερων" τμημάτων.[585]

Ξεχωριστό ενδιαφέρον προσλαμβάνει η πραγμάτευση της *επεξεργασίας*, η οποία επιχειρείται στην βάση των δύο τρόπων κατασκευής της που αναφέρει ο Koch: ο πρώτος τύπος, συγκεκριμένα, ο οποίος χαρακτηρίζεται από τον Somfai ως παραδοσιακότερος και ορίζεται ως "ενότητα επεξεργασίας με αντέκθεση" ("counterexposition"), είναι ο συχνότερα εφαρμοζόμενος στα έργα του Haydn μέχρι το 1780· αντιθέτως, ο καινοτόμος δεύτερος τύπος *επεξεργασίας*, ο οποίος εύγλωττα αναφέρεται ως "ενότητα επεξεργασίας που επικεντρώνεται στην μοτιβική ανάπτυξη", εμφανίζεται ως επί το πλείστον μετά το 1780 περίπου.[586] Παρ' όλα αυτά, ο Somfai πιστεύει ότι η μουσική του Haydn δεν περιορίζεται στις προδιαγραφές της *επεξεργασίας* που δίνει ο Koch, γι' αυτό και παρεμβάλλει μεταξύ των προηγουμένων άλλους δύο τύπους, τους οποίους τοποθετεί χρονολογικά στα μέσα της δεκαετίας του 1770 και εξής: πρόκειται για την *επεξεργασία* "ανάπτυξης του κυρίου θέματος με παρεμβολές φαντασίας", όπου τα εμβόλιμα τμήματα "φαντασίας" βασίζονται σε μοτίβα της μεταβάσεως ή της κατακλείδας, καθώς και για τον "ενδιάμεσο τύπο" *επεξεργασίας*, με ανάπτυξη του κυρίου θέματος ή του κυρίου θέματος και της μεταβάσεως από κοινού.[587] Στην πραγματικότητα βέβαια, οι δύο επιπρόσθετοι τύποι *επεξεργασίας* που προτείνονται εδώ από τον Somfai συνιστούν παραλλαγές του καινοτόμου "αναπτυξιακού" τύπου ή "προδιατυπώσεις" του, ούτως ειπείν, που καθιστούν ομαλότερη την εξέλιξη προς την τελική (;) διαμόρφωση της μεσαίας μακροδομικής ενότητος κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνος. Μια άλλη σημαντική παρατήρηση του Somfai έχει να κάνει με την "τρίτη τονικότητα", τον τονικό δηλαδή στόχο της *επεξεργασίας* (οποιουδήποτε τύπου), ο οποίος πέραν των γνωστών επιλογών του Koch ενδέχεται να πραγματώνεται και με την τονικότητα της υποδεσπόζουσας (πρβλ. ιδίως Tobel)· σε λίγες δε περιπτώσεις, η *επεξεργασία* φαίνεται να επικεντρώνεται σε δύο τονικά κέντρα,[588] αν και πάντοτε το δεύτερο εξ αυτών αντιπροσωπεύει την αναμενόμενη καταληκτική τονικότητα της μεσαίας μακροδομικής ενότητος της μορφής.

---

[583] Ό.π., σ. 266-274. Ο Somfai προτείνει μια σαφή διάκριση ανάμεσα στην "μονοθεματική έκθεση σονάτας" (με μία τουλάχιστον τροποποιημένη παράθεση του κυρίου θέματος) και στην "μοτιβική αναφορά" (αποσπασματική επανεμφάνιση υλικού του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα), αν και παραδέχεται ότι η "μονοθεματική έκθεση" δεν συνιστά κάτι το συγκεκριμένο, αλλά μπορούν να διακριθούν τρεις υποπεριπτώσεις: α) *έκθεση*, το δευτερεύον θέμα της οποίας συνιστά τροποποιημένη εκδοχή του κυρίου, β) *έκθεση* με δύο παραθέσεις του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα ομάδα, που δημιουργούν την αίσθηση ενός "ritornello", και γ) *έκθεση* με πολλές αποσπασματικές εμφανίσεις του κυρίου θέματος, τόσο στην δευτερεύουσα όσο και στην καταληκτική θεματική ομάδα (ό.π., σ. 235). Έχω ωστόσο την εντύπωση ότι μόνον οι δύο πρώτες από τις προαναφερόμενες υποπεριπτώσεις μπορούν εν τέλει να εκληφθούν όντως ως "μονοθεματικές εκθέσεις", ενώ η τρίτη θα έπρεπε μάλλον να ερμηνευθεί στην βάση πολλαπλών "μοτιβικών αναφορών" του κυρίου θέματος.

[584] Somfai, *The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 274.

[585] Ό.π., σ. 277. Πέραν του ρυθμικού στοιχείου, στην υφολογική αυτή διαφοροποίηση συμβάλλει και ο αριθμός των διαφορετικών φωνών: στα "αυστηρά" τμήματα θεματικής συνοχής ο αριθμός των φωνών παραμένει σταθερός, σε αντίθεση με τα "ελεύθερα" τμήματα, όπου κατά κανόνα μεταβάλλεται διαρκώς (βλ. ό.π., σ. 236).

[586] Βλ. Somfai, *The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 282-284 και 286. Ο Somfai παρατηρεί επιπλέον ότι στον τύπο *επεξεργασίας* "με αντέκθεση" γίνεται συνήθως χρήση του κυρίου θέματος και υλικού της δευτερεύουσας θεματικής ομάδος, περιστασιακώς δε και στοιχείων της καταληκτικής ομάδος είτε της μεταβάσεως της *εκθέσεως*, ενώ στον "επικεντρωμένο στην μοτιβική ανάπτυξη" τύπο αξιοποιούνται ως επί το πλείστον μοτίβα του κυρίου θέματος, αλλά μπορεί να εμφανισθεί και νέο θεματικό υλικό (ό.π., σ. 286).

[587] Somfai, *The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 286-287.

[588] Ό.π., σ. 284.

Η *επανέκθεση* συνήθως περιορίζεται στην επαναφορά του αρχικού θεματικού υλικού, αν και όχι κατά τρόπον μηχανιστικό, αλλά με επαναλήψεις και παραφράσεις ορισμένων τμημάτων· σπανιώτερα μάλιστα, ο Haydn επανερμηνεύει εδώ υλικό που στην *έκθεση* είχε τεθεί στον ελάσσονα τρόπο εν είδει τροπικής παρέκκλισης (αμβλύνοντας έτσι περαιτέρω τις τονικές-τροπικές αντιθέσεις), παραλείπει κάποιο θεματικό στοιχείο (σε περίπτωση που αυτό είχε χρησιμοποιηθεί σε εξαντλητικό βαθμό στην *επεξεργασία*) είτε ακόμη παρουσιάζει νέο θεματικό υλικό.[589] Μια καίρια διαφορά της *επανεκθέσεως* από την *έκθεση* αφορά βεβαίως και στην απαλοιφή ισχυρών τομών και υφολογικών αλλαγών, πράγμα που καθιστά πιο συνεχή την ροή των "γεγονότων" στην *επανέκθεση*.[590] Από εκεί και ύστερα, το κύριο θέμα συνήθως επανεκτίθεται με ορισμένες μελωδικο-ρυθμικές παραλλαγές, ενώ κάποτε μεταβάλλεται δραστικά η δομή του εξαιτίας σημαντικών περικοπών ή αναπτυξιακών διευρύνσεων· η μετάβαση μπορεί κάλλιστα να εξαλειφθεί, εκτός αν διαθέτει ξεχωριστό θεματικό υλικό που χρήζει επαναφοράς, ενώ η δευτερεύουσα και η καταληκτική ομάδα (μεταφερμένες πλέον στην κύρια τονικότητα) τροποποιούνται μόνο σε εξαιρετικές περιπτώσεις, με παράλειψη είτε ανασύνθεση κάποιων τμημάτων τους.[591] Τέλος, η *coda* χρησιμοποιείται σε λίγες μόνον περιπτώσεις για να ενισχύσει την καταληκτική επενέργεια ενός μέρους· μια αναπτυξιακού χαρακτήρος *coda*, πάντως, συναντάται πολύ σπάνια στο έργο του Haydn.[592]

Ένα ζήτημα που απασχολεί αρκετά τον Somfai αφορά στις αναλογίες των τριών μακροδομικών ενοτήτων στο έργο του Haydn. Από την εξέταση των σονατών για πληκτροφόρο προκύπτει ότι μεταξύ των ετών 1767-1771 οι τρεις ενότητες καταλαμβάνουν περίπου την ίδια έκταση, αργότερα όμως (κατά την περίοδο 1778-1784) η *έκθεση* και η *επανέκθεση* είναι ίσης εκτάσεως, ενώ η *επεξεργασία* κάπως πιο σύντομη. Γενικότερα, μια σύντομη *επεξεργασία* σχετίζεται συνήθως με σονάτες ελαφρύτερου χαρακτήρος, ενώ μια εκτενής μεσαία ενότητα παραπέμπει σε πιο "σοβαρές" συνθέσεις. Ο Somfai τυποποιεί μάλιστα τις αναλογίες των τριών ενοτήτων σε έξι κατηγορίες, η συνηθέστερη εκ των οποίων διαθέτει μια *έκθεση* μεγαλύτερη της *επανεκθέσεως* και μια ακόμη πιο σύντομη *επεξεργασία*· συχνά όμως οι δύο εξωτερικές ενότητες έχουν το ίδιο μέγεθος και η *επεξεργασία* είναι μικρότερη ή η *επανέκθεση* είναι κατά τι μεγαλύτερη της *εκθέσεως* και η *επεξεργασία* παραμένει η πλέον συνοπτική. Κατ' εξαίρεσιν, τέλος, εμφανίζονται οι ακόλουθες αναλογίες (από την εκτενέστερη προς την συντομώτερη ενότητα): *έκθεση – επεξεργασία – επανέκθεση*, *επανέκθεση – επεξεργασία – έκθεση* και *επεξεργασία – έκθεση – επανέκθεση*.[593] Από τα παραπάνω δεδομένα θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε ότι ο Haydn πράγματι έχει την τάση να διαφοροποιήσει ποσοτικά και ποιοτικά την *επανέκθεση* από το πρότυπο της *εκθέσεως* καθώς επίσης ότι η *επεξεργασία* κατά κανόναν είναι η μικρότερη σε έκταση ενότητα· πρέπει ωστόσο να προσεχθεί ιδιαιτέρως ότι οι αναλογίες αυτές δεν αποκαλύπτουν παρά μόνο μια "σχετική" αλήθεια, αφού συχνά οι διαφορές μεγέθους μεταξύ των τριών ενοτήτων είναι πολύ μικρές ώστε να ληφθούν υπ' όψιν κατά τρόπον αυστηρό ή να γίνουν άμεσα αντιληπτές.

Ο Somfai προβαίνει ακόμη σε ορισμένες ειδικές παρατηρήσεις επί των αργών μερών σε μορφές σονάτας. Κατ' αρχάς, επισημαίνει την εφαρμογή και των τριών τύπων σονάτας που διέκρινε νωρίτερα και επιπλέον προτείνει μια χαρακτηρολογική ταξινόμησή τους, η οποία βέβαια δεν μας απασχολεί στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας.[594] Η έκταση του κυρίου θέματος δεν προσδιορίζει αυτομάτως το μέγεθος του συνολικού μέρους, αν και ειδικά στην περίπτωση του τύπου σονάτας χωρίς *επεξεργασία* το αρχικό αυτό θέμα καθίσταται εξαιρετικά σημαντικό και μάλιστα εμφανίζεται εξ αρχής σε μια αρκετά καλλωπισμένη εκδοχή, αφού –

[589] Ό.π., σ. 291-292.
[590] Ό.π., σ. 292.
[591] Ό.π., σ. 292-294.
[592] Ό.π., σ. 294-295.
[593] Ό.π., σ. 282-283 και 292.
[594] Ό.π., σ. 305-309 και 311.

ως γνωστόν – η *έκθεσή* του δεν πρόκειται να επαναληφθεί (αυτούσια είτε τροποποιημένη).[595] Επίσης, σε αρκετές σονάτες αργής χρονικής αγωγής (οιουδήποτε δομικού τύπου), η *έκθεση* περιλαμβάνει τρία είτε περισσότερα θέματα (ή, καλύτερα, θεματικές ιδέες) και οι λειτουργίες των επιμέρους τμημάτων της (κύρια και δευτερεύουσα θεματική ομάδα, μετάβαση και κατακλείδα) καθίστανται ιδιαιτέρως ευκρινείς· από την άλλη πλευρά ωστόσο, ιδίως η δευτερεύουσα θεματική ομάδα χαρακτηρίζεται συχνά από ομοιογενή ύφανση και εμπεριέχει επεκτάσεις με μιμήσεις και αλυσίδες που αλλοιώνουν την δομική της σαφήνεια, ενώ η κατακλείδα της *εκθέσεως* αρκείται συνήθως στην χρήση απλών μοτίβων και έντονα πτωτικών χειρονομιών.[596]

Μεταξύ των νεότερων συγγραφέων που εξετάζουν τις μορφές σονάτας πρωτίστως από αρμονικής πλευράς, δεσπόζοντα ρόλο έχει διαδραματίσει ο Charles Rosen (γεν. 1927), του οποίου τα βιβλία *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* (πρώτη έκδοση: 1971) και *Sonata Forms* (πρώτη έκδοση: 1980) αναπτύσσουν περαιτέρω τις συνέπειες των θεωρημάτων του Ratner. Η διερεύνηση των μορφών σονάτας εκ μέρους του Rosen διαθέτει ένα – κάπως περιορισμένο, αλλά οπωσδήποτε υπαρκτό – ιστορικό υπόβαθρο, πράγμα που μας υποχρεώνει να αναφερθούμε αρχικά στον διμερή τύπο σονάτας, κατόπιν στον τριμερή και τέλος στην σονάτα χωρίς *επεξεργασία*.[597]

Ο διμερής τύπος σονάτας ανάγεται στις διμερείς μορφές των χορών της σουΐτας του όψιμου μπαρόκ, με την χαρακτηριστική αντικατοπτρική συμμετρία αρμονικής και θεματικής συνιστώσας: τα θεματικά περιεχόμενα "Α" και "Β" των δύο ενοτήτων – όσο αναγνωρίσιμα και διακριτά μεταξύ τους μπορούν αυτά να είναι – εκτίθενται από την τονική προς την δεσπόζουσα και επανεκτίθενται από την δεσπόζουσα προς την τονική, ως επί το πλείστον δίχως σημαντικές δομικές πτώσεις-τομές.[598] Κατά κανόνα βέβαια, η δεύτερη ενότητα δεν επανεκθέτει αυτούσιο το θεματικό υλικό της πρώτης, αλλά το αναπτύσσει και συχνά το αναδιατυπώνει με ορισμένες αλλαγές, με αποτέλεσμα να είναι συνήθως κάπως εκτενέστερη της πρώτης.[599] Προκύπτει έτσι ένας συνδυασμός των λειτουργιών της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως* στην ίδια ενότητα, παρ' όλο που η κρίσιμη (από αρμονικής-δομικής επόψεως) επαναφορά της κύριας τονικότητος δεν τονίζεται μέσω μιας σημαντικής πτωτικής χειρονομίας.[600] Το διμερές αυτό δομικό πρότυπο εφαρμόσθηκε, σύμφωνα με τον Rosen, μόνο στις περιόδους του μπαρόκ και του προκλασσικισμού, όχι όμως και στον ώριμο κλασσικισμό (μετά το 1780).[601] Στον προκλασσικισμό, ωστόσο, διακρίνονται δύο επιμέρους δυνατότητες: στην "πλέον αντιδραστική μορφή" (διμερούς) σονάτας εξακολουθεί να μην δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στο σημείο επαναφοράς της κύριας τονικότητος,[602] σε αντίθεση με την "εξελιγμένη" εκδοχή της, η οποία δημιουργεί αρμονική "κλιμάκωση" στο αναπτυξιακό πρώτο τμήμα της δεύτερης ενότητος, δραματοποιώντας έτσι αυτό καθ' εαυτό το γεγονός της επαναφοράς της

[595] Ό.π., σ. 309.
[596] Ό.π., σ. 311.
[597] Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι είμαστε υποχρεωμένοι να αποδεχθούμε την προτεινόμενη εξελικτική διαδοχή, ιδίως μάλιστα από την στιγμή που έχουμε πλέον λάβει υπ' όψιν μας την πολύ αποκαλυπτική μελέτη του Heimes. Η συγκεκριμένη πάντως ακολουθία εξυπηρετεί εν τέλει την συστηματική διερεύνηση των τριών αυτών δομικών τύπων, έστω και αν δεν τεκμηριώνεται επαρκώς από ιστορικής επόψεως.
[598] Rosen, *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 52 και 53, καθώς και *Sonata Forms*, ό.π., σ. 22, 29 και 100.
[599] Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 22 και 25.
[600] Rosen, *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 52-53. Πέραν τούτου βέβαια, ο Rosen αναφέρεται και σε άλλα στοιχεία που καθιστούν ούτως ή άλλως δυσχερή την λειτουργική διάκριση ανάμεσα σε ενότητες *εκθέσεως*, *επεξεργασίας* και *επανεκθέσεως*, όπως π.χ. η εμφάνιση νέων θεματικών ιδεών στην δεύτερη ενότητα, η "επανέκθεση" της αρχικής ιδέας σε μεταφορά αμέσως μετά την διπλή διαστολή ή η ανάπτυξη θεματικού υλικού σε οποιοδήποτε σημείο της μακροδομής (ό.π., σ. 54).
[601] Rosen, *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 52 και 55, καθώς και *Sonata Forms*, ό.π., σ. 25-26.
[602] Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 144, στο έκτο από τα δομικά πρότυπα που ανιχνεύονται στις υπό εξέταση σονάτες για πληκτροφόρο του Giovanni Marco (Placido) Rutini, εκδόσεως 1757.

κύριας τονικότητος στην έναρξη του δευτέρου τμήματος και αναδεικνύοντάς το πλέον στο σπουδαιότερο δομικό χαρακτηριστικό της συνολικής μορφής.[603]

Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει η εξέταση του τρόπου με τον οποίο ξεκινά η δεύτερη ενότητα: στην τυπική περίπτωση επαναφοράς της αρχικής ιδέας (του κύριου θέματος) στην δευτερεύουσα τονικότητα προστίθενται, *πρώτον*, η εμφάνιση νέου υλικού ως προετοιμασία της επαναφοράς αυτής, *δεύτερον*, η επαναφορά τμήματος του κυρίου θέματος (χωρίς την "κεφαλή" του) που κατόπιν αναπτύσσεται περαιτέρω, και *τρίτον*, δύο αλλεπάλληλες εμφανίσεις του κυρίου θέματος, αρχικά στην δεσπόζουσα και έπειτα στην τονική.[604] Η τελευταία περίπτωση ενέχει συνεπώς την ιδιαιτερότητα της επανεμφάνισης του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα λίγο μετά την έναρξη της δεύτερης ενότητος, γεγονός που οπωσδήποτε αποδυναμώνει την λειτουργική αξία του κρίσιμου εκείνου σημείου επαναφοράς της κύριας τονικότητος με το υλικό του "δευτέρου ημίσεως" της *εκθέσεως*! Ο Rosen χαρακτηρίζει το φαινόμενο αυτό "πρώιμη επαναφορά", δανειζόμενος τον όρο από τον Oliver Strunk,[605] αλλά επισημαίνει συνάμα ότι αυτό αφορά σε μια τεχνική προερχόμενη από τις φωνητικές μορφές της άριας στα μέσα του 18ου αιώνος που εξαλείφθηκε σταδιακώς κατά την δεκαετία του 1770, προκειμένου ακριβώς να ενισχυθεί η επενέργεια της αρμονικής "λύσεως" με την μετέπειτα (οριστική) επαναφορά της κύριας τονικότητος.[606]

Εντούτοις, η κατ' εξοχήν μορφή σονάτας του κλασσικισμού προϋποθέτει, σύμφωνα με τον Rosen, τον σαφή διαχωρισμό των λειτουργιών της *επεξεργασίας* και της (κατά το μάλλον ή ήττον πλήρους) θεματικής *επανεκθέσεως*, που εισάγεται με ιδιαίτερη πλέον έμφαση στην κύρια τονικότητα.[607] Αρκετές εκδοχές, που ήταν εν χρήσει κατά την δεκαετία του 1750, σταδιακώς εγκαταλείφθηκαν ή περιορίσθηκαν σε σημαντικό βαθμό: εδώ μπορεί κανείς να παρατηρήσει σονάτες α) με *επανέκθεση* από την περιοχή της υποδεσπόζουσας («μια μορφή που επρόκειτο να καταστεί φυγόπονος μανιερισμός μόνο μετά το 1800»), β) με *επανέκθεση* που αποφεύγει το επικεφαλής μοτίβο ή την αρχική θεματική ιδέα της *εκθέσεως*, γ) με *επανέκθεση* που παραλείπει μιαν ιδέα της δεύτερης θεματικής ομάδος, επειδή αυτή είχε εμφανισθεί νωρίτερα στην *επεξεργασία* και μάλιστα αρμονικώς παγιωμένη (στην σχετική ελάσσονα), και τέλος, δ) με πλήρη *επανέκθεση*, η οποία ωστόσο ακολουθεί μιαν *επεξεργασία* που ολοκληρώνεται με πτώση στην σχετική ελάσσονα (σύμφωνα δηλαδή με τις παρατηρήσεις του Koch και άλλων θεωρητικών της ιδίας περιόδου).[608] Ο Rosen αναφέρει επίσης τρεις "στερεοτυπικές" τεχνικές των δεκαετιών του 1750 και του 1760 που επίσης εξαλείφθηκαν αργότερα από το ώριμο κλασσικό ύφος. Η πρώτη από αυτές αφορά στην εμφάνιση της πρώτης (τουλάχιστον) ιδέας της δεύτερης θεματικής ομάδος στην ελάσσονα

---

[603] Rosen, *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 53-54 και 55, καθώς και *Sonata Forms*, ό.π., σ. 144 (περίπτωση αρ. 5).

[604] Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 146-148.

[605] Ο Rosen παραπέμπει στο άρθρο του Oliver Strunk "Haydn's Divertimenti for Baryton, Viola, and Bass (after manuscripts in the Library of Congress)", το οποίο αρχικά δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Musical Quarterly* 18, 1932, σ. 216-251, και αργότερα αναδημοσιεύθηκε στο: Lewis Lockwood (επιμ.), *Oliver Strunk: Essays on Music in the Western World*, W. W. Norton, New York 1974, σ. 126-170· βλ. συγκεκριμένα τις σ. 150-151. Ο James Webster, εντούτοις, στην εισήγησή του "Binary Variants of Sonata Form in Early Haydn Instrumental Music", στο: Eva Badura-Skoda (επιμ.), *Joseph Haydn: Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress, Wien 1982*, Henle, München 1986, σ. 128, προτείνει την αντικατάσταση του όρου αυτού με τον παρεμφερή όρο "άμεση επαναφορά".

[606] Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 149 και 155-157. Θα επανέλθουμε στην προβληματική αυτή με αφορμή την πραγμάτευση του ιδίου φαινομένου στο πλαίσιο του τριμερούς τύπου σονάτας. Στο σημείο αυτό, ωστόσο, οφείλω να υποδείξω την αστοχία της παρατήρησης του Rosen (ό.π., σ. 161) όσον αφορά στο ότι ο διμερής τύπος σονάτας με "πρώιμη επαναφορά" προσεγγίζει τον τύπο σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, στον βαθμό που ο τελευταίος αναγνωρίζεται ακριβώς χάρη στην επαναφορά του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα *αμέσως* μετά την ολοκλήρωση της *εκθέσεως* (ή, έστω, μετά την προαιρετική μεσολάβηση ενός συνδετικού περάσματος).

[607] Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 161.

[608] Ό.π., σ. 144 (περιπτώσεις υπ. αρ. 3, 4, 2 και 1). Η *επανέκθεση* από την περιοχή της υποδεσπόζουσας υποδεικνύεται εξ άλλου ότι εφαρμόζεται σπανίως κατά την κλασσική περίοδο (ό.π., σ. 153), ενώ περαιτέρω αναφορά σε *επανέκθεση* χωρίς το επικεφαλής μοτίβο ή την αρχική ιδέα του κυρίου θέματος γίνεται στην σ. 285.

δεσπόζουσα (πρβλ. Longyear)· η δυνατότητα αυτή θεωρείται ότι αποσταθεροποιεί την (ουσιώδη από δομικής πλευράς) πολικότητα της αρμονικής σχέσεως τονικής – δεσπόζουσας που αναπτύσσεται στην *έκθεση*, γι' αυτό και η αλλαγή τρόπου μετατοπίσθηκε σταδιακά από την έναρξη της δεύτερης θεματικής ομάδος προς το εσωτερικό της, όπου βέβαια προσλαμβάνει πλέον μόνον εμβόλιμο και περιστασιακό χαρακτήρα.[609] Η δεύτερη περίπτωση έχει να κάνει με την επανέκθεση του κυρίου θέματος στην ομώνυμη ελάσσονα, μια τεχνική η οποία απώλεσε μάλλον γρήγορα την δραματική επενέργειά της, εξαιτίας ακριβώς της υπερεκμετάλλευσής της μέχρι το 1770 περίπου, και εν τέλει κατέστη χρήσιμη – όπως περίπου και η προηγούμενη – μόνον εφ' όσον ακολουθούσε την επαναφορά της κύριας τονικότητος εν είδει (τροπικής) ποίκιλσης.[610] Το τρίτο στερεότυπο ακολουθεί τις προδιαγραφές της "πρώιμης επαναφοράς" του διμερούς τύπου σονάτας, με την διαφορά όμως ότι το ίδιο ακριβώς φαινόμενο στον τριμερή τύπο ονομάζεται πλέον "ψευδής επαναφορά", δεδομένου του ότι σε αυτήν την περίπτωση το κύριο θέμα επανέρχεται και μια τρίτη φορά στην αρχική τονικότητα, στην έναρξη της *επανεκθέσεως* – και μάλιστα είτε πλήρες είτε χωρίς την εναρκτήρια φράση του, εάν η παρουσία της θεωρηθεί σε αυτό το σημείο πλεοναστική.[611] Στο ώριμο κλασσικό ύφος, εντούτοις, η προκλασσική αυτή δυνατότητα της "ψευδούς επαναφοράς" εγκαταλείπεται ή τουλάχιστον αντικαθίσταται από το πολύ πιο δραματικό μέσο της "ψευδούς επανεκθέσεως".[612]

Ποιά είναι επομένως τα καίρια χαρακτηριστικά της μορφής σονάτας του ώριμου κλασσικισμού κατά τον Rosen; Στην *έκθεση*, κατ' αρχάς, δίνεται πρωτίστως έμφαση στο αντιθετικό αρμονικό υπόβαθρο: η πορεία από την κύρια προς την δευτερεύουσα τονικότητα συνιστά ένα πέρασμα από την αρμονική σταθερότητα προς την ένταση,[613] το οποίο μάλιστα τονίζεται χάρη σε μια αποφασιστική υφολογική αλλαγή και σε έναν πτωτικό σχηματισμό που

---

[609] Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 153-155.

[610] Ό.π., σ. 155.

[611] Ό.π., σ. 156-157. Ο όρος "ψευδής επαναφορά" στην θέση του "πρώιμη επαναφορά" συνιστά και πάλι πρόταση του Strunk (βλ. ό.π., σ. 150-151)· ο Webster ("Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 128), αντιθέτως, δεν κάνει τέτοιου είδους διάκριση και εμμένει στην "άμεση επαναφορά", κρατώντας τον όρο "ψευδής επαναφορά" (ή, καλύτερα, "ψευδής επανέκθεση") για την περιγραφή της εμφάνισης του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα σε ένα πιο προχωρημένο σημείο της *επεξεργασίας* (ό.π., σ. 128-129). Η υποπερίπτωση μιας *επανεκθέσεως* χωρίς την εναρκτήρια φράση του κυρίου θέματος θα μπορούσε βέβαια να μας προβληματίσει αρκετά ως προς την διμερή ή τριμερή φύση της σονάτας στην οποία αναφέρεται, ιδίως μάλιστα εάν απουσιάζει και η "ψευδής επαναφορά". Ο Rosen (*Sonata Forms*, ό.π., σ. 157) δίνει ένα τέτοιο παράδειγμα ακολουθίας γεγονότων, τα οποία θεωρεί ότι εντάσσονται συνολικά σε μιαν ενιαία δεύτερη μακροδομική ενότητα: α) πρώτη φράση του κυρίου θέματος στην δεσπόζουσα, β) ανάπτυξη που οδηγεί στην σχετική ελάσσονα, γ) δεύτερη φράση του κυρίου θέματος στην τονική, και δ) δεύτερη (θεματική) ομάδα στην τονική. Σύμφωνα όμως με όσα γνωρίζουμε από τον Koch, εδώ έχουμε στην πραγματικότητα δύο "κύριες περιόδους": η *επεξεργασία* ξεκινά με την έναρξη του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα και οδηγείται σε πτώση στην σχετική ελάσσονα, ενώ η *επανέκθεση* παρακάμπτει την εναρκτήρια φράση του κυρίου θέματος και αντ' αυτής εκκινεί από ένα άλλο "κύριο μελωδικό τμήμα". Συνεπώς, τα δεδομένα που δίνει εδώ ο Rosen είναι εν τέλει συμβατά με τον τριμερή τύπο σονάτας. Ο James Webster, από την πλευρά του, σε ένα άλλο άρθρο του, με τίτλο "Freedom of Form in Haydn's Early String Quartets", στο: Jens Peter Larsen – Howard Serwer – James Webster (επιμ.), *Haydn Studies: Proceedings of the International Haydn Conference, Washington, D.C., 1975*, W. W. Norton & Company, New York – London 1981, σ. 526-527, παρουσιάζει ένα ακόμη παρεμφερές παράδειγμα, με "ψευδή επανέκθεση" (ή, καλύτερα, "άμεση επαναφορά") της πρώτης φράσεως του κυρίου θέματος λίγο μετά την διπλή διαστολή και *επανέκθεση* που ξεκινά απ' ευθείας από την δεύτερη φράση του κυρίου θέματος: σε αυτήν την περίπτωση, πάντως, η εφαρμογή του τριμερούς τύπου σονάτας θεωρείται πλέον αδιαμφισβήτητη, συνοδευόμενη απλώς από την επισήμανση της εμφανούς συνεπιδράσεως του διμερούς τύπου. Τέλος, το σχόλιο του Rosen (*Sonata Forms*, ό.π., σ. 161) σχετικά με την προσέγγιση της μορφής σονάτας-ρόντο, καθ' ότι εδώ η αρχική ιδέα του κυρίου θέματος εμφανίζεται τρεις φορές στην κύρια τονικότητα, είναι αρκετά παραπλανητικό, αφού παραβλέπει την διπλή (αποσπασματική) παράθεση του κυρίου θέματος στην έναρξη της *επεξεργασίας*, πρώτα στην δεσπόζουσα και κατόπιν (στο πλαίσιο μιας ευρύτερης διαδικασίας αλυσιδοποίησης) στην τονική.

[612] Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 161.

[613] Ό.π., σ. 17. Πρβλ. επίσης Φιτσιώρη, ό.π., σ. 61.

εδραιώνει την δευτερεύουσα τονικότητα, προκειμένου αυτή να καταστεί ο αντίποδας της κύριας,[614] υπό την έννοια μιας "δομικής διαφωνίας" στο πλαίσιο της μακροδομής.[615] Τα αρμονικά "γεγονότα" της *εκθέσεως* είναι συνεπώς τα εξής τρία: α) η κίνηση απομάκρυνσης από την τονική, β) η διαδικασία παγίωσης της δεσπόζουσας, και γ) η επικύρωση της μετατροπίας με μία τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας.[616] Αντιθέτως, η θεματική συνιστώσα θεωρείται ότι συνεισφέρει λιγότερο στην αντίθεση αυτή, αφού ένα "νέο θέμα" μπορεί να εμφανισθεί είτε στην μετάβαση, είτε στην έναρξη της δεύτερης θεματικής ομάδος, είτε ακόμη σε κάποιο μεταγενέστερο σημείο της·[617] σε κάθε περίπτωση όμως, τα περί "μονοθεματικότητος" στον Haydn είναι σύμφωνα με τον Rosen μόνο ένας μύθος, αφού «κάθε μέρος [στις τελευταίες συμφωνίες του Haydn] περιλαμβάνει αρκετά θέματα, ακόμη και αν ένα νέο θέμα δεν χρησιμοποιείται πάντοτε για να εδραιώσει την νέα τονικότητα στην έκθεση».[618] Επιπροσθέτως, η τυπική διάκριση ανάμεσα σε "πρώτη" και "δεύτερη" θεματική ομάδα, μετάβαση και καταληκτικό θέμα, θεωρείται ότι προσιδιάζει στον 19ο αιώνα, ενώ κατά τον 18ο αιώνα η *έκθεση* διαιρείται απλώς σε δύο – α) παρουσίαση της "πρώτης" ομάδος που οδηγεί σε μετατροπία, η οποία καταλήγει σε εμφαντική μισή πτώση, και β) "δεύτερη" ομάδα που ολοκληρώνεται με ένα ή περισσότερα εμφαντικά πτωτικά θέματα – ή σε τρία τμήματα (όπως προτείνει ο Larsen).[619] Εντούτοις, ο Rosen δεν μπορεί παρά να αποδεχθεί τελικά ότι η

[614] Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 25 και 99.

[615] Ό.π., σ. 25 και 229. Στην "έκθεση τριών τονικοτήτων" (η οποία βέβαια αφορά ως επί το πλείστον σε έργα του 19ου αιώνος), η δομική αυτή "διαφωνία" εξακολουθεί, κατά τον Rosen, να παραμένει σε ισχύ, αφού το τρίτο τονικό κέντρο εισάγεται ανάμεσα στο δίπολο τονικής – δεσπόζουσας και δεν παγιώνεται πλήρως, αλλά κατά κάποιον τρόπο οδηγεί προς την δεσπόζουσα· η ανάδειξή του, βέβαια, οφείλεται στον συνδυασμό του με ένα νέο θέμα (βλ. ό.π., σ. 246-248). Εδώ, ο Rosen παραδέχεται εμμέσως ότι η θεματική παράμετρος δύναται να επιφέρει σοβαρό πλήγμα στον αρμονικό διπολισμό της *εκθέσεως*, αν και το αξίωμα της "δομικής διαφωνίας" διασώζεται τελικά, χάρη στο γεγονός ότι το δεύτερο τονικό κέντρο εκλαμβάνεται αξιολογικά ως μεταβατικό, δηλαδή ως δευτερεύον σε σχέση με τα άλλα δύο. Αυτή η αντιληπτική δυνατότητα επισημαίνεται εν μέρει και από τους Longyear και Covington ("Sources of the Three-Key Exposition", ό.π., σ. 465), οι οποίοι πάντως δεν την αποδέχονται, ιδίως μάλιστα σε συνάφεια με το ρεπερτόριο του 19ου αιώνος (π.χ. σε έργα του Schubert).

[616] Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 100. Τα μέσα επίτευξης των αρμονικών αυτών "γεγονότων" μπορούν να συνοψισθούν στα ακόλουθα: α) πτώση στην διπλή δεσπόζουσα και διακοπή της υφολογικής συνέχειας· β) απλή πτώση στην δεσπόζουσα της κύριας μείζονος τονικότητος (ή στην δεσπόζουσα της σχετικής μείζονος της ελάσσονος κύριας τονικότητος) και άμεση τονικοποίησή της· γ) απότομη απομάκρυνση από την αρχική τονικότητα (ως μέσο δραματοποίησης) και περαιτέρω αρμονική πορεία προσέγγισης της "νέας τονικότητος"· και τέλος, δ) υφολογικές είτε ρυθμικές αλλαγές-τομές καθώς και εναλλαγές της φραστικής δομής στα σημεία όπου λαμβάνουν χώραν τα τρία αυτά αρμονικά "γεγονότα" (βλ. ό.π., σ. 229-230, 235-236 και 238-239). Παρόμοιες αναφορές περιλαμβάνονται και στο άλλο βιβλίο του Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 75-76)· εκεί, ωστόσο, τα αρμονικά "γεγονότα" της *εκθέσεως* περιορίζονται σε δύο, δηλαδή στην «κίνηση ή μετατροπία προς την δεσπόζουσα» και στην «τελική πτώση επί της δεσπόζουσας» (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 109). Πρόκειται προφανώς για μιαν αντίφαση, η οποία παρ' όλα αυτά υποδεικνύει την (υπαρκτή) δυνατότητα συγχώνευσης των δύο πρώτων "γεγονότων" – από εκείνα που αναφέρονται στο *Sonata Forms* (ό.π.) – σε ένα.

[617] Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 230, 236, 241, 244 και 246. Πρβλ. επίσης Rosen, *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 56 και ιδίως 75, όπου – μεταξύ άλλων – αναφέρεται ότι στο ώριμο κλασσικό ύφος ένα γνήσιο "δεύτερο θέμα" διαφοροποιείται σημαντικά από το κύριο, ως προς την αρμονική και την ρυθμική του κίνηση, την χρωματικότητα της μελωδίας του ή ακόμη την παθητικότητα του χαρακτήρος του, συμβάλλοντας έτσι στην δεδομένη τονική αντίθεση. Άλλη παράμετρος που μπορεί να ενισχύσει αυτήν την αντίθεση είναι βεβαίως η δυναμική (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 89).

[618] Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 5· πρβλ. επίσης ό.π., σ. 99-100 και 241, καθώς και *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 75. Σχετική με αυτήν την προβληματική είναι ακόμη η παρατιθέμενη άποψη του Hermann Abert, όσον αφορά στα θεματικά περιεχόμενα της σονάτας του προκλασσικισμού: τόσο η βορειογερμανική παράδοση (με κύριο εκπρόσωπο τον Carl Philipp Emanuel Bach), στην οποία ευνοείται η θεματική ενότητα κατά το δόγμα της "ενότητος στην πολλαπλότητα", όσο και η βιεννέζικη τάση επιδίωξης της αντιθέσεως των συναισθημάτων μέσα από την χρήση πολυποίκιλου θεματικού υλικού, εκτιμάται ότι συνενώνονται ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1750 στο έργο του Haydn, όπου ποικίλες διαδικασίες ανάπτυξης και μετασχηματισμού του αρχικού θεματικού υλικού συνδυάζονται με την εμφάνιση νέων θεματικών ιδεών (βλ. Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 143-144).

[619] Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 100, 238-239 και 241. Στην πρώτη περίπτωση, της "διτμηματικής" *εκθέσεως*, ο Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 88) θεωρεί καλύτερη την αναφορά σε "περιοχές" της τονικής και της

ολοκλήρωση της *εκθέσεως* πραγματώνεται συνήθως με ένα "καταληκτικό θέμα", το οποίο βέβαια μπορεί να σχετίζεται με το κύριο (αν στην έναρξη της δεύτερης θεματικής ομάδος εισάγεται ένα νέο αντιθετικό θέμα) ή να είναι καινούργιο (στην περίπτωση ακριβώς της δήθεν "μονοθεματικής" *εκθέσεως*, όπου οι δύο θεματικές ομάδες βασίζονται στο ίδιο θεματικό-μοτιβικό υλικό).[620] Τον Rosen απασχολεί επίσης το συχνό φαινόμενο των δύο διαδοχικών παρουσιάσεων του κυρίου θέματος (τις οποίες αναφέρει ως "έκθεση" και "αντέκθεση"), που ερμηνεύεται πρωτίστως ως μέσο πρόσκαιρης σταθεροποίησης της αρχικής τονικότητος.[621] Σημαντική δε, είναι η παρατήρηση ότι η λειτουργία της μετατροπίας προς την δευτερεύουσα τονικότητα είναι κατά κανόνα συνυφασμένη με την μοτιβική ανάπτυξη.[622] Έωλη, ωστόσο, παραμένει η "αισθητική" απόρριψη μιας παρηλλαγμένης με μελωδικούς καλλωπισμούς επανάληψης της *εκθέσεως*,[623] την οποία ο Tobel είχε παλαιότερα υποδείξει σε σχέση ιδίως με μέρη αργής χρονικής αγωγής.

Η *επεξεργασία* συνιστά κατά βάση μια μεσαία αντιθετική ενότητα, η οποία όμως χαρακτηρίζεται πρωτίστως από τις αρμονικές λειτουργίες της προέκτασης και δη της όξυνσης της "δομικής διαφωνίας" της *εκθέσεως* καθώς και της προετοιμασίας της επερχόμενης "λύσης" της.[624] Όντας μάλιστα συνεπής προς την θεώρηση αυτή, ο Rosen επισημαίνει μεν τόσο σε πρακτικό όσο και σε θεωρητικό επίπεδο (παραπέμποντας ευθέως στον Koch) την συχνή πραγματοποίηση μιας ισχυρής – τέλειας ή μισής – πτώσεως στην σχετική ελάσσονα στο τέλος της ενότητος αυτής και πριν την μετάβαση προς την *επανέκθεση*, αλλά την ερμηνεύει μόνον ως ένα μέσο καθυστέρησης της τελικής λύσεως της "δομικής διαφωνίας",[625] δηλαδή τελείως διαφορετικά απ' ό,τι οι θεωρητικοί του 18ου αιώνος, οι οποίοι αντιμετώπιζαν την ίδια πτώση ως αυτοσκοπό, ως τον κατ' εξοχήν αρμονικό στόχο της *επεξεργασίας*! Κατά τα λοιπά, η ένταση διατηρείται στην *επεξεργασία* με αρμονικά, θεματικά και υφολογικά μέσα: η μετατροπική κίνηση χαρακτηρίζεται από γοργές αλλαγές και την αποφυγή σταθεροποίησης οποιουδήποτε τονικού κέντρου, οι θεματικές ιδέες της *εκθέσεως* διασπώνται και συνδυάζονται μεταξύ τους με νέους τρόπους είτε ακόμη με νέα μοτίβα, ενώ ο ρυθμός καθίσταται συνήθως περισσότερο ταραγμένος και η φραστική δομή λιγότερο συμμετρική.[626]

---

δεσπόζουσας παρά σε "πρώτη" και "δεύτερη" (θεματική) "ομάδα", επειδή ταυτόσημα θέματα και μελωδίες μπορούν να εμφανίζονται σε αμφότερα τα τμήματα αυτά. Δεν κατανοώ ωστόσο πού τελικά έγκειται το πρόβλημα: γιατί θα έπρεπε, άραγε, κάθε θεματική ομάδα να διαθέτει το δικό της, τελείως ξεχωριστό μοτιβικό υλικό; Μια "ομάδα θεμάτων" εδράζεται ούτως ή άλλως σε κοινή τονική βάση και αυτή ουσιαστικά αποτελεί τον κύριο – αν όχι τον μοναδικό – δεσμό μεταξύ των ετερόκλητων (κατά το μάλλον ή ήττον) θεματικών της ιδεών· επομένως, η προτίμηση της αναφοράς σε "τονικές περιοχές" υποκρύπτει απλώς το αίτημα της μετάθεσης του ενδιαφέροντος από τις θεματικές ιδέες στα αρμονικά "γεγονότα" της *εκθέσεως*, παραγνωρίζοντας όμως την ιστορική σημασία της έννοιας του "θέματος" και προβάλλοντας μονόπλευρα την αρμονική του υπόσταση.

[620] Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 241-242.

[621] Ό.π., σ. 242. Ο όρος "counterstatement" προέρχεται βέβαια από την θεωρία της φούγκας, γι' αυτό και μπορεί εδώ να γίνει δεκτός μόνο με αρκετές επιφυλάξεις, στον βαθμό άλλωστε που η λειτουργία αυτής της επανεμφάνισης του κυρίου θέματος στην σονάτα είναι εντελώς διαφορετική απ' ό,τι στην φούγκα: στην σονάτα, ο ίδιος ο Rosen παρατηρεί ορθώς ότι η "αντέκθεση" συνιστά συνήθως το σημείο αφετηρίας της μετατροπίας προς την δευτερεύουσα τονικότητα (ό.π., σ. 244)· αντιθέτως, η "αντέκθεση" στην φούγκα γίνεται αντιληπτή ως προέκταση της "εκθέσεως", ακριβώς επειδή παραμένει στην κύρια τονικότητα και καθυστερεί την περαιτέρω πορεία απομάκρυνσης από αυτήν.

[622] Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 262.

[623] Οι λόγοι αυτής της απόρριψης αφορούν ουσιαστικά στην αποφυγή μιας ακόμη πιο έντεχνα καλλωπισμένης επαναφοράς των θεμάτων στην *επανέκθεση*, γεγονός που εκ των προτέρων εκτιμάται ότι θα συγκάλυπτε και θα αποδυνάμωνε τις δομικές-αρμονικές λειτουργίες της *επανεκθέσεως* (βλ. Rosen, *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 111). Εάν ωστόσο η (αυτονόητη, εν πολλοίς) εφαρμογή της αρχής της παραλλαγής στην *επανέκθεση* – η οποία προβάλλεται (δικαίως) ως αίτημα από πολλούς άλλους θεωρητικούς – ενδέχεται να δημιουργεί προβλήματα στην αρμονική θεμελίωση της σονάτας, τότε είναι βέβαιο ότι κάτι δεν πηγαίνει καλά με την τελευταία.

[624] Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 18 και 262-263. Πρβλ. επίσης Φιτσιώρη, ό.π., σ. 61.

[625] Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 106, 263 καθώς και 267 κ.εξ. Πρβλ. επίσης Φιτσιώρη, ό.π., σ. 65.

[626] Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 106, 262 και 275· πρβλ. επίσης *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 109. Ως τεχνικές θεματικού μετασχηματισμού (δηλαδή ανάπτυξης), ο Rosen αναφέρει ειδικότερα α) την αποσπασματοποίηση

Η εμφάνιση νέου θεματικού υλικού δεν είναι καθόλου σπάνια, αν και ο Rosen θέτει εδώ ως προϋπόθεση την αξιοποίησή του κατά τρόπον αναπτυξιακό, δηλαδή με κάποιες από τις τεχνικές που προσιδιάζουν ούτως ή άλλως στην *επεξεργασία*.[627] Από την άλλη πλευρά, η έναρξη της ενότητος αυτής με το κύριο θέμα εξακολουθεί να υφίσταται και στο ώριμο κλασσικό ύφος, χωρίς εντούτοις την – τυπική στον προκλασσικισμό – "πρώιμη επαναφορά" του στην κύρια τονικότητα,[628] ενώ η λειτουργία της – σπανίως εφαρμοζόμενης στον ώριμο κλασσικισμό – "ψευδούς επανεκθέσεως" ανατίθεται πλέον σε ορισμένα σχετικώς στατικά αρμονικά σημεία της *επεξεργασίας*, τα οποία μπορούν να επικεντρωθούν σε οποιαδήποτε άλλη τονικότητα, πέραν της κύριας.[629]

Η βαθύτερη ουσία της μακροδομικής σύλληψης του Rosen έγκειται πάντως στον ρόλο που αποδίδεται στην *επανέκθεση*. Παρ' ότι από θεματικής πλευράς η τρίτη αυτή ενότητα αντιστοιχεί σε γενικές γραμμές στην πρώτη, σε αρμονικό επίπεδο επιφέρει την λύση της "δομικής διαφωνίας" της *εκθέσεως* και γενικότερα των αρμονικών εντάσεων που είχαν έως τώρα δημιουργηθεί (εξαιτίας κυρίως της *επεξεργασίας*), με την παραμονή καθ' όλην την διάρκειά της στην κύρια τονικότητα. Ως εκ τούτου, ο Rosen υποστηρίζει ότι η *επανέκθεση* λειτουργεί ως συνέχεια της *επεξεργασίας*, δηλαδή ως τμήμα μιας ευρύτερης δεύτερης ενότητος, η οποία αντιστρέφει την αρμονική πορεία της πρώτης (*εκθέσεως*), επαναπροσεγγίζοντας την κύρια τονικότητα· γι' αυτό, ως απαραίτητα αρμονικά "γεγονότα" εκλαμβάνονται πλέον μόνο το σημείο επαναφοράς στην κύρια τονικότητα και η τελική επικυρωτική πτώση σε αυτήν.[630] Σε τί όμως έγκειται εν τέλει η ειδοποιός διαφορά αυτής της "διμερούς" μακροδομής από την διμερή "προκλασσική" εκδοχή της; Αναμφίβολα, στην συνεισφορά της θεματικής συνιστώσας, όσον αφορά ειδικότερα σε δύο καίρια σημεία: α) στην σύμπτωση της αποκατάστασης της αρχικής τονικότητος με την επαναφορά του κυρίου θέματος, πρακτική που θεωρείται ότι καθιερώνεται εν γένει από το 1770 περίπου και εξής·[631] και β) στην επαναφορά και "επανερμηνεία" στην κύρια τονικότητα όλων των "σημαντικών" θεματικών στοιχείων που είχαν αρχικά εκτεθεί σε τονικότητα διαφορετική από αυτήν, προκειμένου ακριβώς να αρθεί οριστικά – και σε θεματικό πλέον επίπεδο – η "δομική διαφωνία" της πρώτης ενότητος.[632] Κατά τον Rosen λοιπόν, η διάκριση του τριμερούς από τον διμερή τύπο σονάτας ανάγεται μονάχα σε (αβάσιμους) ιστορικούς-εξελικτικούς όρους, ως το αποτέλεσμα δηλαδή της μεταβαλλόμενης από τον "προκλασσικισμό" στον "κλασσικισμό" συνεπιδράσεως της θεματικής παραμέτρου επί ενός διαχρονικά σταθερού διμερούς αρμονικού υποβάθρου. Το θεωρητικό αυτό οικοδόμημα είναι εντούτοις σαθρό, αφού στηρίζεται στην παρερμηνεία του (κατ' αρχήν τριμερούς) αρμονικού σχεδιασμού της σονάτας του 18ου αιώνος υπό το πρίσμα της μεταγενέστερης θεωρίας γι' αυτήν και

ενός θέματος, β) την αλλοίωση (παραλλαγή) του, γ) την χρήση θεμάτων – ή, έστω, αποσπασμάτων τους – σε μιμητική αντιστικτική ύφανση, και δ) την τονική μεταφορά και ένταξη ενός θέματος σε μια μετατροπική αλυσίδα (βλ. *Sonata Forms*, ό.π., σ. 262).

[627] Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 89 και 275. Παρ' όλα αυτά, ένα νέο θέμα μπορεί και να παρουσιασθεί στην έναρξη της *επεξεργασίας* χωρίς ιδιαίτερη ανάπτυξη, ακολουθώντας την βιεννέζικη παράδοση που ευνοεί την θεματική ποικιλία (ό.π., σ. 144).

[628] Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 263.

[629] Ό.π., σ. 280-283. Πρβλ. όμως και τον σχετικό προβληματισμό της Sisman (*Mozart: The "Jupiter" Symphony*…, ό.π., σ. 50-53), η οποία διακρίνει τρεις τύπους εμφάνισης του κυρίου θέματος στην *επεξεργασία* σε τονικότητα διαφορετική της αρχικής: α) την συνήθη περίπτωση, κατά την οποία το κύριο θέμα παρατίθεται μόνο και μόνο για να καταστεί άμεσα αντικείμενο ανάπτυξης· β) μιαν «έλλογα ολοκληρωμένη θεματική παράθεση» ή "επαναφορά εν είδει ιντερλουδίου" ("reprise-interlude"), που ταυτίζεται με ό,τι αναφέρει εδώ ο Rosen ως διεύρυνση της έννοιας της "ψευδούς επαναφοράς" σε τονικό επίπεδο· και γ) το ίδιο ουσιαστικά πράγμα, αλλά με την διαμεσολάβηση μιας αρμονικής προετοιμασίας εν είδει "ψευδούς επαναφοράς προς την επανέκθεση".

[630] Rosen, *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 109-110, καθώς και *Sonata Forms*, ό.π., σ. 17, 98 και 106. Πρβλ. επίσης Φιτσιώρη, ό.π., σ. 61.

[631] Rosen, *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 109, καθώς επίσης *Sonata Forms*, ό.π., σ. 25, 106 και 284.

[632] Rosen, *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 78 και 109, καθώς και *Sonata Forms*, ό.π., σ. 106, 284 και 287.

παράλληλα στην αμφιλεγόμενη "παλινόρθωσή" του έναντι του θεματικού παράγοντος, ο οποίος από τον 19ο αιώνα και έπειτα αποτέλεσε εύλογα την ουσιαστική βάση ανάπτυξης όλης της μορφολογικής εποπτείας.

Υπάρχουν βέβαια και αρκετές άλλες ουσιώδεις παρατηρήσεις του Rosen επί της *επανεκθέσεως*. Για παράδειγμα, ο ίδιος δέχεται αξιωματικά πως όσο μεγαλύτερη είναι η δραματική ένταση στην *επεξεργασία*, τόσο μεγαλύτερη (μοτιβική και αρμονική) ανάπτυξη χρειάζεται στην *επανέκθεση* ως αντίβαρο, προκειμένου ακριβώς να ενισχυθεί η αρμονική "επίλυση" της δομικής αυτής "διαφωνίας"· κατ' αυτόν τον τρόπο, αιτιολογεί ουσιαστικά την συχνή ενσωμάτωση μιας "δευτερεύουσας αναπτύξεως" στην *επανέκθεση* (αμέσως μετά το κύριο θέμα και ως προετοιμασία της δεύτερης θεματικής ομάδος), η οποία μπορεί να προσλάβει σημαντική έκταση, περνώντας μάλιστα και από την περιοχή της υποδεσπόζουσας προς εξισορρόπηση της "διάφωνης" δεσπόζουσας στην *έκθεση*.[633] Στο αντίθετο άκρο αυτής της δυνατότητος θα μπορούσε βέβαια να τοποθετηθεί η απλή επαναφορά της μεταβάσεως της *εκθέσεως* με πτώση στην δεσπόζουσα της κύριας τονικότητος, η οποία αντί να τονικοποιηθεί η ίδια, όπως την πρώτη φορά, στην *επανέκθεση* προετοιμάζει απλώς την μεταφορά της δεύτερης θεματικής ομάδος στην τονική. Μια "μέση οδός", εξ άλλου, συνίσταται στον επανασχεδιασμό της μεταβάσεως, πιθανότατα με αρκετή έμφαση και πάλι στην περιοχή της υποδεσπόζουσας.[634] Αναφορικά δε με την εναρκτήρια διπλή επαναφορά του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα, ο Rosen επισημαίνει τρεις δυνατές παρεκκλίσεις: α) τον εσκεμμένο "αποσυντονισμό" της θεματικής και της αρμονικής παραμέτρου, που έχει ως αποτέλεσμα μια "δραματική" συγκάλυψη του ακριβούς σημείου έναρξης της *επανεκθέσεως*, αφού το κύριο θέμα εισάγεται λίγο πριν την επαναφορά της κύριας τονικότητος, η οποία εδραιώνεται κατόπιν προοδευτικά·[635] β) την ολική επαναφορά του κυρίου θέματος στην υποδεσπόζουσα, η οποία όμως θεωρείται ικανοποιητικό υποκατάστατο της κύριας τονικότητος και επιπλέον επιτρέπει την απαράλλακτη μεταφορά ολόκληρης της *εκθέσεως* στην υποκείμενη πέμπτη είτε στην υπερκείμενη τετάρτη, με την οποία ουσιαστικά επιτυγχάνεται μια αυτούσια *επανέκθεση* που εν τέλει επιλύει ικανοποιητικά και την "δομική διαφωνία" της δεύτερης θεματικής ομάδος της *εκθέσεως*·[636] και γ) την "επανέκθεση σε αντίστροφη ή αντικατοπτρική μορφή", όπου δηλαδή τα αρχικά μόνο μέτρα ή ολόκληρο το κύριο θέμα επανεκτίθενται μετά την δεύτερη θεματική ομάδα.[637] Η προβληματική της τονικής επαναφοράς της δεύτερης θεματικής ομάδος παρουσιάζει επίσης ξεχωριστό ενδιαφέρον. Αν, κατ' αρχάς, το μοτιβικό υλικό της προέρχεται από το κύριο θέμα, τότε στην *επανέκθεση* χρειάζεται οπωσδήποτε τροποποιήσεις, και μάλιστα όχι μόνον ποικιλματικού χαρακτήρος αλλά περισσότερο υπό την έννοια μιας δομικής αναπλάσεως. Εάν πάλι μια "σημαντική" ιδέα της δεύτερης ομάδος δεν εμφανίζεται καθόλου στην *επανέκθεση*, τότε μπορούν να ισχύουν δύο πράγματα: είτε αυτή αντικαθίσταται εδώ από κάποια παρεμφερή (σε χαρακτήρα και λειτουργία), είτε απουσιάζει πράγματι από την *επανέκθεση*, επειδή προηγουμένως είχε παρατεθεί εντός της *επεξεργασίας* και μάλιστα εδραιωμένη στην κύρια τονικότητα ή ενδεχομένως στην υποδεσπόζουσα (εν

[633] Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 106, 262, 284 και 289· πρβλ. επίσης *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 109.
[634] Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 230.
[635] Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 99· πρβλ. επίσης *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 56.
[636] Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 288· πρβλ. επίσης *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 56.
[637] Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 97 και 286-287· πρβλ. επίσης *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 56. Ο Rosen ισχυρίζεται ότι η σπανιότητα εφαρμογής αυτής της τεχνικής στον ώριμο κλασσικισμό σε σχέση με τον προκλασσικισμό υποδηλώνει ακριβώς την σημασία που σταδιακώς προσέλαβε το κύριο θέμα για την συνολική μορφή, ως περισσότερο "χαρακτηριστικό" και δομικώς "αφοριστικό" (*Sonata Forms*, ό.π., σ. 286-287)· με άλλα λόγια, ένα "στερεότυπο" της προκλασσικής περιόδου εκλαμβάνεται πλέον μόνον ως "παρέκκλιση" ή "εξαίρεση" στο πλαίσιο της κλασσικής μορφής σονάτας που προϋποθέτει, όπως είδαμε, την τονική επαναφορά του κυρίου θέματος στην έναρξη της *επανεκθέσεως*. Συναφής – αλλά όχι ταυτόσημη – είναι επίσης η πρακτική της αναδιάταξης των θεματικών στοιχείων της *εκθέσεως* στην *επανέκθεση*, η οποία προσδίδει νέο νόημα σε επιμέρους ιδέες και τμήματα των θεματικών ομάδων, δίχως ωστόσο να επιρρεάζει συνολικά την τοποθέτηση του κυρίου θέματος *πριν* την δεύτερη θεματική ομάδα (βλ. *Sonata Forms*, ό.π., σ. 293 κ.εξ.).

είδει "ψευδούς επανεκθέσεως").[638] Μια τέτοιου είδους παρεμβολή ενός τμήματος στην ενότητα της *επεξεργασίας* με λειτουργία "επανεκθέσεως" ενισχύεται περαιτέρω από το αξίωμα ότι ένα νέο θέμα στην *επεξεργασία* είναι πιθανόν να επανέλθει στο τέλος της *επανεκθέσεως*, αλλά μπορεί και να μην επανεκτεθεί πουθενά, επειδή ακριβώς η έκθεσή του στο περιβάλλον της τονικής ή της υποδεσπόζουσας θεωρείται "μη-διάφωνη" και άρα δεν χρήζει αρμονικής "λύσεως".[639] Σε τελική ανάλυση, ο Rosen υποδεικνύει εδώ μια διεύρυνση της αρμονικής-λειτουργικής σχέσεως που δημιουργείται ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επανέκθεση*, η οποία υπερβαίνει πλέον τα "στενά" όρια των δύο αυτών ενοτήτων· το θεώρημά του μπορεί απλούστατα να συνοψισθεί στην ακόλουθη "αρχή": ένα θέμα που παρουσιάζεται για πρώτη φορά στην κύρια τονικότητα ή στην υποδεσπόζουσα σε οποιοδήποτε σημείο της μακροδομής (στην *έκθεση*, την *επεξεργασία*, την *επανέκθεση* είτε ακόμη στην *coda*) δεν είναι αναγκαίο να επανεκτεθεί πουθενά, διότι δεν δημιουργεί αρμονική ένταση.[640] Η αναγκαιότητα της τονικής επαναφοράς, που ισοδυναμεί με άρση (επίλυση) της αρμονικής εντάσεως, υφίσταται επομένως μόνο για όσες θεματικές ιδέες εισήχθησαν (σε οποιαδήποτε ενότητα) στην δεσπόζουσα ή σε κάποια άλλη – απομεμακρυσμένη από την τονική – περιοχή.[641]

Η *coda* θέτει ενώπιον του Rosen ένα σοβαρό πρόβλημα: «Η εμφάνιση μιας coda πάντοτε διαταράσσει την διμερή συμμετρία μιας μορφής σονάτας. […] Θα μπορούσε να πει κανείς ότι η coda συνιστά μιαν ένδειξη δυσαρέσκειας με την μορφή, μια δήλωση σε κάθε ξεχωριστή περίπτωση ότι η συμμετρία είναι ασύμβατη με τις απαιτήσεις του υλικού, ότι ο απλός παραλληλισμός [των καταλήξεων της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως*] έχει καταστεί περιοριστικός».[642] Έχω ωστόσο την αίσθηση ότι η εν λόγω αποστροφή αναφέρεται περισσότερο στον ("προκλασσικό") διμερή τύπο σονάτας παρά στην σονάτα του ώριμου κλασσικισμού, στην οποία η (άκρως προβληματική) θεώρηση της μακροδομικής "διμέρειας" είναι ούτως ή άλλως ασύμβατη εν πολλοίς με την έννοια της "συμμετρίας", αφού το μέγεθος της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως* από κοινού είναι σημαντικά μεγαλύτερο της *εκθέσεως* (αν όχι διπλάσιο). Ακόμη πιο ανούσια είναι η διάκριση δύο τύπων *coda*, με κριτήριο αν αυτή διακρίνεται από την *επανέκθεση* μέσω μιας διπλής διαστολής ή την ακολουθεί άμεσα·[643] η υποπερίπτωση δε, κατά την οποίαν η *coda* μοιάζει να ενσωματώνεται στην *επανέκθεση*, προκειμένου να μην καταστρέψει την συμμετρία των καταλήξεων των "δύο ενοτήτων" (πρβλ. Tobel και Caplin), είναι μάλλον ορθότερο να ερμηνευθεί ως εμβόλιμη ανάπτυξη της δεύτερης ομάδος της *επανεκθέσεως*. Παρά τον προαιρετικό της ρόλο, η *coda* μπορεί (τουλάχιστον στο ώριμο κλασσικό ύφος) να λειτουργήσει ως "σύνθεση" και κορύφωση ολόκληρης της μορφής:[644] σε αυτό μπορούν να συνεισφέρουν ιδίως η ανάπτυξη δεδομένου υλικού (με έμφαση μάλιστα σε αντιστικτικές τεχνικές)[645] αλλά και η οριστική επίλυση κάποιας δομικής, μελωδικής, αρμονικής, υφολογικής κ.ο.κ. ατέλειας ή εκκρεμότητος.[646] Η *coda* δύναται επίσης να αποτελέσει ένα αντίβαρο προς την *επεξεργασία* ή έστω να δημιουργήσει έναν απλό παραλληλισμό προς αυτήν,[647] είτε ακόμη να επωμισθεί την λειτουργία της *επανεκθέσεως* για ένα θέμα που εισήχθη στην *επεξεργασία* δημιουργώντας "δομική διαφωνία".[648]

---

[638] Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 288. Στο άλλο βιβλίο του Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 79), αναφέρεται μόνον η δεύτερη δυνατότητα.
[639] Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 288.
[640] Αν παρ' όλα αυτά ένα τέτοιο θέμα επανεκτεθεί, τότε συνήθως εμφανίζεται δραστικώς περικεκομμένο, όπως συμπληρωματικά αναφέρει ο Rosen, *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 78.
[641] Πρβλ. τις σχετικές επισημάνσεις του Φιτσιώρη, ό.π., σ. 63-64 και 66.
[642] Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 297.
[643] Ό.π. Ακόμη και ο ίδιος ο Rosen παραδέχεται πάντως ότι η επιχειρούμενη «διάκριση καθίσταται αδιάφορη και αφηρημένη» με την εξάλειψη της δεύτερης μακροδομικής επαναλήψεως (ό.π.).
[644] Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 311 και 315.
[645] Ό.π., σ. 262, 304 και 314 κ.εξ.
[646] Ό.π., σ. 315, 321 και 324.
[647] Ό.π., σ. 324 και 320.
[648] Ό.π., σ. 321-322. Πρβλ. επίσης Φιτσιώρη, ό.π., σ. 64.

Από την εξέταση που προηγήθηκε γεννάται ένα ακόμη ερώτημα: αν ο διμερής και ο τριμερής τύπος σονάτας για τον Rosen συνιστούν μονάχα διαφορετικές εκδοχές που η ίδια ουσιαστικά μορφή προσέλαβε κατά την ιστορική της εξέλιξη, τότε προς τί ο πληθυντικός αριθμός στον τίτλο του δεύτερου βιβλίου του; Ο Rosen αναφέρεται εκεί σε τέσσερεις "μορφές σονάτας": όσα μας απασχόλησαν μέχρι στιγμής εντάσσονται στην πρώτη και σπουδαιότερη από αυτές, την "μορφή σονάτας πρώτου μέρους", ενώ οι υπόλοιπες τρεις αφορούν στην "μορφή σονάτας αργού μέρους", στην "μορφή σονάτας-μενουέττου" και στην "μορφή σονάτας-finale".[649] Οποία απογοήτευση! Τα δεδομένα του είδους της τετραμερούς σονάτας συγχέονται με μορφολογικά πρότυπα, διαμορφώνοντας μιαν εξαιρετικά ανακριβή ορολογία. Όσο δε και αν ο Rosen σπεύδει κατόπιν να διευκρινίσει ότι η "μορφή σονάτας πρώτου μέρους" «μπορεί να εφαρμοσθεί αυτονόητα [;] και σε δεύτερα [αργά] ή τελικά μέρη, παρ' ότι συνδέεται προ πάντων με το πιο πολυεπίπεδο πρώτο μέρος»,[650] η αξιοπιστία της πρότασής του σε επίπεδο ορολογίας έχει ήδη υποστεί ένα ανεπανόρθωτο πλήγμα. Αλλά ακόμη και αυτό που αποκαλεί "μορφή σονάτας-μενουέττου", στην καλύτερη περίπτωση δεν είναι τίποτε άλλο από μια συνοπτική μορφή "πρώτου μέρους", εφ' όσον βεβαίως πληροί τις βασικές προϋποθέσεις της *εκθέσεως*, της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως*,[651] ενώ η "σονάτα-finale" αποδεικνύεται εν τέλει ότι διατηρεί περισσότερους δεσμούς με τις μορφές ρόντο, παρά με τις προδιαγραφές της σονάτας (στο ζήτημα αυτό θα επανέλθουμε αργότερα, κατά την ανάπτυξη της προβληματικής της μορφής σονάτας-ρόντο).[652]

Η "μορφή σονάτας αργού μέρους" αντιστοιχεί στον τύπο της σονάτας χωρίς *επεξεργασία*[653] και θεωρείται ιστορικώς σύγχρονη με εκείνη που διαθέτει *επεξεργασία*, καθώς

---

[649] Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 98, 106, 112 και 123. Στο άλλο του βιβλίο (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 109-110), ο Rosen προβαίνει επίσης στην ίδια διάκριση, αλλά κατά τρόπον πολύ πιο συνοπτικό.

[650] Rosen, *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 109· πρβλ. επίσης *Sonata Forms*, ό.π., σ. 98. Ειδικά όσον αφορά στα αργά μέρη, ο Rosen, σε άλλο σημείο του *Der Klassische Stil* (ό.π., σ. 55), ισχυρίζεται ότι η μορφή σονάτας με πλήρη *επεξεργασία* αφομοιώθηκε σταδιακώς, λαμβάνοντας ως αφετηρία της μιαν υποτυπώδη *επεξεργασία*. Εντούτοις, η υπόθεση αυτή ουδόλως τεκμηριώνεται από την εξέταση των έργων των τριών μεγάλων κλασσικών.

[651] Βλ. Rosen, *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 110, καθώς και *Sonata Forms*, ό.π., σ. 112-123. Αν βέβαια η πρώτη ενότητα ενός μενουέττου ολοκληρώνεται στην τονική (βλ. *Sonata Forms*, ό.π., σ. 112-114), τότε αυτονόητα δεν υφίσταται πλέον "μορφή σονάτας", αλλά τριμερής ασματική μορφή (με αναπτυξιακή μεσαία ενότητα, ενδεχομένως). Δεν συμμερίζομαι συνεπώς την ευκολία με την οποία ο Rosen δέχεται να θυσιάσει την θεμελιώδη αρμονική πορεία της *εκθέσεως* μιας μορφής σονάτας, προκειμένου να στηρίξει την – ούτως ή άλλως ανύπαρκτη – συνάφεια κάθε μενουέττου με την μορφή σονάτας: «Η σχετική συντομία των περισσότερων μενουέττων εξηγεί επίσης μιαν ανωμαλία – ή ό,τι θα έπρεπε να εκληφθεί ως ανωμαλία: το γεγονός ότι δημιουργείται ελάχιστη διαφορά αν η πρώτη περίοδος [ενότητα] καταλήγει σε μια πτώση στην τονική ή στην δεσπόζουσα» (*Sonata Forms*, ό.π., σ. 114). Φυσικά, το πρόβλημα ανάγεται στην θεώρηση του διμερούς (και του τριμερούς μαζί) τύπου σονάτας, της τριμερούς ασματικής μορφής (μενουέττου) και της σονάτας χωρίς *επεξεργασία* ως "τριών παραλλαγών του διμερούς προτύπου", στο πλαίσιο μιας απόπειρας πλήρους ισοπέδωσης όλων σχεδόν των δομικών τύπων του 18ου αιώνος στην βάση της μονόπλευρης εξέτασης του αρμονικού τους σχεδιασμού (βλ. χαρακτηριστικά: *Sonata Forms*, ό.π., σ. 29). Η ίδια προβληματική θεώρηση αμφοτέρων των τύπων μενουέττων – με αρμονικώς "κλειστή" ή "ανοικτή" πρώτη ενότητα – ως «*σαφώς* διμερών μορφών» αναπαράγεται και στο άρθρο του Φιτσιώρη (ό.π., σ. 60), όπου για μια ακόμη φορά ως σημαντική ένδειξη μακροδομικής διμέρειας εκλαμβάνεται η ύπαρξη ή μη της διπλής διαστολής στο τέλος της πρώτης ενότητος. Επιπλέον, το γεγονός ότι ο πρώτος τύπος μενουέττου (με κατάληξη της πρώτης ενότητος στην τονική) «θυμίζει, *χωρίς να είναι*, τριμερή μορφή», όπως περαιτέρω επισημαίνει ο Φιτσιώρης (ό.π.), οφείλεται αποκλειστικά στον πολύ περιοριστικό (μονόπλευρα αρμονικό) ορισμό της τριμέρειας που δίνεται στην σ. 54 του ιδίου άρθρου.

[652] Βλ. Rosen, *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 110, καθώς και *Sonata Forms*, ό.π., σ. 123-132.

[653] Ο Rosen προτείνει τον ελάχιστα αντιπροσωπευτικό αυτόν όρο, απορρίπτοντας αρκετές άλλες εναλλακτικές δυνατότητες: «Η "μορφή άριας" θα συνιστούσε μια παραπλανητική ονομασία, όπως και η "μορφή εισαγωγής", εξαιτίας της πιθανής σύγχυσης με την γαλλική εισαγωγή. Θα την αποκαλούμε λοιπόν "μορφή αργού μέρους": δεν είναι ένας ιδανικός όρος, αλλά σε κάθε περίπτωση δεν είναι χειρότερος από τον όρο "σονάτα-Allegro" για την βασική μορφή. Η "μορφή καβατίνας", όπως αυτή βρίσκει εφαρμογή στα μέσα του 18ου αιώνος, θα ήταν ακόμη καλύτερη, αλλά δυστυχώς η σημασία της "καβατίνας" αργότερα άλλαξε. Το γεγονός ότι στην ενόργανη μουσική χρησιμοποιείται πολύ πιο συχνά για αργά μέρη και σχεδόν ποτέ για πρώτα μέρη είναι σημαντικό από υφολογικής επόψεως. [Σημείωση:] Έχει προταθεί και ο όρος "μορφή σονατίνας", αλλά είναι παράλογος: παρ'

ανάγεται σε φωνητικές άριες του ύστερου μπαρόκ![654] Ο θεματικός παραλληλισμός των δύο μακροδομικών ενοτήτων του δομικού αυτού τύπου παραπέμπει στον "προκλασσικό" διμερή, από τον οποίον όμως διαφέρει ως προς τον αρμονικό του σχεδιασμό, στον βαθμό που η δεύτερη ενότητα (*επανέκθεση*) εκκινεί και πάλι από την κύρια τονικότητα και καταλήγει σε αυτήν· δεδομένου λοιπόν του ότι εδώ δεν μεσολαβεί *επεξεργασία*, η αρμονική "λύση" της "δομικής διαφωνίας" της *εκθέσεως* πραγματώνεται πλέον άμεσα (ή, έστω, έπειτα από ένα σύντομο συνδετικό πέρασμα), γεγονός που ελαττώνει την δραματική ένταση της μακροδομής σε σχέση με τον βασικό τριμερή τύπο σονάτας και παράλληλα καθιστά καταλληλότερο τον δομικό αυτόν τύπο για λυρικής φύσεως θεματικά περιεχόμενα.[655] Η έλλειψη της μεσαίας αναπτυξιακής ενότητος, ωστόσο, αναδεικνύει ιδιαίτερα την σημασία της "δευτερεύουσας ανάπτυξης" (εφ' όσον αυτή υφίσταται) λίγο μετά την έναρξη της *επανεκθέσεως*, αφού μέσω αυτής ο τύπος σονάτας χωρίς *επεξεργασία* ανακτά μέρος της χαμένης του δραματικότητος σε θεματικό (με την ανάπτυξη δεδομένου μοτιβικού υλικού) αλλά και αρμονικό επίπεδο (η παρέκκλιση προς την περιοχή της υποδεσπόζουσας μπορεί να κινητοποιήσει μια ενδιαφέρουσα διαδικασία επαναπροσέγγισης της κύριας τονικότητος πριν την επαναφορά της δεύτερης θεματικής ομάδος).[656] Μια άλλη ιδιαιτερότητα της σονάτας χωρίς *επεξεργασία* αφορά στην απουσία επαναλήψεων των δύο ενοτήτων·[657] το γνώρισμα αυτό μπορεί μάλιστα να αποτελέσει σε ορισμένες περιπτώσεις το μοναδικό κριτήριο διάκρισης ανάμεσα σε έναν τριμερή τύπο σονάτας με βραχύτατη ενότητα *επεξεργασίας* και σε έναν τύπο σονάτας χωρίς *επεξεργασία* αλλά με ένα συνδετικό πέρασμα (αναπτυξιακού χαρακτήρος) προς την *επανέκθεση*.[658] Η πραγμάτευση του Rosen ολοκληρώνεται με την παρουσίαση μιας παραλλαγής της σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, την οποία ονομάζει "μορφή ρόντο αργού μέρους", επειδή, μετά την *έκθεση* και την *επανέκθεση* των δύο θεμάτων ή θεματικών ομάδων, το κύριο θέμα επιστρέφει στο τέλος για μια τρίτη και τελευταία παράθεσή του στην αρχική τονικότητα.[659] Πρόκειται ουσιαστικά για τον πενταμερή εκείνο δομικό τύπο που ο Goetschius ονόμαζε "μορφή σονατίνας με τελικό da capo" (A B A B A)· ο Rosen, εντούτοις, φαίνεται να τον αντιλαμβάνεται ορθότατα ως μορφή ρόντο και όχι ως μορφή σονάτας.[660]

---

ότι δεν γνωρίζω καθόλου σονατίνες [ως είδη] στην μορφή αυτή, αναμφίβολα θα υπάρχουν μερικές. Η "μορφή εκθέσεως-επανεκθέσεως", [εξ άλλου,] που προτάθηκε από τον Jan La Rue, είναι πολύ άχαρη για να γίνει αποδεκτή» (*Sonata Forms*, ό.π., σ. 29). Συμφωνώ βέβαια με την απόρριψη όλων των προαναφερόμενων όρων, αλλά διαφωνώ με την επιλογή του "λιγότερο κακού"· μου προξενεί δε κατάπληξη η απουσία από αυτήν την πλούσια παράθεση προτάσεων του μοναδικού όρου που κατά την γνώμη μου δίνει την πλέον αντικειμενική και "ουδέτερη" εικόνα για το υπό συζήτηση δομικό πρότυπο, ιδίως μάλιστα αν ληφθεί υπ' όψιν και το ότι σε ένα σημείο του *Der Klassische Stil* (ό.π., σ. 56) ο Rosen αναφέρεται ακροθιγώς σε μορφές σονάτας χωρίς "θεματική επεξεργασία".

[654] Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 29 κ.εξ.

[655] Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 28-29 και 106-107, καθώς και *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 110.

[656] Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 106-107 και κυρίως 108-110.

[657] Ό.π., σ. 28-29 και 107.

[658] Ό.π., σ. 107-108.

[659] Ό.π., σ. 112. Ο Rosen επισημαίνει ακόμη με αυτήν την αφορμή ότι ο τύπος σονάτας χωρίς *επεξεργασία* μοιράζεται με τις μορφές ρόντο την άμεση επαναφορά της κύριας τονικότητος μετά το τέλος της *εκθέσεως*.

[660] Το ίδιο ζήτημα πραγματεύεται επίσης ο James Hepokoski, στο άρθρο του "Back and Forth from *Egmont*: Beethoven, Mozart, and the Nonresolving Recapitulation", *19th-Century Music* XXV/2-3, 2001-2002, σ. 142-143. Για την διάκριση ανάμεσα σε α) μια σονάτα χωρίς *επεξεργασία* που ολοκληρώνεται με μια *coda* βασισμένη στο κύριο θέμα και β) σε μια μεικτή μορφή ρόντο και "σονατίνας" του τύπου A B A B A, ο Hepokoski προτείνει τρία κριτήρια: τα δύο πρώτα εξ αυτών (η παρεμβολή ενός συνδετικού περάσματος πριν την τρίτη εμφάνιση του κυρίου θέματος και ιδίως ο "χαρακτήρας ρόντο" του τελευταίου στην περίπτωση της μεικτής μορφής ρόντο και σονάτας χωρίς *επεξεργασία*) δεν είναι βέβαια ιδιαιτέρως εύστοχα ούτε δεσμευτικά, το τρίτο όμως (η δομική αρτιότητα της τρίτης εμφάνισης του κυρίου θέματος) συνιστά πράγματι ένα ουσιώδες και ασφαλές κριτήριο διάκρισης, αφού οι διαδικασίες αναδόμησης και ελεύθερης ανάπτυξης με αρκετές παρεκκλίσεις από το αρχικό θεματικό πρότυπο προσιδιάζουν σαφώς σε μια *coda*, όχι όμως και στην τελική επαναφορά του κυρίου θέματος ενός ρόντο, όπου βέβαια μόνο ποικιλματικού χαρακτήρος παραλλαγές είναι δυνατές.

Οι απόψεις του Rosen άσκησαν σημαντική επίδραση κυρίως εντός του αμερικανικού χώρου,[661] όπου πάντως τα τελευταία χρόνια παρατηρούνται ορισμένες απόπειρες κριτικής ανακατασκευής και επαναξιολόγησης των βασικών αρχών της θεωρίας του. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του James Hepokoski (γεν. 1946), ο οποίος σε δύο πρόσφατα εκτενή άρθρα του επιχειρεί να καταδείξει κάποιες αδυναμίες των αξιωμάτων του Rosen ως προς την επίλυση των "δομικών διαφωνιών". Ως θεωρητική αφετηρία λαμβάνεται και εδώ το αρμονικό υπόβαθρο της σονάτας και δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στον δομικό ρόλο των κύριων πτώσεων-τομών (πρβλ. Ratner): η *έκθεση* διαιρείται σε δύο τμήματα με την μεσολάβηση μιας "ενδιάμεσης τομής", ενώ η *επεξεργασία* και η *επανέκθεση* χωρίζονται από ένα σημείο "διακοπής" επί της δεσπόζουσας της κύριας τονικότητος. Από την άλλη πλευρά, τόσο η *έκθεση* όσο και η *επανέκθεση* κατευθύνονται προς μια καθοριστικής σημασίας τέλεια πτώση, με την διαφορά ότι στην *έκθεση* η πτώση αυτή πραγματοποιείται σε τονικότητα διαφορετική της αρχικής, δίνοντας έτσι μιαν "υπόσχεση" που "εκπληρώνεται" αργότερα στην *επανέκθεση*, στο περιβάλλον πλέον της κύριας τονικότητος. Τα θεματικά στοιχεία έχουν υποδεέστερο, συμπληρωματικό ρόλο: το πρώτο τμήμα της *εκθέσεως* γίνεται αντιληπτό ως "εκκίνηση", χάρη στην παρουσίαση του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα, και συνεχίζεται με την (μετατροπική ή μη-μετατροπική) μετάβαση που συνίσταται σε "μορφώματα επέκτασης" του κυρίου θέματος ή σε "σειρές μορφωμάτων που επιτείνουν την ενέργεια" της αρχικής θεματικής ιδέας· το δεύτερο τμήμα συνιστά με την σειρά του μια "επανεκκίνηση" στην "νέα" τονικότητα με το δευτερεύον (συχνά λυρικό) θέμα, ενώ μετά την τέλεια πτώση προστίθεται ένα καταληκτικό "παράρτημα" (πρβλ. Koch) ή μια ομάδα "συμπληρωματικών ιδεών" (πρβλ. Reicha) σε παράταξη, ενεργητικού χαρακτήρος ως επί το πλείστον· στην *επεξεργασία* αναπτύσσεται πρωτίστως το κύριο θέμα, ενδεχομένως εναλλασσόμενο και με το υλικό της μεταβάσεως· τέλος, η *επανέκθεση* ανοίγει με την επαναφορά του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα ως χειρονομία "επανέναρξης", παρ' ότι βέβαια το πρώτο της τμήμα μπορεί εδώ να εμφανισθεί ανασυντεθειμένο (με την μετάβαση να στρέφεται προς την υποδεσπόζουσα ή να παραλείπεται εντελώς), ενώ το δεύτερό της τμήμα επιφέρει οπωσδήποτε την "αρμονική λύση" του δευτερεύοντος θέματος και της κατακλείδας στην κύρια τονικότητα.[662]

Το ζήτημα λοιπόν που απασχολεί πρωτίστως τον Hepokoski αφορά σε περιπτώσεις έργων στα οποία αίρεται η θεμελιώδης "αρχή της σονάτας", δηλαδή της τονικής επαναφοράς όλων των σημαντικών θεματικών ιδεών που παρουσιάσθηκαν για πρώτη φορά σε τονικότητα διαφορετική της κύριας.[663] Αυτό μπορεί να συμβεί τελικά με δύο τρόπους: είτε με την απουσία επαναφοράς μιας τέτοιας θεματικής ιδέας, είτε με την επανέκθεσή της σε τονικότητα διαφορετική της κύριας.[664] Θέματα λοιπόν που εμφανίζονται άπαξ στην έναρξη ή στην πορεία της *επεξεργασίας*, χωρίς να επανεκτίθενται οπουδήποτε αλλού, μπορούν απλώς να αιτιολογηθούν ως "επεισόδια".[665] Ο Hepokoski απορρίπτει την ιδέα ότι η "δομική διαφωνία" που προκαλείται από ένα "νέο" θέμα στην *επεξεργασία* μπορεί να επιλυθεί με μια τονική επαναφορά του ιδίου στην *coda*, επειδή ερμηνεύει το φαινόμενο αυτό επί τη βάσει άλλων τεχνικών προδιαγραφών της σονάτας, περισσότερο θεματικής παρά αρμονικής φύσεως. Συγκεκριμένα, θεωρεί ότι η επανεμφάνιση του "νέου" αυτού θέματος στην *coda* συνιστά μια

[661] Πρβλ. Φιτσιώρη, ό.π., σ. 49.

[662] Οι προαναφερόμενες πληροφορίες εξάγονται από τα διαγράμματα που παραθέτει ο Hepokoski, "Back and Forth from *Egmont*…", ό.π., σ. 129. Για την επεξήγηση των συμβόλων, βλ. ό.π., σ. 128· σχετικά δε με την προέλευση των όρων που χρησιμοποιούνται για την κατακλείδα της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως* από τους Koch και Reicha, βλ. επίσης Hepokoski, "Beyond the Sonata Principle", ό.π., σ. 136.

[663] Hepokoski, "Beyond the Sonata Principle", ό.π., σ. 92-94. Στο ίδιο κείμενο (ό.π., σ. 100-103) ο συγγραφέας αποδίδει την διατύπωση της "αρχής της σονάτας" με αυτήν ακριβώς την έννοια στον Edward T. Cone (*Musical Form and Musical Performance*, Norton, New York 1968) και στην συνέχεια εξετάζει την περαιτέρω ανάπτυξή της μέχρι τον Rosen (βλ. ό.π., σ. 118 κ.εξ.).

[664] Hepokoski, "Beyond the Sonata Principle", ό.π., σ. 94 και 96.

[665] Για σχετικά παραδείγματα, βλ. Hepokoski, "Beyond the Sonata Principle", ό.π., σ. 104-108.

διεύρυνση της πρακτικής της κυκλικής επαναφοράς ("περιστροφής") των θεμάτων από ενότητα σε ενότητα – ιδέα καταφανώς απορρέουσα από την έννοια της "Anlage" του Koch και συμβατή οπωσδήποτε με τον χαρακτηρισμό της *επεξεργασίας* ως "τροποποιημένης εκθέσεως" – σε ανώτερο επίπεδο, στο πλαίσιο δηλαδή μιας υπερκείμενης θεματικής αντιστοίχισης ανάμεσα σε *έκθεση συν επεξεργασία* και σε *επανέκθεση συν coda*· παράλληλα, η τονική επαναφορά του "νέου" θέματος στην *coda* αποδίδεται πλέον στην αρμονική φύση της τελευταίας αυτής ενότητος. Κατά συνέπειαν, ο Hepokoski δεν δέχεται ότι η *coda* μπορεί όντως να λειτουργήσει ως προέκταση της *επανεκθέσεως*, με το να επιλύει δηλαδή όσες "δομικές διαφωνίες" εξακολουθούν να παραμένουν σε εκκρεμότητα μετά την ολοκλήρωση της τρίτης μακροδομικής ενότητος, και γι' αυτό εισηγείται έναν περιορισμό της "αρχής της σονάτας" μόνο στην σχέση της *εκθέσεως* προς την *επανέκθεση*, δίνοντας επομένως ιδιαίτερη έμφαση στον προαιρετικό χαρακτήρα της *coda*.[666]

Τί γίνεται όμως με τις θεματικές ιδέες της δεύτερης ομάδος της *εκθέσεως* που δεν εμφανίζονται στην *επανέκθεση*; Ο Hepokoski εξάγει δύο αξιώματα από τις σχετικές με αυτό το ζήτημα αναφορές του Rosen. Το πρώτο βέβαια, σύμφωνα με το οποίο «τα αριστουργήματα είθισται να μην παρέχουν στην επεξεργασία μια "πλεοναστική" παράθεση στην τονική ενός μορφώματος από την δευτερεύουσα ή την καταληκτική ομάδα, μόνο και μόνο για να ακουσθεί αυτό ξανά στην επανέκθεση»,[667] μοιάζει αρκετά παράδοξο, αφού ερμηνεύει την αποφυγή μιας "ιδιοτυπίας" της *επεξεργασίας* ως αίτιο για την πραγμάτωση της αναμενόμενης λειτουργίας της *επανεκθέσεως*, ενώ στην πραγματικότητα η ιδιοτυπία αυτή θα έπρεπε να εκλαμβάνεται αναδρομικώς ως συνέπεια της αδυναμίας εκπλήρωσης μιας εκ των "καταστατικών" υποχρεώσεων της *επανεκθέσεως* που εξομαλύνεται χάρη στην εκ των προτέρων εκχώρησή της στην *επεξεργασία*! Η ουσία πάντως του αξιώματος αυτού έγκειται στην δέσμευση που αναλαμβάνει το υλικό του δευτέρου τμήματος της *εκθέσεως* να επανεμφανισθεί στην κύρια τονικότητα μία μόνο φορά κατά την περαιτέρω εξέλιξη του κομματιού, εν αντιθέσει προς το κύριο θέμα που μπορεί να επανέλθει δύο (τουλάχιστον) φορές στην αρχική τονικότητα: ως "άμεση επαναφορά" ή "ψευδής επανέκθεση" εντός της *επεξεργασίας* αλλά και ως πραγματική επανέκθεση στην έναρξη της τρίτης ενότητος.[668] Το γεγονός αυτό φανερώνει λοιπόν, κατά τον Hepokoski, την ιδιαίτερη δομική σημασία της πλάγιας θεματικής ομάδος, με την οποία άλλωστε πραγματώνονται οι δύο καίριες μακροδομικές πτώσεις (προς επικύρωση της δευτερεύουσας και της κύριας τονικότητος).[669]

---

[666] Ό.π., σ. 108-112. Η ιδέα της "περιστροφής" ή – καλύτερα διατυπωμένης, κατά την γνώμη μου – της κυκλικής επαναφοράς του θεματικού υλικού από ενότητα σε ενότητα αναπτύσσεται εν συντομία και στο άλλο άρθρο του Hepokoski, "Back and Forth from *Egmont*…", ό.π., σ. 128· στο "Beyond the Sonata Principle" (ό.π., σ. 129), εξ άλλου, εμφανίζεται μεμονωμένα ο όρος "Anlage", με την έννοια του θεματικού σχεδιασμού της *εκθέσεως*, δίχως όμως οποιασδήποτε αναφορά στον Koch ή περαιτέρω ανάπτυξη.

[667] Hepokoski, "Beyond the Sonata Principle", ό.π., σ. 131.

[668] Ό.π., σ. 131-132. Θα προσέθετα μάλιστα ότι ανάλογη δυνατότητα υφίσταται και στην *coda*.

[669] Hepokoski, "Beyond the Sonata Principle", ό.π., σ. 134. Ο Hepokoski αναφέρει επιπροσθέτως τέσσερεις προϋποθέσεις ως προς τον τρόπο με τον οποίο μπορεί να πραγματοποιηθεί αυτή η λειτουργία "επανεκθέσεως" εντός της *επεξεργασίας* και τις συνέπειές της: α) ως επί το πλείστον, η ιδέα που "επανεκτίθεται" πρώιμα είναι η πρώτη της πλάγιας θεματικής ομάδος, προκειμένου οι υπόλοιπες να οδηγήσουν αργότερα την *επανέκθεση* στην τελική της πτώση, σύμφωνα με τις προδιαγραφές της *εκθέσεως*· β) μια πλάγια ιδέα "επανεκτίθεται" στην *επεξεργασία* κατά τρόπον "ατελή" ή "ελαττωματικό" (π.χ. στην ομώνυμη ελάσσονα τονικότητα)· γ) η παράθεση υλικού από την πλάγια θεματική ομάδα στην *επεξεργασία* προσδίδει σε αυτήν ιδιαίτερη λειτουργική αξία, αφού η πρακτική αυτή εφαρμόζεται μάλλον σπάνια περί το 1800, οπότε στην *επεξεργασία* γίνονται κατά κανόναν αναφορές στο κύριο θέμα, στο υλικό της μεταβάσεως είτε σε αυτό της κατακλείδας της *εκθέσεως* (η διαπίστωση αυτή έχει πάντως περιορισμένη ισχύ, αφού έρχεται σε αντίθεση με την πρακτική της κυκλικής επαναφοράς του θεματικού υλικού από ενότητα σε ενότητα που εφαρμόζεται γενικότερα κατά το δεύτερο ήμισυ του 18ου αιώνος)· τέλος, δ) η μεμονωμένη παράθεση κάποιας καταληκτικής ιδέας με λειτουργία "επανεκθέσεως" στην *επεξεργασία* είναι εξαιρετικά ασυνήθιστη, διότι το υλικό της κατακλείδας δεν προσλαμβάνει την ίδια δομική σημασία με εκείνο της πλάγιας θεματικής ομάδος, αφού συνιστά μονάχα ένα "παράρτημα" μετά την πραγματοποίηση της ισχυρής τελικής πτώσεως της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως* (βλ. ό.π., σ. 135-137).

Το δεύτερο αξίωμα είναι η (λογικότερη) αντιστροφή του πρώτου και μάλιστα προκύπτει κατά τρόπον αμεσότερο από τον Rosen: «τα ποιοτικά μουσικά έργα είθισται να μην παραλείπουν στην επανέκθεση τονικές παραθέσεις των δευτερευόντων και καταληκτικών μορφωμάτων που ακούσθηκαν προηγουμένως [στην *έκθεση*], εκτός αν υπάρχει κάπου αλλού μια αντισταθμιστική τονική παράθεση του μορφώματος που απουσιάζει [από την *επανέκθεση*]».[670] Παρ' όλα αυτά, ο Hepokoski υποστηρίζει ότι αυτό το αξίωμα είναι περισσότερο αμφίβολο από το προηγούμενο, καθώς σε ορισμένες (έστω και εξαιρετικές) περιπτώσεις παρατηρείται ότι ένα θεματικό στοιχείο της δευτερεύουσας ομάδος της *εκθέσεως* δεν επανεμφανίζεται πουθενά.[671] Αυτή η έλλειψη αποδίδεται τελικά στην ανασύνθεση του πλαγίου θέματος στην *επανέκθεση* κατά τρόπον τέτοιον, ώστε αυτό να μην παραπέμπει άμεσα στα δεδομένα της *εκθέσεως*: πρόκειται, ειδικότερα, είτε για την ανάπτυξη ενός "αντιπροσωπευτικού" τμήματος του αρχικού υλικού, η οποία επιφέρει μια γενικότερη δομική ανάπλαση στο σημείο αυτό, είτε ακόμη για την αντικατάσταση μέρους του υλικού της *εκθέσεως* από λειτουργικώς ισοδύναμο νέο υλικό στην *επανέκθεση*.[672] Επομένως, ο Hepokoski υπονομεύει την βασική αρχή του Rosen, όχι τόσο για να καταρρίψει την αρμονική λειτουργικότητα της "αρχής της σονάτας", όσο κυρίως για να υποδείξει κάποιους περιορισμούς στην εφαρμογή της και να άρει την απολυτότητά της.

Εξίσου σημαντική συμβολή προς την ίδια κατεύθυνση συνιστά και η διερεύνηση της αποτυχίας του υλικού της δευτερεύουσας θεματικής ομάδος να επανεκτεθεί και να "λυθεί" στην κύρια τονικότητα, φαινόμενο που ο Hepokoski χαρακτηρίζει ως "επανέκθεση χωρίς τονική λύση" ("nonresolving recapitulation") και το οποίο είναι μεν αρκετά σπάνιο περί το 1800, αλλά εξαιρετικά ενδιαφέρον από ερμηνευτικής επόψεως.[673] Εν προκειμένω λοιπόν, ο Hepokoski ταξινομεί τέτοιου είδους τεχνικές σε τρεις κατηγορίες. Η πρώτη, βέβαια, εντάσσεται εδώ καταχρηστικά, αφού αφορά σε σονάτες με κύρια τονικότητα στον ελάσσονα τρόπο, δευτερεύουσα στον μείζονα και *επανέκθεση* που εμμένει στην αρχική (ελάσσονα) τονικότητα, δίχως δηλαδή να εκπληρώνει την προσδοκία (;) ενός "αίσιου τέλους".[674] Οι άλλες δύο κατηγορίες καλύπτουν τις περιπτώσεις α) αποφυγής της τέλειας πτώσεως εντός της δευτερεύουσας θεματικής ομάδος, τόσο στην *έκθεση* όσο και στην *επανέκθεση*, και β) *επανεκθέσεων* που καταλήγουν σε τονικότητα διαφορετική της κύριας.[675] Αλλά και η πρώτη

[670] Hepokoski, "Beyond the Sonata Principle", ό.π., σ. 131.

[671] Ό.π., σ. 140. Για σχετικά παραδείγματα, βλ. ό.π., σ. 140-149.

[672] Ό.π., σ. 146-148. Ο Hepokoski ονομάζει τις δύο αυτές συνθετικές δυνατότητες ως "συνεκδοχική στρατηγική" (υπό την έννοια της αντιπροσώπευσης ορισμένων θεματικών ιδεών από την βασική της πλάγιας ομάδος) και "στρατηγική υποκατάστασης", αντιστοίχως, και τις εντάσσει στην ευρύτερη έννοια των "στρατηγικών αποδόμησης" της μορφής σονάτας. Άλλη σχετική – και ασφαλώς ακόμη πιο δραστική – δυνατότητα αφορά στην απαλοιφή ολόκληρης της δευτερεύουσας και της καταληκτικής θεματικής ομάδος από την *επανέκθεση* (ό.π., σ. 150), η οποία ωστόσο προϋποθέτει και την ταυτόχρονη απουσία *επεξεργασίας*, καταλήγοντας έτσι στο "υβρίδιο" σονάτας και τριμερούς ασματικής μορφής που έχει ήδη σχολιασθεί με αφορμή την υποτιθέμενη "σονάτα χωρίς *επεξεργασία* και με περικεκομμένη *επανέκθεση*" του Caplin. Πέραν των διαδικασιών αυτών καθώς και της "επανεκθέσεως χωρίς τονική λύση" που εξετάζεται στην ακόλουθη παράγραφο, ο Hepokoski αναφέρεται επιγραμματικά και σε άλλες "στρατηγικές αποδόμησης" της μορφής σονάτας, όπως στην σύμπτυξη, στην διεύρυνση και στην αναδιάταξη μεμονωμένων τμημάτων που διαφοροποιούν δραστικά κατά το μάλλον ή ήττον την *επανέκθεση* από την *έκθεση* ("Back and Forth from *Egmont*…", ό.π., σ. 128).

[673] Hepokoski, "Back and Forth from *Egmont*…", ό.π., σ. 128.

[674] Ό.π., σ. 151-152. Η συμπερίληψη του πρώτου αυτού τύπου στην προβληματική της "επανεκθέσεως χωρίς τονική λύση" συνιστά αναμφίβολα μεγάλο ατόπημα εκ μέρους του Hepokoski! Από μεθοδολογικής επόψεως, ακόμη και ο ίδιος παραδέχεται την αδυναμία της τοποθέτησής του – και μάλιστα τόσο στην αρχή όσο και στο τέλος της σχετικής πραγμάτευσης. Αλλά και από ιστορικής πλευράς, η προσδοκία του "αίσιου τέλους" (με την ομώνυμη μείζονα στην θέση της αρχικής ελάσσονος τονικότητος για την επανέκθεση των πλαγίων και καταληκτικών θεμάτων) διαμορφώνεται μόνο κατά τον 19ο αιώνα (βλ. Reicha), επομένως δεν μπορεί να ληφθεί υπ' όψιν ως κριτήριο αξιολόγησης του κλασσικού ρεπερτορίου, όπου τέτοια προσδοκία απλώς δεν υφίσταται.

[675] Hepokoski, "Back and Forth from *Egmont*…", ό.π., σ. 152-153. Σε άλλο σημείο της μελέτης του, ο Hepokoski (ό.π., σ. 130-131) επισημαίνει ότι μια "επανέκθεση χωρίς τονική λύση" προϋποθέτει την

εξ αυτών πάλι μου φαίνεται υπερβολική, στον βαθμό που η απουσία μιας ισχυρής τέλειας πτώσεως στην κατάληξη του πλαγίου θέματος δεν σημαίνει ότι το "δεύτερο ήμισυ" της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως* δεν παγιώνεται σε κάποια τονικότητα! Το πρόβλημα εδώ συνίσταται βέβαια στο ότι η καταληκτική αρμονική λειτουργία της *επανεκθέσεως* μετατίθεται αναγκαστικά στην *coda*, η οποία πλέον ανακτά λειτουργικό ρόλο στο πλαίσιο της μακροδομής. Αυτή η δομική αναγκαιότητα της *coda* αναδεικνύεται όμως ακόμη περισσότερο στην τελευταία περίπτωση, όπου εκτός της τελικής πτωτικής επικύρωσης προέχει κατ' αρχάς η οριστική επαναφορά της κύριας τονικότητος.[676] Αν ωστόσο η λειτουργική ενσωμάτωση της κατ' αρχήν προαιρετικής *coda* στην συνολική μακροδομή της σονάτας επιβάλλεται για *τονικούς* λόγους, τότε γιατί ο Hepokoski αρνείται στην *coda* την ίδια ουσιαστικά δυνατότητα στην περίπτωση μιας θεματικής ιδέας που χρήζει "επανεκθέσεως"; Η αντίφαση αυτή επιφέρει εν τέλει ένα ακόμη πλήγμα στην αξιοπιστία της αρμονικής θεμελίωσης της μορφής σονάτας.

Η κυριότερη πάντως συμβολή του Hepokoski (σε συνεργασία με τον Warren Darcy) στην συζήτηση γύρω από τις μορφές σονάτας αφορά στην διάκριση πέντε διαφορετικών μορφολογικών τύπων, οι οποίοι όμως αναπτύσσονται με λεπτομέρειες σε ένα βιβλίο που δεν είναι ακόμη διαθέσιμο.[677] Σύμφωνα τουλάχιστον με τις υπαινικτικές πληροφορίες που έχουν μέχρι στιγμής διαρρεύσει, η προτεινόμενη τυπολογία έχει ως εξής: ο *τύπος 1* αναφέρεται στην σονάτα χωρίς *επεξεργασία*, ο *τύπος 2* καλύπτει τις "διμερείς" σονάτες χωρίς "πλήρεις" *επανεκθέσεις*, ο *τύπος 3* συνίσταται στην βασική "σχολική" μορφή σονάτας, ο *τύπος 4* αφιερώνεται σε "υβρίδια" σονάτας και ρόντο, ενώ ο *τύπος 5* περιλαμβάνει τις "προσαρμογές της μορφής σονάτας στα κοντσέρτα".[678] Είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον το ότι οι Hepokoski και Darcy ανάγουν τις μορφές σονάτας στα πέντε κύρια δομικά πρότυπα που προτείνονται και στην παρούσα εργασία, με την μόνη διαφορά ότι τοποθετούν τον βασικό τριμερή τύπο σονάτας στην τρίτη θέση και εκείνον χωρίς *επεξεργασία* στην πρώτη, προκειμένου οι *τύποι 1-4* να ακολουθούν μια συνεχή πορεία από τον απλούστερο προς τον συνθετότερο, η οποία όμως – κατά την γνώμη μου – υποβαθμίζει την κανονιστική σημασία του τριμερούς τύπου σονάτας προς όφελος μιας απόλυτα συστηματικής προσέγγισης. Όσον αφορά δε στον διμερή τύπο σονάτας (*τύπος 2*), στο άρθρο "Beyond the Sonata Principle" αναφέρεται ότι η δεύτερη ενότητα αποτελείται από *επεξεργασία* και "ημιτελή" *επανέκθεση* μόνο του δευτέρου τμήματος της *εκθέσεως*, καθώς επίσης ότι η παράθεση υλικού του δευτερεύοντος θέματος στην *επεξεργασία* είναι ακόμη πιο σπάνια απ' ό,τι στον βασικό τριμερή τύπο σονάτας, εξαιτίας της αρμονικής-δομικής σημασίας που αποδίδεται στο πλάγιο θέμα.[679] Βέβαια, εδώ έχουμε και πάλι την αρμονικής φύσεως αιτιολόγηση ενός φαινομένου, το οποίο κάλλιστα θα μπορούσε να ερμηνευθεί και με θεματικούς όρους, στην βάση της κυκλικής επαναφοράς του υλικού της πρώτης μακροδομικής ενότητος στην – ενιαία, παρά την διττή της λειτουργία – δεύτερη.

---

ολοκλήρωση του πλαγίου θέματος – με ή χωρίς τέλεια πτώση – σε τονικότητα διαφορετική της κύριας. Τουναντίον, αν το πλάγιο θέμα ξεκινήσει μεν από μια διαφορετική τονικότητα, αλλά στην συνέχεια επαναπροσεγγίσει σταδιακώς την κύρια, τότε γίνεται λόγος μόνο για μια παροδική τονικοποίηση δίχως δομικές συνέπειες, η οποία άλλωστε είναι πιθανόν να αντιστοιχεί και στον αρμονικό σχεδιασμό μιας "εκθέσεως τριών τονικοτήτων".

[676] Hepokoski, "Back and Forth from *Egmont*…", ό.π., σ. 134 και 153. Στο ίδιο αυτό φαινόμενο είχε αναφερθεί πολύ παλαιότερα και ο Birnbach, περιορίζοντας όμως το εύρος της εφαρμογής του σε δείγματα γραφής με κύρια τονικότητα στον ελάσσονα τρόπο και μόνον.

[677] Πρόκειται για το προϊόν της συνεργασίας του James Hepokoski με τον Warren Darcy, που με τίτλο *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata* τελεί υπό έκδοση από τον οίκο Oxford University Press της Νέας Υόρκης (βλ. σχετικά: Hepokoski, "Beyond the Sonata Principle", ό.π., σ. 96, καθώς και "Back and Forth from *Egmont*…", ό.π., σ. 127). Προξενεί βέβαια κατάπληξη το γεγονός ότι η έκδοσή του έχει ανακοινωθεί ήδη από το 2002, αλλά μέχρι στιγμής (στις αρχές του 2005) δεν έχει ακόμη πραγματοποιηθεί.

[678] Βλ. Hepokoski, "Beyond the Sonata Principle", ό.π., σ. 137.

[679] Ό.π., σ. 137-138.

Το εξελικτικό μοντέλλο από τον "μπαροκικό" και "προκλασσικό" διμερή προς τον "κλασσικό" τριμερή τύπο σονάτας, σύμφωνα με το οποίο ο βασικός τύπος της σονάτας κατάγεται από το διμερές δομικό πρότυπο των χορών της σουΐτας του ύστερου μπαρόκ, μπορεί περαιτέρω να ανιχνευθεί στον Wallace Berry, ο οποίος υποστηρίζει ότι αυτή η "διμερής μορφή" του ύστερου μπαρόκ διατηρείται κατ' αρχάς και στην προκλασσική σονάτα, αλλά με την πάροδο του χρόνου η δεύτερη ενότητά της τείνει να διαχωρισθεί με ολοένα μεγαλύτερη σαφήνεια σε *επεξεργασία* και *επανέκθεση*. Σε αντίθεση όμως προς τον Rosen, ο Berry αιτιολογεί θεματικά αυτήν την διαφοροποίηση: η μορφή σονάτας καθίσταται τριμερής από την στιγμή που διαθέτει πλέον μιαν αυτόνομη και εκτενή μεσαία ενότητα *επεξεργασίας* με πλούσια θεματική ανάπτυξη, στην θέση της παλαιότερης πρώτης υποενότητος μετά την διπλή διαστολή που ήταν σχετικώς σύντομη και μάλλον "ασήμαντη" ως προς το (αναπτυξιακό) περιεχόμενό της.[680] Παρεμφερής είναι επίσης η άποψη των Siegmund Levarie (γεν. 1914) και Ernst Levy (1895-1981), οι οποίοι μάλιστα διατείνονται ότι ο αρμονικός σχεδιασμός του διμερούς – από θεματικής επόψεως – τύπου σονάτας είναι πάντοτε τριμερής (λαμβάνοντας υπ' όψιν τους προφανώς τους σταθμούς και όχι την πορεία από την αρχική προς μια ξένη τονικότητα και το αντίστροφο). Ως εκ τούτου, ο μετασχηματισμός της μορφής αυτής από διμερή σε τριμερή συντελείται αποκλειστικά χάρη στον ολοένα και πιο καταλυτικό ρόλο των "θεμάτων": από την απλή υφολογική, μελωδική είτε δυναμική μεταβολή στο δεύτερο τμήμα της πρώτης ενότητος διαμορφώνεται σταδιακώς ένα ανεξάρτητο "δεύτερο θέμα", ενώ στην θέση της απλής αρμονικής "επανεκθέσεως" του διμερούς τύπου εμφανίζεται αργότερα στον τριμερή μια πλήρης θεματική *επανέκθεση* στην κύρια τονικότητα.[681]

Η ίδια εξελικτική ιδέα παρουσιάζεται συχνά και στην γερμανική βιβλιογραφία, όπου μάλιστα επιβάλλεται ακόμη και σε επίπεδο ορολογίας: στον Carl Dahlhaus (1928-1989), για παράδειγμα, ο διμερής τύπος ονομάζεται "μορφή σουΐτας", ενώ ο όρος "μορφή σονάτας" αναφέρεται αποκλειστικά στον τριμερή τύπο.[682] Ο Dahlhaus, επιπροσθέτως, θεωρεί ότι η αντιστροφή της αρμονικής πορείας των δύο ενοτήτων της "μορφής σουΐτας" σε σχέση με τον θεματικό παραλληλισμό τους ενέχει ήδη κάποια ένταση, η οποία ενισχύεται περαιτέρω στην "μορφή σονάτας", *πρώτον*, με την σαφή διαμόρφωση ενός πλαγίου ή αντιθετικού θέματος στην *έκθεση*, *δεύτερον*, με την ανάδειξη της θεματικής *επεξεργασίας* σε κεντρικό σημείο "διαλεκτικής" και "διαπλοκής" των δύο θεμάτων, και *τρίτον*, με την εμφαντική χειρονομία της διπλής επαναφοράς της αρχικής τονικότητος με το κύριο θέμα.[683] Εντούτοις, ο ίδιος υποδεικνύει στην συνέχεια μια σειρά σοβαρών προβλημάτων που παρουσιάζονται σε αυτήν την εξελικτική πρόταση και τα οποία μπορούν να συνοψισθούν στα ακόλουθα σημεία: α) οι τρεις προαναφερόμενες προϋποθέσεις δεν λαμβάνουν χώραν ταυτοχρόνως στην ιστορική διαδρομή της μορφής σονάτας· β) η εμφάνιση του πλαγίου θέματος στην *επεξεργασία* μπορεί να επέχει μόνο λειτουργία "επεισοδίου" και προσωρινής διακοπής της ανάπτυξης του κυρίου θέματος (πρβλ. τον δεύτερο τύπο *επεξεργασίας* του Koch), δίχως έτσι να διαμορφώνει μια διαλεκτική σχέση ανάμεσα στις δύο βασικές θεματικές ιδέες· γ) αντί του θεματικού δυϊσμού, εύλογα μπορεί κανείς να εκλάβει ως ουσιώδη δομική αρχή της μορφής σονάτας την τονική αντίθεση της *εκθέσεως*, η οποία αίρεται κατόπιν στην μετατροπική πορεία της *επεξεργασίας*· δ) η *επεξεργασία* δεν είναι απαραίτητο να διαμορφώνει μια διαλεκτική θεματική αντίθεση, αλλά μπορεί απλώς να εκπληρώνει το αίτημα μιας "αρχιτεκτονικής" ισορροπίας, ως κεντρική αντιθετική ενότητα· και ε) η ίδια η έννοια της "διαλεκτικής" στην μουσική είναι πολύ

[680] Berry, ό.π., σ. 230-231. Πρβλ. επίσης Φιτσιώρη, ό.π., σ. 49.
[681] Levarie – Levy, ό.π., σ. 299-301.
[682] Βλ. σχετικά Dahlhaus, "Der rhetorische Formbegriff…", ό.π., σ. 173 και 175, κυρίως όμως την συμβολή του ιδίου "Beethoven und das »Formdenken« in der Instrumentalmusik", στο: Carl Dahlhaus (επιμ.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber-Verlag (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 5), Laaber 1994 (zweite Auflage), σ. 365.
[683] Dahlhaus, "Beethoven und das »Formdenken«…", στο: Dahlhaus (επιμ.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, ό.π., σ. 365.

ασαφής, ενώ ο ρόλος της *επεξεργασίας* καθορίζεται οπωσδήποτε και από το τί θα συμβεί παρακάτω στην *επανέκθεση* (κυρίως από το κατά πόσον το κύριο θέμα θα ξεκινήσει από την κύρια τονικότητα ή όχι).[684] Με αυτά λοιπόν τα δεδομένα, αμφισβητείται εν τέλει έντονα η αρχική τοποθέτηση περί της εξελικτικής γραμμής από τον διμερή προς τον τριμερή τύπο σονάτας, ενώ παράλληλα ασκείται κριτική σε ορισμένες βασικές θέσεις της θεωρίας των μέσων του 19ου αιώνος για την μορφή σονάτας, χωρίς ωστόσο να υπονομεύεται ο ρόλος της *επεξεργασίας* ως μεσαίας ενότητος στο πλαίσιο μιας κατ' αρχήν τριμερούς μακροδομής.

Στην "μορφή σουΐτας" αναφέρονται επίσης οι Clemens Kühn και Wolfgang Gersthofer. Για τον Kühn, η διμερής αυτή μορφή βασίζεται πρωτίστως σε ένα διευρυμένο αρμονικό υπόβαθρο, στην δεύτερη ενότητα του οποίου περιλαμβάνεται οπωσδήποτε και μια πτώση σε έναν τρίτο αρμονικό σταθμό πριν την επαναφορά της κύριας τονικότητος, ενώ από την άλλη πλευρά διευκρινίζεται ότι η θεματική ομοιότητα της δεύτερης ενότητος προς την πρώτη δεν είναι τόσο δεσμευτική ώστε η ενότητα αυτή να λειτουργήσει συνολικά ως *επανέκθεση*.[685] Στην ύπαρξη της ενδιάμεσης πτώσεως στην δεύτερη ενότητα αποδίδεται επίσης η μεγαλύτερη έκτασή της σε σχέση με την πρώτη, γεγονός που με την σειρά του οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η διάσπαση της δεύτερης αυτής ενότητος σε *επεξεργασία* (που μάλιστα διατηρεί την προαναφερόμενη ενδιάμεση πτώση ως τονικό στόχο) και *επανέκθεση* διαμόρφωσε τελικά το τριμερές πρότυπο της "μορφής σονάτας" του κλασσικισμού.[686] Στον Gersthofer, αντιθέτως, δεν υφίσταται ανάλογη υπόδειξη ενδιάμεσης πτώσεως στην δεύτερη ενότητα της "μορφής σουΐτας", παρά μόνον η περιβάλλουσα αρμονική πορεία από την δεσπόζουσα προς την τονική.[687] Επιπλέον, ο ρόλος της δεύτερης ενότητος θεωρείται διττός: από θεματικής επόψεως διαμορφώνει μια "τροποποιημένη έκθεση" (δεδομένου του ότι εδώ επανεμφανίζονται σε ευρύτερη έκταση τα μοτιβικά περιεχόμενα της *εκθέσεως*), ενώ από αρμονικής πλευράς το πρώτο της "ήμισυ" μπορεί να εκληφθεί και ως "επεξεργασία" (δίχως πάντως αυτή να αναφέρεται οπωσδήποτε στην έννοια της μοτιβικής ανάπτυξης).[688] Πέραν δε της ενάρξεως της δεύτερης ενότητος με το κύριο θέμα στην δευτερεύουσα τονικότητα, ο Gersthofer υποδεικνύει και την δυνατότητα μιας τρίτης επαναφοράς του ιδίου – και δη στην κύρια τονικότητα – στο πλαίσιο της "κατακλείδας"· το φαινόμενο αυτό εκλαμβάνεται όμως μόνον ως επίδραση της "αρχής του ritornello" και όχι ως διαμόρφωση μιας *coda*.[689] Παρ' όλα

[684] Ό.π., σ. 366-367.

[685] Kühn, ό.π., σ. 145. Ο τρίτος αρμονικός σταθμός, που εμφανίζεται στο μέσον της δεύτερης ενότητος, στον μεν μείζονα τρόπο είναι η ελάσσονα σχετική, ενώ στον ελάσσονα τρόπο μπορεί να είναι η μείζονα σχετική ή η ελάσσονα δεσπόζουσα, αναλόγως του ποιά εκ των δύο αξιοποιήθηκε νωρίτερα ως δευτερεύουσα τονικότητα στην πρώτη ενότητα (και προεκτάθηκε επίσης στην έναρξη της δεύτερης). Ουσιαστικά, ο Kühn επιβεβαιώνει, αποσαφηνίζει και παράλληλα εμπλουτίζει κατά τι τις σχετικές αναφορές των Scheibe και Riepel. Από την άλλη πλευρά, θα ήταν απολύτως εσφαλμένο να αντιστοιχισθούν τα δεδομένα αυτά με τις πολύ παρεμφερείς αναφορές του Koch όσον αφορά στον αρμονικό στόχο της *επεξεργασίας* του τριμερούς τύπου σονάτας, δεδομένου του ότι για την σύντομη μορφή των δύο "κύριων περιόδων" ο Koch επισημαίνει κατηγορηματικά ότι η πιθανή προσέγγιση των τονικών αυτών κέντρων δεν επικυρώνεται πτωτικά.

[686] Kühn, ό.π., σ. 148. Η εξελικτική αυτή θεώρηση συμπίπτει απολύτως με εκείνη του Reimer, ό.π., σ. 207.

[687] Wolfgang Gersthofer, *Mozarts frühe Sinfonien (bis 1772): Aspekte frühklassischer Sinfonik*, Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg – Bärenreiter, Salzburg – Kassel 1993, σ. 46.

[688] Ό.π., σ. 47-48. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το ότι ο όρος "τροποποιημένη έκθεση", που προτείνεται εδώ για την δεύτερη ενότητα του διμερούς τύπου σονάτας, χρησιμοποιείται από τον Gersthofer (ό.π., σ. 65-66 και 216) και για την δεύτερη ενότητα του τριμερούς τύπου, στην περίπτωση που αυτή παρουσιάζει όλα τα σημαντικά θεματικά στοιχεία της *εκθέσεως* με την ίδια σειρά (πρώτα το κύριο θέμα στην δεσπόζουσα και έπειτα το πλάγιο θέμα στην σχετική ελάσσονα), σύμφωνα δηλαδή με τις προδιαγραφές του πρώτου τύπου *επεξεργασίας* στον Koch. Παρ' ότι από μεθοδολογικής πλευράς η ταύτιση αυτή επιφέρει κάποια σύγχυση, θα πρέπει ωστόσο να παραδεχθούμε ότι δεν αντίκειται στην πραγματικότητα της εποχής, όπως αυτή μας παρουσιάζεται μέσω της έννοιας της "κύριας περιόδου" του Koch, στην οποία όντως κάθε μακροδομική ενότητα συνίσταται σε ένα κοινό θεματικό απόθεμα που προσαρμόζεται σε διαφορετικά κάθε φορά αρμονικά συμφραζόμενα ("Anlage").

[689] Gersthofer, ό.π., σ. 127-128. Συναφής προς το εν λόγω ζήτημα είναι επίσης η παράδοση της "βιεννέζικης Ritornell-Sinfonie", η οποία – όπως αναφέρεται σε άλλο σημείο της μονογραφίας του Gersthofer (ό.π., σ. 216) –

αυτά, η ίδια ουσιαστικά δυνατότητα είχε υποδειχθεί δύο αιώνες νωρίτερα και από τον Galeazzi, ως μέσο διεύρυνσης της "coda" στο τέλος μιας διμερούς είτε τριμερούς μορφής σονάτας – αν και δίχως την παραμικρή αναφορά στην παράδοση της μορφής του κοντσέρτου. Συνεπώς, η ερμηνεία του Gersthofer φαίνεται να προσφέρει εδώ μια πιο ιστορική βάση κατανόησης αυτού του αρκετά ιδιότυπου φαινομένου.[690]

Ο όρος "μορφή σουΐτας" για τον διμερή τύπο σονάτας δεν αποδεικνύεται πάντως ιδιαίτερα εύστοχος. Η επιχειρηματολογία άλλωστε που αναπτύσσει ο Dahlhaus – στην βάση αναλυτικο-αισθητικών παρατηρήσεων – ενάντια στην υποτιθέμενη εξέλιξη από την διμερή "μορφή σουΐτας" στην τριμερή "μορφή σονάτας", συμπληρώνει και ενισχύει κατ' ουσίαν την ιστορική τεκμηρίωση του Heimes. Έτσι, η απόρριψη του εξελικτικού αυτού μοντέλλου συνεπάγεται την αποδέσμευση του διμερούς δομικού προτύπου από την σουΐτα του μπαρόκ και του τριμερούς από την σονάτα του κλασσικισμού, αφού αμφότερες αυτές οι δομικές δυνατότητες συνυπάρχουν καθ' όλην σχεδόν την διάρκεια του 18ου αιώνος και δεν συνδέονται κατ' αποκλειστικότητα με ένα συγκεκριμένο είδος. Ο Kühn, για παράδειγμα, παραδέχεται ότι η "μορφή σουΐτας" χρησιμοποιείται και σε πρώιμες σονάτες,[691] ενώ ο Gersthofer επισημαίνει ότι για τον ίδιο δομικό τύπο (για τον οποίο στην αγγλοσαξωνική βιβλιογραφία έχει επικρατήσει ο ουδέτερος όρος "διμερής μορφή") υπάρχει περιγραφή του Scheibe,[692] στην οποία όμως – ως γνωστόν – εξετάζεται η μορφή ενός συμφωνικού μέρους και όχι μιας σουΐτας του μπαρόκ! Όλα αυτά συνιστούν λοιπόν σαφείς ενδείξεις περί της ακαταλληλότητος του – βεβαρημένου, από ιστορικής και ειδολογικής πλευράς, αλλά συνάμα και εξαιρετικά ασαφούς – όρου "μορφή σουΐτας" για ένα διμερές δομικό πρότυπο που, ανεξαρτήτως της προελεύσεώς του, στα μέσα του 18ου αιώνος έχει πλέον καταστεί αναπόσπαστο μέλος των πιο αντιπροσωπευτικών ειδών του νέου "προκλασσικού" ύφους.

Τρεις ακόμη πηγές, σχετικές με τον διμερή τύπο σονάτας, αξίζουν μνείας στο σημείο αυτό. Κατ' αρχάς, στην εκδοθείσα το 1970 μελέτη του Jürgen Hunkemöller (γεν. 1939) για τις νεανικές σονάτες για πληκτροφόρο με προαιρετική συνοδεία βιολιού ή φλάουτου του Mozart, ο διμερής τύπος σονάτας εξετάζεται αρκετά διεξοδικά μέσα από συγκεκριμένα παραδείγματα, παρά το γεγονός ότι δεν διακρίνεται από τον τριμερή. Ο συγγραφέας τονίζει πάντως ότι η αντίθεση των περιεχομένων των δύο ενοτήτων είναι πρωτίστως λειτουργικής-αρμονικής φύσεως και δευτερευόντως θεματικής, διακρίνοντας ως καίρια δομικά σημεία αφ'

---

έχει προταθεί από τον Fritz Tutenberg στο πλαίσιο της μελέτης του *Die Sinfonik Johann Christian Bachs (Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Sinfonie 1750-1780)* του 1927.

[690] Παρεμφερής είναι επίσης η ερμηνεία του Joel Galand, στο άρθρο του "Form, Genre, and Style in the Eighteenth-Century Rondo", *Music Theory Spectrum* 17/1, 1995, σ. 38-39, όπου συγκεκριμένα η τονική επαναφορά του κυρίου θέματος στο τέλος μιας σονάτας (οποιουδήποτε δομικού τύπου) ανάγεται στο ritornello ή "επωδό" της δομικής αρχής του ρόντο. Βέβαια, η συνολική επιχειρηματολογία του Galand δεν αντέχει σε σοβαρή κριτική. Ούτε λίγο ούτε πολύ, ο συγγραφέας υποστηρίζει κατ' αρχάς ότι «το ρόντο του ύστερου 18ου αιώνος δεν μπορεί να διακριθεί από την διευρυμένη διμερή [τον διμερή τύπο σονάτας] ή την μορφή σονάτας [τον τριμερή τύπο] στην βάση του αρμονικού σχεδιασμού ή των προδιαγραφών της θεματικής επανεμφάνισης, της αναπτύξεως και της αντιθέσεως» (ό.π., σ. 30). Και για του λόγου το αληθές, ο Galand παρουσιάζει στην συνέχεια τρεις τύπους "διμερούς μορφής / ritornello", οι οποίοι αντιστοιχούν στον διμερή τύπο σονάτας ("απλός διμερής τύπος"), στον τύπο σονάτας χωρίς *επεξεργασία* ("διμερής τύπος εκθέσεως – επανεκθέσεως") και στον τριμερή τύπο σονάτας (ο οποίος αναφέρεται απλώς ως "τύπος ΙΙΙ"), δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στην προαιρετική τελική επαναφορά του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα (ό.π., σ. 38-41). Κανείς φυσικά δεν μπορεί να αγνοήσει την συμβολή της αρχής του ritornello του κοντσέρτου του μπαρόκ στις μορφές σονάτας της προκλασσικής και της κλασσικής περιόδου· από την άλλη πλευρά, όμως, το συμπέρασμα στο οποίο καταλήγει ο Galand είναι τελείως απογοητευτικό: «Εν συντομία, ούτε η παρουσία ενός αντιθετικού επεισοδίου στην επεξεργασία, ούτε η άμεση επαναφορά του κυρίου θέματος – στην τονική ή οπουδήποτε αλλού – στην έναρξη της δεύτερης ενότητος του μέρους συνιστά μια ιδιαιτερότητα των [μορφών] ρόντο. Η διάκριση του ρόντο [από τις μορφές σονάτας] δεν είναι δομικής φύσεως αλλά χαρακτήρος» (ό.π., σ. 41)!

[691] Kühn, ό.π., σ. 146.

[692] Gersthofer, ό.π., σ. 46.

ενός μεν μια μισή πτώση προς το μέσον της πρώτης (στην διπλή δεσπόζουσα ή στην δεσπόζουσα της σχετικής μείζονος) και της δεύτερης ενότητος (στην δεσπόζουσα) και αφ' ετέρου μια τέλεια πτώση στο τέλος κάθε ενότητος (στην δεσπόζουσα ή στην σχετική μείζονα και στην τονική, αντιστοίχως).[693] Η μεγαλύτερη έκταση της δεύτερης ενότητος σε σχέση με την πρώτη – παρά την θεματική τους αντιστοιχία – οφείλεται στις αναπτυξιακές διαδικασίες που λαμβάνουν χώραν στο "πρώτο ήμισυ" της δεύτερης και ειδικότερα αμέσως μετά την (πλήρη ή μερική) επαναφορά του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα· οι διαδικασίες αυτές συνίστανται κατά κανόνα στα ακόλουθα: α) σε ανάπτυξη του υλικού του κυρίου θέματος· β) σε "άμεση επαναφορά" (αλυσιδοποίηση) και περαιτέρω εξύφανση του υλικού του κυρίου θέματος· γ) σε μια ελαφρά τροποποιημένη επανάληψη του (αντίστοιχου) μεταβατικού τμήματος της πρώτης ενότητος σε διαφορετική τονική βάση και σε περαιτέρω εξύφανση του υλικού του· δ) σε ανάπτυξη του υλικού του μεταβατικού τμήματος της πρώτης ενότητος, ενδεχομένως και σε συνδυασμό με άλλα μοτιβικά στοιχεία από την πρώτη ενότητα· ακόμη δε, ε) σε παράθεση και ανάπτυξη αποκλειστικά νέων θεματικών στοιχείων. Αντιθέτως, τα περιεχόμενα του "δευτέρου ημίσεως" της πρώτης ενότητος επανέρχονται στην δεύτερη σε τονική μεταφορά και συνήθως χωρίς σημαντικές αλλαγές· μόνο κατ' εξαίρεσιν μπορούν αυτά να αντικατασταθούν από νέο υλικό είτε να επανεκτεθούν κατά τρόπον ελεύθερο.[694]

Ό,τι πάντως δεν απασχολεί καθόλου τον Hunkemöller, τίθεται στο επίκεντρο της διερεύνησης του James Webster (γεν. 1942), στην εξαιρετικά ενδιαφέρουσα εισήγησή του "Binary Variants of Sonata Form in Early Haydn Instrumental Music" του 1982: υπάρχει άραγε κάποιο ασφαλές κριτήριο διαχωρισμού του τριμερούς από τον διμερή τύπο σονάτας; Εξετάζοντας έργα του Haydn γραμμένα έως το 1765, ο Webster επισημαίνει κατ' αρχάς ότι η *έκθεση* αμφοτέρων των τύπων δεν διαφέρει σε τίποτε, ενώ αμέσως μετά την διπλή διαστολή και στις δύο περιπτώσεις λαμβάνει συνήθως χώραν μια παράθεση του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα, ακολουθούμενη ενδεχομένως και από "άμεση επαναφορά" του ιδίου, προτού ουσιαστικά ξεκινήσει αυτή καθ' εαυτή η αναπτυξιακή πορεία της *επεξεργασίας* του τριμερούς τύπου ή του λειτουργικά ανάλογου πρώτου τμήματος της δεύτερης ενότητος του διμερούς τύπου σονάτας.[695] Έτσι, ως κριτήριο διάκρισης των δύο αυτών δομικών τύπων απομένει τελικά η "διπλή επαναφορά" του κυρίου θέματος επί της αρχικής τονικότητος, η παρουσία της οποίας συνιστά καίριο χαρακτηριστικό του τριμερούς τύπου σονάτας, ενώ η απουσία της είναι ενδεικτική του διμερούς τύπου – τον οποίον, ωστόσο, ο Webster ονομάζει "διευρυμένη διμερή μορφή", αποφεύγοντας παραδόξως να του προσδώσει την ιδιότητα της "σονάτας" και σε επίπεδο ορολογίας.[696] Παρ' όλα αυτά, ακόμη και το εν λόγω κριτήριο διάκρισης τίθεται συχνά υπό αμφισβήτηση σε έργα αυτής της περιόδου, στα οποία η "διπλή

[693] Jürgen Hunkemöller, *W. A. Mozarts frühe Sonaten für Violine und Klavier. Untersuchungen zur Gattungsgeschichte im 18. Jahrhundert*, Francke Verlag (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 3), Bern – München 1970, σ. 42-43.

[694] Βλ. Hunkemöller, ό.π., σ. 44-45, όπου ωστόσο απουσιάζει η εδώ προτεινόμενη τυποποίηση καθώς και ο απαραίτητος διαχωρισμός των σονατών που βασίζονται στον διμερή δομικό τύπο από εκείνες που πληρούν τις προδιαγραφές του τριμερούς. Ο Hunkemöller διευκρινίζει επιπροσθέτως ότι τα αργά μέρη δεν διαφοροποιούνται σε τίποτε από τα γρήγορα όσον αφορά στην δομή τους, τόσο ως προς τα μοτιβικά τους περιεχόμενα όσο και ως προς τον αρμονικό τους σχεδιασμό (ό.π., σ. 45-46).

[695] Webster, "Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 128· πρβλ. επίσης "Freedom of Form…", ό.π., σ. 526. Επιπλέον, ο Webster ("Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 128-129) διευκρινίζει ότι τόσο η "άμεση" όσο και η "ψευδής επαναφορά" δεν αποκλείουν την μετέπειτα παρουσία "διπλής επαναφοράς" και επομένως μιας πλήρους *επανεκθέσεως* τριμερούς τύπου σονάτας. Ομοίως, ο Hubert Unverricht, στην μελέτη του *Geschichte des Streichtrios*, Hans Schneider (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 2), Tutzing 1969, σ. 169-170, παρατηρεί ότι περί το 1770 η *επεξεργασία* ξεκινά με την παρουσίαση του κυρίου θέματος στην δεσπόζουσα (εννοείται στα έργα σε μείζονα τρόπο) και κατόπιν συνεχίζεται αναπτύσσοντας το ποικίλο θεματικό υλικό της *εκθέσεως* (συμπεριλαμβανομένου ασφαλώς και εκείνου της δεύτερης θεματικής ομάδος), ενώ η *επανέκθεση* είτε εκκινεί επίσης με το κύριο θέμα, αλλά στην τονική πλέον, είτε το παρακάμπτει τελείως.

[696] Webster, "Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 127.

επαναφορά" επισκιάζεται με κάποιον από τους ακόλουθους τρόπους: α) με την εμφάνιση μιας τέλειας πτώσεως στην κύρια τονικότητα ακριβώς πριν το σημείο έναρξης της *επανεκθέσεως*, στην πορεία δηλαδή της μεταβάσεως προς αυτήν· β) σε περίπτωση που η επαναφορά του κυρίου θέματος συμπέσει με το συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση* και η τελευταία ξεκινήσει επί της κύριας τονικότητος με κάποια άλλη θεματική ιδέα· γ) εάν το κύριο θέμα επανέλθει σημαντικά τροποποιημένο, π.χ. εμφανισθεί στον (αντίθετο) ελάσσονα τρόπο, με αλλαγές στην ενορχήστρωση είτε στην δυναμική ή ακόμη με αντιστικτική ανάπτυξη· δ) εφ' όσον η έναρξη της *επανεκθέσεως* πραγματοποιηθεί όχι με το επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος αλλά με κάποιο από τα ακόλουθα, είτε ακόμη με το ίδιο αλλά στην μορφή που αυτό είχε λάβει κατά την επανάληψή του στην έναρξη της μεταβάσεως της *εκθέσεως*· και ε) στην περίπτωση κατά την οποία το υλικό του κυρίου θέματος ανασυντεθεί ελεύθερα.[697] Κατά συνέπειαν, το αξίωμα του Webster χρήζει αναδιατύπωσης: τα μέρη υπό μορφήν σονάτας που διαθέτουν "διπλή επαναφορά" ανήκουν *αναμφίβολα* στον τριμερή τύπο, ενώ όσα δεν διαθέτουν κάτι τέτοιο βασίζονται *πιθανόν* (όχι όμως πάντοτε) στον διμερή τύπο.

Χωρίς "διπλή επαναφορά" εμφανίζεται περίπου ένα στα πέντε μέρη μεταξύ των πρώιμων έργων του Haydn (19%), ενώ ειδικά στα μέρη αργής χρονικής αγωγής παρατηρείται ότι η συχνότητα απουσίας του καθοριστικού αυτού φαινομένου είναι διπλάσια σε σχέση με τα γρήγορα μέρη (29,2% έναντι 14,5%).[698] Στα μέρη λοιπόν που δυνητικά συγκαταλέγονται στον διμερή τύπο σονάτας, η τονική επαναφορά στην δεύτερη ενότητα συνδυάζεται συνήθως με το "δεύτερο θέμα", άλλοτε πάλι με το υλικό της μεταβάσεως της *εκθέσεως* που ενδέχεται να εκκινεί με την εναρκτήρια ιδέα της πρώτης θεματικής ομάδος, ενίοτε όμως και με κάποια από τις υπόλοιπες ιδέες της πρώτης ή της δεύτερης θεματικής ομάδος, με μια πολύ ελεύθερη παραλλαγή του κυρίου θέματος ή ακόμη με τελείως νέο υλικό. Επιπλέον, η αρχική θεματική ιδέα μπορεί να αξιοποιηθεί ως υλικό της μεταβάσεως προς την "επανέκθεση", να εμφανισθεί λίγο μετά την επαναφορά της κύριας τονικότητος ή ακόμη να επανεισαχθεί μονάχα προς το τέλος ενός κομματιού ως *coda*.[699] Ο Webster επισημαίνει εξ άλλου δύο πράγματα: *πρώτον*, ότι η διαδικασία επαναφοράς της κύριας τονικότητος καθίσταται ως επί το πλείστον σαφής μέσω μιας πτώσεως-τομής στην δεσπόζουσά της, γεγονός που ενισχύει την αίσθηση της τονικής "επανεκθέσεως", ακόμη και αν αυτή δεν συμπίπτει τελικά με την επανεμφάνιση της εναρκτήριας θεματικής ιδέας της *εκθέσεως*· και *δεύτερον*, ότι τα θεματικά περιεχόμενα μετά την τονική επαναφορά, πρωτίστως όμως το "δεύτερο θέμα" και η καταληκτική ιδέα, στοιχειοθετούν μια κατά το μάλλον ή ήττον τυπική (παρ' ότι τμηματική) "επανέκθεση" του υλικού της *εκθέσεως* (από την άλλη πλευρά, η εμφάνιση μιας νέας θεματικής ιδέας, τυχόν αναδιάταξη είτε ανασύνθεση του θεματικού υλικού της πρώτης ενότητος καθώς και

[697] Ό.π., σ. 128. Πρβλ. επίσης Webster, "Freedom of Form…", ό.π., σ. 528.

[698] Webster, "Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 129 και κυρίως 133, όπου παρατίθεται στατιστικός πίνακας με τα αποτελέσματα της έρευνας. Έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς ότι η αναλογία μερών χωρίς "διπλή επαναφορά" είναι σημαντικά μεγαλύτερη στο εξόχως "πειραματικό" αλλά και ιστορικά "απομονωμένο" είδος του τρίο εγχόρδων (32%) απ' ό,τι στα divertimenti για ποικίλους ενόργανους συνδυασμούς (19,5%) και στα έργα για πληκτροφόρο (20%) της ιδίας περιόδου, ενώ το σχετικό ποσοστό περιορίζεται δραστικά στο είδος της συμφωνίας (13,5%). Τα ποσοστά αυτά όμως δεν θα έπρεπε να οδηγήσουν σε απόλυτα συμπεράσματα και ως εκ τούτου ορθώς – κατά την γνώμη μου – ο Webster καταλήγει στο ακόλουθο πόρισμα: «Καμμιά έννοια χρονολογίας, είδους, τύπου μέρους [δηλαδή γρήγορο, αργό ή finale], μεγέθους, "συντηρητισμού" έναντι "προοδευτικότητος" ή οποιουδήποτε άλλου συμβατικού ιστορικού ή υφολογικού κριτηρίου δεν μπορεί να ερμηνεύσει επαρκώς την αστείρευτη ελευθερία και ποικιλία της συνθετικής διαδικασίας στα νεανικά έργα του Haydn. Αν και μειονότητα, τα μέρη σε μη-σονατοειδή [;] διμερή μορφή συγκροτούν έναν συνήθη [δομικό] τύπο στο πλαίσιο της πρώιμης ενόργανης μουσικής του» (ό.π., σ. 134). Δεν κρίνω φυσικά απαραίτητο να σχολιάσω εδώ την ατυχέστατη ορολογία του συγγραφέως για τον διμερή τύπο σονάτας ("μη-σονατοειδής"!), αφού αυτή έρχεται ούτως ή άλλως σε προφανή αντίθεση με ό,τι ο ίδιος έχει υποστηρίξει σε όλο το άρθρο του: ότι δηλαδή ο διμερής και ο τριμερής τύπος σονάτας παρουσιάζουν περισσότερα κοινά παρά διαφορετικά γνωρίσματα και ότι συνιστούν εν τέλει διαφορετικές δυνατότητες πραγμάτωσης μιας κατ' αρχήν κοινής μακροδομικής ιδέας.

[699] Webster, "Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 129· πρβλ. επίσης "Freedom of Form…", ό.π., σ. 527.

περιπτώσεις μάλλον ελεύθερης θεματικής "επανεκθέσεως" είναι εν γένει πολύ σπάνιες).[700] Αυτό που λείπει ωστόσο από την πραγμάτευση του Webster είναι μια σαφής ταξινόμηση στον διμερή ή στον τριμερή τύπο σονάτας όλων των προαναφερόμενων τεχνικών που συναντώνται σε μέρη δίχως "διπλή επαναφορά". Νομίζω όμως ότι δεν είναι δύσκολο να επιχειρηθεί αυτό στην παρούσα μελέτη, με επιπρόσθετο κριτήριο την παρουσία ή την απουσία των κυρίων θεματικών ιδεών στην "τμηματική" ή "ατελή επανέκθεση": διότι μόνον εφ' όσον αυτές απουσιάζουν παντελώς μετά την τονική επαναφορά μπορεί να γίνει λόγος για διμερή τύπο σονάτας, ενώ σε διαφορετική περίπτωση η μερική ή ολική επανέκθεσή τους με οιαδήποτε δυνατή τροποποίηση και σε οποιοδήποτε σημείο από εκεί και ύστερα παραπέμπει σε μακροδομική τριμέρεια, με ουσιώδεις παραλλαγές είτε αναδιατάξεις των επιμέρους τμημάτων της *εκθέσεως*, ενδεχομένως δε και υπό μορφήν "αντικατοπτρικής επανεκθέσεως", στον βαθμό βεβαίως που η έννοια και η λειτουργία της *coda* είναι ουσιαστικά ξένη προς την συνθετική πρακτική των μέσων του 18ου αιώνος. Φυσικά, η παραπάνω τοποθέτηση απομένει να επαληθευτεί αργότερα, μέσα από την ενδελεχή εξέταση του επιλεγμένου ρεπερτορίου.

Η τρίτη πηγή που θα ήθελα να αναφέρω εδώ είναι το σχετικώς πρόσφατο εγχειρίδιο του Nicholas Cook (γεν. 1950) *Analysis through Composition* (1996),[701] και αυτό διότι, παρά το γεγονός ότι ο Cook συντάσσεται σε γενικές γραμμές με τις εξεζητημένες απόψεις του Ratner και του Rosen για την μορφή σονάτας,[702] διακρίνει ωστόσο δύο "κατηγορίες" (ή τύπους) σονάτας, με κριτήριο και πάλι την ύπαρξη ή μη της "διπλής επαναφοράς" του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα.[703] Βέβαια, η εργασία του Cook δεν διαθέτει την εμβρίθεια της προσέγγισης του Webster, στον βαθμό που εδώ η έναρξη της δεύτερης ενότητος με το κύριο θέμα στην δευτερεύουσα τονικότητα συνδέεται απλουστευτικά μόνο με τον διμερή τύπο σονάτας, η επαναφορά της αρχικής τονικότητος στον διμερή τύπο συμπίπτει δήθεν πάντοτε με το "δεύτερο θέμα", και ακόμη οι δύο τύποι σονάτας υποτίθεται ότι αντιστοιχούν δεσμευτικά στο πρώιμο (ο διμερής) και στο ώριμο κλασσικό ύφος (ο τριμερής).[704] Ένα ακόμη πρόβλημα αφορά στο ότι τόσο το αναπτυξιακό "πρώτο ήμισυ" της δεύτερης ενότητος του διμερούς τύπου όσο και η *επεξεργασία* του τριμερούς τύπου σονάτας ανάγονται αποκλειστικά στην αρμονική περιπλάνηση και την ελευθερία της φραστικής δομής της φαντασίας, πράγμα που οδηγεί τον Cook στο να αποκλείσει κατά τρόπον δογματικό την δυνατότητα ενδιάμεσων τονικοποιήσεων πριν την επαναφορά της κύριας τονικότητος στην *επανέκθεση*.[705] Ακριβώς

[700] Webster, "Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 133-134. Οι δύο αυτές παρατηρήσεις είναι κατ' ουσίαν συμβατές με την ιδέα της "ατελούς επανεκθέσεως" που συναντάται παλαιότερα στους Jalowetz και Tobel.

[701] Nicholas Cook, *Analysis through Composition: Principles of the Classical Style*, Oxford University Press, New York 1996.

[702] Από τον Ratner, συγκεκριμένα, ο Cook δανείζεται κυρίως την ιδέα της προέλευσης της μορφής σονάτας από τον συνδυασμό της διμερούς μορφής των χορευτικών ειδών του μπαρόκ με τις τεχνικές της απομάκρυνσης από την κύρια τονικότητα και της δομικής προέκτασης μιας ολοκληρωμένης αφ' εαυτής θεματικής οντότητος του είδους της φαντασίας (Cook, ό.π., σ. 146), ενώ από τον Rosen παραλαμβάνει την έννοια της "ιδέας της σονάτας", με την "δομική διαφωνία" που αναζητά την "επίλυσή" της στην *επανέκθεση* (ό.π., σ. 157) και την δραματοποίηση του σημείου της "διπλής επαναφοράς" μέσω της προέκτασης της λειτουργίας της δεσπόζουσας καθ' όλην την διάρκεια της *επεξεργασίας* (ό.π., σ. 158). Ως εκ τούτου, ο Cook καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η μορφή σονάτας δεν συνιστά ένα πλαίσιο κανόνων για την κατασκευή ενός μουσικού κομματιού, αλλά μια αρχή οργάνωσης που επιτρέπει πληθώρα διαφορετικών πραγματώσεων, βάσει μιας "στρατηγικής της μορφής" που μπορεί να συνοψισθεί σε τρία καίρια ζητήματα: α) στον τρόπο κατά τον οποίο γίνεται η προσέγγιση της δευτερεύουσας τονικότητος και η σύνδεσή της με το "δεύτερο θέμα" στην *έκθεση*, β) στο πώς έχει σχεδιασθεί η αρμονική πλοκή της *επεξεργασίας* ώστε να οδηγήσει στην *επανέκθεση*, και γ) στον τρόπο με τον οποίο πραγματοποιείται η επαναφορά του "δευτέρου θέματος" στην *επανέκθεση* (ό.π., σ. 158, 164 και 172-173).

[703] Cook, ό.π., σ. 151 και 157.

[704] Ό.π., σ. 151, 152 και 157.

[705] Ό.π., σ. 152. Η ειρωνεία είναι ότι ο Cook βασίζει τα πορίσματά του σε ένα δείγμα σονάτας διμερούς τύπου του Johann Christian Bach, και συγκεκριμένως στο πρώτο μέρος (Allegro) της *σονάτας σε Σολ-μείζονα* opus 5 αρ. 3 (η παρτιτούρα του οποίου παρατίθεται ολόκληρη στις σ. 146-150 του βιβλίου), στην δεύτερη ενότητα του

όμως επειδή οι επιρροές του Cook από τις ιδέες των βασικών υποστηρικτών της αρμονικής θεώρησης της μορφής σονάτας είναι τόσο εμφανείς, τείνω να εκλάβω ως ιδιαίτερα θετική την διάκριση των δύο τύπων σονάτας στο εν λόγω βιβλίο, παρά τις υποδειχθείσες αδυναμίες.

Με τις παραπάνω επισημάνσεις όσον αφορά στον διμερή τύπο σονάτας, εκτιμώ ότι η θεωρητική ανάπτυξη των τριών πρώτων δομικών τύπων σονάτας κατά τους δυόμισυ τελευταίους αιώνες έχει πλέον παρουσιασθεί και σχολιασθεί σε ικανοποιητικό βαθμό. Αυτό που απομένει τώρα είναι μια τοποθέτηση επί της γνωστής "διαμάχης" κατά το δεύτερο ήμισυ του 20ού αιώνος επί του ζητήματος της συνολικής οργάνωσης του βασικού (τριμερούς) τύπου σονάτας. Έχουν ήδη σκιαγραφηθεί οι αντιτιθέμενες απόψεις περί της τριμερούς "θεματικής" αντίληψης από την μια πλευρά, που αντιπροσωπεύεται π.χ. από τους Schönberg και Ratz, και της διμερούς "αρμονικής" θεώρησης από την άλλη, που υποστηρίχθηκε από συγγραφείς όπως οι Ratner και Rosen.[706] Η τριμερής ανάγεται βεβαίως στην θεωρία του 19ου αιώνος (στην παράδοση που καλλιεργήθηκε με κεντρικό γνώμονα το θεωρητικό έργο του Marx), ενώ η διμερής συνιστά επινόηση του 20ού αιώνος επί τη βάσει – υποτίθεται – της θεωρίας του 18ου.[707] Είναι ωστόσο αλληλοαντικρουόμενες οι δύο αυτές απόψεις; Κάθε άλλο! Όλοι σχεδόν οι θεωρητικοί του 20ού αιώνος παραδέχονται ότι η κατ' εξοχήν μορφή σονάτας διαθέτει ουσιώδεις θεματικές όσο και αρμονικές επόψεις, τις οποίες και εξετάζουν αυτόνομα ή σε συνδυασμό μεταξύ τους. Επομένως, η επιλογή ανάμεσα στην τριμερή και την διμερή ερμηνεία της μακροδομής εξαρτάται από την βαρύτητα που ο εκάστοτε ερευνητής δίνει στην θεματική ή την αρμονική συνιστώσα, προκειμένου εν τέλει να τοποθετηθεί όσον αφορά στο ποιά εκ των δύο έχει τον πρώτο λόγο στην διαμόρφωση της σονάτας: είναι λοιπόν γεγονός ότι ούτε ο Schönberg αγνοεί παντελώς την αρμονική παράμετρο, ούτε ο Rosen περιφρονεί τα θεματικά στοιχεία· ωστόσο, ο μεν πρώτος επικεντρώνεται στην εξέταση των θεμάτων, ενώ ο δεύτερος προτάσσει στην θεώρησή του το αρμονικό υπόβαθρο της μορφής.

Υπάρχουν όμως και αρκετοί συγγραφείς που είτε δεν θεωρούν αναγκαία την πρόταξη της θεματικής ή της αρμονικής συνιστώσας, είτε κατανοούν τελείως διαφορετικά τις έννοιες της "διμέρειας" και της "τριμέρειας" αναφορικώς με τον βασικό τύπο σονάτας. Ο Reginald Barrett-Ayres (γεν. 1920), για παράδειγμα, προβαίνει στην διαπίστωση ότι «ένα μέρος σε μορφή σονάτας είναι διμερές στην τονική του σύλληψη, αλλά τριμερές στον σχεδιασμό του», χωρίς συνεπώς να θεωρεί απαραίτητη την απόδοση των "πρωτείων" στην μια ή την άλλη μακροδομική οργανωτική παράμετρο.[708] Παρόμοια ουδέτερη στάση κρατά και ο Stefan

---

οποίου προετοιμάζεται επί μακρόν (στα μ. 52-56) και τελικά πραγματοποιείται (στην θέση του μ. 57) μια ισχυρότατη τέλεια πτώση στην σι-ελάσσονα (σχετική της δεσπόζουσας), απ' όπου στην συνέχεια εκκινεί η διαδικασία επαναπροσέγγισης της κύριας τονικότητος μέσω της δεσπόζουσάς της (στα μ. 57-61)! Σε άλλο σημείο του βιβλίου του, εξ άλλου, ο Cook (ό.π., σ. 157) επικρίνει – με μια ελαφρά δόση ειρωνείας, μάλιστα – τον Koch, επειδή κατά την γνώμη του ο περιώνυμος αυτός θεωρητικός του 18ου αιώνος δεν προσφέρει πολλές πληροφορίες για τις διαδικασίες που λαμβάνουν χώραν στην *επεξεργασία* του τριμερούς τύπου σονάτας. Πολύ φοβάμαι, ωστόσο, ότι ο Cook απλούστατα δεν έχει κατανοήσει επαρκώς το περιεχόμενο της θεωρίας του Koch (είναι δε πολύ πιθανό να το γνωρίζει μόνο από δευτερογενείς και αμφιβόλου αξιοπιστίας πηγές)· διότι σε διαφορετική περίπτωση θα ήταν τουλάχιστον σε θέση να προβάλλει κάποιες αντιστάσεις στο δόγμα ότι η *επεξεργασία* έχει έναν και μοναδικό αρμονικό στόχο που κείται πέραν αυτής (στην έναρξη της *επανεκθέσεως*), αντί να το υιοθετεί άκριτα για όλο το φάσμα της μουσικής του δευτέρου ημίσεως του 18ου αιώνος.

[706] Μια πολύ πρόσφατη και αρκούντως διεξοδική παρουσίαση των δύο αντιτιθέμενων πλευρών μπορεί κανείς να βρει στο άρθρο του Φιτσιώρη, ό.π., σ. 37-41, 47-51 και 60-61. Ο ίδιος τοποθετείται σαφέστατα υπέρ του διμερούς "αρμονικού σεναρίου".

[707] Τόσο η ανιστορικότητα της μεθοδολογικής προτάσεως του Schenker όσο και η επιφανειακή προσέγγιση και παρανόηση των θεωρητικών πηγών του 18ου αιώνος εκ μέρους του Ratner, που υπήρξαν οι δύο βασικές προϋποθέσεις για την ανάπτυξη της διμερούς αρμονικής θεώρησης του βασικού τύπου σονάτας, αποδεικνύουν ότι η συζήτηση γύρω από το "αρμονικό σενάριο" (κατά τον Φιτσιώρη) περιορίζεται αποκλειστικά στον 20ό αιώνα και ότι η αναφορά στους θεωρητικούς της κλασσικής περιόδου συνιστά μονάχα μιαν *επίφαση* ιστορικότητος.

[708] Reginald Barrett-Ayres, *Joseph Haydn and the String Quartet*, Barrie & Jenkins, London 1974, σ. xii.

Kunze (1933-1992), όταν υποστηρίζει ότι η μορφή σονάτας ορίζεται εξίσου από την λειτουργία των τριών ενοτήτων της σε θεματικό επίπεδο όσο και από τον διμερή αρμονικό της σχεδιασμό, και ως εκ τούτου η τριμερής διάρθρωση δεν αντίκειται στην τονική διμέρεια, αλλά συνδυάζεται επί ίσοις όροις με αυτήν.[709] Από την πλευρά του, ο Cook αντιπαραβάλλει σε πολύ αδρές γραμμές τις απόψεις των θεωρητικών του 18ου αιώνος (υπό το παραποιημένο, βέβαια, πρίσμα των μεταγενέστερων υποστηρικτών της αρμονικής θεώρησης) και εκείνων του 19ου αιώνος, για να καταλήξει στα ακόλουθα συμπεράσματα: «Ποιός είχε δίκιο: οι θεωρητικοί του 18ου ή του 19ου αιώνος; Η μορφή σονάτας είναι στην πραγματικότητα διμερής ή τριμερής; Τέτοια ερωτήματα δεν είναι και τόσο αποδοτικά. Φυσικά η σύλληψη του 18ου αιώνος φαίνεται ότι εφαρμόζεται καλύτερα στην μουσική του 18ου αιώνος, και αυτή του 19ου αιώνος στην μουσική του 19ου αιώνος. Αλλά κάθε σονάτα διαθέτει *εξίσου* διμερείς και τριμερείς επόψεις και συνεπώς καμμιά από τις δύο θεωρήσεις δεν μονοπωλεί την αλήθεια».[710]

Ακόμη πιο κατηγορηματικός ως προς αυτό εμφανίζεται ο Caplin: «Ακριβώς όπως θεωρητικοί και ιστορικοί έχουν αναπτύξει μια συζήτηση περί του αν η μικρή τριμερής δομή συνίσταται ουσιαστικά σε δύο ή σε τρία τμήματα, έτσι έχουν διαφωνήσει και επί του βασικού διαμελισμού της μορφής σονάτας. Τα επιχειρήματα της κάθε πλευράς είναι ως επί το πλείστον τα ίδια με εκείνα για την μικρή τριμερή δομή και η έριδα αυτή έχει κατά παρόμοιον τρόπο βασισθεί σε μιαν εσφαλμένη διχοτόμηση, καθ' ότι διιστάμενοι τρόποι οργάνωσης δημιουργούν τόσο τα διμερή όσο και τα τριμερή χαρακτηριστικά της μορφής σονάτας. Το βιβλίο αυτό [*Classical Form*], εστιάζοντας στην δομική λειτουργικότητα, δίνει έμφαση στις τριμερείς επόψεις της σονάτας, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι υποτιμά τα καταφανώς διμερή γνωρίσματά της».[711] Στην συνέχεια, βέβαια, ο Caplin επιφέρει ένα έμμεσο – αλλά ισχυρό – πλήγμα σε όσους εμμένουν στην ανάδειξη πρωτίστως της διμερούς αρμονικής διαρθρώσεως, υποστηρίζοντας ότι ο μακροδομικός αρμονικός σχεδιασμός της μορφής σονάτας καθορίζεται ουσιαστικά από δύο παράλληλες τονικές προδιαγραφές: αφ' ενός μεν α) από την πορεία απομάκρυνσης από την κύρια τονικότητα, της εδραίωσης και της ενίσχυσης της "δομικής διαφωνίας", αλλά και της μετέπειτα επαναπροσέγγισης και της οριστικής αποκατάστασης της αρχικής τονικότητος, και αφ' ετέρου β) από μια περιήγηση σε έναν ευρύτερο κύκλο τονικοτήτων, που κληροδοτείται στον κλασσικισμό από το όψιμο μπαρόκ. Γιατί η μονοδιάστατη θεώρηση του διπόλου τονικής – δεσπόζουσας, πέραν του ότι δεν βρίσκει εφαρμογή στα έργα σε ελάσσονα τρόπο (όπου η σχέση τονικής – σχετικής δεν δημιουργεί ανάλογη αίσθηση "δομικής διαφωνίας"), δεν ερμηνεύει επαρκώς ούτε τον αρμονικό σχεδιασμό της *επεξεργασίας*, που κατευθύνεται προς έναν "τρίτο μακροδομικό τονικό πυλώνα", ούτε ακόμη την (συχνά) ουσιώδη λειτουργία της περιοχής της υποδεσπόζουσας στο πλαίσιο της *επανεκθέσεως*. Γι' αυτό, ο αρμονικός σχεδιασμός της μορφής σονάτας κατανοείται πληρέστερα με τον συνδυασμό των μοντέλλων της "τονικής πόλωσης" και της "τονικής περιήγησης", ο οποίος επιφέρει τον (δραστικό) περιορισμό της λειτουργικής σημασίας της δευτερεύουσας τονικότητος της *εκθέσεως* μόνο στην πρώτη αυτή ενότητα και επιτρέπει έτσι την ανάδειξη του σημαντικού ρόλου και των υπολοίπων τονικών κέντρων (τουλάχιστον εντός της *επεξεργασίας*),[712] κατά τρόπον απολύτως συμβατό με τα ιστορικά δεδομένα και οπωσδήποτε αποδεσμευμένο από τις – σενκεριανές και μετα-σενκεριανές – στρεβλώσεις του 20ού αιώνος.[713]

---

[709] Stefan Kunze, *Mozart: Jupiter-Sinfonie*, Wilhelm Fink Verlag (Meisterwerke der Musik, Bd. 50), München 1988, σ. 31 και 33.
[710] Cook, ό.π., σ. 158.
[711] Caplin, ό.π., σ. 195.
[712] Ό.π., σ. 195-196.
[713] Ας θυμηθούμε, εξ άλλου, στο σημείο αυτό ότι ο μεν Riepel παρουσιάζει μια θεματικώς διμερή σονάτα με τρία σημαντικά τονικά κέντρα (που επικυρώνονται πτωτικά), ενώ ο Koch κάνει λόγο για τρεις "κύριες περιόδους", κάθε μια εκ των οποίων ολοκληρώνεται σαφέστατα σε διαφορετική τονικότητα με μια πλήρη πτωτική διαδικασία και βασισμένη ως επί το πλείστον στο ίδιο θεματικό απόθεμα. Κατά την γνώμη μου, η

Παράλληλα, άλλοι θεωρητικοί του 20ού αιώνος αντιλαμβάνονται ως διμερή ή τριμερή την διάρθρωση του βασικού τύπου σονάτας με κριτήριο την οργάνωση και την δυναμική των ενοτήτων στο πλαίσιο της μακροδομής. Έτσι, ο Willy Hess (1906-1997) υποστηρίζει ότι στην μορφή σονάτας συνυπάρχουν δύο δομικά τόξα, δηλαδή της αψιδωτής (τριμερούς) μορφής A B A (*έκθεση – επεξεργασία – επανέκθεση*) και της παρατακτικής μορφής Bar A A B (*έκθεση* – επανάληψη της *εκθέσεως – επεξεργασία*).[714] Παρατηρεί επίσης ότι στους Haydn και Mozart, όπου τόσο η *έκθεση* όσο και η *επεξεργασία* με την *επανέκθεση* είθισται να επαναλαμβάνονται, η σονάτα αμφιταλαντεύεται ανάμεσα σε "διμέρεια" και "τριμέρεια" (πρβλ. Koch, Galeazzi, Momigny, Reicha, Lobe κ.ά.), ενώ όταν αργότερα η *επεξεργασία* καθίσταται σημαντική ως προς την βαρύτητα των περιεχομένων και την έκτασή της και κατά συνέπεια δεν επαναλαμβάνεται πλέον (σε αντίθεση με την *έκθεση*, που με την επανάληψή της εξακολουθεί βέβαια να πληροί τις προδιαγραφές της μορφής Bar), αναδεικνύεται κατά τρόπον πιο εύληπτο η "τριμέρεια" της μορφής.[715] Διαφοροποιούμενος σε σημαντικό βαθμό από τον Hess, ο Kohs αντιλαμβάνεται ως "διμερή" την μακροδομή της σονάτας όταν η *έκθεση* επαναλαμβάνεται (οπότε οι ενότητες κατανέμονται κατά τρόπον ισορροπημένο σε δύο μεγάλα τμήματα: A A και B A) και ως "τριμερή" όταν δεν υφίσταται καμμία τέτοια επανάληψη (A B A).[716] Κατά παρόμοιον τρόπο, εξ άλλου, οι Levarie και Levy αναφέρονται σε τρία στάδια εξέλιξης: το "διμερές" (||: A :||: B A :|| ή A A B A B A), ένα ενδιάμεσο, με επανάληψη μόνον της *εκθέσεως* που ερμηνεύεται στην βάση της επαναληπτικής μορφής Bar (||: A :|| B A ή A A B A), και τέλος το "τριμερές", άνευ οιασδήποτε επαναλήψεως (A B A).[717] Θεωρώ πάντως επιβεβλημένο το να εκφράσω την διαφωνία μου με το σύνολο των παραπάνω απόψεων και μάλιστα για τρεις λόγους: *Πρώτον·* οι επαναλήψεις των ενοτήτων δεν μεταβάλλουν την ουσία της συνολικής οργάνωσης της μορφής σονάτας. Η σύγκριση μεταξύ των προτεινόμενων μορφολογικών σχημάτων A B A, A A B A (||: A :|| B A) και A A B A B A (||: A :||: B A :||) – μέσω της οποίας δίνεται η εντύπωση της ανάδειξης διαφορετικών κάθε φορά αρχών μακροδομικής οργάνωσης – είναι στην πραγματικότητα παραπλανητική· διότι τα γράμματα A και B εδώ αντιπροσωπεύουν ενότητες που περικλείουν πολλά και πολύ διαφορετικά (έως αντιθετικά) μεταξύ τους μικροδομικά στοιχεία. Τέτοιες υπεραπλουστεύσεις λοιπόν ουδόλως δύνανται να αποτελέσουν αποδεκτή βάση για την εξαγωγή περαιτέρω συμπερασμάτων.[718]

---

πρακτική της "τονικής περιήγησης" από την έναρξη του 18ου αιώνος μέχρι τις τελευταίες δεκαετίες του καθιστά τα αξιώματα περί "δομικής διαφωνίας" των Rosen και Hepokoski περιττά για την ερμηνεία της μουσικής του κλασσικισμού, τουλάχιστον μέχρι το διάστημα περί το 1780-1800, οπότε η "τονική πόλωση" επικρατεί σταδιακώς της "τονικής περιήγησης", με παράλληλη όμως αναβάθμιση και του δομικού ρόλου των θεμάτων, τα οποία πλέον εκτίθενται, αναπτύσσονται και επανεκτίθενται – σύμφωνα δηλαδή με τις σχετικές παρατηρήσεις των θεωρητικών του 19ου αιώνος. Έχω λοιπόν την αίσθηση ότι οι θεωρίες του 18ου και του 19ου αιώνος δεν αφήνουν στην πραγματικότητα "ζωτικό χώρο" για την ανάπτυξη αξιόπιστων καινοφανών θεωριών στον 20ό αιώνα βασισμένων στα δεδομένα του ρεπερτορίου της κλασσικής περιόδου, παρά μόνο για την διατύπωση προτάσεων που ανακατασκευάζουν γόνιμα και συμπληρώνουν παλαιότερες θεωρητικές εκτιμήσεις.

[714] Willy Hess, "Die Teilwiederholung in der klassischen Sinfonie und Kammermusik", *Die Musikforschung* 16/3, 1963, σ. 245. Διευκρινίζεται επιπλέον ότι οι ενότητες που θεωρούνται "περιττές" για το ένα από τα δύο δομικά τόξα (δηλαδή η επανάληψη της *εκθέσεως* για την αψιδωτή μορφή και η *επανέκθεση* για την μορφή Bar) είναι συγχρόνως απαραίτητες για το άλλο.

[715] Hess, ό.π., σ. 245.

[716] Kohs, ό.π., σ. 262. Η αντίληψη αυτή διαφέρει προφανώς από εκείνη των Koch, Galeazzi, Momigny, Reicha, Lobe κ.ά., στους οποίους ουδόλως τίθεται ζήτημα εξισορρόπησης ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επεξεργασία* με την *επανέκθεση* δια της επαναλήψεως της πρώτης ενότητος, παρά θεωρείται δεδομένο ότι το δεύτερο "τμήμα" της συνθέσεως είναι – λιγότερο ή περισσότερο – εκτενέστερο του πρώτου.

[717] Levarie – Levy, ό.π., σ. 300-301. Η *coda* δεν θεωρείται σε καμμία περίπτωση λειτουργικά αναγκαία για την μακροδομική οργάνωση, παρά εκλαμβάνεται μονάχα ως επιπρόσθετο τμήμα που μάλιστα αιτιολογείται αποκλειστικά με αισθητικούς όρους (ό.π., σ. 123).

[718] Πρβλ. επίσης Newman, ό.π., σ. 144. Ας εξετάσουμε εδώ, φερ' ειπείν, ποιά είναι η πραγματική "δομή" του υποτιθέμενου προτύπου της επαναληπτικής μορφής Bar, κατά τους Levarie και Levy. Το εναρκτήριο "A" αναλύεται – και πάλι κατά τρόπον αρκετά χονδροειδή – σε ένα α (στην τονική, I) και ένα β (στην δεσπόζουσα,

*Δεύτερον·* αμφιβάλλω σφόδρα για την εγκυρότητα και αδυνατώ πλήρως να κατανοήσω την σκοπιμότητα παραλληλισμού μιας μορφής της ενόργανης μουσικής του 18ου-20ού αιώνος με δεδομένα που ισχύουν πρωτίστως για ορισμένους ασματικούς μορφολογικούς τύπους του ύστερου Μεσαίωνα και της Αναγέννησης (12ος-16ος αιώνας).[719] Και *τρίτον·* αυτή καθ' εαυτή η προτεινόμενη ιστορική εξέλιξη από τις επαναλήψεις αμφοτέρων των "τμημάτων" στην επανάληψη μόνο της *εκθέσεως* και τελικά στην αποφυγή οιασδήποτε μακροδομικής επαναλήψεως ισχύει ενδεχομένως μόνο σε πολύ αδρές γραμμές (ως κυρίαρχη τάση στα μέσα του 18ου αιώνος, περί το 1800 και κατά τον 19ο αιώνα, αντιστοίχως), αλλά δεν επιβεβαιώνεται στα έργα των Haydn και Mozart, όπου οι παραπάνω επιλογές συνυπάρχουν κατά καιρούς, εξαρτώμενες κατά κύριον λόγο από την έκταση και την χρονική αγωγή του εκάστοτε μέρους.[720]

Καταλήγουμε επομένως στο συμπέρασμα ότι η συζήτηση περί της "διμέρειας" ή της "τριμέρειας" του βασικού τύπου σονάτας οδηγείται σε πλήρες αδιέξοδο – εάν βεβαίως δεν έχει τεθεί εξ αρχής πέραν της ιστορικής πραγματικότητος της εποχής που εξετάζουμε. Έτσι, η

---

V), το ενδιάμεσο "B" σε ένα α / β (με κατεύθυνση προς την σχετική, vi) και το καταληκτικό "A" σε ένα α (στην I) και ένα β (επίσης στην I). Αν λοιπόν υποκαταστήσουμε το σχήμα A A B A με τα παραπάνω μικροδομικά στοιχεία, θα λάβουμε μια μορφή του τύπου α β, α β, α / β, α β, με τονική πορεία I → V, I → V, x → vi (→) I. Πόσο χρήσιμα συμπεράσματα θα μπορούσε άραγε να εξάγει κανείς από τα παραπάνω; Και σε τί θα έγκειτο εν τέλει η διαφορά ανάμεσα στα σχήματα: *πρώτον*, α (I) β (V), α (I) β (V), α / β (x → vi), α (I) β (I), α / β (x → vi), α (I) β (I)· *δεύτερον*, α (I) β (V), α (I) β (V), α / β (x → vi), α (I) β (I)· και *τρίτον*, α (I) β (V), α / β (x → vi), α (I) β (I); Πώς, επιπλέον, θα μπορούσε να ερμηνευθεί λειτουργικά – αλλά και λογικά – αυτή η συνεχής εναλλαγή ανάμεσα σε δύο θεματικά στοιχεία ή οι πολλαπλές επαναπροσεγγίσεις και απομακρύνσεις από την κύρια τονικότητα (ιδίως στο πρώτο σχήμα); Απαντήσεις σε τέτοιου είδους ερωτήματα σίγουρα μπορούν να δοθούν: θα μπορούσε π.χ. να προτείνει κανείς την αρχή του ρόντο. Το πρόβλημα όμως συνίσταται στο ότι τα ερωτήματα αυτά, όπως και η συνολική προβληματική στην οποία εντάσσονται, έχουν ουσιαστικά τεθεί εκτός των πραγματικών δεδομένων της μορφής σονάτας και των μορφολογικών αρχών της εποχής της. Γιατί στις μορφές ενόργανης μουσικής που καλλιεργούνται από τον 18ο αιώνα και έπειτα, οι επαναλήψεις τμημάτων ή ενοτήτων (καταγεγραμμένες ή μη) δεν λαμβάνονται υπ' όψιν ως αφοριστικά γνωρίσματα του εκάστοτε δομικού προτύπου, όπως τουναντίον συμβαίνει στις μορφές των τραγουδιών του ύστερου Μεσαίωνα: έτσι, η βασική μορφή σονάτας συνίσταται πάντοτε σε τρεις ενότητες – είτε αυτές επαναλαμβάνονται μερικώς (||: *έκθεση* :|| *επεξεργασία* και *επανέκθεση*) ή ολικώς (||: *έκθεση* :||: *επεξεργασία* και *επανέκθεση* :||) είτε όχι (*έκθεση – επεξεργασία – επανέκθεση*) – ενώ οι μορφές των τραγουδιών της εποχής της Ars nova που ανήκουν στο είδος της cantilena, παρ' ότι αποτελούμενες σχεδόν πάντοτε από δύο διαφορετικά μουσικά τμήματα (α και β), διαφοροποιούνται ακριβώς χάρη στις επαναλήψεις αυτών των τμημάτων και στην διαφορετική ανακατάστρωσή τους σε σχέση με το ποιητικό κείμενο, προκειμένου να διακριθούν σε *Ballade* ($\alpha^1\ \alpha^2\ \beta$), *Virelai* ($\alpha^1\ \beta^1\ \beta^2\ \alpha^2\ \alpha^1$) και *Rondeau* ($\alpha^1\ \beta^1\ \alpha^2\ \alpha^1\ \alpha^3\ \beta^2\ \alpha^1\ \beta^1$).

[719] Όσα παρέθεσα στην προηγούμενη μόλις υποσημείωση καταδεικνύουν άλλωστε το μέγεθος του ατοπήματος. Παρεμφερής είναι και η σκέψη του Hanns Dennerlein, όπως αυτή αποτυπώνεται στην μονογραφία του *Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1951, σ. 56 και ιδίως 289, μόνο που αφορά στην εσωτερική οργάνωση κάθε ενότητος χωριστά και όχι στην συνολική τριμερή μακροδομή της σονάτας: ως εκ τούτου, ο Dennerlein παραλληλίζει την *έκθεση* και την *επανέκθεση* με μια δομή Bar α α β – εκλαμβάνοντας δηλαδή ως "πρώτη στροφή" το "πρώτο θέμα" και το "πρώτο ritornello" (;), ως "δεύτερη στροφή" το "δεύτερο θέμα" και το "δεύτερο ritornello" (;) και ως "επωδό" την κατακλείδα – ενώ για την *επεξεργασία* προτείνει μια συμμετρική τριμερή δόμηση που συνίσταται σε "είσοδο", "πρώτη και δεύτερη φάση" καθώς και "έξοδο". Δεν χρήζει βεβαίως ιδιαίτερου σχολιασμού η αδυναμία εφαρμογής ενός τόσο "άψογα" δομημένου μορφολογικού προτύπου στο ρεπερτόριο της προκλασσικής και της κλασσικής περιόδου.

[720] Ο Somfai (*The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 279) υποστηρίζει ότι η τακτική της επανάληψης μόνο της *εκθέσεως* προέρχεται από την συνθετική πρακτική του 19ου αιώνος (με αφορμή τόσο την σταδιακή μεγέθυνση αλλά και την αύξηση της δραματικότητος της *επεξεργασίας*, όσο και την ανάπτυξη της *coda* ως οργανικά συνδεδεμένης ενότητος με την *επανέκθεση*), ενώ οι δυνατότητες επανάληψης αμφοτέρων των "τμημάτων" ή κανενός εξ αυτών υφίστανται ήδη κατά τον 18ο αιώνα. Ανάλογες είναι και οι παρατηρήσεις του Hugh Macdonald, στο άρθρο του "Repeats in Mozart's Instrumental Music", στο: Dietrich Berke – Harald Heckmann (επιμ.), *Festschrift Wolfgang Rehm zum 60. Geburtstag*, Bärenreiter, Kassel 1989, σ. 119, ο οποίος μάλιστα δεν δέχεται ότι οι σχετικές με τις μακροδομικές επαναλήψεις επιλογές των συνθετών εξαρτώνται ιδιαίτερα από δομικά χαρακτηριστικά των σονατών και αντ' αυτού δίνει έμφαση στην τάση αποφυγής των επαναλήψεων στα αργά ιδίως μέρη για λόγους χρονικής συντομίας (ό.π., σ. 122-123).

συνύπαρξη τριών αυτόνομων μακροδομικών ενοτήτων – της *εκθέσεως*, της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως* – καθιστά την βασική μορφή σονάτας τριμερή, σε αντιδιαστολή προς τους δύο άλλους διμερείς τύπους σονάτας, όπου οι λειτουργίες της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως* συγχωνεύονται σε μία ενιαία δεύτερη μακροδομική ενότητα ή εξαλείφεται τελείως η κεντρική ενότητα της *επεξεργασίας*.

Ο τέταρτος τύπος σονάτας ("σονάτα-ρόντο")

Σε αντίθεση με τους τρεις πρώτους τύπους σονάτας, οι οποίοι θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν "αμιγείς", ο τέταρτος συνίσταται σε έναν συνδυασμό του βασικού τριμερούς τύπου σονάτας με την δομική αρχή του ρόντο. Αυτό σημαίνει ότι η τριμερής μακροδομική διάρθρωση και οι λειτουργίες της *εκθέσεως*, της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως* εξακολουθούν να παραμένουν σε ισχύ, παράλληλα όμως η *έκθεση* διευρύνεται με μια επιπρόσθετη επαναφορά του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα, η οποία ακολουθεί την πλάγια θεματική ομάδα και προηγείται της *επεξεργασίας*. Η πρακτική αυτή ανάγεται στην αρχή του ρόντο, σύμφωνα με την οποία το κύριο θέμα επανεμφανίζεται τακτικά ("κυκλικά") στην πορεία ενός μέρους, εναλλασσόμενο με άλλα – κατά το μάλλον ή ήττον αντιθετικά – στοιχεία.

Τέτοιου είδους συνδυασμοί δομικών αρχών δεν φαίνεται πάντως να απασχόλησαν την θεωρία του 18ου αιώνος και των αρχών του 19ου. Οι θεωρητικοί αυτής της εποχής αναφέρονται αρχικά στην μορφή του μπαροκικού – ως επί το πλείστον – ροντώ (Rondeau) και αργότερα στην μετεξέλιξή της σε αυτήν του κλασσικού ρόντο (Rondo), δίχως όμως να υποδεικνύουν ακόμη κάποια ανάμειξη στοιχείων σονάτας. Ο Johann Nicolaus Forkel (1749-1818), για παράδειγμα, παρατηρεί στο δεύτερο μέρος του πονήματός του *Musikalisch-Kritische Bibliothek* (Gotha 1778) τα ακόλουθα:

> Το *ροντώ* [*Rondeau*] πρέπει να έχει μια κύρια ιδέα που, όπως στο ποιητικό στροφικό άσμα, αναμειγνύεται και εναλλάσσεται με άλλες δευτερεύουσες ιδέες που απορρέουν από αυτήν και επαναλαμβάνεται από καιρού εις καιρόν. Ο πρώτος νόμος λοιπόν που μπορεί να δοθεί για την κατασκευή του *ροντώ* αφορά σε αυτήν την κύρια ιδέα. Κάθε μουσικό θέμα, όπως και κάθε ιδέα στην ποίηση ή στην λογοτεχνία, που εκτίθεται εν μέρει με ιδιαίτερη λάμψη ή που πρόκειται να επαναληφθεί με κάποια συχνότητα, πρέπει να διαθέτει μιαν εσωτερική αξία, η οποία να το καθιστά αντάξιο αυτής της ιδιαίτερης λάμψεως ή μιας συχνής επαναλήψεως. Καθώς λοιπόν η κύρια ιδέα ενός *ροντώ*, παρ' ότι δεν εκτίθεται πάντοτε με ιδιαίτερη λάμψη, επαναλαμβάνεται εντούτοις συχνά, προκύπτει ότι αυτή πρέπει να ενέχει όλες εκείνες τις ιδιότητες που μπορούν να την καταστήσουν αντάξια της συχνής αυτής επαναλήψεως και που είναι σε θέση να αναχαιτίσουν τον κορεσμό των ακροατών. […]
>
> Πέραν των ιδιοτήτων αυτών, από ένα θέμα που πρόκειται να χρησιμεύσει ως κύρια ιδέα στο *ροντώ* απαιτείται επιπλέον να μπορεί να διαμελίζεται [να επιδέχεται θεματική ανάπτυξη] και να παραλλάσσεται κατά τρόπον καλό, προκειμένου έτσι να μπορεί να προάγει την απαραίτητη σε όλες τις τέχνες πολλαπλότητα [Mannichfaltigkeit] και να μην καταπονεί την προσοχή των ακροατών μέσω της υπερβολικής μονοτονίας [Einerleyheit].
>
> Αυτά ως προς την κύρια ιδέα του *ροντώ* καθ' εαυτήν. Τα ενδιάμεσα θέματα (*Couplets*) πρέπει να πηγάζουν από αυτήν και, επειδή αυτή είναι σαν μια μουσική πρόταση, ούτως ειπείν, δηλαδή σύντομη και λακωνική, αυτά είναι καλύτερα αν την παραφράζουν τρόπον τινα και της επιτρέπουν έτσι να εμφανίζεται σε κάθε επανάληψή της περισσότερο επικυρωμένη, αποδεδειγμένη [ως κύρια ιδέα] και, αν επιτρέπεται να εκφρασθούμε κατά τέτοιον τρόπο, ως μια εκ νέου επιβεβαιωμένη πρόταση. Διαμελισμοί [αναπτύξεις] μεμονωμένων τμημάτων της ιδίας, πλάγιες ιδέες παρόμοιες και συνδεόμενες με αυτήν [την κύρια], παραλλαγές της ιδίας, μεταθέσεις της σε συγγενικές ή, εφ' όσον αυτό μπορεί να πραγματοποιηθεί με καλό τρόπο, σε απομεμακρυσμένες τονικότητες από την κύρια τονικότητα, συνιστούν αμιγή βοηθητικά μέσα τα οποία κάλλιστα μπορούν να

> πραγματώσουν αυτό το είδος παραφράσεως, και πρέπει οπωσδήποτε να προτιμώνται από τις απλές εμπνεύσεις που μεταβάλλουν ένα ροντώ σε [άθροισμα] πολλών μεμονωμένων κομματιών και όχι σε ένα όλον αποτελούμενο από πολλά μεμονωμένα κομμάτια [τμήματα].[721]

Είναι προφανές ότι το ροντώ που περιγράφει ο Forkel ανταποκρίνεται περισσότερο στα δεδομένα της συνθετικής πρακτικής του πρώτου ημίσεως του 18ου αιώνος παρά του δευτέρου.[722] Η μορφή αυτή είναι εξόχως παρατακτική και βασίζεται στην εναλλαγή του κυρίου θέματος (Α) με ποικίλα δευτερεύοντα τμήματα (Β, Γ, Δ, Ε κ.λπ.), κατά τα σχήματα Α Β Α Γ Α ή Α Β Α Γ Α Δ Α ή Α Β Α Γ Α Δ Α Ε Α κ.ο.κ. Παρά το γεγονός ότι στα δευτερεύοντα τμήματα ("επεισόδια") κατά κανόνα λαμβάνει χώραν ανάπτυξη του θεματικού υλικού του κυρίου θέματος, το οποίο επιπλέον επανεκτίθεται πολλάκις (αυτούσιο ή παρηλλαγμένο), οι λειτουργίες αυτές δεν παραπέμπουν ωστόσο καθόλου στην σύνθετη θεματική-αρμονική οργάνωση μιας *εκθέσεως*, μιας *επεξεργασίας* αλλά και μιας *επανεκθέσεως* μορφής σονάτας. Αξιοπαρατήρητη ακόμη είναι η εμμονή του συγγραφέως στην εκπλήρωση του αισθητικού αιτήματος της "ενότητος στην πολλαπλότητα", το οποίο επίσης συνδέεται με την τεχνοτροπία του μπαρόκ κατά κύριον λόγο. Με την μορφή του ροντώ, επομένως, δεν χρειάζεται να ασχοληθούμε περαιτέρω στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης.[723]

Ο αντιπροσωπευτικότερος "αμιγής" τύπος ρόντο της κλασσικής περιόδου ακολουθεί την ίδια παρατακτική συνθετική λογική, με την διαφορά όμως ότι περιορίζεται πλέον σε λιγότερα επεισόδια. Επικρατέστερο είναι το πενταμερές πρότυπο Α Β Α Γ Α, με δύο επεισόδια (Β και Γ) που ως επί το πλείστον αντιτίθενται στο κύριο θέμα (Α), τόσο σε τονικό όσο και σε θεματικό επίπεδο. Η προσθήκη μεταβάσεων ανάμεσα στα επιμέρους τμήματα καθώς και μιας *coda* στο τέλος συνιστούν εξελίξεις του ιδίου πάντοτε μορφολογικού τύπου κατά την ώριμη κλασσική περίοδο, ο οποίος εξακολουθεί παρ' όλα αυτά να μην διατηρεί ιδιαίτερους δεσμούς με την μορφή σονάτας. Ο Koch, για παράδειγμα, όποτε αναφέρεται σε μορφές ρόντο – οι οποίες δύνανται να εφαρμοσθούν εξίσου σε αργά μεσαία μέρη όπως και σε γρήγορα τελικά μιας συμφωνίας ή άλλου κυκλικού έργου – είναι φανερό ότι έχει στο μυαλό του μόνο την παρατακτική αυτή μορφοπλαστική διαδικασία, την οποία ουδόλως συγχέει με την μορφή σονάτας·[724] ανάλογη είναι και η πραγμάτευση του ιδίου ζητήματος εκ μέρους του Birnbach,[725] του Marx,[726] αλλά και πολλών άλλων νεώτερων θεωρητικών.[727]

---

[721] Johann Nicolaus Forkel, *Musikalisch-Kritische Bibliothek*, Band II, Gotha 1778, όπως παρατίθεται από τον Rampe, ό.π., σ. 125-126.

[722] Πρβλ. σχετικά: Kohs, ό.π., σ. 218 ("γαλλικό ροντώ"), αλλά και Ratner (*Classic Music*…, ό.π., σ. 249), ο οποίος παραθέτει τον ορισμό του "Rondeau" από το περίφημο *Musicalisches Lexicon* του Johann Gottfried Walther (Leipzig 1732) καθώς και ελάχιστες άλλες σχετικές πληροφορίες που περιλαμβάνονται στα θεωρητικά συγγράμματα των Koch και Portmann (ό.π., σ. 249-251).

[723] Η εξέταση του δομικού αυτού τύπου απασχόλησε έκτοτε κυρίως τους ερευνητές του 20ού αιώνος. Στα τέλη του 19ου αιώνος, ο Prout (*Applied Forms*…, ό.π., σ. 107-112) αναφέρεται στην "μορφή του παλαιότερου ρόντο" ή "ροντώ", ενώ ο Percy Goetschius, στο εγχειρίδιό του *The Homophonic Forms of Musical Composition*, AMS Press, New York 1898, σ. 203, κάνει μια εξαιρετικά σύντομη νύξη στο "παλαιομοδίτικο ροντώ". Για "παλαιό ροντώ" κάνει λόγο αργότερα και ο Tobel (ό.π., σ. 97), παρατηρώντας επιπλέον ότι το αισθητικό αίτημα της αναγωγής όλων των επεισοδίων στο υλικό του κυρίου θέματος αγνοείται στην πράξη από τους συνθέτες του κλασσικισμού (ό.π., σ. 127) και ότι η εφαρμογή της μορφής του ροντώ στους τρεις κλασσικούς περιορίζεται ουσιαστικά στο πρώιμο έργο του Mozart (ό.π., σ. 183). Η μορφή του Rondeau συνιστά για τον Ratz (ό.π., σ. 37) τον πρώτο – από τους τέσσερεις συνολικά – κύριους τύπους ρόντο, ενώ εύστοχα η ίδια μορφή χαρακτηρίζεται από τους Stockmeier (ό.π., σ. 128-129) και Kühn (ό.π., σ. 160) ως "αλυσιδωτό ρόντο" ("Kettenrondo"). Ο Caplin (ό.π., σ. 231 και 235), τέλος, αναφέρεται σε "επταμερές ρόντο" του τύπου Α Β Α Γ Α Δ Α, το οποίο ορίζει ως παράγωγο του πενταμερούς κλασσικού τύπου Α Β Α Γ Α· η θεώρηση αυτή μπορεί να μην είναι απαραίτητα εσφαλμένη σε σχέση με τα ελάχιστα δείγματα γραφής που συναντώνται στον ώριμο κλασσικισμό, αλλά από την άλλη πλευρά παραγνωρίζει τις ιστορικές καταβολές της μορφής προς όφελος μιας συστηματικής ταξινόμησης περιορισμένου εύρους εφαρμογής.

[724] Στην § 105 του τρίτου τόμου του *Versuch einer Anleitung zur Composition* (Leipzig 1793), ο Koch αναφέρει χαρακτηριστικά: «Η δεύτερη μορφή στην οποία μπορεί να πραγματωθεί το Andante [αργό μέρος] της

Οι υπόλοιπες όμως μορφές ρόντο θεωρείται ότι κατά το μάλλον ή ήττον εμπεριέχουν *και* στοιχεία σονάτας. Προτείνω λοιπόν να εξετάσουμε στην συνέχεια τους σημαντικότερους από τους μεικτούς αυτούς μορφολογικούς τύπους κατ' αρχάς ιστορικά (για τις ολιγάριθμες σχετικές πηγές του 19ου αιώνος) και ακολούθως συστηματικά (για τις πολύ περισσότερες του 20ού), προκειμένου να διερευνήσουμε το κατά πόσον αυτοί συνιστούν μορφές ρόντο με στοιχεία σονάτας ή, αντιθέτως, μια μορφή σονάτας (τέταρτου τύπου) με στοιχεία ρόντο – η προτεινόμενη διάκριση κρίνεται επιβεβλημένη στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης, αλλά και γενικότερα είναι σημαντική, κατά την άποψή μου, προκειμένου να μην αρκείται κανείς στην (εύκολη και εν τέλει ανούσια) γενικόλογη υπόδειξη "μεικτών μορφών", αλλά να είναι σε θέση να προσδιορίζει σε κάθε ξεχωριστή περίπτωση την κύρια μορφοπλαστική αρχή από τις δευτερεύουσες που αναμειγνύονται με αυτήν.

Μια από τις πρώτες λοιπόν μαρτυρίες συνύπαρξης στοιχείων σονάτας και ρόντο βρίσκουμε στην *Compositions-Lehre* του Lobe (1844), με αφορμή τις διαθέσιμες μορφές για το τέταρτο και τελευταίο μέρος μιας κυκλικής συνθέσεως. Ο Lobe διαιρεί την μορφή του "ρόντο" – όπως μονοσήμαντα την χαρακτηρίζει – σε ένδεκα "ομάδες περιόδων": οι πρώτες τέσσερεις αντιστοιχούν στο κύριο θέμα, στην μετάβαση, στο "δεύτερο θέμα" και στην κατακλείδα της *εκθέσεως* μιας μορφής σονάτας, η έκτη διαμορφώνει την κεντρική *επεξεργασία* (η οποία ορίζεται ως «θεματική ανάπτυξη της πρώτης ομάδος [του κυρίου θέματος] σε αρκετές περιόδους, με πιο απομεμακρυσμένες μετατροπίες και τελική επαναπροσέγγιση της τονικής») και οι υπ' αριθμόν 7-10 αναφέρονται στην επανέκθεση των τεσσάρων πρώτων "ομάδων"· σε αυτές τώρα προστίθενται αφ' ενός μία "πέμπτη ομάδα", όπου επαναλαμβάνεται το κύριο θέμα στην τονική, και αφ' ετέρου μία ενδέκατη, η οποία περιλαμβάνει μια προαιρετική τέταρτη και τελευταία παράθεση του κυρίου θέματος πάλι στην τονική καθώς και διάφορες καταληκτικές φράσεις.[728] Ο λόγος για τον οποίον ο Lobe δεν εντάσσει εδώ τις "ομάδες περιόδων" σε μακροδομικές ενότητες, όπως έκανε στην (δήθεν "διμερή") μορφή σονάτας, είναι προφανώς η έλλειψη των ενδείξεων επαναλήψεως! Δεδομένου όμως του ότι η ενδέκατη "ομάδα περιόδων" του ρόντο αντιστοιχεί ουσιαστικά σε μια *coda*, η μακροδομική του κατασκευή αποδεικνύεται σχεδόν όμοια με εκείνη της σονάτας,

---

συμφωνίας είναι η μορφή του ρόντο, για την οποία εδώ δεν απομένει πλέον να παρατηρηθεί κάτι άλλο σημαντικό, αφού αυτή έχει ήδη περιγραφεί παραπάνω με αφορμή την άρια» (παρατίθεται από τον Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert*…, ό.π., σ. 267). Βλ. επίσης Ritzel (ό.π., σ. 188), ο οποίος συνοψίζει επιπλέον τις βασικές – κατά τον Koch – διαφορές της μορφής του ρόντο από εκείνη της σονάτας α) στην αντίθεση των "μελωδικών τμημάτων", β) στις σαφέστατες τομές ανάμεσα στα τμήματα αυτά (π.χ. ανάμεσα στο κύριο θέμα και στο πρώτο επεισόδιο) και ακόμη γ) στην διαφορετική κατανομή των "περιόδων" και στην συνολική μετατροπική-αρμονική πορεία του κομματιού.

[725] Βλ. Birnbach, ό.π., σ. 294-297 ("Μορφή ενός ρόντο [Rundgesang] σε αργή χρονική αγωγή"). Πρβλ. επίσης Ritzel (ό.π., σ. 220) και Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 331)· το συμπέρασμα όμως του τελευταίου, ότι ο παλαιότερος τύπος ρόντο προσεγγίζει την μορφή σονάτας, είναι εκτός από παράδοξο και αυθαίρετο, αφού κάτι τέτοιο σίγουρα δεν συνάγεται από τα στοιχεία που δίνει ο ίδιος ο Birnbach.

[726] Βλ. A. B. Marx, ό.π., σ. 80 ("τρίτη μορφή ρόντο"· οι δύο προηγούμενες αναφέρονται σε ό,τι σήμερα αποκαλούμε τριμερή ασματική μορφή) και σ. 86 (όσον αφορά στην εφαρμογή των μορφών ρόντο σε αργά μέρη). Πρβλ. επίσης Thaler (ό.π., σ. 71), Burnham (ό.π., σ. 257) και Schmidt (ό.π., σ. 212).

[727] Βλ. π.χ. Prout, *Applied Forms*…, ό.π., σ. 112-113 κ.εξ.· Leichtentritt, ό.π., σ. 111-117 (κυρίως την σ. 117)· Goetschius, *The Larger Forms*…, ό.π., σ. 128-132 ("δεύτερη μορφή ρόντο")· Marks, ό.π., σ. xxvi-xxvii· Tobel, ό.π., σ. 22 και 200· Schönberg, ό.π., σ. 190 και 192-195 (ο τύπος Α Β Α Γ Α συγκαταλέγεται εδώ στις "μικρότερες" ή "απλές μορφές ρόντο")· Berry, ό.π., σ. 122 και 125 κ.εξ. (ιδίως την σ. 145)· Kohs, ό.π., σ. 218-219 και 224· Somfai, *The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 192· Caplin, ό.π., σ. 231 και 233-235· Hepokoski, "Beyond the Sonata Principle", ό.π., σ. 113-114.

[728] Lobe, ό.π., σ. 149. Στην σ. 165 αναφέρονται επίσης οι διαφορετικές αρμονικές προδιαγραφές για ένα ρόντο σε ελάσσονα τρόπο: οι "ομάδες περιόδων" υπ' αρ. 3 και 4 εκτίθενται στην σχετική μείζονα (αντί για την δεσπόζουσα) και αργότερα επανεκτίθενται ως ένατη και δέκατη "ομάδα" στην ομώνυμη μείζονα της αρχικής ελάσσονος τονικότητος.

από την οποία διαφοροποιείται τελικά μόνον ως προς την "πλεονάζουσα" επαναφορά του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα που παρεμβάλλεται ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επεξεργασία* ως πέμπτη "ομάδα περιόδων". Ως "παλαιότερη μορφή ρόντο", τέλος, ο Lobe αναφέρει εν συντομία την περίπτωση κατά την οποία στην θέση της θεματικής *επεξεργασίας* εμφανίζονται νέα μοτίβα (δηλαδή ένα νέο θέμα σε ρόλο "επεισοδίου"),[729] αλλά κατά τρόπον αξιοπερίεργο δεν κάνει καμμία απολύτως μνεία απλούστερων, "αμιγών" εκδοχών ρόντο.

Την ίδια εποχή, ο Marx παρουσιάζει στον τρίτο τόμο της δικής του *Lehre von der musikalischen Komposition* (1845) μια διεξοδικότερη τυπολογία για τις μορφές του ρόντο, η οποία στα δύο ανώτερα εξελικτικά της στάδια σχετίζεται σε κάποιον βαθμό με τις προδιαγραφές της σονάτας. Στην "τέταρτη μορφή ρόντο", συγκεκριμένα, το κύριο θέμα ακολουθείται από ένα πρώτο πλάγιο θέμα (σε διαφορετική τονικότητα) και από ένα συνδετικό πέρασμα που επιτρέπει την μετέπειτα τονική επαναφορά του κυρίου θέματος, έπονται δε ένα δεύτερο πλάγιο θέμα (και αυτό σε τονικότητα διαφορετική της αρχικής) με συνδετικό πέρασμα προς την τρίτη εμφάνιση του κυρίου θέματος και εν τέλει μια τονική επαναφορά του πρώτου πλαγίου θέματος με προαιρετική *coda* (βασισμένη στο υλικό του κυρίου θέματος είτε σε υλικό από άλλα τμήματα).[730] Η τριπλή – ή τετραπλή (συμπεριλαμβανομένης της *coda*) – παρουσία του κυρίου θέματος θεωρείται πάντως υπερβολική, γι' αυτό και συνιστάται η απάλειψη της ενδιάμεσης εμφάνισής του, η οποία όμως δημιουργεί με την σειρά της ένα νέο πρόβλημα: την σχεδόν αδιαμεσολάβητη σύνδεση του πρώτου πλαγίου θέματος με το δεύτερο, αφού το συνδετικό πέρασμα δεν θεωρείται φυσικά ικανό μέσο διαχωρισμού τους. Το μέσο αυτό ο Marx το βρίσκει τελικά στο καταληκτικό θέμα που εμπεριέχει η "πέμπτη" (και τελευταία) "μορφή ρόντο". Η μορφή αυτή είναι ξεκάθαρα τριμερής στην μακροδομή της, με α) *έκθεση* σονάτας που συνίσταται σε κύριο θέμα, πρώτο πλάγιο θέμα, πέρασμα και καταληκτικό θέμα, β) μεσαία αντιθετική ενότητα που αποτελείται μόνο από το δεύτερο πλάγιο θέμα και ένα συνδετικό πέρασμα προς γ) μια πλήρη *επανέκθεση*, στην οποία βεβαίως τόσο το πρώτο πλάγιο όσο και το καταληκτικό θέμα μεταφέρονται στην κύρια τονικότητα.[731] Η πέμπτη αυτή μορφή ρόντο προσεγγίζει αρκετά την "παλαιότερη μορφή ρόντο" που αναφέρει ο Lobe, αν και απουσιάζει από αυτήν η εμβόλιμη ανάμεσα στις δύο πρώτες μακροδομικές ενότητες επαναφορά του κυρίου θέματος και το "πέρασμα" διατηρεί την θέση του μεταξύ του πρώτου πλαγίου και του καταληκτικού θέματος, έχοντας όμως απολέσει εν τω μεταξύ την αρχική διαμεσολαβητική του λειτουργία ανάμεσα σε κύριες είτε πλάγιες θεματικές ιδέες (υπό την έννοια αυτή, το θεωρητικό σχήμα του Marx παρουσιάζει ένα μειονέκτημα σε σχέση με την εμπειρική τοποθέτηση του Lobe). Ο Marx παρατηρεί ακόμη ότι στις δύο ανώτερες μορφές ρόντο η υπεροχή του κυρίου θέματος και η απλή του εναλλαγή με δευτερεύοντα θεματικά στοιχεία αίρεται χάρη στην χειραφέτηση του πρώτου πλαγίου θέματος δια της επανεκθέσεώς του· ειδικά δε στον πέμπτο μορφολογικό τύπο, η μακροδομική τριμέρεια τείνει ακόμη περισσότερο προς την μορφή σονάτας, αν και ο καθοριστικός πλέον παράγοντας που απομένει για να προσεγγισθεί αμετάκλητα η "ανώτατη" αξιολογικά μορφή της σονάτας είναι η εξάλειψη του αυτόνομου (και λειτουργικώς "περιττού") δευτέρου πλαγίου θέματος, με την οποία προκύπτει άμεσα η "μορφή σονατίνας".[732] Ο Dahlhaus επισημαίνει βέβαια ότι η εξελικτική αυτή θεώρηση των μορφών

[729] Lobe, ό.π., σ. 175.
[730] A. B. Marx, ό.π., σ. 80. Πρβλ. επίσης Burnham (ό.π., σ. 257) και Schmidt (ό.π., σ. 213).
[731] A. B. Marx, ό.π., σ. 81. Πρβλ. επίσης Burnham (ό.π., σ. 258) και Schmidt (ό.π., σ. 214).
[732] A. B. Marx, ό.π., σ. 81-82 και 92-93. Πρβλ. επίσης Dahlhaus ("Ästhetische Prämissen…", ό.π., σ. 80), Thaler (ό.π., σ. 46 και 71) και Burnham (ό.π., σ. 258). Ο Schmidt (ό.π., σ. 213) αποδίδει την χαρακτηριστική τριμερή μακροδομική διάρθρωση και στην τέταρτη μορφή ρόντο, στην οποία μάλιστα εκλαμβάνει ως τριμερή και την οργάνωση της πρώτης ενότητος (κύριο θέμα – πλάγιο θέμα – κύριο θέμα)· στην περίπτωση, τώρα, της πέμπτης μορφής ρόντο, ο Schmidt (ό.π., σ. 214) θεωρεί ότι το καταληκτικό θέμα έρχεται να υποκαταστήσει την επαναφορά του κυρίου θέματος στην (πάντοτε) τριμερή πρώτη ενότητα, αν και η τονική της διάρθρωση μένει πλέον ανοικτή (με κατάληξη στην δευτερεύουσα τονικότητα), όπως ακριβώς στην *έκθεση* της μορφής σονάτας.

αντίκειται στην συνθετική πραγματικότητα, στον βαθμό που οι δύο τελευταίες μορφές ρόντο δεν οδήγησαν στην δημιουργία της μορφής σονάτας, αλλά αντιθέτως δημιουργήθηκαν υπό την επίδραση της σονάτας επί της (αμιγούς) τρίτης μορφής του ρόντο.[733] Εντούτοις, η πενταμερής ταξινόμηση των μορφών ρόντο που προτείνει ο Marx υποδηλώνει κάτι πολύ πιο σημαντικό: το γεγονός ότι η μεικτή μορφή "σονάτας-ρόντο" (που είναι ταυτόσημη της μορφής του "ρόντο" που περιγράφει ο Lobe, με πλήρη *έκθεση*, τονική επαναφορά του κυρίου θέματος, *επεξεργασία*, *επανέκθεση* και προαιρετική *coda*) δεν εκλαμβάνεται ως μια έκτη μορφή ρόντο, αλλά αναφέρεται μόνον ως "υβριδική" μορφή *μετά* την σονάτα, αποδεικνύει ότι ο Marx διακρίνει σαφέστατα την πέμπτη μορφή *ρόντο*, που διαθέτει μακροδομική τριμέρεια και διαμορφώνει *έκθεση* και *επανέκθεση* όπως η σονάτα, από την μορφή *σονάτας-ρόντο*, όπου μια "πλεονάζουσα" επαναφορά του κυρίου θέματος παρεμβάλλεται ανάμεσα στην *έκθεση* και στην κεντρική – όσο και καθοριστική για τον προσδιορισμό της μορφής – *επεξεργασία*.[734] Εδώ λοιπόν παρουσιάζονται για πρώτη φορά σαφή κριτήρια διαχωρισμού ανάμεσα σε ένα κύριο μορφολογικό πρότυπο και σε προσμίξεις άλλων δομικών αρχών, γεγονός μοναδικό για τον 19ο αιώνα αλλά και αρκετά σπάνιο – όπως θα διαπιστώσουμε – ακόμη και για τον 20ό.

Πριν το τέλος της ίδιας δεκαετίας, ο Czerny πραγματεύεται επίσης μια μορφή ρόντο με στοιχεία σονάτας στο πλαίσιο του διδακτικού του εγχειριδίου *School of Practical Composition*, opus 600 (1848). Η θεώρησή του είναι – με μια πρώτη ματιά – εξαιρετικά παρεμφερής και με τις δύο μορφές ρόντο που περιγράφει ο Lobe (με ή χωρίς κεντρική *επεξεργασία*), αν και τα επιμέρους τμήματα εντάσσονται εδώ σε ευρύτερες ενότητες: η πρώτη περιλαμβάνει το κύριο θέμα, την μετάβαση, το πλάγιο "μελωδικό" θέμα και την περίοδο επαναφοράς στην αρχική τονικότητα· η δεύτερη ενότητα εκκινεί από την επανεμφάνιση του κυρίου θέματος, συνεχίζεται με ένα κεντρικό τμήμα, το οποίο αφιερώνεται είτε στην θεματική ανάπτυξη του δεδομένου υλικού είτε στην εμφάνιση μιας νέας ιδέας σε κάποια άλλη συγγενική τονικότητα, και καταλήγει σε μια περίοδο επαναφοράς προς την κύρια τονικότητα· η τρίτη ενότητα συνίσταται στην τονική επανέκθεση του κυρίου και του πλαγίου θέματος, ενώ η τέταρτη και τελευταία αφορά στην *coda* (με μια προαιρετική επαναφορά του κυρίου θέματος).[735] Ο Czerny επιχειρεί μάλιστα με ένα και μόνο μορφολογικό διάγραμμα να καταδείξει πολλές διαφορετικές δομικές δυνατότητες: διότι, πέραν του ρόντο "ευρύτερης κλίμακας" (με ή χωρίς κεντρική *επεξεργασία*), η επιλογή ενός κεντρικού επεισοδίου (αντί της *επεξεργασίας*) και η απαλοιφή της επανεκθέσεως του πλαγίου θέματος (πιθανότατα δε και της *coda*) έχουν ως αποτέλεσμα την δημιουργία ενός ρόντο "μικρότερης μορφής" και περισσότερο παρατακτικής φύσεως, δηλαδή του πενταμερούς τύπου Α Β Α Γ Α.[736] Κατά συνέπειαν, κινούμενος τελείως αντίθετα από τον Marx, ο Czerny αποβλέπει σε μια σύνοψη των κυριότερων δομικών στοιχείων του ρόντο και υποδεικνύει ότι με την επιλεκτική χρήση ορισμένων εξ αυτών μπορούν να παραχθούν διαφορετικές μορφολογικές οντότητες.[737] Μια δεύτερη διαφορά του Czerny από τον Marx αφορά ασφαλώς στο ότι η επαναφορά του κυρίου θέματος τοποθετείται *μετά* την *έκθεση* και ως εκ τούτου εντάσσεται στην ίδια ενότητα με την

---

Έχω την αίσθηση ότι οι υποθέσεις του Schmidt ευσταθούν ως έναν βαθμό και ότι είναι αρκετά συμβατές με την ευρύτερη "λογική" που διέπει την οργανική θεωρία του Marx, παρ' ότι βέβαια δεν αντιστοιχούν επακριβώς στα δεδομένα που δίνει ο ίδιος ο Marx για την τέταρτη μορφή ρόντο, την οποία ο Schmidt επιχειρεί να φέρει ακόμη πιο κοντά στο πρότυπο της σονάτας, ενώ ο Marx φαίνεται να την κρατά σε ίση απόσταση τόσο από την τρίτη όσο και από την πέμπτη μορφή ρόντο, προκειμένου να μην δημιουργήσει ένα "χάσμα" ανάμεσα στο αμιγές παρατακτικό ρόντο και σε αυτό που εμπλουτίζεται με στοιχεία σονάτας.

[733] Dahlhaus, "Ästhetische Prämissen…", ό.π., σ. 80.

[734] Ό.π., σ. 81.

[735] Βλ. Malcolm S. Cole, "Czerny's Illustrated Description of the Rondo or Finale", *The Music Review* 36/1, 1975, σ. 5.

[736] Ό.π.

[737] Πρβλ. και την χαρακτηριστική τοποθέτηση του Cole ("Czerny's Illustrated Description…", ό.π., σ. 16), σύμφωνα με την οποία ο Czerny έμεινε «ελεύθερος από τον δογματισμό ενός Marx».

*επεξεργασία* (ή το δεύτερο επεισόδιο). Η σύνδεση, πάντως, του ρόντο "ευρύτερης κλίμακας" με την μορφή σονάτας είναι μονάχα έμμεση και άρα ελάχιστα διαφωτιστική.[738]

Στα τέλη του 19ου αιώνος, στο *Applied Forms* του Prout, κάνει την εμφάνισή του ο όρος "ρόντο-σονάτα", προκειμένου η "σύγχρονη μορφή ρόντο" (με ενσωματωμένα στοιχεία σονάτας) να διακριθεί από το παλαιότερο παρατακτικό ρόντο. Ως πρότυπο στην περίπτωση αυτή χρησιμεύει μάλλον η πέμπτη μορφή ρόντο του Marx, καθώς εδώ διακρίνονται τρεις μακροδομικές ενότητες, εκ των οποίων η πρώτη διαμορφώνεται ως "διθεματική" *έκθεση* σονάτας (η εσωτερική διάρθρωση της οποίας ακολουθεί τις προδιαγραφές των Lobe και Czerny) με επιπρόσθετη επανάληψη μόνο του "πρώτου θέματος", η δεύτερη ως κεντρικό επεισόδιο μη αναπτυξιακού χαρακτήρος και η τρίτη ως *επανέκθεση* σονάτας, ακολουθούμενη πιθανόν και από *coda* με μια τέταρτη παράθεση του αρχικού θέματος.[739] Αντιθέτως, η μεικτή μορφή σονάτας-ρόντο, στην οποία ο Marx αναφέρεται ξεχωριστά, εμφανίζεται εδώ περίπου όπως και στον Czerny, δηλαδή χωρίς ουσιαστική διάκριση από την προηγούμενη, αρκεί την θέση του κεντρικού επεισοδίου να καταλάβει τώρα μια ενότητα *επεξεργασίας* του θεματικού υλικού ή τουλάχιστον να υπάρξει ένας συνδυασμός αυτών των δύο δυνατοτήτων (εμφάνιση νέου θέματος και μοτιβική ανάπτυξη).[740] Δεδομένου μάλιστα του ότι η πρώτη ενότητα βασίζεται σε κάθε περίπτωση στην *έκθεση* μιας μορφής σονάτας, ο Prout δίνει δύο διαφορετικές ερμηνείες όσον αφορά στην τονική επαναφορά του κυρίου θέματος πριν την μεσαία ενότητα (ό,τι και αν περιέχει αυτή): αφ' ενός, δηλαδή, κάνει λόγο για μια τμηματική επανάληψη της *εκθέσεως* (σε αντίθεση με την πλήρη επανάληψή της στην μορφή σονάτας) και αφ' ετέρου για μια επιπρόσθετη είσοδο του "πρώτου θέματος" στο τέλος της *εκθέσεως*, η οποία και προσδίδει εν τέλει στο κομμάτι τον χαρακτήρα του ρόντο (με την κυκλικότητα των εμφανίσεων του αρχικού θέματος).[741] Οι δύο αυτές ερμηνείες δεν είναι κατ' ανάγκην αντικρουόμενες, φαίνεται όμως ότι η δεύτερη είναι πολύ πιο ουσιώδης από την πρώτη, αφού ούτως ή άλλως η επανάληψη της *εκθέσεως* στην μορφή σονάτας δεν είναι υποχρεωτική.

Με την έλευση λοιπόν του 20ού αιώνος, τουλάχιστον δύο διαφορετικοί μεικτοί δομικοί τύποι συνδυάζουν στοιχεία των μορφών του ρόντο και της σονάτας. Ο πρώτος από αυτούς διαθέτει *έκθεση* και *επανέκθεση* σονάτας, καθώς επίσης επαναφορά του κυρίου θέματος αμέσως μετά την *έκθεση* και κεντρικό επεισόδιο κατά το πρότυπο μιας μορφής ρόντο. Ο Leichtentritt (1911) τον αποδίδει σχηματικώς ως Α Β Α – Γ – Α Β Α, τονίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο τόσο την ταξινόμησή του στις μορφές ρόντο όσο και την τριμερή συμμετρική διάρθρωσή του, η οποία βέβαια παραπέμπει στην μορφή σονάτας· άξιες επισήμανσης θεωρούνται ακόμη η προσθήκη μιας αναπτυξιακής *coda* (που ενδέχεται να αναφέρεται στο υλικό του κεντρικού επεισοδίου Γ) καθώς και η εφαρμογή της αρχής της παραλλαγής στις επανεμφανίσεις του κυρίου θέματος.[742] Ο ίδιος μορφολογικός τύπος χαρακτηρίζεται από τον Goetschius (1915) ως "τρίτη μορφή ρόντο". Πέραν πάντως του γεγονότος ότι ο Goetschius προτιμά να αναφέρεται σε κύριο και δευτερεύοντα θέματα αντί για τα γράμματα Α και Β / Γ, κατά τα άλλα η οπτική του είναι παρόμοια με του Leichtentritt· κατά περίεργο τρόπο όμως, ενώ κάνει λόγο για "πρώτη υποδιαίρεση" (δηλαδή ενότητα) και "μεσαία υποδιαίρεση", ορίζει δίχως περιστροφές την τρίτη ενότητα ως "επανέκθεση", δίνοντας έτσι ιδιαίτερη βαρύτητα

[738] Πρβλ. Cole, "Czerny's Illustrated Description…", ό.π., σ. 6.

[739] Prout, *Applied Forms*…, ό.π., σ. 212-215. Ο Prout δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο γεγονός ότι το "δεύτερο θέμα" της *εκθέσεως* δεν συνιστά πλέον ένα "επεισόδιο", όπως στο παλαιό ρόντο, ακριβώς επειδή αυτό επανεκτίθεται αργότερα στην κύρια τονικότητα (ό.π., σ. 213-214). Για την τέταρτη εμφάνιση του κυρίου θέματος στο πλαίσιο της *coda*, εξ άλλου, παρατηρεί ότι αυτή γίνεται ως επί το πλείστον κατά τρόπον αποσπασματικό, δηλαδή ως απλή αναφορά και όχι υπό μορφήν μιας πλήρους επαναφοράς του αρχικού θέματος (ό.π., σ. 220).

[740] Prout, *Applied Forms*…, ό.π., σ. 220, 223 και 226.

[741] Ό.π., σ. 214 και 226.

[742] Leichtentritt, ό.π., σ. 117-118. Αυτός είναι ουσιαστικά ο μοναδικός τύπος εκτενούς ρόντο που απασχολεί τον Leichtentritt. Το ίδιο ισχύει και για τον σύγχρονό του Hadow, ό.π., σ. 13.

στον λειτουργικό της ρόλο (εξ άλλου, στην πραγμάτευσή της αφιερώνει σημαντική έκταση, προκειμένου να αναφερθεί σε τεχνικές που ουσιαστικά ανάγονται στην μορφή σονάτας).[743] Άξια ιδιαίτερης μνείας, κατά την γνώμη μου, είναι επίσης η υπόδειξη του Goetschius όσον αφορά στην αντιμετώπιση της τέταρτης παράθεσης του κυρίου θέματος, που μπορεί να συντομευθεί και να ενωθεί άμεσα με την *coda* ή ακόμη να παραλειφθεί εντελώς.[744]

Αν όμως στην γερμανική και την αμερικανική βιβλιογραφία των αρχών του 20ού αιώνος (που εκπροσωπούνται ως επί το πλείστον από τους δύο προαναφερόμενους συγγραφείς) η μορφή αυτή εξακολουθεί να συνιστά ένα ρόντο με ορισμένα στοιχεία σονάτας, στην αντίστοιχη βρετανική φαίνεται ότι η επιρροή του Prout υπήρξε τόσο έντονη, ώστε η Marks (το 1921) να κατονομάζει το ίδιο πάντοτε δομικό πρότυπο ως "ρόντο-σονάτα", "σονάτα-ρόντο" αλλά και "μεγάλο ή σύγχρονο ρόντο",[745] ισοπεδώνοντας με αυτόν τον τρόπο όλους τους παραπάνω όρους! Παρ' όλα αυτά, τίποτε καινούργιο δεν βρίσκουμε εδώ ως προς τις λεπτομέρειες της κατασκευής της μορφής αυτής, ενώ για άλλη μια φορά επιβεβαιώνεται η επίδραση του Prout, όταν η Marks επισημαίνει ότι η δεύτερη είσοδος του κυρίου θέματος συνιστά μια τμηματική επανάληψη της *εκθέσεως*, η οποία δεν επαναλαμβάνεται στο σύνολό της.[746] Με το πέρασμα του χρόνου όμως, η χρήση του όρου "ρόντο-σονάτα" για την μορφή αυτή εξαπλώνεται ολοένα και περισσότερο. Έτσι, ο Tobel (1935) τον εισάγει στην γερμανική ορολογία ως "Sonatenrondo", αποδίδοντας με απόλυτη ακρίβεια το αγγλικό "rondo-sonata" (δεδομένης της γερμανικής σύνταξης που τοποθετεί στην αρχή ενός σύνθετου ουσιαστικού τον προσδιορισμό και στο τέλος την κύρια έννοια).[747] Μια ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια αφορά στην κατανομή των τμημάτων στο πλαίσιο της μακροδομικής τριμέρειας: ο Tobel εντάσσει την δεύτερη παράθεση του κυρίου θέματος στην δεύτερη ενότητα, από κοινού δηλαδή με το κεντρικό επεισόδιο, γεγονός που παραπέμπει στην σχηματοποίηση του Czerny, η οποία όμως φαίνεται ότι έκτοτε δεν έτυχε ιδιαίτερης αποδοχής.[748] Οι λοιπές γενικές διατυπώσεις του Tobel δεν προσφέρουν κάτι νέο,[749] σε αντίθεση με την αναζήτηση στοιχείων προσωπικών συνθετικών επιλογών που παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον: στον Haydn, για παράδειγμα, επισημαίνεται η συχνή ταυτοσημία του πρώτου πλαγίου θέματος με το κύριο (πρακτική που προέρχεται προφανώς από την "μονοθεματική" σονάτα), η οποία επιδρά σε σημαντικό βαθμό και επί της δομής της *επανεκθέσεως* (που συχνά καθίσταται δυσδιάκριτη)·[750] σχετικά με τον Mozart, τονίζεται αφ' ενός μεν κάποια διστακτικότητα στην ενσωμάτωση στοιχείων σονάτας στις μορφές ρόντο και αφ' ετέρου η συχνή πρακτική της "αντικατοπτρικής επανεκθέσεως", όπου δηλαδή το πρώτο πλάγιο θέμα προηγείται του κυρίου·[751] η ίδια πρακτική συναντάται πολύ πιο σπάνια στον Beethoven, στον οποίον οφείλεται κυρίως η αναπτυξιακή διεύρυνση της *coda* με πιθανή την ενσωμάτωση μιας τέταρτης παραθέσεως του κυρίου θέματος.[752]

Στο δεύτερο ήμισυ του 20ού αιώνος η σχετική συζήτηση διεξάγεται κατά το μάλλον ή ήττον επί τη βάσει όσων ήδη έχουν παρατεθεί. Στο βιβλίο του Schönberg που εκδόθηκε μετά θάνατον (το 1967), η "μεγάλη μορφή ρόντο" αποδίδεται όπως ακριβώς και στον Leichtentritt, αλλά το "Γ" της μεσαίας ενότητος αναφέρεται επιπλέον ως "trio", επειδή συχνά αναπτύσσεται σε μεγάλη έκταση, υποδιαιρείται το ίδιο σε μικρότερα δομικά τμήματα και διαφοροποιείται σημαντικά ως προς τον χαρακτήρα του από τις εξωτερικές ενότητες,

---

[743] Goetschius, *The Larger Forms*…, ό.π., σ. 137-148.
[744] Ό.π., σ. 147.
[745] Marks, ό.π., σ. xxxvii.
[746] Βλ. ό.π., σ. xxxviii, και γενικότερα για την μορφή αυτή τις σ. xxxvi- xxxviii.
[747] Tobel, ό.π., σ. 181.
[748] Ό.π.
[749] Ό.π., σ. 180-181· βλ. επίσης ό.π., σ. 196-197 (περί "ατελών" επαναφορών του κυρίου θέματος καθώς και καταληκτικού θέματος που ανάγεται στο κύριο).
[750] Tobel, ό.π., σ. 181 και 182.
[751] Ό.π., σ. 183-184.
[752] Ό.π., σ. 185 και 181.

προβάλλοντας με όλους αυτούς τους τρόπους την αυτονομία του στο πλαίσιο της συνολικής μακροδομής.[753] Ο Schönberg δεν αναγνωρίζει ουσιαστικά την συνεπίδραση στοιχείων σονάτας σε αυτήν την μορφή, πράγμα άλλωστε που αποτυπώνεται και σε επίπεδο ορολογίας· η γνώμη αυτή αντιπροσωπεύει επίσης τους Hans Tischler (γεν. 1915),[754] Ratz ("δεύτερος κύριος τύπος ρόντο")[755] και Kohs ("ρόντο τύπου Α Β Α Γ Α Β Α").[756] Στην πλειονότητά τους, εντούτοις, οι σύγχρονοι ερευνητές εκλαμβάνουν πλέον την μορφή αυτή ως το αποτέλεσμα μιας ανάμειξης στοιχείων ρόντο και σονάτας· διακρίνονται μάλιστα δύο επιμέρους τάσεις: όσοι χρησιμοποιούν τον όρο "ρόντο-σονάτα" (Stockmeier, Berry, Rudolf Stephan) δίνουν έμφαση πρωτίστως στα στοιχεία του ρόντο,[757] ενώ εκείνοι που χαρακτηρίζουν την ίδια μορφή ως "σονάτα-ρόντο" (Malcolm S. Cole, Ratner, Rosen, Somfai, Joel Galand, Caplin, Hepokoski, μεταξύ άλλων) θέτουν στην βάση της θεώρησής τους μια μορφή σονάτας επί της οποίας συνεπιδρά κατά το μάλλον ή ήττον η αρχή του ρόντο.[758] Επομένως, μέσα σε διάστημα ενάμισυ περίπου αιώνος, παρατηρείται μια θεμελιώδης μεταβολή στην ερμηνεία του ιδίου πάντοτε μορφολογικού προτύπου (Α Β Α Γ Α Β Α ή *έκθεση* – κεντρικό επεισόδιο – *επανέκθεση*) από α) μια αρχικώς αμιγή μορφή ρόντο σε β) ένα ρόντο με στοιχεία σονάτας και τελικά σε γ) μια μορφή σονάτας με στοιχεία ρόντο. Παράλληλα δε, ο – ελάχιστα διαδεδομένος κατά το πρώτο ήμισυ του 20ού αιώνος – όρος "σονάτα-ρόντο" στις μέρες μας έχει εκτοπίσει όλους τους υπολοίπους, μεταξύ των οποίων και τον όρο "ρόντο-σονάτα", απ' όπου ουσιαστικά αυτός προήλθε.

Ο έτερος βασικός μεικτός δομικός τύπος που έχει απασχολήσει την θεωρία του 20ού αιώνος αφορά στην μορφή εκείνη, την οποία πρώτος ο Marx όρισε ως "σονάτα-ρόντο". Είδαμε ωστόσο ότι οι υπόλοιποι θεωρητικοί του 19ου αιώνος δεν την διακρίνουν ουσιαστικά από την προαναφερόμενη ανάμειξη στοιχείων ρόντο και σονάτας, θεωρώντας εν τέλει επουσιώδες το κατά πόσον η κεντρική ενότητα της μορφής αυτής συνίσταται σε ένα θεματικώς ανεξάρτητο επεισόδιο ή σε μια θεματική *επεξεργασία*. Η ίδια αυτή αντίληψη επικρατεί μάλιστα – με ορισμένες λαμπρές εξαιρέσεις – και καθ' όλην την διάρκεια του 20ού αιώνος. Ως εκ τούτου, η Marks αρκείται απλώς στην επισήμανση ότι το κεντρικό επεισόδιο

[753] Schönberg, ό.π., σ. 190 και 195-196.

[754] Hans Tischler, *Eine Form-Analyse von Mozarts Klavierkonzerten*, Institut für Mittelalterliche Musikforschung (Wissenschaftliche Abhandlungen, Bd. 10), Koninklÿke Van Gorcum & Comp., Assen 1966, σ. 129, όπου η μορφή Α Β Α Γ Α Β Α συγκαταλέγεται στους απλούς τύπους ρόντο. Βλ. επίσης ό.π., σ. 138, όσον αφορά στην τονικότητα του "δευτέρου επεισοδίου".

[755] Ratz, ό.π., σ. 37.

[756] Kohs, ό.π., σ. 219 και 229. Είναι ενδεικτικό το ότι ο Kohs θεωρεί πως ο μορφολογικός αυτός τύπος μπορεί να ερμηνευθεί κατά δύο διαφορετικούς τρόπους – είτε ως διεύρυνση της τριμερούς ασματικής μορφής Α Β Α εν είδει "σύνθετης τριμερούς μορφής" (Α Β Α – Γ – Α Β Α· πρβλ. Schönberg), είτε ως συνένωση των πενταμερών τύπων ρόντο Α Β Α Β Α (λόγω της επαναφοράς του Β) και Α Β Α Γ Α (λόγω της ύπαρξης δύο διαφορετικών επεισοδίων) – προβάλλοντας συνεπώς σε αμφότερες αυτές τις περιπτώσεις την παρατακτική αρχή διαμόρφωσης· με την δεύτερη ερμηνεία, εξ άλλου, παρακάμπτει την συνεπίδραση της *επανεκθέσεως* της μορφής σονάτας κατά τρόπον πραγματικά μοναδικό σε ολόκληρη την σχετική βιβλιογραφία!

[757] Stockmeier, ό.π., σ. 130 (όπου η μορφή αυτή παρουσιάζεται ως μια από τις πολλές δυνατές περιπτώσεις "συμμετρικού ρόντο" που συνδυάζεται με στοιχεία σονάτας)· Berry, ό.π., σ. 240-241· Rudolf Stephan, "Zu Beethovens letzten Quartetten", *Die Musikforschung* 23/3, 1970, σ. 249 και 250. Επίσης, οι Levarie και Levy (ό.π., σ. 288) κάνουν μια παρεμφερή αναφορά σε έναν «συνδυασμό του ρόντο και της μορφής σονάτας» του τύπου ritornello – A – ritornello – B – ritornello – A – ritornello (πρακτικά πρόκειται για ένα ισοδύναμο του σχήματος Α Β Α Γ Α Β Α), αλλά αποφεύγουν επιμελώς να συνδέσουν τους δύο αυτούς όρους σε μια σύνθετη λέξη, όπως οι υπόλοιποι ερευνητές.

[758] Malcolm S. Cole, "Techniques of Surprise in the Sonata-Rondos of Beethoven", *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 12, Akadémiai Kiadó, Budapest 1970, σ. 236 (όσον αφορά στην θεμελιώδη σημασία της *επανεκθέσεως*) και 252-253 (σχετικά με το κεντρικό επεισόδιο)· Ratner, *Classic Music*…, ό.π., σ. 251· Rosen, *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 110, καθώς και *Sonata Forms*, ό.π., σ. 126-127· Somfai, *The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 192· Galand, ό.π., σ. 37· Caplin, ό.π., σ. 235 και 238-239 (περί του "εσωτερικού" θέματος)· Hepokoski, "Beyond the Sonata Principle", ό.π., σ. 113.

της μορφής "ρόντο-σονάτας" ή "σονάτας-ρόντο" ενδέχεται σε ορισμένες περιπτώσεις να αντικατασταθεί πλήρως από θεματική *επεξεργασία* του δεδομένου υλικού, όπως δηλαδή συμβαίνει στην μορφή σονάτας (πρβλ. Prout).[759] Ομοίως, ο Stockmeier εκλαμβάνει την ενσωμάτωση *επεξεργασίας* (όπως και μιας *coda*) ως περαιτέρω δυνατότητα πραγμάτωσης του κλασσικού "συμμετρικού ρόντο" υπό την επίδραση της σονάτας· γι' αυτόν τον λόγο άλλωστε, προτείνει εκ νέου τον όρο "ρόντο-σονάτας",[760] παρά το γεγονός ότι αυτός φαίνεται να δίνει υπέρμετρη έμφαση στην συνεπίδραση της αρχής του ρόντο επί ενός δομικού προτύπου που κατανοείται πλέον επί τη βάσει μιας σονατοειδούς διαδοχής "διευρυμένης" *εκθέσεως – επεξεργασίας – επανεκθέσεως – coda*. Το ίδιο πρόβλημα παρουσιάζεται επίσης στην θεώρηση του Berry, όπου ο όρος "ρόντο-σονάτα" χρησιμοποιείται και σε περίπτωση αντικατάστασης του κεντρικού επεισοδίου από μια αναπτυξιακή μεσαία ενότητα.[761] Τέλος, στην πιο πρόσφατη αμερικανική βιβλιογραφία (Cole, Ratner, Rosen, Caplin, Hepokoski κ.ά.), είναι ο όρος "σονάτα-ρόντο" αυτός που αντιμετωπίζεται με την ίδια αμφισημία· κατά τους Rosen, Caplin και Hepokoski, βέβαια, η εκδοχή της "σονάτας-ρόντο" με *επεξεργασία* φαίνεται πως συνιστά τον "κανόνα", ενώ εκείνη με κεντρικό επεισόδιο την "εξαίρεση", δίχως ωστόσο το γεγονός αυτό να αίρει εν τέλει την υφιστάμενη σύγχυση όρων και μορφών.[762]

Μεταξύ των υπολοίπων θεωρητικών του 20ού αιώνος διακρίνονται δύο ακόμη γενικές τάσεις: ορισμένοι δεν αντιμετωπίζουν καθόλου το παραπάνω πρόβλημα, επειδή στην ανάμειξη της σονάτας με το ρόντο θεωρούν δεδομένη εκ των προτέρων την παρουσία μιας κεντρικής ενότητος *επεξεργασίας*, ενώ άλλοι επιχειρούν όντως να διακρίνουν τους δύο αυτούς μεικτούς μορφολογικούς τύπους και σε επίπεδο ορολογίας. Ο Fischer (1915), για παράδειγμα, ασχολείται μόνο με τον "πλέον ανεπτυγμένο τύπο ρόντο" που συγχωνεύεται με την μορφή σονάτας, στον βαθμό που η πρώτη του ενότητα οργανώνεται ως *έκθεση*, η δεύτερη ως παράθεση του κυρίου θέματος ("ritornello") στην κύρια τονικότητα συν *επεξεργασία*, και η τρίτη ως *επανέκθεση* συν προαιρετική *coda* (που περιλαμβάνει μια τέταρτη εμφάνιση του "ritornello").[763] Παρομοίως, ο Kühn ονομάζει "ρόντο-σονάτα" το αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης των δύο αυτών μορφών, όπου και πάλι η κεντρική ενότητα προσλαμβάνει σε κάθε περίπτωση τα χαρακτηριστικά της *επεξεργασίας* μιας μορφής σονάτας.[764] Συνεπώς,

[759] Marks, ό.π., σ. xxxvii.
[760] Stockmeier, ό.π., σ. 130.
[761] Berry, ό.π., σ. 241.
[762] Βλ. σχετικά: Cole, "Techniques of Surprise…", ό.π., σ. 236 και 252-253 (βλ. ακόμη σ. 244 όσον αφορά στην μικροδομική κατασκευή του κυρίου θέματος, σ. 251 για την επαναφορά του ιδίου πριν την μεσαία ενότητα, σ. 254-257 ως προς διάφορες τεχνικές επανεκθέσεως και σ. 258-261 αναφορικώς με την *coda*)· Ratner, *Classic Music*…, ό.π., σ. 251-252· Rosen, *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 55 και 110, καθώς και *Sonata Forms*, ό.π., σ. 124· Caplin, ό.π., σ. 235, 237-238 και 239· Hepokoski, "Beyond the Sonata Principle", ό.π., σ. 113 και 114.
[763] W. Fischer, ό.π., σ. 74. Η ένταξη της δεύτερης παράθεσης του κυρίου θέματος στην δεύτερη ενότητα από κοινού με την *επεξεργασία*, αν και αντιστοιχεί στην θεώρηση του Czerny, στην πραγματικότητα εδώ αιτιολογείται τελείως διαφορετικά, δηλαδή στην βάση της πρακτικής της "τροποποιημένης εκθέσεως" της σονάτας, με την διαφορά βέβαια ότι το κύριο θέμα εμφανίζεται εν προκειμένω στην αρχική τονικότητα στην έναρξη της μεσαίας ενότητος, εξαιτίας ακριβώς της συνεπίδρασης της αρχής του ρόντο. Ας σημειωθούν επίσης οι πολύ ουσιώδεις παρατηρήσεις του Fischer (ό.π.) αναφορικά με την συχνή στον Haydn "μονοθεματική" διαμόρφωση της *εκθέσεως και* σε αυτήν την μεικτή μορφή (πρβλ. Tobel), καθώς και με την συνήθη απουσία της *coda* (με την τέταρτη εμφάνιση του κυρίου θέματος) στα έργα του Haydn και πάλι, εν αντιθέσει προς ό,τι συμβαίνει κατά κανόνα στον Beethoven.
[764] Kühn, ό.π., σ. 164. Τα στοιχεία ρόντο και σονάτας της μορφής αυτής (που συμβολίζεται με γράμματα ως Α Β Α Γ Α Β Α – coda) κατανέμονται σύμφωνα με τον Kühn (ό.π.) ως εξής: «*Στοιχεία ρόντο* συνιστούν: η δομή (περίοδος ή ασματική μορφή) και ο χαρακτήρας των θεμάτων· η παρατακτικότητα των τμημάτων· η επαναφορά του Refrain [της επωδού]. *Στοιχεία σονάτας* συνιστούν: η επανέκθεση του Β (αντί για ένα *νέο* Couplet [επεισόδιο])· η λειτουργία των τμημάτων (το Α αντιπροσωπεύει το πρώτο θέμα, το Β το δεύτερο, το Γ την επεξεργασία)· ο αρμονικός σχεδιασμός (κανονικά το πρώτο Β τίθεται στην δεσπόζουσα, [ενώ] το επανερχόμενο [Β] στην τονική). Έτσι κάθε ενότητα είναι από επόψεως περιεχομένου και δομής αμφίσημη. Σε αυτό συνίσταται το θέλγητρο της μεικτής αυτής μορφής και συγχρόνως ο κίνδυνος για το ρόντο: η σονατοειδής ανάπτυξη αρχίζει να το απορροφά»!

σαφής διάκριση του δομικού αυτού τύπου (με *επεξεργασία*) από τον αντίστοιχο με θεματικώς ανεξάρτητο κεντρικό επεισόδιο επιχειρείται στις ακόλουθες επτά ερευνητικές συμβολές.

Μετά τον Marx, ανάλογη πρόταση διαχωρισμού κατατίθεται ουσιαστικά από τον Goetschius, ο οποίος αναφέρεται συγκεκριμένα στην μεικτή μορφή "ρόντο με επεξεργασία": εδώ, οι τρεις ενότητες της "τρίτης μορφής ρόντο" παραμένουν ως έχουν, με την διαφορά όμως ότι στην δεύτερη από αυτές το δεύτερο δευτερεύον θέμα αντικαθίσταται πλέον από μια *επεξεργασία*. Ο Goetschius μάλιστα θεωρεί ότι αυτή η ενσωμάτωση της θεματικής ανάπτυξης ανυψώνει – τρόπον τινα – την μορφή ρόντο, οδηγώντας την προς εκείνη της σονάτας.[765] Επιπροσθέτως, προβαίνει ακόμη και στην διάκριση του "ρόντο με επεξεργασία" από μια μορφή σονάτας με *επεξεργασία* που εκκινεί με μια αποσπασματική παράθεση του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα, με κριτήρια α) τυχόν ένδειξη επαναλήψεως της *εκθέσεως*, η οποία παραπέμπει βέβαια μονοσήμαντα στην μορφή της σονάτας, αλλά και β) την "ποιότητα" της εν λόγω επαναφοράς του κυρίου θέματος, αφού τόσο η εκτενής προετοιμασία του όσο και η κατά το μάλλον ή ήττον πλήρης επανεμφάνισή του στο σημείο αυτό γέρνουν ασφαλώς την πλάστιγγα προς την πλευρά του δομικού τύπου "ρόντο με επεξεργασία".[766]

Προς την ίδια κατεύθυνση κινείται αργότερα και ο Tobel, ο οποίος χρησιμοποιεί τον όρο "ρόντο-σονάτα" ("Sonatenrondo") για την μεικτή μορφή με κεντρικό επεισόδιο, ενώ σε περίπτωση που η μεσαία ενότητα προσλάβει την μορφή μιας *επεξεργασίας* σονάτας, τότε αναφέρεται πλέον σε "σονάτα-ρόντο" ("Rondosonatensatz")· η απλή αυτή αντιστροφή των δύο συνθετικών – του "ρόντο" και της "σονάτας" – καθιστά ομολογουμένως απολύτως σαφή την διάκριση ανάμεσα στους δύο υπό συζήτηση μεικτούς μορφολογικούς τύπους,[767] καθ' ότι εστιάζει απ' ευθείας στην υπεροχή των στοιχείων του ρόντο ή της σονάτας στο τελικό μακροδομικό αποτέλεσμα, αντί να αρκείται στην υπόδειξη βασικών αλλά μεμονωμένων χαρακτηριστικών τους, όπως δηλαδή συμβαίνει στην ορολογία που προτείνει ο Goetschius.[768]

Η σχετική επιχειρηματολογία ενισχύεται περαιτέρω από την παρατήρηση του Tischler ότι ο όρος "σονάτα-ρόντο" «θα έπρεπε να χρησιμοποιείται μόνο σε ρόντο στα οποία παρουσιάζεται μια ενότητα επεξεργασίας», καθ' ότι αυτή – και όχι η *επανέκθεση* – συνιστά το αφοριστικό στοιχείο της μορφής σονάτας.[769] Βέβαια, η άποψη αυτή είναι εμφανώς επιρρεασμένη από την ιδεολογία των αρχών του 20ού αιώνος, που περιέβαλε γενικότερα με ιδιαίτερη αίγλη την ενότητα της *επεξεργασίας* στην μορφή σονάτας· επιπλέον, δεν θα έπρεπε να διαφύγει της προσοχής μας το γεγονός ότι ο Tischler εξακολουθεί να ταξινομεί την σύνθετη αυτή μακροδομή στις μορφές ρόντο, παρά την καθοριστική συνεπίδραση των στοιχείων της σονάτας. Στον βαθμό πάντως που η παρουσία ή η απουσία *επεξεργασίας* συνιστά ασφαλές κριτήριο διάκρισης των δύο υπό συζήτηση σύνθετων δομικών τύπων και έτσι στην μία περίπτωση γίνεται λόγος για "μορφή σονάτας-ρόντο" ενώ στην άλλη μόνο για "μορφή ρόντο", η συμβολή του Tischler μπορεί ασφαλώς να αξιολογηθεί ως σημαντική.

Άλλος θεωρητικός που αντιμετώπισε επιτυχώς το ίδιο πρόβλημα ήταν ο Schönberg, ο οποίος όχι μόνον ασπάζεται τον όρο "σονάτα-ρόντο", προκειμένου να υποδείξει και αυτός ως βασικό γνώρισμα της συγκεκριμένης μορφής ρόντο την κεντρική ενότητα *επεξεργασίας*, αλλά και διερωτάται – γεμάτος ευγνωμοσύνη, θα έλεγε κανείς – «ποιός εισήγαγε τον χρήσιμο αυτόν όρο»;[770] Ο μαθητής του Ratz, επίσης, δίνει το σχήμα Α Β Α – επεξεργασία – Α Β΄ Α για τον "τρίτο κύριο τύπο ρόντο"· αυτό, από κοινού με την υπόδειξη ότι ο συγκεκριμένος

[765] Goetschius, *The Larger Forms*…, ό.π., σ. 202-203.
[766] Ό.π., σ. 205-206. Πρβλ. επίσης ό.π., σ. 186-187.
[767] Tobel, ό.π., σ. 186-187. Για υπαινικτικές αναφορές όσον αφορά στην εφαρμογή της μορφής "σονάτας-ρόντο" σε έργα των Haydn και Mozart, βλ. ό.π., σ. 182 και 184, αντιστοίχως.
[768] Παρ' όλα αυτά, και ο Tobel κάνει ενίοτε λόγο για μορφή "ρόντο-σονάτας με επεξεργασία" (βλ. ό.π., σ. 188).
[769] Tischler, ό.π., σ. 5. Σε άλλο σημείο (ό.π., σ. 129), μια τέτοιου είδους "σονάτα-ρόντο" αποτυπώνεται σχηματικά ως εξής: Α Β Α Γ (ως επεξεργασία) Α Β Α.
[770] Schönberg, ό.π., σ. 190. Βλ. επίσης ό.π., σ. 197, όσον αφορά στην μετατροπική και αναπτυξιακή φύση της μεσαίας ενότητος του εν λόγω μεικτού δομικού τύπου.

δομικός τύπος συνιστά μείξη των μορφών του ρόντο και της σονάτας, είναι ήδη αρκετό για να τον διακρίνει με σαφήνεια από τον "δεύτερο κύριο τύπο ρόντο" που δεν διαθέτει ενότητα *επεξεργασίας* (Α Β Α Γ Α Β΄ Α).[771]

Στο εγχειρίδιο του Kohs (1976), αμέσως μετά την πραγμάτευση της μορφής σονάτας, ακολουθεί ένα αρκετά σύντομο κεφάλαιο υπό τον τίτλο "Κοντινές στην σονάτα μορφές: σονατίνα, σονάτα-ρόντο".[772] Εκεί αναφέρονται αρκετές περιπτώσεις ανάμειξης στοιχείων σονάτας και ρόντο, μεταξύ των οποίων και ο τύπος "σονάτας-ρόντο" Α Β Α – επεξεργασία – Α Β Α, ο οποίος, όπως αναφέρεται, προκύπτει από την ενσωμάτωση *επεξεργασίας* στο κεντρικό τμήμα του τύπου απλού ρόντο Α Β Α Γ Α Β Α.[773] Αυτό πάντως που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον εδώ είναι το ότι η συγκεκριμένη μορφή παύει πλέον να ορίζεται ως ένας ανεπτυγμένος τύπος ρόντο με στοιχεία σονάτας (όπως ρητώς δηλώνεται στους Goetschius, Tischler, Schönberg, Ratz, αλλά κατά τρόπον πιο έμμεσο ακόμη και στον Tobel) και αντιμετωπίζεται ως μια μορφή που προσεγγίζει περισσότερο την σονάτα παρά το ρόντο.

Σε αυτό ακριβώς το γεγονός είχε στρέψει την προσοχή του λίγο νωρίτερα (το 1970) και ο Rudolf Stephan (γεν. 1925), κατατάσσοντας με σαφή και κατηγορηματικό τρόπο το "ρόντο-σονάτα" ("Sonatenrondo") στις μορφές ρόντο και την "σονάτα-ρόντο" ("Rondosonate") στις μορφές σονάτας.[774] «Το ρόντο-σονάτα», διατείνεται ο Stephan, «οφείλει την ύπαρξή του στην γενικότερη εξέλιξη κατά την οποία μια αδιαμεσολάβητη παράταξη ξεχωριστών τμημάτων κατέστη πλέον αισθητή ως μη-οργανική· μια χαλαρά αρθρωμένη μορφή στερεοποιείται: η μορφή ρόντο συντίθεται με την τεχνική της σονάτας. Η σονάτα-ρόντο, αντιθέτως, παρενθέτει σε μια μορφή, οι ενότητες της οποίας εμφανίζονται οργανικά ανεπτυγμένες, τμήματα που επενεργούν κατά τρόπον μη-οργανικό και επιπροσθέτως ανεξαρτητοποιεί κάποια ακόμη δομικά μέλη, ωσάν αυτά να ήσαν ενότητες ενός παλαιού ρόντο. Η μορφή σονάτας διασπάται εξαιτίας των παρεμβολών και της αυτονόμησης των τμημάτων [της], η εν τέλει επιτευχθείσα αδιάρρηκτη συνέχεια της μουσικής εξέλιξης διαταράσσεται σε μόνιμη [πλέον] βάση».[775] Με τις παρατηρήσεις αυτές, ο Stephan συλλαμβάνει εκ νέου την ουσία της διάκρισης των δύο αυτών μεικτών δομικών τύπων, η οποία είχε πολύ παλαιότερα προταθεί και από τον Marx, αλλά έκτοτε αγνοήθηκε ατυχώς από τους μεταγενέστερους θεωρητικούς. Επιπλέον, στην βάση αυτής της διάκρισης δικαιώνεται αναδρομικά και η επικράτηση του όρου "σονάτα-ρόντο" στην εποχή μας, αρκεί βεβαίως υπό τον όρο αυτόν να κατανοείται πλέον μονάχα το δομικό πρότυπο με κεντρική *επεξεργασία* και να μην δημιουργείται σύγχυση με την – παρεμφερή στον μακροδομικό της σκελετό, αλλά ουσιωδώς διαφορετική στην δυναμική της – μορφή "ρόντο-σονάτας".

Συνοψίζοντας λοιπόν όσα προηγήθηκαν για τις μορφές "σονάτας-ρόντο" και "ρόντο-σονάτας", προκύπτει ότι μόνον η πρώτη είναι συμβατή με τις προδιαγραφές του μεικτού τύπου σονάτας που μας ενδιαφέρει στην παρούσα μελέτη, επειδή ο τέταρτος αυτός τύπος σονάτας συνίσταται ουσιαστικά στην διεύρυνση του τριμερούς τύπου σονάτας με ένα και μόνο στοιχείο ρόντο, αυτό της επαναφοράς του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα πριν την έναρξη της *επεξεργασίας*. Παράλληλα βέβαια, ο όρος "σονάτα-ρόντο" επιβάλλεται να περιορισθεί μόνο σε αυτήν την δυνατότητα συνδυασμού στοιχείων της σονάτας και του ρόντο· διότι στην άλλη περίπτωση που εξετάσαμε, όπου στην θέση της *επεξεργασίας* εμφανίζεται ένα – θεματικώς και τονικώς αυτόνομο – επεισόδιο, είναι τα στοιχεία του ρόντο

[771] Ratz, ό.π., σ. 37. Ας διευκρινισθεί εδώ ότι το σύμβολο Β΄ αναφέρεται στην τονική επανέκθεση του στοιχείου Β, το οποίο μάλιστα αντιπροσωπεύει αρκετά τμήματα και λειτουργίες (μετάβαση, πλάγιο θέμα και καταληκτική περίοδο) και όχι μονάχα ένα απλό επεισόδιο, όπως στις μικρότερες και "αμιγείς" μορφές ρόντο.
[772] Kohs, ό.π., σ. 291-302.
[773] Ό.π., σ. 297 (ακολουθεί ανάλυση σχετικού παραδείγματος στις σ. 298-300).
[774] Stephan, ό.π., σ. 249-250.
[775] Ό.π., σ. 250.

αυτά που υπερτερούν και όχι της σονάτας: εκεί, η μακροδομική οργάνωση βασίζεται πρωτίστως στην εναλλαγή του κυρίου θέματος με δύο τουλάχιστον πλάγια θέματα (επεισόδια), ενώ η συνεισφορά της μορφής σονάτας περιορίζεται στην έκθεση και την επανέκθεση μέρους του συνολικού θεματικού αποθέματος (εξαιρουμένου φυσικά του υλικού της μεσαίας ενότητος). Ο όρος "ρόντο-σονάτα" για την μορφή αυτή είναι κατ' αρχήν εύστοχος, παραμένει ωστόσο αισθητά ασαφής· μόνο με την προσθήκη μιας σχηματικής περιγραφής, όπως π.χ. "ρόντο-σονάτα του τύπου Α Β Α Γ Α Β Α", είναι εν τέλει δυνατόν να αποσαφηνισθεί πλήρως η δομική του οργάνωση, στον βαθμό που υφίστανται και άλλες δυνατότητες μακροδομικού σχεδιασμού που πληρούν τα κριτήρια ενός "ρόντο-σονάτας": τρεις τουλάχιστον παραθέσεις του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα σε εναλλαγή με πλάγια θέματα, το πρώτο εκ των οποίων εκτίθεται σε μια δευτερεύουσα τονικότητα και επανεκτίθεται στην κύρια. Απομένει επομένως να εξετάσουμε ορισμένες τέτοιες δυνατότητες συνδυασμού στοιχείων ρόντο και σονάτας (που εντοπίζονται σχεδόν αποκλειστικά στην βιβλιογραφία του 20ού αιώνος), έχοντας μάλιστα κατά νου μήπως κάποιες εξ αυτών θα μπορούσαν τελικά να ενταχθούν στην μορφή "σονάτας-ρόντο" και όχι σε αυτήν του "ρόντο-σονάτας".

Η πιο ενδιαφέρουσα ίσως μεταξύ αυτών των δυνατοτήτων συνδυασμού στοιχείων ρόντο και σονάτας αναφέρεται για πρώτη φορά από τον Prout: πρόκειται – όπως έχουμε δει – για την συνύπαρξη ενός επεισοδίου και μιας *επεξεργασίας* στην κεντρική ενότητα Γ της μακροδομής Α Β Α – Γ – Α Β Α, που πραγματώνεται συγκεκριμένα με την εμφάνιση ενός νέου θέματος στην αρχή και με την ανάπτυξη θεματικού υλικού της *εκθέσεως* (των τμημάτων Α είτε Β) στην συνέχεια. Η δυνατότητα αυτή περιλαμβάνεται και στην θεώρηση της Marks κατά τρόπον εξίσου υπαινικτικό και εντασσόμενη στο ίδιο πάντοτε μορφολογικό πρότυπο, η κεντρική ενότητα του οποίου μπορεί συνεπώς να καταστεί αδιακρίτως ένα επεισόδιο ή μια *επεξεργασία* του δεδομένου θεματικού υλικού ή ακόμη ένα αμάλγαμα αυτών των δύο.[776] Ο Tobel, αντιθέτως, ο οποίος διακρίνει με σαφήνεια μεταξύ επεισοδίου και *επεξεργασίας* στην μεσαία ενότητα ενός "ρόντο-σονάτας" ή μιας "σονάτας-ρόντο" αντιστοίχως, αντιμετωπίζει την περίπτωση συνδυασμού των δύο αυτών δυνατοτήτων ως προβληματική, επειδή ενδέχεται να καταστήσει δυσχερή τον προτεινόμενο διαχωρισμό.[777] Διαφαίνεται επομένως ότι ο Tobel έρχεται εδώ αντιμέτωπος με μια σοβαρή ερμηνευτική δυσκολία, η οποία όχι μόνο δεν του επιτρέπει να προσεγγίσει περισσότερο το εν λόγω φαινόμενο, αλλά επιπλέον του δημιουργεί και ορισμένες επιφυλάξεις ως προς την σαφήνεια της θεωρητικής διάκρισης ανάμεσα σε ένα "ρόντο-σονάτα" και σε μια "σονάτα-ρόντο"! Ο μόνος τελικά που αναγνωρίζει εν προκειμένω έναν ξεχωριστό τύπο ρόντο είναι ο Schönberg, ο οποίος αναφέρεται στην "μεγάλη σονάτα-ρόντο" που αποδίδεται σχηματικώς ως Α Β Α – Γ $Γ^1$ – Α Β Α, καθώς περιλαμβάνει εξίσου ένα "trio" (Γ) όσο και μια *επεξεργασία* ($Γ^1$).[778] Αυτό είναι σίγουρα εντυπωσιακό σαν σκέψη. Από την άλλη πλευρά όμως, είμαστε υποχρεωμένοι να εξετάσουμε αν όντως εδώ υφίσταται ένας ξεχωριστός δομικός τύπος, βάσει τουλάχιστον των σχετικών παραδειγμάτων που παραθέτουν οι Prout και Schönberg (αφού οι Marks και Tobel δεν δίνουν καθόλου τέτοια παραδείγματα). Ο Prout αναλύει το *ρόντο σε Λα-μείζονα για πιάνο – 4 χέρια* D 951 του Schubert, παρατηρώντας ότι η μεσαία ενότητα συνίσταται σε ένα επεισόδιο που ξεκινά στην Ντο-μείζονα με νέο υλικό (μ. 138-151) και στην μετατροπική ανάπτυξη μέρους του πλαγίου θέματος από κοινού με το νέο υλικό (μ. 152-175).[779] Ο Schönberg, από την πλευρά του, ασχολείται με το τέταρτο μέρος (Rondo: allegretto) της *σονάτας για πιάνο σε Σι-ύφεση-μείζονα* opus 22 του Beethoven, όπου διακρίνει μια μεσαία ενότητα (μ. 72-111), η οποία ξεκινά με ένα "trio" σαν σπουδή στην – ασυνήθιστη, όπως επισημαίνει – περιοχή της φα-

[776] Marks, ό.π., σ. xxxvii.
[777] Tobel, ό.π., σ. 186-187.
[778] Schönberg, ό.π., σ. 190 και 197.
[779] Prout, *Applied Forms*…, ό.π., σ. 223.

ελάσσονος (μ. 72-80), συνεχίζεται με ένα μετατροπικό-αντιστικτικό τμήμα (μ. 81-94) που βασίζεται στο υλικό των μεταβάσεων των μ. 19-22 και 68-71, και καταλήγει με την επαναφορά του "trio" αλλά στην σι-ύφεση-ελάσσονα (μ. 95-103) – γεγονός που επίσης τον παραξενεύει· στα μ. 104-111, τέλος, ακολουθεί μια μεταβατική διαδικασία προς την τρίτη επαναφορά-επανέκθεση του κυρίου θέματος στην Σι-ύφεση-μείζονα.[780] Έχω ωστόσο τελείως διαφορετική άποψη για την δομική οργάνωση της μεσαίας ενότητος του ιδίου αυτού μέρους. Τα μ. 68-71, που εκκινούν απ' ευθείας από την σι-ύφεση-ελάσσονα και κατόπιν στρέφονται προς την φα-ελάσσονα, συνιστούν τμήμα της ενότητος αυτής και όχι μετάβαση προς αυτήν. Έτσι, η μεσαία ενότητα εκτείνεται στην πραγματικότητα από το μ. 68 έως το μ. 103 (το συνδετικό πέρασμα των μ. 104-111 τίθεται ούτως ή άλλως πέραν της παρούσας προβληματικής) και διαμορφώνεται ως μικρογραφία διμερούς τύπου σονάτας: τα μ. 68-71 λειτουργούν ως "κύριο θέμα" στην "τονική" σι-ύφεση-ελάσσονα, τα μ. 72-80 ως "πλάγιο θέμα" στην ελάσσονα δεσπόζουσα, τα μ. 81-94 αναπτύσσουν αντιστικτικά το "κύριο θέμα", με αναφορές του στην ελάσσονα δεσπόζουσα (μ. 81-82), στην ελάσσονα τονική (μ. 83-84 και 85-86), στην ελάσσονα υποδεσπόζουσα (μ. 87-88) και μετέπειτα ρευστοποίηση του υλικού του (μ. 89-94), η οποία οδηγεί στην επανέκθεση του "πλαγίου θέματος" στην ελάσσονα τονική (μ. 95-103).[781] Ως εκ τούτου, στην μεσαία ενότητα του συγκεκριμένου κομματιού εγώ διακρίνω ένα κεντρικό επεισόδιο – αρμονικώς αυτόνομο, δομικώς αυτοτελές και με μερική θεματική εξάρτηση από ένα μεταβατικό στοιχείο της *εκθέσεως* (πράγμα όμως που ουδόλως συνιστά ανάπτυξη του υλικού της, αφού πρόκειται μόνο για ένα ελάχιστο κοινό θεματικό στοιχείο του κεντρικού επεισοδίου με τις εξωτερικές ενότητες) – και συμπεραίνω ότι η συνολική μακροδομή πληροί τις προϋποθέσεις της μορφής ρόντο-σονάτας του τύπου Α Β Α Γ Α Β Α. Η περίπτωση ωστόσο του *ρόντο σε Λα-μείζονα* του Schubert, που αναφέρει ο Prout, μοιάζει να αντιπροσωπεύει πολύ καλύτερα το θεώρημα του Schönberg! Ακόμη και γι' αυτήν όμως υφίσταται μια ελαφρώς διαφορετική ερμηνευτική πρόταση: ο Caplin υποστηρίζει ότι η *επεξεργασία* της μορφής "σονάτας-ρόντο" μπορεί να ξεκινήσει με μια "προετοιμασία του πυρήνα" της βασισμένη σε υλικό της *εκθέσεως* είτε νέο,[782] όπως ακριβώς και στην καθ' εαυτή μορφή σονάτας. Υπό την έποψη αυτή, στο έργο του Schubert το νέο υλικό των μ. 138-151 κάλλιστα μπορεί να εκληφθεί ως "νέο θέμα" της κεντρικής *επεξεργασίας*, η οποία κατά τα λοιπά αφιερώνεται ως επί το πλείστον (μ. 152-175) στην ανάπτυξη υλικού της *εκθέσεως*. Συνεπώς, στην περίπτωση αυτή πληρούνται οι προϋποθέσεις της μορφής σονάτας-ρόντο, ενώ η *επεξεργασία* εκμεταλλεύεται επιπλέον την δυνατότητα εμφάνισης νέου θεματικού υλικού που, εκτός του ότι είναι γνωστή στο πλαίσιο της θεωρίας του βασικού τύπου σονάτας ήδη από την εποχή του Galeazzi, αφήνει και έναν υπαινιγμό αμφισβήτησης της κυριαρχίας της *σονάτας* από την – σαφώς εκτοπισμένη, αλλά πάντοτε παρούσα – αρχή του *ρόντο*.[783] Εν κατακλείδι: ξεχωριστός μορφολογικός τύπος ανάμεσα σε αυτούς της "σονάτας-ρόντο" και του "ρόντο-σονάτας" δεν υφίσταται· εντούτοις, το κεντρικό επεισόδιο μιας μορφής "ρόντο-σονάτας" δύναται να ενσωματώσει αναπτυξιακά στοιχεία, όπως και η κεντρική *επεξεργασία* της μορφής "σονάτας-ρόντο" μπορεί να παρουσιάσει νέο "επεισοδιακό" θεματικό υλικό.

---

[780] Schönberg, ό.π., σ. 198.

[781] Ας προσεχθεί ιδίως το ότι η εδώ προτεινόμενη ερμηνεία εξηγεί ικανοποιητικά όλες εκείνες τις "ασυνήθιστες" τονικές επιλογές που παραξενεύουν τον Schönberg.

[782] Caplin, ό.π., σ. 237-238.

[783] Θα είχε ίσως ενδιαφέρον να αντιληφθεί κανείς τους συνδυασμούς στοιχείων των μορφών σονάτας και ρόντο ως αποτέλεσμα δύο διαφορετικών – αλλά εξίσου άνισων – "συνθηκών" που επισυνάπτονται κατόπιν διαμάχης μεταξύ δύο αντιπάλων παρατάξεων (ή, εν προκειμένω, δύο διαφορετικών δομικών αρχών): στην πρώτη περίπτωση το ρόντο επικρατεί της σονάτας ("ρόντο-σονάτα"), ενώ στην δεύτερη η σονάτα υπερισχύει του ρόντο ("σονάτα-ρόντο"). Σε μια μορφή "σονάτας-ρόντο" λοιπόν, όπου το ρόντο έχει υποχρεωθεί να εγκαταλείψει την πλειονότητα των "κυριαρχικών του δικαιωμάτων" (όπως την παρατακτικότητα και την εμφάνιση πολλών διαφορετικών επεισοδίων), η παρουσίαση ενός νέου θέματος στην κεντρική *επεξεργασία* θα μπορούσε ενδεχομένως να εκληφθεί ως απόπειρα εξέγερσης του ρόντο ενάντια στην κρατούσα αρχή της σονάτας.

Μια άλλη περίπτωση ανάμειξης στοιχείων ρόντο και σονάτας που έχει απασχολήσει αρκετούς θεωρητικούς είναι η πενταμερής μορφή Α Β Α Β Α. Έχουμε ήδη διαπιστώσει (στο πλαίσιο της εξέτασης των τριών πρώτων τύπων σονάτας κατά τον 20ό αιώνα) ότι οι Goetschius, Rosen και Hepokoski διακρίνουν εδώ μια σονάτα χωρίς *επεξεργασία* που συνδυάζεται με την αρχή του ρόντο. Απαραίτητη βεβαίως προϋπόθεση γι' αυτό συνιστά η τονική επανέκθεση του στοιχείου Β, το οποίο την πρώτη φορά εκτίθεται σε τονικότητα διαφορετική της κύριας. Υπό την έννοια αυτή, θα μπορούσε κανείς να χαρακτηρίσει το αποτέλεσμα ως "μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*-ρόντο".[784] Θα διαφωνήσω όμως με την παραπάνω προοπτική και μάλιστα για μια σειρά από λόγους. *Κατά πρώτον*: το επεισόδιο Β της μορφής Α Β Α Β Α δεν "επανεκτίθεται" πάντοτε στην κύρια τονικότητα. Τουναντίον, αμφότερα τα – βασιζόμενα σε κοινό θεματικό υλικό – επεισόδια συχνά αντιτίθενται στο κύριο θέμα ακόμη και σε τονικό επίπεδο· ο Kohs παρατηρεί μάλιστα ότι οι δύο ενότητες Β μπορούν να εμφανισθούν στην ίδια (αντιθετική προς την κύρια) τονικότητα ή σε διαφορετικές μεταξύ τους (αλλά πάντοτε αντιθετικές προς αυτήν) τονικότητες.[785] Στις περιπτώσεις αυτές, επομένως, η μορφή Α Β Α Β Α είναι παρεμφερής προς την μορφή Α Β Α Γ Α και ως εκ τούτου χαρακτηρίζεται ομοίως ως "πενταμερές ρόντο",[786] "απλό ρόντο"[787] ή "μικρότερη είτε απλή μορφή ρόντο".[788] Είναι λοιπόν αναγκαίο να παρατηρήσουμε κατ' αρχάς ότι η μορφή Α Β Α Β Α δεν μπορεί να αντιμετωπισθεί ως ένα ενιαίο φαινόμενο, στον βαθμό που άλλοτε ανταποκρίνεται μόνο στα δεδομένα ενός αμιγούς ρόντο και άλλοτε παραπέμπει σε ανάμειξή τους με χαρακτηριστικά της σονάτας.[789] *Κατά δεύτερον*: παρά το γεγονός ότι η επαναφορά των στοιχείων Α και Β στην κύρια τονικότητα συνιστά όντως μια *επανέκθεση* σονάτας, ξεχωριστή ωστόσο ενότητα *επεξεργασίας* δεν υφίσταται εδώ, όσο και αν τα επεισόδια είτε τα τμήματα με το κύριο θέμα ("ritornelli") υποστούν κάποια ανάπτυξη είτε οιαδήποτε άλλη τροποποίηση.[790] Είναι λοιπόν προφανές ότι για "σονάτα-ρόντο" δεν θα μπορούσε να γίνει λόγος στην δεδομένη περίπτωση· αντιθέτως, η διαμόρφωση μιας *εκθέσεως* και μιας *επανεκθέσεως* στο πλαίσιο ενός ρόντο δικαιολογεί απολύτως τον χαρακτηρισμό

[784] Αυτό κάνει ουσιαστικά ο Hepokoski ("Back and Forth from *Egmont*…", ό.π., σ. 142-143), χρησιμοποιώντας τον σύνθετο όρο "σονατίνα-ρόντο" (η "σονατίνα" εδώ είναι ισοδύναμη της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία*). Τον ίδιο όρο μεταχειρίζεται σε μία μόνο περίπτωση και ο Kohs (ό.π., σ. 300), το παράδειγμα όμως που παραθέτει – Mozart, *κοντσέρτο για πιάνο σε ρε-ελάσσονα* KV 466, τρίτο μέρος (Allegro assai) – αφορά μονάχα σε μια εφαρμογή της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία* στο είδος του κοντσέρτου, διότι η υποτιθέμενη τρίτη εμφάνιση του κυρίου θέματος (στα μ. 346-353), εκτός του ότι συνιστά περισσότερο έναν υπαινιγμό, όπως και ο ίδιος ο Kohs παραδέχεται, *έπεται* της σολιστικής καντέντσας, πράγμα που σημαίνει ότι αποτελεί τμήμα της *coda* του μέρους αυτού.

[785] Kohs, ό.π., σ. 221. Σποραδικές αναφορές στο ρόντο τύπου Α Β Α Β Α γίνονται επίσης στις σ. 218 και 219.

[786] Berry, ό.π., σ. 125 κ.εξ. και ιδίως σ. 144, όπου διευκρινίζεται ότι το δεύτερο επεισόδιο παραλλάσσει το θεματικό υλικό του πρώτου σε διαφορετική συνήθως τονικότητα.

[787] Tischler, ό.π., σ. 129. Πρβλ. επίσης ό.π., σ. 138, αναφορικά με τις τονικές επιλογές του δευτέρου επεισοδίου.

[788] Schönberg, ό.π., σ. 190, 192 και 194.

[789] Στην πρώτη περίπτωση, τα χαρακτηριστικά του ρόντο είναι ήδη σαφή, αφού η τριπλή παράθεση του κυρίου θέματος σε εναλλαγή με δύο επεισόδια είναι αρκετή για την σύσταση μιας μορφής ρόντο. Το γεγονός της θεματικής ταύτισης των δύο επεισοδίων, τουναντίον, δεν είναι ικανό να ανατρέψει αυτήν την πραγματικότητα, όπως υπαινίσσονται οι Levarie και Levy, ό.π., σ. 288.

[790] Πρβλ. Schönberg, ό.π., σ. 194. Η σχετική λοιπόν τοποθέτηση του Tischler (ό.π., σ. 129 και 136), ότι η ανάπτυξη εντός κάποιου "ritornello" ή επεισοδίου καθιστά τον τύπο Α Β Α Β Α μορφή "σονάτας-ρόντο", είναι τελείως ανυπόστατη, αφού βασίζεται στην τελείως παρωχημένη άποψη ότι η *επεξεργασία* συνιστά το αντιπροσωπευτικότερο γνώρισμα της μορφής σονάτας. Νωρίτερα βέβαια, είχαμε διαπιστώσει ότι το κριτήριο αυτό βοηθούσε τον Tischler να διακρίνει με σαφήνεια τις μορφές του "ρόντο-σονάτας" και της "σονάτας-ρόντο" επί τη βάσει του κοινού μακροδομικού τύπου Α Β Α Γ Α Β Α· τώρα όμως έχει έλθει η στιγμή να διαπιστώσουμε και τα όρια αυτής της "στενής" αντιλήψεως, η οποία στην περίπτωση του μακροδομικού τύπου Α Β Α Β Α οδηγεί μόνο σε υπερβολικές παρερμηνείες. Ανάπτυξη μπορεί να εμφανίζεται οπουδήποτε και σε οποιαδήποτε μουσική μορφή· μια ενότητα *επεξεργασίας*, τουναντίον, εντοπίζεται αποκλειστικά σε μορφές σονάτας και σε μεικτές μορφές που εμπεριέχουν στοιχεία σονάτας (όπως σε μια τριμερή ασματική μορφή με κεντρική *επεξεργασία* ή σε μια φαντασία).

"ρόντο-σονάτα τύπου Α Β Α Β Α". Και *κατά τρίτον*: το να θεωρηθεί αυτή η μακροδομή ως το αποτέλεσμα του συνδυασμού του τύπου σονάτας χωρίς *επεξεργασία* με την αρχή του ρόντο, οδηγεί στην περίεργη παραδοχή ότι ένας "ελλειμματικός" ή "παράγωγος" δομικός τύπος επιβάλλεται ενός άλλου που διατηρεί την πληρότητά του, αντί για την φυσιολογική διάγνωση του εμπλουτισμού ενός πλήρους δομικού προτύπου (του ρόντο, εν προκειμένω) με επιλεγμένα χαρακτηριστικά μιας άλλης δομικής αρχής (της σονάτας)! Γνωρίζω βέβαια ότι το τελικό αποτέλεσμα στην πράξη αποδεικνύεται το ίδιο. Ποιά όμως ερμηνεία φαίνεται πιο εύλογη; Αυτή μιας σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, η οποία λίγο προτού ολοκληρωθεί παραθέτει για τρίτη φορά το κύριο θέμα στην αρχική τονικότητα, αιτιολογώντας αυτόν τον "πλεονασμό" ως επίδραση του ρόντο (το οποίο βέβαια μέχρι εκείνο το σημείο δεν διακρινόταν πουθενά)· ή εκείνη ενός πενταμερούς ρόντο, τα επεισόδια του οποίου διαμορφώνονται ως πλάγιο θέμα που εκτίθεται και επανεκτίθεται κατά το πρότυπο της μορφής σονάτας; Στην δεύτερη περίπτωση, αν μη τι άλλο, όλες οι επιμέρους δομικές μονάδες επιτελούν αναγκαίες λειτουργίες, συνυφασμένες με τις επιταγές του κλασσικού ύφους.

Ένα τρίτο δομικό πρότυπο με στοιχεία ρόντο και σονάτας αποδίδεται σχηματικώς ως Α Β Α Γ Β Α· οι θεωρητικοί του 20ού αιώνος το συνδέουν σχεδόν αποκλειστικά με το έργο του Mozart, αλλά το ερμηνεύουν ποικιλοτρόπως. Ο Tobel είναι ένας από τους πρώτους που αναφέρονται σε αυτό: στο πλαίσιο της πραγμάτευσης της μορφής "σονάτας-ρόντο", παρατηρεί ότι η *επανέκθεση* μπορεί να εμφανισθεί αντεστραμμένη, δηλαδή – όπως και στην σονάτα – το πλάγιο θέμα (Β) να επανεκτεθεί πριν το κύριο (Α).[791] Έτσι, από το σχήμα $A^1$ $B^1$ $A^2$ – Γ (*επεξεργασία*) – $A^3$ $B^2$ $A^4$ προκύπτει το $A^1$ $B^1$ $A^2$ – Γ (*επεξεργασία*) – $B^2$ $A^3$, ενώ η τελική επαναφορά του κυρίου θέματος ($A^4$), η οποία ήταν ούτως ή άλλως προαιρετική και αντιπροσωπευτική της *coda*, εκπίπτει και πιθανότατα παραχωρεί την θέση της σε μια *coda* χωρίς ενσωματωμένη επαναφορά του κυρίου θέματος. Νεώτεροι θεωρητικοί εντούτοις, όπως οι Cole, Ratner και Caplin, προτείνουν μιαν αισθητά διαφορετική ερμηνευτική προσέγγιση του ιδίου φαινομένου (αν και το τελικό αποτέλεσμα είναι πρακτικά το ίδιο), κάνοντας λόγο για εξάλειψη του κυρίου θέματος από την έναρξη της *επανεκθέσεως* (δηλαδή του $A^3$)· η δυνατότητα αυτή, εξ άλλου, δεν περιορίζεται πλέον μόνο στην "σονάτα-ρόντο", αλλά αφορά εξίσου και σε μια μορφή "ρόντο-σονάτας" του τύπου $A^1$ $B^1$ $A^2$ Γ $A^3$ $B^2$ $A^4$ που μεταβάλλεται σε $A^1$ $B^1$ $A^2$ Γ $B^2$ $A^4$ (στην περίπτωση αυτή βεβαίως ο λειτουργικός ρόλος του "$A^4$" εμφανίζεται σημαντικά αναβαθμισμένος).[792] Όλοι πάντως οι προαναφερόμενοι συμφωνούν βασικά στο ότι η αντιστροφή των θεμάτων στην *επανέκθεση* ή η παράλειψη της τρίτης εμφάνισης του κυρίου θέματος αμέσως μετά την *επεξεργασία* ή το κεντρικό επεισόδιο δεν συνιστά νέο μορφολογικό τύπο, παρά μόνον μια παραλλαγή της "σονάτας-ρόντο" ή του "ρόντο-σονάτας τύπου Α Β Α Γ Α Β Α". Δύο μόνο συγγραφείς υποστηρίζουν το αντίθετο: ο Tischler αναφέρεται σε ένα απλό ρόντο τύπου Α Β Α Γ Β Α,[793] χωρίς πάντως να δίνει κανένα περαιτέρω στοιχείο γι' αυτό, ενώ ο Kohs ονομάζει την ίδια μορφή "εκτεταμένο ρόντο" και προτείνει τέσσερεις (!) διαφορετικές ερμηνείες για την προέλευσή της, οι οποίες περιλαμβάνουν α) την άποψη του Tobel, β) την οπτική των Cole, Ratner και Caplin, και επιπλέον δύο πρωτότυπες ιδέες που συνίστανται είτε γ) στην διεύρυνση του πενταμερούς τύπου Α Β Α Β Α με την παρεμβολή μιας αναπτυξιακής ενότητος (Γ), είτε δ) στην διεύρυνση του επίσης πενταμερούς τύπου Α Β Α Γ Α με την παρεμβολή μιας επαναφοράς του πρώτου επεισοδίου (Β).[794] Όλα αυτά μπορεί μεν να φαίνονται αξιοθαύμαστα, αλλά από ένα σημείο

[791] Tobel, ό.π., σ. 183-184 και 187.

[792] Βλ. Cole, "Techniques of Surprise…", ό.π., σ. 255· Ratner, *Classic Music*…, ό.π., σ. 251· Caplin, ό.π., σ. 231 και 239.

[793] Tischler, ό.π., σ. 129.

[794] Kohs, ό.π., σ. 249 και 297. Οι τέσσερεις προτεινόμενες ερμηνείες αντιστοιχούν ανά δύο στις μορφές της "σονάτας-ρόντο" (η αντικατοπτρική *επανέκθεση* και η παρεμβολή μιας αναπτυξιακής ενότητος στο πενταμερές ρόντο Α Β Α Β Α) και του "ρόντο-σονάτας" (η απάλειψη της επανεμφάνισης του κυρίου θέματος αμέσως μετά το κεντρικό επεισόδιο και η παρεμβολή μιας επαναφοράς του πρώτου επεισοδίου στην μορφή Α Β Α Γ Α).

και έπειτα έχω την αίσθηση ότι ο Kohs αντιμετωπίζει τις μουσικές μορφές κατά τρόπον ιδιαίτερα φορμαλιστικό. Ταυτιζόμενος λοιπόν με την γνώμη της πλειονότητας των θεωρητικών, θα υποστηρίξω και εγώ στο σημείο αυτό ότι ανεξάρτητο δομικό πρότυπο Α Β Α Γ Β Α δεν υφίσταται και ότι στην πραγματικότητα οι μορφές "σονάτας-ρόντο" και "ρόντο-σονάτας τύπου Α Β Α Γ Α Β Α" μπορούν να υποστούν αυτήν την – σημαντική οπωσδήποτε – αλλοίωση της μακροδομής τους. Έχω επίσης να παρατηρήσω ότι η εκτίμηση του Tobel προσφέρει μια σαφώς πιο λειτουργική θεώρηση του μουσικού υλικού σε σχέση με την αρκετά απλουστευτική "αφαίρεση" ενός δομικού τμήματος, που σε τελική ανάλυση παρουσιάζεται περίπου ως συνθετική "αυθαιρεσία", δίχως επαρκή αιτιολόγηση: στον βαθμό λοιπόν που η τεχνική της αντιστροφής της σειράς εμφάνισης των βασικών θεμάτων στην *επανέκθεση* είναι ήδη γνωστή στο πλαίσιο της μορφής σονάτας, καθίσταται εύλογη και η εφαρμογή της στην *επανέκθεση* τόσο της "σονάτας-ρόντο" όσο και του "ρόντο-σονάτας".

Ένας ακόμη δομικός τύπος που αξίζει της προσοχής μας περιγράφεται σχηματικά ως Α Β Α Γ Α Δ Α Β Α. Ο Kohs τον χαρακτηρίζει "συνεπτυγμένο ρόντο", επειδή ορισμένες από τις εσωτερικές του ενότητες συντομεύονται δραστικά,[795] ενώ ο Caplin τον αναφέρει ως "μορφή εννιαμερούς σονάτας-ρόντο".[796] Αμφότερες όμως οι ονομασίες που προτείνουν οι Kohs και Caplin είναι κατά την γνώμη μου ατυχείς· η έλλειψη *επεξεργασίας* και οι πολλαπλές εμφανίσεις του κυρίου θέματος σε εναλλαγή με διαφορετικά κάθε φορά επεισόδια – πλην του πρώτου, που "κατ' εξαίρεσιν" επανεκτίθεται προς το τέλος – καθιστούν μάλλον επιτακτική την εισήγηση ενός νέου, πλήρως ανταποκρινόμενου στα παραπάνω δεδομένα όρου: της μεικτής μορφής "ροντώ-σονάτας".

Κατά καιρούς, εξ άλλου, έχουν προταθεί από μεμονωμένους ερευνητές ορισμένοι ακόμη μεικτοί δομικοί τύποι σονάτας και ρόντο· ας τους εξετάσουμε εδώ έναν προς έναν:

α) "Σονάτα-ρόντο τύπου Α Β Γ Α Β Α Δ (ως *επεξεργασία*) Β Γ Α και coda". Ο Tischler δίνει το διάγραμμα αυτό ειδικά για το τελευταίο μέρος (Allegro – adagio – allegro – adagio – allegro) του *κοντσέρτου για πιάνο σε Ντο-μείζονα* KV 387b / 415 του Mozart.[797] Δεν έχει προσέξει όμως μια σημαντική λεπτομέρεια: το πρώτο Β που αναφέρει αντιστοιχεί όντως στο πλάγιο θέμα, το οποίο ωστόσο εισάγεται στην κύρια τονικότητα της Ντο-μείζονος στο πλαίσιο ενός "ορχηστρικού ritornello"· το φαινόμενο αυτό είναι μεν εξαιρετικά σπάνιο (ενδεχομένως μάλιστα και μοναδικό) στην μορφή "σονάτας-ρόντο" κατά την εφαρμογή της σε ένα κοντσέρτο,[798] αλλά σίγουρα θα ήταν τελείως εσφαλμένο να θεωρήσουμε το Β αυτό ως

[795] Kohs, ό.π., σ. 254. Εδώ αναλύεται το τρίτο μέρος (Rondeau: allegro) της *σονάτας για πιάνο σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 189f / 281 του Mozart, κατ' αρχάς ως $A^1$ (α + β + γ) $B^1$ (δ + ε + ζ + η + θ + καντέντσα) $A^2$ (α) Γ (ι + κ + μετάβαση) $A^3$ (α + β + γ) Δ (λ + μ + μετάβαση) $A^4$ (α΄) $B^2$ (ζ + η + θ) $A^5$ (α + β + γ) και έπειτα – κατά τρόπον συνοπτικότερο – ως Α Β α Γ Α Δ α β Α (τα μικρά γράμματα αντιστοιχούν στις ενότητες που έχουν υποστεί περικοπές). Δεν χρειάζεται βέβαια να χυθεί πολλή μελάνη, προκειμένου να υποστηρίξει κανείς ότι η παραπάνω ανάλυση είναι εν πολλοίς άτοπη. Ο ίδιος ο Mozart, φαίνεται άλλωστε πως γνώριζε πολύ καλά γιατί χαρακτήριζε το μέρος αυτό ως "ροντώ": το θεματικό σύμπλεγμα Α, παρουσιαζόμενο άλλοτε στην ολότητά του και άλλοτε περιοριζόμενο στην αρχική θεματική του ιδέα (α), εναλλάσσεται με τρία επεισόδια (Β, Γ, Δ) που βασίζονται όλα σε διαφορετικές τονικότητες από την κύρια (στην δεσπόζουσα, στην σχετική ελάσσονα και στην υποδεσπόζουσα, αντιστοίχως), ενώ τελικά μόνο το πρώτο από αυτά (Β) επανεκτίθεται στην κύρια τονικότητα (επιπροσθέτως, οι θεματικές ιδέες δ και ε, όπως ακόμη και ο ίδιος ο Kohs αναγκάζεται εν τέλει να παραδεχθεί, συνιστούν μεταβατικά στοιχεία και ως εκ τούτου δεν εντάσσονται στο επεισόδιο αυτό). Κατά συνέπειαν, η μορφή αυτή (Α Β Α Γ Α Δ Α Β΄ Α) ανήκει σαφέστατα στην παράδοση του ροντώ, η οποία βέβαια εμπλουτίζεται εδώ με ένα και μοναδικό "νεωτερικό" στοιχείο σονάτας, την επανέκθεση του πρώτου επεισοδίου (Β).

[796] Caplin, ό.π., σ. 239 και 241. Εκτός του παραδείγματος που αναφέρει ο Kohs, ο Caplin εντοπίζει δύο ακόμη ανάλογες δομικές περιπτώσεις (χωρίς *επεξεργασία*, αλλά με επανέκθεση του πρώτου επεισοδίου στην κύρια τονικότητα), επίσης σε έργα του Mozart: πρόκειται για το *ρόντο για πιάνο σε Φα-μείζονα* KV 494 (μια ελαφρώς διευρυμένη εκδοχή του οποίου κατέστη αργότερα τρίτο μέρος της *σονάτας για πιάνο σε Φα-μείζονα* KV 533 & 494) καθώς και για το τέταρτο μέρος (Rondeau: allegro) της *σερενάτας σε Ρε-μείζονα* KV 248b / 250.

[797] Tischler, ό.π., σ. 53-54, 129 και 136.

[798] Αυτό που συμβαίνει κατά κανόνα σε μια μορφή "σονάτας-ρόντο" στο είδος του κοντσέρτου είναι το σολιστικό όργανο να εκθέτει αρχικά το κύριο θέμα και η ορχήστρα κατόπιν να το επαναλαμβάνει και να το

την πραγματική έκθεση του πλαγίου θέματος. Εξίσου ασυνήθιστη για τα δεδομένα της μορφής αυτής είναι και η παρεμβολή ενός αργού "επεισοδίου" (Adagio) στην ομώνυμη ντο-ελάσσονα ("Γ") και μάλιστα εις διπλούν – πρώτα στα μ. 50-64 και έπειτα παρηλλαγμένο στα μ. 217-231! Ουσιαστικά λοιπόν, η μορφή "σονάτας-ρόντο" ξεκινά μόλις στο μ. 65 και συνίσταται σε "διευρυμένη" *έκθεση* ("Α": κύριο θέμα και μετάβαση, στα μ. 65-72 και 73-91· "Β": πλάγια θεματική ομάδα και συνδετικό πέρασμα, στα μ. 92-115 και 116-122· "Α": πλήρης σολιστική και ορχηστρική παράθεση του κυρίου θέματος, στα μ. 123-130 και 131-138), *επεξεργασία* ("Δ", στα μ. 139-182), "αντικατοπτρική" *επανέκθεση* ("Β": πλάγια θεματική ομάδα και καταληκτικές φιγούρες στα μ. 183-206 [πρβλ. μ. 92-115] και 207-216 [= μ. 40-49]· "Α": κύριο θέμα στα μ. 232-239) και επικαλυπτόμενη *coda* (εν είδει αναπτυξιακής προεκτάσεως του κυρίου θέματος, στα μ. 239-262). Κατά συνέπειαν, εδώ έχουμε μια μορφή "σονάτας-ρόντο" με "αντικατοπτρική" *επανέκθεση*, η οποία όμως διευρύνεται απροσδόκητα με ένα (σολιστικό και ορχηστρικό) "εναρκτήριο ritornello" (στα μ. 1-49) καθώς και με δύο "επεισόδια" που παρεμβάλλονται ανάμεσα στο ritornello και την *έκθεση* και ανάμεσα στην επανέκθεση των δύο βασικών θεμάτων· προκειμένου λοιπόν να αναδειχθεί η μοναδικότητα της δομικής αυτής οργάνωσης, θα πρότεινα την ακόλουθη σκιαγράφησή της: εναρκτήριο ritornello – adagio – Α Β Α – Γ (*επεξεργασία*) – Β – adagio (παρηλλαγμένο) – Α συν *coda*.

β) "Μεικτή μορφή ρόντο και σονάτας" που συνίσταται σε κύριο θέμα – πλάγιο θέμα – καταληκτικό θέμα – Γ (επεισόδιο) – κύριο θέμα – πλάγιο θέμα (σε μεταφορά στην τονική) – καταληκτικό θέμα. Η μορφή αυτή αναφέρεται από τον Ratz ως "τέταρτος κύριος τύπος ρόντο", αν και ο ίδιος επισημαίνει στην συνέχεια ότι πρόκειται περισσότερο για μια μορφή σονάτας με κεντρικό επεισόδιο αντί *επεξεργασίας*.[799] Πρόκειται ουσιαστικά για την "πέμπτη μορφή ρόντο" του Marx, η οποία όμως στερείται επαναφοράς του κυρίου θέματος πριν την μεσαία ενότητα, γεγονός που καθιστά άκρως αμφισβητήσιμη την ένταξή της στις μορφές του ρόντο. Οι Prout και Goetschius αντιμετωπίζουν πολύ ορθότερα την ίδια περίπτωση από τους Marx και Ratz, κάνοντας λόγο για "μορφή σονάτας με επεισόδιο τύπου ρόντο" και για "μορφή σονάτας με ενδιάμεσο θέμα αντί της επεξεργασίας", αντιστοίχως.[800] Εδώ λοιπόν είναι κατ' αρχάς προφανές ότι τα στοιχεία της σονάτας (*έκθεση* και *επανέκθεση*) υπερισχύουν κατά κράτος εκείνων του ρόντο (κεντρικό επεισόδιο). Τίθεται επομένως το ερώτημα κατά πόσον η μορφή αυτή θα μπορούσε να χαρακτηρισθεί ως "σονάτα-ρόντο" ή ως "ρόντο-σονάτα". Η απάντηση όμως είναι αρνητική και στις δύο περιπτώσεις· διότι, από την στιγμή που η κυκλική επαναφορά του κυρίου θέματος (η θεμελιώδης δηλαδή προϋπόθεση του ρόντο) καταλύεται, ένα κεντρικό "επεισόδιο" ανάμεσα σε *έκθεση* και *επανέκθεση* σονάτας θα

αναπτύσσει περαιτέρω ή να προσθέτει και άλλες θεματικές ιδέες, οδηγώντας έτσι είτε απ' ευθείας στο πλάγιο θέμα είτε (συνηθέστερα) στην έναρξη ενός μεταβατικού τμήματος προς αυτό. Στην δεδομένη περίπτωση, το κύριο θέμα εισάγεται πράγματι από το πιάνο (στα μ. 1-8) και επαναλαμβάνεται από την ορχήστρα (στα μ. 9-16)· μη αρκούμενη όμως σε αυτό, η ορχήστρα παρουσιάζει ακολούθως – και στην κύρια πάντοτε τονικότητα – το θεματικό υλικό της μεταβάσεως (στα μ. 17-30), την πρώτη πλάγια θεματική ιδέα (στα μ. 31-39) καθώς και ορισμένες καταληκτικές φιγούρες που οδηγούν σε πτώση επί της δεσπόζουσας (στα μ. 40-49)! Εντούτοις, όσο τυπική και αναμενόμενη είναι η παράθεση μέρους (έστω) του μεταβατικού και ιδίως του πλαγίου θεματικού υλικού στην κύρια τονικότητα στο πλαίσιο του "εναρκτήριου ritornello" μιας "σονάτας κοντσέρτου" (πέμπτου τύπου), τόσο ασυνήθιστη και αναπάντεχη καθίσταται η ίδια στην ανάλογη ορχηστρική παρεμβολή λίγο μετά την έναρξη μιας "σονάτας-ρόντο" ή ενός "ρόντο-σονάτας" στο είδος του κοντσέρτου.

[799] Ratz, ό.π., σ. 37.

[800] Prout, *Applied Forms*…, ό.π., σ. 231· Goetschius, *The Larger Forms*…, ό.π., σ. 206. Αμφότεροι παραθέτουν ως χαρακτηριστικό παράδειγμα το τέταρτο μέρος (Prestissimo) της *σονάτας σε φα-ελάσσονα* opus 2 αρ. 1 του Beethoven, η μεσαία ενότητα της οποίας ανοίγει βέβαια με ένα τριμερές – και μάλιστα με εσωτερικές επαναλήψεις – "επεισόδιο" στην Λα-ύφεση-μείζονα (α: μ. 59-68 και 69-78· β: μ. 79-86 και 95-102· α΄: μ. 87-94 και 103-109), αλλά συνεχίζεται και με σύντομη ανάπτυξη του κυρίου θέματος (μ. 109-137). Επομένως, το μέρος αυτό είναι εν τέλει λογικότερο να ενταχθεί (έστω και ως ακραίο δείγμα) στην περίπτωση του τριμερούς τύπου σονάτας με νέο θέμα στην *επεξεργασία* – όπως ξεκάθαρα υποστηρίζει ο Tobel (ό.π., σ. 89-92 και 199) και κάπως πιο έμμεσα ο Goetschius (*The Larger Forms*…, ό.π., σ. 206) – καθ' ότι το "επεισοδιακό" αυτό θέμα δεν αντικαθιστά την *επεξεργασία*, αλλά εμπεριέχεται σε αυτήν.

μπορούσε να αναχθεί όχι μόνο στο ρόντο αλλά και σε κάθε άλλη παρατακτική μορφή, όπως π.χ. στην τριμερή ασματική.[801] Επιπλέον, στοιχεία όπως η πλήρης επανάληψη της *εκθέσεως*, ο συνδυασμός νέου θεματικού υλικού με ανάπτυξη δεδομένου στην μεσαία ενότητα, είτε ακόμη η χρήση αποκλειστικά νέου υλικού αλλά με αρμονικό σχεδιασμό και δομική οργάνωση κατά τις προδιαγραφές μιας *επεξεργασίας* σονάτας, παραπέμπουν μονοσήμαντα σε μια μορφή σονάτας τριών ενοτήτων, στην *επεξεργασία* της οποίας εισάγεται ένα νέο θέμα ή γενικότερα υλικό που δεν εμπεριέχεται στην *έκθεση*. Συνεπώς, μόνο ένα υποθετικό μεικτό μορφολογικό πρότυπο, αποτελούμενο από *έκθεση* και *επανέκθεση* σονάτας και αυτοτελή – από θεματικής, αρμονικής και δομικής επόψεως, συγχρόνως – μεσαία μακροδομική ενότητα, θα μπορούσε ενδεχομένως να ονομασθεί "σονάτα με κεντρικό επεισόδιο αντί *επεξεργασίας*", αλλά και πάλι εδώ δεν εμπεριέχεται κανένα αφοριστικό στοιχείο του ρόντο.

γ) "Σονάτα-ρόντο τύπου ||: $A^1$ – $B^1$ :|| – επεξεργασία του A – $A^2$ – $B^2$ – $A^3$". Αυτή είναι τουλάχιστον η άποψη του Kohs ως προς την μορφολογική οργάνωση του τρίτου μέρους (Allegretto) της *σονάτας για πιάνο σε ρε-ελάσσονα* opus 31 αρ. 2 του Beethoven.[802] Η κατηγορηματική απόρριψη της πρότασης αυτής δεν είναι βέβαια καθόλου δύσκολη: ήδη η υπόδειξη για την επανάληψη της *εκθέσεως* (μ. 1-94) και μόνον συνιστά ισχυρότατη ένδειξη μιας μάλλον τυπικής μορφής σονάτας, η οποία ακολούθως περιλαμβάνει εκτενή *επεξεργασία* επικεντρωμένη στο υλικό του κυρίου θέματος (μ. 95-214), την συνήθη *επανέκθεση* με τα δύο βασικά θέματα ("$A^2$" και "$B^2$", στα μ. 215-322) καθώς και μια *coda* (μ. 323-399) με ενσωματωμένη παράθεση του κυρίου θέματος (το υποτιθέμενο "$A^3$", στα μ. 351-385).

δ) "Σονάτα-ρόντο τύπου A – B – A – επεξεργασία – A". Άλλο ένα τραγελαφικό ατόπημα του Kohs, αυτήν την φορά εξαγόμενο από το τρίτο μέρος (Rondo) της *σονάτας σε Ντο-μείζονα* KV 545 του Mozart.[803] Την θυμηδία προκαλεί εδώ το γεγονός ότι το υλικό του θέματος A (μ. 1-8, 21-28 και 53-60) δεν "αναπτύσσεται" μόνο στο τμήμα Γ (μ. 29-52), όπως παρατηρεί ο Kohs, αλλά ακόμη και στο τμήμα B (μ. 9-20). Προκύπτει έτσι ένα μικρό "παλαιομοδίτικο" ροντώ, με ένα ιδιαίτερα σύντομο κύριο θέμα και δύο επεισόδια (στην δεσπόζουσα και στην σχετική ελάσσονα) που αμφότερα βασίζονται στο υλικό του κυρίου θέματος, ακολουθώντας συνεπώς κατά γράμμα τις τεχνικές και αισθητικές προδιαγραφές που δίνει για την μορφή αυτή ο Forkel· μια σχετικώς εκτενής *coda* (μ. 61-73) ολοκληρώνει εν τέλει το μικρό αυτό κομμάτι, που ασφαλώς και δεν διαθέτει κανένα γνώρισμα σονάτας.

Καμμιά επομένως από τις προαναφερθείσες περιπτώσεις δεν μπορεί να εκληφθεί ως περαιτέρω εκδοχή του τέταρτου τύπου σονάτας: η πρώτη αναφέρεται σε μια ιδιάζουσα διεύρυνση της μορφής "σονάτας-ρόντο" που συναντάται άπαξ (εκτός συγκλονιστικού απροόπτου) στο κλασσικό ρεπερτόριο, η δεύτερη και η τρίτη σχετίζονται αποκλειστικώς με δυνατότητες που εμπεριέχονται στις προδιαγραφές του βασικού τριμερούς τύπου σονάτας, ενώ η τέταρτη διαθέτει χαρακτηριστικά που άπτονται μόνον της μορφής του ροντώ.

---

[801] Το γεγονός ότι ο Marx θεωρεί το κεντρικό αυτό επεισόδιο ως χαρακτηριστικό των μορφών ρόντο οφείλεται βέβαια στο ότι στην δική του θεωρία *και* η τριμερής ασματική μορφή με αντιθετικό μεσαίο θέμα συνιστά μια μορφή ρόντο, την "δεύτερη" (η "πρώτη", αντιθέτως, περιλαμβάνει μόνο ένα "πέρασμα" ανάμεσα στις δύο εμφανίσεις του κυρίου θέματος). Δεδομένης λοιπόν της συνολικής του θεώρησης, η εκτίμησή του ότι στην "πέμπτη μορφή ρόντο" συνδυάζονται στοιχεία των μορφών σονάτας και ρόντο είναι επαρκώς αιτιολογημένη. Στον 20ο αιώνα όμως, όπου πέραν του Goetschius (*The Larger Forms*…, ό.π., σ. 94-128: "πρώτη μορφή ρόντο") κανένας άλλος θεωρητικός – συμπεριλαμβανομένου και του Ratz (ό.π., σ. 35) – δεν εντάσσει πλέον την τριμερή ασματική μορφή στις μορφές ρόντο, είναι προφανές ότι ένα μεμονωμένο "επεισόδιο" δεν μπορεί να εκληφθεί αυτονόητα ως στοιχείο του ρόντο. Συνεπώς, η ταυτόσημη ερμηνεία που δίνουν οι Marx και Ratz επί του ιδίου φαινομένου, ενώ είναι εύλογη στην περίπτωση του πρώτου, στερείται επαρκούς θεμελίωσης στον δεύτερο.

[802] Kohs, ό.π., σ. 297. Σύμφωνα με τον ίδιον, η μορφή αυτή προκύπτει από τον συνδυασμό της σονάτας με ένα ρόντο τύπου A B A B A.

[803] Kohs, ό.π., σ. 297-298. Αφετηρία αυτής της μορφής υποτίθεται ότι είναι το απλό πενταμερές ρόντο του τύπου A B A Γ A, όπου όμως – υπό την επίδραση της μορφής σονάτας – η ενότητα Γ αντιμετωπίζεται πλέον ως πεδίο ανάπτυξης του υλικού των θεμάτων A είτε B.

Ο πέμπτος τύπος σονάτας ("σονάτα κοντσέρτου") και τα τρία υποείδη του

Οι μορφές σονάτας στο είδος του κοντσέρτου για ένα ή περισσότερα σολιστικά όργανα και ορχήστρα παρουσιάζουν ιδιαιτερότητες που απορρέουν από την σταδιακή λειτουργική ενσωμάτωση των τμημάτων tutti και solo του κοντσέρτου του ύστερου μπαρόκ στην μακροδομική οργάνωση και λογική που διέπει την κατ' εξοχήν κλασσική μορφή της σονάτας. Ιδιαίτερα σε ορισμένα κοντσέρτα γραμμένα κατά τα μέσα του 18ου αιώνος, είναι εξαιρετικά δύσκολο να εκτιμήσει κανείς το κατά πόσον αυτά ανήκουν πρωτίστως στην παλαιότερη ή στην νεώτερη τεχνοτροπία, αφού η ανάμειξη των δομικών αρχών του μπαρόκ και του κλασσικισμού γίνεται κατά τρόπον που δεν επιτρέπει ακόμη την σύσταση ενός σαφούς και δεσμευτικού δομικού προτύπου, παρά μόνον την αναγωγή ορισμένων χαρακτηριστικών στην "παράδοση" και άλλων στην υπό διαμόρφωση "νέα πραγματικότητα" της εποχής εκείνης. Προκειμένου λοιπόν να κατανοήσουμε αυτήν την εξελικτική πορεία, είναι απαραίτητο να εξετάσουμε εδώ συνοπτικά και τις βασικές προδιαγραφές της μορφής κοντσέρτου του ύστερου μπαρόκ, όπως αυτές αποτυπώνονται π.χ. σε έργα του Antonio Vivaldi, του Johann Sebastian Bach ή του Georg Friedrich Händel.

Το κυριότερο γνώρισμα του κοντσέρτου του πρώτου ημίσεως του 18ου αιώνος συνίσταται ασφαλώς στην εναλλαγή ορχηστρικών (tutti) και σολιστικών (solo) τμημάτων. Τα tutti ονομάζονται και "ritornelli", επειδή εμπεριέχουν ένα θεματικό-μοτιβικό απόθεμα, το οποίο επανέρχεται περιοδικά στην πορεία του κομματιού. Η διαδικασία αυτή είναι παραπλήσια της αρχής του ρόντο, διαφέρει ωστόσο κυρίως ως προς το ότι οι επαναφορές του ritornello (εξαιρουμένης φυσικά της τελικής) τίθενται κατά κανόνα σε διαφορετικές τονικότητες από την κύρια. Προκειμένου λοιπόν να μην δημιουργείται σύγχυση σε επίπεδο ορολογίας, στις μέρες μας έχει επικρατήσει για την μορφή αυτή ο όρος "μορφή ritornello-κοντσέρτου" ή απλούστερα "μορφή ritornello".[804] Τα ritornelli ή tutti χαρακτηρίζονται από τονική σταθερότητα: το πρώτο και το τελευταίο είναι συνήθως τα εκτενέστερα, τίθενται στην κύρια τονικότητα, ενώ σε αρκετές περιπτώσεις ταυτίζονται απολύτως ως προς το περιεχόμενό τους (κατά το πρότυπο της φωνητικής άριας da capo)· αντιθέτως, τα εσωτερικά ritornelli περιορίζονται στην επαναφορά μέρους μόνο του μοτιβικού αποθέματος του εναρκτήριου ορχηστρικού τμήματος σε διάφορες συγγενικές τονικότητες, όπως φερ' ειπείν στην δεσπόζουσα, στην σχετική, στην υποδεσπόζουσα ή στην σχετική της δεσπόζουσας. Τα soli, από την άλλη πλευρά, είναι τα τμήματα εκείνα στα οποία ένα ή περισσότερα σολιστικά όργανα παρουσιάζουν εξ αρχής νέες ιδέες είτε αναπτύσσουν το μοτιβικό υλικό των tutti και το εμπλουτίζουν με καλλωπισμούς, δεξιοτεχνικά περάσματα, νέες μοτιβικές φιγούρες με χαρακτήρα "επεισοδίου" κ.λπ.· παράλληλα, η τονική τους φύση είναι ως επί το πλείστον μετατροπική, δεδομένου του ότι η εδραίωση και η πτωτική επικύρωση των αρμονικών μακροδομικών σταθμών ανατίθεται στα ορχηστρικά tutti.[805] Η μακροδομική οργάνωση εξαρτάται επίσης από τον αριθμό των ritornelli και των ενδιάμεσων σολιστικών τμημάτων: στο ύστερο μπαρόκ τα περισσότερα μέρη σε "μορφή ritornello" διαθέτουν πέντε ή τέσσερα ορχηστρικά τμήματα, δίχως παρ' όλα αυτά να αποκλείονται και περιπτώσεις με περισσότερα ή λιγότερα.[806]

[804] Βλ. Konrad Küster, *Das Konzert. Form und Forum der Virtuosität*, Bärenreiter (Bärenreiter-Studienbücher Musik, Bd. 6), Kassel – Basel – London – New York – Prag 1993, σ. 25-26· Michael Thomas Roeder, *Das Konzert*, Laaber-Verlag (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 4), Laaber 2000, σ. 45.

[805] Βλ. σχετικά: Küster, ό.π., σ. 26-27 και 40-42 (όπου συζητούνται και αρκετές παρεκκλίσεις από τα τυπικά δεδομένα για τα τμήματα tutti και solo, όπως π.χ. η σολιστική έναρξη ενός μέρους, οι παρεμβολές σολιστικών περασμάτων σε ένα ritornello, η παραμονή στην κύρια τονικότητα και κατά το δεύτερο tutti κ.ά.)· Roeder, ό.π., σ. 45-47. Πρβλ. επίσης Edwin J. Simon, "The Double Exposition in the Classic Concerto", *Journal of the American Musicological Society* 10/2, 1957, σ. 113.

[806] Βλ. π.χ. Küster, ό.π., σ. 29 κ.εξ. (πέντε tutti – τέσσερα soli), και Roeder, ό.π., σ. 46 (τέσσερα tutti – τρία soli)· πρβλ. ακόμη Simon, ό.π., σ. 113.

Προχωρώντας τώρα προς τον πρώιμο κλασσικισμό των μέσων του 18ου αιώνος, μπορούμε να επικεντρώσουμε την προσοχή μας σε δύο καίριες μεταβολές της "μορφής ritornello", που αφορούν στην μείωση του συνολικού αριθμού των τμημάτων tutti και solo καθώς και στην προοδευτική ενσωμάτωση στοιχείων και λειτουργιών της μορφής σονάτας. Ως προς το πρώτο, τα περισσότερα κοντσέρτα των δεκαετιών του 1750, του 1760 και του 1770 περιορίζονται αρχικά σε τέσσερα ritornelli και τρία soli και αργότερα μόνο σε τρία ritornelli και δύο soli.[807] Η μείωση αυτή συνδυάζεται ωστόσο με μια σταδιακή διαδικασία αφομοίωσης του μακροδομικού αρμονικού σχεδιασμού της μορφής σονάτας: έτσι, η πρώτη σολιστική ενότητα στρέφεται πλέον απαρέγκλιτα προς την δεσπόζουσα (ή την σχετική μείζονα στην περίπτωση ενός μέρους σε ελάσσονα τρόπο), την οποία επικυρώνει το δεύτερο ritornello (που ενδεχομένως μετατρέπει κατόπιν και προς την τονική αφετηρία της ακόλουθης σολιστικής ενότητος)·[808] το δεύτερο solo χαρακτηρίζεται από αρμονική περιπλάνηση που καταλήγει συνήθως στην σχετική ελάσσονα (ή στην ελάσσονα δεσπόζουσα), ενώ το τρίτο tutti επικυρώνει τον αρμονικό αυτόν σταθμό είτε επανέρχεται απ' ευθείας στην κύρια τονικότητα, στην οποία από εκεί και ύστερα παρουσιάζονται τόσο η τρίτη σολιστική ενότητα (από την έναρξή της ή έστω από ένα σημείο και έπειτα) όσο και το τελευταίο ορχηστρικό τμήμα·[809] στην περίπτωση, εξ άλλου, που υφίστανται τρία μόνο ritornelli, το δεύτερο solo αναλαμβάνει να οδηγήσει από την δεσπόζουσα στην τονική, η οποία ακολούθως επικυρώνεται στο τρίτο και τελευταίο tutti.[810] Σε θεματικό επίπεδο, επίσης, η επίδραση της μορφής σονάτας μπορεί κατά το μάλλον ή ήττον να εντοπισθεί στις ακόλουθες τρεις εξελικτικές τάσεις: α) στην διαμόρφωση ενός "πλαγίου θέματος" στο πλαίσιο του πρώτου ritornello αλλά πρωτίστως του πρώτου solo, με στόχο την δημιουργία μιας θεματικής (και

[807] Roeder, ό.π., σ. 99.

[808] Ο Herbert Neurath, στο άρθρο του "Das Violinkonzert in der Wiener klassischen Schule", *Studien zur Musikwissenschaft (Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich) – Vierzehnter Band*, Universal-Edition, Wien 1927, σ. 130, αντιμετωπίζει το πρώτο tutti και το πρώτο solo ως δύο "εκθέσεις" σονάτας (με αυτήν την προβληματική θα ασχοληθούμε αργότερα) και το δεύτερο tutti είτε ως "επίλογο" της σολιστικής *εκθέσεως* στην δεσπόζουσα είτε ως μετατροπική διαμεσολάβηση προς την δεύτερη σολιστική ενότητα. Η εκδοχή της μετατροπικής-μεταβατικής φύσεως του δεύτερου ritornello (με τονική κατεύθυνση από την δεσπόζουσα προς την σχετική ελάσσονα) υποστηρίζεται περαιτέρω από τον Arnfried Edler ("Zwischen Händel und Carl Philipp Emanuel Bach: Zur Situation des Klavierkonzertes im mittleren 18. Jahrhundert", *Acta Musicologica* 58/I, 1986, σ. 202), αν και ο ίδιος παρατηρεί επίσης ότι λίγο μετά το 1750 το δεύτερο αυτό ritornello τείνει να καταστεί αρμονικώς στατικό, επικεντρωμένο δηλαδή στην δεσπόζουσα. Τουναντίον, σύμφωνα με τους Howard Chandler Robbins Landon ("The concertos: Their musical origin and development", στο: H. C. Robbins Landon – Donald Mitchell [επιμ.], *The Mozart Companion*, Rockliff, London 1956, σ. 239), Simon (ό.π., σ. 113), Reimer (ό.π., σ. 206-207), Rosen (*Sonata Forms*, ό.π., σ. 71), Küster (ό.π., σ. 50), Chappell White ("The early Classical violin concerto in Austria", στο: David Wyn Jones [επιμ.], *Music in eighteenth-century Austria*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, σ. 78) και Roeder (ό.π., σ. 99), το δεύτερο ritornello λειτουργεί αποκλειστικά ως μέσο παγίωσης της τονικότητος της δεσπόζουσας (ή της σχετικής), στην οποία καταλήγει η μετατροπική πορεία της πρώτης σολιστικής ενότητος.

[809] Ο Neurath (ό.π., σ. 130) ερμηνεύει αμφίσημα τον ρόλο του τρίτου tutti, δηλαδή είτε ως μεταβατικού περάσματος προς την σολιστική *επανέκθεση* (τρίτο solo) είτε ως ενάρξεως της *επανεκθέσεως* αυτής· εμμέσως λοιπόν παραπέμπει σε αυτό που ο Simon (ό.π., σ. 113) επισημαίνει ως δυνατότητα τονικής επιλογής για το τρίτο tutti ανάμεσα στην έναρξή του από την σχετική ελάσσονα (ή την ελάσσονα δεσπόζουσα) με σταδιακή μετατροπία προς την (μείζονα ή ελάσσονα) τονική και στην απ' ευθείας εμφάνισή του στην κύρια τονικότητα. Σε δύο επιλογές αναφέρεται περαιτέρω ο Reimer (ό.π., σ. 206-207): το τρίτο ritornello μπορεί να είναι μετατροπικό (με πορεία από την σχετική ελάσσονα προς την μείζονα τονική) ή μη-μετατροπικό (παγιωμένο στην σχετική ελάσσονα), γεγονός που επιρρεάζει ανάλογα και την φύση της ακόλουθης σολιστικής ενότητος. Ο Edler (ό.π., σ. 202), εξ άλλου, υποστηρίζει ότι το τρίτο ritornello τίθεται στην δεσπόζουσα (!) είτε στην σχετική ελάσσονα, ενώ ο White (ό.π., σ. 78) κάνει λόγο μόνο για την σχετική ελάσσονα. Οι Landon ("The concertos…", ό.π., σ. 239) και Rosen (*Sonata Forms*, ό.π., σ. 71), τέλος, αναφέρουν μονάχα την περίπτωση της παγίωσης του τρίτου ritornello στην κύρια τονικότητα, οριοθετώντας την δεσπόζουσα (ο Landon) και την σχετική ελάσσονα (ο Rosen) ως καταληκτική τονικότητα της δεύτερης σολιστικής ενότητος.

[810] Βλ. κυρίως Roeder, ό.π., σ. 99. Ο White (ό.π., σ. 82) συνδέει την δυνατότητα αυτή κυρίως με μέρη αργής χρονικής αγωγής.

τονικής) *εκθέσεως* σονάτας·[811] β) στην (εν πολλοίς αμφιλεγόμενη) λειτουργία της δεύτερης σολιστικής ενότητος ως *επεξεργασίας*, υπό την έννοια ενός πεδίου ανάπτυξης του δεδομένου θεματικού υλικού·[812] και γ) στην σύσταση μιας *επανεκθέσεως* τύπου σονάτας.[813] Ανεξαρτήτως πάντως του βαθμού στον οποίον οι προαναφερόμενες εξελίξεις βρίσκουν εφαρμογή στα κοντσέρτα αυτής της χρονικής περιόδου, καθίσταται οπωσδήποτε σαφής η μετατόπιση του "κέντρου βάρους" από τα ορχηστρικά ritornelli στις σολιστικές ενότητες: ακόμη και αν το κύριο θεματικό και μελωδικό υλικό εξακολουθεί να παρουσιάζεται κατ'

[811] Η "ευκολία" με την οποία ο Neurath (ό.π., σ. 130) κάνει λόγο για κύριο και πλάγιο θέμα, για "επίλογο" (κατακλείδα της *εκθέσεως*) καθώς και για – ορχηστρική και σολιστική – *έκθεση* στο κοντσέρτο του προκλασσικισμού, είναι βέβαια χαρακτηριστική της εποχής του (πρώτο ήμισυ του 20ού αιώνος), αλλά υπονομεύεται βάσιμα από νεώτερους θεωρητικούς, όπως π.χ. μπορεί κανείς να διαπιστώσει στους σχετικούς προβληματισμούς του Simon, ό.π., σ. 113-114. Ο Küster (ό.π., σ. 50 και 69) είναι λιγότερο δογματικός, αφού θεωρεί ότι η σύσταση ενός "πλαγίου θέματος" στην μορφή του κοντσέρτου υπήρξε μια σταδιακή διαδικασία: κατά συνέπειαν, αν στα μέσα του 18ου αιώνος ένα πραγματικό πλάγιο θέμα συνιστά ακόμη κάτι το εξαιρετικό (και μάλιστα ο λειτουργικός του ρόλος συχνά εκτοπίζεται από το δεύτερο tutti), ωστόσο στην πορεία προς την καθ' εαυτή κλασσική περίοδο η εντύπωση αυτή αμβλύνεται σταδιακώς με την εξασφάλιση ζωτικού χώρου για το πλάγιο θέμα. Πρβλ. ακόμη τις σχετικές επισημάνσεις του Reimer, ό.π., σ. 210.

[812] Στον απροβλημάτιστο συσχετισμό του δεύτερου solo με την *επεξεργασία* της μορφής σονάτας, στον οποίον προβαίνει ο Neurath (ό.π., σ. 130), μπορεί να αντιπαρατεθεί η πρόταση του Landon ("The concertos…", ό.π., σ. 239) περί χαρακτηρισμού του δεύτερου solo ως "παρηλλαγμένης εκθέσεως" μάλλον παρά ως "επεξεργασίας", ή ακόμη η διαπίστωση του White (ό.π., σ. 79) όσον αφορά στο ότι η χαρακτηριστική για την σονάτα μοτιβική ανάπτυξη της *επεξεργασίας* είναι ξένη προς την πλειονότητα των κοντσέρτων του προκλασσικισμού. Ο White (ό.π.) επισημαίνει επιπλέον ότι η δεύτερη σολιστική ενότητα συχνά περιέχει νέο θεματικό υλικό και κατευθύνεται προς την σχετική ελάσσονα ή την σχετική της δεσπόζουσας, χωρίς μάλιστα πολλές περαιτέρω τονικές αποκλίσεις και αρμονικές περιπλοκές. Τα ίδια αυτά χαρακτηριστικά (τα οποία ουσιαστικά δημιουργούν μελωδική-θεματική και τονική-αρμονική αντίθεση προς τα υπόλοιπα δομικά τμήματα) καθιστούν το δεύτερο solo ένα "επεισόδιο" εντός του ευρύτερου μακροδομικού πλαισίου, όπως αρχικά τουλάχιστον υποστηρίζει ο Reimer (ό.π., σ. 211)· στα κοντσέρτα της δεκαετίας του 1760, εντούτοις, ο Reimer (ό.π., σ. 215) διαπιστώνει πλέον τον μετασχηματισμό της δεύτερης σολιστικής ενότητος από "επεισόδιο" σε *επεξεργασία* σονάτας. Στην "ευελιξία" των θεματικών διασυνδέσεων μεταξύ των σολιστικών ενοτήτων αναφέρεται επίσης ο Simon (ό.π., σ. 114), παρατηρώντας ότι ενδέχεται να μην υφίσταται καμμία θεματική συνάφεια ανάμεσα σε δύο soli ή στην καλύτερη – έστω – περίπτωση αυτή να περιορίζεται σε έναν μικρό αριθμό κοινών θεματικών-μοτιβικών στοιχείων. Συνεπώς, η θεματική ταυτοποίηση μιας *επεξεργασίας* στο δεύτερο solo του προκλασσικού κοντσέρτου θεωρείται εξαιρετικά αμφίβολη, σε αντίθεση βέβαια προς την αρμονική της επιβεβαίωση.

[813] Όσον αφορά στην λειτουργική ταύτιση της τρίτης σολιστικής ενότητος ενός κοντσέρτου του προκλασσικισμού με την ενότητα της *επανεκθέσεως* μιας μορφής σονάτας, μπορούν εδώ να υποδειχθούν ως εκ διαμέτρου αντίθετες οι απόψεις των Neurath (ό.π., σ. 130) και White (ό.π., σ. 79): ο πρώτος αντιμετωπίζει ως *επανέκθεση* ("πιστή" προς την *έκθεση* ή ενδεχομένως κάπως συντομευμένη) είτε μόνο την τρίτη σολιστική ενότητα είτε το τρίτο ritornello και το ακόλουθο solo από κοινού, ενώ ο δεύτερος δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο γεγονός ότι η διπλή επαναφορά του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα και η τονική μεταφορά του δευτερεύοντος θεματικού υλικού συχνά αγνοούνται σε κοντσέρτα γραμμένα μεταξύ των ετών 1750-1780 ή εφαρμόζονται μόνο κατά βούλησιν και ποικιλοτρόπως· ως εκ τούτου, ο White υποστηρίζει λοιπόν ότι η *επανέκθεση* υπήρξε το τελευταίο δομικό χαρακτηριστικό της σονάτας που τυποποιήθηκε στο πλαίσιο του είδους του κοντσέρτου. Ανάλογες επιφυλάξεις διατηρεί και ο Simon (ό.π., σ. 113-114), στον βαθμό που η τρίτη σολιστική ενότητα ενός κοντσέρτου συχνά – αλλά όχι πάντοτε – τίθεται εξ ολοκλήρου στην κύρια τονικότητα και λιγότερο συχνά το θεματικό της περιεχόμενο ταυτίζεται πλήρως με εκείνο του πρώτου solo – τουναντίον, όπως ο ίδιος παρατηρεί, η αντιστοίχιση των δύο αυτών ενοτήτων περιορίζεται κατά κανόνα σε ορισμένους καταληκτικούς σχηματισμούς. Αντιθέτως, ο Landon ("The concertos…", ό.π., σ. 239) εντάσσει το τρίτο tutti, το τρίτο solo και το τέταρτο tutti σε μια "παρηλλαγμένη επανέκθεση", ενώ ο Reimer (ό.π., σ. 212-213) αντιμετωπίζει την τρίτη σολιστική ενότητα ως "θεματική σύνοψη" (*επανέκθεση*) της πρώτης και δίνει μάλιστα έμφαση στην αποφυγή παρουσίασης νέων θεματικών ιδεών σε αυτήν. Η προβληματική της "αρχής της επανεκθέσεως" απασχολεί περαιτέρω τον Küster (ό.π., σ. 50-51), ο οποίος θέτει ως προϋπόθεση για την σύσταση μιας *εκθέσεως* και μιας *επανεκθέσεως* τύπου σονάτας στο κοντσέρτο την υποχώρηση του "επεισοδιακού" χαρακτήρος των σολιστικών ενοτήτων. Ο Roeder (ό.π., σ. 99-100, 108-110 και 113-117), τέλος, παρουσιάζει διάφορα δείγματα γραφής των Giuseppe Tartini, Carl Philipp Emanuel Bach και Johann Christian Bach, στα οποία όντως διαφαίνεται η επίδραση της σονάτας στο είδος του κοντσέρτου υπό την μορφή της σταδιακής διαμόρφωσης ενοτήτων *εκθέσεως*, *επεξεργασίας* και *επανεκθέσεως* που υπερβαίνουν την απλή εναλλαγή tutti – solo.

αρχάς στο πρώτο ritornello και να επανέρχεται τμηματικά στα υπόλοιπα,[814] από την στιγμή που το υλικό αυτό εκχωρείται και στις σολιστικές ενότητες, όπου αναπτύσσεται σε μεγαλύτερη έκταση και συνδυάζεται με δευτερεύοντα θεματικά περιεχόμενα, τα soli σφετερίζονται πλέον τον κυρίαρχο ρόλο των tutti και τελικά επικρατούν αυτών σε μέγεθος αλλά και σημασία· παράλληλα, τα ενδιάμεσα ορχηστρικά τμήματα συρρικνώνονται σε σημαντικό βαθμό (προκειμένου, μεταξύ άλλων, να περιορισθεί συνολικά η συχνή παράθεση των κύριων θεματικών ιδεών), ενώ τα δύο εξωτερικά ritornelli διαμορφώνουν πλέον μονάχα ένα μακροδομικό "πλαίσιο" για τις προσανατολισμένες προς την μορφή σονάτας σολιστικές ενότητες.[815] Η παρεμβολή μιας σολιστικής καντέντσας στο τελευταίο ritornello συνιστά επίσης ένα νέο χαρακτηριστικό για τα δεδομένα της μορφής του κοντσέρτου κατά τα μέσα του 18ου αιώνος,[816] δοθείσης ασφαλώς της απουσίας ανάλογης δυνατότητος στο σύνολο σχεδόν των κοντσέρτων του όψιμου μπαρόκ.

Μετά τις απαραίτητες αυτές επισημάνσεις, προκειμένου να αποσαφηνισθούν εξ αρχής οι θεμελιώδεις διαφορές ανάμεσα στην "μορφή ritornello" του μπαρόκ και στην "μορφή κοντσέρτου" της προκλασσικής και μετέπειτα κλασσικής περιόδου, μπορούμε πλέον να εξετάσουμε την εξέλιξη της θεωρίας για την μορφή του κοντσέρτου από τα μέσα του 18ου αιώνος και εξής, με πρώτο "σταθμό" το περίφημο σύγγραμμα γύρω από την τεχνική και το ρεπερτόριο του φλάουτου του Johann Joachim Quantz (1752), όπου – πέραν από υφολογικές, τεχνικές και αισθητικές παρατηρήσεις – παραδίδεται και η παλαιότερη πλήρης σκιαγράφηση των βασικών δομικών χαρακτηριστικών ενός μέρους κοντσέρτου της εποχής εκείνης:[817]

> Οι καλύτερες ιδέες του ritornello μπορούν να διαμελίζονται [αναπτύσσονται] και να αναμειγνύονται εντός των σολιστικών τμημάτων ή μεταξύ αυτών. […] Στο ritornello πρέπει κανείς να τηρεί μια αναλογική έκταση. Αυτό καθ' εαυτό πρέπει να αποτελείται από δύο τουλάχιστον κύρια τμήματα. Το δεύτερο τμήμα εξ αυτών, επειδή το επαναλαμβάνει κανείς στο τέλος του μέρους και κλείνει με αυτό, πρέπει να επενδύεται με τις ωραιότερες και επιβλητικότερες ιδέες. Σε περίπτωση που η αρχική ιδέα του ritornello δεν είναι επαρκώς τραγουδιστή [μελωδική] ούτε κατάλληλη για το solo, τότε πρέπει κανείς να εισαγάγει μια νέα ιδέα, η οποία να είναι τελείως αντίθετη προς εκείνη [την αρχική], και να την συνδέσει με την αρχική ιδέα κατά τρόπον τέτοιον, ώστε να μην μπορεί κανείς να αντιληφθεί αν αυτό συνέβη εξ ανάγκης ή κατόπιν ωρίμου σκέψεως. Τα σολιστικά τμήματα πρέπει να είναι εν μέρει τραγουδιστά και εν μέρει να αναμειγνύεται [σε αυτά] το ηδύ με λαμπρά, μελωδικά και αρμονικά – αλλά κατάλληλα για το όργανο – περάσματα, και επίσης να εναλλάσσονται

[814] Βλ. Neurath (ό.π., σ. 130), Landon ("The concertos…", ό.π., σ. 239), Simon (ό.π., σ. 113), Reimer (ό.π., σ. 210-211 και 213-214), Küster (ό.π., σ. 68-69) και White (ό.π., σ. 79).

[815] Βλ. ιδίως Neurath (ό.π., σ. 129-130) και White (ό.π., σ. 79), οι οποίοι επισημαίνουν με ιδιαίτερη έμφαση τόσο την υποβάθμιση της δομικής σημασίας της (μπαροκικής) αντίθεσης ανάμεσα σε ορχηστρικά και σολιστικά τμήματα, όσο και την εισαγωγική και καταληκτική λειτουργία που προσλαμβάνουν τελικά το πρώτο και το τελευταίο ritornello. Πρβλ. ακόμη Landon ("The concertos…", ό.π., σ. 239), Reimer (ό.π., σ. 208-209, 213-214 και 215-216), Küster (ό.π., σ. 68) και Roeder (ό.π., σ. 100, 107-110 και 113-117). Μόνον ο Simon (ό.π., σ. 113-114) εμμένει εν τέλει στην εκτίμηση ότι η δομική σημασία της αντίθεσης tutti – solo εξακολουθεί να υπερτερεί των στοιχείων σονάτας στο κοντσέρτο του προκλασσικισμού.

[816] Ο Neurath (ό.π., σ. 130) διευκρινίζει ότι το τέταρτο tutti αναλαμβάνει κατ' αρχάς να προετοιμάσει την σολιστική καντέντσα και κατόπιν να ολοκληρώσει το κομμάτι με τον "επίλογο" της *επανεκθέσεως* (ο οποίος αντιστοιχεί στο περιεχόμενο του δεύτερου tutti). Ο Landon ("The concertos…", ό.π., σ. 239), αντιθέτως, τοποθετεί την καντέντσα ανάμεσα στο τρίτο solo και στο τέταρτο tutti.

[817] Λίγο νωρίτερα, σε ένα άρθρο του 1739 στο *Der critische Musikus*, ο Scheibe παρέχει επίσης ορισμένα στοιχεία για την μορφή του κοντσέρτου, αλλά κατά τρόπον αποσπασματικό: κατόπιν αναφοράς στο εναρκτήριο ritornello και στο πρώτο solo – το οποίο μπορεί να επαναλάβει το κύριο θέμα του ritornello ή να ξεκινήσει με ένα εντελώς νέο θέμα, όπως επισημαίνει ο Scheibe – γίνεται μνεία μόνο του δεύτερου ritornello και της ενάρξεως του ακόλουθου solo, χωρίς περαιτέρω δομικές παρατηρήσεις. Βλ. σχετικά: Jane R. Stevens, "Theme, Harmony, and Texture in Classic-Romantic Descriptions of Concerto First-Movement Form", *Journal of the American Musicological Society* 27/1, 1974, σ. 26-27· Reimer, ό.π., σ. 205-206.

με σύντομα, ζωηρά και επιβλητικά τμήματα tutti, προκειμένου να διατηρήσουν την φλόγα [του κομματιού] μέχρι το τέλος. Τα concertante ή σολιστικά τμήματα δεν πρέπει να είναι πολύ σύντομα, ενώ τα ενδιάμεσα tutti δεν πρέπει τουναντίον να είναι πολύ εκτενή. […] Πάντοτε πρέπει κανείς να ακολουθεί μια ορθή και φυσική μετατροπία και να μην προσεγγίζει καμμιά υπερβολικά ξένη [απομεμακρυσμένη από την κύρια] τονικότητα που θα μπορούσε να ενοχλήσει την ακοή. […] Τα [σολιστικά] περάσματα οφείλει κανείς να μην τα ακολουθεί μέσα από τις μεταθέσεις τους κατά τρόπον μονότονο μέχρι αηδίας: πολλώ δε μάλλον, πρέπει κανείς να τα διακόπτει και να τα συντομεύει ανεπαίσθητα την κατάλληλη χρονική στιγμή. Στο τέλος [ενός μέρους] δεν πρέπει κανείς να βιάζεται υπερβολικά ή να σταματά απότομα κατόπιν εξαιρετικά σύντομου διαστήματος: πολλώ δε μάλλον, πρέπει κανείς να επιζητά να το επικυρώσει σαφώς. [Επίσης] δεν πρέπει κανείς να κλείνει [το μέρος] με αμιγώς νέες ιδέες: πολλώ δε μάλλον, πρέπει κανείς να επαναλάβει στο τελευταίο σολιστικό τμήμα τις πλέον ευχάριστες από τις ιδέες που έχουν ακουσθεί προηγουμένως. Τέλος, στο τελευταίο tutti πρέπει κανείς να ολοκληρώσει το Allegro [το μέρος] κατά το δυνατόν συντομότερα, με το δεύτερο τμήμα του πρώτου ritornello.[818]

Είναι γεγονός ότι τα παραπάνω αφορούν περισσότερο στην "μορφή ritornello" του ύστερου μπαρόκ παρά στην μορφή κοντσέρτου του πρώιμου κλασσικισμού:[819] η έμφαση άλλωστε δίνεται σαφέστατα στην εναλλαγή ορχηστρικών και σολιστικών τμημάτων,[820] τα οποία δεν φαίνεται ακόμη να λειτουργούν σύμφωνα με τους όρους της μορφής σονάτας. Ο Quantz δεν ασχολείται καθόλου με την μακροδομική οργάνωση ενός μέρους κοντσέρτου, αφού ούτε απαριθμεί τα ορχηστρικά και σολιστικά τμήματα, ούτε αναφέρεται σε συγκεκριμένα τονικά κέντρα και αρμονικές διαδοχές.[821] Παρ' όλα αυτά, εδώ μπορούν να εξαχθούν ορισμένα ενδιαφέροντα στοιχεία για μεμονωμένα τμήματα της μορφής αυτής. *Αφ' ενός* λοιπόν, το εναρκτήριο ritornello είναι εκείνο που εκθέτει τα κύρια θεματικά περιεχόμενα σε δύο τμήματα: το πρώτο από αυτά περιλαμβάνει τουλάχιστον την "αρχική ιδέα" – το "κύριο θέμα" της συνθέσεως, θα μπορούσαμε να πούμε – ενώ το δεύτερο έχει προφανώς καταληκτικό χαρακτήρα, αφού στην τελική επαναφορά του συνίσταται το τελευταίο ορχηστρικό τμήμα. Τα ενδιάμεσα tutti αντιμετωπίζονται περισσότερο ως σύντομες παρεμβολές μεταξύ των σολιστικών τμημάτων, ενώ εμμέσως (πλην σαφώς) φαίνεται ότι βασίζονται και αυτά στο υλικό του πρώτου ritornello, στον βαθμό δηλαδή που ο ζωηρός και επιβλητικός χαρακτήρας τους ανάγεται πιθανότατα στην θεματική τους διασύνδεση με τις ανάλογης φύσεως ιδέες εκείνου (οι οποίες άλλωστε έρχονται σε αντίθεση με το μελωδικότερο

[818] Johann Joachim Quantz, απόσπασμα από το *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, παρατιθέμενο από τον Küster, ό.π., σ. 202-203. Τμήματα του ιδίου αυτού κειμένου παρατίθενται επίσης από τους Ritzel (ό.π., σ. 59), Stevens ("Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 28 και 29), Scott L. Balthazar ("Intellectual History and Concepts of the Concerto: Some Parallels from 1750 to 1850", *Journal of the American Musicological Society* 36/1, 1983, σ. 42-43) και Andreas Odenkirchen (*Die Konzerte Joseph Haydns: Untersuchungen zur Gattungstransformation in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Peter Lang [Europäische Hochschulschriften / Reihe 36: Musikwissenschaft, Bd. 106], Frankfurt am Main 1993, σ. 7-8).

[819] Τόσο ο Küster (ό.π., σ. 57 κ.εξ.) όσο και ο Odenkirchen (ό.π., σ. 8) αποτιμούν το κείμενο του Quantz ως αντιπροσωπευτικό της "μορφής ritornello" και υποστηρίζουν ότι ανταποκρίνεται κυρίως στα δεδομένα των κοντσέρτων του Vivaldi. Η Stevens ("Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 28-29), από την άλλη πλευρά, αποδέχεται μεν την ιταλική προέλευση της μορφής που περιγράφει ο Quantz, αλλά υποστηρίζει ότι αυτή σχετίζεται πρωτίστως με έργα γερμανών συνθετών των μέσων του 18ου αιώνος (του ιδίου του Quantz συμπεριλαμβανομένου, φυσικά).

[820] Πρβλ. ιδίως Stevens, "Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 29.

[821] Πρβλ. Ritzel (ό.π., σ. 58), Stevens ("Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 28 και 29) και Balthazar (ό.π., σ. 43 και 44). Η Stevens συμπεραίνει ότι τα ritornelli κάλλιστα θα μπορούσαν να είναι τέσσερα ή πέντε, ενώ ο Balthazar αποδίδει την έλλειψη τέτοιου είδους πληροφοριών στην ίδια την πρόθεση του Quantz να δώσει στον αναγνώστη του πρακτικές αρχές και κριτήρια αξιολόγησης των ερμηνευτών και των μουσικών έργων (όπως άλλωστε φανερώνει και ο τίτλος του κεφαλαίου στο οποίο εντάσσεται η προαναφερόμενη περιγραφή της μορφής του κοντσέρτου: "Πώς μπορεί να κριθεί ένας μουσικός και μια μουσική") και όχι μαθήματα συνθετικής τεχνικής.

περιεχόμενο των σολιστικών τμημάτων).[822] *Αφ' ετέρου*, τα σολιστικά τμήματα, που είναι εκτενέστερα των ορχηστρικών, παράλληλα με την παράθεση είτε ανάπτυξη υλικού από το εναρκτήριο ritornello παρουσιάζουν ως επί το πλείστον και νέες ιδέες, εξίσου μελωδικής φύσεως όσο και λαμπρής δεξιοτεχνίας.[823] Κατά τρόπον υπαινικτικό, εξ άλλου, ο Quantz υποδεικνύει και την κοινή θεματική βάση των σολιστικών τμημάτων, δεδομένου του ότι σε αυτά αξιοποιούνται κοινά "περάσματα" που παρουσιάζονται τμηματικά (αλλά εξυφαίνονται κατά τρόπον διαφορετικό από ένα σημείο και έπειτα) σε μεταφορά σε άλλα τονικά κέντρα. Η πιο ενδιαφέρουσα πάντως παρατήρηση αφορά στο τελευταίο solo, το οποίο συνιστά μια "σύνοψη" των σημαντικότερων θεματικών περιεχομένων του κομματιού· αν και πιστεύω ότι ο χαρακτηρισμός αυτού του σολιστικού τμήματος ως *επανεκθέσεως* σονάτας θα ήταν ακόμη αρκετά πρώιμος και σίγουρα όχι επαρκώς αιτιολογημένος, είναι ωστόσο βέβαιο ότι το φαινόμενο αυτό "προλέγει" την περαιτέρω εξέλιξη της μορφής του κοντσέρτου.[824]

Στην περιγραφή αυτή δεν περιλαμβάνεται αναφορά σε σολιστική καντέντσα, αν και σε άλλο κεφάλαιο του εγχειριδίου του ο Quantz παρέχει ορισμένες πληροφορίες, οι οποίες καλύπτουν εξίσου την πρακτική του ύστερου μπαρόκ και του προκλασσικισμού.[825] Για το αργό μέρος ενός κοντσέρτου, τέλος, ισχύουν οι ίδιες δομικές προδιαγραφές, με την εναλλαγή ritornelli και σολιστικών τμημάτων να τίθεται εκ νέου στο προσκήνιο· επιπροσθέτως δε, ορίζεται ότι τα επιμέρους τμήματα ενός αργού μέρους πρέπει να είναι αρκετά σύντομα, να μην προσεγγίζουν μεγάλο αριθμό διαφορετικών τονικοτήτων (και πάλι για λόγους συντομίας) και να έχουν σαφή μελωδικό προσανατολισμό (ακόμη και τα ritornelli).[826]

Πολλά αδιευκρίνιστα σημεία της περιγραφής του Quantz έρχεται να φωτίσει ο σύγχρονός του Joseph Riepel, ο οποίος πραγματεύεται το κοντσέρτο παράλληλα με τα είδη της συμφωνίας και της σονάτας στον δεύτερο τόμο (*Grundregeln zur Tonordnung insgemein*, 1755) της δεκάτομης πραγματείας του *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*.[827] Εξ αρχής λοιπόν, ο Riepel ορίζει τον μακροδομικό σχεδιασμό ενός μέρους σε μορφή κοντσέρτου ως εξής:

> Εάν θα ήθελα να εκπονήσω [να συνθέσω] ένα Allegro [μέρος] κοντσέρτου σε υπερβολικά μεγάλη έκταση, με το να εντάξω, φερ' ειπείν, σε αυτό τέσσερα κύρια σολιστικά τμήματα (καθ' ότι αυτό έχει εν γένει μόνο τρία τέτοια [τμήματα]), θα έπρεπε το πρώτο μου solo να ξεκινήσει από την Ντο[-μείζονα] και να μετατρέψει στην Σολ[-μείζονα], όπου στην συνέχεια θα ερχόταν να παρουσιασθεί το πρώτο ενδιάμεσο tutti ή ενδιάμεσο forte. Το

[822] Πρβλ. τα συνοπτικά συμπεράσματα του Küster, ό.π., σ. 58-59 και 60. Ο Ritzel (ό.π., σ. 59-60) προβαίνει σε μια αυθαίρετη υπόθεση σχετικά με το δεύτερο τμήμα του πρώτου ritornello, για το οποίο υποστηρίζει ότι εκτίθεται αρχικά σε μια δευτερεύουσα τονικότητα και στο τέλος του κομματιού επανεκτίθεται στην κύρια· εντούτοις, στο κείμενο του Quantz δεν δηλώνεται πουθενά ότι το δεύτερο αυτό σκέλος του εναρκτήριου ορχηστρικού τμήματος μετατρέπει προς κάποιο άλλο τονικό κέντρο. Εσφαλμένο επίσης είναι το εμφανώς "βιαστικό" συμπέρασμα του Balthazar (ό.π., σ. 43), ότι στο κείμενο του Quantz δεν αποκαλύπτεται δήθεν τίποτε για τις θεματικές σχέσεις του εναρκτήριου ritornello προς τα υπόλοιπα.

[823] Πρβλ. Küster, ό.π., σ. 58-59. Η παρατήρηση του Ritzel (ό.π., σ. 60), σχετικά με το ότι η νέα θεματική ιδέα στην έναρξη του πρώτου σολιστικού τμήματος θα πρέπει να εκληφθεί επίσης ως "κύριο θέμα" και σε καμμία περίπτωση ως "πλάγιο", με βρίσκει απολύτως σύμφωνο.

[824] Πρβλ. Küster, ό.π., σ. 59. Για (τονική και θεματική) "επανέκθεση", δίχως προσθήκη νέων ιδεών, κάνει επίσης λόγο ο Reimer (ό.π., σ. 212-213). Παρ' όλα αυτά, θεωρώ ακριβέστερη την ερμηνεία του Balthazar (ό.π., σ. 46), ο οποίος υποστηρίζει ότι αυτή η συνοπτική επαναφορά ιδεών από τα προηγούμενα σολιστικά τμήματα στο τελευταίο εξυπηρετεί το αίτημα της "σαφούς επικύρωσης" του τέλους ενός κομματιού, αφού με αυτόν τον τρόπο αποφεύγεται η αίσθηση ενός απότομου και βιαστικού κλεισίματος.

[825] Όπως αναφέρει ο Küster (ό.π., σ. 39-40), η αυτοσχέδια σολιστική καντέντσα ανάγεται σύμφωνα με τον Quantz στα 1710-1716 (και αυτό τεκμηριώνεται πράγματι σε κοντσέρτα του Vivaldi της περιόδου εκείνης), αλλά σίγουρα δεν βρήκε μια σταθερή θέση στο κοντσέρτο πριν τα μέσα του 18ου αιώνος.

[826] Βλ. Küster, ό.π., σ. 96 και 203.

[827] Πρβλ. Balthazar, ό.π., σ. 47-48.

> δεύτερο solo θα άρχιζε πάλι από την Σολ[-μείζονα] και θα έκανε μετατροπία προς την λα[-ελάσσονα], όπου [κατόπιν] θα ερχόταν να παρουσιασθεί το δεύτερο ενδιάμεσο tutti. Το τρίτο solo θα έπρεπε αμέσως μετά να ξεκινήσει από την λα[-ελάσσονα] και να στραφεί προς την μι[-ελάσσονα], δηλαδή στο τρίτο ενδιάμεσο tutti, απ' όπου θα ξεκινούσα το τέταρτο ή τελευταίο solo από αυτήν την μι[-ελάσσονα] και θα στρεφόμουν έτσι προς την κύρια πτώση στην Ντο[-μείζονα], είτε επίσης θα μπορούσα μετά το προαναφερόμενο τελευταίο ενδιάμεσο tutti να ξεκινήσω το τελευταίο solo απ' ευθείας από την Ντο[-μείζονα]. Η κατάλληλη για μια φούγκα οργάνωση θα μπορούσε ίσως σε μια τόσο εκτενή πραγμάτωση [ενός μέρους κοντσέρτου] να είναι εξίσου καλή, π.χ. Ντο[-μείζονα] – Σολ[-μείζονα] – μι[-ελάσσονα] – λα[-ελάσσονα] – Ντο[-μείζονα].[828]

Σε γενικές γραμμές, και αυτή η περιγραφή δίνει την εντύπωση ότι αναφέρεται πρωτίστως στην "μορφή ritornello" του ύστερου μπαρόκ, καθώς βασίζεται στην τακτική εναλλαγή τονικά σταθερών tutti με μετατροπικά σολιστικά τμήματα.[829] Ο αρμονικός σχεδιασμός ενός μέρους εξαρτάται βεβαίως από τον αριθμό των ορχηστρικών τμημάτων (συνήθως τέσσερα και σπανιώτερα – πλέον – πέντε), αλλά από εκεί και ύστερα η επιλογή των ισάριθμων τονικών σταθμών δεν θεωρείται εξ αρχής δεδομένη: ο Riepel εξετάζει όλες τις δυνατές πιθανότητες αρμονικών διαδοχών, προτού θέσει ορισμένα αισθητικά κριτήρια επιλογής των πλέον ενδεδειγμένων και "φυσικών" εξ αυτών, όπως π.χ. την αποφυγή της υποδεσπόζουσας εν γένει (εξαιτίας της εγγενούς "αδυναμίας" της να οδηγήσει άμεσα σε άλλες "ισχυρές" τονικότητες) ή της διαδοχής τονικής – σχετικής ελάσσονος (λόγω της έντονης αντίθεσης που δημιουργεί). Έτσι λοιπόν καταλήγει στις δύο προαναφερόμενες ακολουθίες αρμονικών κέντρων για την μορφή με πέντε ritornelli καθώς και στην διαδοχή τονικής – δεσπόζουσας – σχετικής ελάσσονος (ή, σπανιώτερα, σχετικής της δεσπόζουσας) – τονικής στην περίπτωση που υφίστανται μόνο τέσσερα ορχηστρικά τμήματα.[830] Ο προβληματισμός αυτός, βέβαια, δεν έχει μόνο θεωρητική αξία, καθώς φαίνεται πως αντικατοπτρίζει σε κάποιο βαθμό την προοδευτική παγίωση του μακροδομικού αρμονικού σκελετού της μορφής αυτής, που συντελείται την ίδια χρονική περίοδο και σηματοδοτεί μια καίρια εξέλιξη στην διαμόρφωση του κλασσικού κοντσέρτου.[831]

Δεύτερη σημαντική εξέλιξη προς την ίδια κατεύθυνση συνιστά ασφαλώς ο δραστικός περιορισμός της εκτάσεως των ορχηστρικών τμημάτων πέραν του αρχικού· το ακόλουθο παράθεμα είναι εξαιρετικά εύγλωττο:

> Το θέμα ή αρχικό tutti ευχαρίστως βέβαια το εκτείνει κανείς σε αρκετά μέτρα, για να μπορεί έτσι να ενσωματώσει μερικές από τις αντιθέσεις του εδώ και εκεί στο solo. Ορισμένοι επιθυμούν με την βία να καταστήσουν εκτενέστερο του επινοημένου θέματος [αρχικού tutti] το ακόλουθο solo· δεν βρίσκω ωστόσο κανέναν σημαντικό λόγο για τον οποίο θα έπρεπε κανείς να δίνει πάντοτε τόσο αυστηρή προσοχή σε αυτό: διότι δεν είναι αυτό ακριβώς που προέχει για το πρώτο solo. Τα ενδιάμεσα tutti δεν γίνονται βεβαίως ιδιαιτέρως εκτενή: σε κάθε περίπτωση, μόνο το solo πρέπει να ακουσθεί και όχι το tutti· μάλιστα το τελευταίο tutti μερικές φορές συνίσταται μόνο σε 2 ή 3 μέτρα, σαν να ήθελε, ούτως ειπείν, να αναφωνήσει προς το solo: Ζήτω! Μπράβο! Ωραία! κ.ο.κ.[832]

---

[828] Riepel, *Grundregeln zur Tonordnung insgemein* (1755), όπως παρατίθεται από τον Ritzel, ό.π., σ. 72. Πρβλ. επίσης Balthazar (ό.π., σ. 48-49) και Reimer (ό.π., σ. 206).

[829] Βλ. Balthazar (ό.π., σ. 48) και Forschner (ό.π., σ. 283). Η προσπάθεια του Ritzel (ό.π., σ. 72 και 73), αντιθέτως, να διακρίνει εδώ ευρύτερες ενότητες στην βάση της διμερούς διάρθρωσης της σονάτας κατά τον Riepel, στερείται επαρκούς τεκμηρίωσης.

[830] Balthazar, ό.π., σ. 49-50. Για την επιλογή ανάμεσα στην σχετική της κύριας τονικότητος ή της δεσπόζουσάς της όσον αφορά στο τρίτο ritornello (ή "δεύτερο ενδιάμεσο tutti", όπως το χαρακτηρίζει ο ίδιος ο Riepel), βλ. ιδίως Reimer (ό.π., σ. 206)· πρβλ. επίσης Ritzel (ό.π., σ. 73) και Balthazar (ό.π., σ. 51-52).

[831] Reimer, ό.π., σ. 206.

[832] Riepel, *Grundregeln zur Tonordnung insgemein* (1755), απόσπασμα παρατιθέμενο από τους Ritzel (ό.π., σ. 73) και Balthazar (ό.π., σ. 51).

Σε αντίθεση λοιπόν με το εναρκτήριο ritornello, που εκθέτει σε σχετικώς μεγάλη έκταση τόσο το κύριο "θέμα" του κομματιού όσο και άλλες ιδέες ("αντιθέσεις"), τα "ενδιάμεσα tutti" περιορίζονται σε σύντομες ορχηστρικές παρεμβάσεις (με το "θέμα" ή άλλες ιδέες από το ritornello είτε ακόμη από τα σολιστικά τμήματα), με τις οποίες αφ' ενός διαχωρίζονται τα σολιστικά τμήματα μεταξύ τους και αφ' ετέρου επικυρώνονται τα τονικά κέντρα προς τα οποία οδηγείται κάθε φορά η μετατροπία εντός των σολιστικών τμημάτων·[833] εξίσου σύντομο όμως είναι και το τελευταίο ορχηστρικό τμήμα, το οποίο μάλιστα φαίνεται ότι – σε αντίθεση με ό,τι περίπου υποδεικνύει ο Quantz – είναι πλέον ελάχιστα σε θέση να αποτελέσει ένα αντίβαρο προς το εναρκτήριο! Επομένως, από την στιγμή που κάνει την πρώτη του εμφάνιση, το σολιστικό όργανο εκτοπίζει ουσιαστικά την ορχήστρα από το προσκήνιο και διατηρεί τον πρώτο λόγο μέχρι το τέλος του κομματιού.[834]

Συνδυάζεται ωστόσο αυτή η ανάδειξη του ρόλου των σολιστικών τμημάτων με μια προσέγγιση των βασικών λειτουργιών της σονάτας; Στο κείμενο του Riepel υπάρχουν μεικτές ενδείξεις ως προς αυτό. Κατ' αρχάς, κάτι τέτοιο μπορεί προφανώς να ισχύσει μόνο σε μια μακροδομή τεσσάρων tutti και όχι πέντε. Υπό την προϋπόθεση αυτή, ο αρμονικός σχεδιασμός των δύο πρώτων σολιστικών τμημάτων – τονική προς δεσπόζουσα και δεσπόζουσα προς σχετική ελάσσονα (ή, εναλλακτικά, σχετική της δεσπόζουσας) – είναι συμβατός με τις προδιαγραφές της *εκθέσεως* και της *επεξεργασίας* της σονάτας του 18ου αιώνος, ενώ το τρίτο solo μπορεί να λειτουργήσει ως *επανέκθεση* μόνο εφ' όσον ξεκινήσει απ' ευθείας από την κύρια τονικότητα (και παραμείνει ουσιαστικά σε αυτήν).[835] Οι πληροφορίες για τα θεματικά περιεχόμενα, εξ άλλου, είναι λιγότερο σαφείς: ο Riepel αφ' ενός επισημαίνει την αναγκαιότητα αποφυγής της μονοτονίας που θα μπορούσε να επιφέρει η "κατάχρηση" του κυρίου θέματος, συνιστώντας την παραλλαγή και την συντόμευσή του κατά τις περαιτέρω επανεμφανίσεις του τόσο σε ορχηστρικά όσο και σε σολιστικά τμήματα, αφ' ετέρου όμως προειδοποιεί και για τον κίνδυνο απώλειας της θεματικής συνοχής που θα προξενείτο εάν κάθε tutti και κάθε solo ξεκινούσε με μια διαφορετική ιδέα, υποδεικνύοντας έτσι ως βασικό αίτημα την ενότητα όλων των θεματικών ιδεών του κομματιού δια της εξαγωγής τους από το αρχικό "θέμα" είτε του συνδυασμού τους με αυτό.[836] Διαφαίνεται επομένως ότι στα σολιστικά τμήματα υφίστανται οπωσδήποτε κάποιες θεματικές αντιστοιχίες, πλην όμως ο βαθμός της θεματικής προσέγγισης ή απόκλισης μεταξύ τους ποικίλει κατά περίπτωση και ως εκ τούτου δεν υπόκειται εδώ σε ακριβέστερη διερεύνηση. Θα μπορούσαμε λοιπόν να συμπεράνουμε ότι ο Riepel πραγματεύεται μεν την μορφή του κοντσέρτου στηριζόμενος στην θεωρητική παράδοση της "μορφής ritornello" του μπαρόκ (την οποία μάλιστα σκιαγραφεί κατά τρόπον αρτιότερο απ' ό,τι προηγούμενοι θεωρητικοί, όπως π.χ. ο Quantz), παράλληλα όμως, επιρρεασμένος και από την συνθετική πρακτική της εποχής του, αφουγκράζεται – χωρίς βεβαίως να είναι ακόμη σε θέση να κατανοήσει πλήρως τις συνέπειες αυτής της εξέλιξης – τον σταδιακό μετασχηματισμό της επί τη βάσει της μορφής σονάτας.

[833] Ο Balthazar (ό.π., σ. 49) επισημαίνει μάλιστα ότι η σύνδεση ενός solo με το ακόλουθο tutti γίνεται χωρίς σαφή τομή, με δομική επικάλυψη. Ο Ritzel (ό.π., σ. 73), από την πλευρά του, θεωρεί ότι οι πυκνώτερες παρεμβολές της ορχήστρας μετά το πρώτο solo ενισχύουν την αντίθεσή τους προς το εκτενές και σαφώς πιο σημαντικό για την μακροδομή πρώτο ritornello. Όσον αφορά δε στα θεματικά περιεχόμενα των ορχηστρικών τμημάτων, βλ. Ritzel (ό.π., σ. 73) και Balthazar (ό.π., σ. 51-52).

[834] Ο Forschner (ό.π., σ. 282) έχει σίγουρα άδικο όταν υποστηρίζει ότι στον Riepel προβάλλονται κυρίως τα τμήματα tutti (λόγω της θεματικής τους φύσεως) σε σχέση με τα "δευτερεύοντα" και μεταβατικά soli· στην πραγματικότητα, τα μετατροπικά σολιστικά τμήματα διαμορφώνουν πλέον την βάση της μορφής (από κοινού με το εναρκτήριο ritornello), ενώ τα υπόλοιπα tutti δεν συνιστούν κάτι περισσότερο από σύντομες ορχηστρικές παρεμβολές. Πρβλ. και την σχετική απόφανση του Balthazar, ό.π., σ. 49 και 51.

[835] Βλ. το πρώτο από τα δύο αποσπάσματα από το εγχειρίδιο του Riepel που παρατίθενται παραπάνω· πρβλ. επίσης Reimer, ό.π., σ. 206.

[836] Balthazar, ό.π., σ. 52-53 και 57. Πρβλ. επίσης Ritzel, ό.π., σ. 67.

Η "μορφή ritornello" εξακολουθούσε να αποτελεί την βάση της θεωρητικής κατανόησης του κοντσέρτου τουλάχιστον και κατά τις δεκαετίες του 1760 και του 1770. Η περιγραφή του Riepel, εξ άλλου, υπήρξε ουσιαστικά για μεγάλο χρονικό διάστημα όχι μόνον η πληρέστερη όλων αλλά και η πλέον προοδευτική. Έτσι, οι πληροφορίες που μπορούμε να αντλήσουμε για την μορφή του κοντσέρτου (πέραν όσων ήδη γνωρίζουμε) από άλλους θεωρητικούς της ιδίας περιόδου δεν είναι ιδιαίτερα σημαντικές. Για παράδειγμα, στο *Muzykaale spraakkonst* (Άμστερνταμ 1754) του Jakob Wilhelm Lustig (1706-1796) διευκρινίζεται ότι το εναρκτήριο ritornello ολοκληρώνεται στην κύρια τονικότητα, πράγμα που στον Riepel δεν διατυπώνεται ρητά, αλλά διαπιστώνεται εμμέσως από τα παρατιθέμενα μουσικά παραδείγματα.[837] Στις αρχές της δεκαετίας του 1770, επίσης, στο λήμμα για το κοντσέρτο της δίτομης *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Λειψία 1771-1774) του Johann Georg Sulzer (1720-1779),[838] επαναλαμβάνονται ουσιαστικά όσα είχε αναφέρει περίπου είκοσι χρόνια νωρίτερα ο Quantz, με κάποιες επιπλέον επισημάνσεις, όπως π.χ. ότι το ritornello εκθέτει το κύριο θέμα, το οποίο στην συνέχεια είτε επαναλαμβάνεται "ανεπτυγμένο και καλλωπισμένο" στο solo είτε αντικαθίσταται από μια (ταιριαστή στο σολιστικό όργανο) νέα ιδέα,[839] ότι το εναρκτήριο ritornello ολοκληρώνεται στην κύρια τονικότητα,[840] ή ακόμη ότι η εμφάνιση νέων μελωδικών στοιχείων στα σολιστικά τμήματα είναι επιθυμητή, αρκεί αυτά να συνοδεύονται την ίδια στιγμή από υλικό του ritornello.[841]

Τομή στην θεωρία του κοντσέρτου επιφέρει η συμβολή του Georg Joseph Vogler στα 1779, στην οποία εγκαταλείπεται πλέον κάθε αναφορά στην παρωχημένη "μορφή ritornello" και αντ' αυτής έρχεται στο προσκήνιο η μορφή σονάτας:

> Όποιος θέλει να συνθέσει ένα κοντσέρτο, κάνει καλά αν κατ' αρχάς δημιουργήσει μια συνηθισμένη σονάτα. Το πρώτο της τμήμα δίνει το πρώτο solo, [ενώ] το άλλο τμήμα το δεύτερο solo. Πριν από το πρώτο, μετά το δεύτερο, [και] ανάμεσα στο πρώτο και το δεύτερο τμήμα εκτελείται από τα όργανα [της ορχήστρας] ένα πρελούδιο, επίλογος και ιντερλούδιο [Vor-, Nach- und Zwischenspiel]· και καθώς [η λέξη] tutti στην ιταλική γλώσσα σημαίνει "όλοι", ονομάζει κανείς tutti εκείνη την πληρότητα, εν αντιθέσει προς την μοναχικότητα του σολίστα.[842]

Παρ' ότι λοιπόν η αντίθεση ανάμεσα σε ορχηστρικά και σολιστικά τμήματα είναι βεβαίως αδύνατον να αγνοηθεί, καθίσταται ωστόσο σαφές ότι αυτή παύει πλέον να εκλαμβάνεται ως το κατ' εξοχήν συστατικό μακροδομικό στοιχείο του κοντσέρτου, στον βαθμό που τα tutti αντιμετωπίζονται τώρα ως λειτουργικώς δευτερεύοντα τμήματα που πλαισιώνουν σολιστικές ενότητες τύπου σονάτας.[843] Το πρώτο solo, ειδικότερα, οργανώνεται όπως μια *έκθεση* (κατά πάσαν πιθανότητα με την γνωστή "διθεματική" διάστασή της, την οποία πρώτος επίσης είχε υποδείξει ο Vogler), ενώ το δεύτερο φαίνεται ότι ανταποκρίνεται στα δεδομένα της δεύτερης ενότητος του διμερούς τύπου σονάτας, καθ' ότι συνίσταται αφ' ενός μεν σε μια μετατροπική πορεία που κατευθύνεται προς την σχετική ελάσσονα (σε ένα έργο σε μείζονα τρόπο, εννοείται) και αφ' ετέρου στην τονική επαναφορά των περιεχομένων του "δευτέρου ημίσεως"

---

[837] Ritzel, ό.π., σ. 74.
[838] Τόσο ο Ritzel (ό.π., σ. 192) όσο και η Stevens ("Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 29) υποδεικνύουν ότι το εν λόγω λήμμα πρέπει να γράφηκε εξ ολοκλήρου από τον Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) ή τουλάχιστον με την αρωγή του.
[839] Ritzel, ό.π., σ. 192.
[840] Ritzel, ό.π., σ. 192· Stevens, "Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 30.
[841] Stevens, "Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 30.
[842] Georg Joseph Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, Band II, Mannheim 1779, όπως παρατίθεται από τον Küster, ό.π., σ. 204. Πρβλ. ακόμη Stevens, "Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 33.
[843] Πρβλ. Ritzel (ό.π., σ. 192-193), Stevens ("Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 33) και Küster (ό.π., σ. 70 και 91).

της πρώτης σολιστικής ενότητος.[844] Ο κυρίαρχος ρόλος των σολιστικών ενοτήτων τονίζεται επίσης από υποδείξεις σχετικές με την έκταση και τις θεματικές ιδέες των ορχηστρικών τμημάτων: το "πρελούδιο" πρέπει να είναι ίσο μονάχα με το ένα τέταρτο έως το ένα τρίτο του μεγέθους του πρώτου solo – *εκθέσεως*,[845] ενώ το "ιντερλούδιο" συνίσταται σε ένα απόσπασμα του "πρελουδίου" (για το τελικό ritornello δεν υφίσταται καμμία σχετική αναφορά, αλλά και αυτό θα πρέπει λογικά να χαρακτηρίζεται από συντομία σε σχέση με τις σολιστικές ενότητες και να εξαρτάται από το υλικό του "πρελουδίου")· ως προς τις θεματικές τους ιδέες, εξ άλλου, τα ορχηστρικά τμήματα «δεν θα πρέπει να είναι ωραιότερα από το solo», δίχως όμως να είναι και «υπερβολικά ξηρά», όπως συμπληρωματικώς αναφέρεται.[846] Κατά συνέπειαν, η μορφή του κοντσέρτου σύμφωνα με τον Vogler συνίσταται στον συνδυασμό μιας κατά το μάλλον ή ήττον τυπικής σονάτας δύο ενοτήτων με τρία σχετικώς σύντομα ορχηστρικά τμήματα, τα οποία εντούτοις δεν ενσωματώνονται λειτουργικά στον συνολικό μακροδομικό σχεδιασμό. Σε αυτό ακριβώς το ζήτημα εντοπίζεται το βασικό πρόβλημα της εν λόγω θεώρησης, δεδομένου του ότι η παρουσία των tutti παραμένει εν πολλοίς αναιτιολόγητη, οπότε και ο ρόλος τους θα μπορούσε κάλλιστα να εκληφθεί κατά τρόπον μονοσήμαντα αρνητικό, υπό την έννοια δηλαδή ενός παράγοντος "αποδόμησης" της μορφής σονάτας (εφ' όσον η εναλλαγή των ορχηστρικών τμημάτων με τις σολιστικές ενότητες θεωρηθεί υπεύθυνη για την παράλειψη των τυπικών – για τα μέρη μιας σονάτας ή μιας συμφωνίας της ιδίας περιόδου – μακροδομικών επαναλήψεων).[847]

Από το 1780 περίπου και έπειτα, όλοι οι σημαντικοί θεωρητικοί λαμβάνουν πλέον υπ' όψιν τους την ίδια αντιληπτική αφετηρία για την μορφή του κοντσέρτου. Έτσι, στο πλαίσιο του τρίτου τόμου του μείζονος θεωρητικού του συγγράμματος, *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1793), ο Heinrich Christoph Koch δηλώνει απερίφραστα τα ακόλουθα:

> Το πρώτο Allegro [μέρος] του κοντσέρτου περιλαμβάνει τρεις κύριες περιόδους, που εκτελούνται από τον σολίστα, και οι οποίες περιβάλλονται από τέσσερεις δευτερεύουσες περιόδους, που εκτελούνται από την ορχήστρα ως ritornelli. […] Όσον αφορά στις τρεις κύριες περιόδους της σολιστικής φωνής [του σολιστικού οργάνου] τίποτε δεν απομένει να παρατηρήσουμε εδώ, διότι αυτές έχουν την ίδια εξωτερική διάρθρωση και την ίδια μετατροπική πορεία με τις τρεις κύριες περιόδους στο πρώτο Allegro της συμφωνίας.[848]

Όπως εύκολα μπορεί κανείς να αντιληφθεί, ο Koch διαφοροποιείται ουσιαστικά από τον Vogler μόνον ως προς το γεγονός ότι στην βάση της μορφής του κοντσέρτου διακρίνει μια μορφή σονάτας τριών ενοτήτων (με *έκθεση*, *επεξεργασία* και *επανέκθεση*) αντί για μια σονάτα διμερούς τύπου. Καθώς όμως έχουμε ήδη ασχοληθεί διεξοδικά με τα περιεχόμενα και τις

---

[844] Βλ. κυρίως Küster (ό.π., σ. 91), καθώς και τα σχετικά διαγράμματα της Stevens ("Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 33 και 35). Περαιτέρω, η ιδέα ενός εσωτερικού διαχωρισμού της δεύτερης σολιστικής ενότητος σε επιμέρους "επεξεργασία" και "επανέκθεση" υποδηλώνεται επίσης στον Vogler (κατά τρόπον υπαινικτικό), αλλά στερείται επαρκούς τεκμηρίωσης (ό.π., σ. 34).

[845] Το πρώτο αυτό ritornello ολοκληρώνεται κανονικά με μια τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα, γεγονός που ενισχύει τον βαθμό αυτονομίας του σε σχέση με την *έκθεση* της μορφής σονάτας που ακολουθεί ως πρώτο solo· παρ' όλα αυτά, ενδέχεται και να καταλήγει σε μια πτώση στην δεσπόζουσα, κυρίως για λόγους συντομίας. Βλ. σχετικά: Ritzel (ό.π., σ. 193) καθώς και Stevens ("Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 33).

[846] Stevens, "Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 33.

[847] Ως προς την συγκεκριμένη αιτιολόγηση της αποφυγής επαναλήψεως των δύο μακροδομικών (σολιστικών) ενοτήτων στην μορφή του κοντσέρτου, βλ. Stevens, "Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 32.

[848] Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Band III, Leipzig 1793, όπως παρατίθεται στο άρθρο της Jane R. Stevens, "An 18th-Century Description of Concerto First-Movement Form", *Journal of the American Musicological Society* 24/1, 1971, σ. 88. Πρβλ. επίσης τις σχετικές παραφράσεις και τα παραθέματα των Ritzel (ό.π., σ. 189-190), Forschner (ό.π., σ. 222), Reimer (ό.π., σ. 208) και Odenkirchen (ό.π., σ. 8 και 9), καθώς και τα διαγράμματα των Stevens ("An 18th-Century Description…", ό.π., σ. 92· "Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 39) και Forschner (ό.π., σ. 222 και 226).

λειτουργίες των τριών "κύριων περιόδων" της μορφής σονάτας κατά τον Koch (οι οποίες εδώ αντιστοιχούν στις τρεις σολιστικές ενότητες), θα στρέψουμε στην συνέχεια το ενδιαφέρον μας πρωτίστως στην φύση και τον ρόλο των ορχηστρικών τμημάτων. Στο σημείο αυτό αξίζει βέβαια να τονισθεί η (αυτονόητη;) απουσία οιασδήποτε αναφοράς σε μακροδομική διμέρεια, που οφείλεται ασφαλώς στο ότι στο κοντσέρτο δεν υφίστανται ενδείξεις για την επανάληψη των μακροδομικών ενοτήτων, εν αντιθέσει προς την συνήθη πρακτική που ακολουθείται κατά την εφαρμογή της μορφής σονάτας στα υπόλοιπα ενόργανα είδη της κλασσικής περιόδου.

Για το πρώτο ορχηστρικό τμήμα ενός κοντσέρτου, ο Koch παρατηρεί λοιπόν τα εξής:

> Το πρώτο ritornello φροντίζει κανείς να το καταστήσει πολύ εκτενές στα σύγχρονα κοντσέρτα. Αποτελείται από τα εξοχότερα μελωδικά τμήματα που ανήκουν στον σχεδιασμό του Allegro [των σολιστικών ενοτήτων του μέρους], τα οποία συνδέονται κατά τρόπον διαφορετικό και επεκτείνονται με την αρωγή άλλων μέσων. […] Τώρα, βρίσκει κανείς το ritornello αυτό να πραγματώνεται σε τρεις διαφορετικές μορφές, αφού αυτό αποτελείται είτε 1) από μία μόνο τέτοια περίοδο, στην οποία η μετατροπία [αρμονία] (εξαιρουμένων [ορισμένων] μικρών περαστικών αποκλίσεων) διατηρείται στην κύρια τονικότητα καθ' όλην την διάρκεια του θέματος· είτε αυτό αποτελείται 2) από δύο συνδεδεμένες μεταξύ τους περιόδους. Στην περίπτωση αυτή [και] με θεμέλιο μια μείζονα τονικότητα, η μετατροπία οδηγείται στην τονικότητα της πέμπτης [δεσπόζουσας], μετά την πτώση στην πέμπτη αυτής της τονικότητος [διπλή δεσπόζουσα] εκτελείται ένα τραγουδιστό θέμα [που προέρχεται] από το solo και κατόπιν τούτου η πρώτη περίοδος του ritornello κλείνει με μια τυπική πτώση σε αυτήν την τονικότητα [στην δεσπόζουσα]. Με τον τελικό όμως φθόγγο αυτής της πτώσεως αρχίζει συγχρόνως ένα μελωδικό τμήμα που οδηγεί την μετατροπία πίσω στην κύρια τονικότητα […]. Μετά την επαναφορά της μετατροπίας στην κύρια τονικότητα, συνήθως, για να δοθεί σε ολόκληρο το ritornello ένα ορισμένο είδος πραγμάτωσης και να διατηρηθεί η ενότητα αυτού του θέματος, επαναλαμβάνεται ένα μελωδικό τμήμα της πρώτης περιόδου, προτού ακολουθήσει η κατάληξη με την κύρια πτώση επί της θεμελίου τονικότητος. Το πρώτο ritornello μπορεί ωστόσο και 3) να διαμορφωθεί κατά τρόπον τέτοιον, ώστε η μετατροπία να οδηγήσει τυπικά στην τονικότητα της πέμπτης [δεσπόζουσας] και μετά την πτώση στην πέμπτη της ιδίας [διπλή δεσπόζουσα] να εκτελεσθεί σε αυτήν την τονικότητα [την δεσπόζουσα] ένα κύριο μελωδικό τμήμα. Αμέσως μετά όμως, η μετατροπία, χωρίς να καταλήξει τυπικά [να κάνει πτώση] σε αυτήν την τονικότητα, οδηγείται πάλι πίσω στην κύρια τονικότητα και το ritornello κλείνει στην ίδια. Η τελευταία αυτή μορφή είναι η πλέον συνηθισμένη στα νεώτερα κοντσέρτα.[849]

Ο πρώτος εκ των τριών τύπων κατασκευής του πρώτου ritornello μπορεί να χαρακτηρισθεί ως "μη-μετατροπικός". Αντιθέτως, στους άλλους δύο, ένα τουλάχιστον θεματικό στοιχείο παρατίθεται στην δευτερεύουσα τονικότητα,[850] αν και σε κάθε περίπτωση η κύρια τονικότητα αποκαθίσταται στο τέλος· η μεταξύ τους διαφορά έγκειται όμως στο ότι ο δεύτερος τύπος τείνει να διαμορφώσει το πρώτο αυτό ritornello ως ένα αυτοτελές κομμάτι δύο "περιόδων", ενώ ο τρίτος τύπος (όπως άλλωστε και ο πρώτος) συνίσταται ουσιαστικά σε μία ενιαία

[849] Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Band III, Leipzig 1793, όπως παρατίθεται από την Stevens, "An 18th-Century Description…", ό.π., σ. 89-90. Πρβλ. επίσης Forschner (ό.π., σ. 223 και 224) και Ritzel (ό.π., σ. 190).

[850] Ως προς την ταυτοποίηση του θεματικού αυτού στοιχείου, οι εκφράσεις που μεταχειρίζεται ο Koch υπαινίσσονται κάποια σχέση με την πλάγια ("τραγουδιστό θέμα") και την κύρια θεματική ομάδα ("κύριο μελωδικό τμήμα") της πρώτης σολιστικής ενότητος (*εκθέσεως*), αντιστοίχως. Παρ' όλα αυτά, *και* ο πρώτος κατασκευαστικός τύπος ritornello είναι μάλλον απίθανο να μην περιέχει ανάλογες θεματικές αναφορές, ακόμη και αν δεν γίνεται καμμιά σχετική μνεία, εξαιτίας προφανώς του γενικότερου προσανατολισμού του συγγραφέα προς αρμονικά μάλλον παρά προς θεματικά φαινόμενα (ως προς αυτό, βλ. ιδίως Stevens, "An 18th-Century Description…", ό.π., σ. 91). Φαίνεται λοιπόν ότι ο Koch επισημαίνει με έμφαση την παρουσία ενός "τραγουδιστού θέματος" ή ενός "κυρίου μελωδικού τμήματος" στο πλαίσιο του πρώτου ritornello μόνο και μόνο *επειδή* αυτό παρουσιάζεται σε τονικότητα διαφορετική της κύριας· τουναντίον, τυχόν εμφάνιση ενός αναλόγου θεματικού στοιχείου στο ίδιο σημείο αλλά στην κύρια τονικότητα, δεν θεωρείται άξια ειδικής επισημάνσεως.

"περίοδο" που εμπεριέχει μετατροπίες και τονικοποίηση της δευτερεύουσας τονικότητος.[851] Παρά το τελικό σχόλιο του Koch, εξ άλλου, στο ρεπερτόριο της εποχής του επικρατεί ο "μη-μετατροπικός" πρώτος τύπος ritornello, ενώ οι άλλοι δύο εφαρμόζονται σπανίως.[852] Ανεξαρτήτως πάντως της κατασκευής του, το πρώτο ritornello δεν λειτουργεί ποτέ ως *έκθεση* του θεματικού υλικού (της "Anlage") της συνθέσεως, αλλά συνιστά, σύμφωνα με τον Koch, «την εισαγωγή ενός λόγου με τα περιεχόμενα του ιδίου», μια προαναγγελία δηλαδή των κυριότερων θεματικών ιδεών που θα εκτεθούν παρακάτω στην πρώτη σολιστική ενότητα, σε συνδυασμό ενδεχομένως και με ορισμένες κατ' εξοχήν ορχηστρικές ιδέες.[853]

Η είσοδος του σολίστα γίνεται αμέσως μετά την πτωτική ολοκλήρωση του ritornello, ως επί το πλείστον χωρίς κάποια διαμεσολάβηση, και με αυτήν ξεκινά η πρώτη σολιστική ενότητα – *έκθεση*.[854] Τόσο σε αυτήν, όσο και στις επόμενες σολιστικές "κύριες περιόδους", η

---

[851] Ο Forschner (ό.π., σ. 224 και 283) εκλαμβάνει τον δεύτερο κατασκευαστικό τύπο του πρώτου ritornello ως μια αυτόνομη, μικρών διαστάσεων σονάτα δύο ενοτήτων· κάτι τέτοιο δεν είναι καθόλου απίθανο, αρκεί βεβαίως το "μελωδικό τμήμα της πρώτης περιόδου" που επαναλαμβάνεται προς το τέλος της δεύτερης ενότητος να ταυτίζεται με το "τραγουδιστό θέμα από το solo" της πρώτης – γεγονός πάντως που ούτε επιβεβαιώνεται, ούτε διαψεύδεται στο κείμενο του Koch. Για τον τρίτο τύπο, βλ. επίσης Forschner, ό.π.

[852] Βλ. Stevens, "An 18th-Century Description…", ό.π., σ. 90.

[853] Forschner, ό.π., σ. 222-223. Ο ίδιος επισημαίνει με ιδιαίτερη έμφαση ότι το πρώτο ritornello δεν προεξοφλεί την σολιστική *έκθεση*, αφού τα μεταξύ τους περιεχόμενα δεν ταυτίζονται ούτε ως προς την ποσότητα ούτε ως προς την σειρά με την οποία παρουσιάζονται (ό.π., σ. 223), αλλά και αν ακόμη ίσχυε κάτι τέτοιο, η κλειστή αρμονική οργάνωση του ορχηστρικού τμήματος δεν δύναται ούτως ή άλλως να λειτουργήσει ως "έκθεση", οπότε από αρμονικής πλευράς το ritornello συνιστά ένα τελείως ανεξάρτητο δομικό μέλος στην συνολική μορφή (ό.π., σ. 283). Τα ίδια περίπου επισημαίνονται και από τους Dahlhaus ("Der rhetorische Formbegriff…", ό.π., σ. 170), Wagner (ό.π., σ. 105· πρβλ. επίσης ό.π., σ. 97 και 102) και Reimer (ό.π., σ. 210-211). Όλοι αυτοί στρέφουν αμεσώτερα ή εμμεσότερα τα "πυρά" τους εναντίον της Stevens, η οποία αμφισβητεί την σαφέστατη θέση που παίρνει ο ίδιος ο Koch, προκειμένου να την καταστήσει εν μέρει συμβατή με την μεταγενέστερη θεώρηση του πρώτου ritornello ως μιας "ορχηστρικής εκθέσεως": ενώ λοιπόν αρχικά ("An 18th-Century Description…", ό.π., σ. 91-92 και 93) παρατηρεί την ασυμβατότητα της αντίληψης του Koch με εκείνη π.χ. του Prout περί "διπλής – ορχηστρικής και σολιστικής – εκθέσεως", στην συνέχεια (ό.π., σ. 93) εκτιμά ότι η εμφάνιση αμιγώς ορχηστρικών θεμάτων στο ritornello ανατρέπει την λειτουργία της *εκθέσεως* της πρώτης σολιστικής ενότητος, και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι το ημιαυτόνομο πρώτο ritornello συνιστά κάτι λιγότερο από μια "έκθεση" αλλά και κάτι περισσότερο από μια "εισαγωγή" (ό.π., σ. 94), που συνυπάρχει με την πρώτη σολιστική ενότητα, χωρίς εν τέλει να υφίσταται «η αναγκαιότητα του να επιλεγεί το ένα ή το άλλο ως η πραγματική "έκθεση"» (Stevens, "Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 40)! Προκύπτει όμως ένα εύλογο ερώτημα: αν το πρώτο αυτό ritornello συνιστά πράγματι ένα "ημιαυτόνομο" – έστω – τμήμα της συνολικής μακροδομής, τότε σε τί μειώνει την (αρμονική και θεματική) λειτουργία *εκθέσεως* της πρώτης σολιστικής "κύριας περιόδου" η απουσία από αυτήν ορισμένων θεματικών ιδεών που έχουν νωρίτερα παρουσιασθεί στο εναρκτήριο ορχηστρικό τμήμα; Στην πραγματικότητα, η ύπαρξη αμιγώς ορχηστρικών ιδεών ενισχύει την αυτονομία των ritornelli ενός κοντσέρτου, ο ρόλος και η σημασία των οποίων ακολουθούν ούτως ή άλλως φθίνουσα πορεία κατά την διάρκεια του δευτέρου ημίσεως του 18ου αιώνος, τόσο στην συνθετική πράξη όσο και στην θεωρία. Ας υποδειχθεί επίσης ότι η εμφάνιση διαφορετικών "κυρίων θεμάτων" στο ritornello και στο πρώτο solo (Stevens, "An 18th-Century Description…", ό.π., σ. 93· Forschner, ό.π., σ. 223) είναι ένα στοιχείο που ο Koch παραλαμβάνει από παλαιότερους θεωρητικούς (βλ. ιδίως Riepel, αλλά και Sulzer / Kirnberger), μόνο που εδώ είναι το κύριο θέμα της πρώτης σολιστικής "κύριας περιόδου" αυτό που (αναδρομικώς) θεωρείται ότι μπορεί να αντικατασταθεί μερικώς ή ολικώς στην έναρξη του πρώτου ritornello και όχι το αντίστροφο. Εξ άλλου, ο εισαγωγικός ρόλος του εναρκτήριου ritornello τονίζεται και στο *Musikalisches Lexikon* (1802) του Koch· η Stevens παραθέτει το σχετικό χωρίο, δίχως πλέον να μπορεί να αντιταχθεί σε όσα κατηγορηματικά αναφέρονται εκεί: «Η μορφή του μουσικού αυτού κομματιού [του κοντσέρτου] συνίσταται εν συντομία στο ότι της παρουσιάσεως της σολιστικής φωνής [του σολιστικού οργάνου] προηγείται ένα ritornello ως εισαγωγή, το οποίο εφιστά την προσοχή του ακροατή στο [θεματικό] περιεχόμενο του σολιστικού οργάνου, και σε αυτό παρουσιάζονται τα κύρια μελωδικά τμήματα ολόκληρου του μέρους, αλλά εν γένει σε έναν διαφορετικό και πιο στενά διαρθρωμένο συνδυασμό από αυτόν που λαμβάνει χώραν κατόπιν στο σολιστικό μέρος. Με αυτά τα κύρια μελωδικά τμήματα ενώνονται συνήθως και άλλα τέτοια, ταιριαστά προς αυτά, τμήματα που αντιστοιχούν στην πληρέστερη ηχητικά εκτέλεση μιας ολόκληρης ορχήστρας. Αυτά διαμορφώνουν από κοινού στο ritornello μιαν ανεπτυγμένη περίοδο, η οποία στην πορεία της προσεγγίζει μια-δυο συγγενικές τονικότητες και κλείνει στην κύρια τονικότητα» (παράθεμα από Stevens, "Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 41-42).

[854] Ritzel, ό.π., σ. 190· Stevens, "An 18th-Century Description…", ό.π., σ. 90· Forschner, ό.π., σ. 224.

παρουσία της ορχήστρας δεν περιορίζεται αποκλειστικά σε συνοδευτικό ρόλο, αφού με την ολοκλήρωση μιας φράσεως του σολιστικού οργάνου κατά κανόναν εμφανίζονται σύντομες ορχηστρικές παρεμβολές (με υλικό από το πρώτο ritornello είτε από τις κατ' εξοχήν σολιστικές ιδέες που εισάγονται εδώ για πρώτη φορά).[855] Ο Koch επισημαίνει ακόμη ότι στις σολιστικές ενότητες είθισται οι μελωδικές φράσεις να συνδέονται μεταξύ τους χωρίς ενδιάμεσες πτώσεις-τομές, ακριβώς όπως και στο είδος της συμφωνίας, όσο και αν ο χαρακτήρας τους, από την άλλη πλευρά, είναι παρεμφερής των μελωδιών μιας σονάτας.[856]

Με την τελική πτώση του πρώτου solo – *εκθέσεως* επί της τονικότητος της δεσπόζουσας «εισάγεται το δεύτερο ritornello, πάλι με το κύριο θέμα», το οποίο, σύμφωνα πάντοτε με τον Koch, «επαναφέρει ορισμένα μελωδικά τμήματα που περιέχονταν ήδη στο πρώτο ritornello και κλείνει ομοίως στην τονικότητα της πέμπτης [στην δεσπόζουσα] με μια τυπική πτώση».[857] Ως προς την λειτουργία του, πιστεύω ότι το δεύτερο ritornello θα μπορούσε να κατανοηθεί με δύο διαφορετικούς τρόπους: α) αν όντως βασίζεται στο κύριο θέμα, τότε κατά πάσαν πιθανότητα αντιστοιχεί στην τυπική παράθεση του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα στην έναρξη της *επεξεργασίας*· β) αν όμως συνίσταται σε καταληκτικές θεματικές ιδέες, τότε λαμβάνει ουσιαστικά την θέση του προαιρετικού "παραρτήματος" της πρώτης "κύριας περιόδου" της μορφής σονάτας, επικυρώνοντας με έμφαση την δευτερεύουσα τονικότητά της.

Η δεύτερη "κύρια περίοδος" του κοντσέρτου αντιστοιχεί στην *επεξεργασία* της μορφής σονάτας, με βασικά χαρακτηριστικά την μετατροπική πορεία και την τελική πτώση σε κάποια συγγενική ελάσσονα τονικότητα (στα έργα σε μείζονα τρόπο, βέβαια).[858] Ο Koch επισημαίνει ως ιδιαιτερότητα της ενότητος αυτής στο κοντσέρτο την έναρξή της «συνήθως μέσω ενός οποιουδήποτε μελωδικού τμήματος, το οποίο δεν περιλαμβανόταν στην πρώτη [κύρια] περίοδο, αλλά συνιστά μια έντονα χαρακτηριστική, αν και ταιριαστή, δευτερεύουσα ιδέα, η οποία ωστόσο οδηγεί ξανά, κατά τρόπον εξόχως αρμόζοντα, σε μια κύρια ιδέα».[859] Η λειτουργία που αναθέτει ο Koch σε αυτό το νέο θεματικό στοιχείο είναι αδιαμφισβήτητα μεταβατική· παρουσιάζει δε ιδιαίτερο ενδιαφέρον το ότι σε αυτήν ειδικά την περίπτωση η θεωρία του προσεγγίζει αρκετά εκείνη του Galeazzi ως προς την έναρξη της *επεξεργασίας*.[860]

---

[855] Βλ. Ritzel, ό.π., σ. 192· Stevens, "An 18th-Century Description…", ό.π., σ. 90· Forschner, ό.π., σ. 224 (πρβλ. επίσης σ. 222).

[856] Βλ. αφ' ενός Stevens ("An 18th-Century Description…", ό.π., σ. 90) και αφ' ετέρου Ritzel (ό.π., σ. 190) και Forschner (ό.π., σ. 221).

[857] Stevens, "An 18th-Century Description…", ό.π., σ. 90. Πρβλ. επίσης Ritzel (ό.π., σ. 190) και Reimer (ό.π., σ. 213). Ο Forschner (ό.π., σ. 224) αναφέρει επιπλέον – βασιζόμενος πάντοτε στον Koch – ότι το δεύτερο ritornello μπορεί να συμπεριλάβει και ιδέες του πρώτου solo, αλλά ολοκληρώνεται με το καταληκτικό υλικό του πρώτου ritornello (ενδεχομένως με σημαντικές περικοπές). Η Stevens ("An 18th-Century Description…", ό.π., σ. 90), εντούτοις, υποδεικνύει ότι στην πράξη (σε κοντσέρτα του Carl Philipp Emanuel Bach, του Johann Christian Bach, αλλά και του Wolfgang Amadeus Mozart) το δεύτερο ritornello συνίσταται πολύ πιο συχνά στην κατακλείδα του πρώτου παρά στο κύριο θέμα. Το ίδιο ακριβώς υποστηρίζει και ο Reimer, ό.π., σ. 214.

[858] Stevens, "An 18th-Century Description…", ό.π., σ. 91, καθώς και "Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 40 (η μετατροπική πορεία μπορεί πράγματι να μην συνδυάζεται με την θεματική ανάπτυξη, όπως παρατηρεί η συγγραφέας, αλλά αυτό ισχύει γενικότερα για την ενότητα που αποκαλούμε *επεξεργασία*, όπως ήδη έχουμε διαπιστώσει)· Forschner, ό.π., σ. 226· Reimer, ό.π., σ. 211.

[859] Το παράθεμα δίνεται τόσο από τον Ritzel (ό.π., σ. 191), όσο και από την Stevens ("An 18th-Century Description…", ό.π., σ. 91)· πρβλ. επίσης τις σχετικές αναφορές των Forschner (ό.π., σ. 224) και Reimer (ό.π., σ. 211).

[860] Θεωρώ υπερβολικά έως άστοχα ορισμένα σχόλια και προεκτάσεις γύρω από την δυνατότητα αυτή, τόσο του Forschner (ό.π., σ. 224), ο οποίος υποστηρίζει ότι η θεματική αυτή ελευθερία απομακρύνει την δεύτερη "κύρια περίοδο" του κοντσέρτου από την μεταγενέστερη έννοια της "επεξεργασίας" (ενόσω μάλιστα σε σχετική σημείωση – ό.π., σ. 283 – ο ίδιος παραδέχεται ότι ακόμη και αν η ενότητα αυτή εμφανίζεται περισσότερο ανεξάρτητη της *εκθέσεως* στο κοντσέρτο απ' ό,τι στην σονάτα ή στην συμφωνία, δεν παραιτείται εντούτοις από την δυνατότητα μιας αναπτυξιακής ύφανσης), όσο και του Reimer (ό.π., σ. 211), ο οποίος με αφορμή την εμφάνιση νέου θεματικού υλικού αντιμετωπίζει αναφανδόν την δεύτερη σολιστική ενότητα του κοντσέρτου ως "επεισόδιο"!

Για το τρίτο ritornello, το οποίο τίθεται ανάμεσα στην *επεξεργασία* και την *επανέκθεση* (δεύτερο και τρίτο solo), ο Koch παρουσιάζει δύο διαφορετικές δυνατότητες. Σύμφωνα κατ' αρχάς με όσα εκτίθενται στο *Versuch* (1793), στο "σύντομο" αυτό ritornello, «μέσω ενός μελωδικού τμήματος που επεκτείνεται δια της αναπτύξεως ή της συνέχισης ενός εμμένοντος στον εαυτό του μετρικού προτύπου, η μετατροπία οδηγεί πάλι πίσω στην κύρια τονικότητα […], στην οποία το ritornello αυτό καταλήγει με μια πτώση στην πέμπτη, προκειμένου το τρίτο solo της κύριας φωνής [του σολιστικού οργάνου] να μπορεί να ξεκινήσει και πάλι από την κύρια τονικότητα».[861] Στην περίπτωση αυτή, επομένως, το τρίτο ritornello αντιστοιχεί στο μεταβατικό "παράρτημα" της δεύτερης "κύριας περιόδου" της μορφής σονάτας, που εξελίσσεται υπό τύπον αλυσίδος.[862] Στο *Musikalisches Lexikon* του 1802 εντούτοις, το ενδιάμεσο αυτό ritornello απαλείφεται τελείως και έτσι οι δύο τελευταίες σολιστικές ενότητες της μορφής του κοντσέρτου ενώνονται πλέον σε μία![863] Το γεγονός αυτό οφείλεται προφανώς στην εξέλιξη της συνθετικής πρακτικής κατά τα τέλη του 18ου αιώνος, οπότε η μεταβατική αρμονική λειτουργία του τρίτου ritornello αφομοιώνεται σταδιακά και τελικά ανατίθεται αποκλειστικά στο τελευταίο τμήμα της σολιστικής *επεξεργασίας*.[864]

Η τρίτη σολιστική "κύρια περίοδος" είναι αντίστοιχη της *επανεκθέσεως* της σονάτας. Στο *Musikalisches Lexikon* εντούτοις, δεν διακρίνεται από την προηγούμενη *επεξεργασία*, παρά αντιμετωπίζεται μόνο ως το "δεύτερο ήμισυ" της δεύτερης (και τελευταίας) σολιστικής ενότητος, το οποίο «διεκπεραιώνεται στην κύρια τονικότητα, στην οποία επαναλαμβάνονται εν συντομία τα κύρια μελωδικά τμήματα ολόκληρου του μέρους».[865] Τυχόν επαναφορά στην σολιστική αυτή *επανέκθεση* ιδεών που δεν περιλαμβάνονταν στην σολιστική *έκθεση* (πράγμα πάντως που δεν αποσαφηνίζεται πλήρως στο κείμενο του Koch), θα συνιστούσε μια ενδιαφέρουσα εξέλιξη στην θεωρία της μορφής του κοντσέρτου, διότι η επανέκθεση μιας ιδέας που είχε παρουσιασθεί π.χ. μόνο στο πρώτο ritornello, θα συνέβαλε αποφασιστικά στην άμβλυνση της μάλλον αυστηρής λειτουργικής διαφοροποίησης ανάμεσα σε "κύριες" (soli) και "δευτερεύουσες περιόδους" (tutti)·[866] υποθέτω όμως ότι το ίδιο φαινόμενο θα μπορούσε να τεκμηριωθεί εξίσου ικανοποιητικά και στην βάση της πιθανής ενσωμάτωσης του τρίτου ritornello στην έναρξη της *επανεκθέσεως*[867] ή σε κάποιο μεταγενέστερο σημείο της, υπό την μορφή μιας όχι πολύ σύντομης ορχηστρικής παρεμβολής.

Στο τέλος της σολιστικής *επανεκθέσεως*, μια σύντομη παρέμβαση της ορχήστρας οδηγεί σε ένα σταμάτημα (κορώνα) επί της συγχορδίας της τονικής σε δεύτερη αναστροφή (το "πτωτικό έξι-τέσσερα"), δίνοντας έτσι το "σύνθημα" για την έναρξη της καντέντσας του σολίστα, για την οποία μάλιστα ο Koch προτιμά τους όρους "ελεύθερη φαντασία" είτε "capriccio".[868] Με την περάτωση δε και της σολιστικής καντέντσας, εισάγεται για τελευταία

[861] Το παράθεμα προέρχεται από τον Forschner, ό.π., σ. 225. Πρβλ. επίσης Ritzel (ό.π., σ. 191), Stevens ("An 18th-Century Description…", ό.π., σ. 91) και Reimer (ό.π., σ. 213).

[862] Πρβλ. ιδίως Forschner (ό.π., σ. 225) και Reimer (ό.π., σ. 213). Το τρίτο αυτό ritornello δεν είναι ωστόσο απαραίτητο να βασίζεται στο υλικό του πρώτου (όπως υποστηρίζει ο Forschner, ό.π., σ. 282), ούτε ειδικότερα στο κύριο θέμα (όπως ισχυρίζεται ο Reimer, ό.π., σ. 213).

[863] Stevens, "An 18th-Century Description…", ό.π., σ. 95, και κυρίως "Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 41· Forschner, ό.π., σ. 225· Reimer, ό.π., σ. 215-216.

[864] Πρβλ. Forschner, ό.π., σ. 225 και ιδίως 283.

[865] Forschner (ό.π., σ. 225) και Stevens ("Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 42). Η ταύτιση της (τριμερούς) μορφής κοντσέρτου που περιγράφει ο Koch στο *Musikalisches Lexikon* με την (διμερή) μορφή που παρουσιάζει ο Vogler, στην οποία προβαίνει η Stevens (ό.π., σ. 41), είναι εξαιρετικά αμφίβολη, αφού το δεύτερο solo στον Vogler δεν φαίνεται να περιλαμβάνει μια πλήρη *επανέκθεση*, όπως σαφέστατα συμβαίνει στον Koch.

[866] Βλ. ιδίως Stevens ("Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 43) αλλά και Forschner (ό.π., σ. 225).

[867] Το φαινόμενο αυτό αναφέρεται από την Stevens ("An 18th-Century Description…", ό.π., σ. 91) και δη σε συνάρτηση με συνθετικές πρακτικές της εποχής εκείνης που αποκλίνουν από τα δεδομένα της θεωρίας του Koch.

[868] Βλ. Ritzel, ό.π., σ. 187-188 (όπου μάλιστα δίνεται έμφαση στο γεγονός ότι η σολιστική αυτή καντέντσα δεν επιρρεάζει κατά κανέναν τρόπο την μορφή της τελευταίας "κύριας περιόδου") και σ. 191· Stevens, "An 18th-

φορά η ορχήστρα με το τέταρτο ritornello, το οποίο συνήθως συνίσταται μόνο στις καταληκτικές θεματικές ιδέες του πρώτου, ενώ σπανίως περιλαμβάνει μια τελική επαναφορά και του κυρίου θέματος:[869] το γεγονός αυτό ενισχύει συνεπώς την υπόθεση ότι το τέταρτο ritornello λειτουργεί – όπως ενίοτε και το δεύτερο – ως "παράρτημα" της τρίτης "κύριας περιόδου" της μορφής σονάτας. Στο *Musikalisches Lexikon*, εξ άλλου, δίνεται έμφαση στην συντομία του καταληκτικού αυτού ορχηστρικού τμήματος.[870]

Όπως και στην περίπτωση της μορφής σονάτας, η θεωρία του Koch για την μορφή του κοντσέρτου είναι η πλέον εμπεριστατωμένη και αντιπροσωπευτική της περιόδου του κλασσικισμού. Στα *Elementi teorico-pratici di musica* του Francesco Galeazzi, βέβαια, η μορφή του κοντσέρτου αποτελείται από τρία μόνο ορχηστρικά τμήματα και δύο ενδιάμεσες σολιστικές ενότητες, προκαταλαμβάνοντας έτσι την λίγο μεταγενέστερη περιγραφή του Koch στο *Musikalisches Lexikon* (χωρίς ritornello ανάμεσα στην *επεξεργασία* και την *επανέκθεση*).[871] Ενδιαφέρον εδώ παρουσιάζουν ιδίως οι προδιαγραφές του πρώτου ritornello: «Το πρώτο pieno [tutti] πρέπει να είναι αρκετά εκτενές για να χρησιμεύσει ως εισαγωγή, αλλά [παράλληλα] μεγαλοπρεπές και επιβλητικό, και να αντιμετωπίζεται κατά τον τρόπο του πρώτου τμήματος [της *εκθέσεως*] μιας συμφωνίας, οπωσδήποτε και με την χαρακτηριστική του περίοδο, και με μια πτώση που το χωρίζει από το solo, η οποία πρέπει να καταλήγει στην κύρια τονικότητα».[872] Παρ' ότι λοιπόν η εισαγωγική λειτουργία του πρώτου ritornello δεν επιδέχεται καμμιά αμφισβήτηση, τα θεματικά του περιεχόμενα – και μόνον αυτά – αντιστοιχούν στην διάρθρωση της σολιστικής *εκθέσεως*.[873] Ποιά όμως από τα επτά γνωστά τμήματα που μπορούν να συμπεριληφθούν σε μια *έκθεση* σονάτας είναι κατάλληλα για την ορχηστρική αυτή "εισαγωγή" του κοντσέρτου; Η ιδιαίτερη αναφορά στην "χαρακτηριστική περίοδο" – η οποία ταυτίζεται προφανώς με το "χαρακτηριστικό" ή "ενδιάμεσο πέρασμα" της *εκθέσεως* – οφείλεται κατά την γνώμη μου στο γεγονός ότι το συγκεκριμένο δομικό τμήμα μπορεί μεν σε κάποιες σονάτες να απουσιάζει εντελώς, αλλά στο κοντσέρτο φαίνεται πλέον πως διασφαλίζει μια σταθερή θέση και μάλιστα τόσο στην σολιστική *έκθεση* όσο και στο εναρκτήριο ορχηστρικό τμήμα. Από τα υπόλοιπα δομικά μέλη μιας *εκθέσεως*, σίγουρη θα πρέπει να θεωρείται επίσης η παρουσία του "κυρίου μοτίβου" στο πρώτο ritornello, προαιρετική η εμφάνιση του "δευτέρου μοτίβου" καθώς και του υπολοίπου μεταβατικού υλικού (της "απομάκρυνσης από την [αρχική] τονικότητα"), πιθανή η παρουσίαση ιδεών της "πτωτικής περιόδου" και της κατακλείδας ("coda"), ενώ μάλλον απίθανη η πρόταξη ενός "πρελουδίου". Συμπεραίνουμε επομένως ότι ο Galeazzi υποδεικνύει σε γενικές γραμμές ό,τι περίπου και ο Koch: ότι δηλαδή το εναρκτήριο ritornello κείται ουσιαστικά πέραν του κεντρικού σονατοειδούς σχεδιασμού της μορφής κοντσέρτου, προαναγγέλλοντας όμως (τουλάχιστον) τα σημαντικότερα θεματικά στοιχεία της ακόλουθης σολιστικής *εκθέσεως*.

---

Century Description…", ό.π., σ. 91· Forschner, ό.π., σ. 225 (όπου η σολιστική καντέντσα ερμηνεύεται ως προέκταση της κατάληξης της τελευταίας "κύριας περιόδου", παρ' ότι βέβαια δεν μπορεί να θεωρηθεί ότι επιρρεάζει σε τίποτα την συνολική μακροδομή). Ο όρος "καντέντσα", σύμφωνα με τον Koch, οφείλεται στο ότι το αυτοσχέδιο αυτό πέρασμα πραγματοποιείται προς το τέλος ενός μέρους (βλ. Forschner, ό.π., σ. 225).

[869] Ritzel, ό.π., σ. 191· Stevens, "An 18th-Century Description…", ό.π., σ. 91· Forschner, ό.π., σ. 225· Reimer, ό.π., σ. 214.

[870] Βλ. Stevens, "Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 42.

[871] Ό.π., σ. 37-38 και 41. Αμφίβολης εγκυρότητος, εντούτοις, είναι η επιχειρούμενη από την Stevens ταύτιση των μορφολογικών δεδομένων που παρέχουν οι Galeazzi και Vogler για το κοντσέρτο, δεδομένου του ότι η βάση της κατανόησης της μορφής σονάτας στους δύο αυτούς συγγραφείς είναι αισθητά διαφορετική.

[872] Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica*, τόμος Β΄, Roma 1796, όπως παρατίθεται από την Stevens, "Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 38.

[873] Πρβλ. τα σχετικά σχόλια της Stevens, αναφορικά με το ότι το πρώτο tutti προσλαμβάνει σονατοειδή δομή ("Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 38) αλλά και το ότι αυτό μοιράζεται το μελωδικό του υλικό με το πρώτο solo (ό.π., σ. 48).

Μια αισθητά διαφοροποιημένη θεώρηση της μορφής του κοντσέρτου συναντάμε απεναντίας στο *An Essay on Practical Musical Composition* του August Kollmann:

> Ένα κοντσέρτο αποτελείται από *tutti*, στα οποία υφίσταται ομοιότητα προς μια συμφωνία, και από *soli* που είναι όπως τα κύρια περάσματα μιας μεγάλης σονάτας· και κατά συνέπειαν [το κοντσέρτο] μπορεί να θεωρηθεί ως μια σύνθεση συμφωνίας και σονάτας. […]
>
> Το *πρώτο* μέρος [ενός κοντσέρτου] είναι συνήθως ένα *Allegro*. Οι δύο ενότητες ή τέσσερεις υποενότητες εκ των οποίων αποτελείται, σύμφωνα με τον γενικό σχεδιασμό ενός κομματιού που έχει δειχθεί σε [άλλο] κεφάλαιο, διευθετούνται ως ακολούθως:
>
> Η *πρώτη υποενότητα* είναι ένα *tutti* που αποσκοπεί στην παρουσίαση του αριθμού και του είδους των οργάνων που θα χρησιμοποιηθούν στο κοντσέρτο και επίσης στο να εντυπώσει στο αυτί του ακροατή την τονικότητα και τον τρόπο, τα κύρια θέματα και τον χαρακτήρα του μέρους. Συνεπώς, αυτό πρέπει να είναι στην τονική με το είδος της μετατροπίας που έχει δειχθεί σε [άλλο] κεφάλαιο. Και τίποτε άλλο δεν πρέπει να εισάγεται σε αυτό, πέρα από θέματα ή περάσματα που πρόκειται να αναπτυχθούν στην πορεία του μέρους. Μερικοί συνθέτες καθιστούν το tutti αυτό εκτενέστερο, ενώ άλλοι συντομότερο· εν γένει ωστόσο, το μέγεθός του είναι περίπου το ένα τρίτο ή [το ένα] τέταρτο ολόκληρης της πρώτης ενότητος. Αυτό ολοκληρώνεται είτε με μια τέλεια πτώση στην τονική, είτε, καλύτερα, με μισή πτώση στην δεσπόζουσά της […].
>
> Η *δεύτερη υποενότητα* ξεκινά με – και κυρίως συνίσταται σε – ένα *solo* που αποσκοπεί στο να δείξει τις δυνατότητες του κυρίου [σολιστικού] οργάνου και τις ικανότητες του κυρίου ερμηνευτή [σολίστα]. Η αναφερόμενη έναρξη μπορεί να γίνει με το θέμα ή τα θέματα [του tutti], χωρίς καμμία παραλλαγή, ή με μια συνετή παραλλαγή ή μίμηση του ιδίου. Το solo αυτό περιστασιακώς καταπραΰνεται από σύντομα tutti, προκειμένου να διατηρηθεί η μεγαλοπρέπεια του κομματιού· και όταν [πλέον] έχει καλύψει την αρμόζουσα έκταση, που είναι περίπου η διπλάσια ή τριπλάσια εκείνης του πρώτου tutti, γίνεται μια κατάληξη, ως επί το πλείστον με ένα [άλλο] tutti, στην πέμπτη [δεσπόζουσα] ή (στον ελάσσονα [τρόπο]) στην τρίτη της τονικής [σχετική μείζονα], με την οποία ολοκληρώνεται η πρώτη *ενότητα*. Ως προς την αρμόζουσα μετατροπία για αυτό το τμήμα του μέρους, βλέπε επίσης σε [άλλο] κεφάλαιο.
>
> Η *τρίτη υποενότητα* είναι παρόμοια με την δεύτερη στο ότι αποτελείται από ένα *solo* που καταπραΰνεται από σύντομα tutti· είναι εντούτοις και διαφορετική από αυτήν ως προς το είδος της μετατροπίας και της ανάπτυξης που επιδέχεται ή απαιτεί. […] Μπορεί να είναι λίγο μικρότερη από την δεύτερη υποενότητα και πρέπει να τελειώνει με μια μισή πτώση στην πέμπτη [δεσπόζουσα] της κύριας τονικότητος.
>
> Η *τέταρτη υποενότητα* περιέχει ξανά ένα *solo*, το οποίο γενικά αρχίζει με το θέμα στην κύρια τονικότητα και συνεχίζεται με το είδος της μετατροπίας και της ανάπτυξης που έχει δειχθεί σε [άλλο] κεφάλαιο, έως ότου γίνει τόσο περίπου σε έκταση όσο η τρίτη υποενότητα· τότε οδηγείται σε μια μεγάλη πτώση στην τονική […], και μετά από αυτήν την πτώση προστίθεται ένα σύντομο tutti ως *coda*, για να δημιουργήσει μια πλήρη και τυπική κατάληξη στο πρώτο *μέρος*.[874]

Η βασική έγνοια του Kollmann φαίνεται πως δεν είναι άλλη από την ένταξη των ορχηστρικών τμημάτων και των σολιστικών ενοτήτων της μορφής του κοντσέρτου στον διμερή – αρμονικής φύσεως – "γενικό σχεδιασμό" ενός οποιουδήποτε κομματιού. Για να το επιτύχει όμως αυτό, ο Kollmann θέτει ενσυνείδητα στο περιθώριο την εναλλαγή των tutti και solo, που για όλους τους προηγούμενους θεωρητικούς παρέμενε το θεμελιωδέστερο στοιχείο της μακροδομικής οργάνωσης του κοντσέρτου – έστω και αν προοδευτικά ο ρόλος του υποχωρούσε, όσο το είδος προσέγγιζε τον σχεδιασμό της μορφής σονάτας και αφομοιωνόταν

[874] August[us] Frederic Christopher Kollmann, *An Essay on Practical Musical Composition*, London 1799, όπως παρατίθεται από την Stevens, "Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 35-36 (στην σ. 37, εξ άλλου, η Stevens αποτυπώνει τα δεδομένα που εκθέτει ο Kollmann σε ένα διάγραμμα). Τμήματα του ιδίου κειμένου καθώς και συνοπτική περιγραφή της κατά Kollmann μορφής κοντσέρτου δίνει επίσης ο Balthazar (ό.π., σ. 61-64), ενώ ο Ritzel (ό.π., σ. 193) αρκείται σε μια συνοπτική παράφραση της ιδίας πηγής.

από αυτόν.[875] Το τελικό αποτέλεσμα πάντως είναι πολύ προβληματικό, συγκρινόμενο ιδίως με την (επίσης διμερή) διάρθρωση που προτείνεται για την μορφή σονάτας: διότι, μπορεί μεν οι δύο τελευταίες υποενότητες του κοντσέρτου να αντιστοιχούν στην *επεξεργασία* και την *επανέκθεση* της σονάτας, αλλά η δεύτερη υποενότητα του κοντσέρτου εμπεριέχει ό,τι στην σονάτα κατανέμεται στις δύο πρώτες υποενότητες (επομένως η *έκθεση* στην μία περίπτωση φέρεται να καλύπτει δύο υποενότητες, ενώ στην άλλη μόνο μία)· ως εκ τούτου, η πρώτη υποενότητα του κοντσέρτου ταυτίζεται αποκλειστικά με το πρώτο ritornello, παρά το γεγονός ότι η έκτασή της καθίσταται έτσι δυσανάλογα μικρότερη σε σχέση με τις υπόλοιπες τρεις.[876] Με αυτόν τον τρόπο βέβαια, ο Kollmann προσδίδει ιδιαίτερη λειτουργική αξία στο πρώτο ritornello, το οποίο δεν αντιμετωπίζει ως ένα "εισαγωγικό" τμήμα, αλλά αντιθέτως ως ένα είδος "εκθέσεως" των κυρίων θεματικών ιδεών, οι οποίες μάλιστα στην σολιστική *έκθεση* (δεύτερη υποενότητα) μπορούν ήδη να παραλλαχθούν είτε να αναπτυχθούν περαιτέρω.[877] Ενώ όμως το πρώτο ritornello εξισώνεται από λειτουργικής επόψεως με τις σολιστικές ενότητες, τα υπόλοιπα tutti εντάσσονται στις ακόλουθες υποενότητες ως "ορχηστρικές παρεμβολές" και χάνουν μεγάλο μέρος της δομικής τους σημασίας: το δεύτερο ritornello, συγκεκριμένως, το οποίο στους Vogler, Koch και Galeazzi όριζε το τέλος της πρώτης σολιστικής ενότητος, για τον Kollmann συνιστά μονάχα ένα σύνηθες – αλλά όχι και απαραίτητο πλέον – στοιχείο, ενώ το τελευταίο ritornello εκλαμβάνεται ως *coda*, δηλαδή ως μια προαιρετική προσθήκη στην καθ' εαυτή μακροδομική υπόσταση του κοντσέρτου! Εν κατακλείδι λοιπόν, η θεώρηση του Kollmann, παρά τα πολλά και ουσιώδη εγγενή προβλήματα που αντιμετωπίζει, παρουσιάζει ενδιαφέρον διότι εμπεριέχει γνωρίσματα που έπειτα από πολλές δεκαετίες επρόκειτο να επανέλθουν στο προσκήνιο, αν και στο πλαίσιο μιας θεωρίας για το κοντσέρτο εκ διαμέτρου αντίθετης από εκείνη του ύστερου 18ου αιώνος.

Οι θεωρητικοί των αρχών του 19ου αιώνος δεν ασχολούνται ιδιαίτερα με την μορφή του κοντσέρτου· αρκετοί εξ αυτών αρκούνται απλώς στην παράθεση ορισμένων στοιχείων από το *Musikalisches Lexikon* του Koch, ενδεχομένως και με ορισμένες επουσιώδεις (ως προς τα ιδιαίτερα δομικά χαρακτηριστικά ενός μέρους κοντσέρτου) προσθήκες,[878] ενώ σε σημαντικές συμβολές, όπως αυτές των Momigny, Reicha και Birnbach, η προβληματική του κοντσέρτου ουδόλως εξετάζεται. Ο Carl Czerny, αντιθέτως, που μεταφράζει στα γερμανικά και εκδίδει μεταξύ των ετών 1832-1834 το *Traité de haute composition musicale* του Reicha, αισθανόμενος την σχετική έλλειψη, προσθέτει στην εργασία αυτή μια συνοπτικότατη περιγραφή της μορφής του κοντσέρτου, η οποία περιλαμβάνει τις ακόλουθες παρατηρήσεις:

> Το κοντσέρτο (είτε βέβαια η κύρια φωνή είναι για το πιάνο είτε για κάποιο άλλο όργανο) διακρίνεται από την σονάτα στην κατασκευή του κατά το ακόλουθο: ότι του πρώτου solo προηγείται ένα ritornello για ολόκληρη την ορχήστρα. Το ritornello αυτό έχει περίπου την

[875] Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 193· Stevens, "Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 36-37· Balthazar, ό.π., σ. 62.

[876] Τα προβλήματα αυτά θίγουν τόσο ο Ritzel (ό.π., σ. 193) όσο και ο Balthazar (ό.π., σ. 62 έως 64). Η Stevens ("Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 37), εξ άλλου, παρατηρεί επίσης την αστοχία της θεώρησης της πρώτης και ιδίως της δεύτερης υποενότητος του κοντσέρτου κατά τον Kollmann και επιπροσθέτως απορρίπτει την (ούτως ή άλλως μάλλον ανυπόστατη) υπόθεση ταύτισης του πρώτου tutti με το "πρώτο ήμισυ" της *εκθέσεως* και του πρώτου solo μόνο με το "δεύτερο ήμισυ" της ιδίας (γεγονός που θα επέτρεπε την πλήρη αντιστοίχιση των τεσσάρων υποενοτήτων του κοντσέρτου με εκείνες της σονάτας), καθ' ότι δεν υπάρχουν ουσιαστικά τέτοια δείγματα γραφής σε κοντσέρτα του 18ου αιώνος.

[877] Ritzel, ό.π., σ. 193. Η Stevens ("Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 37) υποστηρίζει ότι η άποψη του Kollmann για τον ρόλο του πρώτου ritornello είναι μοναδική και ότι δεν βρήκε καμμία συνέχεια στην εξέλιξη της θεωρίας κατά τον 19ο αιώνα. Παρ' όλα αυτά, στον Kollmann διαφαίνεται κατά την γνώμη μου ήδη αρκετά καθαρά – και οπωσδήποτε για πρώτη φορά – η τάση διάκρισης ανάμεσα σε μια "ορχηστρική έκθεση" και σε μια "σολιστική έκθεση", η οποία ιδίως από τα τέλη του 19ου αιώνος έως τα μέσα του 20ού κατέστη η κυρίαρχη θεωρητική τοποθέτηση όσον αφορά στην μορφή του κοντσέρτου.

[878] Βλ. Stevens, "Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 43-44.

> κατασκευή του πρώτου τμήματος [της *εκθέσεως*] του πρώτου μέρους μιας σονάτας, μόνο που πρέπει να καταλήξει και πάλι στην κύρια τονικότητα ή στην δεσπόζουσά της μεθ' εβδόμης, προτού εμφανισθεί το πρώτο solo. Το ritornello δεν πρέπει να είναι εξοντωτικά εκτενές, και εντούτοις πρέπει να περιέχει όλες τις κύριες ιδέες του κοντσέρτου σε ένα συνοπτικό περίγραμμα. Το πρώτο solo επεκτείνει περαιτέρω αυτό το περίγραμμα, λαμβάνοντας υπ' όψιν την συνήθη [για την *έκθεση* της μορφής σονάτας] μετατροπική πορεία. Το πλάγιο θέμα [Mittelgesang] μπορεί ενίοτε να παρουσιασθεί και από το tutti [την ορχήστρα]· μετά και από τα απαραίτητα περάσματα, το πρώτο τμήμα [η *έκθεση*] κλείνει με μια πτώση, κατόπιν της οποίας η ορχήστρα αναλαμβάνει ξανά να εκτελέσει ένα όχι εκτενές επεισόδιο [Zwischensatz]· το πρώτο τμήμα [η *έκθεση*] δεν επαναλαμβάνεται ποτέ. Το δεύτερο κύριο solo, που διαμορφώνει το δεύτερο τμήμα [την *επεξεργασία* και την *επανέκθεση* από κοινού], αφήνει ελεύθερο χώρο για εκτέλεση στο μετατροπικό χάρισμα [Modulations-Talent], παρ' ότι βέβαια όλοι οι αισθητικοί κανόνες της σονάτας, ιδίως σε ό,τι αφορά στην ενότητα του όλου, πρέπει και εδώ να τηρούνται.[879]

Καθώς η εξάρτηση του κοντσέρτου από την μορφή σονάτας θεωρείται εδώ και αρκετές πλέον δεκαετίες αυτονόητη, ο Czerny ασχολείται κυρίως με το πρώτο ritornello, για το οποίο πάντως δίνει μόνο μιαν "ουδέτερη" περιγραφή (με την οποία μάλιστα προσεγγίζει εξίσου εκείνες των Galeazzi και Kollmann) και δεν προτείνει ουσιαστικά καμμία λειτουργική ερμηνεία του.[880] Πέραν τούτου, η δυνατότητα μιας ορχηστρικής παρουσιάσεως του πλαγίου θέματος στην σολιστική ενότητα της *εκθέσεως* είναι ενδιαφέρουσα (αν και συνιστά μια μάλλον επουσιώδη παρατήρηση), ενώ το σύντομο ορχηστρικό "επεισόδιο" ανάμεσα στην *έκθεση* και την – εξόχως μετατροπική – *επεξεργασία* δίνει περισσότερο την εντύπωση ενός επιπρόσθετου (ακόμη και "παρείσακτου") τμήματος που κείται σαφώς πέραν των συστατικών δομικών μελών του συγκεκριμένου μορφολογικού προτύπου.[881] Για την *επανέκθεση*, τέλος, δεν υφίσταται καμμία ειδική αναφορά.

Στα χρόνια που ακολούθησαν, ωστόσο, ο Czerny ανέπτυξε περαιτέρω την θεωρία του για το κοντσέρτο και έτσι το 1848, στο *School of Practical Composition*, παρουσιάζει μια λεπτομερέστερη, σαφέστερη, αλλά και εμπλουτισμένη με νέα στοιχεία θεώρηση της μορφής αυτής. Για την πρώτη μεγάλη ενότητα, συγκεκριμένως, αναφέρει τα ακόλουθα:

---

[879] Carl Czerny, επισημείωση στην γερμανική μετάφραση του *Traité de haute composition musicale* του Antonín Reicha, υπό τον τίτλο *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, Wien 1832-1834, όπως αυτή παρατίθεται στην μονογραφία του Wolfgang Osthoff, *Ludwig van Beethoven: Klavierkonzert Nr. 3 c-moll, op. 37*, Wilhelm Fink Verlag (Meisterwerke der Musik, Bd. 2), München 1965, σ. 5. Πρβλ. επίσης τις αποσπασματικές παραθέσεις του ιδίου κειμένου στις εργασίες των Reimer (ό.π., σ. 216) και Küster (ό.π., σ. 91).

[880] Ενώ ο Küster (ό.π., σ. 91) αντιλαμβάνεται εδώ ήδη την διαμόρφωση μιας "ορχηστρικής εκθέσεως" που ακολουθείται από σολιστική *έκθεση*, *επεξεργασία* και *επανέκθεση*, ο Reimer (ό.π., σ. 216) εκτιμά αντιθέτως ότι ο Czerny αναφέρεται σε ένα "εισαγωγικό" ritornello. Στο ίδιο το παρατιθέμενο κείμενο, εντούτοις, δεν υφίσταται καμμία σαφής ένδειξη περί "εκθεσιακής" ή "εισαγωγικής" λειτουργίας του ορχηστρικού αυτού τμήματος. Ο Küster (ό.π.) διαπιστώνει επιπροσθέτως την διάσταση που δημιουργείται ανάμεσα σε μια σχετικώς υποτιμημένη ορχηστρική "έκθεση" και σε μια "ορθότερη" σολιστική *έκθεση* (χάρη στην συμμετοχή του σολίστα αλλά και στην πραγμάτωση της μετατροπίας προς την δευτερεύουσα τονικότητα), και διερωτάται πώς είναι δυνατόν να "εκτεθεί κάτι δύο φορές" καθώς και ποιά είναι η χρησιμότητα της αρχικής παρουσίασης της ορχήστρας, αν τελικά "σημαντικό" είναι μόνον αυτό που εκφέρεται στην συνέχεια από τον σολίστα. Με άλλα λόγια, δηλαδή, ο Küster αμφισβητεί (ορθώς, κατά την γνώμη μου) την ερμηνεία του παραδοσιακού εναρκτήριου ritornello ως ενός τμήματος που έχει ενσωματωθεί πλήρως στις λειτουργικές προδιαγραφές της μορφής σονάτας – παίρνοντας πάντως ως αφορμή ένα κείμενο στο οποίο δεν διαφαίνεται ακόμη μια τέτοιου είδους προσέγγιση.

[881] Πρβλ. Küster (ό.π., σ. 91), ο οποίος μάλιστα επικρίνει αυτήν την αδυναμία του θεωρητικού μοντέλλου της "σονάτας κοντσέρτου" να ερμηνεύσει ικανοποιητικά τα δομικώς αυτόνομα τμήματα tutti που παρουσιάζονται μετά την σολιστική *έκθεση*. Ο Reimer (ό.π., σ. 216), τουναντίον, συμπεραίνει ότι στην συμβολή του Czerny «τα απομεινάρια της [μπαροκικής] αρχής του ritornello καθίστανται φορείς μιας επουσιώδους τροποποίησης της μορφής σονάτας». Πιστεύω όμως ότι ο όρος – και μόνον – που χρησιμοποιεί ο Czerny για το δεύτερο tutti ("Zwischensatz") δικαιώνει απολύτως την γνώμη του Küster, ενώ η παρατήρηση του Reimer μου φαίνεται εν τέλει περισσότερο συμβατή με την θεώρηση του Koch (ιδίως όπως αυτή διατυπώνεται στο *Versuch*) παρά του Czerny.

Το πρώτο μέρος [ενός κοντσέρτου] ξεκινά με ένα tutti, το οποίο [μπορεί να] είναι ήρεμο, ενεργητικό ή μελωδικό. Εν γένει επιλέγεται ένα θέμα, το οποίο δεν είναι ούτε τετριμμένο, ούτε ασήμαντο, και που μπορεί να αναπτυχθεί καλά. Αυτό το tutti μπορεί να περιέχει περί τα 100 μέτρα σε ένα μετριασμένο Allegro και η κατασκευή του είναι σε μεγάλο βαθμό η ίδια με του πρώτου τμήματος [της *εκθέσεως*] μιας σονάτας. Η συνέχεια του θέματος [μετάβαση] καθώς και το μελωδικό μεσαίο [πλάγιο] θέμα πρέπει να είναι επινοημένα έτσι, ώστε να μπορούν κατόπιν να χρησιμοποιηθούν στο solo. Το μεσαίο [πλάγιο] θέμα ακολουθείται από μια συνέχεια, η οποία, αφού κάνει κατά το μάλλον ή ήττον μερικές μετατροπίες, επιστρέφει στην *αρχική τονικότητα* και κλείνει ήρεμα σε αυτήν. Στην συνέχεια αυτή [του πλαγίου θέματος], επίσης, οι ιδέες και οι αρμονίες πρέπει να επιλεγούν ούτως, ώστε τα πιανιστικά περάσματα να μπορούν έπειτα να διαμορφωθούν επί τη βάσει αυτών.

Αφού ολοκληρωθεί το πρώτο αυτό tutti, αρχίζει το πρώτο solo. Αυτό μπορεί να ξεκινήσει είτε κατ' ευθείαν με το κύριο θέμα, είτε με άλλες ενεργητικές φιγούρες – με μια νέα, σύντομη μελωδία – ή, τέλος, με ήπιες, παροδικές και διστακτικές μετατροπίες στην δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης και σε άλλες αντίστοιχες συγχορδίες, διαμορφώνοντας τελικά μια πτώση στην αρχική τονικότητα. Σε όλες τις τελευταίες αυτές περιπτώσεις πρέπει μετά να ακολουθήσει το κύριο θέμα, αν [δηλαδή] το solo δεν έχει ήδη ξεκινήσει με αυτό.

Τώρα αρχίζει η συνέχεια [του κυρίου θέματος, δηλαδή η μετάβαση], που στις κύριες φωνές της είναι παρόμοια με εκείνη του πρώτου tutti, αλλά τόσο πολύ επαυξημένη, που ο πιανίστας μπορεί εδώ να εξελίξει σταδιακώς το παίξιμό του σε λαμπρές ή μελωδικές φιγούρες. Μετά την απαραίτητη μετατροπία προς την δεσπόζουσα ή την σχετική, εισάγεται το μελωδικό μεσαίο [πλάγιο] θέμα (που έχει ήδη παρουσιασθεί στο tutti), το οποίο μπορεί να εκτελεσθεί μια φορά από τον πιανίστα και μια ακόμη από την ορχήστρα, σαν ένα ενδιάμεσο tutti [μια ορχηστρική παρεμβολή]. Το διαδέχονται λαμπρά περάσματα, που είναι απαραίτητα σε ένα κοντσέρτο και τα οποία πάλι δομούνται κατά κανόναν επί τη βάσει της συνέχειας [του δομικού εκείνου τμήματος] που προηγουμένως είχε ακολουθήσει το μεσαίο [πλάγιο] θέμα στο πρώτο tutti. Ένα λαμπρό καταληκτικό πέρασμα ολοκληρώνει το πρώτο τμήμα [την *έκθεση*] στην δεσπόζουσα (ή στην σχετική) και έπειτα η ορχήστρα εισάγεται άμεσα με ένα tutti, το οποίο εντούτοις δεν πρέπει να είναι πολύ εκτενές, αν και από την άλλη πλευρά μπορεί να μετατρέπει ποικιλοτρόπως και να καταλήξει σε οποιαδήποτε τονικότητα μας αρέσει.[882]

Πολύ ενδιαφέρουσα είναι η εμμονή με την οποία ο Czerny αναφέρεται πολλάκις στην θεματική συνάφεια του πρώτου tutti με το πρώτο solo: όλες οι σημαντικές ιδέες της συνθέσεως παρουσιάζονται για πρώτη φορά από την ορχήστρα, αλλά συλλαμβάνονται κατά τρόπον τέτοιον, ώστε να μπορούν στην συνέχεια να εκτεθούν και να αναπτυχθούν περαιτέρω και από τον σολίστα. Παρ' ότι ένας σαφής προσδιορισμός της λειτουργίας του πρώτου tutti στο συνολικό μακροδομικό πλαίσιο απουσιάζει εξίσου σε αυτήν την περίπτωση όπως και παλαιότερα, ο Czerny αφήνει εντούτοις να διαφανεί πλέον ότι το ritornello αυτό διαμορφώνει ένα είδος "ορχηστρικής εκθέσεως" (πρβλ. Kollmann)[883] και δη του *συνόλου* του θεματικού υλικού: του κυρίου θέματος με την ακόλουθη μετάβαση (που απορρέει από αυτό) καθώς και του πλαγίου θέματος με τις δευτερεύουσες ιδέες που έπονται αυτού. Ενδεικτικό της θεματικής αυτάρκειας του πρώτου tutti είναι επίσης το γεγονός ότι το επιπρόσθετο υλικό που εισάγεται στην σολιστική *έκθεση* συνίσταται αποκλειστικά σε "φιγούρες" και "περάσματα", δηλαδή σε προαιρετικά στοιχεία "αναπτυξιακού" εν πολλοίς χαρακτήρος.[884] Συνεπώς, το

[882] Carl Czerny, απόσπασμα από το *School of Practical Composition*, opus 600, London 1848, όπως παρατίθεται από την Stevens, "Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 49. Πρβλ. επίσης Balthazar, ό.π., σ. 67 και 68.

[883] Πρβλ. Stevens, "Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 47 και 48-49.

[884] Σε άλλο σημείο της πραγμάτευσής του, ο Czerny σημειώνει χαρακτηριστικά: «το πρώτο tutti περιλαμβάνει όλες τις ιδέες και τα συστατικά μέλη, από τα οποία διαμορφώνεται ολόκληρο το πρώτο μέρος του κοντσέρτου· και […] μπορούμε περαιτέρω να παρατηρήσουμε απλώς ότι τα ακόλουθα soli συνιστούν ως επί το πλείστον μονάχα παραλλαγές ή εφαρμογές [των ιδεών] του πρώτου tutti […]» (Stevens, "Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 49· Balthazar, ό.π., σ. 67). Η Stevens (ό.π.) έχει σίγουρα δίκιο όταν συμπεραίνει πως εδώ πλέον το πρώτο solo δίνει την εντύπωση ότι συνιστά κατά κύριο λόγο μιαν ανάπτυξη του αρχικά εκτιθέμενου

εναρκτήριο tutti κατανοείται εδώ ως μια πλήρης "ορχηστρική έκθεση" του θεματικού υλικού, η οποία ωστόσο διαφέρει από την καθ' εαυτή (σολιστική) *έκθεση* εξαιτίας της υποχρέωσής της να επιστρέψει – έπειτα από ορισμένες τονικές αποκλίσεις στο εσωτερικό της – στην κύρια τονικότητα και να ολοκληρωθεί σε αυτήν με μια πτώση.

Ένα από τα πρωτότυπα σημεία της αναθεωρημένης αυτής θεώρησης του κοντσέρτου από τον Czerny αφορά στο (προαιρετικό) συνδετικό πέρασμα ανάμεσα στο κλείσιμο του tutti και στην "θεματική" έναρξη της σολιστικής *εκθέσεως*:[885] πρόκειται ουσιαστικά για μια σύντομη προετοιμασία της επανεμφάνισης του κυρίου θέματος, με υλικό που μόνο στην καλύτερη περίπτωση είναι σε θέση να συγκροτήσει μια νέα – αλλά πάντοτε λειτουργικώς δευτερεύουσα – μελωδική ιδέα. Στην πορεία της *εκθέσεως*, νέο υλικό εμφανίζεται στις "προεκτάσεις" του κυρίου και του πλαγίου θέματος, στα σημεία δηλαδή όπου αφ' ενός μεν εγκαταλείπεται η κύρια τονικότητα και αφ' ετέρου σημειώνονται κάποιες τονικές παρεκκλίσεις με επίκεντρο την δευτερεύουσα τονικότητα, καθώς και στην κατακλείδα της *εκθέσεως* (όπου επικυρώνεται η δευτερεύουσα τονικότητα), η οποία ανατίθεται επίσης στον σολίστα. Για το δεύτερο tutti, τέλος, που παλαιότερα συνιστούσε μονάχα ένα αινιγματικό "επεισόδιο" ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επεξεργασία*, ο Czerny διαβλέπει τώρα την δυνατότητα μιας μετατροπικής πορείας με στόχο οποιαδήποτε άλλη τονικότητα· δεδομένου λοιπόν του ότι το ορχηστρικό αυτό τμήμα εμφανίζεται *μετά* την ολοκλήρωση της *εκθέσεως*, μπορεί πλέον να ερμηνευθεί είτε ως έναρξη της ενότητος της *επεξεργασίας*,[886] είτε (τουλάχιστον) ως προετοιμασία της ιδίας,[887] οπότε σε κάθε περίπτωση συνιστά ένα τμήμα που επιτελεί μια συγκεκριμένη λειτουργία στο μακροδομικό πλαίσιο και άρα ενσωματώνεται πλήρως σε αυτό αντί να παραμένει στο περιθώριό του.

Η δεύτερη μεγάλη ενότητα της μορφής του κοντσέρτου[888] περιλαμβάνει κατ' αρχάς την *επεξεργασία*, για την οποία πάντως ο Czerny δεν έχει να παρατηρήσει κάτι διαφορετικό από τα ισχύοντα και για την μορφή της σονάτας. Προς το τέλος της, λοιπόν, «η μετατροπία επιστρέφει σταδιακώς στην αρχική τονικότητα και έπειτα ολόκληρο το [κύριο] θέμα ξεσπάει στο ακόλουθο tutti».[889] Το τρίτο tutti επανεισάγεται έτσι στην θεωρία της μορφής του κοντσέρτου, όχι όμως με την μεταβατική λειτουργία που είχε στα τέλη του 18ου αιώνος (βλ. Koch, *Versuch*) – η οποία εκπληρώνεται πλέον από το τελικό τμήμα του δεύτερου solo (πρβλ. Koch, *Musikalisches Lexikon*) – αλλά ως ένα ιδιαίτερα εμφαντικό μέσο ανάδειξης του σημείου ενάρξεως της *επανεκθέσεως*, με την "τριπλή" επαναφορά του κυρίου θέματος, της

---

ορχηστρικού υλικού, πράγμα το οποίο επιβεβαιώνει κατά την γνώμη μου την "συναντίληψη" των Czerny και Kollmann επί του "εκθεσιακού" ρόλου του πρώτου tutti. Πρβλ. επίσης την άποψη του Balthazar (ό.π.) σχετικά με τον γενεσιουργό ρόλο των θεματικών ιδεών του πρώτου tutti, οι οποίες εκ των πραγμάτων καθίστανται δεσμευτικές και για τις υπόλοιπες (σολιστικές) ενότητες.

[885] Σύμφωνα με τον Balthazar (ό.π., σ. 66-67), η δυνατότητα αυτής της διαμεσολάβησης ανάμεσα στο πρώτο tutti και στο πρώτο solo αποδεικνύει την έμφαση που δίνει ο Czerny στην συνέχεια και την εξέλιξη της μορφής στον χρόνο, οι οποίες ασφαλώς φανερώνουν μια δυναμική αντίληψη της μακροδομής, που έρχεται σε αντίθεση με την στατικότερη θεώρηση του Kollmann (όπου βεβαίως δίνεται μεγαλύτερη βαρύτητα στην διάκριση των επιμέρους υποενοτήτων).

[886] Αυτό υποστηρίζει η Stevens ("Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 48), επισημαίνοντας μάλιστα ότι η πρακτική του μετατροπικού αυτού δεύτερου tutti κατέστη κοινή μόνο από τις αρχές του 19ου αιώνος και έπειτα (χάρη πρωτίστως στα κοντσέρτα του Beethoven), αφού κατά τον 18ο αιώνα συναντάται ακόμη σε μεμονωμένες περιπτώσεις (ό.π., σ. 47). Η ερμηνεία αυτή είναι πολύ λογική, όσο και αν υπονομεύεται σε σημαντικό βαθμό από τον χαρακτηρισμό του δεύτερου solo ως "ενάρξεως του δευτέρου τμήματος" (δηλαδή της *επεξεργασίας*) εκ μέρους του Czerny (βλ. ό.π., σ. 50).

[887] Βλ. Balthazar, ό.π., σ. 67. Ο ίδιος, εξ άλλου, εντοπίζει και σε αυτόν τον (σπανίως εφαρμοζόμενο στον Mozart) τύπο του "τονικώς ακατάληκτου ritornello" ένα μέσο ενίσχυσης της συνέχειας μεταξύ των δομικών μελών του κοντσέρτου.

[888] Ο μακροδομικός διαχωρισμός της μορφής του κοντσέρτου σε δύο μεγάλες ενότητες (πρώτο tutti, *έκθεση* και εν μέρει δεύτερο tutti· *επεξεργασία*, τρίτο tutti, *επανέκθεση* και τέταρτο tutti) είναι πάντως – όπως παρατηρεί ο Balthazar, ό.π., σ. 66 – λιγότερο προβεβλημένος στην θεώρηση του Czerny απ' ό,τι σε εκείνη του Kollmann.

[889] Το παράθεμα προέρχεται από τον Balthazar, ό.π., σ. 67.

κύριας τονικότητος καθώς και ολόκληρης της ορχήστρας.[890] Η *επανέκθεση* συνεχίζεται κατόπιν στο τρίτο solo κατά τις προδιαγραφές που ισχύουν και για την απλή μορφή σονάτας, ενώ στο τέλος εμφανίζεται το τέταρτο tutti, για το οποίο ο Czerny διευκρινίζει ότι «στα παλαιότερα κοντσέρτα (εκείνα των Mozart, Beethoven κ.λπ.)» δεν συνιστά τίποτε περισσότερο από ένα «σύντομο κλείσιμο».[891] Η περιγραφή του Czerny συνδέεται επομένως σε γενικές γραμμές με εκείνη του Kollmann, αλλά διαφοροποιείται από αυτήν ως προς ορισμένα κρίσιμα σημεία, τα οποία αφορούν πρωτίστως στην ανάδειξη και την διαφοροποίηση του ρόλου των ενδιάμεσων ορχηστρικών τμημάτων (του δευτέρου και ιδίως του τρίτου tutti) καθώς και στην άμβλυνση των τομών μεταξύ των δομικών μελών με την βοήθεια κατάλληλων διαμεσολαβήσεων.

Η κυρίαρχη ωστόσο άποψη για την μορφή του κοντσέρτου στα μέσα του 19ου αιώνος εκπροσωπείται από τον Adolf Bernhard Marx (1847):[892]

> Το πρώτο μέρος ή το Allegro [ενός κοντσέρτου] διαμορφώνεται ως επί το πλείστον ούτως, ώστε η ορχήστρα να παρουσιάζει ως εισαγωγή όλα ή τα εξοχότερα θέματα της κύριας και της πλάγιας ομάδος μαζί με το καταληκτικό θέμα […] και μάλιστα εξ ολοκλήρου στην κύρια τονικότητα ή στην τονική και στην δεσπόζουσα (ή στην σχετική) και επιστρέφοντας [πάλι] στην πρώτη. Τώρα, το κύριο [σολιστικό] όργανο εκθέτει, εν μέρει μόνο του, εν μέρει υποστηριζόμενο από την ορχήστρα (ή ορισμένα από τα όργανα της ιδίας), τις ιδέες της κύριας ομάδος κατά τον δικό του και δη concertante τρόπο, προσθέτει επίσης σε αυτές και καινούργια θέματα, πηγαίνει – με ή χωρίς την ορχήστρα, συνήθως το πρώτο – στην δεσπόζουσα, προκειμένου να εκθέσει εκεί το πλάγιο και το καταληκτικό θέμα, και ολοκληρώνει από κοινού με την ορχήστρα, τελείως σύμφωνα με την πορεία της μορφής σονάτας, την πρώτη ενότητα ή παραχωρεί (συνήθως) στην ορχήστρα αποκλειστικά την κατάληξη αυτή. Τώρα, διαμορφώνεται η δεύτερη ενότητα, στην οποία η μελωδία των θεμάτων αναπτύσσεται ως επί το πλείστον από εναλλασσόμενα όργανα της ορχήστρας έναντι των φιγούρων και περασμάτων της κύριας φωνής [του σολιστικού οργάνου]· στην θέση του ισοκράτη εμφανίζεται συνήθως η καντέντσα του κυρίου [σολιστικού] οργάνου – μια ελεύθερη φαντασία που εξυφαίνεται από περάσματα και μοτίβα ή θέματα της ιδίας της συνθέσεως, [και] η οποία εκκινεί από τον ισοκράτη και επιστρέφει πάλι σε αυτόν· εν τέλει, διαμορφώνεται η τρίτη ενότητα κατά την γνωστή μορφή, υπό την εναλλασσόμενη ή ταυτόχρονη δράση του σολιστικού οργάνου και της ορχήστρας, και η τελευταία [αυτή ενότητα] ολοκληρώνεται. […]
>
> Το εισαγωγικό τμήμα της ορχήστρας και το τμήμα της στην δεσπόζουσα ονομάζονται ritornelli. Ανάμεσα στα δύο αυτά ritornelli και στο κλείσιμο της ορχήστρας αντιπαρατίθεται η παρουσίαση του κυρίου [σολιστικού] οργάνου σε δύο μεγάλα τεμάχια, τα soli.[893]

Εδώ, η μορφή του κοντσέρτου χάνει την όποια δομική αυτονομία διατηρούσε μέχρι πρότινος από την σονάτα, στον βαθμό που οι εναλλαγές ορχηστρικών τμημάτων και σολιστικών ενοτήτων υποβαθμίζονται κατ' ουσίαν σε ένα ζήτημα ενορχηστρωτικών επιλογών.[894] Έτσι,

---

[890] Βλ. Stevens, "Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 47-48. Κατά την άποψή μου, βέβαια, το τρίτο αυτό tutti προσλαμβάνει ιδιαίτερη δομική σημασία σε αυτά τα συμφραζόμενα, γι' αυτό και δεν συμμερίζομαι απολύτως την – υπαρκτή, έως έναν βαθμό – υποβάθμιση του ρόλου της ορχήστρας και της υφολογικής αντιθέσεως που η τελευταία δημιουργεί προς τις σολιστικές ενότητες, την οποία επισημαίνει με έμφαση η Stevens (ό.π., σ. 47 και 48) όσον αφορά στην συνολική θεώρηση του Czerny για την μορφή του κοντσέρτου.

[891] Βλ. Stevens, "Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 47. Στα "σύγχρονα κοντσέρτα" της ρομαντικής περιόδου, εξ άλλου, ο Czerny παρατηρεί ότι το τελικό αυτό tutti περιορίζεται ακόμη περισσότερο, «σε μερικές ισχυρές καταληκτικές συγχορδίες» (βλ. ό.π.).

[892] Όσον αφορά στην απήχηση που συνάντησαν οι απόψεις του Marx και για το κοντσέρτο, βλ. Stevens, "Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 52 και 54.

[893] Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*, Band IV, Leipzig 1847, όπως παρατίθεται από την Stevens, "Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 50-51.

[894] Stevens, "Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 50 και 51.

παρά τις εμφανείς επιρροές από το *Musikalisches Lexikon* του Koch,[895] στην θεωρία του Marx το δεύτερο ritornello – η παρουσία του οποίου δεν είναι καν δεσμευτική (πρβλ. Kollmann) – δεν διακρίνεται καθόλου από την υπόλοιπη "σολιστική" *έκθεση*, αλλά ενσωματώνεται πλήρως σε αυτήν, επικυρώνοντας την κατάληξή της στην δευτερεύουσα τονικότητα (δίχως να μετατρέπει προς άλλο τονικό κέντρο, όπως αντιθέτως προβλέπεται στον Czerny), ενώ το πάλαι ποτέ "τελικό ritornello" ουσιαστικά αγνοείται, αφού ακόμη και σε επίπεδο ορολογίας εκπίπτει πλέον σε "ορχηστρικό κλείσιμο"! Μόνο το πρώτο ritornello εξακολουθεί να αντιμετωπίζεται ως κάτι το ιδιαίτερο, αλλά και αυτό βέβαια, από την στιγμή που ορίζεται μονοσήμαντα ως εισαγωγικό τμήμα βασισμένο σε υλικό της καθ' εαυτής *εκθέσεως* και επιπλέον δεν ακολουθείται από αντίστοιχες δομικές οντότητες, υποβαθμίζεται σε ένα μάλλον περιφερειακό "εξάρτημα", ούτως ειπείν, που δεν αλληλεπιδρά με τον βασικό "δομικό μηχανισμό" αυτού του ιδιαίτερου τύπου σονάτας συμφωνικού ύφους.[896] Οι υπόλοιπες παρατηρήσεις του Marx δεν προσθέτουν κάτι νέο για την μορφή αυτή, πλην της τοποθέτησης της σολιστικής καντέντσας στο τέλος της *επεξεργασίας*, ως μέσο ενίσχυσης της προετοιμασίας της *επανεκθέσεως* αλλά και διαχωρισμού της από την αμέσως προηγούμενη ενότητα (δοθείσης και της απουσίας ενός τρίτου tutti στο σημείο αυτό).[897]

Εν κατακλείδι λοιπόν, η θεώρηση του Marx για την μορφή του κοντσέρτου συνιστά περίπου τον αντίποδα εκείνης του Czerny· επιπλέον όμως, στις δύο αυτές μείζονες θεωρητικές συμβολές των μέσων του 19ου αιώνος παρατηρείται μια διάσταση απόψεων, η οποία ουσιαστικά ανάγεται στην διαφορετικότητα των προσεγγίσεων του Koch και του Kollmann επί του ιδίου ζητήματος στα τέλη του προηγούμενου αιώνος.

Μια ενδιαφέρουσα απόπειρα σύγκλισης των διαφορετικών αυτών κατευθύνσεων στην θεωρία του κοντσέρτου κατά τον 19ο αιώνα επιχειρείται λίγο αργότερα από τον Otto Jahn (1813-1869), έναν από τους κυριότερους βιογράφους του Mozart. Αναφερόμενος ειδικά στα κοντσέρτα για πιάνο του αυστριακού συνθέτη, ο Jahn παρατηρεί ότι το πρώτο τους μέρος συνίσταται σε μια ελεύθερη μορφή σονάτας (ιδέα που οφείλεται πρωτίστως στον Marx), στην οποία όμως «μια πρώτη ενότητα με σαφές κλείσιμο, η οποία θα επαναλαμβανόταν [όπως η *έκθεση* στην μορφή σονάτας], δεν υφίσταται· κάτι ανάλογο συναντάται στο πρώτο ritornello και στο σολιστικό τμήμα που ανήκει σε αυτήν [στην πρώτη ενότητα]. Διότι και στα δύο [αυτά δομικά μέλη] τα κύρια μοτίβα του πρώτου μέρους εν μέρει διατυπώνονται και εν μέρει αναπτύσσονται, μόνο που αυτό δεν συμβαίνει όπως σε μια απλή επανάληψη, αλλά αντιθέτως η ομαδοποίηση και η μεταχείριση των μοτίβων […] είναι διαφορετικές, [αφού] η είσοδος του

[895] Οι επιρροές αυτές συνίστανται κυρίως α) στην τελείως παρωχημένη για τα δεδομένα του Marx και σχεδόν καταχρηστική τελική παρατήρηση, όπου γίνεται λόγος για δύο ritornelli και ένα "ορχηστρικό κλείσιμο" που περιβάλλουν δύο soli, β) στην εισαγωγική λειτουργία του πρώτου ritornello, γ) στην δυνατότητα επιλογής ανάμεσα σε μια μετατροπική ή μη-μετατροπική ορχηστρική "εισαγωγή" (η οποία μάλιστα φαίνεται ότι αντιστοιχεί επακριβώς στον τρίτο και στον πρώτο κατασκευαστικό τύπο για το πρώτο ritornello που αναφέρει ο Koch στο *Versuch*), καθώς και δ) στην κλειστή αρμονική δομή του δεύτερου ritornello.

[896] Πρβλ. επίσης τα συμπεράσματα της Stevens, "Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 51 και 52. Εκτός από την ουσιώδη αντίθεση της θεώρησης του Marx προς εκείνη του Czerny όσον αφορά στην λειτουργία του εναρκτήριου ορχηστρικού τμήματος, θα ήθελα εδώ να υποδείξω και μια λεπτομέρεια ως προς τα περιεχόμενά του: ο Czerny φαίνεται πως προορίζει το καταληκτικό υλικό της *εκθέσεως* μόνο για το πρώτο solo, ενώ ο Marx θεωρεί δεδομένη την εμφάνισή του ήδη στο πλαίσιο της ορχηστρικής αυτής "εισαγωγής".

[897] Η μετάθεση της καντέντσας από το τέλος της *επανεκθέσεως* στο τέλος της *επεξεργασίας* δεν παρατηρείται βέβαια σε κανένα κοντσέρτο της κλασσικής περιόδου, συναντάται όμως σε ορισμένα αριστουργήματα της ρομαντικής περιόδου, όπως π.χ. στο πρώτο μέρος (Allegro molto appassionato) του *κοντσέρτου για βιολί σε μι-ελάσσονα* opus 64 του Felix Mendelssohn-Bartholdy, όπου η καταγεγραμμένη στα μ. 299-335 "Cadenza *ad lib*[*itum*]" του βιολιού εμφανίζεται κατ' αρχάς ως προέκταση του ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της κύριας τονικότητος στο τέλος της *επεξεργασίας* (μ. 290-298), αλλά ακολούθως συνεχίζεται – χωρίς την παραμικρή μάλιστα διακοπή στην εσωτερική της ρυθμικο-μελωδική εξέλιξη – και ολοκληρώνεται στα μ. 336-351, συνοδεύοντας με δεξιοτεχνικούς αρπισμούς την (εν είδει "τριπλής επαναφοράς") επανέκθεση του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα από την ορχήστρα!

σολιστικού οργάνου επιφέρει από κάθε άποψη μια κλιμάκωση».[898] Το πρώτο ritornello και το πρώτο solo αντιμετωπίζονται επομένως ως δύο παρηλλαγμένες διατυπώσεις του ιδίου θεματικού υλικού, οι οποίες υποκαθιστούν τρόπον τινα την *έκθεση* και την (συνήθως αυτούσια) επανάληψή της σε μια απλή μορφή σονάτας.[899] Αξίζει ωστόσο να παρατηρηθεί εδώ η παντελής αδιαφορία του Jahn για τον αρμονικό σχεδιασμό των δύο υποτιθέμενων "εκθέσεων".

Σε αντίθεση με την ερμηνεία του πρώτου ritornello, που αποτελεί μια μετεξέλιξη της θεώρησης του Czerny, το δεύτερο ritornello διαθέτει, σύμφωνα με τον Jahn, μια διπλή – καταληκτική της *εκθέσεως* και εισαγωγική της *επεξεργασίας* – λειτουργία που συνδέει διαλεκτικά τις αντικρουόμενες απόψεις των Marx και Czerny. Για τον ρόλο του τρίτου ritornello, εξ άλλου, ο Jahn ανατρέχει κατ' αρχήν στον Czerny, αφού η *επεξεργασία* «οδηγεί ξανά πίσω στην κύρια τονικότητα και στο εναρκτήριο ritornello», με το οποίο προφανώς ξεκινά η *επανέκθεση*, μόνο που η τελευταία αντιπαραβάλλεται κυρίως με την σολιστική ("δεύτερη") *έκθεση*, γεγονός που εκ των υστέρων υποβαθμίζει αισθητά τον "εκθεσιακό" ρόλο του πρώτου ritornello και καθιστά επομένως πιο ορατή την επιρροή των ιδεών του Marx. Πρωτότυπη, τέλος, είναι η θεώρηση του κοινού ρόλου της σολιστικής καντέντσας και του τέταρτου ritornello: «Η καντέντσα διαμορφώνει την καταληκτική coda από την πλευρά του πιανιστικού μέρους, η οποία τώρα φθάνει, περισσότερο ή λιγότερο διεξοδικά, στο τέλος [της] και μέσω της ορχήστρας, κατά τρόπον παρόμοιο όπως αυτό [το πιάνο] εισάγεται με το ritornello».[900] Υπ' αυτήν την έννοια λοιπόν, κάθε μια από τις *τέσσερεις* μακροδομικές ενότητες του κοντσέρτου συνίσταται τουλάχιστον σε ένα ορχηστρικό και ένα σολιστικό δομικό μέλος: το πρώτο ritornello, το πρώτο solo και μέρος του δεύτερου ritornello απαρτίζουν την "διπλή" *έκθεση*, το υπόλοιπο του δεύτερου ritornello και το δεύτερο solo ανήκουν στην *επεξεργασία*, το τρίτο ritornello και το τρίτο solo συγκροτούν την *επανέκθεση*, ενώ η σολιστική καντέντσα και το τέταρτο ritornello διαμορφώνουν την *coda*, η οποία είναι και η μοναδική στην οποία το σολιστικό τμήμα προηγείται του ορχηστρικού.

Η ίδια ουσιαστικά αντίληψη για την μορφή του κοντσέρτου εδραιώθηκε περαιτέρω χάρη στην συμβολή του Ebenezer Prout στα τέλη του 19ου αιώνος. Και αυτός αντιμετωπίζει το κοντσέρτο ως μια τροποποιημένη εκδοχή της μορφής σονάτας, εισάγοντας παράλληλα τον όρο "διπλή έκθεση" για να αποδώσει με σαφήνεια ό,τι οι Kollmann και Czerny υποδείκνυαν μόνο κατά τρόπον έμμεσο και αργότερα ο Jahn και αρκετοί άλλοι θεωρητικοί του δευτέρου ημίσεως του 19ου αιώνος περιέγραφαν ευθέως ως έκθεση του θεματικού υλικού από την ορχήστρα και τροποποιημένη σε κάποιον βαθμό επανάληψη του ιδίου με την συμμετοχή του σολίστα.[901] Αυτή η "διπλή έκθεση" συνιστά για τον Prout το αποτέλεσμα μιας εξελικτικής διαδικασίας, καθ' ότι στα παλαιότερα κοντσέρτα, τα οποία βασίζονταν στην "μορφή ritornello", υποτίθεται ότι υπήρχε μόνο μια σύντομη ορχηστρική εισαγωγή που περιοριζόταν ως επί το πλείστον στο υλικό του κυρίου θέματος.[902] Η προτεραιότητα του θεματικού παράγοντος έναντι του αρμονικού επιτρέπει επιπλέον στον Prout να θεωρεί επουσιώδη όλα τα προβληματικά σημεία της λειτουργικής ταύτισης του πρώτου ritornello με το πρώτο solo, δηλαδή την ολοκλήρωση της "πρώτης εκθέσεως" στην κύρια τονικότητα, την κατά κανόνα

[898] Otto Jahn, *W. A. Mozart*, Band IV, Leipzig 1859, όπως παρατίθεται από την Stevens, "Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 52.
[899] Ό.π., σ. 53.
[900] Το σύνολο των παραπάνω στοιχείων παρατίθεται από την Stevens, "Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 53-54.
[901] Prout, *Applied Forms*…, ό.π., σ. 203 και ιδίως 204. Πρβλ. επίσης Stevens, "An 18th-Century Description…", ό.π., σ. 85 και 92, και της ιδίας, "Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 56.
[902] Prout, *Applied Forms*…, ό.π., σ. 204. Φυσικά, η άποψη αυτή σήμερα θεωρείται τελείως παρωχημένη, αφού στην "μορφή ritornello" τα σολιστικά τμήματα δεν εκπληρώνουν τις λειτουργίες των ενοτήτων της μορφής σονάτας και ο ρόλος των ορχηστρικών τμημάτων είναι εξίσου – αν όχι περισσότερο – σημαντικός.

μεγαλύτερη έκταση της "δεύτερης εκθέσεως" από την "πρώτη", καθώς και την εμφάνιση ορισμένων θεματικών ιδεών μόνο στην "ορχηστρική" ή μόνο στην "σολιστική έκθεση".[903] Επιπροσθέτως, εξετάζεται αφ' ενός μεν η διαμεσολάβηση ενός σολιστικού περάσματος ανάμεσα στην "πρώτη" και στην "δεύτερη έκθεση" (πρβλ. Czerny) και αφ' ετέρου η πρακτική της εισόδου του σολιστικού οργάνου *πριν* την "ορχηστρική έκθεση", που ειδικά στον ρομαντισμό οδηγεί ενίοτε στην πλήρη εξάλειψη του ορχηστρικού αυτού τμήματος και άρα στην απόλυτη ταύτιση του κοντσέρτου με την μορφή σονάτας.[904] Μετά την "διπλή έκθεση", ο Prout διαπιστώνει απλώς την ύπαρξη μιας *επεξεργασίας* και μιας *επανεκθέσεως*, που αμφότερες ξεκινούν με ένα ορχηστρικό τμήμα και συνεχίζονται από τον σολίστα (πρβλ. Jahn)·[905] η σολιστική καντέντσα, εντούτοις, τοποθετείται *εντός* του τελευταίου tutti (υπό τύπον εμβόλιμου "αυτοσχεδιασμού" του σολίστα), με το οποίο και ολοκληρώνεται η *επανέκθεση*, χωρίς επομένως να γίνεται λόγος για επιπρόσθετη *coda*.[906]

Χάρη στην συμβολή του Prout, η μορφή "σονάτας κοντσέρτου" με την ιδιαιτερότητα της "διπλής εκθέσεως" – και με βασική βεβαίως προϋπόθεση την επικράτηση της θεματικής συνιστώσας έναντι της αρμονικής – είχε ουσιαστικά τελειοποιηθεί. Σε αυτήν την προοπτική αντέδρασε όμως ο Donald Francis Tovey (1875-1940) με το άρθρο του "The Classical Concerto" του 1903, όπου υποστήριξε ότι το στοιχείο του ritornello κληροδοτήθηκε από το μπαρόκ στον κλασσικισμό και ενσωματώθηκε στην μορφή "σονάτας κοντσέρτου", δίχως ωστόσο να απολέσει ποτέ την εισαγωγική του λειτουργία.[907] Παρ' ότι λοιπόν η μακροδομική οργάνωση του κλασσικού κοντσέρτου που σκιαγραφεί ο Tovey κατ' ουσίαν δεν διαφέρει σε τίποτε από την περιγραφή του Prout, η ερμηνεία του για το πρώτο ritornello και το πρώτο solo στρέφεται ξανά προς την θεώρηση του Marx: με βασικό λοιπόν κριτήριο τον αρμονικό σχεδιασμό των δύο αυτών δομικών μελών, το ritornello αντιμετωπίζεται εκ νέου ως ορχηστρική "εισαγωγή" που προαναγγέλλει το θεματικό υλικό της σολιστικής *εκθέσεως*.[908]

Κατά το πρώτο ήμισυ του 20ού αιώνος, στο επίκεντρο της εξέτασης του κοντσέρτου τέθηκε ουσιαστικά μονάχα η συγκεκριμένη διάσταση ανάμεσα στις ερμηνείες του εναρκτήριου ορχηστρικού τμήματος ως "εισαγωγής" ή ως "πρώτης εκθέσεως", αφού η ταύτιση των υπολοίπων ενοτήτων με εκείνες της μορφής σονάτας θεωρείτο κατά το μάλλον ή ήττον δεδομένη. Αρκετοί πάντως θεωρητικοί – ιδίως κατά τις πρώτες δεκαετίες του αιώνος – αμφιταλαντεύονται ανάμεσα στις δύο προαναφερόμενες ερμηνευτικές δυνατότητες και συχνά οδηγούνται σε μάλλον παράδοξα συμπεράσματα. Στην μορφολογία του Hugo Leichtentritt (1911), για παράδειγμα, επικρατεί αναποφασιστικότητα, καθώς ενώ αρχικά γίνεται λόγος για ορχηστρική "έκθεση" και παρηλλαγμένη επανάληψή της από τον σολίστα, στην συνέχεια παρουσιάζεται συνοπτικά και η θέση του Tovey περί ορχηστρικής "εισαγωγής".[909] Ο Percy Goetschius (1915), εξ άλλου, αντιμετωπίζει το κοντσέρτο ως "ανώμαλη μορφή σονάτας", στην οποία εμφανίζεται «μια προπαρασκευαστική παρουσίαση του κυρίου θεματικού υλικού της εκθέσεως, όχι ως εισαγωγή, αλλά ως ένα είδος "ψευδο-εκθέσεως", ενίοτε ολόκληρη στην κύρια τονικότητα, που προηγείται της πραγματικής εκθέσεως. […] Η εισαγωγική έκθεση και η ακόλουθη γνήσια έκθεση [εντούτοις,] αντιπροσωπεύουν υπό μίαν έννοια την συνήθη

[903] Prout, *Applied Forms*…, ό.π., σ. 204-206.
[904] Ό.π., σ. 206 και σ. 207 και 208, αντιστοίχως.
[905] Ό.π., σ. 207. Πρβλ. επίσης Stevens, "Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 56-57.
[906] Βλ. Prout, *Applied Forms*…, ό.π., σ. 207-208.
[907] Donald Francis Tovey, "The Classical Concerto", στο: Joseph Kerman (επιμ.), *Wolfgang Amadeus Mozart: Piano Concerto in C Major K. 503*, W. W. Norton & Company (Norton Critical Scores), New York 1970, σ. 151-152 και 153. Πρβλ. ακόμη Stevens, "Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 57-58.
[908] Βλ. Tovey, ό.π., σ. 152 και 153. Πρβλ. επίσης Stevens, "Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 58, καθώς επίσης Jutta Ruile-Dronke, *Ritornell und Solo in Mozarts Klavierkonzerten*, Hans Schneider (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 28), Tutzing 1978, σ. 3.
[909] Leichtentritt, ό.π., σ. 171 και 173.

*επανάληψη της εκθέσεως*».[910] Φαίνεται λοιπόν ότι ενώ ο Goetschius τείνει περισσότερο προς την θεματική θεώρηση του εναρκτήριου ορχηστρικού τμήματος ως "εκθέσεως", δεν μπορεί ωστόσο και να αγνοήσει – τουλάχιστον με την ίδια εκείνη ευκολία που διέθετε δύο δεκαετίες νωρίτερα ο Prout – την "προβληματική" αρμονική φύση μιας τέτοιας "εκθέσεως". Το 1915 επίσης, ο Wilhelm Fischer εκλαμβάνει το μεν πρώτο tutti συγχρόνως ως "έκθεση" και ως "επανέκθεση" (από θεματικής και αρμονικής πλευράς), την δε πρώτη σολιστική ενότητα ως μια (θεματική) "επανάληψη της εκθέσεως" αλλά παράλληλα και ως την (από αρμονικής επόψεως) "πραγματική έκθεση" της μορφής σονάτας στο είδος του κοντσέρτου.[911]

Σταδιακά πάντως η ιδέα της "ορχηστρικής εκθέσεως" κερδίζει έδαφος έναντι της "εισαγωγής". Το 1924 λοιπόν, ο Friedrich Blume (1893-1975) έφθασε να υποστηρίξει ότι η μορφή σονάτας αντιπροσωπεύεται στο κοντσέρτο κυρίως από την ορχήστρα, υποβαθμίζοντας έτσι τον ρόλο και την σημασία των σολιστικών ενοτήτων.[912] Ο Tobel, εξ άλλου, αναφέρεται εν έτει 1935 σε "έκθεση tutti" και "έκθεση solo" και δίνει μάλιστα ιδιαίτερη έμφαση στην πολλαπλότητα της κατανομής του θεματικού υλικού στις δύο αυτές "εκθέσεις"· τυχόν σολιστική διαμεσολάβηση ανάμεσα στο tutti και στο solo κατανοείται εδώ ως "μικρό πρελούδιο" της "σολιστικής εκθέσεως", στην οποία κατόπιν ενδέχεται να εισαχθεί ένα πλάγιο θέμα τελείως διαφορετικό από εκείνο της "ορχηστρικής εκθέσεως" (το οποίο βέβαια επανεμφανίζεται στην εξέλιξη της μορφής, λειτουργώντας όμως ως "δεύτερο πλάγιο θέμα" ή ως "καταληκτικό θέμα").[913] Ο Cuthbert Morton Girdlestone (1895-1975), επίσης, κάνει λόγο το 1939 για ένα «πρελούδιο που χρησιμεύει ως μια πρώτη έκθεση και περιέχει τα κύρια θέματα του μέρους, [αλλά] τελειώνει στην τονική»· και συνεχίζει: «Η είσοδος του solo ξεκινά με μια νέα έκθεση, συνήθως εκτενέστερη, η οποία ολοκληρώνεται, όπως σε μια συμφωνία, στην τονικότητα της δεσπόζουσας ή της σχετικής μείζονος. Πέραν αυτής της διπλής εκθέσεως, ένα πρώτο μέρος κοντσέρτου ακολουθεί την μορφή σονάτας· έπεται η *επεξεργασία* και κατόπιν η επανέκθεση».[914] Ομοίως και ο Howard Chandler Robbins Landon (γεν. 1926), το 1956, ενώ χαρακτηρίζει το πρώτο tutti του προκλασσικού κοντσέρτου ως "εισαγωγικό", για το κλασσικό κοντσέρτο ενστερνίζεται την ιδέα της "διπλής εκθέσεως", που ακολουθείται από *επεξεργασία* και "παρηλλαγμένη" *επανέκθεση* του υλικού αμφοτέρων των "εκθέσεων".[915]

Την ίδια περίοδο, ο Edwin J. Simon (1957) υποδεικνύει την προέλευση της κλασσικής μορφής κοντσέρτου από την "μορφή ritornello" του μπαρόκ, παρατηρεί την παράλληλη ανάπτυξή της με την κλασσική συμφωνία και απορρίπτει την θεώρηση της "σολιστικής εκθέσεως" ως "επανάληψης της ορχηστρικής εκθέσεως", επί τη βάσει των διαφορών τους σε υφολογικό, αρμονικό και θεματικό επίπεδο.[916] Υπό τις προϋποθέσεις αυτές, θα ανέμενε

---

[910] Goetschius, *The Larger Forms*…, ό.π., σ. 210.

[911] W. Fischer, ό.π., σ. 74-75. Μια ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια της θεώρησης του Fischer αφορά επίσης στην ερμηνεία της σολιστικής διαμεσολάβησης ανάμεσα στις δύο "εκθέσεις" ως μέσου διαχωρισμού του "επιλόγου" (της κατακλείδας της *εκθέσεως*) από το κύριο θέμα, με το οποίο μοιράζεται συνήθως κοινό υλικό (ό.π., σ. 75).

[912] Friedrich Blume, "Die formgeschichtliche Stellung der Klavierkonzerte Mozarts", *Mozart-Jahrbuch* II, 1924, σύμφωνα με παράθεση της Ruile-Dronke, ό.π., σ. 3.

[913] Tobel, ό.π., σ. 80-81. Πέραν τούτου, συνήθης θεωρείται η εμφάνιση νέων μοτιβικών στοιχείων (και δη ήπιου και ελεγειακού χαρακτήρος) και στο "μεσαίο solo" – *επεξεργασία* της μορφής του κοντσέρτου (βλ. ό.π., σ. 88).

[914] Cuthbert Morton Girdlestone, *Mozart's Piano Concertos*, Cassell, London 1958 (πρώτη γαλλική έκδοση: 1939, υπό τον τίτλο *Mozart et ses concertos pour piano*), σ. 24. Πρβλ. επίσης Tischler (ό.π., σ. 2) και Stevens ("Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 57). Η Ruile-Dronke (ό.π., σ. 3), αντιθέτως, τονίζει περισσότερο την αναπτυξιακή διάσταση της "σολιστικής εκθέσεως" που παρατηρεί παρακάτω ο Girdlestone (ό.π., σ. 27): «Η δεύτερη έκθεση είναι στην δομή της πολύ περισσότερο όμοια προς την έκθεση μιας συμφωνίας απ' ό,τι η πρώτη, αλλά η εντύπωση που προξενεί στον ακροατή είναι αρκετά διαφορετική από εκείνη μιας πραγματικής εκθέσεως. Δίνει σε κάποιον περισσότερο την εντύπωση μιας επεξεργασίας. Ορισμένες από τις κύριες ιδέες είναι ήδη γνωστές· έχουν ακουσθεί στο tutti και η δεύτερη έκθεση σπανίως τις αναπαράγει χωρίς αλλαγή». Βέβαια, η αντίληψη αυτή ανάγεται στον Kollmann και είναι γενικότερα οικεία στους υποστηρικτές της "διπλής εκθέσεως" κατά τον 19ο και τον 20ό αιώνα, ώστε να μην αξίζει πλέον να σταθεί κανείς ιδιαίτερα σε αυτήν.

[915] Landon, "The concertos…", ό.π., σ. 263-264.

[916] Simon, ό.π., σ. 111-112.

κανείς ένα συντριπτικό χτύπημα ενάντια στο θεώρημα της "διπλής εκθέσεως"· εντούτοις, η αντίληψη αυτή ήταν πλέον τόσο βαθιά ριζωμένη στην θεωρία περί του κοντσέρτου κατά τα μέσα του 20ού αιώνος, που ακόμη και ο Simon την αποδέχθηκε τελικά![917] Έτσι, ο ίδιος αρκείται απλώς στην επισήμανση της μεταβολής του ρόλου των ορχηστρικών τμημάτων και των σολιστικών ενοτήτων από το μπαρόκ στον κλασσικισμό και προσδίδει τις ακόλουθες λειτουργίες στα δομικά μέλη του κλασσικού κοντσέρτου: "ορχηστρική έκθεση" (πρώτο tutti), "σολιστική έκθεση" (πρώτο solo), "καταληκτικό tutti της εκθέσεως" (δεύτερο tutti), "επεξεργασία" (δεύτερο solo), "ορχηστρική και σολιστική επανέκθεση" (τρίτο tutti και – ιδίως – τρίτο solo) και "καταληκτικό tutti της επανεκθέσεως – coda" (τέταρτο tutti).[918] Η "διπλή έκθεση" υποστηρίζεται έκτοτε και από πολλούς άλλους ερευνητές, μεταξύ των οποίων εδώ θα μπορούσαν ενδεικτικά να αναφερθούν οι Hans Tischler,[919] Wolfgang Stockmeier,[920] Ellis Kohs,[921] Klaus Weising,[922] Charles Rosen (τουλάχιστον εν μέρει),[923] Eva Badura-Skoda (γεν. 1929)[924] και Wulf Konold (γεν. 1946).[925]

Στον αντίποδα, τώρα, αυτής της αντίληψης, το 1948 ο Arthur Hutchings (1906-1989), ακολουθώντας περίπου την ερμηνεία που πρότεινε ο Tovey, διέκρινε μεταξύ "ορχηστρικού πρελουδίου" (που ακολουθεί την αρχή του ritornello) και "σολιστικής εκθέσεως" (που πραγματώνει την πρώτη ενότητα της μορφής σονάτας).[926] Σε γενικές γραμμές πάντως, σοβαρές αντιρρήσεις ως προς τον "εκθεσιακό" ρόλο του εναρκτήριου ορχηστρικού τμήματος του κοντσέρτου – και δευτερευόντως ως προς τον βαθμό της λειτουργικής ενσωμάτωσης και των υπολοίπων ritornelli στην μορφή σονάτας – τέθηκαν ουσιαστικά στο προσκήνιο της σχετικής συζήτησης μόνο κατά το τελευταίο τέταρτο του 20ού αιώνος.

Το 1978 δημοσιεύθηκε η ενδιαφέρουσα διατριβή της Jutta Ruile-Dronke με αφορμή τα κοντσέρτα για πιάνο του Mozart. Η κεντρική προβληματική στην προκειμένη περίπτωση αφορά στις σχέσεις του "εναρκτήριου ritornello" ("Eröffnungsritornell") προς τις ακόλουθες ορχηστρικές και σολιστικές ενότητες ενός μέρους κοντσέρτου υπό μορφήν σονάτας, με έμφαση στην λειτουργία που προσλαμβάνουν κατά περίπτωση τα θεματικά στοιχεία του ritornello. Η έννοια της "ορχηστρικής εκθέσεως" απορρίπτεται, καθ' ότι α) ένα "δεύτερο

---

[917] Πρβλ. Stevens, "Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 59.

[918] Βλ. Simon, ό.π., σ. 116-118.

[919] Ο Tischler, ενώ αποδέχεται την ιδέα της "ορχηστρικής και της σολιστικής εκθέσεως" (βλ. ό.π., σ. 130-131 και 134-135), κρίνει παρ' όλα αυτά απαραίτητη την σαφή διάκριση της "μορφής κοντσέρτου" από την "μορφή σονάτας" σε επίπεδο ορολογίας (ό.π., σ. 4). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν επίσης οι παρατηρήσεις του για το καταληκτικό θέμα της "ορχηστρικής εκθέσεως", που επανέρχεται στα υπόλοιπα ritornelli με διαφορετική όμως λειτουργία απ' ό,τι στα κοντσέρτα του μπαρόκ (ό.π., σ. 4), καθώς και για τον ποικιλότροπο συνδυασμό του θεματικού υλικού των δύο "εκθέσεων" στην μοναδική *επανέκθεση* (ό.π., σ. 131, 133-134 και 135-136).

[920] Stockmeier, ό.π., σ. 160.

[921] Kohs, ό.π., σ. 264. Παρακάτω βέβαια (ό.π., σ. 287), επισημαίνεται τόσο η τονική διάσταση ανάμεσα στις δύο αυτές "εκθέσεις" όσο και η ενδιαφέρουσα ανακατασκευή των θεματικών τους περιεχομένων στην κοινή *επανέκθεση*.

[922] Klaus Weising, *Die Sonatenform in den langsamen Konzertsätzen Mozarts*, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 3), Hamburg 1970· βλ. ιδίως σ. 8-14, 32-33, 37-39, 42-43 και 44.

[923] Βλ. Rosen, *Der Klassische Stil*…, ό.π. (1971), σ. 231 κ.εξ. Παρ' όλα αυτά, στο *Sonata Forms* (1980), ο Rosen αναθεωρεί εκ βάθρων την αρχική του τοποθέτηση για την μορφή του κοντσέρτου (βλ. παρακάτω).

[924] Eva Badura-Skoda, *Wolfgang Amadeus Mozart: Klavierkonzert c-moll KV 491*, Wilhelm Fink Verlag (Meisterwerke der Musik, Bd. 10), München 1972, σ. 3-4.

[925] Wulf Konold, "Die Klavierkonzerte Mozarts", στο: Hermann Danuser (επιμ.), *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, Laaber-Verlag, Laaber 1988 (zweite, unveränderte Auflage 1998), σ. 172-174· και του ιδίου, "Das Instrumentalkonzert", στο: Dahlhaus (επιμ.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, ό.π., σ. 302.

[926] Arthur Hutchings, *Les concertos pour piano de Mozart* (μτφρ. Odile Demange), Actes Sud, Paris 1991 (πρώτη αγγλική έκδοση: 1948, υπό τον τίτλο *A Companion to Mozart's Piano Concertos*), βλ. σ. 29, 32-33, 34-35 και 45. Πρβλ. επίσης Tischler (ό.π., σ. 3), Stevens ("Theme, Harmony, and Texture…", ό.π., σ. 58) και Ruile-Dronke (ό.π., σ. 3).

θέμα" δεν εμφανίζεται οπωσδήποτε στο "εναρκτήριο ritornello" του κλασσικού κοντσέρτου, αλλά ακόμη και αν κάτι τέτοιο υφίσταται, β) ωστόσο η παραμονή του στο περιβάλλον της κύριας τονικότητος δεν του επιτρέπει να λειτουργήσει ως αντιθετικό στοιχείο, ώστε να στοιχειοθετηθεί εξ αυτού μια γνήσια *έκθεση* σονάτας·[927] επιπροσθέτως, γ) οι θεματικές ιδέες του ritornello παρουσιάζονται ως επί το πλείστον σε ατελή, συνοπτική μορφή, προκειμένου να "τελειοποιηθούν" αργότερα με την συμμετοχή και του σολιστικού οργάνου,[928] ενώ παράλληλα δ) το "εναρκτήριο ritornello", πέραν της προαναγγελίας των βασικών θεματικών ιδεών των μετέπειτα σολιστικών ενοτήτων, περιλαμβάνει κατά κανόνα και το υλικό των υπολοίπων tutti (του "αποφθεγματικού ritornello", του "ritornello επί της δεσπόζουσας" και του "καταληκτικού ritornello"), τα οποία θεωρείται ότι διατηρούν μιαν αυτόνομη λειτουργία στο πλαίσιο της υπερκείμενης μορφής σονάτας (που εκπληρώνεται αποκλειστικά από τις σολιστικές ενότητες), καθώς ανάγονται πλέον απ' ευθείας στην "αρχή του ritornello" και στην παραδοσιακή αντιπαράθεση ανάμεσα σε ορχηστρικά και σολιστικά τμήματα.[929]

Η ανάδειξη του "αποφθεγματικού ritornello" ("*Devisen*-Ritornell") στο πλαίσιο της σολιστικής *εκθέσεως* και *επανεκθέσεως* οφείλεται αφ' ενός μεν στην λειτουργία του ως μέσου επικύρωσης της ολοκλήρωσης του κυρίου θέματος πριν την μετάβαση προς το πλάγιο και αφ' ετέρου στην αναγωγή του στο δεύτερο "ritornello επί της τονικής" της φωνητικής άριας (η μορφή της οποίας θεωρείτο ήδη κατά τον 18ο αιώνα συναφής προς εκείνη του ενόργανου κοντσέρτου).[930] Θεωρώ πάντως υπερβολική την σημασία που η Ruile-Dronke προσδίδει σε αυτήν την σύντομη "ορχηστρική παρεμβολή" εντός της *εκθέσεως* είτε της *επανεκθέσεως*, ενόσω μάλιστα η ίδια αγνοεί ουσιαστικά το "δεύτερο εσωτερικό ritornello" ανάμεσα στην *επεξεργασία* και την *επανέκθεση* (το οποίο άλλωστε συχνά είναι αρκετά εκτενέστερο του "αποφθεγματικού ritornello"), το οποίο περιέργως εντοπίζει μόνο σε πρώιμα κοντσέρτα·[931] αν μη τι άλλο, είναι ωστόσο τελείως παράδοξο ένα ορχηστρικό τεμάχιο που χωρίζει τμήματα μιας ευρύτερης ενότητος να αποκτά ιδιαίτερη ονομασία και μακροδομικό ρόλο, και την ίδια στιγμή ένα αντίστοιχο τμήμα που υποδιαιρεί ολόκληρες ενότητες να τίθεται στο περιθώριο!

Το "ritornello επί της δεσπόζουσας" ("Dominant-Ritornell") εμφανίζεται ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επεξεργασία*.[932] Η Ruile-Dronke, βέβαια, επιχειρεί μάταια να πείσει ότι ειδικά στον Mozart το ritornello αυτό δεν μπορεί να λειτουργήσει ούτε ως κατακλείδα της *εκθέσεως* ούτε ως έναρξη της *επεξεργασίας*, παρ' ότι η ίδια αναγνωρίζει αμφότερες τις λειτουργίες αυτές σε κοντσέρτα του Johann Christian Bach. Η εμμονή της, εντούτοις, να συνδέει την συνθετική πρακτική του Mozart όσον αφορά στα ritornelli με εκείνη του Vivaldi, και ιστορικά ανακριβής είναι και ανεπαρκώς αιτιολογημένη παραμένει.[933] Για το "καταληκτικό ritornello" ("Schlußritornell"), εξ άλλου, παρατηρείται η συνήθης εξάρτησή του από το καταληκτικό υλικό του "εναρκτήριου ritornello" και δίνεται έμφαση στην λειτουργία του ως μιας *coda* ολόκληρου του μέρους μάλλον παρά ως απλής κατακλείδας της σολιστικής *επανεκθέσεως*, πράγμα μάλιστα που – σε αντίθεση με την προαναφερόμενη περίπτωση – αποδεικνύεται κατά τρόπον πειστικό στο σχετικό ρεπερτόριο του Mozart.[934]

---

[927] Ruile-Dronke, ό.π., σ. 2-3, 183-185 και 188-189.
[928] Ό.π., σ. 85. Σχετικά παραδείγματα εξετάζονται λεπτομερώς στις σ. 87-131.
[929] Βλ. ό.π., σ. 133-134.
[930] Ό.π., σ. 150-151.
[931] Βλ. ό.π., σ. 155-156.
[932] Ό.π., σ. 133 και 155.
[933] Βλ. ό.π., σ. 156-159. Δεν αποτελεί σοβαρό επιχείρημα το γεγονός ότι το θεματικό υλικό του "ritornello επί της δεσπόζουσας" προέρχεται από σημεία του "εναρκτήριου ritornello" που αποσπώνται από τα αρχικά τους συμφραζόμενα (ό.π., σ. 158), αφού είναι γνωστό ότι στην κατακλείδα της *εκθέσεως* είθισται να αξιοποιούνται ποικιλοτρόπως διάφορα θεματικά στοιχεία που έχουν εμφανισθεί νωρίτερα (πρβλ. τις σχετικές δυνατότητες που παρατηρεί η Ruile-Dronke στα κοντσέρτα για πιάνο του Mozart, ό.π., σ. 159-161).
[934] Ruile-Dronke, ό.π., σ. 133 και 176-177. Η διαφορά της εκτάσεως του "καταληκτικού ritornello" από το "ritornello επί της δεσπόζουσας", η οποία οφείλεται ασφαλώς στην παράθεση και διασύνδεση πολύ περισσότερων θεματικών ιδεών από το σχετικό απόθεμα του "εναρκτήριου ritornello" (βλ. ό.π., σ. 177-178),

Την ίδια περίπου εποχή, ο Rosen (*Sonata Forms*, 1980) αναθεωρεί την αρχική του τοποθέτηση περί "διπλής εκθέσεως" και διερευνά την μορφή του κοντσέρτου σε περισσότερο ιστορική βάση. Στο πλαίσιο λοιπόν της νέας αυτής προσέγγισης, ως προς την λειτουργία του πρώτου ritornello τίθεται πλέον στο περιθώριο η θεματική συνιστώσα (έστω και αν εδώ εμπεριέχονται όλες οι βασικές θεματικές ιδέες του κομματιού) και έρχεται στο προσκήνιο η αρμονική παράμετρος: έτσι, ακόμη και στην περίπτωση που υφίσταται μια εσωτερική μετατροπία προς την δεσπόζουσα, γίνεται λόγος μονάχα για "χαρακτήρα εκθέσεως σονάτας", αφού, όπως χαρακτηριστικά επισημαίνεται, ορισμένοι μεμονωμένοι πειραματισμοί κατά τα μέσα του 18ου αιώνος, αναφορικά με την δυνατότητα του εναρκτήριου ορχηστρικού τμήματος να ολοκληρωθεί στην δεσπόζουσα, δεν στάθηκαν τελικά ικανοί να μετουσιώσουν το ritornello αυτό σε μια πραγματική *έκθεση*· τουναντίον μάλιστα, στον ώριμο κλασσικισμό καλλιεργήθηκε περισσότερο ο "μη-μετατροπικός" τύπος ritornello, προκειμένου η συστατική για την σονατοειδή μακροδομική οργάνωση μετατροπία προς την δευτερεύουσα τονικότητα να διεξαχθεί άπαξ στην ακόλουθη σολιστική ενότητα της *εκθέσεως*.[935]

Ο Rosen υποστηρίζει περαιτέρω τον διαρθρωτικό δομικό ρόλο της εναλλαγής tutti – solo,[936] δίχως ωστόσο να φθάνει στις ακρότητες της Ruile-Dronke. Έτσι, ενώ επισημαίνει τις παρεμβολές της ορχήστρας σε κρίσιμα σημεία της σολιστικής *εκθέσεως* (όπως π.χ. προτού ξεκινήσει η μετατροπία προς την δευτερεύουσα τονικότητα, είτε ακόμη πριν την είσοδο του πλαγίου θέματος),[937] δεν αισθάνεται ωστόσο την ανάγκη να τους προσδώσει κάποια ιδιαίτερη ονομασία και λειτουργία (όπως τουναντίον κάνει η Ruile-Dronke με την επινόηση του "αποφθεγματικού ritornello"), ούτε φυσικά τις θεωρεί ισάξιες των υπολοίπων ritornelli. Το δεύτερο λοιπόν ritornello, ευρισκόμενο ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επεξεργασία*, ενδέχεται να λειτουργεί ως κατακλείδα της *εκθέσεως* (ιδίως αν βασίζεται σε καταληκτικό υλικό του πρώτου ritornello, σύμφωνα με την σχετικώς μεταγενέστερη συνθετική πρακτική) είτε ως αφετηρία της *επεξεργασίας* (με το κύριο θέμα στην δεσπόζουσα, κατά την παλαιότερη παράδοση)· στον ώριμο κλασσικισμό, εξ άλλου, υφίσταται επιπλέον η δυνατότητα συνδυασμού των δύο αυτών λειτουργιών, με την αξιοποίηση καταληκτικού υλικού που ωστόσο δεν οδηγεί σε μια ισχυρή τέλεια πτώση, αλλά από ένα σημείο και έπειτα μετατρέπει προς κάποιο άλλο τονικό κέντρο και συνδέεται άμεσα με την σολιστική *επεξεργασία*.[938] Το τρίτο ritornello ενώνεται με την τρίτη σολιστική ενότητα της *επανεκθέσεως*, η οποία μάλιστα διαθέτει κατά κανόνα και τις περισσότερες ορχηστρικές παρεμβολές.[939] Τέλος, το τέταρτο ritornello αρχικά συνίστατο σε μια πλήρη επανάληψη του πρώτου, σταδιακώς όμως επικράτησε μια πιο ευέλικτη λύση, με την επαναφορά μόνο του καταληκτικού υλικού του

---

επιβεβαιώνει αναμφίβολα την άποψη της συγγραφέως, δίχως ωστόσο να καθιστά εύλογο τον επιχειρούμενο συσχετισμό των κοντσέρτων του Mozart με εκείνα του Vivaldi.

[935] Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 72-74.

[936] Βλ. χαρακτηριστικά ό.π., σ. 80 και 83.

[937] Ό.π., σ. 80-81.

[938] Ό.π., σ. 80, 83-84 και 85. Για την δεύτερη σολιστική ενότητα, ο Rosen ορθώς παρατηρεί επίσης ότι τυχόν έναρξή της με νέο υλικό (κατά κανόνα με ένα εκφραστικού χαρακτήρος θέμα που δεν είχε παρουσιασθεί ούτε στο πρώτο ritornello ούτε στην *έκθεση*) δεν θέτει υπό αμφισβήτηση τον ρόλο της ως *επεξεργασίας* στο μακροδομικό πλαίσιο, ο οποίος εκπληρώνεται τουλάχιστον ως προς την αρμονική δομή, τον αρμονικό ρυθμό και την υφή της (βλ. ό.π., σ. 86-87).

[939] Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 96. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό και με την πιθανή επανεμφάνιση θεματικών στοιχείων του πρώτου ritornello στην κατ' αρχήν σολιστική *επανέκθεση* (ό.π., σ. 95), μοιάζει να ενισχύει το θεώρημα της "διπλής εκθέσεως" που τελικά συνδυάζεται σε μια κοινή *επανέκθεση*· στην πραγματικότητα όμως, τα φαινόμενα αυτά ερμηνεύονται πολύ καλύτερα ως απόπειρες (προαιρετικού) θεματικού και ενορχηστρωτικού εμπλουτισμού της *επανεκθέσεως* με στοιχεία από το πρώτο ritornello, πράγμα που είναι απολύτως συμβατό τόσο με την λειτουργία των ritornelli και την ευέλικτη σχέση τους προς τα soli στο είδος του κοντσέρτου διαχρονικά, όσο και με την "αρχή της σονάτας" που υφέρπει εν γένει στην θεώρηση του Rosen, αφού οι θεματικές ιδέες του πρώτου ritornello δεν χρήζουν προφανώς οιασδήποτε "επανεκθέσεως" στην πορεία του κομματιού, δεδομένου του ότι έχουν παρουσιασθεί εξ αρχής στην κύρια τονικότητα.

πρώτου ritornello· ειδικά δε στην περίπτωση των κοντσέρτων του Mozart, ο Rosen έχει να παρατηρήσει ότι το καταληκτικό αυτό υλικό συνίσταται σε αρκετούς παρατακτικούς πτωτικούς σχηματισμούς, οι οποίοι στο τέταρτο ritornello διαφοροποιούν εν μέρει την λειτουργία τους, καθ' ότι ένας εξ αυτών προετοιμάζει την εμβόλιμη σολιστική καντέντσα, ενώ οι υπόλοιποι διατηρούν τον πτωτικό-καταληκτικό τους ρόλο και ολοκληρώνουν μεγαλοπρεπώς το εκάστοτε μέρος.[940]

Οι επισημάνσεις του Leonard Ratner (1980) όσον αφορά στην μορφή του κλασσικού κοντσέρτου κινούνται υπό μίαν έννοια μεταξύ των ερμηνειών της Ruile-Dronke και του Rosen. Ο Ratner ασχολείται κυρίως με το "εναρκτήριο tutti ή ritornello", το οποίο, παρ' ότι θεωρείται συγκρίσιμο σε θεματικό επίπεδο με μια *έκθεση* σονάτας, εκλαμβάνεται πάντοτε ως "εισαγωγή" εξαιτίας της αρμονικής του φύσεως.[941] Κατά τα λοιπά, διακρίνονται τρία ακόμη tutti (πρβλ. Rosen), τα οποία ωστόσο διατηρούν εν πολλοίς την λειτουργική τους αυτονομία όπως και σε μια φωνητική άρια (πρβλ. Ruile-Dronke), ενώ τα ενδιάμεσα soli ακολουθούν τον αρμονικό σχεδιασμό των ενοτήτων της μορφής σονάτας (I → V, x → I και I), αλλά ειδικά το δεύτερο εξ αυτών (η *επεξεργασία*) είθισται να προσλαμβάνει την μορφή ενός "μετατροπικού επεισοδίου", χάρη στην εμφάνιση νέου και συνήθως "αντιθετικού" υλικού.[942]

Πολύ πιο διεξοδική είναι η θεώρηση του Konrad Küster (γεν. 1959) όσον αφορά ιδίως στα κοντσέρτα του Mozart, στο πλαίσιο του βιβλίου του *Das Konzert: Form und Forum der Virtuosität* (1993). Το πρώτο tutti εδώ ονομάζεται απλώς "ritornello". Σε αυτό όμως διακρίνονται πολλά επιμέρους τμήματα, με θεματικά στοιχεία που επανεισάγονται στην πορεία του μέρους τόσο στα υπόλοιπα ορχηστρικά τμήματα όσο και στις σολιστικές ενότητες: το αρχικό (κύριο) θέμα, ένα δεύτερο "μοτίβο forte", μεταβατικό υλικό που φθάνει σε μισή πτώση, ένα "λυρικό μοτίβο", καθώς και μια ακολουθία πτωτικών διαδικασιών επί της κύριας πάντοτε τονικότητος.[943] Η πολυτμηματική αυτή διάρθρωση του ritornello συνιστά κατά τον Küster ένα κατάλοιπο του κοντσέρτου του μπαρόκ, γεγονός που υποδεικνύει την ασυμβατότητα του όρου "ορχηστρική έκθεση", σε συνδυασμό βεβαίως και με την έλλειψη τονικής αντίθεσης ανάμεσα στο κύριο και στο εν δυνάμει πλάγιο θέμα ("λυρικό μοτίβο").[944]

Η διαφοροποίηση της πρώτης σολιστικής ενότητος από το ritornello έγκειται αφ' ενός μεν στην αρμονική της δομή (η οποία βεβαίως πληροί τις προϋποθέσεις μιας *εκθέσεως*, εν αντιθέσει προς το προηγούμενο ritornello) και αφ' ετέρου στην διεύρυνση του θεματικού υλικού του ritornello με νέα στοιχεία: με μια ελεύθερη σολιστική "έναρξη", με δεξιοτεχνικά περάσματα αλλά ακόμη και με νέες θεματικές ιδέες.[945] Παράλληλα, η εσωτερική διάρθρωση της σολιστικής *εκθέσεως* καθίσταται περισσότερο διαυγής χάρη στην παρουσία ορισμένων "ορχηστρικών παρεμβολών" ("Tuttieinwürfe") και εν τέλει συνίσταται κατά κανόνα σε πέντε θεματικώς διακριτά τμήματα: στην κύρια θεματική ομάδα, σε δύο φάσεις μετατροπίας προς την δευτερεύουσα τονικότητα, στην πλάγια θεματική ομάδα καθώς και στην καταληκτική θεματική ομάδα.[946]

---

[940] Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 72 και 75.
[941] Ratner, *Classic Music*…, ό.π., σ. 283.
[942] Βλ. ό.π., σ. 284 και 289.
[943] Küster, ό.π., σ. 71, 72 και 80. Παρ' ότι δεν υφίσταται καμμία σχετική αναφορά, προσωπικά με εντυπωσιάζει η ταυτοσημία των θεματικών μελών που διακρίνει ο Küster στο ritornello με όσα αναφέρει ο Galeazzi για την *έκθεση* σονάτας δύο περίπου αιώνες νωρίτερα.
[944] Küster, ό.π., σ. 72, 74 και 78-79.
[945] Βλ. ό.π., σ. 70, 72-73, 74, 79 και 80. Ο Küster (ό.π., σ. 81 και 82-83) επισημαίνει μάλιστα ως ιδιαίτερη εξέλιξη στο κλασσικό κοντσέρτο περί το 1780 την αντικατάσταση του "λυρικού θέματος" του ritornello από ένα νέο "ελεύθερο πλάγιο θέμα" στην σολιστική *έκθεση*, η οποία βεβαίως χειραφετείται κατ' αυτόν τον τρόπο ακόμη περισσότερο από το ritornello της ορχήστρας (ό.π., σ. 84).
[946] Küster, ό.π., σ. 74-75, 79 και 80. Παρ' όλα αυτά, η μετάβαση ενδέχεται να μην διαιρείται σε δύο τμήματα βάσει των θεματικών της προδιαγραφών ή ακόμη η αρμονική κατάληξη των δύο μετατροπικών της φάσεων να είναι ουσιαστικά κοινή (βλ. ό.π., σ. 80-81).

Το ακόλουθο "μεσαίο tutti" συνδέεται στενά με την *έκθεση* και βασίζεται ως επί το πλείστον μόνο σε καταληκτικό υλικό του εναρκτήριου ritornello, χωρίς αναφορές στο κύριο ή στο πλάγιο θέμα, γεγονός που του προσδίδει κατά κανόναν έναν ρόλο "επιλόγου" της *εκθέσεως*.[947] Συχνή όμως είναι και η άμεση σύνδεσή του με την δεύτερη σολιστική ενότητα, η οποία σε πολλές περιπτώσεις ανοίγει με ένα νέο θέμα και που ιδίως στο προκλασσικό ρεπερτόριο μπορεί να μην αναπτύσσει καν το θεματικό υλικό της *εκθέσεως*, παρ' ότι βέβαια διαθέτει πολλά από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα μιας *επεξεργασίας* σονάτας (αρμονική περιπλάνηση, διαδικασίες αλυσιδοποίησης κ.λπ.)· κατά την καθ' εαυτή κλασσική περίοδο πάντως, η θεματική ανάπτυξη του υλικού της *εκθέσεως* και δη των βασικών θεματικών ιδεών εδραιώνεται σταδιακώς στο πλαίσιο της δεύτερης σολιστικής ενότητος, σύμφωνα δηλαδή με τις "κλασσικές" προδιαγραφές μιας *επεξεργασίας*.[948]

Όπως και η Ruile-Dronke, έτσι και ο Küster δεν διακρίνει αυτόνομο ορχηστρικό τμήμα ανάμεσα στις σολιστικές ενότητες της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως*· η ορχήστρα μπορεί βέβαια να μετέχει πολύ ενεργά στην περίοδο επαναφοράς προς την *επανέκθεση* είτε να ανοίγει την τελευταία σολιστική ενότητα με μια "παρεμβολή" βασισμένη στο επικεφαλής μοτίβο του ritornello, η οποία εντούτοις σε καμμία περίπτωση δεν αντιμετωπίζεται ως ένα αυτόνομο "tutti".[949] Από εκεί και ύστερα, η σολιστική *επανέκθεση* ακολουθεί κατά κύριον λόγο τις προδιαγραφές της *εκθέσεως*, με πιθανές όμως επεκτάσεις επί τη βάσει και του θεματικού υλικού του ritornello (ιδίως εάν αυτό δεν είχε αξιοποιηθεί στις προηγούμενες σολιστικές ενότητες).[950] Από το ritornello αντλούνται επίσης τα μοτιβικά στοιχεία της "προετοιμασίας της καντέντσας" ("Vorkadenz"), όπως και του "καταληκτικού tutti" που έπεται της σολιστικής καντέντσας και λειτουργεί ως "επίλογος" της *επανεκθέσεως*.[951]

Για την μορφή του κοντσέρτου στον Beethoven, ο Küster υποδεικνύει κυρίως την θεματική ομοιογένεια του ritornello, το οποίο χάνει πλέον την αυτόνομη λειτουργία του και τείνει να μεταβληθεί σε μια πρώτη "ορχηστρική έκθεση", με διαφορετικό ως επί το πλείστον θεματικό υλικό από εκείνο της δεύτερης "σολιστικής εκθέσεως"· η κεντρική *επεξεργασία* έχει σαφώς αναπτυξιακή λειτουργία, ενώ η *επανέκθεση* συντίθεται από επιλεγμένα τμήματα της πρώτης και της δεύτερης "εκθέσεως".[952] Συνεπώς, η μορφή του κοντσέρτου προσεγγίζει πλέον ακόμη περισσότερο εκείνη της σονάτας και οι εναλλαγές tutti – solo υποβαθμίζονται σε ένα ενορχηστρωτικού ενδιαφέροντος ζήτημα (περίπου όπως και στον Marx)· μόνον η θεματική εξάρτηση του "μεσαίου" και του "καταληκτικού tutti" από το εναρκτήριο ritornello φαίνεται να ανθίσταται ακόμη σε αυτήν την προϊούσα σύγκλιση των μορφολογικών αρχών του κοντσέρτου και της σονάτας.[953]

Η εκ μέρους του Küster σκιαγράφηση της μορφής του κοντσέρτου στον Mozart είναι σε γενικές γραμμές αντιπροσωπευτική της σύγχρονης θεωρίας για την μορφή του κλασσικού κοντσέρτου εν γένει. Παρεμφερής είναι και η αντιμετώπιση του ιδίου ζητήματος στην εμπεριστατωμένη μελέτη του Michael Thomas Roeder για την εξέλιξη του είδους του κοντσέρτου από τις απαρχές του μέχρι τον 20ό αιώνα (1994)· εν προκειμένω, οι τρεις

[947] Küster, ό.π., σ. 75-76, 79 και 80.
[948] Ό.π., σ. 76, 79, 80 και 85-86 και 88.
[949] Ό.π., σ. 77, 79-80 και 90.
[950] Ό.π., σ. 74, 77, 80 και 84. Ο Küster (ό.π., σ. 78 και 85) σημειώνει επίσης ότι η θεώρηση ενός είδους συνδυασμού μιας "ορχηστρικής" και μιας "σολιστικής εκθέσεως" σε μια κοινή "συντομευμένη επανέκθεση" δεν μοιάζει να είναι τελείως εσφαλμένη, αλλά αντίκειται στην ιστορική εξέλιξη της μορφής του κοντσέρτου, στον βαθμό που η αρχή του ritornello δεν έχει χάσει ακόμη (στα τέλη του 18ου αιώνος) την μορφοπλαστική της ισχύ.
[951] Küster, ό.π., σ. 77 και 80.
[952] Ό.π., σ. 86-90. Οι δύο "εκθέσεις" του Küster δεν σχετίζονται βέβαια με την θεωρία της "διπλής εκθέσεως" του Prout: η σύλληψη του Küster αναφέρεται στην κατανομή του υλικού της *εκθέσεως* μιας μορφής σονάτας σε ένα ορχηστρικό και σε ένα σολιστικό τμήμα που συνδιαμορφώνουν ουσιαστικά αυτήν την *έκθεση*, ενώ για τον Prout η "ορχηστρική" και η "σολιστική έκθεση" του κοντσέρτου συνιστούν δύο ολοκληρωμένες αφ' εαυτές ενότητες, αφού η κάθε μια χωριστά εμπεριέχει το σύνολο των βασικών θεματικών ιδεών του μέρους.
[953] Küster, ό.π., σ. 90.

σολιστικές ενότητες αντιστοιχούν στην *έκθεση*, την *επεξεργασία* και την *επανέκθεση* της μορφής σονάτας και εναλλάσσονται με τέσσερα tutti ή ritornelli: α) το "εναρκτήριο" περιλαμβάνει κύρια ομάδα θεμάτων, μετάβαση, πλάγια ομάδα και πτωτικό υλικό· β) το "μεσαίο" διαθέτει διττό ρόλο, ολοκλήρωσης της *εκθέσεως* αλλά και προετοιμασίας της *επεξεργασίας*· γ) το "τρίτο" λειτουργεί ως ορχηστρική έναρξη της *επανεκθέσεως*· και δ) το "καταληκτικό" αφ' ενός μεν προετοιμάζει την σολιστική καντέντσα και αφ' ετέρου ολοκληρώνει το μέρος.[954]

Στην ίδια γραμμή σκέψεως τοποθετείται επίσης η πραγμάτευση της "μορφής κοντσέρτου" από τον William Caplin (1998). Το "εναρκτήριο ritornello" περιγράφεται ως "ορχηστρική εισαγωγή", επειδή, παρά την οργάνωση του θεματικού του υλικού κατά τον τρόπο μιας *εκθέσεως* σονάτας (με κύριο θέμα, μεταβατικό υλικό, δευτερεύοντα θέματα και καταληκτικό τμήμα), ο αρμονικός του σχεδιασμός καθιστά εν τέλει αδύνατη την λειτουργική του θεώρηση ως πραγματικής *εκθέσεως*.[955] Μόνον η ακόλουθη "σολιστική έκθεση" ενέχει την απαραίτητη τονική αντίθεση, αξιοποιώντας ποικιλοτρόπως (και μάλιστα όχι απαραίτητα με την ίδια σειρά εμφάνισης) το υλικό του "εναρκτήριου ritornello" σε συνδυασμό και με νέα θεματικά στοιχεία.[956] Ως κατακλείδα της *εκθέσεως* εμφανίζεται κατόπιν το "ritornello επί της δευτερεύουσας τονικότητος", το οποίο βασίζεται σε υλικό του εναρκτήριου ritornello και καταλήγει σε μια τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα ή μετατρέπει και συνδέεται άμεσα με την *επεξεργασία*.[957] Η εν λόγω "σολιστική επεξεργασία" δεν διαφέρει κατ' ουσίαν από την αντίστοιχη ενότητα της μορφής σονάτας, αν και τείνει περισσότερο προς έναν "ραψωδικό αυτοσχεδιασμό" με ποικίλα δεξιοτεχνικά περάσματα και λιγότερο προς την καθιερωμένη μοτιβική ανάπτυξη του δεδομένου υλικού.[958] Ο Caplin δεν αναγνωρίζει ένα "τρίτο tutti" στο σημείο έναρξης της "σολιστικής επανεκθέσεως", αλλά για την τελευταία παρατηρεί γενικότερα ότι συνήθως επαναφέρει υλικό όχι μόνο από την "σολιστική έκθεση" αλλά και από το "εναρκτήριο ritornello", πράγμα βέβαια που σημαίνει ότι η *επανέκθεση* δεν ταυτίζεται εν τέλει απολύτως με την *έκθεση*.[959] Το "καταληκτικό ritornello", τέλος, είναι μεν ανάλογο του "ritornello επί της δευτερεύουσας τονικότητος", αλλά χωρίζεται σε δύο τμήματα εξαιτίας της παρεμβολής της σολιστικής καντέντσας· παρ' ότι δε σε εξαιρετικές περιπτώσεις το τελικό ορχηστρικό τμήμα ενδέχεται να λειτουργήσει ως *coda* ολόκληρου του μέρους, κατά κανόναν ωστόσο αυτό περιορίζεται στην επαναφορά του καταληκτικού τμήματος του "εναρκτήριου ritornello", διαμορφώνοντας έτσι την κατακλείδα της *επανεκθέσεως*.[960]

Στο σημείο αυτό μπορούν επίσης να μας απασχολήσουν εν συντομία ορισμένα ζητήματα ορολογίας που θίγει η Marion Brück στο πλαίσιο της έρευνάς της για τα αργά μέρη των κοντσέρτων για πιάνο του Mozart (1994). Η συγγραφέας αναφέρεται κατ' αρχάς σε κάποιες δυσκολίες λειτουργικής ταύτισης του δεύτερου solo με την *επεξεργασία* της σονάτας και δευτερευόντως του τρίτου solo με την *επανέκθεση*· θεωρώ εντούτοις αρκετά υπερβολικές τις σχετικές αιτιάσεις, γι' αυτό και αντιπαρέρχομαι την προτεινόμενη ουδέτερη απαρίθμηση των σολιστικών ενοτήτων.[961] Μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η διάκριση ανάμεσα σε

[954] Roeder, *Das Konzert*, ό.π. (πρώτη αγγλική έκδοση: 1994, υπό τον τίτλο *A History of the Concerto*), σ. 120-121 και 122 (διάγραμμα). Πέραν της προσθήκης νέου υλικού τόσο στην σολιστική *έκθεση* όσο και στην *επεξεργασία*, ο Roeder επισημαίνει ιδιαιτέρως την εν γένει δεξιοτεχνική γραφή του σολιστικού οργάνου καθώς και τον διάλογο που αυτό αναπτύσσει με την ορχήστρα στο πλαίσιο της μεσαίας σολιστικής ενότητος.
[955] Caplin, ό.π., σ. 243 και 244.
[956] Ό.π., σ. 243, 245 και 247.
[957] Ό.π., σ. 243, 245 και 248-249.
[958] Ό.π., σ. 243 και 249.
[959] Ό.π., σ. 243 και 249-250.
[960] Ό.π., σ. 243 και 250-251.
[961] Marion Brück, *Die langsamen Sätze in Mozarts Klavierkonzerten: Untersuchungen zur Form und zum musikalischen Satz*, Wilhelm Fink Verlag (Studien zur Musik, Bd. 12), München 1994, σ. 18. Ο μη-αναπτυξιακός και ενίοτε μονάχα μεταβατικός χαρακτήρας της δεύτερης σολιστικής ενότητος ενός μέρους σε μορφή κοντσέρτου μπορεί ασφαλώς να ανιχνευθεί και σε αρκετές *επεξεργασίες* αμιγούς μορφής σονάτας! Από

"ritornello" και "tutti": η Brück ανάγει το σχετικό πρόβλημα στην θεωρία του 18ου αιώνος, όπου «η έννοια του σολιστικού επεισοδίου, που αρχικά ήταν αντίθετη προς εκείνη του ritornello στο κοντσέρτο, έχασε το νόημά της στην κλασσική σύνθεση κοντσέρτου, αφού εδώ [στο κλασσικό κοντσέρτο] εμφανίζεται στο solo εξίσου "επεισοδιακό", δηλαδή νεοεισαχθέν υλικό, όσο και υλικό που προέρχεται από το εναρκτήριο tutti, δηλαδή υλικό του "ritornello"».[962] Κατά συνέπειαν, ενώ ως "tutti" ορίζεται ένα οποιοδήποτε ορχηστρικό τμήμα, ο όρος "ritornello" χρησιμοποιείται μονάχα σε περίπτωση που στην πορεία του μέρους επανεμφανίζεται θεματικό υλικό από το εναρκτήριο ορχηστρικό τμήμα· γι' αυτό λοιπόν η Brück αντιμετωπίζει ως "ritornelli" μόνο το "μεσαίο tutti" (ή "tutti επί της δεσπόζουσας") και το "καταληκτικό tutti" και επιπλέον διαφωνεί ανοικτά με την ορολογία του Küster, ο οποίος χαρακτηρίζει "ritornello" μόνο το "εναρκτήριο tutti".[963] Τέλος, η Brück δεν αντιλαμβάνεται την προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας ως πρώτο σκέλος του "καταληκτικού tutti", αλλά αντιθέτως την αντιμετωπίζει ως ένα αυτόνομο τμήμα υπό την ονομασία "Kadenztutti" (πρβλ. περίπου Küster)·[964] από την πλευρά μου πάντως, θεωρώ την αρκετά σχολαστική αυτή διάκριση εξίσου ανούσια με το "αποφθεγματικό ritornello" της Ruile-Dronke.

Σε ένα ενδιαφέρον ζήτημα ορολογίας, με λειτουργικές μάλιστα προεκτάσεις, αναφέρεται επίσης ο James Webster, σε άρθρο του για τα κοντσέρτα για πιάνο του Mozart του 1996, όπου γίνεται μια διάκριση ανάμεσα σε "ritornello" και "εισαγωγή" ως προς το εναρκτήριο ορχηστρικό τμήμα του κοντσέρτου. Η έννοια του "ritornello" υποδηλώνει, σύμφωνα με τον Webster, ένα εκτενές και ανεπτυγμένο δομικό μέλος, όπου παρουσιάζεται το σύνολο ή τουλάχιστον το μεγαλύτερο μέρος του βασικού θεματικού υλικού μιας συνθέσεως και απ' όπου επιλεγμένα τμήματα (το αρχικό θέμα και το καταληκτικό υλικό, ως επί το πλείστον) επανέρχονται κατόπιν σε καίρια σημεία της μακροδομής· το "ritornello" επομένως συνιστά έναν αφ' εαυτού ολοκληρωμένο "μικρόκοσμο" του συνολικού μέρους. Αντιθέτως, η "εισαγωγή" μπορεί να έχει οποιοδήποτε μέγεθος και να περιέχει μία μόνο ιδέα (ή τίποτε περισσότερο από μια απλή ορχηστρική χειρονομία) ανεξάρτητη του σολιστικού μέρους· εν γένει λοιπόν, η έννοια της "εισαγωγής" αναφέρεται σε ένα "μη-συστατικό" για την συνολική μακροδομή στοιχείο. Υπό το φως της παραπάνω διάκρισης, ο Webster υποστηρίζει στην συνέχεια ότι το εναρκτήριο ορχηστρικό τμήμα στα κοντσέρτα του Mozart (τουλάχιστον) δεν συνιστά μια απλή "εισαγωγή" αλλά ένα "ritornello".[965] Το συμπέρασμα αυτό έρχεται ουσιαστικά να ενισχύσει την επιχειρηματολογία της Brück έναντι του Küster και παράλληλα να εξηγήσει τους λόγους για τους οποίους στα τέλη του 20ού αιώνος κρίνεται πλέον επιτακτική η ανανέωση της θεωρητικής παραδόσεως των Marx και Tovey, πρωτίστως σε επίπεδο ορολογίας και δευτερευόντως – ίσως – σε ό,τι αφορά στην προτεινόμενη ερμηνεία για το εναρκτήριο ορχηστρικό τμήμα της μορφής του κλασσικού κοντσέρτου.

Με τα παραπάνω έχουν ουσιαστικά σκιαγραφηθεί τα βασικότερα στάδια εξέλιξης της θεωρίας για την μορφή του κοντσέρτου από τα μέσα του 18ου αιώνος έως τα τέλη του 20ού. Όλοι οι προαναφερόμενοι θεωρητικοί, με μόνη εξαίρεση την περίπτωση του Vogler, εκκινούν (και ως επί το πλείστον περιορίζονται αποκλειστικά σε αυτό) από το δομικό πρότυπο που διαθέτει τρεις σολιστικές ενότητες και τρία ή τέσσερα ορχηστρικά τμήματα· πρόκειται

---

την άλλη πλευρά, ο προβληματισμός της Brück όσον αφορά στην *επανέκθεση* της μορφής κοντσέρτου απορρέει ως επί το πλείστον από την συχνή εμφάνιση ενός σύντομου "τρίτου tutti" στην έναρξη της τρίτης σολιστικής ενότητος· συνεπώς, το πρόβλημα εδώ συνίσταται εν πολλοίς στο ότι η ίδια (όπως άλλωστε και οι Küster, Caplin κ.ά.) δεν αντιμετωπίζει το ορχηστρικό αυτό τμήμα ως συστατικό δομικό μέλος της μορφής του κοντσέρτου.

[962] Brück, ό.π., σ. 19.

[963] Ό.π., σ. 18-19.

[964] Ό.π., σ. 18. Πρβλ. επίσης μια σχετική επισήμανση του Caplin, ό.π., σ. 286.

[965] James Webster, "Are Mozart's Concertos »Dramatic«? Concerto Ritornellos versus Aria Introductions in the 1780s", στο: Neal Zaslaw (επιμ.), *Mozart's Piano Concertos: Text, Context, Interpretation*, The University of Michigan Press, Michigan 1996, σ. 111-112.

συνεπώς για την προσαρμογή του βασικού τριμερούς τύπου σονάτας στα δεδομένα του είδους του κοντσέρτου. Στον Vogler, εντούτοις, γίνεται λόγος μόνο για δύο σολιστικές ενότητες που ακολουθούν τις προδιαγραφές του διμερούς τύπου σονάτας· και, εν τέλει, η εφαρμογή της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία* στο είδος του κοντσέρτου φαίνεται πως θα μπορούσε κάλλιστα να αποτελέσει άλλη μια δυνατότητα, τουλάχιστον για τα μέρη σε αργή χρονική αγωγή. Ως εκ τούτου, το τελευταίο τμήμα της εξέτασης της μορφής "σονάτας κοντσέρτου" θα αφιερωθεί σε όλες τις δυνατές εφαρμογές της σε αργά μέρη, όπως αυτές καταγράφονται σε βιβλιογραφικές αναφορές αποκλειστικά του 20ού αιώνος, δεδομένου του ότι από τα τέλη του 18ου και καθ' όλην την διάρκεια του 19ου αιώνος τα αργά μέρη των κοντσέρτων θεωρείτο ότι βασίζονταν μονάχα σε παρατακτικές μορφές και σε παραλλαγές.

Στα 1927, ο Herbert Neurath, μελετώντας κοντσέρτα για βιολί διαφόρων συνθετών της προκλασσικής και της κλασσικής περιόδου, διαπιστώνει ότι το αργό μέρος μπορεί είτε να βασισθεί, μεταξύ άλλων, στο ίδιο δομικό πρότυπο με ένα γρήγορο πρώτο μέρος κοντσέρτου, είτε να δώσει μεγαλύτερο χώρο στις σολιστικές ενότητες και να περιορίσει τις παρεμβάσεις της ορχήστρας αφ' ενός μεν σε ένα ritornello που πλαισιώνει το μέρος (λειτουργώντας ως "εναρκτήριο" και ως "καταληκτικό") και αφ' ετέρου σε ένα σύντομο ορχηστρικό "επεισόδιο" που διακόπτει το solo σε ένα κεντρικό σημείο και το διαιρεί ουσιαστικά σε δύο ενότητες.[966] Η πρώτη από τις δύο περιπτώσεις είναι σαφής· για την δεύτερη, αντιθέτως, μπορεί κανείς να έχει αρκετές επιφυλάξεις, *κατά πρώτον* ως προς την διαμόρφωση του εσωτερικού solo επί τη βάσει της μορφής σονάτας και *κατά δεύτερον* ως προς την διμερή ή τριμερή μακροδομική του διάρθρωση: διότι η σολιστική ενότητα μετά το ενδιάμεσο ορχηστρικό "επεισόδιο" θα μπορούσε ίσως να ταυτίζεται με την περιγραφή του Vogler (όπου ανάπτυξη και επανέκθεση του "δευτέρου ημίσεως" της πρώτης ενότητος συγκροτούν από κοινού μία ενιαία ενότητα), ενδεχομένως όμως και να αντιστοιχεί στην μορφή που παρουσιάζει ο Koch στο *Musikalisches Lexikon*, με δύο δηλαδή σολιστικές ενότητες (*επεξεργασία* και *επανέκθεση*) που ενώνονται άμεσα ελλείψει (δευτέρου) εμβόλιμου ορχηστρικού τμήματος.

Από την πλευρά του, ο Tobel αναφέρεται το 1935 σε μια περίπτωση μορφής προκλασσικού κοντσέρτου χωρίς επαναφορά του πρώτου solo και τελική επανάληψη του εναρκτήριου ritornello.[967] Παρ' ότι ο ίδιος θεωρεί την περίπτωση αυτή ως προγονική μορφή μιας σονάτας με "επανέκθεση χωρίς πλάγιο θέμα" (δεδομένου του ότι εκλαμβάνει την "da capo" επαναφορά του εναρκτήριου ritornello ως επανέκθεση του κυρίου θέματος!),[968] έχω ωστόσο την βεβαιότητα ότι εδώ υφίσταται μονάχα μια "μορφή ritornello" του μπαρόκ, στην οποία η *επανέκθεση* ως τελευταία σολιστική ενότητα δεν έχει ακόμη διαμορφωθεί· κατά συνέπειαν, η συγκεκριμένη δομική περίπτωση δεν μπορεί να ενταχθεί στις μορφές σονάτας κοντσέρτου του κλασσικισμού.

Μια πολύ σημαντική συμβολή όσον αφορά στις εφαρμογές των μορφών σονάτας στα αργά μέρη των κοντσέρτων προσέφερε εντούτοις ο Girdlestone το 1939. Πρώτη διαπίστωση: στα μεσαία μέρη αργής χρονικής αγωγής των κοντσέρτων για πιάνο του Mozart εφαρμόζεται κατά προτίμηση «η *σονάτα* τριών ενοτήτων· από τα είκοσι-τρία, οκτώ κάνουν χρήση αυτής» της μορφής.[969] Οι διαφορές που εντοπίζονται σε σχέση με την εφαρμογή του ιδίου δομικού προτύπου στα γρήγορα εξωτερικά μέρη αφορούν α) στην ορχηστρική "εισαγωγή", η οποία στα αργά μέρη περιορίζεται ενίοτε μόνο σε μια σύντομη σκιαγράφηση του υλικού της σολιστικής *εκθέσεως* και μάλιστα ενδέχεται να μην περιλαμβάνει το καταληκτικό υλικό των υπολοίπων tutti, β) στην συνήθη απουσία μεταβάσεων μεταξύ των θεμάτων, γ) στην τάση της

[966] Neurath, ό.π., σ. 130 και 134 (όσον αφορά στην πλήρως ανεπτυγμένη μορφή σονάτας κοντσέρτου στους προκλασσικούς και στον Mozart) καθώς και σ. 133 (αναφορικά με μια "τριμερή" δυνατότητα ορχηστρικού πλαισίου και ενδιάμεσου solo με μια σύντομη παρεμβολή της ορχήστρας, που εντοπίζεται σε έργα του Haydn).
[967] Tobel, ό.π., σ. 152.
[968] Ό.π.
[969] Girdlestone, ό.π., σ. 44.

*επεξεργασίας* να μην διαθέτει αναπτυξιακό χαρακτήρα και σε ορισμένες μάλιστα περιπτώσεις να έχει ιδιαιτέρως μικρή έκταση, δίνοντας έτσι περισσότερο την εντύπωση μιας μεταβάσεως προς την *επανέκθεση*, και δ) στην άμβλυνση των δομικών τομών χάριν μιας υφολογικής συνέχειας που διατηρείται από την αρχή μέχρι το τέλος ενός αργού μέρους.[970] Και δεύτερη – πρωτότυπη – διαπίστωση: «Η *σονάτα* δύο ενοτήτων είναι σχεδόν εξίσου δημοφιλής [με την προαναφερόμενη]· πέντε κοντσέρτα [για πιάνο του Mozart], διαφορετικών χρονικών περιόδων, την χρησιμοποιούν».[971] Υπό τον όρο αυτόν βέβαια, ο Girdlestone αναφέρεται στην μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, για την οποία εξ άλλου παρατηρεί ότι αποτελεί το φυσικό επακόλουθο της τάσεως του Mozart να περιορίζει κατά κανόνα τόσο την έκταση όσο και την λειτουργική αξία της μεσαίας μακροδομικής ενότητος του τριμερούς τύπου σονάτας.[972]

Στο δοκίμιο που ο Landon αφιέρωσε το 1956 στα κοντσέρτα του Mozart και στις προκλασσικές καταβολές τους, η βασική μορφή του κοντσέρτου δηλώνεται εξ αρχής ως κατάλληλη και για τα αργά μέρη, αν και τα παραδείγματα που ακολουθούν αποκλίνουν κατά πολύ από το δεδομένο πρότυπο για τα γρήγορα μέρη, δημιουργώντας εύλογα ερωτηματικά όσον αφορά στην ακρίβεια της τοποθέτησης του συγγραφέως.[973] Σε άλλο σημείο ωστόσο, όπου ο Landon εξετάζει ειδικά τις μορφές των αργών μερών των κοντσέρτων του Mozart, αναφέρεται – δίχως καμμία περαιτέρω διευκρίνιση – σε "διμερή και τριμερή μορφή επανεκθέσεως",[974] οι οποίες μάλλον αντιστοιχούν στις δύο περιπτώσεις σονάτας κοντσέρτου που είχε νωρίτερα υποδείξει ο Girdlestone· αν βέβαια η υπόθεση αυτή ευσταθεί, τότε η ορολογία που χρησιμοποιεί εδώ ο Landon συνιστά μιαν απέλπιδα προσπάθεια "εξορκισμού" της δυνατότητος εφαρμογής των μορφών σονάτας σε μέρη αργής χρονικής αγωγής.

Η προσέγγιση του Tischler (1966) κινείται ουσιαστικά στο πλαίσιο που είχε νωρίτερα διαμορφώσει ο Girdlestone. Η "μορφή κοντσέρτου" πραγματώνεται ως επί το πλείστον και στα αργά μέρη των κοντσέρτων για πιάνο του Mozart, ενώ λιγότερο συχνές είναι οι περιπτώσεις μερών σε μορφή "σονατίνας" είτε "concertino", όροι που αναφέρονται εξίσου στην εφαρμογή της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία* στο είδος του κοντσέρτου.[975] Σε κάθε

[970] Ό.π., σ. 44-45.
[971] Ό.π., σ. 44.
[972] Ό.π., σ. 45.
[973] Βλ. Landon, "The concertos…", ό.π., σ. 241-242.
[974] Ό.π., σ. 269-270.
[975] Βλ. Tischler, ό.π., σ. 129 και 130. Με τον ατυχή όρο "μορφή σονατίνας" έχουμε ήδη ασχοληθεί· η "μορφή concertino", εξ άλλου, συνιστά έναν όρο που δημιουργείται κατ' αναλογίαν από την "μορφή κοντσέρτου", προκειμένου να υποδηλώσει την έλλειψη κεντρικής ενότητος *επεξεργασίας* σε αυτήν (πρβλ. ό.π., σ. 84). Η διαφορά των δύο αυτών μορφών στο είδος του κοντσέρτου έγκειται στην διάκριση ανάμεσα σε μια ορχηστρική "εισαγωγή" (με την έννοια που προσδίδει στον συγκεκριμένο όρο ο Webster) και σε μια "ορχηστρική έκθεση" (πρβλ. τον όρο "ritornello" στον Webster): εν προκειμένω, στα αργά μέρη των *κοντσέρτων για πιάνο* KV 238, KV 387a / 413 και KV 387b / 415, ο Tischler ενσωματώνει τα ορχηστρικά πρώτα μέτρα στην – πρωτίστως σολιστική – *έκθεση* (βλ. ό.π., σ. 16, 42 και 52), ενώ στο μεσαίο μέρος του *κοντσέρτου για πιάνο* KV 459 διακρίνει μια "ορχηστρική" και μια "σολιστική έκθεση" (ό.π., σ. 84). Προσωπικά όμως δεν θεωρώ διαφορετική την περίπτωση του KV 459 από εκείνες των KV 238, KV 387a / 413 και KV 387b / 415, και μάλιστα για πολλούς λόγους: α) Η αναλογία του ορχηστρικού προς το σολιστικό μέρος μέχρι το τέλος της *εκθέσεως* μόνο στην περίπτωση του KV 238 είναι πολύ μικρή (7 μέτρα προς 33 = 21%), ενώ στα KV 387a / 413 και KV 387b / 415 (8 μέτρα προς 18 = 44%, 16 μέτρα προς 29 = 55%) είναι περίπου ίση είτε λίγο μεγαλύτερη απ' ό,τι στο KV 459 (25 μέτρα προς 58 = 43%). β) Αν στην περίπτωση του KV 387a / 413 το εναρκτήριο tutti συνδέεται άμεσα με το solo (στα μ. 7-8), εντούτοις στα KV 238 και KV 387b / 415 η σύνδεση αυτή πραγματοποιείται χάρη σε ένα μεταβατικό μέτρο (βλ. το "σολιστικό" μ. 8 και το "ορχηστρικό" μ. 16, αντιστοίχως), γεγονός που καθιστά τα αρμονικώς ολοκληρωμένα ορχηστρικά τμήματα εξίσου ανεξάρτητα από τις σολιστικές *εκθέσεις* όπως και στην περίπτωση του KV 459, όπου το εναρκτήριο ritornello χωρίζεται επιπλέον από την ακόλουθη σολιστική ενότητα μέσω μιας σύντομης παύσεως (στο μ. 25). γ) Παρ' ότι στο εναρκτήριο tutti του KV 459 περιλαμβάνονται πέραν του κυρίου θέματος και δύο ακόμη ιδέες (η πρώτη, στα μ. 11-20, δεν εμφανίζεται πουθενά αλλού στο μέρος, ενώ η δεύτερη, στα μ. 21-25, επανέρχεται μόνο στην έναρξη της *coda*, στα μ. 146 κ.εξ.), το γεγονός ότι απουσιάζει από αυτό οιαδήποτε αναφορά στο υλικό της πλάγιας θεματικής ομάδος το καθιστά ουσιαστικά παρεμφερές με εκείνα των κοντσέρτων KV 238, KV 387a / 413 και KV 387b / 415, στα οποία η ορχήστρα

περίπτωση πάντως, η "ορχηστρική έκθεση" (όπως την αποκαλεί ο Tischler) σπανίως περιλαμβάνει το σύνολο ακόμη και των βασικών θεμάτων της "σολιστικής εκθέσεως", η οποία φυσικά διευρύνεται με νέα θεματικά περιεχόμενα.[976] Εκτός από το φαινόμενο της παντελούς απουσίας ή έστω της περιορισμένης εκτάσεως των μεταβατικών τμημάτων μεταξύ των θεμάτων (πρβλ. Girdlestone), ο Tischler παρατηρεί επίσης ότι στα αργά μέρη σε μορφές σονάτας σταδιακώς εγκαταλείπεται και η σολιστική καντέντσα.[977] Τέλος, η *επεξεργασία* στα αργά μέρη σε μορφή σονάτας κοντσέρτου, πέραν της συντομίας που συχνά την χαρακτηρίζει, έχει επίσης την τάση να επικεντρώνεται αρχικά σε ένα τονικό κέντρο και κατόπιν να ξεκινά την περαιτέρω μετατροπική της πορεία·[978] με το σχόλιο αυτό, ο Tischler θίγει ουσιαστικά το ζήτημα του "μη-αναπτυξιακού" χαρακτήρος της κεντρικής αυτής ενότητος, στο οποίο είχε βεβαίως αναφερθεί και ο Girdlestone.

Το 1970 ο Weising δημοσίευσε την διατριβή του με τίτλο *Die Sonatenform in den langsamen Konzertsätzen Mozarts*, φέρνοντας για πρώτη φορά στο προσκήνιο την προβληματική των μορφών σονάτας κοντσέρτου σε μέρη αργής χρονικής αγωγής και μάλιστα υπό το πρίσμα της εξέλιξης του προσωπικού ύφους του Mozart. Μελετώντας λοιπόν κατ' αρχάς τα αργά μέρη των κοντσέρτων της δεκαετίας του 1770, ο Weising καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η μορφή τους είναι κατ' ουσίαν η ίδια με εκείνη των πρώτων γρήγορων μερών, μόνο που α) η "ορχηστρική έκθεση" συνήθως περιορίζεται στο κύριο θέμα και λιγότερο συχνά βασίζεται σε δύο θέματα, β) η μεσαία σολιστική ενότητα επικεντρώνεται κατά περίπτωση είτε στην ανάπτυξη του κυρίου ή ενός δευτερεύοντος θέματος της *εκθέσεως*, είτε στην παρουσίαση ενός "μη-θεματικού επεισοδίου", γ) η κατάληξη του μέρους ενδέχεται να πραγματώνεται όχι με ένα καταληκτικό ritornello, αλλά με μια "codetta" στην οποία μετέχει και ο σολίστας, και γενικότερα δ) ο διάλογος του σολίστα με την ορχήστρα (ή, έστω, με μικρά σύνολα οργάνων) προβάλλεται περισσότερο από την δομική αντίθεση μεταξύ των αμιγώς ορχηστρικών τμημάτων και των σολιστικών ενοτήτων.[979] Ένα ενδιαφέρον σχόλιο του Weising αναφέρεται επίσης στο γεγονός ότι ο Mozart, σε αντίθεση με τους συγχρόνους του, προτιμά την διαμόρφωση πλήρων *επανεκθέσεων*:[980] εδώ υποδηλώνεται προφανώς μια τάση εφαρμογής του τριμερούς τύπου σονάτας είτε εκείνου χωρίς *επεξεργασία* αντί του διμερούς τύπου με "τμηματική επανέκθεση"· η επαλήθευση λοιπόν αυτού του γεγονότος, σε συνδυασμό και με το ότι οι περισσότεροι από τους προαναφερόμενους ερευνητές ασχολούνται σχεδόν αποκλειστικά με τα κοντσέρτα για πιάνο του Mozart, αποκαλύπτει εν τέλει τον λόγο για τον οποίον η δυνατότητα εφαρμογής του διμερούς τύπου σονάτας σε ένα μέρος κοντσέρτου αποσιωπάται συστηματικά στην σχετική βιβλιογραφία.

Οι παρατηρήσεις του Weising για τα αργά μέρη σε μορφές σονάτας των κοντσέρτων της δεκαετίας του 1780 φανερώνουν κατ' ουσίαν μια διεύρυνση των συνθετικών επιλογών όσον αφορά α) στην "ορχηστρική έκθεση", η οποία (πέραν των δύο προαναφερόμενων περιπτώσεων) μπορεί επιπλέον να συνίσταται στο κύριο θέμα και σε περαιτέρω θεματικό

παρουσιάζει μονάχα το κύριο θέμα. Επιπροσθέτως, δ) και στις τέσσερεις περιπτώσεις που εξετάζουμε εδώ, το εναρκτήριο ορχηστρικό τμήμα παραμένει αναντίστοιχο προς οτιδήποτε ακολουθεί, ανεξαρτήτως της εκτάσεως και των περιεχομένων του. Δεν θα ήθελα να μας απασχολήσει ήδη σε αυτό το σημείο της παρούσας μελέτης ο λειτουργικός ρόλος του εναρκτήριου ritornello στα τέσσερα αυτά αργά μέρη, είναι όμως απαραίτητο να υποδείξω ότι οι μορφές τους ακολουθούν το ίδιο ακριβώς δομικό πρότυπο και ότι επομένως θεωρώ άνευ αντικειμένου την διάκριση του Tischler ανάμεσα σε "μορφή σονατίνας" και σε "μορφή concertino". Τέλος, η μεμονωμένη περίπτωση της "μορφής άριας da capo" (για το αργό μέρος του *κοντσέρτου για δύο πιάνα* KV 316a / 365), την οποία ο Tischler επιχειρεί επίσης να εντάξει στις μορφές σονάτας (βλ. ό.π., σ. 129 και 130), στην πραγματικότητα αναφέρεται σε μια τριμερή ασματική μορφή κοντσέρτου, ακριβώς επειδή «και τα τρία θέματα της πρώτης ενότητος παραμένουν στην αρχική τονικότητα» (ό.π., σ. 37).

[976] Tischler, ό.π., σ. 130-131 και 132.
[977] Ό.π., σ. 132-133.
[978] Ό.π., σ. 134 και 135.
[979] Weising, ό.π., σ. 61, 69, 87, 92, 95 και 116.
[980] Ό.π., σ. 70.

υλικό, το οποίο όμως δεν σχετίζεται με το πλάγιο θέμα της "σολιστικής εκθέσεως", β) στην εμφάνιση ενός "επεισοδίου" σε ελάσσονα τρόπο στο πλαίσιο της μεταβάσεως προς την πλάγια ομάδα της *εκθέσεως* (το οποίο μάλιστα δεν είναι απαραίτητο να παρουσιασθεί και στην *επανέκθεση*), γ) στην συχνή απαλοιφή του ενδιάμεσου ritornello που έπεται της σολιστικής *εκθέσεως*, και ακόμη δ) στην εξάλειψη της σολιστικής καντέντσας.[981] Ως εκ τούτου, στο τέλος της εξελικτικής αυτής διαδικασίας, οι μορφές σονάτας στα αργά μέρη των κοντσέρτων του Mozart έχουν αισθητά απομακρυνθεί από το βασικό πρότυπο που ακολουθείται στα γρήγορα μέρη, αφού η δομική εναλλαγή tutti – solo παραχωρεί εν πολλοίς την θέση της σε έναν συνεχή διάλογο του σολίστα με την ορχήστρα· μόνο το εναρκτήριο ορχηστρικό τμήμα της "μορφής κοντσέρτου" διατηρείται, ενώ η περαιτέρω εξέλιξη ακολουθεί πλέον τις προδιαγραφές ενός από τους απλούς τύπους σονάτας, χωρίς ιδιαίτερα στοιχεία κοντσέρτου (δεδομένου του ότι ακόμη και το καταληκτικό ritornello αντικαθίσταται ενίοτε από μια "διαλογική" *coda*).[982]

Τα ίδια περίπου ζητήματα απασχολούν και την Brück, στην παρεμφερή εργασία της *Die langsamen Sätze in Mozarts Klavierkonzerten: Untersuchungen zur Form und zum musikalischen Satz* (1994), αν και υπό το πρίσμα μιας πιο "εκσυγχρονισμένης" θεώρησης. Στα αργά μέρη των κοντσέρτων για πιάνο του Mozart μέχρι το 1783, συγκεκριμένα, η Brück εντοπίζει τριμερείς και διμερείς (χωρίς *επεξεργασία*) μορφές σονάτας, στις οποίες εκ πρώτης όψεως διακρίνει ένα "προλογικό" και ένα "επιλογικό" ορχηστρικό τμήμα που πλαισιώνουν δύο σολιστικές ενότητες. Από τον ρόλο, εξ άλλου, που ανατίθεται στο παρεμβαλλόμενο ανάμεσα στα δύο soli σύντομο tutti, καθίσταται ήδη εμφανής η ετερότητα των δύο αυτών δομικών τύπων: αν δηλαδή το ορχηστρικό αυτό τμήμα επικυρώνει πτωτικά την δευτερεύουσα τονικότητα στην οποία καταλήγει το πρώτο solo (*έκθεση*), τότε το δεύτερο solo αναλαμβάνει να οδηγήσει πίσω στην κύρια τονικότητα και έπειτα ακολουθεί μια τρίτη σολιστική ενότητα (*επανέκθεση*) που συνδέεται άμεσα με την προηγούμενη· αν αντιθέτως το ενδιάμεσο tutti διασφαλίζει αυτό καθ' εαυτό την (μετατροπική) επαναφορά της κύριας τονικότητος, τότε το δεύτερο solo ταυτίζεται απ' ευθείας με την *επανέκθεση*.[983] Σε αμφότερα τα δομικά αυτά πρότυπα περιλαμβάνεται επίσης σολιστική καντέντσα με μια – έστω και υπαινικτική – ορχηστρική προετοιμασία, ενώ επιπλέον διαπιστώνεται ότι η (χαρακτηριστική για τα γρήγορα μέρη κοντσέρτου) αντιπαράθεση μεταξύ των ορχηστρικών τμημάτων και των σολιστικών ενοτήτων αίρεται σε σημαντικό βαθμό στα αργά μέρη, προκειμένου σε αυτά να αναδειχθούν περισσότερο η περιοδικότητα της δομής, ο ασματικός χαρακτήρας καθώς και μια αίσθηση ομοιογένειας.[984] Εκτός όμως από τους δύο παραπάνω τύπους σονάτας κοντσέρτου, η Brück επισημαίνει και την ύπαρξη ενός τρίτου δομικού τύπου σε κοντσέρτα άλλων συνθετών της ιδίας εποχής, όπως των Haydn και Johann Christian Bach· πρόκειται ουσιαστικά για την εφαρμογή του διμερούς τύπου σονάτας στο είδος του κοντσέρτου, για την οποία πάντως η Brück προτείνει έναν εξαιρετικά περίπλοκο, δύσχρηστο και εν τέλει ασαφή όρο: "μορφή διμερούς σονάτας με μιαν εσωτερική επανάληψη της πρώτης ενότητος"![985]

Η ώριμη σειρά κοντσέρτων για πιάνο του Mozart ξεκινά από το 1784 με το KV 449. Η Brück κατανέμει και εδώ τα αργά μέρη σε μορφή σονάτας κοντσέρτου στον τριμερή και

[981] Ό.π., σ. 137, 138, 140, 142, 143, 147, 148 και 166.
[982] Πρβλ. ό.π., σ. 168.
[983] Brück, ό.π., σ. 23 (πρβλ. επίσης σ. 18).
[984] Ό.π., σ. 29 και 33.
[985] Ό.π., σ. 40 και 42. Η "εσωτερική επανάληψη", για την οποία γίνεται λόγος, αφορά στο δεύτερο solo που κατανοείται ως "επανέκθεση" του πρώτου solo, παρά το γεγονός ότι οι "εσωτερικές" αυτές σολιστικές ενότητες ακολουθούν αντίστροφη τονική πορεία. Η αποτυχία πάντως του προτεινόμενου όρου έγκειται στο γεγονός ότι ο ίδιος θα μπορούσε να αναφέρεται εξίσου (αν όχι ακόμη περισσότερο) στον δομικό τύπο κοντσέρτου επί τη βάσει της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία*. Παρ' όλα αυτά, η Brück δεν αντιμετωπίζει ιδιαίτερα προβλήματα στην πορεία της εργασίας της, επειδή ακριβώς στα αργά μέρη των κοντσέρτων για πιάνο του Mozart – στα οποία επικεντρώνονται οι αναλύσεις της – δεν υφίσταται κανένα δείγμα διμερούς τύπου σονάτας.

στον "διμερή" τύπο (χωρίς *επεξεργασία*), αλλά διαπιστώνει πλέον (όπως και ο Weising) την προοδευτική χειραφέτησή τους από τα δεδομένα που ισχύουν για τα γρήγορα μέρη. Στην θέση λοιπόν ενός εμφαντικά διακριτού εναρκτήριου ritornello, εδώ εμφανίζεται ένα "ορχηστρικό πρελούδιο", που ακολουθείται από τρεις ή μόνον από δύο σολιστικές ενότητες, ενώ παράλληλα οι υπόλοιπες παρεμβάσεις της ορχήστρας εξαλείφονται.[986] Παρ' όλα αυτά, το εναρκτήριο ορχηστρικό τμήμα, όχι μόνον εξακολουθεί να συνιστά ένα σημαντικό μακροδομικό μέλος, αλλά και εμφανίζεται περισσότερο ενσωματωμένο στην συνολική μακροδομή απ' ό,τι στο παρελθόν: διότι, με την απαλοιφή των υπολοίπων ritornelli, το υλικό του ανατίθεται πλέον αποκλειστικά στις σολιστικές ενότητες, με αποκορύφωμα την επαναφορά των καταληκτικών του στοιχείων στο τέλος του μέρους, όπου η σύμπραξη του σολίστα με την ορχήστρα προσλαμβάνει συμβολική σημασία, καθώς πραγματώνει την τελική ένωση των δύο κατ' αρχήν αντιπαρατιθέμενων "δυνάμεων" του κοντσέρτου.[987] Ας σημειωθεί, τέλος, ότι η Brück ανάγει την εμφάνιση νέου θεματικού υλικού στο μεταβατικό πέρασμα της *εκθέσεως* προς την πλάγια θεματική ομάδα (πρβλ. το "επεισόδιο" που επισημαίνει ο Weising) σε πρακτικές που καλλιεργούνται κυρίως στον χώρο της οπερατικής άριας,[988] υποδεικνύοντας συνεπώς ορισμένες αλληλεπιδράσεις ανάμεσα στα φωνητικά και στα ενόργανα είδη της κλασσικής περιόδου.

Δεδομένης της ομοφωνίας που καταγράφεται και στην πλέον πρόσφατη βιβλιογραφία όσον αφορά στην αξιοποίηση τόσο του τριμερούς τύπου σονάτας όσο και εκείνου χωρίς *επεξεργασία* σε αργά μέρη κοντσέρτων της κλασσικής περιόδου,[989] καλούμαστε εν τέλει να στρέψουμε το ενδιαφέρον μας σε αναφορές που επιβεβαιώνουν την ύπαρξη του διμερούς τύπου σονάτας κοντσέρτου, πέραν των ήδη γνωστών σχετικών μαρτυριών του Vogler, της Brück και δευτερευόντως (με πολύ μεγάλη επιφύλαξη) του Neurath. Σαφής λοιπόν μαρτυρία εντοπίζεται στην μελέτη της Ruile-Dronke, όπου το "παλαιότερο είδος ενός διμερούς σχεδιασμού σονάτας" εντοπίζεται συγκεκριμένα σε κοντσέρτα του Johann Christian Bach: μετά το (κεντρικό) δεύτερο tutti επί της δευτερεύουσας τονικότητος, το δεύτερο solo ξεκινά από την ίδια τονικότητα με το κύριο θέμα και κατόπιν ανάπτυξης του θεματικού υλικού επαναπροσεγγίζει την αρχική τονικότητα, στην οποία ωστόσο επανεκτίθεται μόνο το πλάγιο θέμα του πρώτου solo.[990] Την ίδια μορφή ανιχνεύει περαιτέρω και ο Andreas Odenkirchen σε αργά μέρη κοντσέρτων του Haydn, επισημαίνοντας μάλιστα ότι το (κατά κανόνα βραχύτατο)

[986] Brück, ό.π., σ. 20, 56 και 62-63.
[987] Ό.π., σ. 63 και 68-71.
[988] Ό.π., σ. 66.
[989] Βλ. π.χ. Odenkirchen, ό.π., σ. 62 και 79· Webster, "Are Mozart's Concertos »Dramatic«?…", ό.π., σ. 113 και 114 ("μορφή κοντσέρτου" και "μορφή κοντσέρτου χωρίς επεξεργασία")· Caplin, ό.π., σ. 286· Roeder, ό.π., σ. 121. Πρβλ. επίσης Karol Berger, "Mozart's Concerto Andante Punctuation Form", στο: Konrad Küster – Elisabeth Föhrenbach (επιμ.), *Mozart-Jahrbuch 1998*, Bärenreiter, Kassel 2000, σ. 119-138, όπου με αφετηρία το "σύστημα μελωδικής στίξεως" του Koch καθώς και την σενκεριανή μεθοδολογία εξετάζονται η "μορφή στίξεως ενός allegro κοντσέρτου" και η "μορφή στίξεως ενός andante κοντσέρτου" (οι οποίες αντιστοιχούν στους δύο προαναφερόμενους δομικούς τύπους σονάτας κοντσέρτου, με και χωρίς ενότητα *επεξεργασίας*). Παρ' όλα αυτά, η πρόταση του Berger ούτε σχετίζεται εν τέλει ιδιαίτερα με την θεωρία του Koch για το κοντσέρτο (αλλά αντιθέτως συνδέεται περισσότερο με τα δεδομένα που ισχύουν για την απλή μορφή σονάτας στην θεωρία του Koch), ούτε επίσης προσφέρει κάτι πραγματικά καινούργιο στην συζήτηση γύρω από τις μορφές σονάτας στο κοντσέρτο: τουναντίον, περιπλέκει τα πράγματα, αφού α) στα αργά μέρη υποτίθεται ότι απουσιάζει εν γένει η *επεξεργασία* (γι' αυτό και δημιουργείται το παράδοξο, αρκετά αργά μέρη να βασίζονται δήθεν στην "μορφή κοντσέρτου ενός γρήγορου μέρους"), β) το εναρκτήριο ritornello στα μεν γρήγορα μέρη εκλαμβάνεται ως "πρώτη περίοδος" (δηλαδή ως μια συστατική μακροδομική ενότητα, γεγονός όμως που έρχεται σε οξεία αντίθεση με ό,τι πρεσβεύει ο Koch), ενώ στα αργά μέρη ενσωματώνεται στην – πρωτίστως σολιστική – "πρώτη περίοδο" ή συνιστά απλώς μια "εναρκτήρια φράση" πριν από αυτήν, και γ) "πλήρεις καταληκτικές φράσεις" στο τέλος της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως* υποτίθεται ότι διαμορφώνονται μόνο στα γρήγορα μέρη και όχι στα αργά (για όλα τα παραπάνω, βλ. ό.π., σ. 132-134 και 137).
[990] Ruile-Dronke, ό.π., σ. 158.

δεύτερο tutti μπορεί και να παραλειφθεί εντελώς· σε αυτήν την περίπτωση, οι δύο "εσωτερικές" σολιστικές ενότητες συνδέονται πλέον άμεσα μεταξύ τους (όπως δηλαδή στην απλή εφαρμογή του ιδίου δομικού προτύπου στα υπόλοιπα είδη εκτός του κοντσέρτου), αλλά περιβάλλονται από τα δύο "εξωτερικά" ορχηστρικά τμήματα – εκ των οποίων μάλιστα το δεύτερο εξακολουθεί να ενσωματώνει την αυτοσχέδια σολιστική καντέντσα.[991]

Ο Küster, ο οποίος διερευνά το ίδιο ζήτημα σε πιο ιστορική βάση, ανάγει τον σχηματισμό του διμερούς αυτού τύπου σονάτας κοντσέρτου σε δύο παράλληλες τάσεις που επικρατούσαν κατά τα μέσα του 18ου αιώνος όσον αφορά στα αργά μεσαία μέρη των κοντσέρτων. Η πρώτη περίπτωση σχετίζεται με την συντόμευση του μπαροκικού προτύπου της "μορφής ritornello" μέσω της περικοπής (τουλάχιστον) ενός ορχηστρικού και ενός σολιστικού τμήματος: τα εναπομείναντα δύο soli υπερισχύουν σταδιακώς σε έκταση και σημασία των τριών tutti και από ένα χρονικό σημείο και έπειτα διαμορφώνονται επί τη βάσει του διμερούς τύπου σονάτας, πλαισιωμένα από σύντομα και ήσσονος σημασίας ορχηστρικά τμήματα.[992] Η δεύτερη τάση έχει να κάνει με την προσέγγιση όχι μόνο του μελωδικού ύφους αλλά και της δομικής οργάνωσης της φωνητικής άριας da capo, η οποία στον πρώιμο κλασσικισμό περιελάμβανε επίσης δύο εξωτερικά ορχηστρικά τμήματα, δύο κύριες ενότητες με κοινό θεματικό υλικό αλλά αντιστρόφως ανάλογη αρμονική πορεία, καθώς και ένα ενδιάμεσο "διαχωριστικό" tutti.[993] Συνεπώς, ο Küster προτείνει δύο διαφορετικές εκδοχές για την προέλευση του υπό εξέταση δομικού προτύπου, μία από τον χώρο της ενόργανης μουσικής και μία από το περιβάλλον της φωνητικής τέχνης.

Την πρώτη από αυτές ενισχύει περαιτέρω η αναφορά του Roeder σε ανάλογα δείγματα γραφής σε κοντσέρτα του Giuseppe Tartini, στα οποία επιπλέον διατηρούνται οι χαρακτηριστικές για όλα σχεδόν τα ενόργανα είδη μακροδομικές επαναλήψεις: το εναρκτήριο tutti (στην τονική) και το πρώτο solo (*έκθεση*) επαναλαμβάνονται από κοινού, προτού εμφανισθούν – και κατόπιν επαναληφθούν, κατά παρόμοιον τρόπο – το δεύτερο tutti (με το αρχικό θέμα στην δεσπόζουσα), το δεύτερο solo (με ανάπτυξη και "τμηματική επανέκθεση" στην τονική) και το καταληκτικό tutti (με το καταληκτικό υλικό του πρώτου tutti).[994] Εδώ, η μορφή σονάτας έχει πλέον τον πρώτο λόγο, ενώ τα ορχηστρικά τμήματα διαμορφώνουν απλώς ένα μακροδομικό πλαίσιο και ο ρόλος της ορχήστρας είναι εν γένει πολύ περιορισμένος. Οι επαναλήψεις πάντως των δύο δομικών "μακροενοτήτων", οι οποίες επέφεραν και μια κάποια στασιμότητα στην μορφή,[995] είναι προφανές ότι δεν μπορούσαν να εφαρμοσθούν σε μέρη αργής χρονικής αγωγής, όπου το αίτημα της χρονικής συντομίας επέβαλε ούτως ή άλλως την απάλειψή τους σε κάθε είδος ενόργανης μουσικής, περιλαμβανομένου ασφαλώς και του κοντσέρτου.

Η εκδοχή της επίδρασης της φωνητικής άριας επί του ενόργανου είδους του κοντσέρτου, από την άλλη πλευρά, υποστηρίζεται και από τον Chappell White, ο οποίος συγκρίνει την διμερή μορφή των αργών μερών πολλών κοντσέρτων της προκλασσικής περιόδου με το μορφολογικό πρότυπο μιας μικρών διαστάσεων άριας (της "arietta" ή "cavatina") της ιδίας εποχής.[996] Στην πράξη πάντως, το αποτέλεσμα είναι ένα και το αυτό: μια σονάτα διμερούς τύπου (soli), στην οποία προστίθενται εναρκτήριο, ενδιάμεσο και καταληκτικό ritornello (tutti).

[991] Odenkirchen, ό.π., σ. 62 και 64.
[992] Küster, ό.π., σ. 96-97.
[993] Ό.π., σ. 97 και 109.
[994] Roeder, ό.π., σ. 99-100.
[995] Ό.π., σ. 100.
[996] White, ό.π., σ. 82.

Συμπεράσματα

Αν ήθελε κανείς να συνοψίσει σε μία μόνο φράση το βασικό συμπέρασμα που εξάγεται από την μακροσκελή αυτή διερεύνηση της εξελικτικής πορείας της "μορφής σονάτας" μέσα από τα θεωρητικά κείμενα των δυόμισυ τελευταίων αιώνων, θα μπορούσε ίσως να υποδείξει *την πολλαπλότητα των διαθέσιμων συνθετικών επιλογών αλλά συγχρόνως και των αντιληπτικών-μεθοδολογικών προσεγγίσεών τους*. Η σταδιακή διαμόρφωση των δομικών τύπων σονάτας της κλασσικής περιόδου συντελέσθηκε ουσιαστικά σε δύο επίπεδα: κατ' αρχάς στην ίδια την συνθετική πρακτική από τα μέσα του 18$^{ου}$ αιώνος μέχρι το πρώτο τέταρτο του 19$^{ου}$, και παράλληλα στην θεωρητική σύλληψη και ερμηνεία των φαινομένων της μουσικής πράξεως της περιόδου του κλασσικισμού μέσα από α) τα εγχειρίδια σύνθεσης που συμπίπτουν χρονικά με την δημιουργία του κλασσικού ρεπερτορίου, β) τα μεταγενέστερα διδακτικά συγγράμματα περί σύνθεσης και (κάπως αργότερα) περί μορφολογίας και ανάλυσης, καθώς και γ) τις συμβολές της νεώτερης μουσικολογικής έρευνας που διεξάγεται από τις αρχές του 20$^{ού}$ αιώνος.

Η σύγχρονη της συνθετικής πρακτικής του κλασσικισμού θεωρία μπορεί βέβαια να μην γνωρίζει ακόμη την έννοια της "μορφής σονάτας", αναλύει όμως και καταγράφει με αρκετή ακρίβεια την διαδικασία που ακολουθείται στην σύνθεση όλων των μερών ενός οποιουδήποτε μουσικού έργου – μιας "σονάτας" (για πληκτροφόρο ή γενικότερα για κάθε λογής ενόργανο συνδυασμό), μιας συμφωνίας ή ενός κοντσέρτου. Οι θεωρητικοί των μέσων του 18$^{ου}$ αιώνος εκκινούν από τα πλέον εμφανή και απτά χαρακτηριστικά του μορφολογικού σχεδιασμού, δηλαδή την αρμονική πορεία που ακολουθείται σε κάθε μακροδομική ενότητα και το πλέγμα των πτωτικών σχηματισμών με τους οποίους επικυρώνονται οι βασικοί τονικοί σταθμοί· αντιθέτως, τα θεματικά μορφώματα και ο χειρισμός τους στο πλαίσιο της εκάστοτε μακροδομής εξετάζονται περιστασιακώς (συχνά μάλιστα κατά τρόπον μάλλον υπαινικτικό), επειδή για τα ζητήματα αυτά επικρατούσε τότε η αντίληψη ότι υπάγονταν στην σφαίρα της "ελεύθερης φαντασίας" και επομένως ότι αυτά δεν μπορούσαν να καταστούν ευθέως αντικείμενα διδασκαλίας. Παρ' όλα αυτά, η συγκεκριμένη κατάσταση ανατρέπεται σταδιακώς μέχρι τις αρχές του 19$^{ου}$ αιώνος, οπότε και τα θεματικά στοιχεία συνεξετάζονται πλέον με τον μακροδομικό αρμονικό σχεδιασμό ενός κομματιού, ενώ από ένα σημείο και έπειτα τίθενται τελικά στο προσκήνιο της διδασκαλίας της σύνθεσης.

Όταν αργότερα, στα μέσα του 19$^{ου}$ αιώνος, ο όρος "σονάτα" αποδίδεται για πρώτη φορά όχι μόνο σε ένα συγκεκριμένο μουσικό είδος αλλά και στο κυριότερο δομικό πρότυπο της κλασσικής περιόδου, ως θεωρητική αφετηρία – παράλληλα όμως και ως το επιστέγασμα όλων των προγενέστερων συνθετικών εξελίξεων – λαμβάνεται το έργο του Beethoven: από αυτό εξάγεται ένα τυποποιημένο μορφολογικό μοντέλλο σονάτας και επί τη βάσει αυτού ακριβώς του δομικού προτύπου καθίσταται εφ' εξής δυνατή η θεώρηση φαινομένων σύμφωνων προς τους "κανόνες" αλλά και σχετικών "παρεκκλίσεων". Η αξιολογική αυτή οπτική ενισχύθηκε περαιτέρω κατά το πρώτο ήμισυ του 20$^{ού}$ αιώνος, οπότε και καθιερώθηκαν όροι όπως *έκθεση*, *επεξεργασία* και *επανέκθεση* (εννοείται "θεμάτων") ή "πρώτο" και "δεύτερο θέμα", στο πλαίσιο μιας ιδεολογίας που αναζήτησε την "δυναμική" της μακροδομής πρωτίστως στην παρουσίαση και στον χειρισμό των θεματικών περιεχομένων (θέτοντας πάντοτε στο επίκεντρο την συνθετική τεχνική του Beethoven) και δευτερευόντως στην υποκείμενη αρμονική συνιστώσα. Η ανατροπή της προηγούμενης ισορροπίας ανάμεσα στον θεματικό και τον αρμονικό παράγοντα, υπέρ του πρώτου, συνάδει εξ άλλου με την ανάδειξη του "ιδιαίτερου" (θεματικού) στοιχείου μιας μουσικής συνθέσεως έναντι της "κοινής" μορφολογικής (αρμονικής) του βάσεως, δηλαδή της υποκειμενικής "ιδέας" έναντι της αντικειμενικής (και εν πολλοίς "αποστεωμένης") παραδοσιακής "μορφής".

Από τα μέσα περίπου του 20$^{ού}$ αιώνος, εντούτοις, επιχειρείται μια ανακατασκευή του προϋπάρχοντος θεωρητικού πλαισίου, με γνώμονα αφ' ενός μεν την επαναξιολόγηση των

θεωρητικών πηγών του 18ου αιώνος και αφ' ετέρου την εστίαση του ενδιαφέροντος στις συνθετικές διαδικασίες που προηγήθηκαν της συγκρότησης του προτύπου σονάτας του ώριμου κλασσικισμού. Το εγχείρημα αυτό στέφθηκε από επιτυχία όσον αφορά α) στην ανάδειξη *πολλών* διαφορετικών "τύπων ή μορφών σονάτας" (με την επισήμανση αρκετών επιπλέον μορφοπλαστικών δυνατοτήτων κατά περίπτωση) στην θέση *της* μίας και μοναδικής "μορφής σονάτας", αλλά και β) στην δυνατότητα που προσφέρθηκε έκτοτε για μια ριζικά ανανεωμένη προσέγγιση του έργου του Haydn, του Mozart καθώς και πολλών άλλων "προκλασσικών" συνθετών, δίχως την προσφυγή στην "προκρούστεια" μέθοδο της αντιπαραβολής τους προς τα δεδομένα και τις "αξίες" της ώριμης μπετοβενικής δημιουργίας· επέφερε όμως και στρεβλώσεις, όταν μια ολόκληρη "θεωρητική σχολή" (στην Αμερική) τόνισε υπέρ του δέοντος τον ρόλο του αρμονικού σχεδιασμού έναντι του θεματικού παράγοντος στην σύνθεση του 18ου αιώνος και οδηγήθηκε σε μια μονόπλευρη αντίληψη των πραγμάτων, η οποία αντίκειται τόσο στην ίδια την εξέλιξη της θεωρίας μέχρι τις αρχές του 19ου αιώνος όσο και στην συνθετική σκέψη, η οποία τουλάχιστον από τον 17ο αιώνα και έπειτα πηγάζει απαραίτητα από την έννοια της "inventio", του "soggetto", του "μοτίβου", της "ιδέας", του "θέματος"!

Καθώς λοιπόν βρισκόμαστε στην αυγή του 21ου αιώνος, ερχόμαστε αντιμέτωποι με το πρόβλημα της επιλογής των κατάλληλων μεθοδολογικών εργαλείων για την αναλυτική προσέγγιση των έργων του κλασσικού παρελθόντος. Τα θεωρητικά συγγράμματα από τα μέσα του 18ου έως τις αρχές του 19ου αιώνος μας προσφέρουν πολύτιμες – αν και ελλιπείς, ως έναν βαθμό – πληροφορίες για τις τεχνικές προδιαγραφές της κλασσικής συνθέσεως. Τα εγχειρίδια σύνθεσης και μορφολογίας που ακολούθησαν από το δεύτερο τρίτο του 19ου αιώνος έως σήμερα, μας προσφέρουν μεν μια σαφέστερη εικόνα για τα μακροδομικά και μικροδομικά δεδομένα του ώριμου κλασσικού ύφους, αλλά θέτουν στο περιθώριο την προβληματική γύρω από τις δομικές αρχές της προκλασσικής περιόδου, ενώ ως επί το πλείστον τείνουν προς επιφανειακές τυποποιήσεις μορφολογικών χαρακτηριστικών και σπανίως πραγματεύονται άλλες ουσιώδεις επόψεις της μουσικής μορφής. Η νεώτερη μουσικολογική έρευνα, τέλος, εμπλουτίζει τις προϋπάρχουσες γνώσεις με καίριες παρατηρήσεις και σε αρκετές μάλιστα περιπτώσεις διασταυρώνει τα δεδομένα της θεωρίας με εκείνα της συνθετικής πράξεως· ενίοτε όμως, η έρευνα αυτή εστιάζεται σε πολύ περιορισμένο ρεπερτόριο και ως εκ τούτου χρειάζεται ιδιαίτερη προσοχή όταν τα πορίσματά της γενικεύονται για ολόκληρη την κλασσική περίοδο, ενώ άλλοτε πάλι δημιουργούνται καινοφανείς αντιλήψεις που επιχειρούν να ανατρέψουν συθέμελα την σχετική θεωρητική παράδοση. Κατά συνέπεια, μια πλήρης εικόνα για τις μορφές σονάτας μπορεί να συγκροτηθεί μόνο μέσα από την γόνιμη διασταύρωση των διαφόρων αυτών θεωρητικών κατευθύνσεων, με τελικό στόχο την διαμόρφωση ενός θεωρητικού υποβάθρου α) *ευέλικτου* αναφορικώς με τις συνθετικές εξελίξεις που έλαβαν χώραν σταδιακά σε κάθε ξεχωριστό δομικό πρότυπο, β) *αντιπροσωπευτικού* του συγκεκριμένου ρεπερτορίου που καλείται να περιγράψει και να ερμηνεύσει, και οπωσδήποτε γ) *πολύπλευρου* και *μη-δογματικού*: αν τα δεδομένα της συνθετικής πρακτικής αντίκεινται στις προδιαγραφές και στα αξιώματα της προτεινόμενης θεωρίας, τόσο το χειρότερο για την τελευταία.

Τηρώντας λοιπόν την παραπάνω μεθοδολογική αρχή, μπορούμε να συνοψίσουμε τα βασικά χαρακτηριστικά των πέντε διαφορετικών τύπων σονάτας στα ακόλουθα σημεία:

– Πρώτος τύπος: *τριμερής μορφή σονάτας* ή *τριμερής σονάτα*.

Συνοδευόμενος από τον προσδιορισμό "τριμερής", ο βασικός τύπος σονάτας συνδέεται μονοσήμαντα με την ύπαρξη τριών αυτόνομων μακροδομικών ενοτήτων: της *εκθέσεως*, της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως* (η *coda* παραμένει σε κάθε περίπτωση μια προαιρετική δυνατότητα). Η τριμερής μορφή σονάτας φέρεται να βρίσκει εφαρμογή σε κάθε χρονική περίοδο (όσο και αν στα μέσα του 18ου αιώνος εμφανίζεται μόνο κατ' εξαίρεσιν στα

θεωρητικά συγγράμματα) και ανεξαρτήτως της χρονικής αγωγής ή της τοποθέτησης ενός μέρους στο πλαίσιο μιας κυκλικής συνθέσεως. Στα μέσα του 18ου αιώνος, η μορφή αυτή περιλαμβάνει συνήθως δύο μακροδομικές επαναλήψεις, της *εκθέσεως* μεμονωμένα και της *επεξεργασίας* από κοινού με την *επανέκθεση*, γεγονός που ως επί το πλείστον εκλαμβάνεται από τους θεωρητικούς ως ένα εξωτερικό κριτήριο μακροδομικής διμέρειας· παράλληλα βέβαια – αν και σπανιώτερα – υφίσταται επίσης η δυνατότητα να μην επαναληφθεί καμμία ενότητα. Ένα τρίτο ενδεχόμενο, της επανάληψης μόνο της *εκθέσεως*, καθιερώνεται αργότερα, στον ώριμο κλασσικισμό, ενώ μετά το 1800 κερδίζει συνεχώς έδαφος η πρακτική της μη-επανάληψης όλων των μακροδομικών ενοτήτων. Οι επαναλήψεις αυτές ενίοτε εμφανίζονται πλήρως καταγεγραμμένες (ιδίως σε αργά μέρη), προσφέροντας έτσι μια συνολική παραλλαγή των θεματικών περιεχομένων της εκάστοτε μακροδομικής ενότητος: πρόκειται για την τεχνική της "παρηλλαγμένης επαναλήψεως" ("veränderte Reprise"), η οποία έγκειται ουσιαστικά στην επίδραση της αρχής της παραλλαγής επί της μορφής της σονάτας σε μακροδομικό επίπεδο.

Ο αρμονικός σχεδιασμός της *εκθέσεως* βασίζεται στην πορεία από μια κύρια προς μια δευτερεύουσα τονικότητα. Στον μείζονα τρόπο, η δευτερεύουσα τονικότητα είναι κατ' αρχήν η δεσπόζουσα, ενώ περαιτέρω δυνατότητες (σε σχέσεις τρίτης) επισημαίνονται μόνο για έργα γραμμένα μετά το 1800. Στον ελάσσονα τρόπο, αντιθέτως, υφίστανται εξ αρχής δύο δυνατότητες: η τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας συνδέεται περισσότερο με το ρεπερτόριο της προκλασσικής περιόδου, ενώ η σχετική μείζονα εδραιώνεται σταδιακά μέχρι τις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνος ως η βασική επιλογή για την δευτερεύουσα τονικότητα· άλλες δυνατότητες αφορούν αποκλειστικά σε μεταγενέστερες χρονικές περιόδους. Σε μικρό αριθμό έργων του κλασσικισμού βρίσκει εξ άλλου εφαρμογή και η τεχνική της "εκθέσεως τριών τονικοτήτων": στον ελάσσονα τρόπο – όπου αυτή συναντάται κατά κύριον λόγο – παρέχεται ουσιαστικά η δυνατότητα ενός συνδυασμού των δύο προαναφερόμενων επιλογών για την δευτερεύουσα τονικότητα, αφού μετά την ελάσσονα τονική εμφανίζεται η σχετική μείζονα, αλλά προς το τέλος της *εκθέσεως* την διαδέχεται η ελάσσονα δεσπόζουσα· στον μείζονα τρόπο, αντιθέτως, η "έκθεση τριών τονικοτήτων" συνίσταται στην "παρεμβολή" ενός τρίτου τονικού κέντρου ανάμεσα στην τονική και την δεσπόζουσα, το οποίο πάντως είναι αμφίβολο κατά πόσον παγιώνεται ως "τρίτη τονικότητα" ή απλώς καθυστερεί την τελική εδραίωση της αναμενόμενης τονικότητος της δεσπόζουσας.

Το πέρασμα από την πρώτη στην δεύτερη τονική περιοχή της *εκθέσεως* συντελείται ποικιλοτρόπως. Στην απλούστερη περίπτωση δεν υφίσταται καμμία μετατροπία: η αρχική μείζονα τονικότητα μπορεί απλώς να φθάσει σε μια μισή πτώση και κατόπιν παύσεως-τομής να τονικοποιηθεί απ' ευθείας η δεσπόζουσα, ενώ και στον ελάσσονα τρόπο η σχετική μείζονα δύναται να εισαχθεί αμέσως μετά από τέλεια ή μισή πτώση στην κύρια τονικότητα. Συνήθως όμως υφίσταται μια μετατροπική διαμεσολάβηση ανάμεσα στην κύρια και την δευτερεύουσα τονικότητα, η οποία αναλόγως της εκτάσεώς της καθιστά την *έκθεση* "διτμηματική" ή "τριτμηματική": αν δηλαδή η μετάβαση αυτή είναι σχετικώς σύντομη, τότε συγκροτεί από κοινού με την περιοχή της κύριας τονικότητος ένα πρώτο τμήμα, που ακολουθείται από ένα δεύτερο, αφιερωμένο στην δευτερεύουσα τονικότητα και ως επί το πλείστον εκτενέστερο του πρώτου· εάν ωστόσο η μετατροπική μετάβαση διακρίνεται σαφώς από την πρώτη και την δεύτερη τονική περιοχή της *εκθέσεως* και επιπλέον προσλαμβάνει σχετικώς μεγάλη έκταση, τότε διαμορφώνει ουσιαστικά ένα τρίτο, ενδιάμεσο τμήμα που αυτονομείται τρόπον τινα από τον περίγυρό του. Μετατροπικές διαδικασίες και εμβόλιμες τονικοποιήσεις άλλων τονικών κέντρων μπορούν να λάβουν χώραν και μετά την είσοδο της δευτερεύουσας τονικότητος, ενώ σύνηθες θεωρείται το φαινόμενο της παροδικής αλλαγής τρόπου, ακόμη και στο σημείο όπου εμφανίζεται για πρώτη φορά η δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως*! Η πρώτη αυτή μακροδομική ενότητα είθισται να ολοκληρώνεται με μια σαφή πτωτική επικύρωση της

δευτερεύουσας τονικότητος, παράλληλα όμως υφίσταται και η δυνατότητα της προσθήκης ενός μετατροπικού συνδετικού περάσματος στο τέλος της, που αποσκοπεί στην προετοιμασία είτε της επαναφοράς της κύριας τονικότητος (για την επανάληψη της *εκθέσεως*) είτε της εναρκτήριας τονικότητος της επερχόμενης *επεξεργασίας*.

Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η αρμονική οργάνωση της *επεξεργασίας*, δεδομένου του ότι ήδη στις θεωρητικές πηγές του 18ου-19ου αιώνος καταγράφεται μια συνεχής μεταβολή από τον προκλασσικισμό προς τον ώριμο κλασσικισμό. Στα μέσα του 18ου αιώνος, συγκεκριμένως, η δεύτερη μακροδομική ενότητα μιας τριμερούς σονάτας ξεκινά από την τονικότητα στην οποία είχε καταλήξει η *έκθεση*. Στον μείζονα τρόπο πρόκειται ασφαλώς για την δεσπόζουσα, η οποία πάντως σύντομα παραχωρεί την θέση της στην κύρια τονικότητα και ακολούθως σε μια μετατροπική πορεία με κατεύθυνση προς την σχετική ελάσσονα ή εναλλακτικά προς την σχετική της δεσπόζουσας, όπου και πραγματοποιείται μια ισχυρή τέλεια πτώση. Το σημείο αυτό ορίζεται ως κατάληξη της *επεξεργασίας*, η οποία κατά συνέπεια νοείται ως μια αρμονικώς ολοκληρωμένη ενότητα, εξίσου όπως και η *έκθεση*· η σύνδεση δε με την ακόλουθη *επανέκθεση* μπορεί να πραγματοποιηθεί άμεσα ή συνηθέστερα με την προσθήκη μιας προαιρετικής μεταβατικής περιόδου επαναφοράς που ανακατευθύνεται προς την κύρια τονικότητα. Στον ελάσσονα τρόπο, η *επεξεργασία* εκκινεί είτε από την ελάσσονα δεσπόζουσα είτε από την σχετική μείζονα και κατόπιν πιθανής νύξεως της κύριας τονικότητος και μιας οποιασδήποτε μετατροπικής προόδου καταλήγει και πάλι σε μια εκ των δύο προαναφερόμενων τονικών επιλογών, ενεργώντας όμως συμπληρωματικά προς τον αρμονικό σχεδιασμό της *εκθέσεως*: αν δηλαδή η καταληκτική τονικότητα της πρώτης μακροδομικής ενότητος (και εναρκτήρια της δεύτερης) ήταν η σχετική μείζονα, τότε στο τέλος της *επεξεργασίας* επικυρώνεται πτωτικά η ελάσσονα δεσπόζουσα και το αντίστροφο.

Τα παραπάνω δεδομένα ανατρέπονται δραματικά μέχρι το τέλος του 18ου αιώνος. Μια πρώτη εξέλιξη παρατηρείται έως το 1770 περίπου και αφορά στην σταδιακή εγκατάλειψη της σύντομης επαναπροσέγγισης της κύριας τονικότητος λίγο μετά την έναρξη της *επεξεργασίας*: η απουσία της κύριας τονικότητος από την μεσαία ενότητα της τριμερούς σονάτας συνιστά έκτοτε (ιδίως για την θεωρία του 19ου αιώνος) μια από τις ουσιωδέστερες αρμονικές προϋποθέσεις της *επεξεργασίας*, προκειμένου να μην προεξοφληθεί και να προσλάβει έτσι μεγαλύτερη βαρύτητα και λειτουργική αξία η επανεμφάνιση της αρχικής τονικότητος στην έναρξη της *επανεκθέσεως*. Σε ένα δεύτερο στάδιο, περί το 1780, η έναρξη της *επεξεργασίας* δεν είναι πλέον απαραίτητο να προεκτείνει αρμονικά την κατάληξη της *εκθέσεως*· αντιθέτως, στο σημείο αυτό μπορεί να δημιουργηθεί πλέον μια τονική έκπληξη, είτε μόνο με μια απλή αλλαγή τρόπου (π.χ. σε μια σονάτα σε μείζονα τρόπο, η *επεξεργασία* εκκινεί από την ελάσσονα δεσπόζουσα), είτε με την επιλογή μιας διαφορετικής τονικότητος από την δευτερεύουσα της *εκθέσεως* (ενίοτε μάλιστα και αρκετά απομεμακρυσμένης από αυτήν).

Η σημαντικότερη πάντως μεταβολή ως προς τον αρμονικό σχεδιασμό της *επεξεργασίας* παρατηρείται στο τελευταίο τμήμα της. Σε πρώτη φάση, η καταληκτική της τονικότητα – στον μείζονα τρόπο, τουλάχιστον – μπορεί εκτός από την σχετική ελάσσονα και την σχετική της δεσπόζουσας να είναι η σχετική της υποδεσπόζουσας είτε ακόμη η ομώνυμη ελάσσονα, ενώ συγχρόνως η πτωτική της επικύρωση καθίσταται πλέον λιγότερο ισχυρή (μια μισή πτώση μπορεί τώρα να αντικαταστήσει την τέλεια). Σε δεύτερη φάση, ο αρμονικός αυτός στόχος της *επεξεργασίας* αίρεται εντελώς και η – άλλοτε προαιρετική – μετάβαση προς την *επανέκθεση* επαναπροσδιορίζεται ως υποχρεωτικό τελικό τμήμα της μεσαίας μακροδομικής ενότητος της τριμερούς μορφής σονάτας. Μετά το 1800 φαίνεται ότι η εξέλιξη αυτή έχει επικρατήσει οριστικά, αφού στην μεταγενέστερη θεωρία ως αρμονικός στόχος της *επεξεργασίας* ορίζεται αυτή ακριβώς η προετοιμασία της επαναφοράς της κύριας τονικότητος, συνήθως με την μορφή ενός ισοκράτη επί της δεσπόζουσάς της. Ως απομεινάρι της παλαιότερης πρακτικής θα μπορούσε πιθανότατα να εκληφθεί η μεταγενέστερη αναφορά σε ένα "μέγιστο σημείο απομάκρυνσης" από την αρχική τονικότητα, υπό την έννοια ότι ο πάλαι

ποτέ αυτοσκοπός της *επεξεργασίας* (δηλαδή η επικύρωση ενός "τρίτου μακροδομικού τονικού πυλώνα") μετεξελίσσεται σε μια προαιρετική διαδικασία τονικοποίησης μιας – αρκετά έως πολύ απομεμακρυσμένης από την αρχική – τονικής περιοχής, στο πλαίσιο μιας μακροδομικής ενότητος που γενικότερα αποφεύγει από ένα χρονικό σημείο και έπειτα οποιαδήποτε αρμονική στάση και αφιερώνεται πρωτίστως σε μια συνεχή μετατροπική πορεία. Συνεπώς, μέσα σε μισό περίπου αιώνα, η αρμονική οργάνωση της *επεξεργασίας* μεταβάλλεται από "κλειστή" και ολοκληρωμένη αφ' εαυτής σε "ανοικτή", καθώς μεταθέτει τον αρμονικό της στόχο πέραν των ορίων της, στην έναρξη της *επανεκθέσεως*· παράλληλα, μια μάλλον "στατική" αρμονικά μακροδομική ενότητα μετατρέπεται πλέον σε πεδίο ακατάπαυστης μετατροπικής κινητικότητος.

Για την ενότητα της *επανεκθέσεως* ισχύει ως βασική προϋπόθεση η επαναφορά και η οριστική εδραίωση της κύριας τονικότητος. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι η τρίτη αυτή ενότητα στερείται αρμονικού ενδιαφέροντος, αφού μόνο στην απλούστερη δυνατή περίπτωση η κύρια τονικότητα δεν εγκαταλείπεται καθόλου άπαξ και επανέλθει μετά το πέρας της *επεξεργασίας*. Συνήθως λοιπόν το μεταβατικό-μετατροπικό τμήμα της *εκθέσεως* διατηρεί ανάλογο χαρακτήρα και στην *επανέκθεση*, έστω και αν τελικά δεν πρόκειται να οδηγήσει εκ νέου σε κάποια διαφορετική τονικότητα. Τόσο στον μείζονα όσο και στον ελάσσονα τρόπο, εξ άλλου, αρκετοί θεωρητικοί επισημαίνουν για την κλασσική περίοδο μια πολύ τυπική στροφή προς την περιοχή της υποδεσπόζουσας στο πλαίσιο της *επανεκθέσεως*, η οποία δημιουργεί τονική ποικιλία χωρίς παράλληλα να θέτει υπό αμφισβήτηση την κυριαρχία της αρχικής τονικότητος. Άλλες παροδικές τονικοποιήσεις είναι επίσης δυνατές και μάλιστα εμφανίζονται ως επί το πλείστον κατ' αναλογίαν προς αντίστοιχες αρμονικές "παρεκκλίσεις" που είχαν λάβει χώραν στην *έκθεση*.

Μια ενδιαφέρουσα απόκλιση από τις τυπικές αρμονικές προδιαγραφές επιτυγχάνεται με την έναρξη της *επανεκθέσεως* από τονικότητα διαφορετική της κύριας ή στον αντίθετο τρόπο. Στον μείζονα ιδίως τρόπο, η πρώτη τονική περιοχή ενδέχεται να μεταφερθεί ολόκληρη στην υποδεσπόζουσα, οπότε η επανέκθεση της δεύτερης τονικής περιοχής μπορεί να ακολουθήσει δίχως ουσιώδεις τροποποιήσεις στην κύρια τονικότητα, δεδομένης και της διατήρησης της θεμελιώδους σχέσεως πέμπτης (I → V και IV → I)· στο προκλασσικό ρεπερτόριο, εξ άλλου, η *επανέκθεση* δημιουργεί ιδιαίτερη αίσθηση εφ' όσον εισαχθεί στην ομώνυμη ελάσσονα τονικότητα. Άλλοτε πάλι, η *επανέκθεση* ξεκινά από μια οποιαδήποτε "εσφαλμένη" τονικότητα, αλλά σύντομα η τάξη αποκαθίσταται με την επαναφορά της κύριας τονικότητος· κάτι ανάλογο μπορεί επίσης να συμβεί και στην έναρξη της δεύτερης τονικής περιοχής της *επανεκθέσεως*, είναι όμως λιγότερο χαρακτηριστικό, ιδίως μάλιστα αν έρχεται ως επακόλουθο της προηγούμενης μετατροπικής πορείας. Σε έργα σε ελάσσονα τρόπο της ώριμης κλασσικής περιόδου, τέλος, όπου η *έκθεση* ολοκληρώνεται στην σχετική μείζονα, η επανέκθεση της δεύτερης τονικής περιοχής δεν καλείται απαραιτήτως να προσαρμοσθεί στο περιβάλλον του ελάσσονος τρόπου (με την μεταφορά της στην κύρια τονικότητα), αλλά μπορεί εναλλακτικά να τεθεί στην ομώνυμη μείζονα: με αυτόν τον τρόπο, στην *επανέκθεση* επιβάλλεται μεν καθ' ολοκληρίαν η αρχική *τονική* βάση, αλλά παράλληλα διατηρείται και η *τροπική* διαφοροποίηση της *εκθέσεως*.

Λίγο μετά το 1800, οι σχέσεις τρίτης που καλλιεργούνται στο πλαίσιο της *εκθέσεως* επιφέρουν αντίστοιχες μεταβολές και στον αρμονικό σχεδιασμό της *επανεκθέσεως*, αν και κατά κανόνα η κύρια τονικότητα επανέρχεται σε κάποιο σημείο πριν την ολοκλήρωση της *επανεκθέσεως*· στις σπάνιες περιπτώσεις όπου αυτό δεν συμβαίνει (κυρίως σε έργα σε ελάσσονα τρόπο), η κύρια τονικότητα – ή η ομώνυμη μείζονα αντ' αυτής – αποκαθίσταται τελικά μόνο στο πλαίσιο της *coda*, η οποία βεβαίως ανακτά κατ' αυτόν τον τρόπο ιδιαίτερη λειτουργική σημασία! Από την άλλη πλευρά, "επανέκθεση τριών τονικοτήτων" ουσιαστικά δεν υφίσταται στον κλασσικισμό, δεδομένου του ότι ο ενδιάμεσος τονικός σταθμός της *εκθέσεως* στην *επανέκθεση* είτε μεταφέρεται απ' ευθείας στην κύρια τονικότητα, είτε

αποσταθεροποιείται και αντιμετωπίζεται πλέον ως πεδίο αρμονικής περιπλάνησης (με πιθανή πάντως και την περιστροφή γύρω από την υποδεσπόζουσα) που αποσκοπεί στην μετέπειτα οριστική επαναφορά της κύριας τονικότητος. Τέλος, η *coda* – εφ' όσον φυσικά υφίσταται – λειτουργεί (με μόνη εξαίρεση την προαναφερόμενη περίπτωση, κατά την οποία η *επανέκθεση* δεν ολοκληρώνεται στην κύρια τονικότητα) ως αρμονική προέκταση της κατάληξης της τρίτης μακροδομικής ενότητος της τριμερούς σονάτας· παρ' όλα αυτά, η *coda* ενδέχεται να ξεκινήσει από διαφορετική τονική περιοχή (περίπου όπως και η *επεξεργασία* σε σχέση με την κατάληξη της *εκθέσεως* στον ώριμο κλασσικισμό) είτε ακόμη να ενσωματώσει μιαν ύστατη αρμονική περιπλάνηση, ενώ τυχόν εδραίωση άλλων τονικών περιοχών πριν την οριστική επικύρωση της κύριας τονικότητος είναι εφικτή μονάχα στο πλαίσιο μιας σχετικώς εκτενούς *coda*, η οποία όμως μόνο κατ' εξαίρεσιν συναντάται στο κλασσικό ρεπερτόριο.

Σε θεματικό επίπεδο, η *έκθεση* του πρώιμου κλασσικισμού συνίσταται τουλάχιστον σε μία κύρια ιδέα – η οποία μπορεί να παρουσιασθεί τόσο στην πρώτη όσο και στην δεύτερη τονική περιοχή (εξ ου και ο αμφιλεγόμενος όρος "μονοθεματικότητα") – καθώς και σε ορισμένους πτωτικούς-καταληκτικούς σχηματισμούς που επικυρώνουν την δευτερεύουσα τονικότητα. Πέραν των ελαχίστων αυτών προϋποθέσεων όμως, η *έκθεση* σονάτας του κλασσικισμού περιέχει συνήθως αρκετές ακόμη θεματικές ιδέες, οι οποίες κατανέμονται κατά βούλησιν στην πρώτη θεματική ομάδα (επί της κύριας τονικότητος), στην ακόλουθη μετάβαση, στην δεύτερη θεματική ομάδα (επί της δευτερεύουσας τονικότητος), καθώς επίσης στην καταληκτική ομάδα ή κατακλείδα. Στην θεωρία του ύστερου 18$^{ου}$ αιώνος, εκτός από το κύριο θέμα (την αρχική θεματική ιδέα της *εκθέσεως*) επισημαίνεται ιδιαίτερα και ένα "τραγουδιστό" ή "χαρακτηριστικό" θεματικό στοιχείο, το οποίο από τον 19$^{ο}$ αιώνα – όντας "ασματικού", "λυρικού", "ήπιου" κ.ο.κ. χαρακτήρος – τοποθετείται πλέον οριστικά στην έναρξη της δεύτερης θεματικής ομάδος και αναδεικνύεται σε λειτουργικό ισοδύναμο του κυρίου ή "πρώτου" θέματος, ως το "πλάγιο", "δευτερεύον" ή απλώς "δεύτερο" θέμα της *εκθέσεως*. Σε αντίθεση πάντως με όσα πρεσβεύει η μετέπειτα θεωρία (ιδίως των αρχών του 20$^{ού}$ αιώνος), οι δύο βασικές θεματικές ιδέες της *εκθέσεως* στην σονάτα του κλασσικισμού διαμορφώνουν μια σχέση συμπληρωματική μάλλον παρά αντιθετική ή συγκρουσιακή.

Για τα υπόλοιπα θεματικά στοιχεία της *εκθέσεως*, η θεωρία του 18$^{ου}$ αιώνος παρέχει ως επί το πλείστον έμμεσες αναφορές, κυρίως επί τη βάσει της φραστικής-πτωτικής δομής της πρώτης μακροδομικής ενότητος, ενώ περισσότερες αποσαφηνίσεις προσφέρονται από την μεταγενέστερη θεωρητική παράδοση. Έτσι, μετά το κύριο θέμα (ή θεματική ομάδα), το οποίο καταλήγει σε μισή ή τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα, διακρίνονται ένα ή δύο τμήματα πριν την δεύτερη θεματική ομάδα, τα οποία λειτουργούν μεν ως μετάβαση προς την δεύτερη τονική-θεματική περιοχή της *εκθέσεως*, αλλά το θεματικό τους περιεχόμενο μπορεί να συνίσταται κατά περίπτωση σε επανάληψη τμήματος του κυρίου θέματος, σε περαιτέρω ανάπτυξη του δεδομένου υλικού, σε νέες μελωδικές-μοτιβικές ιδέες καθώς και σε ποικίλους συνδυασμούς των παραπάνω δυνατοτήτων. Στην πλάγια θεματική ομάδα, τώρα, είθισται να εμφανίζεται μια σειρά θεματικών ιδεών συναφούς ή αντιθετικού χαρακτήρος, τεχνοτροπίας, δομής κ.ο.κ. Από τα τέλη του 18$^{ου}$ αιώνος έως τα μέσα του 19$^{ου}$, εξ άλλου, αρκετοί θεωρητικοί κάνουν ειδική μνεία σε ένα τμήμα προς το τέλος της *εκθέσεως* που αφιερώνεται σε δεξιοτεχνικά περάσματα και οδηγεί σε μια ισχυρή κύρια πτώση επί της δευτερεύουσας τονικότητος· στην μετέπειτα θεωρία εντούτοις, αυτή η "πτωτική περίοδος" ή "πέρασμα" εντάσσεται απλώς στην δεύτερη θεματική ομάδα, δίχως πλέον να επισημαίνεται ως ξεχωριστό δομικό μέλος της *εκθέσεως*. Η καταληκτική ομάδα ή κατακλείδα της *εκθέσεως*, τέλος, εφ' όσον βεβαίως υφίσταται, μπορεί να διαθέτει δικό της ανεξάρτητο υλικό, συχνά όμως συμπεριλαμβάνει ορισμένες αναφορές στα περιεχόμενα της κύριας θεματικής ομάδος και δη της αρχικής ιδέας (με τις οποίες η *έκθεση* ολοκληρώνεται κατά τρόπον κυκλικό) ή παραπέμπει σε άλλα ήδη γνωστά θεματικά στοιχεία.

Η θεματική διάσταση της *επεξεργασίας* ακολουθεί, όπως και η αρμονική της συνιστώσα, διαφορετικές προδιαγραφές στα μέσα και κατά τα τέλη του 18ου αιώνος. Η *επεξεργασία* του προκλασσικισμού δεν διαφέρει ιδιαίτερα από την *έκθεση*, διότι βασίζεται κατ' ουσίαν στο ίδιο θεματικό απόθεμα: η αρχική θεματική ιδέα παρουσιάζεται κατ' αρχάς στην δευτερεύουσα τονικότητα, ενδεχομένως δε και στην κύρια τονικότητα αμέσως μετά (εν είδει αλυσίδος), ενώ στην συνέχεια αναπτύσσεται μετατροπικά ή παραχωρεί την θέση της σε άλλες θεματικές ιδέες της *εκθέσεως*· το υλικό της δεύτερης θεματικής ομάδος και της κατακλείδας, τουναντίον, αξιοποιείται κατά κανόνα στο περιβάλλον της τονικότητος-στόχου της *επεξεργασίας* καθώς και στις μετέπειτα μεταβατικές διαδικασίες που οδηγούν προς την *επανέκθεση*. Έτσι, η αποσπασματοποίηση ορισμένων βασικών θεματικών ιδεών της *εκθέσεως*, η αλυσιδοποίησή τους και η εν γένει παράθεσή τους σε τονικά κέντρα διαφορετικά από εκείνα στα οποία είχαν αρχικά εκτεθεί, συνιστούν τα κύρια γνωρίσματα της *επεξεργασίας* μιας τριμερούς σονάτας των μέσων του 18ου αιώνος.

Στην εξέλιξη ωστόσο του κλασσικού ύφους, έρχεται στο προσκήνιο η τεχνική της θεματικής-μοτιβικής ανάπτυξης, η οποία συνδέεται πρωτίστως με την ενότητα της *επεξεργασίας* και μόνο δευτερευόντως με τα μεταβατικά τμήματα των άλλων μακροδομικών ενοτήτων. Έτσι, η μεσαία ενότητα της τριμερούς μορφής σονάτας του ώριμου κλασσικισμού παύει πλέον να ανακυκλώνει τα θεματικά στοιχεία της *εκθέσεως* και περιορίζεται ως επί το πλείστον σε μια επιλεκτική αλλά και ιδιαιτέρως διεξοδική ανάπτυξή τους. Οι δεσμοί της με την *έκθεση* καθίστανται πιο χαλαροί, όταν π.χ. στην έναρξή της δεν εμφανίζεται το κύριο θέμα αλλά κάποιο δευτερεύον θεματικό στοιχείο της πρώτης ενότητος (συνήθως από το καταληκτικό τμήμα της *εκθέσεως*) ή όταν στο επίκεντρό της (στον "πυρήνα" της) συνδυάζεται ποικιλοτρόπως θεματικό υλικό από πολλά διαφορετικά σημεία της *εκθέσεως*. Συχνά λοιπόν, η *επεξεργασία* του ώριμου κλασσικισμού συνίσταται σχεδόν αποκλειστικά σε θεματικές ιδέες είτε μοτίβα που στην *έκθεση* είχαν μάλλον δευτερεύοντα ρόλο, ενώ από την άλλη πλευρά τα βασικά θέματα είθισται να μην παρατίθενται πλέον σε ικανή έκταση δίχως ανάπτυξη είτε παραλλαγή. Επίσης, στην τελική περίοδο επαναφοράς προς την *επανέκθεση* συνηθίζεται η επίκληση χαρακτηριστικών μοτίβων της κύριας θεματικής ομάδος, ως προαναγγελία της επερχόμενης επανεκθέσεώς της.

Παρά την κατηγορηματική θέση πολλών θεωρητικών στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνος ενάντια στην δυνατότητα εμφάνισης ενός νέου θέματος στο πλαίσιο της *επεξεργασίας*, η κλασσική σύνθεση αξιοποιεί – και παράλληλα η σύγχρονή της θεωρία συνηγορεί ως προς – την δυνατότητα αυτή, ιδίως στην έναρξη ή στον "πυρήνα" της μεσαίας μακροδομικής ενότητος της τριμερούς μορφής σονάτας. Η παρουσίαση νέου θεματικού υλικού στην *επεξεργασία* είναι κατ' ουσίαν αντιστρόφως ανάλογη της ενσωμάτωσης αναπτυξιακών διαδικασιών σε τμήματα της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως*, γεγονός που αποδεικνύει ότι η λειτουργία κάθε επιμέρους ενότητος δεν είναι μονοδιάστατη ούτε μοναδική στο ευρύτερο μακροδομικό πλαίσιο! Εξ άλλου, η *επεξεργασία* της καθ' εαυτής κλασσικής περιόδου, ενόσω χάνει από την μια πλευρά την αρμονική της αυτοτέλεια, χειραφετείται εντούτοις από τα θεματικά περιεχόμενα της *εκθέσεως* (καθώς και της *επανεκθέσεως*) και συνιστά εν τέλει μια θεματικώς αυτόνομη ενότητα. Σε αμφότερες λοιπόν τις περιπτώσεις, η καινοφανής θεωρία που καλλιεργήθηκε συστηματικά από τα μέσα περίπου του 20ού αιώνος και η οποία αντιμετωπίζει την *επεξεργασία* ως το πρώτο σκέλος μιας ευρύτερης ενότητος από κοινού με την *επανέκθεση*, παραβλέποντας έτσι είτε την αρμονική της αυτονομία (στον προκλασσικισμό) είτε την θεματική της αυτοδιάθεση (στον κλασσικισμό), οδηγείται σε πλάνη. Υπάρχουν βέβαια και κάποιες σποραδικές αναφορές σε *επεξεργασίες* σχετικώς μικρών διαστάσεων και μεταβατικής ως επί το πλείστον λειτουργίας προς την *επανέκθεση*, αλλά τέτοιες περιπτώσεις σίγουρα δεν επαρκούν για να στηρίξουν την όλη επιχειρηματολογία υπέρ μιας διμερούς ερμηνευτικής προσέγγισης της τριμερούς μορφής σονάτας.

Η τυπική *επανέκθεση* του τριμερούς τύπου σονάτας συνίσταται στην τονική επαναφορά του συνόλου των θεματικών ιδεών της *εκθέσεως* και μάλιστα στην αρχική τους αλληλουχία. Εντούτοις, η απάλειψη μέρους εξ αυτών συνιστά συχνό φαινόμενο. Το κύριο θέμα, φερ' ειπείν, σε αρκετές περιπτώσεις δεν επανεκτίθεται ολόκληρο· συχνά λοιπόν αρκεί η παράθεση μόνο της αρχικής ιδέας (που είναι και η πλέον αντιπροσωπευτική) για την δημιουργία μιας συνοπτικής επαναφοράς της κύριας θεματικής ομάδος, η οποία κατόπιν δίνει το έναυσμα σε ένα τμήμα "δευτερεύουσας ανάπτυξης" ή συνδέεται άμεσα με το υλικό της μεταβάσεως. Το μεταβατικό αυτό τμήμα, εξ άλλου, στην *επανέκθεση* μπορεί να συντομευθεί δραστικά ή ακόμη και να εξαλειφθεί εντελώς. Μια συνήθης διαδικασία συντόμευσης της *επανεκθέσεως* αφορά επίσης στις "μονοθεματικές" εκείνες περιπτώσεις, στις οποίες η αρχική θεματική ιδέα εκτίθεται στην έναρξη τόσο της κύριας όσο και της πλάγιας θεματικής ομάδος, αλλά σε διαφορετική βεβαίως τονική βάση· καθώς λοιπόν στην *επανέκθεση* εκλείπει πλέον αυτή η τονική-λειτουργική διαφοροποίηση, προς αποφυγήν πλεονασμού η αρχική ιδέα παρουσιάζεται άπαξ στην έναρξη της τρίτης μακροδομικής ενότητος και παραλείπεται από την πλάγια θεματική ομάδα, η οποία αυτομάτως περιορίζεται στην επαναφορά μόνο των υπολοίπων περιεχομένων της. Τουναντίον, περικοπές υλικού από το σημείο αυτό και έπειτα δεν συνηθίζονται· ως εκ τούτου, το "δεύτερο ήμισυ" της *επανεκθέσεως* παρουσιάζει κατά κανόνα μεγαλύτερη θεματική αντιστοιχία προς εκείνο της *εκθέσεως* σε σχέση με το "πρώτο ήμισυ", προς εξισορρόπηση ενδεχομένως και της τονικής τους αναντιστοιχίας.

Η διεύρυνση των θεματικών περιεχομένων της *επανεκθέσεως* μπορεί να συνίσταται στην εμφάνιση νέου υλικού, ως επί το πλείστον σε – ενίοτε αντιστικτικό – συνδυασμό με ήδη γνωστές ιδέες. Άλλοτε πάλι, νέο υλικό εισάγεται αυτόνομα, συνήθως στην μετάβαση ή στην κατακλείδα της *επανεκθέσεως*, προκειμένου η τελευταία να εφοδιασθεί με εμφαντικότερες καταληκτικές φιγούρες και να καταστεί ισχυρότερη πτωτικά σε σχέση με την κατάληξη της *εκθέσεως*. Άλλος τρόπος διαφοροποίησης της θεματικής οργάνωσης της *επανεκθέσεως* από εκείνη της *εκθέσεως* αφορά στην αναδιάταξη των περιεχομένων της. Κάτι τέτοιο μπορεί μάλιστα να πραγματοποιηθεί σε δύο επίπεδα: ένα "τοπικό", που επιρρεάζει την οργάνωση ενός επιμέρους τμήματος της *επανεκθέσεως*, και ένα "ολιστικό", που μεταβάλλει συνολικά την διάρθρωση της μακροδομικής αυτής ενότητος. Ήδη στην θεωρία του ύστερου 18$^{ου}$ αιώνος, παρατηρείται ότι η *επανέκθεση* της κύριας ομάδος μπορεί να ξεκινήσει με ένα στοιχείο διαφορετικό από την αρχική ιδέα, πράγμα που σημαίνει ότι η κύρια θεματική ομάδα έχει την δυνατότητα είτε να συντομευθεί δια της απαλοιφής ακόμη και του επικεφαλής στοιχείου της, είτε να οργανωθεί διαφορετικά, με εσωτερική αναδιάταξη των θεματικών της περιεχομένων (οπότε η αρχική ιδέα μετατίθεται στο εσωτερικό της). Η ίδια διαδικασία μπορεί φυσικά να λάβει χώρα και στην πλάγια είτε στην καταληκτική θεματική ομάδα. Στην περίπτωση όμως της "αντεστραμμένης" ή "αντικατοπτρικής" *επανεκθέσεως*, ολόκληρη η πλάγια θεματική ομάδα παρουσιάζεται πριν την κύρια, ανατρέποντας έτσι συνολικά την πρωτότυπη αλληλουχία των βασικών θεμάτων. Σε μεμονωμένες περιπτώσεις, εξ άλλου, η *επανέκθεση* μεταχειρίζεται πολύ ελεύθερα τα περιεχόμενα της *εκθέσεως*, συνδυάζοντας τις τεχνικές της αναδιάταξης, της ανάπτυξης και της προσθαφαίρεσης θεματικών ιδεών. Πρέπει ωστόσο να σημειωθεί εδώ ότι η απουσία της αρχικής ιδέας του κυρίου θέματος από την έναρξη της *επανεκθέσεως* δεν συνδυάζεται ποτέ με την επιλογή διαφορετικής τονικότητος από την κύρια (όπως π.χ. της υποδεσπόζουσας) για το κρίσιμο αυτό σημείο, προκειμένου, σε περίπτωση που δεν παρουσιάζεται εδώ η χαρακτηριστική "διπλή επαναφορά" του αρχικού θέματος στην κύρια τονικότητα, τουλάχιστον να πληρούται η μια εκ των δύο αυτών βασικών προϋποθέσεων της *επανεκθέσεως*!

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η θεματική υπόσταση της *coda*, η οποία βέβαια εμφανίζεται πρωτίστως σε δείγματα γραφής του ώριμου κλασσικισμού: αν η *coda* είναι μικρών διαστάσεων, συνίσταται κυρίως σε πτωτικές φιγούρες, ενώ συχνά περιλαμβάνει και κάποια αναφορά στην αρχική θεματική ιδέα της *εκθέσεως*· εάν όμως η *coda* λαμβάνει μεγάλη

έκταση, τότε ενδέχεται όχι μόνο να παραθέτει και να αναπτύσσει περαιτέρω υλικό από οποιοδήποτε σημείο της *εκθέσεως*, αλλά ακόμη και να επανεκθέτει, τρόπον τινα, μια θεματική ιδέα που έχει παρουσιασθεί αποκλειστικά στην *επεξεργασία* (δίχως πάντως αυτό να σημαίνει ότι η "νέα" αυτή θεματική ιδέα πρέπει οπωσδήποτε να επανεκτεθεί, προκειμένου να ολοκληρωθεί η μορφή). Η εμφάνιση, τέλος, νέου θεματικού υλικού στην *coda* είναι αρκετά σπάνια και σχετίζεται κυρίως με τις συνθετικές εξελίξεις της περιόδου μετά τον κλασσικισμό.

– Δεύτερος τύπος: *διμερής μορφή σονάτας* ή *διμερής σονάτα*.

Ως διμερής μορφή σονάτας εκλαμβάνεται η μακροδομική εκείνη οντότητα, η οποία, ενώ αρχικά τίθεται στο επίκεντρο της θεωρίας των μέσων του 18ου αιώνος για κάθε μέρος ενός κυκλικού έργου, κατά τα τέλη του ιδίου αιώνος και στις αρχές του 19ου εξετάζεται πλέον σχεδόν αποκλειστικά σε συνάφεια με μέρη αργής χρονικής αγωγής· στην μεταγενέστερη θεωρητική παράδοση, η μορφή αυτή είτε εντοπίζεται κυρίως σε έργα του όψιμου μπαρόκ (εξ ου άλλωστε και ο ατυχής χαρακτηρισμός της ως "μορφής σουΐτας"), είτε ενσωματώνεται στις ευρύτερες δυνατότητες τροποποίησης του βασικού τριμερούς τύπου σονάτας, με αποτέλεσμα η αυτόνομη ύπαρξή της να επανεπιβεβαιώνεται μόλις κατά το δεύτερο ήμισυ του 20ού αιώνος. Συνίσταται δε σε δύο ενότητες, οι οποίες συνήθως επαναλαμβάνονται, ενίοτε όμως και όχι.

Η πρώτη ενότητα της διμερούς σονάτας είναι αυτή της *εκθέσεως* και ακολουθεί τις ίδιες αρμονικές και θεματικές προδιαγραφές με την αντίστοιχη της τριμερούς σονάτας. Οι διαφορές ανάμεσα στους δύο αυτούς δομικούς τύπους σονάτας εντοπίζονται ως εκ τούτου σε ό,τι έπεται της *εκθέσεως*. Η δεύτερη μακροδομική ενότητα της διμερούς μορφής σονάτας βασίζεται λοιπόν σε έναν αρμονικό σχεδιασμό αντιστρόφως ανάλογο της *εκθέσεως*: στον μείζονα τρόπο αυτός συνίσταται στην πορεία από την δεσπόζουσα προς την τονική, ενώ στον ελάσσονα τρόπο η σχετική μείζονα ή η ελάσσονα δεσπόζουσα ανακατευθύνεται επίσης προς την αρχική τονικότητα. Ορισμένοι πάντως θεωρητικοί εντοπίζουν εδώ έναν ακόμη, ενδιάμεσο τονικό σταθμό, ο οποίος ταυτίζεται εν πολλοίς με τον "τρίτο μακροδομικό τονικό πυλώνα" στην *επεξεργασία* της (προκλασσικής) τριμερούς μορφής σονάτας.

Η θεματική διάσταση της διμερούς μορφής σονάτας καθορίζεται επίσης σε μεγάλο βαθμό από τα δεδομένα που ισχύουν για την *επεξεργασία* και την *επανέκθεση* της τριμερούς σονάτας. Ουσιαστικά, η δεύτερη ενότητα της διμερούς σονάτας συνενώνει τις λειτουργίες και τα χαρακτηριστικά της *επεξεργασίας* και του "δευτέρου ημίσεως" της *επανεκθέσεως* του τριμερούς τύπου. Έτσι, στο ρεπερτόριο των μέσων του 18ου αιώνος, η δεύτερη αυτή ενότητα ανοίγει με το κύριο θέμα (στην δευτερεύουσα τονικότητα και ενδεχομένως και στην κύρια αμέσως μετά) και συνεχίζεται με τροποποίηση του υλικού της μεταβάσεως της *εκθέσεως* ή με ανάπτυξη του κυρίου θέματος είτε άλλων δευτερευουσών ιδεών· με την προσέγγιση όμως της καθ' εαυτής κλασσικής περιόδου, στην έναρξη της ενότητος αυτής μπορεί και να εμφανισθεί υλικό από την κατακλείδα της *εκθέσεως* είτε ακόμη και νέο, ενώ στην περαιτέρω εξέλιξή της αναπτύσσεται πλέον κυρίως υλικό που είχε προηγουμένως προβληθεί ελάχιστα εντός της *εκθέσεως*. Σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις πάντως, αποφεύγεται εν γένει η αξιοποίηση των περιεχομένων της πλάγιας θεματικής ομάδος και της (προαιρετικής) κατακλείδας, δεδομένου του ότι στην όχι ιδιαίτερα τροποποιημένη επαναφορά τους συνίσταται κατόπιν η "τμηματική επανέκθεση" με την οποία ολοκληρώνεται ουσιαστικά τόσο η δεύτερη ενότητα όσο και η ίδια η διμερής μορφή σονάτας – η προσθήκη μιας *coda* θεωρείται κατά το μάλλον ή ήττον περιττή, αφού η θεματική ταύτιση των καταλήξεων των δύο ενοτήτων ενισχύει περαιτέρω την αίσθηση της μακροδομικής διμέρειας.

Επομένως, η διαφοροποίηση της διμερούς από την τριμερή μορφή σονάτας έγκειται όχι μονάχα στην απουσία της "διπλής επαναφοράς" του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα μετά το πέρας της *εκθέσεως*, αλλά και στην παντελή απουσία των περιεχομένων της κύριας θεματικής ομάδος από το "δεύτερο ήμισυ" της δεύτερης ενότητος, γεγονός που δίνει εν τέλει την εντύπωση μιας "τμηματικής επανεκθέσεως" του θεματικού υλικού της

πρώτης ενότητος. Συνεπώς, η δεύτερη ενότητα της διμερούς σονάτας είναι μεν αντίστοιχη της πρώτης (της *εκθέσεως*) από θεματικής επόψεως, αλλά διαφοροποιείται από αυτήν ως προς τον "αντικατοπτρικό" αρμονικό της σχεδιασμό. Συνολικά όμως, η διμερής μορφή σονάτας διαθέτει την συμμετρικότερη κατασκευή μεταξύ των διαφορετικών τύπων σονάτας.

– Τρίτος τύπος: *μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία*.

Θεωρητικές αναφορές στον δομικό αυτόν τύπο εντοπίζονται μόνο από τον 19ο αιώνα και έπειτα. Όπως φανερώνει και η ονομασία του, αποτελείται από *έκθεση* και *επανέκθεση*, στερείται όμως *επεξεργασίας*. Η σονάτα χωρίς *επεξεργασία*, λοιπόν, εφαρμόζεται κυρίως σε αργά μέρη καθώς και σε ορχηστρικές εισαγωγές και είναι η μοναδική μεταξύ των τριών "αμιγών" μορφών σονάτας που δεν περιλαμβάνει καθόλου μακροδομικές επαναλήψεις.

Τόσο για την *έκθεση* όσο και για την *επανέκθεση* ισχύουν σε γενικές γραμμές όσα έχουν υποδειχθεί στο πλαίσιο της εξέτασης της τριμερούς μορφής σονάτας. Δεδομένου όμως του τονικού "χάσματος" ανάμεσα στην κατάληξη της πρώτης (στην εκάστοτε δευτερεύουσα τονικότητα) και στην έναρξη της δεύτερης ενότητος (πάντοτε στην κύρια τονικότητα), συνήθως μεσολαβεί εδώ ένα συνδετικό πέρασμα, το οποίο μπορεί κατ' αρχάς να επικαλύπτεται με την τελική πτώση της *εκθέσεως* ή να διακρίνεται σαφώς από αυτήν μέσω μιας παύσεως-τομής και από εκεί και ύστερα να συνίσταται μονάχα σε μια-δυο συγχορδίες ή να εκτείνεται σε αρκετά μέτρα. Σε περίπτωση μάλιστα που το συνδετικό αυτό πέρασμα είναι αρκετά εκτενές, τότε μπορεί και να αναπτύξει κάποια ιδέα της *εκθέσεως* είτε νέο υλικό, αλλά η αρμονία του περιορίζεται στην προετοιμασία της επαναφοράς της κύριας τονικότητος, λαμβάνοντας ως επί το πλείστον την μορφή ενός ισοκράτη επί της δεσπόζουσάς της. Από την άλλη πλευρά, η έλλειψη κεντρικής *επεξεργασίας* συνήθως επιχειρείται να εξισορροπηθεί με δύο τρόπους: *πρώτον*, με την ιδιαίτερη έμφαση (αλλά και έκταση) που δίνεται σε ένα τμήμα "δευτερεύουσας ανάπτυξης" λίγο μετά την επανέκθεση του κυρίου θέματος, και *δεύτερον*, με την συχνή προσθήκη μιας *coda*, όπου – εκτός της δυνατότητος για περαιτέρω ανάπτυξη του δεδομένου υλικού και αρμονική περιπλάνηση – κατά κανόναν υφίσταται και κάποια αναδρομή στα θεματικά περιεχόμενα του συνδετικού περάσματος προς την *επανέκθεση*.

Ο μακροδομικός σχεδιασμός της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία* προσεγγίζει εκείνον της διμερούς σονάτας, όχι μόνον ως προς τον αριθμό των ενοτήτων αλλά και ως προς την οργάνωση των θεματικών τους περιεχομένων. Οι μεταξύ τους διαφορές, εντούτοις, είναι σαφείς: α) ο αρμονικός σχεδιασμός της δεύτερης ενότητος έχει διαφορετική αφετηρία στους δύο αυτούς δομικούς τύπους, β) οι επαναλήψεις των ενοτήτων είναι απαγορευμένες για την σονάτα χωρίς *επεξεργασία* αλλά συνήθεις στην διμερή μορφή σονάτας, και τέλος, γ) η *coda* εμφανίζεται κατά κανόνα στην μία, ενώ περιττεύει ουσιαστικά στην άλλη.

– Τέταρτος τύπος: *μορφή σονάτας-ρόντο*.

Η ανάμειξη στοιχείων των μορφών σονάτας και ρόντο οδηγεί σε ποικίλους μεικτούς δομικούς τύπους, στους οποίους βέβαια επικρατεί είτε η σονάτα είτε το ρόντο. Με την διάκριση λοιπόν ανάμεσα σε "ρόντο-σονάτα" και "σονάτα-ρόντο" αποσαφηνίζεται πλήρως εάν έχουμε *κατ' αρχήν* ένα ρόντο (με κυκλική επαναφορά του κυρίου θέματος και κεντρικό επεισόδιο) με στοιχεία σονάτας (την τονική επανέκθεση του πλαγίου θέματος) ή, τουναντίον, *πρωτίστως* μια μορφή σονάτας (με *έκθεση*, κεντρική *επεξεργασία* και *επανέκθεση*) με στοιχεία ρόντο (μια "πλεονάζουσα" επαναφορά του κυρίου θέματος πριν την *επεξεργασία*). Η σχετική συζήτηση κατά τον 19ο και τον 20ό αιώνα αναφέρεται σχεδόν αποκλειστικά σε τελικά μέρη κυκλικών συνθέσεων του ώριμου κλασσικισμού και της μετέπειτα ρομαντικής περιόδου.

Βάση της μεικτής μορφής σονάτας-ρόντο συνιστά η τριμερής σονάτα, η *έκθεση* της οποίας διαθέτει τα συνήθη χαρακτηριστικά μέχρι και την πλάγια θεματική ομάδα. Στην θέση όμως της αναμενόμενης κατακλείδας και της εμφαντικής πτώσεως επί της δευτερεύουσας τονικότητος, εμφανίζεται κατά κανόναν ένα συνδετικό πέρασμα προς την κύρια τονικότητα

που οδηγεί σε μια επαναφορά του κυρίου θέματος, κατά τις προδιαγραφές του ρόντο. Όσον αφορά πάντως στην λειτουργική ένταξη αυτού του τμήματος στην συνολική μορφή, οι γνώμες των θεωρητικών διίστανται: άλλοι μιλούν για έναν τύπο "διευρυμένης εκθέσεως", τριμερούς αρμονικού και θεματικού σχεδιασμού (κύριο θέμα στην αρχική τονικότητα – πλάγιο θέμα στην δευτερεύουσα τονικότητα – κύριο θέμα στην αρχική τονικότητα) και άλλοι εκλαμβάνουν την επαναφορά του κυρίου θέματος ως ένα είδος εισαγωγής στην *επεξεργασία* ή προετοιμασίας της, ιδίως μάλιστα αν η σύνδεση του κυρίου θέματος με την μετέπειτα θεματική-μοτιβική ανάπτυξη γίνεται χωρίς κάποια διακριτή πτώση.

Η *επεξεργασία* αναπτύσσει κατά κανόναν υλικό της *εκθέσεως* και ακολουθεί μια μετατροπική πορεία με κατεύθυνση προς την κύρια τονικότητα. Συχνά βέβαια εμφανίζεται στην έναρξή της και ένα νέο θέμα με χαρακτηριστικά "επεισοδίου" (όντας αυτοτελές στην δομή του και παγιωμένο σε κάποια τονικότητα συγγενική της κύριας): αυτό μπορεί να θεωρηθεί ως ένα ακόμη απομεινάρι της απλής μορφής του ρόντο (αν και η ίδια δυνατότητα υφίσταται εν πολλοίς και για την *επεξεργασία* του αμιγούς τριμερούς τύπου σονάτας), στον βαθμό που αργά ή γρήγορα παραχωρεί οπωσδήποτε την θέση του σε ένα αναπτυξιακό τμήμα. Η τυπική εκδοχή της *επανεκθέσεως* συνίσταται στην επαναφορά τόσο του κυρίου όσο και του πλαγίου θέματος στην αρχική τονικότητα, ενώ στο τέλος ενδέχεται να εμφανισθεί μια ακόμη (τέταρτη) παράθεση του κυρίου θέματος σε αποσπασματική μορφή (ενδεχομένως δε και σε διαφορετική τονικότητα) εν είδει *coda*. Πέραν τούτου, στο έργο του Mozart εφαρμόζεται συχνά και η πρακτική της "αντικατοπτρικής επανεκθέσεως", κατά την οποία μετά την *επεξεργασία* επανεκτίθεται πρώτα το πλάγιο θέμα και έπειτα το κύριο, ακολουθούμενο ως επί το πλείστον και από μια *coda*.

Συνεπώς, η σονάτα-ρόντο διαφέρει από την τριμερή μορφή σονάτας κυρίως ως προς την επαναφορά του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα στο τέλος μιας "διευρυμένης" *εκθέσεως* και πριν την έναρξη της *επεξεργασίας*· το φαινόμενο αυτό έχει μάλιστα ερμηνευθεί ακόμη και ως τμηματική (καταγεγραμμένη) επανάληψη της *εκθέσεως*, δεδομένου του ότι επαναλήψεις ενοτήτων δεν υφίστανται κατά τα άλλα στο πλαίσιο του δομικού αυτού τύπου.

– Πέμπτος τύπος: *μορφή σονάτας κοντσέρτου*.

Το είδος του κλασσικού κοντσέρτου διατήρησε επί μακρόν την αρχή της εναλλαγής ορχηστρικών και σολιστικών τμημάτων (tutti – solo) που διαμορφώθηκε στο μπαρόκ, αλλά την συνδύασε με την εφαρμογή των απλών μορφών σονάτας στις σολιστικές ενότητες· στο σύνθετο αυτό μακροδομικό πλαίσιο, τα ορχηστρικά "ritornelli" είτε συντηρούν ακόμη έναν βαθμό δομικής αυτονομίας (κυρίως το πρώτο και εκτενέστερο εξ αυτών), είτε αφομοιώνονται πλήρως από τις προδιαγραφές της σονάτας και επιτελούν συγκεκριμένες λειτουργίες της. Σύμφωνα δε με τα πορίσματα της μουσικολογικής έρευνας που διεξήχθη κατά τον 20$^{ο}$ αιώνα, διακρίνονται τρεις διαφορετικοί τύποι σονάτας κοντσέρτου.

α) *Μορφή τριμερούς σονάτας κοντσέρτου*.

Με τις τρεις κύριες ενότητες που ανατίθενται στο σολιστικό μέρος (*έκθεση*, *επεξεργασία* και *επανέκθεση*) εναλλάσσονται κατά κανόνα τέσσερα ορχηστρικά ritornelli. Το πρώτο από αυτά, το οποίο συνήθως ονομάζεται "εναρκτήριο" ή "εισαγωγικό ritornello", παρουσιάζει το σύνολο ή τουλάχιστον ένα μέρος των θεματικών περιεχομένων της συνθέσεως (πρωτίστως το κύριο και το πλάγιο θέμα καθώς και καταληκτικό υλικό), εμμένοντας όμως ως επί το πλείστον στην κύρια τονικότητα, όπου και ολοκληρώνεται με μια τέλεια ή μισή πτώση. Το γεγονός αυτό διαφοροποιεί το εναρκτήριο ritornello από μια γνήσια *έκθεση* σονάτας, αφού δεν πληροί τις αρμονικές της προδιαγραφές. Ο σολίστας μπορεί πάντως να κάνει την εμφάνισή του λίγο πριν ολοκληρωθεί το ritornello, διαμεσολαβώντας μεταξύ αυτού και της ακόλουθης σολιστικής *εκθέσεως* (με αποτέλεσμα να συγκαλύπτεται το σημείο τομής ανάμεσα στην τελική πτώση του ritornello και στην έναρξη της *εκθέσεως*).

Στην σολιστική *έκθεση*, ο ρόλος της ορχήστρας περιορίζεται στην συνοδεία του σολιστικού οργάνου καθώς και σε σύντομες "ορχηστρικές παρεμβολές", που συνήθως υπογραμμίζουν κάποια σημαντικά σημεία της *εκθέσεως*, όπως π.χ. το τέλος του κυρίου θέματος ή του μεταβατικού τμήματος είτε ακόμη την έναρξη της πλάγιας θεματικής ομάδος. Το θεματικό υλικό της *εκθέσεως* είναι πάντοτε πλουσιότερο απ' ό,τι εκείνο του εναρκτήριου ritornello, αφού εδώ προστίθενται τουλάχιστον περάσματα και δεξιοτεχνικές φιγούρες από τον σολίστα, συχνά δε και κάποια νέα ιδέα στην πλάγια θεματική ομάδα· εξ άλλου, η *έκθεση* μάλλον αναπτύσσει παρά επαναλαμβάνει αυτούσιο το υλικό του εναρκτήριου ritornello, ενώ σε ορισμένες ακραίες περιπτώσεις αποκλίνει σε σημαντικό βαθμό από τα θεματικά του περιεχόμενα, εισάγοντας πολύ νέο υλικό (κάτι που παραπέμπει ασφαλώς στην πρακτική του κοντσέρτου του μπαρόκ, όπου τα τμήματα tutti και solo διαθέτουν συνήθως τελείως διαφορετικό θεματικό υλικό).

Ο ρόλος του δεύτερου ritornello, που ακολουθεί την σολιστική *έκθεση*, διαφοροποιείται αναλόγως των περιεχομένων του αλλά και της αρμονικής του φύσεως. Σε παλαιότερα κοντσέρτα, εδώ επανεμφανίζεται συνήθως το κύριο θέμα στην δευτερεύουσα τονικότητα, σηματοδοτώντας την έναρξη της ενότητος της *επεξεργασίας*. Στην καθ' εαυτή κλασσική περίοδο όμως, το δεύτερο ritornello είθισται να μεταφέρει στην δευτερεύουσα τονικότητα το καταληκτικό υλικό του πρώτου και να ολοκληρώνεται με μια ισχυρή πτώση, λειτουργώντας επομένως ως κατακλείδα της *εκθέσεως*. Υπάρχει επίσης η δυνατότητα ενός διττού λειτουργικού ρόλου για το δεύτερο ritornello, όταν αυτό ξεκινά με το καταληκτικό υλικό του πρώτου από την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως*, αλλά στην πορεία του μετατρέπει προς ένα άλλο τονικό κέντρο, από το οποίο κατόπιν εκκινεί η *επεξεργασία*: σε αυτήν την περίπτωση, η κατάληξη της *εκθέσεως* συνδυάζεται με ένα συνδετικό πέρασμα προς την *επεξεργασία*, που καθιστά δυσδιάκριτο το σημείο τομής μεταξύ των δύο αυτών ενοτήτων.

Στην σολιστική *επεξεργασία* δίνεται έμφαση στο στοιχείο του διαλόγου ανάμεσα στον σολίστα και σε επιμέρους ορχηστρικά σύνολα, ενώ με ιδιαίτερη συχνότητα εμφανίζεται εδώ ένα νέο θέμα πριν την μετατροπική ανάπτυξη του δεδομένου υλικού. Η μετάβαση προς την *επανέκθεση* παλαιότερα φαίνεται ότι ανατίθετο στο τρίτο ritornello, από ένα σημείο και έπειτα όμως την αναλαμβάνει πλέον ο σολίστας σε συνεργασία με την ορχήστρα. Έτσι, το τρίτο ritornello, που συνήθως είναι ούτως η άλλως πολύ σύντομο, είτε εξαλείφεται εντελώς, είτε μετατίθεται στην έναρξη της *επανεκθέσεως*, προκειμένου να τονίσει εδώ το κρίσιμο δομικό σημείο της "τριπλής επαναφοράς" α) του κυρίου θέματος, β) της αρχικής τονικότητος και γ) του πλήρους ορχηστρικού σώματος. Η υπόλοιπη σολιστική *επανέκθεση* βασίζεται κυρίως στα θεματικά περιεχόμενα της *εκθέσεως*, ενίοτε όμως ενσωματώνει και θεματικές ιδέες που είχαν παρουσιασθεί νωρίτερα μόνο στο εναρκτήριο ritornello.

Το τέταρτο ritornello παρουσιάζεται μετά την περάτωση της *επανεκθέσεως*, αλλά σε πρώτη φάση διαμορφώνει μονάχα μια σύντομη προετοιμασία της αυτοσχέδιας σολιστικής καντέντσας, η οποία παρεμβάλλεται σε αυτό ακριβώς το σημείο. Μόνον όταν ο σολίστας έχει πλέον "πει την τελευταία του λέξη", η ορχήστρα μπορεί να ολοκληρώσει το καταληκτικό αυτό ritornello, και μάλιστα κατά δύο τρόπους: α) επί τη βάσει του καταληκτικού υλικού του πρώτου ritornello, διαμορφώνοντας (κατ' αναλογίαν προς το δεύτερο ritornello) μια κατακλείδα της *επανεκθέσεως*, ή β) με μια επαναφορά του κυρίου θέματος, γεγονός που ερμηνεύεται καλύτερα ως προσθήκη μιας *coda* στο τέλος του μέρους.

Η μορφή της τριμερούς σονάτας κοντσέρτου βρίσκει εφαρμογή τόσο σε γρήγορα όσο και σε αργά μέρη κοντσέρτων της κλασσικής περιόδου. Σταδιακά όμως – πρώτα στα αργά μέρη και έπειτα και στα γρήγορα – η εναλλαγή των ορχηστρικών τμημάτων με τις σολιστικές ενότητες χάνει την δομική-λειτουργική της σημασία και έτσι το μορφολογικό αυτό πρότυπο προσεγγίζει ολοένα και περισσότερο την απλή τριμερή μορφή σονάτας. Κατά συνέπειαν, μόνο το εναρκτήριο ritornello απομένει ως διακριτό ορχηστρικό τμήμα, ενώ τα υπόλοιπα τρία αφομοιώνονται σε ένα μακροδομικό πλαίσιο που συνίσταται σε "ορχηστρική εισαγωγή",

*έκθεση*, *επεξεργασία*, *επανέκθεση* και (κοινή για σολίστα και ορχήστρα) *coda*. Δεν είναι λοιπόν τυχαίο το ότι στην θεωρία του 19ου αιώνος και των αρχών του 20ού η μορφολογική οργάνωση ενός μέρους κοντσέρτου ταυτίζεται απολύτως με εκείνη μιας συμφωνίας ή μιας σονάτας, στον βαθμό που η εναλλαγή της ορχήστρας με τον σολίστα εκλαμβάνεται πλέον ως ένα ζήτημα ενορχηστρωτικού ενδιαφέροντος και μόνον κατά την εφαρμογή της (απλής) τριμερούς μορφής σονάτας! Η συγκεκριμένη συνθετική εξέλιξη πάντως αντικατοπτρίζει περισσότερο τα δεδομένα της ρομαντικής περιόδου παρά του ώριμου κλασσικισμού.

β) *Μορφή διμερούς σονάτας κοντσέρτου*.

Σε αυτήν την περίπτωση, οι δύο μακροδομικές ενότητες της διμερούς μορφής σονάτας περιβάλλονται από ένα εναρκτήριο και από ένα καταληκτικό ορχηστρικό ritornello, ενώ διακρίνονται μεταξύ τους χάρη σε ένα σύντομο ενδιάμεσο ritornello. Για το υλικό και τον ρόλο του τελευταίου, υφίστανται δύο εκδοχές: αφ' ενός, το ενδιάμεσο ritornello παραθέτει το κύριο θέμα στην δευτερεύουσα τονικότητα, διαμορφώνοντας πιθανότατα την έναρξη της δεύτερης μακροδομικής ενότητος, η οποία συνεχίζεται κατόπιν από τον σολίστα· αφ' ετέρου, αυτό περιλαμβάνει μόνο καταληκτικό υλικό επικύρωσης της δευτερεύουσας τονικότητος της *εκθέσεως*, συνιστώντας προφανώς την κατακλείδα της. Συχνά όμως, το ενδιάμεσο ritornello παραλείπεται εντελώς, επιτρέποντας έτσι στις δύο ενότητες της διμερούς μορφής σονάτας να αποτελέσουν ένα ενιαίο solo πλαισιωμένο από δύο ορχηστρικά τμήματα.

Ως προς το εναρκτήριο ritornello, ισχύουν σε γενικές γραμμές όσα αναφέρθηκαν και για την τριμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου, αν και το γεγονός ότι η μορφή της διμερούς σονάτας κοντσέρτου συναντάται σχεδόν αποκλειστικά σε μέρη αργής χρονικής αγωγής από ένα χρονικό σημείο και έπειτα, έχει ως αποτέλεσμα τον δραστικό περιορισμό της εκτάσεως και των θεματικών περιεχομένων του πρώτου αυτού ritornello. Το καταληκτικό ritornello, από την άλλη πλευρά, βασίζεται κατά κανόνα στο καταληκτικό υλικό του εναρκτήριου και λειτουργεί συνεπώς ως ορχηστρική κατακλείδα της δεύτερης μακροδομικής ενότητος. Λαμβάνοντας λοιπόν υπ' όψιν τα παραπάνω, δεν είναι να απορεί κανείς που η διμερής σονάτα κοντσέρτου συχνά αντιμετωπίζεται από τους θεωρητικούς μόνον ως μια αμιγής διμερής σονάτα, η οποία πλαισιώνεται απλώς από ορχηστρικό "πρόλογο" και "επίλογο".

γ) *Μορφή σονάτας κοντσέρτου χωρίς επεξεργασία*.

Ο τελευταίος αυτός τύπος σονάτας κοντσέρτου αφορά σχεδόν αποκλειστικά σε αργά μέρη κοντσέρτων του κλασσικισμού. Όπως και στην διμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου, έτσι και στην σονάτα κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία* σπανίως το εναρκτήριο ritornello εκτείνεται σε μεγάλη έκταση και περιλαμβάνει πλούσια θεματικά περιεχόμενα. Μετά την σολιστική *έκθεση*, πάντως, το ενδιάμεσο ritornello λειτουργεί μονοδιάστατα ως συνδετικό πέρασμα προς την ακόλουθη σολιστική *επανέκθεση*, επαναπροσεγγίζοντας την κύρια τονικότητα, ενώ το καταληκτικό ritornello διαμορφώνει έναν ορχηστρικό "επίλογο" ή *coda*.

Με αφορμή, τώρα, την ιδιαίτερη εφαρμογή της μορφής σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία* στο έργο του Mozart, η θεωρία επισημαίνει σχετικά με αυτήν ότι στον ώριμο κλασσικισμό τόσο το ενδιάμεσο όσο και το καταληκτικό της ritornello εκπίπτουν και έτσι οι λειτουργίες του συνδετικού περάσματος προς την *επανέκθεση* καθώς και της τελικής *coda* ανατίθενται πλέον σε τμήματα "διαλόγου" του σολίστα με την ορχήστρα. Ως εκ τούτου, και η σονάτα κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία* αφομοιώνεται τελικά από την απλή μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, πλην της ορχηστρικής της "εισαγωγής" που εξακολουθεί βέβαια να παραμένει διακριτή.

# ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

*Αργά μέρη σε μορφές σονάτας των Haydn, Mozart και Beethoven*

# I. Joseph Haydn

## Η πρώιμη περίοδος του Joseph Haydn (έργα έως το 1760 / 1761)

Στο ρεπερτόριο αυτής της πρώτης δημιουργικής περιόδου του Haydn, αργά μέρη σε μορφές σονάτας παρουσιάζονται κατά κανόνα στις συμφωνίες, τα κοντσέρτα και τα κουαρτέττα εγχόρδων του, εν αντιθέσει προς τα υπόλοιπα είδη μουσικής δωματίου και τις σονάτες για πιάνο, όπου τα αργά μέρη είναι ούτως ή άλλως λιγότερο συνήθη. Λόγω του ότι η ακριβής χρονολόγηση των περισσοτέρων συνθέσεων αυτής της περιόδου είναι αδύνατη, η εξέταση των αργών μερών τους θα γίνει κατά είδος, ξεκινώντας από τα απλούστερα κομμάτια, του πιανιστικού ρεπερτορίου.

Η *σονάτα σε Ντο-μείζονα* Hob. XVI: 1 / WU 10 διαθέτει ένα μεσαίο αργό μέρος (Andante) εκτάσεως μόλις 17 μέτρων. Βρίσκεται και αυτό στην Ντο-μείζονα και, όπως παρατηρούν οι Wackernagel και Leisinger, έχει ύφος κοντσέρτου για τσέμπαλο, με μια χαρακτηριστική μελωδική γραμμή που κινείται ως επί το πλείστον με τρίηχα δεκάτων-έκτων πάνω από ένα απέριττο βάσιμο.[1] Τα 17 μέτρα κατανέμονται σε δύο ενότητες, των 8 και 9 μέτρων, οι οποίες επαναλαμβάνονται. Το πρώτο οκτάμετρο είναι μια πολύ συνοπτική *έκθεση*: το κύριο θέμα καταλαμβάνει τα μ. 1-2 και ολοκληρώνεται με μια τέλεια πτώση· στα μ. 3-4 το επικεφαλής μοτίβο εξυφαίνεται και οδηγεί σε μισή πτώση στην διπλή δεσπόζουσα, δημιουργώντας έτσι ένα μεταβατικό πέρασμα βασισμένο στο υλικό του κυρίου θέματος· ακολουθεί έπειτα το τετράμετρο πλάγιο θέμα, με δομή προτάσεως (1 + 1 + 2 μέτρων) και τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας (Σολ-μείζονα). Διαπιστώνουμε επομένως μια πολύ απλή δόμηση, με τρία τμήματα, εκτάσεως δύο, δύο και τεσσάρων μέτρων, αντιστοίχως. Η δεύτερη ενότητα ανοίγει με μια πλήρη επαναφορά του κυρίου θέματος στην δεσπόζουσα (μ. 9-10), όπου και λαμβάνει χώραν η τέλεια πτώση. Κατόπιν, το πρώτο ήμισυ του μ. 11 αντιστοιχεί επακριβώς στο μ. 3a – τονικά και θεματικά – ενώ το μ. 13 είναι σχεδόν όμοιο με το μ. 4 (εκτός του πρώτου χρόνου), αλλά μεταφερμένο στην υπερκείμενη τετάρτη, γι' αυτό και καταλήγει σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Από εκεί και ύστερα, τα μ. 14-17 επανεκθέτουν αυτούσιο το πλάγιο θέμα στην Ντο-μείζονα, με επουσιώδεις μελωδικές τροποποιήσεις στο μ. 16a (πρβλ. μ. 7a).[2] Κατά συνέπεια, το μόνο σημείο της δεύτερης ενότητος που δεν αντιστοιχεί ευθέως στην πρώτη εντοπίζεται στα μ. 11b-12, όπου η εξύφανση του επικεφαλής μοτίβου (μ. 11a) επικεντρώνεται στην υποδεσπόζουσα (μ. 11b-13a), προτού τελικά καταλήξει στην δεσπόζουσα της κύριας τονικότητος.

Είναι λοιπόν προφανές ότι ο Haydn δημιουργεί στην παρούσα περίπτωση μια διμερή μορφή σονάτας,[3] με δύο ενότητες πολύ ισορροπημένες ως προς την έκταση και τα θεματικά τους περιεχόμενα, αφού η μοναδική δομική διαφορά τους έγκειται στην διεύρυνση του μεταβατικού τμήματος από δύο (μ. 3-4) σε τρία μέτρα (μ. 11-13). Παράλληλα, ο αρμονικός τους σχεδιασμός είναι συμβατός με όσα αναφέρονται στην θεωρία του 18ου αιώνος: η πορεία

---

[1] Bettina Wackernagel, *Joseph Haydns frühe Klaviersonaten: Ihre Beziehungen zur Klaviermusik um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, Hans Schneider (Würzburger musikhistorische Beiträge, Bd. 2), Tutzing 1975, σ. 85· Ulrich Leisinger, *Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils bis ca. 1785*, Laaber-Verlag (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 23), Laaber 1994, σ. 56 και 94-95.

[2] Πρβλ. τις σχετικές παρατηρήσεις του James Webster, "Binary Variants of Sonata Form in Early Haydn Instrumental Music", στο: Eva Badura-Skoda (επιμ.), *Joseph Haydn: Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress, Wien 1982*, Henle, München 1986, σ. 132.

[3] Πρβλ. Wackernagel, ό.π., σ. 18.

της πρώτης ενότητος από την τονική προς την δεσπόζουσα διαμεσολαβείται από πτώση στην διπλή δεσπόζουσα, ενώ η αντίστροφη της δεύτερης (δεσπόζουσα προς τονική) δίνει ενδιάμεσα έμφαση στην περιοχή της υποδεσπόζουσας.[4]

Το Adagio της *σονάτας σε Σολ-μείζονα* Hob. XVI: 6 / WU 13 είναι παρόμοιο υφολογικά με το προηγούμενο – το στοιχείο του κοντσέρτου τονίζεται μάλιστα από την ύπαρξη δύο πτωτικών σχηματισμών με κορώνα στα μ. 10 και 24, όπου ο εκτελεστής μπορεί να παρεμβάλλει από μια αυτοσχέδια καντέντσα![5] Πρόκειται επίσης για μια διμερή σονάτα, αν και με σημαντικές διαφορές από το προαναφερόμενο αργό μέρος, όπως π.χ. την έλλειψη σημείων επαναλήψεων, που καθιστά λιγότερο σαφές το σημείο έναρξης της δεύτερης ενότητος.[6] Αν πάρουμε τα πράγματα από την αρχή, μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι και εδώ έχουμε ένα δίμετρο κύριο θέμα στην σολ-ελάσσονα που ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στο μ. 2, μία δίμετρη μετάβαση (μ. 3-4) με ελεύθερη ανάπλαση του υλικού του κυρίου θέματος και μισή πτώση στην σχετική Σι-ύφεση-μείζονα, και από εκεί και ύστερα μια ομάδα πλαγίων θεματικών ιδεών (άρση του μ. 4 έως μ. 6a, μ. 6b-9 και 10-11a) που κινούνται στο περιβάλλον της Σι-ύφεση-μείζονος και ολοκληρώνουν την *έκθεση* σε αυτήν.[7] Τα τμήματα της δεύτερης ενότητος (μ. 11b-25) που αντιστοιχούν στην πρώτη εντοπίζονται στα μ. 11b-13a (πλήρης επαναφορά του κυρίου θέματος στην σχετική μείζονα, γεγονός που επιφέρει και ορισμένες μελωδικές και αρμονικές τροποποιήσεις) καθώς και από την άρση του μ. 19 έως το τέλος (μεταφορά της πλάγιας θεματικής ομάδος με απάλειψη όμως του μ. 9, η περιπετειώδης αρμονική φύση του οποίου φαίνεται ότι δεν χρησιμεύει πλέον στην επανέκθεση της πλάγιας ομάδος που επιδιώκει μια ισχυρότερη επικύρωση της αρχικής τονικότητος).[8]

Απομένει επομένως προς εξέταση ένα ευμέγεθες τμήμα στα μ. 13b-19, όπου εντοπίζονται τα εξής: α) ένωση του αρχικού μοτίβου (μ. 13b) και του πτωτικού σχηματισμού του κυρίου θέματος (μ. 14b) με ένα στοιχείο από την πλάγια ομάδα της *εκθέσεως* (μ. 14a) και διαμόρφωση ενός προτύπου αλυσίδος με τονικό στόχο την ελάσσονα υποδεσπόζουσα (μ. 13b-14) που στην συνέχεια μεταφέρεται έναν τόνο χαμηλότερα, εκ νέου στην σχετική μείζονα (μ. 15-16a)· β) ελεύθερη ανάπλαση μοτίβων του κυρίου θέματος και της μετάβασης της *εκθέσεως* σε μια σύντομη φράση στο περιβάλλον της αρχικής τονικότητος, με κατάληξη σε μισή πτώση (μ. 16b-17)· και γ) ένα ανάπτυγμα του επικεφαλής μοτίβου που κλιμακώνεται μελωδικά, αλλά και πάλι φθάνει σε μισή πτώση στην σολ-ελάσσονα (μ. 18-19). Από τα τρία αυτά τμήματα, τα πρώτα δύο διαμορφώνουν αναντίρρητα μια μικρή "επεξεργασία"· το τρίτο όμως ο Webster το αντιλαμβάνεται ως παρηλλαγμένη και τονικώς ασταθή επαναφορά του κυρίου θέματος, θέτοντας έτσι ένα ερωτηματικό ως προς την διμερή ή τριμερή έποψη της συνολικής μορφής.[9] Προσωπικά, έχω αντίθετη άποψη: τα μ. 18-19 είναι λειτουργικώς

---

[4] Την εφαρμογή της διμερούς αυτής μακροδομής ειδικά σε ορισμένες σονάτες για πιάνο του Haydn είχε υποδείξει ήδη στα τέλη του 19ου αιώνος ο Otto Klauwell, στο δοκίμιό του *Geschichte der Sonate. Von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, H. vom Ende's Verlag (Universal-Bibliothek für Musiklitteratur, Bd. 18-20), Leipzig 1899, σ. 69, αν και (για προφανείς λόγους) απέφευγε να την θεωρήσει ως μορφή σονάτας και την χαρακτήριζε απλώς ως "διμερή ασματική".

[5] Leisinger, ό.π., σ. 56, 94-95 και 98. Πρβλ. επίσης Wackernagel, ό.π., σ. 85.

[6] Ο László Somfai, στην μονογραφία του *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn: Instruments and Performance Practice, Genres and Styles*, The University of Chicago Press, Chicago – London 1995, σ. 312, υποθέτει ότι η απουσία επαναλήψεων συνιστά μια επιρροή του Carl Philipp Emanuel Bach. Ως προς την διμερή διάρθρωση της μορφής, πρβλ. Wackernagel (ό.π., σ. 18) καθώς και Somfai (*The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 305).

[7] Είναι πολύ ενδιαφέρον το ότι η πτωτική επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητος αναβάλλεται διαρκώς, τόσο στο μέσον του μ. 6, όσο και στο μ. δεύτερο ήμισυ του μ. 8, για να έλθει τελικά μόλις στην αρχή του μ. 10. Με μια πολύ σχολαστική "ανάγνωση" των μ. 5-11a θα μπορούσε επίσης να υποστηριχθεί ότι η πλάγια θεματική ομάδα ολοκληρώνεται στην θέση του μ. 10 και επικαλύπτεται με ένα ξεχωριστό καταληκτικό τμήμα της *εκθέσεως* (στα μ. 10-11a).

[8] Πρβλ. τις σχετικές υποδείξεις του Webster, "Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 132.

[9] Ό.π., σ. 132 και 128.

αντίστοιχα των μ. 3-4, διαμορφώνοντας έτσι την μετάβαση προς την πλάγια θεματική ομάδα επί τη βάσει και πάλι του αρχικού μοτίβου, αλλά με διαφορετική πλέον εξύφανσή του. Υπό την προτεινόμενη λοιπόν θεώρηση, η δεύτερη ενότητα της διμερούς αυτής σονάτας συνίσταται στην λιγότερο ή περισσότερο τροποποιημένη επαναφορά των δομικών τμημάτων της πρώτης (μ. 11b-13a και 18-25) καθώς και σε ένα επιπρόσθετο αναπτυξιακό τμήμα (μ. 13b-17). Το γεγονός αυτό μεταβάλλει βεβαίως την σχεδόν ισορροπημένη και "συμμετρική" διάρθρωση του Andante της *σονάτας* Hob. XVI: 1 / WU 10 σε μια καταφανώς "ασύμμετρη" κατασκευή στο Adagio της Hob. XVI: 6 / WU 13.

Στην τονικότητα της σολ-ελάσσονος βρίσκεται και το Largo της *σονάτας σε Σι-ύφεση-μείζονα* Hob. XVI: 2 / WU 11, το οποίο μάλιστα περιέχει αρκετά υφολογικά γνωρίσματα κοντσέρτου και η θεωρητική παράδοση το κατατάσσει στα δείγματα γραφής του Haydn που φέρουν έντονες επιρροές από την τεχνοτροπία του Carl Philipp Emanuel Bach.[10] Είναι και αυτό μια διμερής μορφή σονάτας χωρίς επαναλήψεις των δύο ενοτήτων,[11] αλλά μεγαλύτερων διαστάσεων από τις δύο που έχουμε ήδη εξετάσει. Το πρώτο οκτάμετρο της *εκθέσεως* επιδέχεται δύο ερμηνείες: είτε πρόκειται για ένα κύριο θέμα που αποτελείται από δύο φράσεις, με τέλεια (μ. 4) και μισή πτώση (μ. 8) στην αρχική τονικότητα, είτε θα μπορούσε κανείς να περιορίσει το κύριο θέμα στο πρώτο τετράμετρο και να θεωρήσει το δεύτερο ως μεταβατικό τμήμα· παρ' όλα αυτά, το πλάγιο θέμα εισάγεται στο μ. 9 στην σχετική Σι-ύφεση-μείζονα χωρίς την δέουσα αρμονική προετοιμασία.[12] Η δομή του πλαγίου αυτού θέματος είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα: χωρίς καμμία ενδιάμεση πτώση, παρατάσσονται πολύ διαφορετικά μοτιβικά περιεχόμενα στα μ. 9-11, 12-14, 15 (πρβλ. το μ. 7) και 16-18 (που διαμορφώνουν έναν δεξιοτεχνικό πτωτικό "πέρασμα"), ενώ στα μ. 19-21 ακολουθεί άλλο ένα τρίμετρο με πτωτική δυναμική. Στα μ. 22-26, τέλος, επανεμφανίζονται χαρακτηριστικά μοτίβα του κυρίου θέματος, γεγονός που παραπέμπει σαφώς σε μια ξεχωριστή κατακλείδα της *εκθέσεως*.[13]

---

[10] Βλ. ιδίως Leisinger (ό.π., σ. 98-99), καθώς επίσης Somfai (*The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 312) και Howard Chandler Robbins Landon, *Haydn: The Early Years, 1732-1765*, Thames and Hudson, London 1980, σ. 225. Εντούτοις, η Wackernagel (ό.π., σ. 85), ενώ δέχεται μεν τα – προφανή – υφολογικά γνωρίσματα του κοντσέρτου, απορρίπτει κατηγορηματικά την υποτιθέμενη συνάφεια του κομματιού αυτού με την τεχνοτροπία του C. Ph. E. Bach, εξετάζοντας μάλιστα συγκεκριμένα αργά μέρη *σονατών για πιάνο* του Bach (βλ. ό.π., σ. 87 κ.εξ.).

[11] Πρβλ. Wackernagel (ό.π., σ. 18 και 86), Webster ("Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 132) και Somfai (*The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 305 και 312).

[12] Υπέρ της πρώτης ερμηνείας (οκτάμετρο κύριο θέμα) συνηγορεί κυρίως το ότι ανάμεσα στα μ. 8 και 9 δεν υπάρχει κανενός είδους διαμεσολάβηση, ενώ υπέρ της δεύτερης (τετράμετρο κύριο θέμα και τετράμετρη μετάβαση) θα μπορούσε να προσμετρηθεί ο συνδυασμός μοτίβων από το κύριο θέμα (μ. 5, πρβλ. μ. 1) και από το πλάγιο θέμα, εν είδει προαναγγελίας (μ. 7, πρβλ. μ. 15). Στον βαθμό πάντως που η πτωτική δομή των οκτώ πρώτων μέτρων, αν και συμμετρική, παραμένει αρμονικώς ανοικτή, αμφότερες οι ερμηνείες μπορούν να θεωρηθούν αποδεκτές. Εξ άλλου, οι παρατηρήσεις της Wackernagel (ό.π., σ. 86) επί του ιδίου δομικού τμήματος δεν συνεισφέρουν δυστυχώς καθόλου στην εν λόγω προβληματική, αφού εξαντλούνται στην σκιαγράφηση της πορείας της κύριας μελωδικής γραμμής.

[13] Ως προς τα πλάγια και καταληκτικά θεματικά περιεχόμενα της *εκθέσεως*, πρβλ. επίσης Wackernagel, ό.π., σ. 86. Τόσο αυτή, όσο και ο Leisinger (ό.π., σ. 98-99), εντούτοις, εντάσσουν τα μ. 19-21 σε μια οκτάμετρη καταληκτική ομάδα της *εκθέσεως*, δίνοντας έτσι έμφαση στην λειτουργική αξία της – εν είδει καντέντσας κοντσέρτου – χειρονομίας των μ. 16-18. Η θεώρηση αυτή δεν φαίνεται όμως ιδιαίτερα πειστική, ιδίως μάλιστα αν ληφθεί υπ' όψιν και το γεγονός ότι ο Leisinger (ό.π.) υποστηρίζει πως μόνο τα μ. 25-26 υποδηλώνουν το "ορχηστρικό tutti" στο τέλος της ενότητος αυτής. Εδώ προκύπτουν πλέον δύο σημαντικά προβλήματα: α) η υποτιθέμενη σολιστική καντέντσα, αντί να αναπτύσσεται μεταξύ μιας συγχορδίας της τονικής σε δεύτερη αναστροφή και μιας δεσπόζουσας, οδηγεί προς την πρώτη από αυτές, και β) δεν ακολουθείται άμεσα από ένα "ορχηστρικό" τμήμα, όπως συμβαίνει στα κοντσέρτα. Θεωρώ λοιπόν μάλλον αβασάνιστη αυτήν την σύγκριση και πιστεύω ότι το δεξιοτεχνικό "πέρασμα" της θεωρίας του όψιμου 18ου αιώνος και των αρχών του 19ου ανταποκρίνεται πολύ καλύτερα στην ερμηνεία των μ. 16-18 απ' ό,τι οι αναφορές σε στοιχεία κοντσέρτου, οι οποίες μπορούν μεν – και ασφαλώς μέχρι ενός σημείου – να γίνουν αποδεκτές ως υφολογικοί χαρακτηρισμοί, αλλά σε καμμία περίπτωση δεν σχετίζονται με τις συγκεκριμένες δομικές λειτουργίες μιας μορφής κοντσέρτου.

Τί συμβαίνει τώρα στην δεύτερη ενότητα; Το πρώτο τετράμετρο (μ. 27-30) αφιερώνεται στην παράθεση των μ. 1-4 στην σχετική μείζονα·[14] είτε πρόκειται για ολόκληρο το κύριο θέμα, είτε μόνο για το πρώτο ήμισύ του, πάντως η εφαρμοζόμενη πρακτική δεν διαφέρει ουσιαστικά από τα δείγματα γραφής που έχουμε ήδη εξετάσει. Ακολουθεί ένα αναπτυξιακό τμήμα (μ. 31-38), με πορεία από την υποδεσπόζουσα ντο-ελάσσονα προς την αρχική τονικότητα, όπου πραγματοποιείται μισή πτώση· σε θεματικό επίπεδο, παρατηρείται ότι η συγκοπική φιγούρα των μ. 7 και 15 εγκαταλείπεται αμέσως μετά το μ. 31 για χάρη ενός εν μέρει χρωματικού μελωδικού μοτίβου δεκάτων-έκτων, το οποίο ανάγεται ουσιαστικά στο μ. 16: θεωρώ λοιπόν ότι ως αφορμή – και μόνον – της περαιτέρω ανάπτυξης θα μπορούσε εδώ να εκληφθεί ένα δίμετρο απόσπασμα του πλαγίου θέματος της *εκθέσεως*.[15] Οι εκπλήξεις ωστόσο συνεχίζονται και μετά το σημείο αυτό: για τα μ. 39 και εξής, ο Webster διατείνεται ότι απλώς επανεκτίθεται στην αρχική τονικότητα το πλάγιο θέμα (και ό,τι ακολουθεί μέχρι το τέλος της *εκθέσεως*)·[16] στην πραγματικότητα όμως, το υλικό του πλαγίου θέματος υπόκειται σε μια εντυπωσιακή ανακατασκευή που καθιστά αρκετά δυσχερή την αναγνώρισή του! Η ανιούσα κλίμακα των μ. 9-11 εκτείνεται τώρα σε δύο οκτάβες με γοργότερη ρυθμική κίνηση και εξισορροπείται από κατιούσα κίνηση με ρυθμικά μοτίβα των μ. 12-14: ο Haydn συγκροτεί εδώ ένα δίμετρο που επαναλαμβάνεται (μ. 39-40 και 41-42), πλέκοντας σε μία φράση μοτίβα τα οποία στην *έκθεση* παρατάσσονταν αυτόνομα το ένα από το άλλο.[17] Παρακάτω, η συγκοπική φιγούρα του μ. 15 επανεμφανίζεται στο μ. 43 και επεκτείνεται στο μ. 44, το μ. 16 ανασκευάζεται ελεύθερα στο μ. 45, το μ. 17 εξαφανίζεται και το μ. 18 αντιστοιχεί στο μ. 46· μόνο το ακόλουθο πτωτικό τρίμετρο επανεκτίθεται αυτούσιο (πρβλ. μ. 19-21 με 47-49), όπως και η πεντάμετρη κατακλείδα στα μ. 50-54, μεταφερμένη φυσικά στην αρχική σολ-ελάσσονα. Βλέπουμε επομένως ότι σε αυτήν την περίπτωση το θεματικό υλικό της πρώτης ενότητος δεν μεταφέρεται αυτούσιο στην δεύτερη, αλλά πρωτίστως αναπτύσσεται, τροποποιείται και διαμορφώνει νέες συντακτικές δομές: ειδικά τα μ. 9-18 της *εκθέσεως* "επανεκτίθενται" στα μ. 39-46 κατά τρόπον ώστε να μεταβάλλουν την χαλαρή δεκάμετρη παρατακτική δόμησή τους σε ένα πολύ πιο "σφιχτο-πλεγμένο" οκτάμετρο, που θα μπορούσε κανείς να το χαρακτηρίσει ακόμη και ως "πρόταση".

Στην (αμφίβολης αυθεντικότητος) *σονάτα σε Μι-ύφεση-μείζονα* Hob. XVI: 16 / WU – βρίσκουμε ένα πρώτο μέρος που θα μπορούσε κανείς να χαρακτηρίσει "αργοσύντομο", δεδομένης της εναλλαγής ανάμεσα σε Andante και Presto. Η μορφολογική πλευρά του κομματιού αυτού δεν έχει πάντως απασχολήσει την διεθνή βιβλιογραφία, αν και περιέχει ορισμένα ενδιαφέροντα χαρακτηριστικά. Στην *έκθεσή* του υφίσταται κατ' αρχάς ένα δεκάμετρο κύριο θέμα, που διαιρείται εσωτερικά σε ένα τετράμετρο με ιδιαίτερο μοτιβικό-μελωδικό περιεχόμενο και σε ένα δίμετρο συν ένα τετράμετρο λιτής-πτωτικής φύσεως (μ. 5-6 και 7-10). Μετά από πτώση στην συγχορδία της τονικής σε πρώτη αναστροφή και τομή-παύση (μ. 10), ακολουθεί ένα μεταβατικό τμήμα, στο πλαίσιο του οποίου το επικεφαλής μοτίβο (στα μ. 11-12) αίρεται σταδιακά σε μη-μοτιβικούς σχηματισμούς, μέχρι που τελικά στο μ. 17 λαμβάνει χώραν μια μικρή "φαντασία" που σταματά επί μιας συγχορδίας "τριπλής δεσπόζουσας". Αυτό έχει συνέπειες στην αρμονική δομή του πλαγίου θέματος – σε αγωγή Presto: τα μ. 18-20 τίθενται αρχικά στην δεσπόζουσα της Σι-ύφεση-μείζονος και αλυσιδοποιούνται στα μ. 21-23 στην υπερκείμενη τετάρτη, οδηγώντας έτσι στην υποδεσπόζουσά της για να ακολουθήσει από εκεί και ύστερα η διαδικασία πτωτικής επικύρωσης της δευτερεύουσας τονικότητος, που πραγματοποιείται εν τέλει μόνο στα καταληκτικά της *εκθέσεως* μέτρα 36-38· το υλικό του ταχύτατου αυτού πλαγίου θέματος

[14] Πρβλ. εν μέρει Wackernagel, ό.π., σ. 86.
[15] Πρβλ. σε γενικές γραμμές Wackernagel, ό.π., σ. 86-87· διαφωνώ εντούτοις με την εκεί προτεινόμενη μοτιβική αναγωγή των "αναπτυξιακών" μ. 33-36 στο χρωματικό πέρασμα του μ. 24 της *εκθέσεως*.
[16] Webster, "Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 132.
[17] Πρβλ. εν μέρει Wackernagel, ό.π., σ. 87.

είναι δεξιοτεχνικού-ποικιλματικού χαρακτήρος, ενισχύοντας έτσι την αντίθεσή του προς το αργό κύριο θέμα. Μετά την διπλή διαστολή και την επαναφορά της αρχικής αργής χρονικής αγωγής, το κύριο θέμα δεν επανεισάγεται πουθενά· μόνο το επικεφαλής μοτίβο του αναπτύσσεται ελάχιστα εν είδει αλυσίδος στα μ. 39-42, τονικοποιώντας φευγαλέα την φα- και την σολ-ελάσσονα, ενώ στην συνέχεια το συνδετικό πέρασμα με τρίηχα δεκάτων-έκτων των μ. 40 και 42 έρχεται στο προσκήνιο και καταλήγει σε μια μισή πτώση στην ντο-ελάσσονα στο μ. 46. Στην δεδομένη λοιπόν περίπτωση, διαμορφώνεται μια πτώση στην τονικότητα της σχετικής ελάσσονος, η οποία βεβαίως προβλέπεται στην θεωρία της διμερούς μορφής σονάτας, αν και ως προαιρετική μόνο δυνατότητα. Το επόμενο τμήμα της δεύτερης ενότητος αντιστοιχεί ουσιαστικά στην μετάβαση της *εκθέσεως*, αφού μετά τα πρώτα μέτρα στην ντο-ελάσσονα – πάλι με τρίηχα δεκάτων-έκτων (μ. 47-50) – πραγματοποιείται στροφή προς την αρχική Μι-ύφεση-μείζονα και επαναλαμβάνεται στην υποκείμενη πέμπτη το υλικό των μ. 14-17 στα μ. 51-54. Με την ίδια λογική, μεταφέρεται κατόπιν στην αρχική τονικότητα και ολόκληρο το πλάγιο θέμα (Presto) χωρίς άλλες αλλαγές (μ. 55-75). Η απουσία επαναφοράς του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα και η έμφαση στην ελάσσονα σχετική είναι ως εκ τούτου δύο θεωρητικές δυνατότητες για την δεύτερη ενότητα της διμερούς μορφής σονάτας που εδώ πλέον επιβεβαιώνονται και στην πράξη.

Ένα δείγμα τριμερούς μορφής σονάτας θα βρούμε, τουναντίον, στο πρώτο μέρος (Andante) της *σονάτας σε Λα-μείζονα* Hob. XVI: 12 / WU 12.[18] Η *έκθεσή* της συνίσταται σε ένα τετράμετρο κύριο θέμα που ολοκληρώνεται στην τονική, σε μια εκτενέστερη μετάβαση (μ. 5-11a) που βασισμένη σε διαρκή ροή τριήχων δεκάτων-έκτων φθάνει στην διπλή δεσπόζουσα, σε ένα πλάγιο θέμα στην (δεσπόζουσα) Μι-μείζονα (μ. 11b-17) και σε μια σύντομη, εμφανώς καταληκτική ιδέα (μ. 18-20). Στην *επανέκθεση*, το κύριο θέμα παρουσιάζεται στην αρχική τονικότητα χωρίς αλλαγές (μ. 38-41), μόνο που η τελική του πτώση στο μ. 41 συγχωνεύεται με το πρώτο μέτρο της μετάβασης. Πέραν δε της δομικής αυτής επικάλυψης, η *επανέκθεση* συντομεύεται κατά τι σε σχέση με την *έκθεση* και εξαιτίας μιας βράχυνσης στην εξέλιξη του μεταβατικού αυτού τμήματος: τα μ. 41-43a είναι αντίστοιχα των μ. 5-7a, ενώ η περαιτέρω πορεία – μέσω της υποδεσπόζουσας – προς την μισή πτώση στην αρχική τονικότητα στο μ. 46a (πρβλ. την πτώση στην διπλή δεσπόζουσα στο μ. 11a) καλύπτει μόνο δυόμισυ μέτρα (43b-45) έναντι τριάμισυ μέτρων (7b-10) στην *έκθεση*. Η τονική επανέκθεση πάντως τόσο του πλαγίου θέματος (μ. 46b-52) όσο και της κατακλείδας (μ. 53-55) περιορίζεται σε ελάχιστες μελωδικές τροποποιήσεις. Ανάμεσα όμως στα 20 μέτρα της *εκθέσεως* και στα 18 της *επανεκθέσεως* κάνει την εμφάνισή της και μια *επεξεργασία* 17 μέτρων. Σε αρμονικό επίπεδο, η ενότητα αυτή είναι ιδιαιτέρως στατική: ξεκινά από την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* (Μι-μείζονα, μ. 21-22), αλλά γρήγορα στρέφεται προς την τονική (Λα-μείζονα, μ. 23-24) και εξακολουθεί να κινείται γύρω από αυτήν (μ. 25-28, 29-32), δίνοντας μόνο προς το τέλος έμφαση στην δεσπόζουσά της (μ. 33-37). Η επιλογή των μοτιβικών στοιχείων είναι ωστόσο πιο αποκαλυπτική, καθ' ότι η διαρκής κίνηση τριήχων δεκάτων-έκτων παραπέμπει σχεδόν αποκλειστικά σε μοτιβικές φιγούρες της μεταβάσεως (πρβλ. τους αρπισμούς των μ. 21-28 με εκείνους των μ. 5-8 και την φιγούρα των 29-33 με την αντίστοιχη του μ. 9). Θα ήταν σίγουρα δύσκολο να μιλήσει κανείς εδώ για μοτιβική ανάπτυξη αυτού του "δευτερεύοντος" υλικού της *εκθέσεως*, πλην όμως η έννοια μιας σύντομης "φαντασίας" βασισμένης στο υλικό αυτό δεν φαίνεται να απέχει πολύ από την ιστορική πραγματικότητα. Εν προκειμένω λοιπόν, η μεσαία ενότητα της μορφής διακρίνεται από τις δύο εξωτερικές χάρη στην αποφυγή εμφάνισης των δύο βασικών τους θεμάτων (οι ρυθμικές αναφορές των μ. 34-35 στα μ. 2a και 4a είναι πολύ έμμεσες), όσο και αν – από την άλλη πλευρά – στερείται της δυνατότητος τονικοποίησης άλλων τονικών κέντρων, πέραν της τονικής και της δεσπόζουσας.

[18] Πρβλ. Somfai, *The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 217.

Η πλέον ιδιάζουσα δομική περίπτωση πάντως στα αργά μέρη των πρώιμων σονατών του Haydn συναντάται στο Andante της (αμφιβόλου, κατά τα άλλα, πατρότητος) *σονάτας σε Μι-ύφεση-μείζονα* Hob. XVI: Es2 / WU 17. Το αργό αυτό μέρος σε ντο-ελάσσονα αρχίζει με ένα τετράμετρο κύριο θέμα που ολοκληρώνεται σε τέλεια πτώση. Ακολουθεί ένα δεύτερο τετράμετρο με ανακατασκευή του υλικού του πρώτου, που μετατρέπει και καταλήγει στην σολ-ελάσσονα. Η τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας φαίνεται να επιβάλλεται σε ένα πλάγιο θέμα στα μ. 9-12, αποσταθεροποιείται όμως στα μ. 13-16 και τελικά καταλήγει μέσω των μ. 17-18 στην σχετική της, Σι-ύφεση-μείζονα, όπου και εκτίθεται μια νέα, καταληκτικού χαρακτήρος ιδέα στα μ. 19-23. Ο τονικός σχεδιασμός αυτής της *εκθέσεως* δεν καλύπτεται εντούτοις από την υφιστάμενη θεωρία περί της "εκθέσεως τριών τονικοτήτων", αφού ολοκληρώνεται έναν τόνο χαμηλότερα από την αρχική τονικότητα, στην σχετική της ελάσσονος δεσπόζουσας! Μετά την διπλή διαστολή, διακρίνεται μία ενότητα εκτάσεως 17 μέτρων με σαφώς αναπτυξιακό χαρακτήρα. Αν στο αμέσως προηγούμενο παράδειγμα η έννοια της "μοτιβικής ανάπτυξης" φαινόταν υπερβολική, εδώ ανταποκρίνεται πλήρως στα δεδομένα της σύνθεσης: η αρχική ιδέα εισάγεται στα μ. 24-25 στην Σι-ύφεση-μείζονα, αλυσιδοποιείται στα μ. 26-27 και 28-29 και τελικά φθάνει σε έναν πτωτικό σχηματισμό στην δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος στα μ. 30-31· αμέσως μετά, το ίδιο θεματικό στοιχείο περικόπτεται σε ένα μόνο μέτρο στην σολ-ελάσσονα (μ. 32), αλυσιδοποιείται σε κύκλο πεμπτών στα μ. 33-36 και ρευστοποιείται σε ένα τρίφθογγο μοτίβο (μ. 37-38) που καταλήγει σε ένα ρευστό ρυθμικά δίμετρο πέρασμα προς την δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος (μ. 39-40). Η αρμονική αυτή λειτουργία εκτείνεται έπειτα σε ένα επτάμετρο (μ. 41-47), όπου παράλληλα επανεμφανίζεται σημαντικά τροποποιημένο το υλικό των μ. 9-18, και οδηγεί στην τονική επανέκθεση αφ' ενός μεν της τελευταίας θεματικής ιδέας της *εκθέσεως* στα μ. 48-52 και αφ' ετέρου του κυρίου θέματος στα μ. 53-56 (με επουσιώδεις τροποποιήσεις), με το οποίο και ολοκληρώνεται κυκλικά το κομμάτι.

Η τονική λοιπόν πλοκή της *εκθέσεως* ήταν μόνο η "κορυφή του παγόβουνου", αφού από εκεί και ύστερα η συνολική μορφή του συγκεκριμένου Andante μπορεί να θεωρηθεί επί τη βάσει είτε της διμερούς είτε της τριμερούς σονάτας. Αν κανείς επιλέξει την διμερή προοπτική, τότε τα μ. 24-40 συνιστούν το "αναπτυξιακό" πρώτο ήμισυ της δεύτερης ενότητος, τα μ. 41-52 το "επανεκθεσιακό" δεύτερο ήμισυ της ιδίας, ενώ τα μ. 53-56 δεν μπορούν παρά να εκληφθούν ως επιπρόσθετη *coda*.[19] Η τριμερής θεώρηση, αντιθέτως, μπορεί να ερμηνεύσει τα μ. 24-40 ως *επεξεργασία* και τα μ. 41-56 ως "αντικατοπτρική" *επανέκθεση*. Εκτιμώ ότι η δεύτερη δυνατότητα βρίσκεται εγγύτερα στην πραγματικότητα, στον βαθμό που η πρώτη αδυνατεί να αντιμετωπίσει την τελική επαναφορά του κυρίου θέματος ως λειτουργικά ενσωματωμένο στην μακροδομή μέλος και επικαλείται γι' αυτήν ένα προαιρετικό τεχνικό μέσο (*coda*), το οποίο επιπλέον δεν βρίσκει εφαρμογή σε καμμία άλλη διμερή μορφή σονάτας της ιδίας περιόδου! Η συζήτηση όμως δεν σταματά στο σημείο αυτό· το επανεκτιθέμενο υλικό των μ. 41-47 παρουσιάζει έναν αρμονικώς ασταθή χαρακτήρα, δίνοντας περισσότερο την εντύπωση μιας μεταβάσεως προς τα μ. 48 κ.εξ., όταν τα ίδια περίπου στοιχεία στην *έκθεση* διέθεταν (τουλάχιστον στα μ. 9-12) σταθερή τονική βάση. Αυτό πώς μπορεί άραγε να αιτιολογηθεί; Νομίζω ότι εδώ πρέπει να επανεξετάσουμε για λίγο την δομή της *εκθέσεως*: σταθερές τονικές περιοχές εντοπίζονται μόνο στα μ. 1-4 (ντο-ελάσσονα), 9-12 (σολ-ελάσσονα) και 19-23 (Σι-ύφεση-μείζονα), ενώ τα μ. 5-8 και 13-18 πραγματώνουν τις ενδιάμεσες μετατροπίες· ως εκ τούτου, τείνω να θεωρήσω ότι σε αυτήν την – αξιοπερίεργη, οπωσδήποτε – "έκθεση τριών τονικοτήτων" διακρίνονται τρία θέματα σε διαφορετικές τονικότητες αλλά και δύο ενδιάμεσες μεταβάσεις. Στην *επανέκθεση*, λοιπόν, παρουσιάζονται μόνο τα θέματα, χωρίς τις μεταβάσεις, αλλά το δεύτερο εξ αυτών, για λόγους οικονομίας, αναλαμβάνει κατά την (τροποποιημένη) επαναφορά του έναν διαμεσολαβητικό

[19] Αυτήν την εκδοχή προτείνει σε διάφορα σημεία της εργασίας της η Wackernagel (ό.π., σ. 18, 77 και 191), δίχως πάντως να επιχειρεί πουθενά μια διεξοδική ανάλυση του ιδιάζοντος αυτού αργού μέρους.

ρόλο ανάμεσα στην *επεξεργασία* και την *επανέκθεση*, θυσιάζοντας τρόπον τινα την αρμονική του σταθερότητα, προκειμένου να αναδειχθούν το τρίτο και το πρώτο θέμα, τα οποία έχουν βεβαίως μεγαλύτερη βαρύτητα εξαιτίας της τοποθέτησής τους στην έναρξη και στο τέλος της *εκθέσεως*.

Δύο τριμερείς μορφές σονάτας εντοπίζονται σε ισάριθμα αργά μέρη για τρίο με πιάνο, βιολί και τσέλλο. Το Adagio σε Ντο-μείζονα του *τρίο με πιάνο σε Σολ-μείζονα* Hob. XV: 41 καλύπτει μόλις 28 μέτρα. Η *έκθεσή* του περιλαμβάνει τα συνήθη τρία τμήματα: α) του κυρίου θέματος (μ. 1-3), με τέλεια πτώση στην Ντο-μείζονα στην θέση του μ. 4, β) του μεταβατικού περάσματος προς την τονικότητα της δεσπόζουσας (μ. 4-6a), και γ) του πλαγίου θέματος στην Σολ-μείζονα (μ. 6b-9), που εμπεριέχει και ένα "σολιστικό" πέρασμα του πιάνου στο μ. 8a (το μοναδικό σημείο όπου τα έγχορδα διακόπτουν για λίγο τον ρυθμικό τους παλμό). Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι τα τρία αυτά τμήματα συνδέονται χωρίς ιδιαίτερες τομές μεταξύ τους, γεγονός που έρχεται να ενισχύσει την ομοιογένεια ολόκληρης της *εκθέσεως* και σε μοτιβικό, ρυθμικό και υφολογικό επίπεδο. Η *επεξεργασία* πληροί τις προδιαγραφές του πρώτου τρόπου κατασκευής της κατά τον Koch. Ανοίγει με το κύριο θέμα στην δευτερεύουσα τονικότητα (μ. 10-12) και συνεχίζεται με μια ανιούσα αλυσίδα ενός κατιόντος μελωδικού αναπτύγματος (μ. 13-14) που μετατρέπει προς την λα-ελάσσονα· στο νέο αυτό τονικό περιβάλλον διαμορφώνεται πρώτα μια πτωτική επικύρωση (μ. 15-16) με υλικό που παραπέμπει αμυδρά στην μετάβαση της *εκθέσεως* (πρβλ. ιδίως μ. 15a με μ. 4-5), και κατόπιν εμφανίζεται το βασικό μοτιβικό στοιχείο του πλαγίου θέματος (πρβλ. μ. 17 με μ. 6b-7a) με μια καταληκτική προσθήκη (μ. 18). Επομένως, στα 9 πρώτα μέτρα της *επεξεργασίας* έχουν εμφανισθεί τα δύο βασικά θέματα της *εκθέσεως* και ενδιάμεσα κάποια ανάπτυξη υλικού της *εκθέσεως*, στο πλαίσιο ενός συγκεκριμένου αρμονικού σχεδιασμού, από την τονικότητα της δεσπόζουσας προς την τονικότητα της ελάσσονος σχετικής. Στα μ. 19-21 που ακολουθούν λαμβάνει χώραν το – προαιρετικό για την θεωρία του Koch – παράρτημα της *επεξεργασίας* που λειτουργεί ως μετάβαση προς την *επανέκθεση*: το μοτιβικό υλικό παραπέμπει και πάλι στην μετάβαση της *εκθέσεως*, ενώ η αρμονική πορεία έχει ως σαφέστατο στόχο την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος. Μετά την μοναδική για ολόκληρο το κομμάτι γενική παύση στο τέλος του μ. 21, η *επανέκθεση* εισάγεται στο μ. 22 τυπικά, με το κύριο θέμα. Ο Haydn ωστόσο συνοψίζει εδώ τα περιεχόμενα της *εκθέσεως*, διαγράφοντας τα μ. 3-5 και τοποθετώντας στην θέση τους μια ελεύθερη εξέλιξη μετά τα δύο πρώτα μέτρα του κυρίου θέματος (μ. 24) που ενώνεται με την πτωτική χειρονομία του τέλους της μετάβασης (μ. 25a = 6a). Κατόπιν τούτου, το πλάγιο θέμα επανεκτίθεται στο σύνολό του στην αρχική τονικότητα, με επουσιώδεις διαφοροποιήσεις (μ. 25b-28). Έτσι, η *επανέκθεση* συντομεύεται κατά δύο μέτρα σε σχέση με την *έκθεση*, χάρη στην απαλοιφή του υλικού της μεταβάσεως, το οποίο βέβαια είχε αξιοποιηθεί επαρκώς τόσο στο μέσον όσο και στο τελικό τμήμα της μεσαίας μακροδομικής ενότητος.

Στο εναρκτήριο Adagio του *τρίο με πιάνο σε Φα-μείζονα* Hob. XV: 37 βρίσκουμε και άλλα ενδιαφέροντα δομικά χαρακτηριστικά. Κατ' αρχάς, το κύριο θέμα συνίσταται σε έναν διάλογο ανάμεσα στο πληκτροφόρο και στο βιολί επί τη βάσει μιας τετράμετρης ιδέας, η οποία όμως επικαλύπτεται: τα μ. 1-4 επαναλαμβάνονται στα μ. 4-7 από το βιολί, ενώ στα μ. 7-10 ο διάλογος των δύο μελωδικών γραμμών πυκνώνει και φθάνει σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα.[20] Η σκοπιμότητα του να εκλάβει κανείς τα μ. 7-10 ως μεταβατικό τμήμα θα αποκαλυφθεί αργότερα. Σίγουρο πάντως είναι ότι στα μ. 11-18 εμφανίζεται η πρώτη ιδέα της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Ντο-μείζονα και μια δεύτερη καταληκτική εισάγεται παρακάτω, στα μ. 19-23. Το στοιχείο του διαλόγου εγκαταλείπεται ουσιαστικά μόνο στα μ. 16-18, όπου οι δύο μελωδικές γραμμές κινούνται σε παράλληλες τρίτες και έκτες. Η

[20] Πρβλ. Jürgen Brauner, *Studien zu den Klaviertrios von Joseph Haydn*, Hans Schneider (Würzburger musikhistorische Beiträge, Bd. 15), Tutzing 1995, σ. 259.

*επεξεργασία* ανοίγει με το κύριο θέμα στο πληκτροφόρο στην δευτερεύουσα τονικότητα (μ. 24-27), αλλά αυτήν την φορά το βιολί δεν "βιάζεται" να απαντήσει προτού ολοκληρωθεί η δεύτερη φράση του θέματος·[21] αντιθέτως, το κενό στο μ. 27b χρησιμεύει για μια στροφή προς την σχετική ρε-ελάσσονα, όπου αμέσως μετά μεταφέρεται το αρχικό τετράμετρο θέμα στο βιολί (μ. 28-31). Η τονικότητα της σχετικής ελάσσονος τίθεται ουσιαστικά στο επίκεντρο της *επεξεργασίας*, αφού παγιώνεται στα μ. 31-43a με παράθεση και εξέλιξη του υλικού της μεταβάσεως της *εκθέσεως* καθώς και νέες μελωδικές φιγούρες, οι οποίες διαμορφώνουν κατόπιν και το μετατροπικό πέρασμα προς την *επανέκθεση* (μ. 43b-49) που φυσιολογικά καταλήγει στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος. Η τρίτη αυτή ενότητα είναι σε σημαντικό βαθμό περικεκομμένη, στον βαθμό που ο Haydn αποφασίζει να συνδέσει άμεσα τα δύο βασικά θέματα στην Φα-μείζονα: ενώ λοιπόν η πλάγια ομάδα παρουσιάζεται πλήρης στα μ. 53-64 (πρβλ. με τα μ. 11-22), από το κύριο θέμα απομένει μόνο το πρώτο μέτρο που παρουσιάζεται τρεις φορές – εναλλάξ στο βιολί (μ. 50 και 52) και στο πληκτροφόρο (μ. 51), ενώ τα υπόλοιπα στοιχεία του καθώς και η σύντομη μετάβαση αγνοούνται.[22] Το γεγονός αυτό υποδεικνύει την αλληλοσυμπληρωματικότητα των δύο τελευταίων ενοτήτων σε θεματικό επίπεδο και αποκαλύπτει ότι η απουσία οιασδήποτε αναφοράς στην πλάγια θεματική ομάδα στο πλαίσιο της *επεξεργασίας* ήταν τελικά σκόπιμη, αφού αυτή εκτοπίζει από την *επανέκθεση* σχεδόν οτιδήποτε αξιοποιήθηκε στην μεσαία μακροδομική ενότητα. Αν μάλιστα δεν υπήρχε η συνοπτική επανέκθεση του κυρίου θέματος στα μ. 50-52, τότε η μορφή θα γινόταν βεβαίως αντιληπτή ως διμερής και όχι ως τριμερής σονάτα.

Το ενδιαφέρον αργό αυτό μέρος ολοκληρώνεται εντούτοις με ένα απροσδόκητο γεγονός, με ένα κατ' ουσίαν "ξένο" στοιχείο: αντί για την απλή κατάληξη του μ. 23, στα μ. 65-66 εμφανίζεται ένα ομοφωνικό πέρασμα που προετοιμάζει μια σολιστική καντέντσα για το πληκτροφόρο και το βιολί (κορώνα στο μ. 67),[23] εισάγοντας έτσι στον χώρο της μουσικής δωματίου ένα δομικό χαρακτηριστικό του είδους του κοντσέρτου! Η τελική πτώση έρχεται στο μ. 68, με το οποίο κλείνει ένα επιπρόσθετο τετράμετρο που θα μπορούσε να θεωρηθεί ως *coda* του μέρους. Είναι πάντως περίεργο που η διπλή διαστολή για την επανάληψη της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως* τίθεται στο τέλος του μ. 68, αφού η επανάληψη όχι μόνο της ίδιας της καντέντσας αλλά και της προετοιμασίας της δεν θα είχε νόημα· διερωτώμαι λοιπόν μήπως οι εκτελεστές της εποχής εκείνης ολοκλήρωναν την *επανέκθεση* την πρώτη φορά με μια μη-καταγεγραμμένη μεταφορά του (ούτως ή άλλως απλούστατου) μ. 23 μετά το μ. 64 και μόνο την δεύτερη φορά προχωρούσαν στα μ. 65-68 πραγματώνοντας την καντέντσα, αφού το να παιχθούν τα ίδια αυτά μέτρα μια φορά χωρίς την καντέντσα και μια με αυτήν μοιάζει λιγότερο πειστικό όσον αφορά στην συνθετική πρόθεση.

Στο τρίτο έργο μουσικής δωματίου για πληκτροφόρο με συνοδεία εγχόρδων, το *concertino σε Ντο-μείζονα* Hob. XIV: 11, για πιάνο, δύο βιολιά και μπάσσο, ο συνθέτης δεν περιορίζεται σε απλές αναφορές στην πρακτική του κοντσέρτου, αλλά διαμορφώνει το κεντρικό Adagio σε λα-ελάσσονα ως μικρογραφία κοντσέρτου χάρη στην ενσωμάτωση ορισμένων μικροσκοπικών ritornelli.[24] Δεν πρόκειται επομένως για μια απλή διμερή μορφή σονάτας, όπως διατείνεται ο Webster,[25] αλλά για μια διμερή σονάτα κοντσέρτου, έστω και αν

[21] Την δομική αυτή διαφοροποίηση στην έναρξη της *εκθέσεως* και της *επεξεργασίας* παρατηρεί και ο Brauner, ό.π., σ. 259.

[22] Ο Brauner (ό.π., σ. 259) έχει σίγουρα δίκιο όταν κάνει λόγο για μια υπαινικτική επανέκθεση του κυρίου θέματος.

[23] Πρβλ. και Brauner, ό.π., σ. 259.

[24] Βλ. Landon, *Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 268. Ας σημειωθεί πάντως ότι η πρακτική αυτή βρίσκει εφαρμογή μόνο στο συγκεκριμένο αργό μέρος και σε κανένα άλλο (γρήγορο ή αργό) στα τέσσερα συνολικά "concertini" του Haydn! Κατά συνέπειαν, η ονομασία των έργων αυτών αφορά σχεδόν αποκλειστικά στο είδος του κοντσέρτου και στην διάταξη γρήγορου – αργού – γρήγορου μέρους, και όχι στην δομικής σημασίας εναλλαγή ορχηστρικών και σολιστικών τμημάτων.

[25] Webster, "Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 131.

επιπλέον προβλέπονται επαναλήψεις αμφοτέρων των ενοτήτων. Το εναρκτήριο ritornello περιορίζεται σε ένα δίμετρο και έχει σαφώς εισαγωγικό χαρακτήρα. Ακολουθεί το κύριο θέμα στην λα-ελάσσονα στα μ. 3-7a, παιγμένο από το πληκτροφόρο υπό την διακριτική συνοδεία των εγχόρδων, τα οποία στο μ. 7b δημιουργούν ένα συντομότατο πέρασμα προς την σχετική μείζονα. Έτσι, στα μ. 8-16 λαμβάνει χώραν η πλάγια θεματική ομάδα στην Ντο-μείζονα, στην οποία διακρίνεται μια πρώτη σολιστική ιδέα (μ. 8-10) και μια καταληκτική ιδέα με εναλλαγές εγχόρδων (μ. 11 και 13) και "σολίστα" (μ. 12 και 14-16)· ενδιάμεσο ritornello ωστόσο δεν υφίσταται. Η δεύτερη ενότητα ξεκινά με την πλήρη επαναφορά του κυρίου θέματος στην Ντο-μείζονα (μ. 17-21a). Η σύντομη παρέμβαση των εγχόρδων στο μ. 21b οδηγεί στην ρε-ελάσσονα, για ένα κάπως αναπτυξιακό πέρασμα (μ. 22-26a) που οδηγεί τελικά στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος.[26] Παρά την νέα παρεμβολή των εγχόρδων στο μ. 26b, η δεσπόζουσα αυτή διατηρείται και στο επόμενο μέτρο, όπου όμως ξεκινά η επανέκθεση στην αρχική τονικότητα της πλάγιας ομάδος της *εκθέσεως*: έτσι, η αρμονική λύση μετατίθεται λίγο μετά το σημείο επαναφοράς της ελαφρώς παρηλλαγμένης πλάγιας θεματικής ιδέας (μ. 27-29), στο μ. 28.[27] Ακολουθεί η τονική επαναφορά και της καταληκτικής ιδέας στα μ. 30-34 (= μ. 11-15)· αντί της απλής κατάληξης όμως με το μ. 16, εισάγεται εδώ ένα σύντομο καταληκτικό ritornello, ένας μικρός επίλογος των εγχόρδων (μ. 35-36, όπου πάντως το μ. 36 είναι αντίστοιχο του μ. 16) που αιτιολογείται ακριβώς από την δομική του αναγκαιότητα στο πλαίσιο της μορφής σονάτας κοντσέρτου. Με αυτόν τον τρόπο, επομένως, ο Haydn εκπληρώνει τις επιταγές του είδους του κοντσέρτου, όσο και αν τα δήθεν "ορχηστρικά" τμήματα είναι εξαιρετικά σύντομα και ελάχιστα έως καθόλου ενσωματωμένα στην μακροδομή από μοτιβικής-θεματικής επόψεως (ιδίως το εναρκτήριο, στα μ. 1-2).

Στο πλαίσιο της μουσικής δωματίου για σύνολα εγχόρδων της περιόδου αυτής βρίσκουμε πέντε αργά μέρη σε τριμερή μορφή σονάτας και τρία σε διμερή. Η *έκθεση* του εναρκτήριου Adagio του *τρίο εγχόρδων* (*divertimento*) *σε Λα-μείζονα* Hob. V: A2 περιλαμβάνει μια οκτάμετρη περίοδο ως κύριο θέμα, με τέλεια (μ. 4) και μισή πτώση (μ. 8), καθώς και μια σημαντικά εκτενέστερη πλάγια θεματική ομάδα στην Μι-μείζονα. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η μοτιβική προσέγγιση του μ. 9 στο μ. 1, αν και η πρώτη πλάγια ιδέα συνολικά διαθέτει τελείως ξεχωριστή υπόσταση και διαμορφώνεται ως οκτάμετρη πρόταση (μ. 9-16)· οι ακόλουθες δύο ιδέες (μ. 17-20 και 21-23), εξ άλλου, έχουν σαφώς καταληκτικό χαρακτήρα. Η *επεξεργασία* ανοίγει με την μελωδική φιγούρα των μ. 17-18 στο μ. 24 και συνεχίζεται με την επαναφορά του επικεφαλής μοτίβου στο μ. 25 και μελωδική εξύφανση (μ. 26) που οδηγεί σε πτώση στην σχετική της υποδεσπόζουσας (σι-ελάσσονα) στο μ. 27. Εντούτοις το τονικό αυτό κέντρο επικυρώνεται ελάχιστα, αφού οι δύο επόμενες αλληλεπικαλυπτόμενες φράσεις (μ. 27-31 και 31-35) μετατρέπουν προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος και παραμένουν επ' αυτής για σημαντικό χρονικό διάστημα. Αυτή η μάλλον στατική αρμονικά *επεξεργασία* διαθέτει παρ' όλα αυτά μοτιβικό υλικό που μόνο έμμεσα παραπέμπει σε στοιχεία της *εκθέσεως*, ανακτώντας έτσι μια θεματική αυτονομία προς εξισορρόπηση της αρμονικής της λειτουργίας ως προετοιμασίας της *επανεκθέσεως*.[28] Καθώς όμως το υλικό της *εκθέσεως* έμεινε εν πολλοίς ανεκμετάλλευτο στην μεσαία ενότητα της μορφής, επιχειρείται κάποια ανάπτυξή του στο πλαίσιο της *επανεκθέσεως*, η οποία μάλιστα μεγεθύνεται σημαντικά. Η πρώτη φράση του κυρίου θέματος επανέρχεται χωρίς αλλαγές στα μ. 36-39, η δεύτερη όμως (που αναδρομικά θα μπορούσε να ερμηνευθεί και ως μετάβαση)

[26] Ο Webster ("Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 131) παραδόξως θεωρεί ότι στα μ. 17-26 η αρχική θεματική ιδέα εμφανίζεται δύο φορές, πράγμα όμως που δεν επιβεβαιώνεται επί της παρτιτούρας.
[27] Πρβλ. Webster, "Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 131.
[28] Προξενεί οπωσδήποτε κατάπληξη το γεγονός ότι ο Landon (*The Early Years*…, ό.π., σ. 223) αντιμετωπίζει την μεσαία ενότητα ως ένα είδος "παρηλλαγμένης εκθέσεως", όσο και αν από την άλλη πλευρά διευκρινίζει ότι αυτή δεν συνιστά μιαν "επεξεργασία" του θεματικού υλικού της *εκθέσεως*.

αναπτύσσεται σε εννέα μέτρα (μ. 40-48), όσο και αν ο αρμονικός της ρόλος παραμένει αμετάβλητος. Η πλάγια θεματική ομάδα μεταφέρεται έπειτα στην Λα-μείζονα στα μ. 49-56, 57-61 και 62-64, με μόνη τροποποίηση την προσθήκη του μ. 59, για λόγους μάλλον μελωδικούς παρά δομικούς.[29]

Μια πολύ πιο εκτενή πραγμάτωση της τριμερούς μορφής σονάτας συναντάμε στο αργό πρώτο μέρος (Adagio) του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Ρε-μείζονα* opus 1 αρ. 3 / Hob. III: 3 – ίσως μάλιστα στην έκταση αυτή να οφείλεται και η απουσία σημείων επαναλήψεως.[30] Η έναρξη της *εκθέσεως* παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον: το κύριο θέμα εκτίθεται δύο φορές, πρώτα από το πρώτο βιολί και έπειτα από το δεύτερο, υπό την συνοδεία της βιόλας και του τσέλλου· πρόκειται για ένα οκτάμετρο που ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στο μ. 8, όπου όμως το δεύτερο βιολί εισάγεται για το δικό του οκτάμετρο (μ. 8-15), το οποίο στο μ. 14 αλλάζει πορεία και οδηγεί άμεσα στην τονικότητα της δεσπόζουσας για την πλάγια θεματική ομάδα (που επίσης εισάγεται επικαλύπτοντας το τέλος της προηγούμενης φράσεως).[31] Εδώ τώρα, κάθε επιμέρους τμήμα διαφοροποιείται από τα υπόλοιπα θεματικά και υφολογικά: στα μ. 15-19 δημιουργείται κανόνας σε απόσταση πέμπτης ανάμεσα στο πρώτο και το δεύτερο βιολί, στα μ. 20-22 τίθενται στο προσκήνιο το πρώτο βιολί με την βιόλα και συνοδεύονται από τις φιγούρες του δεύτερου βιολιού (και την σταθερή συμβολή του τσέλλου, φυσικά), στα μ. 23-25 το πρώτο βιολί συμπεριφέρεται ως σολιστικό όργανο, στα μ. 26-29 η ύφανση παραπέμπει σε ένα τρίο εγχόρδων και τελικά στα μ. 30-33 η γραφή γίνεται και πάλι τετράφωνη, ανταποκρινόμενη στα δεδομένα του είδους του κουαρτέττου εγχόρδων.[32] Θα ήθελα επίσης να παρατηρήσω μια ασυμβατότητα της πτωτικής δομής προς την παραπάνω θεματική-υφολογική διάρθρωση, με αφορμή την ισχυρή τέλεια πτώση στα μ. 26-27a· το μ. 26 φαίνεται εδώ να αναλαμβάνει διττό ρόλο, καθ' ότι αφ' ενός ολοκληρώνει αρμονικά το τετράμετρο 23-26 και αφ' ετέρου ανοίγει το υφολογικά ενιαίο τετράμετρο 26-29: άλλη μια επικάλυψη λοιπόν (πρβλ. μ. 8 και 15), πιο σύνθετη όμως αυτήν την φορά.

Καθ' όλην την διάρκεια της *επεξεργασίας* κυριαρχεί το μοτίβο των μ. 27-28 που συνδέεται και με υπαινικτικές αναφορές σε άλλα στοιχεία της *εκθέσεως*. Τα μ. 34-39 δίνουν μια επίφαση του κυρίου θέματος, ενώ το στοιχείο του διαλόγου μεταξύ των δύο βιολιών σχετίζεται με την έναρξη της πλάγιας θεματικής ομάδος της *εκθέσεως* (μ. 15-19). Από εκεί και ύστερα, τα μ. 40-42 παραπέμπουν στα μ. 30-32, ενώ στα μ. 43-50a επιχειρείται μια ελεύθερη ανασύνθεση του καταληκτικού υλικού της *εκθέσεως*. Η αρμονική πορεία αυτού του τμήματος της *επεξεργασίας* κινείται κατ' αρχάς στο περιβάλλον της Λα-μείζονος, από το μ. 42 όμως και εξής τονικοποιεί με ιδιαίτερη έμφαση την σχετική σι-ελάσσονα. Η πτώση στο μ. 50 σηματοδοτεί πράγματι την ολοκλήρωση αυτής της διαδικασίας και έτσι στα μ. 50-56 διαμορφώνεται η περίοδος επαναφοράς προς την αρχική τονικότητα για την έναρξη της *επανεκθέσεως*, πάλι με κυρίαρχο το μοτιβικό υλικό των μ. 27-28. Στην *επανέκθεση* το κύριο θέμα παρουσιάζεται πλέον άπαξ από το πρώτο βιολί (μ. 57-64), ενώ με την είσοδο του δεύτερου βιολιού διαμορφώνεται μόνο μια σύντομη μεταβατική προέκταση του κυρίου

[29] Παρά το γεγονός ότι με την προσθήκη αυτού του μέτρου ολόκληρη η πλάγια θεματική ομάδα καλύπτει πλέον 16 μέτρα, η εσωτερική της δομή καθίσταται λιγότερο "τετραγωνισμένη", αφού το τελικό τρίμετρο παραμένει ως είχε και στην *έκθεση*, ενώ το αμέσως προηγούμενο τετράμετρο μεταβάλλεται εδώ σε πεντάμετρο. Θεωρώ επομένως ότι η μόνη λογική εξήγηση για την απόφαση αυτή του Haydn έχει να κάνει με την προέκταση του κατιόντος μελωδικού τόξου των μ. 57-60a από το $λα^2$ στο $λα^1$, καλύπτοντας έτσι μια ολόκληρη οκτάβα.

[30] Βλ. William Drabkin, *A Reader's Guide to Haydn's Early String Quartets*, Greenwood Press, Westport – London 2000, σ. 12. Πρβλ. επίσης Landon, *The Early Years*…, ό.π., σ. 254. Ο Reginald Barrett-Ayres, αντιθέτως, στην μονογραφία του *Joseph Haydn and the String Quartet*, Barrie & Jenkins, London 1974, σ. xii, αντιμετωπίζει την μακροδομή ως διμερή, χωρίς περαιτέρω εξηγήσεις.

[31] Drabkin, *A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 12-13.

[32] Πρβλ. τις σχετικές παρατηρήσεις του Drabkin (*A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 13), αν και εκείνος προσπαθεί να διακρίνει ένα μεταβατικό τμήμα κάπου στα μ. 15-16, επιλογή που δεν δικαιώνεται από τα υφολογικά και φραστικά δεδομένα της παρτιτούρας.

θέματος, υπό μορφήν διαλόγου με το πρώτο βιολί, που φθάνει σε μισή πτώση (μ. 64-69). Η πρώτη ιδέα της πλάγιας θεματικής ομάδος επανεισάγεται στην αρχική τονικότητα (μ. 70 κ.εξ.) κατόπιν μελωδικής τομής, αποσαφηνίζοντας έτσι τον δομικό της ρόλο που στην *έκθεση* καθίστατο λιγότερο φανερός εξαιτίας της δομικής της επικάλυψης με το τέλος του κυρίου θέματος. Από εκεί και ύστερα ωστόσο δεν υπάρχουν σημαντικές τροποποιήσεις (ας προσεχθεί πάντως η υφολογική και "ενορχηστρωτική" διαφοροποίηση των μ. 82-83 σε σχέση με τα μ. 27-28).

Οι υπόλοιπες περιπτώσεις τριμερούς σονάτας σε αργά μέρη κουαρτέττων είναι αρκετά απλούστερες από δομικής επόψεως. Στο *κουαρτέττο εγχόρδων σε Μι-ύφεση-μείζονα* "opus 1 αρ. 0" / Hob. II: 6, το κεντρικό Adagio σε Σι-ύφεση-μείζονα ξεκινά με ένα οκτάμετρο κύριο θέμα, οι δύο φράσεις του οποίου καταλήγουν σε τέλεια και μισή πτώση. Χωρίς ιδιαίτερη μεσολάβηση, η πλάγια θεματική ομάδα της *εκθέσεως* εισάγεται στο μ. 9 στην Φα-μείζονα και περιλαμβάνει τρεις ουσιαστικά ιδέες, στα μ. 9-16, 17-25 και 26-28 (ένας σύντομος πτωτικός σχηματισμός). Στην *επανέκθεση* (μ. 49-76) όλα τα παραπάνω θεματικά περιεχόμενα εμφανίζονται στην αρχική τονικότητα, χωρίς ουσιαστικές τροποποιήσεις.[33] Επομένως, το ενδιαφέρον μας στρέφεται εν τέλει προς την ενότητα της *επεξεργασίας*, η οποία εκκινεί από την τονικότητα της δεσπόζουσας με την πρώτη φράση του κυρίου θέματος (μ. 29-32) και αλυσιδοποιεί το δεύτερο δίμετρό της (μ. 31-32) στα μ. 33-34 και 35-36, οδηγούμενη μέσω της Σι-ύφεση-μείζονος στην υποδεσπόζουσα Μι-ύφεση-μείζονα. Αυτή παραμένει έκτοτε ο τονικός άξονας γύρω από τον οποίο περιστρέφονται τα μ. 36-40 και 41-43 με ελεύθερη – όσο και περιορισμένη – αξιοποίηση γνώριμων από την *έκθεση* μοτίβων, προτού το τελευταίο τμήμα της *επεξεργασίας* δημιουργήσει τις κατάλληλες αρμονικές προϋποθέσεις για την επαναφορά της αρχικής τονικότητος, μέσω της δεσπόζουσάς της, στα μ. 44-48.

Στο Adagio σε Σι-ύφεση-μείζονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Μι-ύφεση-μείζονα* opus 1 αρ. 2 / Hob. III: 2, η *έκθεση* περιορίζεται σε 10 μόλις μέτρα, αλλά περιλαμβάνει ένα δίμετρο κύριο θέμα (μ. 1-2), μια δίμετρη μετάβαση (μ. 3-4), ένα τετράμετρο πλάγιο θέμα στην τονικότητα της δεσπόζουσας σε δομή προτάσεως (μ. 5-8), καθώς και μια δίμετρη κατακλείδα (μ. 9-10) με χαρακτηριστική ηχοχρωματική διαφοροποίηση (pizzicato). Η *επανέκθεση* βραχύνεται κατά δύο μέτρα εξαιτίας της απάλειψης της μετάβασης, που επιτρέπει στο κύριο θέμα (μ. 19-20) να συνδεθεί απ' ευθείας με την επαναφορά του πλαγίου θέματος στην τονική (μ. 21-24) και να ακολουθήσει η ηχητικά ξεχωριστή κατακλείδα (μ. 25-26).[34] Η ιδιαιτερότητα αυτού του μέρους έγκειται ωστόσο στον τρόπο με τον οποίο ξεκινά η *επεξεργασία*, δηλαδή με μια "φανφάρα" (μ. 11) σε πλήρη ομοφωνία των εγχόρδων και μάλιστα στην αρχική τονικότητα![35] Με την εμφάνιση βέβαια της σολιστικής μελωδίας στο επόμενο μέτρο, η Σι-ύφεση-μείζονα μεταβάλλεται σε δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος, η οποία επικυρώνεται πτωτικά κατ' αρχάς στο μ. 13 και κατόπιν σύντομης ομοφωνικής παρεμβολής (μ. 13b-14a) και μετατροπικής κινητικότητος (μ. 15-16) στην έναρξη του μ. 17. Από εκεί και ύστερα, πραγματώνεται απλώς η διαδικασία επαναφοράς της αρχικής

[33] Οι επιφυλάξεις που διατυπώνει ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 12), σχετικά με την εφαρμογή της τυπικής τριμερούς μορφής σονάτας στο αργό αυτό μέρος, καθίστανται συνεπώς άνευ ουσίας.

[34] Οι Landon (*The Early Years*…, ό.π., σ. 255) και Drabkin (*A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 42) δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στην ηχοχρωματική διαφοροποίηση του καταληκτικού τμήματος των δύο αυτών ενοτήτων. Ο Friedhelm Krummacher, επιπροσθέτως, στο βιβλίο του *Das Streichquartett (Teilband 1: Von Haydn bis Schubert)*, Laaber-Verlag (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 6), Laaber 2001, σ. 25-26, παρατηρεί μια σταδιακή υφολογική μετάπτωση, από την ανάπτυξη σολιστικής μελωδίας μετά συνοδείας (μ. 1-4 και 19-20) σε μια ρυθμική εξισορρόπηση όλων των φωνών (μ. 5-8 και 21-24) που οδηγεί τελικά στην ανάδειξη του ρόλου των βαθύφωνων εγχόρδων (μ. 9-10 και 25-26). Ας σημειωθεί επίσης ότι η άμεση σύνδεση του πλαγίου θέματος με το κύριο στην *επανέκθεση* διευκολύνεται και από την αρμονική του κατασκευή, που ουσιαστικά ολοκληρώνει με την εμμονή στην διπλή δεσπόζουσα ό,τι αφήνει ημιτελές, τρόπον τινα, η μετάβαση της *εκθέσεως*.

[35] Βλ. κυρίως Barrett-Ayres (ό.π., σ. 16) και Drabkin (*A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 42)· πρβλ. επίσης Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 26), ο οποίος διακρίνει εδώ μια αντιστροφή της υφολογικής εξέλιξης, από την συμπαγή ομοφωνία προς την αρχική σολιστική ύφανση.

τονικότητος μέσω μισής πτώσεως στο μ. 18. Η μελωδική ανάπτυξη της *επεξεργασίας* διατηρεί έμμεση μόνο σχέση προς τα θεματικά στοιχεία της *εκθέσεως* και παραπέμπει σε αυτήν σχεδόν μόνο δια της υφολογικής της διάστασης. Περισσότερο άμεσες είναι οι ρυθμικές αναφορές στο υλικό του πλαγίου θέματος προς το τέλος της ενότητος (μ. 17-18). Κατά συνέπειαν, η μεσαία μακροδομική ενότητα δεν είναι βεβαίως αντιθετική προς τις δύο εξωτερικές, αλλά διατηρεί την θεματική και αρμονική της αυτονομία, και μάλιστα ενισχύει τον χαρακτήρα του σολιστικού κοντσέρτου, που γενικά κυριαρχεί στο αργό αυτό μέρος, με νύξεις ομοφωνικών περασμάτων "tutti" που εναλλάσσονται με σολιστικές φράσεις.

Ο υφολογικός και ο ηχοχρωματικός παράγοντας αναδεικνύονται ιδιαίτερα και στο Adagio ma non tanto σε Ντο-μείζονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Σολ-μείζονα* opus 1 αρ. 4 / Hob. III: 4, όπου το πρώτο βιολί έχει σαφέστατα σολιστικό χαρακτήρα, ενώ το δεύτερο παίζει συνεχώς με πνιγέα ("con sordino") επιδιώκοντας να δώσει την αίσθηση της ηχούς.[36] Αυτό παρουσιάζεται πολύ καθαρά ιδίως στο εξάμετρο κύριο θέμα, που αποτελείται από σύντομες μελωδικές φράσεις του πρώτου βιολιού (μ. 1-2a, 3a, 4a, 4b-6a) και αντιλάλους του δευτέρου (μ. 2b, 3b, 4, 6). Στο πλάγιο θέμα στην Σολ-μείζονα (μ. 7-13), τουναντίον, η διαδικασία της δημιουργίας ηχούς είναι εξ αρχής πολύ πυκνή (μ. 7-8a) και σύντομα οδηγεί σε μιμήσεις μεταξύ των δύο βιολιών (μ. 8b-9) καθώς και σε ένα ομοφωνικό πέρασμα (μ. 10-11a), προτού επαναβεβαιωθεί η κύρια συνθετική πρόθεση στην πτωτική ολοκλήρωση της *εκθέσεως* και στον απόηχό της (μ. 11b-13).[37] Η *επανέκθεση* διαφέρει σε μικρό βαθμό από την *έκθεση*: η κύρια τροποποίηση αφορά στις μιμήσεις του εναρκτήριου μοτίβου μεταξύ των δύο βιολιών που έχουν ως αποτέλεσμα την αντιστοίχιση του πρώτου μέτρου με τα μ. 29 και 30·[38] πέραν όμως αυτής της διεύρυνσης στην έναρξη του κυρίου θέματος, τα μ. 31-35 επαναλαμβάνουν κατά γράμμα το περιεχόμενο των μ. 2-6 και στην συνέχεια το πλάγιο θέμα επανεκτίθεται σε τονική μεταφορά στα μ. 36-42 χωρίς περαιτέρω ουσιώδεις αλλαγές. Η *επεξεργασία*, τώρα, ανοίγει στην Σολ-μείζονα με την πρώτη φράση της *εκθέσεως*, ελαφρώς τροποποιημένη, και τον αντίλαλό της (μ. 14-15). Στην αμέσως επόμενη φράση όμως (μ. 16-19) τίθεται στο επίκεντρο αφ' ενός η τονικότητα της υποδεσπόζουσας (Φα-μείζονα) και αφ' ετέρου ένας συνδυασμός ρυθμικών μοτίβων του κυρίου (τρίηχα δεκάτων-έκτων) και του πλαγίου θέματος (τέσσερα τριακοστά-δεύτερα που καταλήγουν σε όγδοο), ενόσω μάλιστα το στοιχείο της ηχούς εκτοπίζεται σε μεγάλο βαθμό από την αντιφωνική αντιπαράθεση του πρώτου βιολιού προς τα τρία άλλα έγχορδα.[39] Ακολουθεί ένα τρίμετρο (μ. 20-22) στην σολ-ελάσσονα με υλικό του πλαγίου θέματος, μια αλυσιδοποίηση του ιδίου στην Φα-μείζονα (μ. 23-25), καθώς και μια τρίμετρη περίοδος επαναφοράς προς την αρχική τονικότητα (μ. 26-28), η τελική μισή πτώση της οποίας αφήνει για μια ακόμη φορά τον απόηχό της, ακριβώς πριν την έναρξη της *επανεκθέσεως*.

Η διμερής μορφή σονάτας βρίσκει πιο περιορισμένη εφαρμογή στο πλαίσιο των πρώιμων έργων μουσικής δωματίου του Haydn.[40] Μια τέτοια περίπτωση μικρών διαστάσεων συναντάμε στο Adagio σε ντο-ελάσσονα του *τρίο εγχόρδων* (*divertimento*) *σε Ντο-μείζονα*

[36] Πρβλ. σχετικά, Landon, *The Early Years*…, ό.π., σ. 255, καθώς και Drabkin, *A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 14.
[37] Πρβλ. Drabkin, *A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 14.
[38] Ο Drabkin (*A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 14) υπερβάλλει όταν υποστηρίζει ότι τα δύο βιολιά αναπτύσσουν στο σημείο αυτό έναν αυστηρό κανόνα, έχει όμως απόλυτο δίκιο ως προς το ότι η αίσθηση της ενάρξεως της *επανεκθέσεως* εδραιώνεται μόνο όταν τα χαμηλότερα έγχορδα επανακτήσουν την αρχική βηματική τους συνοδεία στο μ. 31· διαφορετικώς διατυπωμένο, ο Haydn δημιουργεί στα μ. 29-30 ένα δομικώς "αιωρούμενο" σημείο, θέτοντας στον ακροατή έναν προβληματισμό ως προς το κατά πόσον εδώ έχει όντως ξεκινήσει η *επανέκθεση* ή συνεχίζεται ακόμη η *επεξεργασία*.
[39] Πρβλ. Drabkin, *A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 14.
[40] Παρ' όλα αυτά, η εφαρμογή της σε μέρη αργής χρονικής αγωγής είναι οπωσδήποτε περισσότερο συνήθης απ' ό,τι σε γρήγορα μέρη· πρβλ. σχετικά: Rey Morgan Longyear, "Binary Variants of Early Classic Sonata Form", *Journal of Music Theory* 13/2, 1969, σ. 183· Webster, "Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 131· David Young, "Haydn's String Quartets: The Slow Movements", *Haydn Society Journal* 19, 1999, σ. 20 (με αφορμή τα *κουαρτέττα* opus 1 και opus 2).

Hob. V: C4. Οι δύο αλληλεπικαλυπτόμενες φράσεις του κυρίου θέματος μοιράζονται στα δύο βιολιά και καταλήγουν σε τέλεια (μ. 2b) και μισή πτώση (μ. 4a), ενώ στην πλάγια θεματική ομάδα της *εκθέσεως* διακρίνονται δύο αρκετά σύντομες ιδέες (μ. 4b-7a και 7b-9), με σαφείς πτώσεις στην σχετική Μι-ύφεση-μείζονα. Μετά την διπλή διαστολή, το κύριο θέμα εισάγεται από το πρώτο βιολί στην σχετική, αλλά διευρύνεται πτωτικά οδηγώντας στην φα-ελάσσονα (μ. 10-11), όπου αμέσως μετά παρατίθεται αποσπασματικά και από το δεύτερο βιολί (μ. 12). Η μετατροπική αλυσίδα των μ. 13-14 διαθέτει αυτόνομο μοτιβικό υλικό που οδηγεί σε μια καλά αρθρωμένη μισή πτώση στην ντο-ελάσσονα στο μ. 15. Η πρώτη πλάγια ιδέα επανεκτίθεται στην αρχική τονικότητα με σημαντικές αλλαγές: το υλικό των μ. 4b-5 περιορίζεται στο μ. 16, ενώ η σολιστική μελωδική ανάπτυξη του μ. 6 παραχωρεί την θέση της στο μοναδικό σε ολόκληρο το κομμάτι πέρασμα με παράλληλη μελωδική κίνηση του δευτέρου βιολιού και του μπάσσου! Μετά δε την ελαφρώς αναδιατυπωμένη πτωτική χειρονομία του μ. 18a (πρβλ. μ. 7a), η δεύτερη – καταληκτική – ιδέα έρχεται να ολοκληρώσει την μικρή αυτή σύνθεση (μ. 18b-20) με μικρές βέβαια μελωδικές τροποποιήσεις, αλλά και με διπλή κατάληξη στην μείζονα συγχορδία της τονικής. Επομένως, στην διμερή αυτή σονάτα παρατηρείται μια σαφής τάση διαφοροποίησης των περιεχομένων της δεύτερης ενότητος σε σχέση με το πρότυπο της πρώτης (*εκθέσεως*), που πολύ δύσκολα θα μπορούσε να αποδοθεί αποκλειστικά και μόνον στην μετάπτωση από τον μείζονα στον ελάσσονα τρόπο.

Μια άλλη περίπτωση μακροδομικής διμέρειας με αισθητά διαφορετικά χαρακτηριστικά βρίσκουμε στο Adagio σε Σολ-μείζονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Ντο-μείζονα* opus 1 αρ. 6 / Hob. III: 6. Εδώ, το κύριο θέμα της *εκθέσεως* διατυπώνεται ως κλειστή δεκάμετρη περίοδος (4 + 6 μέτρων), που ακολουθείται από μετάβαση με πτώση στην διπλή δεσπόζουσα (μ. 10b-15a) καθώς και από μια πλάγια ομάδα στην τονικότητα της δεσπόζουσας (μ. 15b-19a, 19b-22a, 22b-26). Στην δεύτερη τώρα ενότητα, η πρώτη φράση του κυρίου θέματος παρουσιάζεται – λιγότερο ή περισσότερο παρηλλαγμένη – δύο φορές, πρώτα στην δευτερεύουσα τονικότητα της Ρε-μείζονος (μ. 27-30) και κατόπιν στην αρχική Σολ-μείζονα (μ. 31-34),[41] ενώ η αποσπασματοποίηση και αλυσιδοποίηση των δύο τελευταίων (πτωτικών) μέτρων της οδηγεί στην Ντο-μείζονα (μ. 35-36), απ' όπου ένα μετατροπικό τμήμα, βασισμένο σε μοτίβα τόσο του κυρίου θέματος όσο και της μετάβασης, αφού διέλθει από ελάσσονες φωτοσκιάσεις, καταλήγει τελικά σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα (μ. 37-44a).[42] Στην συνέχεια παρατηρείται μια ενδιαφέρουσα διεύρυνση του μεταβατικού τμήματος κατά την επαναφορά του στην Σολ-μείζονα: τα μ. 10b-15a αντιστοιχούν επακριβώς στα μ. 46b-51a, παρουσιάζονται όμως ως μια φυσιολογική εξέλιξη του επιπρόσθετου διμέτρου 44b-46a, μέσω του οποίου το μεταβατικό αυτό τμήμα προσλαμβάνει πολύ πιο θεματική υπόσταση και προάγεται τρόπον τινα σε αυτόνομη επανεκτιθέμενη θεματική ιδέα.[43] Από εκεί και ύστερα δεν υφίστανται άλλες εκπλήξεις, αφού ολόκληρη η πλάγια θεματική ομάδα επανεκτίθεται στην αρχική τονικότητα στα μ. 51b-62, με επουσιώδεις μεταβολές. Άρα, ως ιδιαιτερότητα του συγκεκριμένου αργού μέρους θα μπορούσαμε να εκλάβουμε την αλλαγή του λειτουργικού ρόλου ενός ολόκληρου δομικού τμήματος, από μεταβατικό στοιχείο στην *έκθεση* σε ανεξάρτητη θεματική οντότητα στην δεύτερη ενότητα, που μάλιστα εκχωρεί την προηγούμενη λειτουργία της σε ένα επιπρόσθετο δομικό μέλος (μ. 37-44a).

[41] Σε αυτήν την "άμεση επαναφορά" του κυρίου θέματος λίγο μετά την έναρξη της δεύτερης μακροδομικής ενότητος δίνει ιδιαίτερη έμφαση ο Webster, "Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 128 και 131.

[42] Δεν συμφωνώ με την άποψη του Webster ("Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 131), ότι τα μ. 37-46 βασίζονται μόνο στο υλικό της μετάβασης της *εκθέσεως*, ούτε επιπλέον με την προτεινόμενη ένωση των μ. 45-46 με το προηγούμενο (σχεδόν) οκτάμετρο τμήμα, που παραγνωρίζει την δομική σημασία του πτωτικού σχηματισμού των μ. 42b-44a.

[43] Πρβλ. την απλούστερη διαπίστωση του Webster ("Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 129 και 131), σχετικά με την επαναφορά της αρχικής τονικότητος με το υλικό της μεταβάσεως της *εκθέσεως* από το μ. 46b και εξής – η οποία βεβαίως θα πρέπει οπωσδήποτε να μετατοπισθεί κατά ένα δίμετρο προς τα πίσω.

Το ίδιο περίπου συμβαίνει και στο Adagio σε Μι-ύφεση-μείζονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Σι-ύφεση-μείζονα* opus 1 αρ. 1 / Hob. III: 1, ένα μέρος που ούτως ή άλλως ξεχωρίζει ανάμεσα στα υπόλοιπα του opus 1 του Haydn και χάρη στην πλαισίωσή του από εισαγωγικό (μ. 1-4) και καταληκτικό τμήμα (μ. 37-42) με τελείως διαφορετικό χαρακτήρα και περιεχόμενο από την καθ' εαυτή διμερή μορφή σονάτας (μ. 5-36).[44] Αν περιορισθούμε σε αυτήν, θα διαπιστώσουμε ότι χωρίζεται σε δύο ενότητες χωρίς σημεία επαναλήψεων, αλλά με μία σαφή παύση-τομή της κύριας μελωδικής φωνής στο μ. 18.[45] Η *έκθεση* περιλαμβάνει ένα τρίμετρο κύριο θέμα (μ. 5-7) στην Μι-ύφεση-μείζονα, μια δίμετρη μετάβαση (μ. 8-9) καθώς και μια σημαντικά εκτενέστερη πλάγια θεματική ομάδα στην Σι-ύφεση-μείζονα (μ. 10-14a, 14b-16a και 16b-18). Στην ίδια τονικότητα παρατίθεται κατόπιν και το πρώτο μόνο μέτρο του κυρίου θέματος (μ. 19),[46] το οποίο βέβαια ανοίγει στην προκειμένη περίπτωση μία τετράμετρη φράση (μ. 19-22) που καταλήγει στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας (Λα-ύφεση-μείζονα). Ακολουθεί ένα δίμετρο (μ. 23-24) με υλικό που επίσης ανάγεται στο κύριο θέμα της *εκθέσεως* και πτώση στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος. Ο Webster θεωρεί ότι αυτό αντιστοιχεί στην δεύτερη φράση του κυρίου θέματος (μ. 6-7) και ότι εδώ ακριβώς επανεισάγεται – έστω και κατά τρόπον δυσδιάκριτο – η αρχική τονικότητα, γεγονός που θα μπορούσε ίσως να σηματοδοτήσει την έναρξη της *επανεκθέσεως* μιας τριμερούς σονάτας χωρίς την αρχική ιδέα του κυρίου θέματος.[47] Δεν έχει όμως δίκιο: τα μ. 23-24, δίχως να αντιστοιχούν άμεσα στις μελωδικές φράσεις του κυρίου θέματος, προετοιμάζουν στην πραγματικότητα αυτήν την τονική επαναφορά, η οποία λαμβάνει τελικά χώραν αμέσως μετά, στα μ. 25-28, όπου η δίμετρη μετάβαση της *εκθέσεως* (μ. 8-9) αναδομείται σε μια πιο ολοκληρωμένη αφ' εαυτής θεματική ιδέα, χάρη και στην παρηλλαγμένη επαναφορά του προηγούμενου πτωτικού διμέτρου (πρβλ. μ. 27-28 με 23-24).[48] Έτσι, η ελάχιστα

[44] Πολλοί μελετητές αντιμετωπίζουν το μέρος αυτό ως μια ενόργανη άρια ή κοντσέρτο με εισαγωγή και επίλογο: βλ. Barrett-Ayres, ό.π., σ. 13· Landon, *The Early Years*…, ό.π., σ. 255· Wulf Konold, *Das Streichquartett. Von den Anfängen bis Franz Schubert*, Heinrichshofen's Verlag (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 71), Wilhelmshaven 1980, σ. 26· Drabkin, *A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 21· Krummacher, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 26. Ο Floyd K. Grave μάλιστα, στο άρθρο του "Concerto Style in Haydn's String Quartets", *The Journal of Musicology* 18/1, 2001, σ. 78, δεν διστάζει να αποκαλέσει τα δύο εξωτερικά τμήματα "ritornelli", θέλοντας ακριβώς να τονίσει με ιδιαίτερη έμφαση τον χαρακτήρα κοντσέρτου αυτού του αργού μέρους. Εκτιμώ παρ' όλα αυτά ότι εδώ αντιμετωπίζουμε περισσότερο μιαν επίφαση κοντσέρτου παρά μια πραγματική μορφή σονάτας κοντσέρτου και ότι εν τέλει η ιδέα μιας οργανικής μεταφοράς του φωνητικού είδους της άριας εξηγεί πολύ καλύτερα από την παραπομπή στο είδος του κοντσέρτου τόσο την απουσία οιουδήποτε ενδιάμεσου ritornello (ή έστω κάποιας "ορχηστρικής" παρεμβολής) όσο και τον μονοδιάστατα συνοδευτικό ρόλο των ρυθμικώς ισοπεδωμένων φωνών του δεύτερου βιολιού, της βιόλας και του τσέλλου. Τα μ. 1-3 επαναλαμβάνονται αυτούσια στα μ. 37-39, αλλά η τέλεια πτώση του μ. 4 προεκτείνεται στο τρίμετρο 40-42, προκειμένου – σύμφωνα με τον Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π.) – η αντιστικτική ύφανση του εισαγωγικού τμήματος να ενσωματωθεί τελικά στην ομοφωνική τεχνοτροπία που κυριαρχεί σε όλην την υπόλοιπη έκταση του μέρους. Υπό την έννοια αυτή, βέβαια, το τελικό εξάμετρο προσλαμβάνει ιδιαίτερη σημασία καθώς αίρει την υφολογική αντίθεση που επικρατεί συνολικά· αναρωτιέμαι όμως μήπως τέτοιου είδους επισημάνσεις αγγίζουν εν τέλει τα όρια της υπερβολής, στον βαθμό που αφ' ενός μεν η πτωτική προέκταση στο τέλος του κομματιού (μ. 40-42) δεν διαθέτει την ίδια ύφανση με το πρότυπο μελωδίας και απλής συνοδείας των μ. 5-36 και αφ' ετέρου τα "αντιστικτικά" τμήματα είναι εξαιρετικά σύντομα σε σχέση με ό,τι περιβάλλουν για να θεωρήσει κανείς πως πράγματι αντιπροσωπεύουν εδώ έναν υφολογικό "αντίποδα" και ότι δημιουργούν ένα "πρόβλημα" που χρήζει οπωσδήποτε κάποιας τελικής επιλύσεως.

[45] Πρβλ. Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 26) καθώς και Grave (ό.π., σ. 78).

[46] Ο Webster ("Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 131) κάνει λόγο για εμφάνιση της πρώτης μόνο φράσεως του κυρίου θέματος στο μ. 19· πρβλ. επίσης Krummacher, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 26.

[47] Webster, "Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 129 και 131. Ο ίδιος πάντως καταλήγει παρακάτω στο συμπέρασμα ότι η διμερής έποψη της μορφής υπερισχύει τελικά χάρη στο γεγονός ότι η τονική "επανέκθεση" δεν προετοιμάζεται ικανοποιητικά, με αποτέλεσμα η δομική οργάνωση της δεύτερης ενότητος να καθίσταται ιδιαιτέρως "ρευστή" (ό.π., σ. 133).

[48] Για την επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητος στο μ. 25, βλ. και Krummacher, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 26. Ο Webster ("Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 131) αντιστοιχεί μεν τα μ. 25-26 με τα μ. 8-9, αλλά αντιλαμβάνεται τα μ. 27-28 ως επαναφορά των μ. 6-7 μάλλον παρά των μ. 23-24. Εντούτοις, το μοτίβο

τροποποιημένη επανέκθεση της πλάγιας θεματικής ομάδος στα μ. 29-36 (η πτωτική ολοκλήρωσή της επικαλύπτεται στο μ. 37 από την έναρξη του επιλογικού τμήματος) προεκτείνει και επικυρώνει την Μι-ύφεση-μείζονα, η επαναφορά της οποίας εντούτοις έχει ουσιαστικά ανατεθεί στο πάλαι ποτέ μεταβατικό τμήμα της *εκθέσεως*.

Τα αργά μέρη των κοντσέρτων αυτής της περιόδου ακολουθούν αμφότερα την διμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου, αν και παρουσιάζουν σημαντικές διαφοροποιήσεις μεταξύ τους.[49] Στο Largo σε Φα-μείζονα του *κοντσέρτου για όργανο σε Ντο-μείζονα* Hob. XVIII: 1, εντυπωσιάζει κατ' αρχάς το μέγεθος των ritornelli σε σχέση με τις σολιστικές ενότητες: το εναρκτήριο ritornello εκτείνεται σε 10 μέτρα, το ενδιάμεσο σε 4 και το καταληκτικό σε 9 μέτρα, όταν οι σολιστικές ενότητες καλύπτουν μόλις 10 και 11 μέτρα αντιστοίχως! Το εκτενές εναρκτήριο ritornello διαθέτει ασφαλώς πλούσιο θεματικό υλικό: ο Odenkirchen διακρίνει πέντε αυτόνομα μοτιβικά συμπλέγματα (θεματικές ιδέες), τα α (μ. 1-3), β (μ. 4-5), γ (μ. 6), δ (μ. 6b-9a) και ε (μ. 9b-10),[50] τα οποία ουδέποτε απομακρύνονται από το περιβάλλον της αρχικής τονικότητος και διαθέτουν συγκεκριμένες λειτουργίες στο πλαίσιο της μακροδομικής οργάνωσης, όπως θα καταδειχθεί στην συνέχεια. Η σολιστική *έκθεση* ανοίγει με ένα μελωδικό ανάπτυγμα της πρώτης ιδέας του ritornello στα μ. 11-13, η οποία έτσι επιβεβαιώνει τον ρόλο της ως κύριο θέμα. Ακολουθεί ένα τμήμα δυόμισυ μέτρων (από την άρση του μ. 13 ως την θέση του μ. 16) με νέο μελωδικό υλικό που καταλήγει σε μισή πτώση, λειτουργώντας συνεπώς ως μετάβαση προς την δευτερεύουσα τονικότητα. Η ακόλουθη πλάγια θεματική ομάδα στην Ντο-μείζονα επενδύεται επίσης με νέο υλικό στα μ. 16-18, ενώ τα μ. 19-20 εκκινούν μεν από μια αναφορά στην μοτιβική ιδέα ε του εναρκτήριου ritornello, αλλά κατόπιν εξελίσσονται σε έναν πολύ δεξιοτεχνικό πτωτικό σχηματισμό.[51] Ως κατακλείδα της *εκθέσεως* παρουσιάζεται στην συνέχεια το ενδιάμεσο ritornello (μ. 21-24), το οποίο βασίζεται στο υλικό των μ. 6-10 του εναρκτήριου ritornello, φωτίζοντας έτσι τον καταληκτικό ρόλο των θεματικών αυτών ιδεών. Ο Haydn ωστόσο δεν αρκείται σε μια απλή μεταφορά στην δεσπόζουσα του δεδομένου υλικού (πράγμα που ισχύει μόνο για τα μ. 23b-24 που είναι αντίστοιχα των μ. 9b-10), αλλά συγκροτεί νέα μελωδικά συμφραζόμενα από μια ευφάνταστη αναδιάταξη του υλικού των μ. 7-9a στα μ. 21-23a.[52]

Η δεύτερη ενότητα ξεκινά με το κύριο θέμα στην Ντο-μείζονα (μ. 25-27), παρηλλαγμένο μόνο στο πτωτικό τρίτο μέτρο του. Ακολουθεί ένα πεντάμετρο τμήμα με ανάπτυξη σολιστικών φιγούρων και μετατροπική πορεία που από την Ντο-μείζονα οδηγεί μέσω νύξεων της σχετικής ρε-ελάσσονος και της υποδεσπόζουσας Σι-ύφεση-μείζονος σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα στο μ. 32. Στην άρση του ιδίου μέτρου επανεμφανίζεται έπειτα το θεματικό περιεχόμενο της μεταβάσεως της *εκθέσεως* (πρβλ. μ. 33-34 με 14-15) με

---

του μ. 27 παραπέμπει εμφανώς στην έναρξη του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 5 ή 19), γεγονός που εν προκειμένω υποδεικνύει έναν ελεύθερο χειρισμό μοτιβικών στοιχείων της *εκθέσεως* παρά ταύτιση με συγκεκριμένα σημεία της.

[49] Πρβλ. Andreas Odenkirchen, *Die Konzerte Joseph Haydns: Untersuchungen zur Gattungstransformation in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Peter Lang (Europäische Hochschulschriften / Reihe 36: Musikwissenschaft, Bd. 106), Frankfurt am Main 1993, σ. 136-137, ο οποίος όμως προβαίνει σε μια υπερβολική διάκριση ανάμεσα σε "διμερή" και "ατελή τριμερή" (δηλαδή με τμηματική *επανέκθεση*) δομικό τύπο.

[50] Βλ. Odenkirchen, ό.π., σ. 47, με την διαφορά όμως ότι εκεί τα τμήματα δ και ε αντιμετωπίζονται κατά τρόπον απλουστευτικό ως δίμετρα.

[51] Η θεώρηση του Odenkirchen (ό.π., σ. 47) για την πρώτη αυτή σολιστική ενότητα είναι προβληματική ως προς την αρμονική της διάσταση, στον βαθμό που στα μ. 16-20 δεν υφίσταται καμμία μετατροπική διαδικασία από την Φα- προς την Ντο-μείζονα. Επιπλέον, ο Odenkirchen αντιμετωπίζει το κύριο θέμα ως ένα Α, το μεταβατικό υλικό ως ένα Β και τα θεματικά περιεχόμενα των μ. 16-20 ως ένα στοιχείο Χ, για λόγους που θα φανούν παρακάτω, πλην όμως με αυτόν τον τρόπο αναβαθμίζει υπέρμετρα – και εν πολλοίς αδικαιολόγητα – το θεματικό υλικό της μετάβασης σε σχέση με εκείνο της πλάγιας ομάδος.

[52] Πρβλ. Odenkirchen, ό.π., σ. 47, ο οποίος κάνει λόγο για επαναφορά των στοιχείων δ΄ (στην θέση του απλού "δ") και ε του εναρκτήριου ritornello.

πτωτική προέκταση στο μ. 35, προκειμένου αυτήν την φορά να ολοκληρωθεί στην Φα-μείζονα.[53] Δεδομένου όμως του ότι σε αυτό το σημείο φθάνει στο τέλος της και η σολιστική δεύτερη ενότητα, δίχως να επανεκτεθούν τα θεματικά περιεχόμενα των μ. 16-20 της *εκθέσεως*, φαίνεται ότι η πλάγια θεματική ομάδα της *εκθέσεως* υποκαθίσταται εδώ πλήρως από την θεματική ιδέα της μεταβάσεως. Είναι βέβαιο ότι η πρακτική αυτή αποδυναμώνει την επενέργεια της θεματικής "επανεκθέσεως" στο πλαίσιο της δεύτερης μακροδομικής ενότητος,[54] πιθανότατα δε και της αρμονικής επικύρωσης της αρχικής τονικότητος, ίσως όμως αυτό να εξηγεί εν τέλει και την αναλογικά τεράστια έκταση του καταληκτικού ritornello, που ιδίως στην έναρξή του φαίνεται να επωμίζεται μέρος των λειτουργιών της σολιστικής ενότητος, καθώς εδώ επανεμφανίζεται το "παροπλισμένο" υλικό των μ. 4-5 και 6 του εναρκτήριου ritornello στα μ. 36-37 και 38 (το στοιχείο γ εμφανίζεται παρηλλαγμένο εξαιτίας της σύμπραξης του σολίστα με την ορχήστρα), λειτουργώντας περίπου σαν μια ορχηστρική προέκταση της πλάγιας θεματικής ομάδος της δεύτερης σολιστικής ενότητος. Υπό την έννοια αυτή βεβαίως, οι θεματικές ιδέες β και γ του εναρκτήριου ritornello αναδεικνύονται εκ των υστέρων σε συστατικά μιας ορχηστρικής πλάγιας ομάδος που αναπληρώνει εν μέρει στο σημείο αυτό την απουσία επαναφοράς της πλάγιας θεματικής ομάδος της σολιστικής *εκθέσεως*. Μόνο το μ. 39, με μια ανάπλαση του υλικού του μ. 7, συνιστά την – αναμενόμενη μετά το τέλος της δεύτερης μακροδομικής ενότητος – προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας που υποδεικνύεται στο μ. 40a, ενώ κατόπιν αυτής το καταληκτικό ritornello ολοκληρώνεται με την αυτούσια επαναφορά των καταληκτικών ιδεών του αρχικού (πρβλ. μ. 40b-44 με 6b-10).[55]

Πιο συμβατή με τις θεωρητικές προδιαγραφές της διμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου αποδεικνύεται τουναντίον η δομική οργάνωση του Adagio molto σε Σολ-μείζονα του *κοντσέρτου για όργανο σε Ρε-μείζονα* Hob. XVIII: 2. Το εναρκτήριο ritornello είναι μικρής σχετικά εκτάσεως και συνίσταται σε τρεις τετράμετρες φράσεις: η πρώτη παρουσιάζει το κύριο θέμα και ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στο μ. 4, η δεύτερη αποτελεί μια παραλλαγή της προηγούμενης στην ομώνυμη ελάσσονα που καταλήγει σε μισή πτώση στο μ. 8, ενώ η τρίτη φράση επανέρχεται στον μείζονα τρόπο για να εκθέσει νέο μοτιβικό υλικό· η τελική της πτώση στο μ. 12 στην δεσπόζουσα της Σολ-μείζονος αφήνει το ritornello αρμονικώς ανοικτό, όσο και αν η παύση-τομή ανάμεσα σε αυτό και στην ακόλουθη σολιστική ενότητα αποσαφηνίζει πλήρως τα μεταξύ τους όρια. Η φραστική δομή της *εκθέσεως*, αντιθέτως, δημιουργεί ορισμένες αμφιβολίες ως προς τον λειτουργικό ρόλο ορισμένων τμημάτων της. Στα μ. 13-16 βέβαια, το κύριο θέμα του ritornello παρουσιάζεται παρηλλαγμένο από το σολιστικό όργανο και ολοκληρώνεται επίσης στην Σολ-μείζονα με τέλεια πτώση. Η δεύτερη όμως φράση, στα μ. 17-20, συνιστά μια ελεύθερη εξέλιξη του κυρίου θέματος που καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα, όπως και τα μ. 21-24a που εισάγουν νέο μελωδικό υλικό, ενώ στα μ. 24b-30 δημιουργείται μια πλατιά πτωτική χειρονομία, πλούσια σε δεξιοτεχνικές μελωδικές φιγούρες, στο περιβάλλον της Ρε-μείζονος. Το πρόβλημα λοιπόν που τίθεται εδώ αφορά στο ποιές από τις παραπάνω φράσεις συνιστούν ένα μεταβατικό τμήμα και ποιές ανήκουν σε μια πλάγια θεματική ομάδα από κοινού με τα μ. 31-

[53] Η ανάλυση της δεύτερης σολιστικής ενότητος εκ μέρους του Odenkirchen (ό.π., σ. 47) είναι ιδιαιτέρως προβληματική: το κύριο θέμα (Α) εντοπίζεται μόνο στο πρώτο δίμετρο, ενώ η πτώση του θεωρείται ότι ανήκει στο θεματικώς μη αντίστοιχο προς την *έκθεση* εξάμετρο μετατροπικό τμήμα Ψ· επιπλέον, το στοιχείο Β (της μετάβασης) φέρεται και αυτό να εκτείνεται σε δύο μόνο μέτρα, με αποτέλεσμα το μ. 35 να αποβάλλεται ως "παρείσακτο" τόσο από την δεύτερη σολιστική ενότητα (η οποία θεωρείται δεκάμετρη, άρα καλύπτει τα μ. 25-34) όσο και από το τελικό ritornello (που συνίσταται σε 9 μέτρα, δηλαδή στα μ. 36-44).

[54] Odenkirchen, ό.π., σ. 47.

[55] Ο Odenkirchen (ό.π., σ. 47 και 48) διαπιστώνει μεν την επανεμφάνιση των μοτιβικών στοιχείων β, δ και ε του εναρκτήριου ritornello, αλλά αδυνατεί να ταυτίσει το μ. 38 με το μ. 6 και τελείως αμήχανα αντιμετωπίζει τα μ. 38-41 ως ένα θεματικώς απροσδιόριστο τμήμα "x", που με την συμμετοχή και του σολίστα προετοιμάζει και υποδεικνύει την θέση της αυτοσχεδιαζόμενης καντέντσας.

38, στα οποία η Ρε-μείζονα εμφανίζεται πλέον παγιωμένη και μάλιστα αναπτύσσονται φιγούρες επί τη βάσει του υλικού των μ. 9-10 του εναρκτήριου ritornello (βλ. μ. 32-33). Η θεώρηση των μ. 17-20 ως μετάβασης και των μ. 21-38 ως πλάγιας θεματικής ομάδος φαίνεται τελικά εξίσου πιθανή με έναν διαχωρισμό ανάμεσα στα μ. 17-24a και 24b-38, γι' αυτό και τυχόν οριστική απόφανση υπέρ της μιας ή της άλλης εκδοχής θα είχε μικρή μόνο σημασία, στον βαθμό που έτσι θα παραγνώριζε κανείς την αξία της παρούσας δομικής αμφισημίας ως βασικού χαρακτηριστικού της οργάνωσης της σολιστικής αυτής *εκθέσεως*.

Το ενδιάμεσο ritornello (μ. 39-48) διαθέτει διττό ρόλο, ολοκλήρωσης της *εκθέσεως* αφ' ενός και προετοιμασίας της δεύτερης ενότητος αφ' ετέρου. Το πρώτο τετράμετρο συνιστά πράγματι μια κατακλείδα της πρώτης ενότητος στην Ρε-μείζονα, βασισμένη στο αρχικό μοτίβο (μ. 39-40) καθώς και στην τελική πτώση του εναρκτήριου ritornello (πρβλ. μ. 42 με 12). Η εξάμετρη δεύτερη φράση, τουναντίον, αναπτύσσει εκ νέου το αρχικό μοτίβο στην σχετική μι-ελάσσονα, όπου και καταλήγει με μια τέλεια πτώση στο μ. 48. Από εκεί και ύστερα, το υλικό του κυρίου θέματος αναπτύσσεται και παραλλάσσεται σε μια σειρά ασύμμετρων σολιστικών φράσεων στην μι-ελάσσονα (μ. 49-51), στην Σολ-μείζονα (μ. 52-56) και στην Ντο-μείζονα (μ. 57-60). Παρακάτω, στα μ. 61-68, δημιουργείται μια οκτάμετρη περίοδος επαναφοράς στην Σολ-μείζονα, η δεσπόζουσα της οποίας εξακολουθεί πάντως να διατηρείται στο προσκήνιο και κατά την διάρκεια του ακόλουθου εξαμέτρου (μ. 69-74), προτού επανεμφανισθούν μοτιβικά στοιχεία της *εκθέσεως* στα μ. 75 κ.εξ.[56] Κάπου εδώ ξεκινά πλέον η θεματική και τονική επανέκθεση των μ. 21 κ.εξ. της *εκθέσεως*, αν και η πρώτη φράση (μ. 21-24a) διευρύνεται εσωτερικά με μια τρίμετρη αλυσίδα με νέο υλικό στα μ. 77-79, με αποτέλεσμα μόνο οι φράσεις των μ. 24b-30 και 31-38 να μεταφέρονται σχεδόν αυτούσιες στην Σολ-μείζονα στα μ. 81b-87 και 88-95, αντιστοίχως.[57] Ακολουθεί το καταληκτικό ritornello στα μ. 96 κ.εξ., με μια τετράμετρη προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας επί τη βάσει του αρχικού μοτίβου του κυρίου θέματος στα μπάσσα. Μετά την καντέντσα, στα μ. 100-105 παρουσιάζεται μια ορχηστρική εκδοχή των μ. 31 κ.εξ. (πρβλ. μ. 100-102 με 31-33), που εξελίσσεται βέβαια διαφορετικά και επικυρώνεται πτωτικά με ένα επιπρόσθετο τετράμετρο (μ. 106-109) σταδιακής εξάλειψης κάθε θεματικού στοιχείου αλλά και της ρυθμικής κίνησης. Έχει λοιπόν ενδιαφέρον να διαπιστώσει κανείς ότι το περιορισμένο μοτιβικό απόθεμα του εναρκτήριου ritornello υποχρεώνει τα δύο επόμενα είτε να αναπτύξουν μέρος του αρχικού υλικού (όπως συμβαίνει στο ενδιάμεσο ritornello καθώς και στην προετοιμασία της καντέντσας του καταληκτικού) είτε ακόμη να βασισθούν σε θεματικά στοιχεία που προέρχονται άμεσα από τις σολιστικές ενότητες – και εμμέσως, μόνο, από το πρώτο ritornello – ή σε νέο υλικό (βλ. το καταληκτικό ritornello μετά την καντέντσα).[58]

Στα αργά μέρη των πρώιμων συμφωνιών του Haydn εντυπωσιάζει το γεγονός ότι η τριμερής δόμηση επισκιάζει την διμερή,[59] και μάλιστα σε τέτοιον βαθμό ώστε η τελευταία να

[56] Πρβλ. Odenkirchen, ό.π., σ. 47, ο οποίος βέβαια αντιμετωπίζει το πρώτο αυτό ήμισυ της δεύτερης ενότητος ως αναπτυξιακό "δεύτερο solo", στο πλαίσιο της γενικότερης εκ μέρους του κατανόησης της διμερούς μορφής σονάτας ως παραγώγου της τριμερούς δια της απαλοιφής του κυρίου θέματος από την *επανέκθεση*, παραπέμποντας μάλιστα ευθέως στην θεωρία για την μορφή σονάτας του Rudolf von Tobel.

[57] Η ανάλυση του Odenkirchen (ό.π., σ. 47) δεν είναι ιδιαίτερα διαφωτιστική ως προς το ακριβές σημείο έναρξης του δευτέρου ημίσεως της δεύτερης μακροδομικής ενότητος: τα τρία παρεμβαλλόμενα επιπρόσθετα μέτρα είναι ασφαλώς τα μ. 77-79, πράγμα που υποδηλώνει την ενσωμάτωση των μ. 75 κ.εξ. στην τμηματική επανέκθεση αυτής της ενότητος, είναι όμως αδύνατον να κατανοήσει κανείς πού εντοπίζει ο Odenkirchen τα δύο ανασυντεθειμένα μέτρα που προτάσσονται όλων αυτών – απομονώνει άραγε κάποια από τα μ. 69-74;

[58] Οι σχετικές παρατηρήσεις του Odenkirchen (ό.π., σ. 47) είναι ελάχιστα πειστικές και μάλλον αβασάνιστες: κακώς δίνεται ιδιαίτερη βαρύτητα στην σύντομη ορχηστρική παρεμβολή των μ. 69-70, αφού αυτή δεν συνιστά προφανώς αυτόνομο tutti· το δεύτερο (ενδιάμεσο) ritornello δεν προαναγγέλλει βεβαίως το υλικό της ακόλουθης σολιστικής ενότητος, αλλά αναπτύσσει – όπως και εκείνη – το κύριο θέμα του εναρκτήριου ritornello· και τέλος, το καταληκτικό tutti δεν χρησιμοποιεί μονάχα νέα μοτίβα, όπως διατείνεται ο Odenkirchen.

[59] Ο Howard Chandler Robbins Landon, στην "κλασσική" μονογραφία του *The Symphonies of Joseph Haydn*, Universal Edition – Rockliff, London 1955, σ. 213, επισημαίνει με έμφαση το ίδιο αυτό γεγονός, παρατηρώντας

ανιχνεύεται σε ένα μόλις δείγμα: στο Andante σε Σολ-μείζονα της *συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* Hob. I: 1. Ολόκληρη η *έκθεσή* του βασίζεται στον μετασχηματισμό του επικεφαλής ρυθμικού μοτίβου, ενός τριήχου δεκάτων-έκτων που ακολουθείται από ένα ή περισσότερα όγδοα, το οποίο παρουσιάζεται σε κάθε φράση: στην τετράμετρη έναρξη του κυρίου θέματος που φθάνει σε τέλεια πτώση στο μ. 4, στην εξάμετρη εξέλιξή του προς την μισή πτώση του μ. 10, στις δύο πρώτες ιδέες της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Ρε-μείζονα – οι οποίες, παρά την αισθητή υφολογική τους διαφοροποίηση, διαμορφώνουν μια ενιαία αρμονική ακολουθία που καταλήγει σε τέλεια πτώση – στα μ. 11-14 και 15-20, καθώς και στην καταληκτική οκτάμετρη πρόταση των μ. 21-28 (η οποία μάλιστα εισάγεται στον αντίθετο τρόπο, προτού επικυρώσει την δευτερεύουσα τονικότητα της δεσπόζουσας).[60]

Μετά την διπλή διαστολή, ο Haydn παραθέτει την πρώτη φράση του κυρίου θέματος στην Ρε-μείζονα (πρβλ. μ. 29-31 με 1-3), διευρύνοντάς την όμως σε έξι μέτρα χάρη στον εγκιβωτισμό του διμέτρου 32-33 πριν την τελική πτώση στο μ. 34 (= μ. 4).[61] Ακολουθεί ανάπτυξη του αρχικού μοτίβου (και δη του τριήχου δεκάτων-έκτων) σε τρεις φάσεις: α) υπό μορφήν διαλόγου των δύο ομάδων βιολιών επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος (μ. 35-37), β) με διαδοχικές μιμήσεις ενός ευρύτερου μελωδικού αναπτύγματος στο πλαίσιο μιας αρμονικής αλυσίδας που κινείται εντός της Σολ-μείζονος (μ. 38-44), και γ) ως "σολιστική" εξύφανση του μοτίβου στα πρώτα βιολιά που καταλήγει σε μισή πτώση πάντοτε στην αρχική τονικότητα (μ. 45-49).[62] Το – από δομικής επόψεως – κρισιμότερο σημείο του κομματιού έρχεται ωστόσο μετά την μισή αυτή πτώση, όταν στα μ. 50-56 εμφανίζεται στην ομώνυμη σολ-ελάσσονα μια ανακατασκευή της δεύτερης φράσεως του κυρίου θέματος (μ. 5-10) και ακολουθείται από σύντομη ανάπτυξη του ρυθμικού μοτίβου των μ. 12-13 και νέα μισή πτώση στην Σολ-μείζονα στα μ. 57-60. Δεδομένου λοιπόν του ότι στα μ. 61-78 επανεκτίθεται χωρίς ουσιαστικές αλλαγές ολόκληρη η πλάγια θεματική ομάδα της *εκθέσεως* στην Σολ-μείζονα,[63] τα μ. 50-60 επιδέχονται δύο ερμηνείες, από τις οποίες μάλιστα εξαρτάται και η διμερής ή τριμερής διάρθρωση της μακροδομής: αν δηλαδή θεωρήσει κανείς το συγκεκριμένο απόσπασμα ως επανέκθεση μέρους του κυρίου θέματος στην ομώνυμη ελάσσονα τονικότητα, τότε ό,τι προηγείται γίνεται κατανοητό ως *επεξεργασία* και από το μ. 50 και έπειτα ξεκινά η *επανέκθεση*, έστω και χωρίς την πρώτη φράση του κυρίου θέματος και από τον ελάσσονα τρόπο·[64] αν όμως τα μ. 50-60 εκληφθούν ως ανάπτυξη των μοτιβικών-θεματικών

---

την σχεδόν καθολική διαμόρφωση μιας – πλήρους ή έστω "υπαινικτικής" – *επανεκθέσεως* στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο.

[60] Πρβλ. την πολύ καλή τοποθέτηση του Ethan Haimo, στην μελέτη του *Haydn's Symphonic Forms: Essays in Compositional Logic*, Clarendon Press, Oxford 1995, σ. 27 και 32. Ο Hermann Kretzschmar, αντιθέτως, στο ιστορικής σημασίας άρθρο του "Die Jugendsinfonien Joseph Haydns", *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1908* (fünfzehnter Jahrgang), C. F. Peters, Leipzig 1909, σ. 74, υποστηρίζει ότι τα μ. 11-14 λειτουργούν ως μετάβαση προς το πλάγιο θέμα, εκλαμβάνοντας μάλιστα ως στοιχείο έκπληξης την εμφάνιση της συγχορδίας της διπλής δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης στο μ. 14 σε θέση τρίτης αναστροφής· εντούτοις, η συγχορδία αυτή εντάσσεται σε μια ευρύτερη αρμονική ακολουθία που, όπως θα δούμε παρακάτω, προς το τέλος του κομματιού επανεκτίθεται αυτούσια στο περιβάλλον της αρχικής τονικότητος, γεγονός που αποδυναμώνει την θεώρηση του Kretzschmar. Κατά την γνώμη μου, το μ. 14 συνιστά όντως μια αρμονική – καθώς και ρυθμική – έκπληξη, ένα απρόσμενο "πάγωμα" της μουσικής ροής, δίχως ωστόσο να αποτελεί και ένα σημείο τομής στον συνολικό αρμονικό σχεδιασμό της *εκθέσεως*, παρά μόνον ένα ξεχωριστό γεγονός *εντός* της πλάγιας θεματικής ομάδος που επιφέρει και μια δραματική αλλαγή ύφανσης.

[61] Στο ενδιαφέρον αυτό φαινόμενο αυτό επικεντρώνουν την προσοχή τους τόσο ο John Vinton ("The Development Section in early Viennese Symphonies: a Re-valuation", *The Music Review* 24, 1963, σ. 19) όσο και ο Landon (*Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 284-285).

[62] Όσον αφορά στην αρμονική στατικότητα του αναπτυξιακού αυτού τμήματος, βλ. Haimo, *Haydn's Symphonic Forms*…, ό.π., σ. 30.

[63] Βλ. ό.π., σ. 33-34.

[64] Αυτή περίπου είναι η άποψη του Rudolf von Tobel (*Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik*, Paul Haupt, Bern – Leipzig 1935, σ. 175) για το συγκεκριμένο μέρος, την οποία αναπτύσσει περισσότερο λεπτομερώς και ο Haimo, *Haydn's Symphonic Forms*…, ό.π., σ. 26.

περιεχομένων των προαναφερόμενων τμημάτων της *εκθέσεως*, τότε δεν μπορεί παρά να γίνει λόγος για μόνο μία δεύτερη μακροδομική ενότητα, με αναπτυξιακό πρώτο ήμισυ (μ. 29-60) και επανεκθεσιακό δεύτερο (μ. 61-78).[65] Ο Haimo, στην διεξοδικότερη ανάλυση του συγκεκριμένου μέρους που έχει δημοσιευθεί έως τώρα, επιλέγει τελικά να μην τοποθετηθεί υπέρ της μιας ή της άλλης απόψεως, παραθέτοντας απλώς επιχειρήματα που αιτιολογούν τόσο την πρώτη όσο και την δεύτερη εκδοχή.[66] Η ουδετερότητα αυτή είναι όμως προβληματική: τα επιχειρήματα υπέρ της τριμέρειας επικεντρώνονται στην αιτιολόγηση της απουσίας της πρώτης φράσεως του κυρίου θέματος από την έναρξη της *επανεκθέσεως*, η οποία βέβαια συνιστά αυτονόητη *προϋπόθεση* για την δεύτερη ενότητα της διμερούς μορφής σονάτας· αντιθέτως, η απουσία τόσο της αναμενόμενης εναρκτήριας θεματικής ιδέας όσο και της προσδοκώμενης επαναφοράς της αρχικής τονικότητος στο μ. 50 δημιουργεί μείζον πρόβλημα για την τριμερή αντίληψη της μορφής σονάτας: διότι μπορεί κανείς να δεχθεί την έλλειψη του ενός ή του άλλου στοιχείου, όχι όμως και την ταυτόχρονη θεματική και αρμονική διάψευση της περίφημης "διπλής επαναφοράς"! Επομένως, στα μ. 50-56 συνεχίζεται ουσιαστικά η ανάπτυξη του υλικού του κυρίου θέματος (που έχει ήδη ξεκινήσει από το μ. 29), δημιουργώντας επιπλέον μια ψευδαίσθηση "επανεκθέσεως" εξαιτίας και της μισής πτώσεως που προηγήθηκε στο μ. 49. Καθώς όμως η πρώτη αυτή απόπειρα οριστικής επαναπροσέγγισης της αρχικής τονικότητος αποβαίνει τελικά άκαρπη, οργανώνεται στην συνέχεια και δεύτερη ανάλογη, στα μ. 57-60, που σε αντίθεση με την προηγούμενη βρίσκει τελικά την δικαίωσή της στην επανεμφάνιση της Σολ-μείζονος στο μ. 61. Για την τριμερή θεώρηση, τα μ. 57-60 συνιστούν αναμφίβολα έναν πλεονασμό· για την διμερή, τουναντίον, το ίδιο σημείο συγκροτεί μια αναγκαία μετάβαση-προετοιμασία της πλήρους επαναφοράς της πλάγιας θεματικής ομάδος στην αρχική τονικότητα. Κατά συνέπειαν, αδυνατώ να κατανοήσω την σκοπιμότητα αντιμετώπισης του αργού αυτού μέρους επί τη βάσει της τριμερούς μορφής σονάτας, έστω και ως εναλλακτικής επιλογής σε μια προφανή – κατ' εμέ – περίπτωση μακροδομικής διμέρειας.

Ας εξετάσουμε τώρα τις γνήσιες τριμερείς μακροδομές, ξεκινώντας από σχετικώς απλές περιπτώσεις, όπως π.χ. από το Andante σε Σολ-μείζονα της *συμφωνίας σε Ντο-μείζονα* Hob. I: 2. Παρά την ρυθμική και υφολογική ομοιογένεια καθώς και την έλλειψη σημείων επαναλήψεως και πτωτικών τομών,[67] η μακροδομική οργάνωση του μέρους αυτού είναι αρκετά σαφής. Η *έκθεση* αποτελείται από οκτάμετρο κύριο θέμα, μετάβαση βασισμένη στο ίδιο υλικό που καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα (μ. 9-17), καθώς και από μια πλάγια θεματική ομάδα που εισάγεται στην ελάσσονα δεσπόζουσα (μ. 18-21) και αποκαθιστά την αναμενόμενη Ρε-μείζονα στην πορεία της (μ. 22-25 και 26-30). Η έναρξη της *επεξεργασίας*, επικαλυπτόμενη με το τέλος της *εκθέσεως*, αναιρεί αμέσως την δευτερεύουσα τονικότητα και

[65] Βλ. σχετικά: Haimo, *Haydn's Symphonic Forms*…, ό.π., σ. 26· πρβλ. επίσης Webster, "Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 128.

[66] Βλ. Haimo, *Haydn's Symphonic Forms*…, ό.π., σ. 32. Σύμφωνα με την τριμερή θεώρηση της μακροδομής, η αποκοπή του κυρίου θέματος από την *επανέκθεση* θα μπορούσε να αποδοθεί στην σκοπιμότητα ελάττωσης του (υπερβολικού) αριθμού τόσο των τέλειων πτώσεων στην αρχική τονικότητα όσο και των παραθέσεων του αρχικού μοτίβου (ό.π., σ. 27) – το οποίο ούτως ή άλλως εμπεριέχεται και στην δεύτερη φράση του κυρίου θέματος (ό.π., σ. 31) – καθώς και στην ιδιαίτερη έμφαση που έχει δοθεί στην περιοχή της αρχικής τονικότητος στο πλαίσιο της *επεξεργασίας* και η οποία είναι βεβαίως αποτρεπτική για μια μηχανιστική πραγμάτωση της *επανεκθέσεως* σύμφωνα με το πρότυπο της *εκθέσεως* (ό.π., σ. 30). Η διμερής μακροδομική έποψη, από την άλλη πλευρά, ενισχύεται από το γεγονός ότι στα μ. 50 κ.εξ. η ομώνυμη ελάσσονα τονικότητα δεν ικανοποιεί την ανάγκη αρμονικής λύσεως στην αρχική τονικότητα – όπως αντιθέτως συμβαίνει λίγο παρακάτω, στο μ. 61 – δίνοντας έτσι περισσότερο την εντύπωση μιας "ψευδούς επανεκθέσεως" παρά του πραγματικού σημείου έναρξης μιας τρίτης μακροδομικής ενότητος και διαψεύδοντας παράλληλα τις προσδοκίες μιας σύμπτωσης της επαναφοράς του αρχικού μοτιβικού-θεματικού υλικού και της αρχικής τονικότητος (ό.π., σ. 31-32).

[67] Ο Kretzschmar (ό.π., σ. 76) αναφέρεται χαρακτηριστικά σε τεχνοτροπία κοντσέρτου που συνίσταται σε ένα μελωδικό "perpetuum mobile" δεκάτων-έκτων (σε ομοφωνία στις δύο ομάδες βιολιών) και την συνοδεία του (στα βαθύφωνα έγχορδα).

στρέφεται μέσω της Σολ-μείζονος στην υποδεσπόζουσα Ντο-μείζονα (μ. 30-34)· σε αυτήν παραμένει όμως για λίγο, προτού επιστρέψει ξανά στην αρχική τονικότητα για την πραγμάτωση μιας μισής πτώσεως στο μ. 41. Η υπόλοιπη *επεξεργασία* (μ. 42-53) περιστρέφεται γύρω από την ομώνυμη ελάσσονα τονικότητα, γεγονός που προσδίδει ιδιαίτερη δομική σημασία στην αλλαγή τρόπου που πραγματοποιείται κατόπιν στην έναρξη της *επανεκθέσεως*. Σε θεματικό επίπεδο, ολόκληρη η ενότητα της *επεξεργασίας* αναπτύσσεται επί τη βάσει μοτιβικών ιδεών της *εκθέσεως* που εξυφαίνονται κατά τρόπον ελεύθερο.[68] Η *επανέκθεση* διαφοροποιείται από την *έκθεση* μόνον ως προς την δραστική συρρίκνωση του μεταβατικού τμήματος: το κύριο θέμα και η πλάγια ομάδα (με επουσιώδεις τροποποιήσεις) επανεκτίθενται στην πληρότητά τους στην Σολ-μείζονα (μ. 54-61 και 66-78), ενόσω από την εννεάμετρη μετάβαση απομένουν τέσσερα μόνο μέτρα (μ. 62-65) που αντιστοιχούν στα μ. 12 (η ελάχιστη αλλαγή του πρώτου φθόγγου από ντο-δίεση σε ντο στο μ. 62 είναι αρκετή ώστε να αποτρέψει πλέον την παρέκκλιση από την κύρια τονικότητα) και 15-17 της *εκθέσεως*.

Η Σολ-μείζονα είναι η τονικότητα και του Andante της *συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* Hob. I: 15. Στην κύρια θεματική ομάδα της *εκθέσεως* διακρίνεται κατ' αρχάς μια τετράμετρη πρόταση που ακολουθείται από μία δίμετρη νέα ιδέα (μ. 5-6), την σχεδόν αυτούσια επανάληψή της (μ. 7-8) και μια τρίμετρη ανάπτυξή της (μ. 9-11) που καταλήγει σε μισή πτώση· ο Haydn καλύπτει μάλιστα τα κενά που αφήνει η μελωδική γραμμή στο τέλος κάθε φράσεως (στα μ. 6, 8 και 11) με μια χιουμοριστική χειρονομία: με την σολιστική παράθεση του αρχικού μοτίβου στα μπάσσα. Το ίδιο μοτίβο εμφανίζεται και στην αρχή της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Ρε-μείζονα, ως το κύτταρο από το οποίο απορρέει μια σπασμωδική κατιούσα μελωδική πορεία (μ. 12-15) και κατόπιν ένα συνεχές ανιόν μελωδικό ανάπτυγμα που καταλήγει σε πτώση στα μ. 21-22 και ακολουθείται από δύο καταληκτικές ιδέες (μ. 22-24 και 25-27). Η *επεξεργασία* βασίζεται αποκλειστικά στο θεματικό υλικό της πλάγιας ομάδος της *εκθέσεως*: ο ισοκράτης επί της δεσπόζουσας της Σολ-μείζονος των μ. 28-32 παραπέμπει στους μοτιβικούς σχηματισμούς των μ. 12-15, η αλυσίδα από την Σολ-μείζονα προς την μι-ελάσσονα στα μ. 33-35 αντλεί το υλικό της από τα μ. 16-17, η διαδικασία τονικοποίησης της σχετικής ελάσσονος στα μ. 36-40 διπλασιάζει το μ. 18 και μεταφέρει σχεδόν αυτούσιο το περιεχόμενο των μ. 19-21 στην μι-ελάσσονα, ενώ η ακόλουθη περίοδος επαναφοράς στην αρχική τονικότητα (με μια στάση στην λα-ελάσσονα) στα μ. 41-49 συνδυάζει τα μοτιβικά θραύσματα των μ. 12-15 με τις ρυθμικές φιγούρες των μ. 22-24. Από εκεί και ύστερα, η μοναδική δομική διαφορά της ακόλουθης *επανεκθέσεως* προς την *έκθεση* έγκειται στην απάλειψη των μ. 9-11, της μόνης δηλαδή φράσεως της κύριας θεματικής ομάδος με κατάληξη σε μισή πτώση (η οποία εντούτοις θα μπορούσε και να είχε επανεκτεθεί κανονικά, χωρίς συνέπειες για την τονική σταθερότητα της τρίτης μακροδομικής ενότητος)· κατά τα λοιπά, τα μ. 50-57 αντιστοιχούν στα μ. 1-8 και τα μ. 58-73 στα μ. 12-27.

Το Andante moderato σε σολ-ελάσσονα της *συμφωνίας σε Σολ-μείζονα* Hob. I: 3 ανοίγει με ένα κύριο θέμα σε δομή περιόδου (2 + 4 και 2 + 4 μέτρων)· στο μ. 12, αμέσως μετά την τέλεια πτώση στην σολ-ελάσσονα, διαμορφώνεται ένα απέριττο πέρασμα προς την σχετική Σι-ύφεση-μείζονα, όπου και εκτίθεται αμέσως μετά η πλάγια θεματική ομάδα (μ. 13-16, 17-25 και 26-28). Στην *επανέκθεση* εντούτοις, η δομή του κυρίου θέματος υφίσταται σημαντική φθορά, στον βαθμό που, παρ' ότι οι τρεις πρώτες φράσεις της περιόδου διατηρούνται αναλλοίωτες στα μ. 60-61, 62-65 και 66-67, η τέταρτη μοιάζει να εγκλωβίζεται, ούτως ειπείν, σε μια αρμονική αμφιταλάντευση ανάμεσα στην υποδεσπόζουσα και την δεσπόζουσα (μ. 68-70) και χωρίς πτώση συνδέεται απ' ευθείας με την πλήρη επαναφορά της

[68] Πρβλ. Kretzschmar, ό.π., σ. 76, ο οποίος αντιμετωπίζει γενικότερα το σύνολο του θεματικού υλικού της συνθέσεως αυτής ως μια διαδοχή νέων κάθε φορά "επεισοδίων", εκ των οποίων ιδιαίτερη αίσθηση προξενεί αυτό των μ. 42-53 επειδή ακριβώς τίθεται στον αντίθετο τρόπο. Ο Webster ("Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 128), εξ άλλου, διακρίνει στα μ. 42 κ.εξ. μια "ψευδή επανέκθεση" εντός της *επεξεργασίας* (στο πλαίσιο πάντοτε μιας τριμερούς μορφής σονάτας).

πλάγιας θεματικής ομάδος στην αρχική τονικότητα (μ. 71-86). Εν τω μεταξύ, στην ανάλογης εκτάσεως με τις δύο εξωτερικές ενότητες *επεξεργασία*, ο Haydn παραθέτει και αναπτύσσει κατά τρόπον εντυπωσιακό για την εποχή το υλικό του κυρίου θέματος. Στην αρχή βρίσκουμε μια τυπική προσαρμογή του πρώτου εξαμέτρου στην Σι-ύφεση-μείζονα (μ. 29-34) και στα μ. 35-36 το πρώτο δίμετρο μεταφέρεται στην Μι-ύφεση-μείζονα. Αμέσως μετά το ίδιο δίμετρο επαναλαμβάνεται στην άνω οκτάβα (μ. 37-38), ενώ η αντιθετική ιδέα που επρόκειτο να ακολουθήσει (πρβλ. μ. 3 κ.εξ. ή μ. 31 κ.εξ.) μεταβάλλεται σε μια δίμετρη μελωδική φράση (μ. 39-40) που αλυσιδοποιείται (στα μ. 41-42) και ρευστοποιείται περαιτέρω (στα μ. 43-48) καταλήγοντας σε μισή πτώση στην ντο-ελάσσονα. Πρόκειται αναμφίβολα για τον αρμονικό στόχο της *επεξεργασίας*, που επικυρώνεται στα μ. 49-53 με την επανεμφάνιση της δίμετρης αρχικής ιδέας και μια ελεύθερη ανάπλαση της δεύτερης ιδέας του κυρίου θέματος για τις ανάγκες της τέλειας πτώσεως. Τέλος, με έναν ευφυή συνδυασμό των ρυθμικών μοτίβων των δύο αυτών ιδεών, δημιουργείται μια αλυσιδωτή μετάβαση προς την *επανέκθεση* που καταλήγει στην δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος στο μ. 59.

Στην *συμφωνία σε Σολ-μείζονα* Hob. I: 27 ο Haydn εντάσσει ένα σχετικώς σύντομο Andante: siciliano σε Ντο-μείζονα. Κύριο και πλάγιο θέμα διαθέτουν εν πολλοίς κοινό, αλλά σε κάθε περίπτωση διακριτό, μοτιβικό υλικό: το κύριο θέμα εκτείνεται σε έξι μέτρα (4 + 2) συν ένα επιπρόσθετο καταληκτικό (μ. 7), ενώ το πλάγιο εισάγεται αδιαμεσολάβητα στην Σολ-μείζονα καλύπτοντας πέντε (μ. 8-12, μισή πτώση) και πέντε μέτρα (μ. 13-17, τέλεια πτώση), εκ των οποίων μάλιστα το τελευταίο (μ. 17) είναι σχεδόν πανομοιότυπο του μ. 7. Η *επεξεργασία* ξεκινά με έναν τετράμετρο ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος που παραπέμπει στην έναρξη του κυρίου θέματος (μ. 18-21). Κατόπιν τούτου, ο πυρήνας της ενότητος αυτής κινείται εντός της ομώνυμης ντο-ελάσσονος, όπου συνδυάζονται αλυσιδοποιήσεις των εναρκτήριων μέτρων τόσο του κυρίου (μ. 22-24)[69] όσο και του πλαγίου θέματος της *εκθέσεως* (μ. 25-27), προτού μια ελεύθερη ροή δεκάτων-έκτων που οδηγεί σε μισή πτώση (μ. 28-30) και μια παράφραση των δύο τελευταίων μέτρων της *εκθέσεως* (πρβλ. μ. 31-32 με μ. 16-17) που λειτουργεί ως προέκταση της δεσπόζουσας της ντο-ελάσσονος σημάνουν το τέλος της *επεξεργασίας*. Η επανέκθεση επομένως του κυρίου θέματος συμπίπτει με την επαναφορά όχι τόσο της αρχικής τονικότητος όσο του αρχικού τρόπου, αφού η αντίθεση της *επεξεργασίας* είναι ως επί το πλείστον τροπικής (παρά τονικής) φύσεως! Ο Haydn προβαίνει ωστόσο σε δύο σημαντικές αλλαγές στην *επανέκθεση*: αφ' ενός παραλείπει το καταληκτικό μ. 7 του κυρίου θέματος και τροποποιεί το αμέσως προηγούμενο, προκειμένου να άρει την κλειστότητα της αρμονικής δομής των μ. 1-6 και να συνδέσει μέσω μισής πτώσεως τα μ. 33-38 με την ακόλουθη επαναφορά του πλαγίου θέματος στην Ντο-μείζονα· και αφ' ετέρου μεταβάλλει την δομική οργάνωση του πρώτου ημίσεως του πλαγίου θέματος κατά το πρότυπο του κυρίου θέματος (4 + 2 μέτρα), με την αντικατάσταση των μ. 11-12 από ένα νέο τρίμετρο (μ. 42-44) που πραγματοποιεί δύο πτώσεις στην τονική. Έτσι, τα μ. 45-49 (πρβλ. μ. 13-17) προσλαμβάνουν περισσότερο αυτόνομο, καταληκτικό χαρακτήρα, ενώ η *επανέκθεση* αποκτά μεγαλύτερη συνέχεια, χωρίς ισχυρές τομές μεταξύ των επιμέρους τμημάτων της, διατηρώντας παράλληλα την ίδια ακριβώς έκταση (17 μέτρων) με την *έκθεση*.

Σε ένα άλλο ανάλογο δείγμα γραφής, στο Andante σε Μι-ύφεση-μείζονα της *συμφωνίας σε Σι-ύφεση-μείζονα* Hob. I: 107, η *έκθεση* συνίσταται σε ένα αρμονικώς κλειστό οκτάμετρο κύριο θέμα, που ακολουθείται από επίσης οκτάμετρη μετάβαση (μ. 9-16) με πτώση στην διπλή δεσπόζουσα, ένα εξάμετρο πλάγιο θέμα στην τονικότητα της δεσπόζουσας (μ. 17-22) και ένα καταληκτικό (μ. 23-28) που βασίζεται στα χαρακτηριστικά άλματα του κυρίου θέματος – τα οποία βεβαίως εντοπίζονται και στην μετάβαση. Στην *επανέκθεση* ωστόσο, το κύριο θέμα (μ. 52-59) καταλήγει σε μισή πτώση (μέσω της αντικατάστασης των μ. 7-8 από τα μ. 58-59), η μετάβαση εξαφανίζεται, ενώ το αρχικό δίμετρο του πλαγίου

[69] Σε αυτό το σημείο ο Webster ("Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 128) εντοπίζει μια "ψευδή επανέκθεση".

θέματος (μ. 17-18) εκτοπίζεται από ένα νέο τετράμετρο (βασισμένο σε μοτίβα του κυρίου θέματος), το οποίο όμως συνδέεται με την τονική μεταφορά των μ. 19-22, διαμορφώνοντας έτσι μια οκτάμετρη πρόταση στα μ. 60-67· τελικά, μόνον η εξάμετρη κατακλείδα (μ. 68-73) διατηρείται στην *επανέκθεση* όπως ακριβώς ήταν και στην *έκθεση*. Στην *επεξεργασία*, εξ άλλου, το μοτιβικό υλικό της *εκθέσεως* μετασχηματίζεται ελεύθερα στο πλαίσιο ενός διμερούς αρμονικού σχεδιασμού: στο πρώτο τμήμα αυτής της διαδικασίας, παρά την εμμονή του οκτάμετρου ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της Μι-ύφεση-μείζονος στα μ. 29-36, η πεντάμετρη φράση που ακολουθεί (μ. 37-41) τονικοποιεί την (υποδεσπόζουσα) Λα-ύφεση-μείζονα· στο δεύτερο δε τμήμα της *επεξεργασίας*, σχηματίζεται κατ' αρχάς μια τετράμετρη φράση στην (σχετική της υποδεσπόζουσας) φα-ελάσσονα (μ. 42-45) και κατόπιν επαναπροσεγγίζεται σταδιακά η αρχική τονικότητα μέσω μιας μετατροπικής πορείας στα μ. 46-51.

Στο Andante σε Σολ-μείζονα της *συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* Hob. I: 10, ο Haydn δημιουργεί μιαν επίφαση κοντσέρτου στην – εκτάσεως είκοσι μέτρων – κύρια θεματική ομάδα της *εκθέσεως*: μέχρι την τέλεια πτώση του μ. 10 η ορχηστρική γραφή είναι αρκετά συμπαγής, ενώ στο δεύτερο δεκάμετρο (που καταλήγει σε μισή πτώση στο μ. 20) δεσπόζει η μελωδική γραμμή των πρώτων βιολιών. Ακολουθεί άμεσα η πλάγια θεματική ομάδα στην δεσπόζουσα Ρε-μείζονα, η οποία μοιράζεται μεν το βασικό μοτίβο με την κύρια ομάδα,[70] αλλά τα επιμέρους τμήματά της (μ. 21-24, 25-28, 29-34, 35-38, 39-41) συνδέονται μεταξύ τους αποφεύγοντας χαρακτηριστικά τις ισχυρές πτωτικές τομές μέχρι το τέλος της *εκθέσεως* (μ. 38-39). Η *επεξεργασία* διακατέχεται επίσης από το βασικό μοτίβο της *εκθέσεως* και αποτελείται από τρία τμήματα: το πρώτο (μ. 42-47) συνίσταται σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος, το δεύτερο (μ. 48-53) διαμορφώνει μια αλυσίδα από την Σολ-μείζονα προς την σχετική μι-ελάσσονα, ενώ το τρίτο (μ. 54-59 και 60-62) ακολουθεί – ξανά υπό τύπον αλυσίδος, αλλά με πυκνώτερη ρυθμική κίνηση – την αντίθετη αρμονική κατεύθυνση και τελικά πραγματώνει μια μισή πτώση στην Σολ-μείζονα. Έτσι, στο μ. 63 εισάγεται η *επανέκθεση*, με ορισμένες ωστόσο περικοπές προς το μέσον της. Ενώ λοιπόν η πρώτη κύρια θεματική ιδέα είναι πλήρης (μ. 63-72), η δεύτερη ακολουθεί κατά γράμμα την *έκθεση* μόνο μέχρι το μ. 80 (πρβλ. μ. 73-80 με 11-18) και φθάνει στην μισή πτώση του μ. 82 διατηρώντας το ρυθμικό μοτίβο των μ. 79-80 και στο μ. 81, γεγονός που απαλύνει σημαντικά την πτωτική αυτή τομή σε σχέση με την επενέργεια της υφολογικής διαφοροποίησης των μ. 19-20 στην *έκθεση*. Στο μ. 82 επίσης εισάγεται με δομική επικάλυψη και η τονική επαναφορά της πλάγιας ομάδος, από την οποία έχουν ωστόσο αφαιρεθεί τα τέσσερα πρώτα μέτρα (21-24), καθώς και το τρίμετρο 30-32: η άμεση λοιπόν εμφάνιση των μ. 25-28 στα μ. 82-85 αποσκοπεί προφανώς στην ανάδειξη της ανιούσας εκδοχής του βασικού μοτίβου (που σπάει την "μονοτονία" της κατιούσας κατεύθυνσης του ιδίου από την έναρξη της *επανεκθέσεως*), ενώ η ένωση του μ. 29 (= μ. 86) με τα μ. 33-41 (= μ. 87-95) συνδυάζεται με ουσιώδεις αρμονικές μεταβολές στα μ. 86-89, τα οποία επικεντρώνονται στην συγχορδία της τονικής αντί της δεσπόζουσας (όπως στο αντίστοιχο σημείο της *εκθέσεως*). Κατά συνέπειαν, ο Haydn επιτυγχάνει με τις μικρές αυτές τροποποιήσεις στην *επανέκθεση* τρία πράγματα: α) συνδέει άμεσα τις δύο θεματικές ομάδες, καθιστώντας πλέον κοινή πέραν της μοτιβικής και την αρμονική τους υπόσταση· β) αποφεύγει την κατάχρηση του βασικού μοτίβου στην κατιούσα εκδοχή του· και γ) ενισχύει την παγίωση της κύριας τονικότητος στο πλαίσιο της πλάγιας θεματικής ομάδος.

Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει και το Adagio ma non troppo σε Φα-μείζονα της *συμφωνίας σε Ντο-μείζονα* Hob. I: 32. Το κύριο θέμα είναι αντιστικτικής υφής: βασίζεται πρωτίστως σε μια δίμετρη ιδέα που εμφανίζεται διαδοχικά σε βιόλες και μπάσσα (μ. 1-2), στα πρώτα βιολιά (μ. 3-4), στα δεύτερα βιολιά (μ. 5-6), και τελικά σε αμφότερες τις ομάδες

[70] Πρβλ. το σχετικό σχόλιο του Landon (*Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 291) όσον αφορά στην διαρκή παρουσία του βασικού αυτού μοτίβου στην συνολική μακροδομή.

βιολιών (μ. 7), όπου όμως μένει ημιτελής και συνδέεται με μια πτώση στην δεσπόζουσα (μ. 8-9). Ακολουθεί η πλάγια ομάδα της *εκθέσεως* στην Ντο-μείζονα, όπου νέα μοτιβικά περιεχόμενα συνοδεύονται διακριτικά από την εναρκτήρια φιγούρα τριών ογδόων (μ. 10-20) και συγκροτούν στην συνέχεια ένα αρκετά δεξιοτεχνικό πέρασμα στα πρώτα βιολιά (μ. 21-28), προτού τελικά επανέλθουν στο προσκήνιο μερικές καταληκτικές αναφορές στο αρχικό υλικό (μ. 29-33). Η δίμετρη ιδέα του κυρίου θέματος επιστρέφει στην πρωτότυπη εκδοχή της στην έναρξη της *επεξεργασίας*, και μάλιστα υπό μορφήν ενός σύντομου stretto μεταξύ των δύο ομάδων βιολιών στην Ντο-μείζονα (μ. 34-37), που εντούτοις συνδέεται άμεσα με μια εξόχως ομοφωνική παράθεση μοτιβικών στοιχείων της πρώτης ιδέας της πλάγιας θεματικής ομάδος (μ. 38-40) που στρέφεται προς την Φα-μείζονα. Την ενδιαφέρουσα αυτή σύνοψη των δύο υφολογικών "άκρων" που εμπεριέχονται στην παρούσα σύνθεση ακολουθεί ωστόσο ένα ακόμη πιο εντυπωσιακό τέχνασμα: στα μ. 41-42 ο Haydn μεταφέρει σχεδόν αυτούσια τα μ. 1-2, δημιουργώντας πολύ πειστικά την αίσθηση της οριστικής επαναφοράς του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα![71] Παρ' όλα αυτά, η προσδοκία της *επανεκθέσεως* διαψεύδεται, όταν στα μ. 43-48 απομονώνεται το μοτίβο των ογδόων από την αρχική ιδέα και οδηγεί σε μια μισή πτώση. Σε αυτό το σημείο δημιουργούνται επίσης προϋποθέσεις για την έναρξη της *επανεκθέσεως*· ούτε τώρα όμως συμβαίνει αυτό: αντιθέτως, η αρχική ιδέα εμφανίζεται παρηλλαγμένη στην ομώνυμη ελάσσονα τονικότητα και σε ομοφωνική ύφανση δίνει το έναυσμα για περαιτέρω μελωδική εξύφανση (μ. 49-53). Η διπλή πάντως διάψευση της προσδοκίας της "διπλής επαναφοράς" που προηγήθηκε (στα μ. 41 και 49) καθιστά τελείως αναπάντεχη της εκπλήρωσή της στα μ. 54 κ.εξ., σε ένα σημείο δηλαδή που η θεματική ανάπτυξη της *επεξεργασίας* φαινόταν (επιτέλους) να παίρνει τον δρόμο της. Και όμως: τα μ. 54-57 είναι αντίστοιχα των μ. 1-4, ενώ στα μ. 58-60 ο Haydn εγκαταλείπει την αντίστιξη για χάρη μιας αλυσιδοποίησης που καταλήγει στα μ. 61-65 σε μια πολύ εμφαντική – όσο και εκτενή – μισή πτώση (που επιπλέον αξιοποιεί και ένα μοτίβο από την πλάγια ομάδα της *εκθέσεως*· πρβλ. μ. 21 και 25 με μ. 61-63). Έπειτα, η πλάγια θεματική ομάδα επανεκτίθεται στην Φα-μείζονα με μια βράχυνση της πρώτης ιδέας της κατά τρία μέτρα που την καθιστά πιο συμμετρική, εκτάσεως οκτώ μέτρων (πρβλ. μ. 66-69 με 10-13 και μ. 71-73 με 18-20), ενώ τα υπόλοιπα στοιχεία της *εκθέσεως* μεταφέρονται στην αρχική τονικότητα χωρίς δομικές τροποποιήσεις (πρβλ. μ. 74-86 με μ. 21-33).

Ο αρκετά "απότομος" τρόπος με τον οποίο ξεκινά η *επανέκθεση* και η αναπτυξιακή υποκατάσταση των μ. 5-9 του κυρίου θέματος από τα μ. 58-65 (σε συνδυασμό μάλιστα και με την ιδιαίτερα προβεβλημένη τομή πριν την επαναφορά της πλάγιας θεματικής ομάδος), θα μπορούσαν πιθανόν να προσανατολίσουν την αναλυτική προσέγγιση προς το μορφολογικό πρότυπο της διμερούς σονάτας. Θεωρώ όμως ότι έτσι θα ήταν αδύνατον να ερμηνευθεί ικανοποιητικά η διπλή επανεμφάνιση της αρχικής ιδέας στην Φα-μείζονα στα μ. 41-42 και 54-57: διότι, ακόμη και αν δεχθούμε ότι η τεχνική της "ψευδούς επανεκθέσεως" (υπό την έννοια μιας "εσώκλειστης" στην *επεξεργασία* επαναφοράς του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα) θα μπορούσε να βρει εφαρμογή και στον διμερή τύπο σονάτας, εντούτοις δεν υφίσταται καμμιά απολύτως δυνατότητα εφαρμογής της τεχνικής αυτής εις διπλούν, τόσο στην τριμερή όσο και στην διμερή μορφή σονάτας! Κατά συνέπειαν, η έναρξη της *επανεκθέσεως* στο μ. 54 είναι αδιαπραγμάτευτη, ενώ ό,τι συμβαίνει στα μ. 58-65 θα πρέπει να εκληφθεί ως δευτερεύουσα ανάπτυξη στο πλαίσιο της *επανεκθέσεως*. Η ιδιαιτερότητα λοιπόν του συγκεκριμένου μέρους έγκειται κατά την γνώμη μου στο ότι ο σχεδιασμός της *επεξεργασίας*, με την ισχυρή όσο και επίμονη τάση του να οδηγήσει στην "διπλή επαναφορά", υποχρεώνει τελικά το πρώτο τμήμα της *επανεκθέσεως* (το κύριο θέμα) να συνδεθεί στενότερα με την *επεξεργασία* και να επιρρεασθεί από αυτήν, αποσπώμενο έτσι αισθητά από τα υπόλοιπα μέλη της *επανεκθέσεως* (την πλάγια θεματική ομάδα και την κατακλείδα).

[71] Πρβλ. Webster, "Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 128 ("ψευδής επανέκθεση").

Το Andante της *συμφωνίας σε Ντο-μείζονα* Hob. I: 33 είναι γραμμένο στην ομώνυμη ντο-ελάσσονα. Η κύρια θεματική ομάδα της *εκθέσεως* κατανέμει το υλικό της σε δύο ασύμμετρα δομικά τμήματα, ένα οκτάμετρο που φθάνει σε τέλεια πτώση και ένα εξάμετρο (μ. 9-14) που οδηγείται σε πτώση στην δεσπόζουσα. Η πλάγια θεματική ομάδα εισάγεται κατόπιν απ' ευθείας στην Μι-ύφεση-μείζονα· πέραν της ανάπλασης μοτίβων από την κύρια ομάδα (όπως τα επαναλαμβανόμενα όγδοα των μ. 3, 6 και 11 στα μ. 15-17 ή το τρίηχο δεκάτων-έκτων του μ. 7 στα μ. 22-24) προστίθενται εδώ και νέες μοτιβικές φιγούρες (όπως π.χ. τα δέκατα-έκτα στα μ. 27b κ.εξ.), διαμορφώνοντας εν τέλει ένα πλούσιο μωσαϊκό θεματικών ιδεών στα μ. 15-21, 22-27, 28-32, 33-37 και 38-40. Η *επεξεργασία* αφιερώνεται ως επί το πλείστον στην αναδιάταξη – και λιγότερο στην ανάπτυξη – του υλικού της *εκθέσεως* σε νέα αρμονικά συμφραζόμενα:[72] στα μ. 41-48 παρατίθεται στην Μι-ύφεση-μείζονα το αρχικό οκτάμετρο του κυρίου θέματος, με το οποίο επικαλύπτεται μία δίμετρη προέκτασή του (μ. 48-49), βασισμένη στο μοτίβο τριήχου δεκάτων-έκτων, όπως εξ άλλου και τα μ. 50-53, τα οποία ουσιαστικά μεταφέρουν στην Λα-ύφεση-μείζονα τα μ. 33-35 (το τελευταίο εις διπλούν). Ακολουθεί μια αναπτυξιακή πορεία προς την φα-ελάσσονα (μ. 54-58), όπου το μοτίβο των μ. 3-4 συνδυάζεται με το τρίηχο δεκάτων-έκτων, καθώς και ένα τμήμα επικύρωσης της ελάσσονος υποδεσπόζουσας με τις φιγούρες δεκάτων-έκτων των μ. 27b κ.εξ. (μ. 59-62). Στην ίδια τονικότητα παρουσιάζεται κατόπιν μια τρίμετρη αναφορά στην αρχική θεματική ιδέα (μ. 63-65), η οποία ακολουθείται από ένα ακόμη ανάπτυγμα των φιγούρων των μ. 27b κ.εξ., που αυτήν την φορά όμως οδηγεί στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος (μ. 66-72) προετοιμάζοντας την *επανέκθεση*. Σε αντίθεση με την κύρια ομάδα που επανεκτίθεται χωρίς μεταβολές στα μ. 73-86, η πλούσια σε θεματικές ιδέες πλάγια ομάδα μεταφέρεται στην ντο-ελάσσονα με αρκετές περικοπές: από τα μ. 15-21 διατηρείται μόνο το πρώτο δίμετρο στα μ. 87-88, το υλικό των μ. 22-27 αναπλάθεται σε στενότερο χώρο στα μ. 89-93, ενώ το μ. 32 αφαιρείται με αποτέλεσμα την δημιουργία μιας συνεχούς μελωδικής ροής μέχρι το κλείσιμο του μέρους (πρβλ. μ. 94-97 με 28-31 και μ. 98-105 με 33-40).

Στην ντο-ελάσσονα τίθεται επίσης το Andante της *συμφωνίας σε Ντο-μείζονα* Hob. I: 37. Και σε αυτήν την περίπτωση, επίσης, το κύριο θέμα – οργανωμένο ως οκτάμετρη περίοδος – φθάνει σε δύο πτώσεις, μία τέλεια στο μ. 4 και μία μισή στο μ. 8, ενώ η πλάγια ομάδα εισάγεται αδιαμεσολάβητα στην σχετική Μι-ύφεση-μείζονα. Έχει ωστόσο ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς την αστάθεια της αρμονικής δομής της πλάγιας θεματικής ομάδος: το πρώτο της τμήμα (μ. 9-15a), αναπτύσσοντας διεξοδικά το βασικό μοτίβο του κυρίου θέματος, καταλήγει σε πτώση στην δεσπόζουσα, ενώ το δεύτερο (μ. 15b-21) εμμένει σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας, δίνοντας την εντύπωση μιας μεταβάσεως περισσότερο παρά μιας αυτόνομης θεματικής ιδέας. Έτσι, μόνο στα μ. 22-25 και 26-28 διατυπώνονται δύο σύντομες, καταληκτικού χαρακτήρος, θεματικές ιδέες που επικυρώνουν πτωτικά την Μι-ύφεση-μείζονα. Μια ασυνόδευτη ανάκληση του βασικού μοτίβου στο μ. 29 χρησιμεύει στην έναρξη της *επεξεργασίας* ως προετοιμασία (από κοινού με το θεματικώς ουδέτερο μ. 30) για την παράθεση των δύο τελευταίων ιδεών της *εκθέσεως* στην Λα-ύφεση-μείζονα (πρβλ. μ. 31-32 με 22-23 και μ. 33-35a με 26-28). Στην συνέχεια, ένα νέο μοτιβικό στοιχείο αλυσιδοποιείται και ρευστοποιείται στα μ. 35b-39 οδηγώντας προς την ντο-ελάσσονα, η οποία εδραιώνεται με νέες αποσπασματικές αναφορές του βασικού μοτίβου στα μ. 40-43a και πτώση στην δεσπόζουσα, που προεκτείνεται στα μ. 43b-46 (η καταληκτική αναφορά στην γεμάτη

[72] Ο Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 248) αποτιμά αρνητικά την έλλειψη "πραγματικής ανάπτυξης", όπως και την απουσία ενός έντονα αντιθετικού στοιχείου στην πλάγια ομάδα της *εκθέσεως*· είναι ωστόσο προφανές ότι τα κριτήριά του προκύπτουν από την θεωρία της σονάτας του ώριμου κλασσικισμού και ως εκ τούτου μάλλον εύλογα δεν επαληθεύονται στο συγκεκριμένο έργο. Παράλληλα, δεν χρήζει ιδιαίτερου σχολιασμού ούτε η γνώμη του για την μορφή του αργού αυτού μέρους, την οποία χαρακτηρίζει ως "στοιχειώδη διμερή σονάτα"! Ο Webster ("Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 128), από την άλλη πλευρά, εντάσσει σαφέστατα στον τριμερή τύπο σονάτας το συγκεκριμένο κομμάτι, πλην όμως αναφέρεται και σε κάποια "ψευδή επανέκθεση" εντός της *επεξεργασίας*, την οποία προσωπικά αδυνατώ να εντοπίσω.

ενέργεια χειρονομία των μ. 20-21 έχει ιδιαίτερο λόγο ύπαρξης στο σημείο αυτό, δεδομένου του ότι εφ' εξής δεν επανέρχεται στην πρωτότυπη μορφή της). Στην *επανέκθεση*, τώρα, ο Haydn αντιμετωπίζει δύο προκλήσεις: την μονοθεματικότητα των 15 πρώτων μέτρων της *εκθέσεως* και την τονική αστάθεια των μ. 9-21. Αρχικά λοιπόν επανεκθέτει το κύριο θέμα μόνο κατά το ήμισυ (μ. 47-50 = μ. 1-4) και το συνδέει με μια συνεπτυγμένη ανάπλαση του πρώτου τμήματος της πλάγιας θεματικής ομάδος (μ. 51-55a) που φθάνει σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Συνεχίζοντας όμως αυτήν την δευτερεύουσα ανάπτυξη στο πλαίσιο της *επανεκθέσεως*, ο Haydn δημιουργεί ένα επιπρόσθετο τετράμετρο (μ. 55b-59a) από την ανάπτυξη του υλικού του μ. 20 και μεταθέτει το πέρασμα με τον ισοκράτη επί της δεσπόζουσας των μ. 15b κ.εξ. στα μ. 59b-64 (= μ. 15b-19 συν 21), τα οποία ουσιαστικά προετοιμάζουν την επαναφορά στην ντο-ελάσσονα των καταληκτικών ιδεών των μ. 22-28 στα μ. 65-71. Συνεπώς, οι παραθέσεις του βασικού μοτίβου περιορίζονται στην *επανέκθεση* σε μόλις 8 μέτρα (μ. 47-54), ενώ η τονική αστάθεια του μεγαλύτερου μέρους της πλάγιας θεματικής ομάδος της *εκθέσεως* λαμβάνεται εδώ ως αφορμή για την μερική ανασύνθεση (για μιαν "αναπτυξιακή αναδόμηση", ούτως ειπείν) της *επανεκθέσεως*.

Η *συμφωνία σε Μι-ύφεση-μείζονα* Hob. I: 11 ανοίγει με ένα ενδιαφέρον Adagio cantabile, το κύριο θέμα του οποίου διαρθρώνεται ως δεκαεξάμετρη πρόταση με αλληλεπικαλυπτόμενες φράσεις: η βασική ιδέα παρουσιάζεται στα μ. 1-5 από τα δεύτερα βιολιά, τα πρώτα βιολιά διατυπώνουν στα μ. 5-9 μία "τονική απάντηση" (σύμφωνα με την ορολογία της φούγκας)[73] και από το μ. 9 το δεδομένο υλικό αναπτύσσεται (πρώτα μιμητικά και έπειτα ομοφωνικά) σε αμφότερες τις ομάδες βιολιών καταλήγοντας στην δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος στα μ. 14-16. Η πλάγια ομάδα θεμάτων εισάγεται αμέσως μετά στην Σι-ύφεση-μείζονα με ένα ιδιαίτερα "μελωδικό" θέμα (μ. 17-22) που συνδέεται άμεσα με ενεργητικότερες μιμήσεις μεταξύ των δύο ομάδων βιολιών (στα μ. 23-26), ενώ μετά την καλά αρθρωμένη τέλεια πτώση στα μ. 26-27 ακολουθούν διάφορες καταληκτικές ιδέες με ταυτοφωνία των βιολιών (μ. 27-31) και εν τέλει ολόκληρου του σώματος των εγχόρδων (μ. 32-33). Η έναρξη της *επεξεργασίας* προσεγγίζει εκείνη της *εκθέσεως*, μεταφέροντας στα μ. 34-38 τα πέντε πρώτα μέτρα του κυρίου θέματος στην τονικότητα της δεσπόζουσας.[74] Στα μ. 39-41 που ακολουθούν, η δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* εγκαταλείπεται επιτέλους και αντ' αυτής προσεγγίζεται η υποδεσπόζουσα Λα-ύφεση-μείζονα με μια ελεύθερη κίνηση τριήχων δεκάτων-έκτων (που παραπέμπει πολύ αμυδρά στα μ. 14-15 της *εκθέσεως*).[75] Ο

[73] Πρβλ. την σχετική παρατήρηση του Landon, *Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 293.

[74] Η Petra Weber-Bockholdt, στο άρθρο της "Joseph Haydns Sinfonien mit langsamen ersten Sätzen", *Die Musikforschung* 45/2, 1992, σ. 153, υποστηρίζει ότι στην έναρξη της *επεξεργασίας* συγχωνεύονται τα πρώτα μέτρα της *εκθέσεως* σε μεταφορά στην δεσπόζουσα με μια αυτούσια επανάληψη των μ. 5-12. Η παρατήρηση αυτή ωστόσο είναι καταφανώς εσφαλμένη: τα μ. 34-38 παραθέτουν μια "πραγματική απάντηση" της αρχικής ιδέας (μιλώντας πάντοτε με όρους της θεωρίας της φούγκας), η αντιθεματική φιγούρα των πρώτων βιολιών στα μ. 34-36 δεν αντιστοιχεί επακριβώς στο περιεχόμενο των δεύτερων βιολιών στα μ. 5-7 και η εξέλιξη μετά το μ. 38 δεν έχει καμμία σχέση με τα μ. 10-12! Εν τέλει, μόνο το μ. 38 συνιστά αυτούσια επανάληψη του μ. 9 παρά του αντίστοιχου μ. 5, αλλά και αυτή η αντικατάσταση υπαγορεύεται αποκλειστικά από την αρμονική υπόσταση της "κεφαλής του θέματος" στο μ. 38 – που υπαινίσσεται μια "πραγματική" (όπως στο μ. 9) και όχι "τονική απάντηση" (όπως στο μ. 5) – η οποία βεβαίως με την σειρά της εξαρτάται από την διαφορετική αρμονική λειτουργία των μ. 5 κ.εξ. της *εκθέσεως* και των μ. 38 κ.εξ. της *επεξεργασίας*: στην πρώτη περίπτωση επικρατεί η σκοπιμότητα της παραμονής στην αρχική τονικότητα (εξ ου και η "τονική απάντηση"), ενώ στην δεύτερη επιζητείται αντιθέτως μια διαδικασία απομάκρυνσης από το εναρκτήριο τονικό κέντρο. Ο λόγος για τον οποίον η Weber-Bockholdt προβαίνει σε αυτήν την ατυχή παρατήρηση θα φανεί στην συνέχεια, κατά την εξέταση της *επανεκθέσεως*.

[75] Ο Webster ("Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 128) κάνει λόγο και σε αυτήν την περίπτωση για μια "ψευδή επανέκθεση", η οποία θα μπορούσε να εντοπισθεί μόνο στα μ. 38-39 της *επεξεργασίας*, όπου εντούτοις η τονικότητα της Μι-ύφεση-μείζονος έχει σαφώς μεταβατική λειτουργία προς την Λα-ύφεση-μείζονα, γεγονός που αποδυναμώνει τον προαναφερόμενο ισχυρισμό. Γενικότερα, ο Webster συχνά φαίνεται ότι κάνει κατάχρηση του όρου "ψευδής επανέκθεση", με αποτέλεσμα να αποστερεί – δυστυχώς – σημαντικό μέρος της επενέργειας αυτού του τεχνικού μέσου, όταν όντως υφίσταται σε κάποια έργα.

πραγματικός όμως τονικός στόχος της *επεξεργασίας* είναι η φα-ελάσσονα, που μέσω ανάπτυξης μοτιβικών φιγούρων από την πλάγια ομάδα της *εκθέσεως* (βλ. κυρίως μ. 23 και 27-28) επικυρώνεται με μία τέλεια πτώση στα μ. 49-50. Η μεσαία μακροδομική ενότητα ολοκληρώνεται κατόπιν με ένα μεταβατικό τμήμα που επικεντρώνεται στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος (μ. 51-56). Μέσω αυτού λοιπόν προσεγγίζεται η *επανέκθεση*, στην οποία εντούτοις το κύριο θέμα συνοψίζεται σε μόλις 7 μέτρα, αφού μόνο το πρώτο δίμετρο της *εκθέσεως* επανεισάγεται στα μ. 57-58, εξυφαίνεται υπό μορφήν αλυσιδωτού διαλόγου ανάμεσα στις δύο ομάδες βιολιών και καταλήγει σε τέλεια πτώση στα μ. 58-60, η οποία ακολουθείται μονάχα από την εμφαντική πτώση στην δεσπόζουσα των μ. 14-16 που μεταφέρονται σχεδόν αναλλοίωτα στα μ. 61-63. Φαίνεται λοιπόν ότι η αρχική θεματική ιδέα με την ανάπτυξή της ήδη στο πλαίσιο της *εκθέσεως* και την επαναφορά της στην έναρξη της *επεξεργασίας* έχει εξαντληθεί σε τέτοιον βαθμό, ώστε σε αυτό το κρίσιμο μακροδομικό σημείο να μην θεωρείται πλέον απαραίτητη μια ύστατη (σχετικώς) πλήρης παράθεσή της, αλλά να αρκεί απλώς μια υπαινικτική αναφορά της.[76] Προς εξισορρόπηση του γεγονότος αυτού βεβαίως, η επανέκθεση της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Μι-ύφεση-μείζονα παραμένει πιστή στην *έκθεση* (πρβλ. μ. 64-73 με 17-26), όπως και η ακόλουθη πρώτη καταληκτική ιδέα (πρβλ. μ. 74-78 με 27-31), ενώ το επιβλητικό κλείσιμο της *εκθέσεως* (μ. 32-33) αντικαθίσταται από μια νέα κατακλείδα, ιδιαιτέρως ήπιου χαρακτήρος, στα μ. 79-81.[77]

Αργό πρώτο μέρος διαθέτει και η *συμφωνία σε Λα-μείζονα* Hob. I: 5. Η δομική οργάνωση αυτού του Adagio, ma non troppo όμως εξαρτάται σε σημαντικό βαθμό από τον σολιστικό χειρισμό των δύο κόρνων, γεγονός που καθίσταται φανερό ήδη από την διάρθρωση της κύριας θεματικής ομάδος της *εκθέσεως*: η πρώτη ιδέα παρουσιάζεται μόνο από τα έγχορδα και φθάνει σε τέλεια πτώση στο μ. 6, όπου εισάγονται τα κόρνα προεκτείνοντας την συγχορδία της τονικής μέχρι το μ. 8· από το ίδιο μέτρο ξεκινά (με την συμμετοχή εγχόρδων και κόρνων) και η δεύτερη θεματική ιδέα της κύριας ομάδος που κατευθύνεται προς την μισή πτώση του μ. 16, αλλά και σε αυτήν την περίπτωση τα κόρνα διαμορφώνουν με τις φανφάρες τους μια προέκταση της εναλλαγής των αρμονιών της τονικής και της δεσπόζουσας μέχρι το μ. 19. Στο μ. 20 η είσοδος των δύο όμποε υπογραμμίζει την έναρξη της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Μι-μείζονα, η οποία πάντως αποτελείται μονάχα από δύο σχετικώς σύντομα τμήματα (μ. 20-25 και 26-30) που ολοκληρώνονται με ισάριθμες τέλειες πτώσεις.[78] Η

[76] Η Weber-Bockholdt (ό.π., σ. 153) δίνει μια διαφορετική – αλλά καθόλου πειστική – ερμηνεία του ιδίου αυτού φαινομένου: τα μ. 57-60 (υποτίθεται ότι) αντιστοιχούν στα μ. 1-4 και τα μ. 61-63 στα μ. 14-16· από την *επανέκθεση* απαλείφονται επομένως τα μ. 5-13 της *εκθέσεως*, επειδή – σύμφωνα με την συγγραφέα – είχαν παρουσιασθεί νωρίτερα στην *επεξεργασία*. Αυτός είναι λοιπόν ο λόγος για τον οποίον η ίδια επέμενε (αδίκως) να θεωρεί ότι στην έναρξη της *επεξεργασίας* παρατίθενται κατά κάποιον τρόπο τα μ. 5-12. Η Weber-Bockholdt επιχειρεί ουσιαστικά να αιτιολογήσει την δραστική περικοπή της εκτάσεως του κυρίου θέματος στην *επανέκθεση* δια του συμπληρωματικού ρόλου που μπορεί να προσφέρει σε θεματικό επίπεδο η *επεξεργασία*· αυτό όμως σίγουρα δεν ισχύει στην δεδομένη περίπτωση, όπου η ουσία του κυρίου θέματος έγκειται μόνο στην αρχική μελωδική ιδέα των μ. 1-5, ενώ ό,τι ακολουθεί στα μ. 5-13 της *εκθέσεως* συνιστά ανάπτυξή της, η οποία αφ' ενός μεν αναπληρώνει τρόπον τινα (εκ των προτέρων) την απουσία ανάπτυξης του υλικού του κυρίου θέματος στην *επεξεργασία* και αφ' ετέρου καθίσταται εντελώς περιττή στο πλαίσιο μιας συνεκτικής *επανεκθέσεως*.

[77] Καθώς είναι προφανές ότι η τελευταία αυτή επιλογή του Haydn δεν υπαγορεύεται από κάποια εσωτερική δομική αναγκαιότητα, η αιτιολόγησή της θα πρέπει να αποδοθεί σε διαφορετική σκοπιμότητα· τέτοια, κατά την γνώμη μου, θα μπορούσε να είναι η πρόκληση έντονης αντίθεσης ανάμεσα στο τελικό σβήσιμο του Adagio cantabile σε pianissimo και στην σφοδρή έναρξη (με δυναμική forte) του ακόλουθου γρήγορου μέρους (Allegro) της συμφωνίας αυτής.

[78] Είναι γεγονός ότι η περιοχή της δεσπόζουσας διαθέτει πολύ περιορισμένη έκταση σε σχέση με την σχεδόν διπλάσια που αφιερώνεται στην αρχική τονικότητα, αυτό όμως δεν σημαίνει πως δεν έχει την δυνατότητα να επικυρωθεί πτωτικά, όπως ισχυρίζεται η Weber-Bockholdt, ό.π., σ. 153. Η ίδια υποδεικνύει επίσης την θεματική εξάρτηση της πλάγιας θεματικής ομάδος από το υλικό της κύριας και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η συγκεκριμένη *έκθεση* συντίθεται από μια μάλλον χαλαρή παράταξη επιμέρους τμημάτων χωρίς ιδιαίτερη συνοχή (ό.π., σ. 153-154). Μπορώ να δεχθώ ότι η *έκθεση* αυτού του μέρους είναι αρκετά ιδιάζουσα, από την άλλη

*επεξεργασία* ανοίγει με την αρχική φράση στην δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 31-33a[79] και προχωρά άμεσα σε ανάπτυξή της με πυκνές μιμήσεις στις δύο ομάδες βιολιών (μ. 33-36). Στο μ. 37 – και ενώ έχει εν τω μεταξύ τονικοποιηθεί η περιοχή της υποδεσπόζουσας Ρε-μείζονος – κάνει την εμφάνισή της μια φιγούρα δεκάτων-έκτων από την κύρια ομάδα της *εκθέσεως* (βλ. μ. 13-15) που διατηρείται στα δεύτερα βιολιά μέχρι το τέλος σχεδόν της *επεξεργασίας* (μ. 52). Αυτό το ρυθμικο-μελωδικό "ostinato" δημιουργεί ουσιαστικά την βάση του περαιτέρω μετασχηματισμού της αρχικής ιδέας: έτσι, στα μ. 38-41 με αφορμή το υλικό του μ. 2 συγκροτείται μια μελωδική φράση που οδηγεί στην ομώνυμη λα-ελάσσονα· έπεται μια χρωματική ανιούσα αλυσίδα μέχρι την Ρε-μείζονα (μ. 42-50), αποτελούμενη αποκλειστικά από μοτιβικά θραύσματα στα πρώτα βιολιά και στα βαθύφωνα έγχορδα, και τελικά στα μ. 50-53 διαμορφώνεται ένα μεταβατικό τμήμα προς την *επανέκθεση* που καταλήγει στην δεσπόζουσα της Λα-μείζονος. Η ακόλουθη τρίτη μακροδομική ενότητα χαρακτηρίζεται από σημαντικότατες τροποποιήσεις που αφορούν σε αμφότερες τις θεματικές ομάδες. Από την κύρια ομάδα επανεκτίθεται αυτούσιο μόνο το πρώτο τμήμα (μ. 1-6) στα μ. 54-59, ενώ η ακόλουθη παρέμβαση των σολιστικών κόρνων (μ. 6-8) επιμηκύνεται στα μ. 59-63 φθάνοντας σε μια μισή πτώση. Έπειτα, το πρώτο τμήμα της πλάγιας θεματικής ομάδος αντιμετωπίζεται με δύο διαφορετικούς τρόπους: τα μ. 20-21 αντικαθίστανται από μιμητική ανάπτυξη του επικεφαλής μοτίβου (μ. 1, πρβλ. όμως και μ. 26) με την φιγούρα δεκάτων-έκτων των μ. 20b-21a στην βάση ενός πεντάμετρου ισοκράτη επί της δεσπόζουσας (μ. 64-68), ενώ τα μ. 22-25 ακολουθούν σε απλή τονική μεταφορά στα μ. 69-72· δεδομένου τώρα του ότι και στην επανέκθεση του δευτέρου τμήματος της πλάγιας ομάδος (μ. 73-77) η μοναδική αλλαγή αφορά στον εξοστρακισμό του επικεφαλής μοτίβου από το μ. 73 (σε σχέση με το μ. 26 της *εκθέσεως*) δια της αρμονικά ισχυρότερης ανάπλασης των μ. 26-27 στα μ. 73-74, μπορεί κανείς εκ των υστέρων να αντιληφθεί την ανάδειξη του μοτίβου αυτού στα μ. 64-68 ως μια ενδιαφέρουσα μετάθεσή του εντός της πλάγιας θεματικής ομάδος, η οποία εν τέλει αποδεικνύεται ότι επανεκτίθεται στο σύνολό της με μερική αναδιάταξη των συστατικών της![80] Το μέρος εντούτοις δεν ολοκληρώνεται στο μ. 77, καθώς τα κόρνα επανεισάγουν στο σημείο αυτό τις γνώριμες φανφάρες τους που εναλλάσσονται με μια καταληκτική χειρονομία των όμποε και των εγχόρδων· με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται μια εξάμετρη *coda* (μ. 77-82) βασισμένη σε στοιχεία της κύριας θεματικής ομάδος, η οποία ουσιαστικά λειτουργεί ως προέκταση αυτής της αρκετά συνεπτυγμένης και τροποποιημένης *επανεκθέσεως*,[81] συμβάλλοντας παράλληλα στην διασφάλιση της μακροδομικής ισορροπίας παρά τις σοβαρές δομικές αλλαγές που επισημάνθηκαν: έτσι, η *έκθεση* εκτείνεται σε 30 μέτρα, η *επεξεργασία* σε 23 και η *επανέκθεση* (από κοινού με την *coda*, ασφαλώς) σε 29 μέτρα.

---

πλευρά όμως θεωρώ υπερβολικό το τελικό πόρισμα της Weber-Bockholdt, που αν μη τι άλλο φανερώνει μια ιδιαίτερα προκατειλημμένη στάση απέναντι σε ό,τι δεν ακολουθεί τις τυπικές δομικές προδιαγραφές. Ο Landon (*Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 292), εξ άλλου, αναφέρεται στις ενορχηστρωτικές ιδιαιτερότητες του αργού αυτού μέρους, δίχως ωστόσο να τις συνδέει με μορφολογικά περιεχόμενα και δομικές λειτουργίες.

[79] Πρβλ. Weber-Bockholdt, ό.π., σ. 153.

[80] Η Weber-Bockholdt (ό.π., σ. 153) αμφισβητεί την τριμερή μακροδομική φύση του αργού αυτού μέρους και το αξιολογεί ως διμερές, υποστηρίζοντας ότι η επανέκθεση των έξι πρώτων μέτρων στα μ. 54-59 καθίσταται ανεπαρκής στον βαθμό που από εκεί και ύστερα τα υπόλοιπα δομικά τμήματα της *εκθέσεως* είτε απουσιάζουν είτε σκιαγραφούνται σε αδρές μόνο γραμμές. Ως περαιτέρω μάλιστα αιτιολόγηση της απόψεώς της, η συγγραφέας υποδεικνύει την ανορθόδοξη διαμόρφωση της *εκθέσεως* που καθιστά μη απαραίτητη μια τυπική *επανέκθεση* των περιεχομένων της (ό.π., σ. 154). Παρ' όλα αυτά, η τριμέρεια στην παρούσα περίπτωση είναι αδιαπραγμάτευτη: τα μ. 54-63 αντιπροσωπεύουν *επαρκέστατα* την κύρια θεματική ομάδα στην *επανέκθεση*, όπως και τα μ. 64-77 την πλάγια. Επιπροσθέτως, η "διπλή επαναφορά" στα μ. 54 κ.εξ. υπογραμμίζεται και ενορχηστρωτικά, με την επανεμφάνιση των κόρνων που σιγούν καθ' όλην την διάρκεια της *επεξεργασίας*.

[81] Αν μάλιστα υπεισέλθει κανείς σε λεπτομέρειες, μπορεί να παρατηρήσει ότι στην πραγματικότητα η *coda* ενσωματώνεται στην *επανέκθεση*, δεδομένου του ότι το μ. 30 δεν αντιστοιχεί επακριβώς στο μ. 77 αλλά στο μ. 82. Κατά συνέπειαν, είναι απολύτως σαφές ότι η μικρή αυτή *coda* – η ύπαρξη της οποίας θα πρέπει επίσης να αποδοθεί στην εξ αρχής επισημανθείσα συνθετική πρόθεση σολιστικής ανάδειξης των δύο κόρνων – δεν συνιστά ξεχωριστή μακροδομική οντότητα, αλλά συνδέεται (τουλάχιστον) άμεσα με την *επανέκθεση*.

Ανάλογη ισορροπία δεν παρατηρείται τουναντίον στην περίπτωση του Andante σε ρε-ελάσσονα της *συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* Hob. I: 4, η *έκθεση* του οποίου είναι κατά τι μεγαλύτερη από την έκταση που συνολικά καλύπτουν η *επεξεργασία* και η *επανέκθεση*! Επιπλέον, στο μέρος αυτό δεν υπάρχουν επαναλήψεις ενοτήτων, πράγμα που καθιστά ακόμη πιο δυσδιάκριτη την δομική του οργάνωση. Το κύριο θέμα πάντως εκτίθεται σε έξι μέτρα και επαναλαμβάνεται αμέσως μετά κατά μία οκτάβα χαμηλότερα (μ. 7-12), με την προσθήκη μιας μικρής προέκτασης (μ. 12b-15) που απλώς επικυρώνει την τέλεια πτώση στην ρε-ελάσσονα και κατόπιν σε ελάχιστο χώρο στρέφεται προς την σχετική Φα-μείζονα. Στην νέα αυτή τονικότητα παρατάσσονται αρκετές πλάγιες θεματικές ιδέες (μ. 16-20a, 20b-25, 26-32), κατά το μάλλον ή ήττον συνδεόμενες μοτιβικά με το κύριο θέμα· ιδιαίτερη όμως αίσθηση προξενεί μία ιδέα που αποκλίνει στην φα-ελάσσονα (μ. 33-39), προτού τελικά ένα λακωνικό καταληκτικό στοιχείο (στα μ. 40-42) επαναβεβαιώσει την σχετική μείζονα ως δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως*. Στο μ. 43 ξεκινά η *επεξεργασία* με μια μικρή ανιούσα χρωματική αλυσίδα που στα μ. 45-47, έχοντας ήδη φθάσει στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος, ανακαλεί (με μικρές αλλαγές) το περιεχόμενο των μ. 4-6 του κυρίου θέματος. Ακολουθούν έξι μέτρα (μ. 48-53) που αναπτύσσουν υποτυπωδώς το υλικό του κυρίου θέματος στο πλαίσιο της ρε-ελάσσονος και ουσιαστικά προεξοφλούν την επαναφορά του στα μ. 54 κ.εξ. Κατά συνέπειαν, η ενότητα της *επεξεργασίας* δικαιώνει μεν ως έναν βαθμό τον χαρακτήρα της σε θεματικό επίπεδο, αλλά αρμονικά δεν συνιστά κάτι περισσότερο από μια μετάβαση προς την *επανέκθεση*, η οποία με την σειρά της χαρακτηρίζεται από σημαντικές περικοπές σε σχέση με την μακροσκελή *έκθεση*. Το κύριο θέμα λοιπόν, κατά τρόπον μάλλον αναμενόμενο, τώρα εμφανίζεται μία μόνο φορά: τα μ. 54-56 αντιστοιχούν στα μ. 1-3, στην θέση όμως του μ. 4 αναπτύσσεται μια τετράμετρη αλυσίδα (μ. 57-60) που οδηγεί σε μια επαναφορά των μ. 5-6 (στα μ. 61-62) – αν και σε μια εκδοχή που παραπέμπει περισσότερο στα μ. 46-47 της *επεξεργασίας*, δεδομένου του ότι σε αυτό το σημείο ο Haydn επιλέγει να ολοκληρώσει το κύριο θέμα με μια μισή πτώση, προκειμένου έτσι να το συνδέσει αμεσώτερα με την επανέκθεση της πλάγιας θεματικής ομάδος. Πράγματι, στα μ. 63-70 ακολουθεί μια συνοπτικότατη επαναφορά των τριών πρώτων ιδεών της πλάγιας ομάδος της *εκθέσεως*: από την πρώτη απομένουν τα μ. 16-18 που επανεκτίθενται στα μ. 63-65, πραγματοποιώντας μάλιστα και μια στροφή προς την υποδεσπόζουσα που ακολουθείται από ένα αναντίστοιχο προς τα περιεχόμενα της *εκθέσεως* δίμετρο (μ. 66-67), ενώ αμέσως μετά συνδέονται τα μ. 21-22 της δεύτερης πλάγιας ιδέας (στα μ. 68-69) με τον πτωτικό σχηματισμό της τρίτης (πρβλ. μ. 70 με μ. 32). Η μόνη τελικά πλάγια θεματική ιδέα που επανεκτίθεται αυτούσια είναι εκείνη που στην *έκθεση* δημιουργούσε μια ενδιαφέρουσα τροπική αντίθεση (μ. 33-39) και η οποία στην *επανέκθεση* μπορεί βέβαια να μην είναι πλέον σε θέση να προσφέρει ανάλογο "χρώμα" (μ. 71-77), αλλά τουλάχιστον οδηγεί πολύ ομαλά στην διευρυμένη και έξοχα ανεπτυγμένη καταληκτική ιδέα των μ. 78-82 (πρβλ. μ. 40-42).

Από την εξέταση λοιπόν των αργών μερών σε μορφές σονάτας στα έργα του Haydn μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1750 προκύπτουν αρκετά ενδιαφέροντα συμπεράσματα, που θα μπορούσαν να συνοψισθούν στις ακόλουθες παρατηρήσεις:

α) Ο τριμερής τύπος σονάτας αξιοποιείται συχνότερα από τον διμερή, σε αναλογία περίπου δύο προς ένα. Η επιλογή πάντως ανάμεσα στις δύο αυτές δομικές δυνατότητες δεν φαίνεται να εξαρτάται τόσο από χρονολογικά δεδομένα (άλλωστε το ζήτημα αυτό παραμένει ανοικτό για τα περισσότερα από τα έργα αυτής της περιόδου), όσο από το είδος της σύνθεσης: η διμερής μορφή σονάτας εμφανίζεται κατά προτίμηση σε σονάτες και κοντσέρτα για πληκτροφόρο, λιγότερο συχνά σε έργα μουσικής δωματίου και μόνο κατ' εξαίρεσιν στο συμφωνικό ρεπερτόριο. Τόσο στις τριμερείς όσο και στις διμερείς μακροδομές, η διπλή διαστολή μετά το τέλος της *εκθέσεως* και στο τέλος του κομματιού δεν είναι απαραίτητη· ως εκ τούτου, ο αριθμός των αργών μερών χωρίς επαναλήψεις ενοτήτων δεν είναι καθόλου

αμελητέος και συναντάται σε όλα σχεδόν τα μουσικά είδη (από την άλλη πλευρά όμως, περίπτωση επανάληψης μόνο της *εκθέσεως* δεν υφίσταται αυτήν την περίοδο).

β) Η *έκθεση* αμφοτέρων των δομικών τύπων βασίζεται κατ' αρχήν στην αντιπαράθεση δύο τονικών περιοχών: στον μείζονα τρόπο η δευτερεύουσα τονικότητα είναι ασφαλώς η δεσπόζουσα, ενώ στον ελάσσονα παρατηρείται ότι ο Haydn επιλέγει πάντοτε την σχετική μείζονα (η ελάσσονα δεσπόζουσα εμφανίζεται μόνο στην ιδιάζουσα "έκθεση τριών τονικοτήτων" της *σονάτας* Hob. XVI: Es2 / WU 17). Η περιοχή της αρχικής τονικότητος είναι ως επί το πλείστον μικρής εκτάσεως και περιλαμβάνει κατά κανόνα ένα μόνο κύριο θέμα αντί για περισσότερες ιδέες. Αν περιέχει μία μόνο πτώση, αυτή μπορεί να είναι τέλεια ή μισή· συχνά εντούτοις υπάρχει ένας συνδυασμός τέλειας και μισής πτώσεως στην αρχική τονικότητα.[82] Ανεξαρτήτως πάντως της συνεπαγόμενης κλειστής ή ανοικτής αρμονικής δομής του κυρίου θέματος, η προσθήκη μιας μετάβασης προς την δεύτερη τονική περιοχή δεν είναι καθόλου απαραίτητη· στον ελάσσονα τρόπο μάλιστα, η σύνδεση των δύο τονικών-θεματικών περιοχών είναι σχεδόν πάντοτε άμεση και η δευτερεύουσα τονικότητα μπορεί να εισαχθεί χωρίς την παραμικρή αρμονική προετοιμασία![83] Επομένως, η ύπαρξη ενός μεταβατικού τμήματος εξαρτάται περισσότερο από την βούληση του Haydn να αναπτύξει σε κάποιο βαθμό το υλικό του κυρίου θέματος είτε νέα μοτίβα, καταλήγοντας στην απλή ή την διπλή δεσπόζουσα·[84] δεν λείπουν μάλιστα και αμφίσημες περιπτώσεις, στις οποίες ένα δομικό τμήμα μπορεί να εκληφθεί τόσο ως μεταβατικό όσο και ως τελικό τμήμα της κύριας θεματικής ομάδος.[85] Στην δευτερεύουσα, τώρα, τονικότητα είθισται η εμφάνιση τουλάχιστον δύο πλαγίων θεματικών ιδεών, το μοτιβικό υλικό των οποίων μπορεί να εξάγεται κατά το μάλλον ή ήττον από το υλικό του κυρίου θέματος, μπορεί όμως και να είναι εντελώς νέο.[86] Η παράταξη των πλαγίων θεμάτων καταλήγει συνήθως σε έντονα καταληκτικά μοτίβα και ισχυρούς πτωτικούς σχηματισμούς, σπανίως όμως διαμορφώνεται μια εντελώς ξεχωριστή κατακλείδα της *εκθέσεως* με ανάκληση μοτίβων του κυρίου θέματος.[87] Αρκετά σπάνια,

---

[82] Πρβλ. A. Peter Brown, "The Structure of the Exposition in Haydn's Keyboard Sonatas", *The Music Review* 36/2, 1975, σ. 108-110.

[83] Πρβλ. Wilhelm Fischer, "Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils: Versuch einer vergleichenden Charakteristik des altklassischen und Wiener klassischen Instrumentalstils", *Studien zur Musikwissenschaft (Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich) – Drittes Heft*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1915, σ. 61. Ο Brown ("The Structure of the Exposition…", ό.π., σ. 118 και 122), τουναντίον, θεωρεί ότι η απουσία μετάβασης είναι πιο χαρακτηριστική στα έργα σε μείζονα τρόπο. Σε τελική πάντως ανάλυση, επιβεβαιώνεται ότι ένα μεγάλο μέρος του ρεπερτορίου αυτού δεν διαθέτει μεταβατικό τμήμα ανάμεσα στις δύο τονικές περιοχές της *εκθέσεως*· ο Brown έχει μάλιστα απόλυτο δίκιο όταν υποδεικνύει ως συνήθη πρακτική του πρώιμου Haydn την "αμφίσημη κατάληξη" στο τέλος του κυρίου θέματος (μισή πτώση στην αρχική τονικότητα που αμέσως μετά επανερμηνεύεται ως το νέο τονικό κέντρο της δεσπόζουσας), σε αντίθεση με τον Robert S. Winter ("The Bifocal Close and the Evolution of the Viennese Classical Style", *Journal of the American Musicological Society* 42/2, 1989, σ. 337), ο οποίος υποστηρίζει ότι στον Haydn το μέσο αυτό βρίσκει πολύ περιορισμένη εφαρμογή.

[84] Στο πρώιμο αυτό ρεπερτόριο πάντως, η αρχική τονικότητα δεν αποσταθεροποιείται σε σημαντικό βαθμό στο πλαίσιο του μεταβατικού τμήματος, όπως σημειώνει ο Brown, "The Structure of the Exposition…", ό.π., σ. 107. Κατά συνέπεια, η ταξινόμηση του Jens Peter Larsen σε διτμηματική και τριτμηματική *έκθεση* (όπως αναπτύσσεται ενδελεχώς από την Michelle Fillion, στην συμβολή της "Sonata-Exposition Procedures in Haydn's Keyboard Sonatas", στο: Jens Peter Larsen – Howard Serwer – James Webster [επιμ.], *Haydn Studies: Proceedings of the International Haydn Conference, Washington, D.C., 1975*, W. W. Norton & Company, New York – London 1981, σ. 475-478) δεν έχει σχεδόν καμμία σημασία για τις πρώιμες αυτές μορφές σονάτας του Haydn, αφού εδώ αντιμετωπίζουμε μόνο τις υποπεριπτώσεις της διτμηματικής *εκθέσεως*, με μικρή μετάβαση που συνδέεται με το κύριο θέμα ή δίχως τέτοιο μεταβατικό τμήμα (βλ. ό.π., σ. 476-477).

[85] Πρβλ. τις εύστοχες σχετικές παρατηρήσεις του W. Fischer, ό.π., σ. 60-61.

[86] Ο Brown ("The Structure of the Exposition…", ό.π., σ. 108), μάλιστα, τονίζει με έμφαση το γεγονός ότι στον πρώιμο Haydn υπάρχουν πολύ λίγα δείγματα του φαινομένου της "μονοθεματικότητος" ή έστω μελωδικής συνάφειας μεταξύ των δύο βασικών περιοχών της *εκθέσεως*.

[87] Για μια λεπτομερή διερεύνηση της μικροδομικής οργάνωσης της πλάγιας θεματικής ομάδος (που ωστόσο δύσκολα υπόκειται σε μια λειτουργική θεωρητική τυποποίηση), βλ. ιδίως Brown, "The Structure of the

επίσης, αν και ιδιαίτερα χαρακτηριστική, είναι η εμφάνιση ενός περάσματος στον αντίθετο (ελάσσονα) τρόπο στην εξέλιξη της πλάγιας θεματικής ομάδος,[88] ενώ σε καμμία περίπτωση δεν εντοπίζονται τονικοποιήσεις άλλων τονικών κέντρων στην πορεία της.

γ) Η *επεξεργασία* της τριμερούς σονάτας της περιόδου αυτής εμφανίζει μεγάλη ποικιλομορφία, τόσο ως προς τον αρμονικό της σχεδιασμό και την έκτασή της όσο και ως προς τα θεματικά στοιχεία που περιλαμβάνει και τον χειρισμό τους. Στις περισσότερες περιπτώσεις η μεσαία μακροδομική ενότητα είναι περίπου ισομεγέθης με τις δύο εξωτερικές και διαρθρώνεται σε δύο ή τρία επιμέρους τμήματα, που επικεντρώνονται αρχικά στην δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως*, κατόπιν στην σχετική, στην υποδεσπόζουσα, στην σχετική της υποδεσπόζουσας είτε ακόμη στην ομώνυμη τονικότητα (σε αμφότερους τους τρόπους) και τελικά στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος για την προετοιμασία της *επανεκθέσεως*·[89] φυσικά, η ισχύς της πτωτικής επικύρωσης κάποιων από τα προαναφερόμενα τονικά κέντρα (με τέλεια ή μισή πτώση) καθώς και η έκταση που καταλαμβάνουν στην *επεξεργασία* ποικίλουν από έργο σε έργο.[90] Μια μικρότερων διαστάσεων *επεξεργασία*, τουναντίον, μπορεί να διαιρείται εσωτερικά σε δύο τμήματα, οπότε διατηρεί την δυνατότητα τονικοποίησης ενός τρίτου "τονικού πυλώνα", κάποτε όμως περιορίζεται σε μια απλή αντιστροφή της αρμονικής προόδου της *εκθέσεως*, λειτουργώντας έτσι περισσότερο ως ένα συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση*.[91] Σε θεματικό επίπεδο, ο Haydn ξεκινά συνήθως την *επεξεργασία* με μια παράθεση του κυρίου θέματος,[92] η οποία ωστόσο μπορεί να είναι πλήρης (με τέλεια πτώση),[93] τμηματική (ως επί το πλείστον χωρίς πτώση) ή ακόμη εντελώς υπαινικτική και να οδηγεί άμεσα σε κάποιο άλλο στοιχείο. Λιγότερο συχνά εμφανίζεται στην έναρξη της ενότητος αυτής υλικό από την μετάβαση, την πλάγια θεματική ομάδα, την κατακλείδα της *εκθέσεως* ή ακόμη κάτι νέο.[94] Από εκεί και ύστερα, ο συνθέτης επιλέγει ελεύθερα και κατά περίπτωση τί υλικό – και σε ποιόν βαθμό – θα αξιοποιήσει: μπορεί να αρκεσθεί στο κύριο θέμα, στο πλάγιο θέμα ή μόνο σε δευτερεύον υλικό της *εκθέσεως*·

---

Exposition…", ό.π., σ. 104-105 και 122-125. Ο Leisinger (ό.π., σ. 106-109), εξ άλλου, αναφερόμενος γενικότερα στην δομική οργάνωση των *εκθέσεων* στις πρώιμες σονάτες για πιάνο του Haydn, επικεντρώνει την προσοχή του στην συντομία των παρατακτικά αλληλοσυνδεόμενων θεματικών ιδεών καθώς και στην πληθώρα των ενδιάμεσων πτωτικών τομών που δεν επιτρέπουν ανάπτυξη είτε επέκταση των βασικών ιδεών παρά μόνον επαναλήψεις και προσθήκες νέων. Αυτή η εξόχως παρατακτική δόμηση καθίσταται σίγουρα προβληματική στην περίπτωση γρήγορων μερών σχετικώς μεγάλης εκτάσεως, όχι όμως και στα αργά μέρη που κατά κανόνα αρκούνται σε λιγότερες θεματικές ιδέες και μικρότερες διαστάσεις.

[88] Πρβλ. Kretzschmar (ό.π., σ. 73), με την διαφορά όμως ότι η πρακτική αυτή δεν εφαρμόζεται στην έναρξη της πλάγιας θεματικής ομάδος αλλά στο εσωτερικό της.

[89] Πρβλ. τις σχετικές παρατηρήσεις τόσο του W. Fischer (ό.π., σ. 71-73) όσο και του Harold L. Andrews, "The Submediant in Haydn's Development Sections", στο: Jens Peter Larsen – Howard Serwer – James Webster (επιμ.), *Haydn Studies: Proceedings of the International Haydn Conference, Washington, D.C., 1975*, W. W. Norton & Company, New York – London 1981, σ. 465-466. Ο James Webster, επίσης, στην μονογραφία του *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style: Through-composition and Cyclic Integration in his Instrumental Music*, Cambridge University Press (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis, vol. 1), Cambridge 1991, σ. 134, αναφέρει ως συνηθέστερη περίπτωση αυτήν της τριτμηματικής *επεξεργασίας* (της οποίας μάλιστα το κεντρικό – και κατά κανόνα εκτενέστερο – τμήμα ενδέχεται να διαιρείται και σε δύο μικρότερα).

[90] Πρβλ. ιδίως W. Fischer, ό.π., σ. 72.

[91] Πολύ σωστά ο Andrews (ό.π., σ. 465 και 466) παρατηρεί ότι η σύντομη αυτή εκδοχή *επεξεργασίας* εφαρμόζεται σε ελάχιστα πρώιμα έργα του Haydn.

[92] Πρβλ. W. Fischer (ό.π., σ. 72) και Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 134).

[93] Πρβλ. Andrews, ό.π., σ. 466.

[94] Ο Klauwell (ό.π., σ. 68) δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην περίπτωση έναρξης της *επεξεργασίας* με το καταληκτικό υλικό της *εκθέσεως*, την οποία χαρακτηρίζει ως καινοτομία του Haydn που εξυπηρετεί την δεσμευτικότερη διασύνδεση των δύο πρώτων μακροδομικών ενοτήτων· το μόνο λάθος του είναι το ότι θεωρεί την τεχνική αυτή ως μεταγενέστερη της τυπικής εναρκτήριας παραθέσεως του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα, ενώ στην πραγματικότητα η εφαρμογή της εντοπίζεται ήδη μεταξύ των πρώιμων έργων του Haydn (έστω και κατ' εξαίρεσιν).

συχνότερα όμως συνδυάζει κάποια από τα παραπάνω στοιχεία,[95] ενδεχομένως δε και με νέες ιδέες. Ο χειρισμός τους ποικίλει επίσης από την απλή μεταφορά τους σε άλλη τονικότητα, την παραλλαγή, την αποσπασματοποίηση και αλυσιδοποίησή τους μέχρι την μοτιβική τους ανάπτυξη – μέσω εξύφανσης είτε ρευστοποίησης – ή τον αντιστικτικό τους συνδυασμό.[96] Ιδιαίτερη μνεία, τέλος, αξίζει όχι τόσο στην (συνήθη) αποσπασματική επαναφορά του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα λίγο μετά την έναρξη της *επεξεργασίας* (που οφείλεται πάντοτε στην αλυσιδοποίηση της αμέσως προηγούμενης παράθεσης του ιδίου στην δευτερεύουσα τονικότητα),[97] όσο στην σπάνια – και γι' αυτό ακριβώς ιδιαίτερα χαρακτηριστική και ενδιαφέρουσα – τμηματική επαναφορά του κυρίου θέματος στην αρχική (ή – έστω – στην ομώνυμη) τονικότητα σε κάποιο μεταγενέστερο σημείο της *επεξεργασίας*, που δημιουργεί όντως την αίσθηση μιας "ψευδούς επανεκθέσεως" πριν την οριστική πραγμάτωση της "διπλής επαναφοράς" στην έναρξη της τρίτης μακροδομικής ενότητος.

δ) Για την *επανέκθεση*, ο Haydn αναπτύσσει ήδη σε αυτό το πρώιμο ρεπερτόριο ένα εντυπωσιακό εύρος στρατηγικών. Η απλούστερη περίπτωση αφορά βεβαίως στην πλήρη επαναφορά του συνόλου των θεματικών περιεχομένων της *εκθέσεως* στην αρχική τονικότητα, ενδεχομένως και με μικρές μελωδικές, ρυθμικές ή αρμονικές παραλλαγές που όμως δεν αλλοιώνουν την δομική υπόσταση· ο Haydn ωστόσο εφαρμόζει την τεχνική αυτή σε πολύ περιορισμένο αριθμό έργων και μάλιστα φαίνεται ότι την αποφεύγει συστηματικά στα πλέον απαιτητικά μουσικά είδη, όπως π.χ. στις συμφωνίες![98] Αντ' αυτής λοιπόν, προτιμά μια τροποποιημένη (σε σχέση με την *έκθεση*) *επανέκθεση*, την οποία πραγματώνει μέσω πέντε βασικών τεχνικών θεματικής-δομικής μεταβολής: αποκοπής, αντικατάστασης, σύμπτυξης, διεύρυνσης και μετάθεσης μοτίβων, ιδεών είτε ακόμη ολόκληρων θεμάτων. Η αποκοπή αφορά κατά κανόνα στο μεταβατικό τμήμα της *εκθέσεως*, συχνά όμως περικόπτονται μικρότερα ή μεγαλύτερα τμήματα και από τις δύο θεματικές ομάδες (ποτέ όμως οι αρχικές τους ιδέες).[99] Η αντικατάσταση ενός τμήματος με νέο υλικό είναι σπάνια και εντοπίζεται πρωτίστως σε μεταβατικό ή καταληκτικό υλικό. Σύμπτυξη μπορεί να γίνει σε οποιοδήποτε σημείο της *επανεκθέσεως* και να δημιουργήσει δομικές επικαλύψεις είτε (σε συνδυασμό με επιλεκτικές περικοπές υλικού) συγχωνεύσεις δομικών τμημάτων (π.χ. ένωση της αρχής του

[95] Πρβλ. Kretzschmar, ό.π., σ. 73.

[96] Τόσο ο W. Fischer (ό.π., σ. 71-73) όσο και ο Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 134) αναφέρονται επίσης στις περισσότερες από τις δυνατότητες αυτές, παρατηρώντας μάλιστα ότι ουσιαστικά ο Haydn εφαρμόζει την περίοδο αυτή και τους δύο τρόπους κατασκευής της *επεξεργασίας* που παρουσιάζει ο Koch, μόνο που συνήθως τους αξιοποιεί από κοινού (συνδυάζοντάς τους κατά κάποιον τρόπο στο ίδιο έργο) και λιγότερο συχνά ανεξάρτητα τον έναν από τον άλλο (δημιουργώντας άλλοτε μια "τροποποιημένη έκθεση" και άλλοτε μια εξόχως αναπτυξιακή *επεξεργασία*). Αντιθέτως, ο Ludwig Finscher, στο κεφάλαιο "Haydns Begründung instrumentaler Gattungen", στο: Carl Dahlhaus (επιμ.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber-Verlag (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 5), Laaber 1994 (zweite Auflage), σ. 282, καθώς και ο Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 20-21 και 25), εξετάζοντας τα κουαρτέττα opus 1 (και opus 2) υποστηρίζουν ότι στην ενότητα της *επεξεργασίας* το μοτιβικό υλικό της *εκθέσεως* δεν αναπτύσσεται, αλλά παραλλάσσεται, μεταφέρεται τονικά και αναδιατάσσεται· καθίσταται βεβαίως αντιληπτό ότι τα κριτήριά τους δεν ανταποκρίνονται στα δεδομένα του συνθετικού ύφους των μέσων του 18ου αιώνος, αλλά σε εκείνα του ώριμου κλασσικού ύφους.

[97] Βλ. σχετικά: Andrews, ό.π., σ. 466-467· Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 134.

[98] Τουναντίον, ο Ethan Haimo, στο άρθρο του "Haydn's Altered Reprise", *Journal of Music Theory* 32/2, 1988, σ. 336-337, παραγνωρίζοντας την πληθώρα των τροποποιήσεων που παρατηρούνται στις *επανεκθέσεις* των έργων του Haydn αυτής της περιόδου, κάνει λόγο μόνο για μικρές αλλαγές (κυρίως στο τμήμα της μετάβασης) και θεωρεί αντιπροσωπευτική των τεχνικών του πρώιμου Haydn για την *επανέκθεση* την (πολύ γενικόλογη) περιγραφή του Galeazzi! Η πρόθεση του Haimo είναι να παρουσιάσει τις ιδιαίτερες αυτές τεχνικές ως κατακτήσεις του Haydn που προέκυψαν κατά την σταδιακή ωρίμανση του ύφους του· αποδεικνύεται όμως ότι και οι *επανεκθέσεις* των πρώιμων έργων περί το 1760 δεν είναι καθόλου απλές, γεγονός που ανατρέπει εν τέλει την βασική υπόθεση εργασίας του Haimo περί μιας εξελικτικής γραμμής από το απλούστερο προς το συνθετότερο.

[99] Πρβλ. Kretzschmar (ό.π., σ. 73) και Klauwell (ό.π., σ. 68).

κυρίου θέματος με την κατάληξη της μεταβάσεως σε ένα τμήμα ή συγχώνευση δύο πλαγίων ιδεών σε μία μελωδική φράση). Η διεύρυνση συνίσταται κατά κανόνα σε μια "δευτερεύουσα ανάπτυξη" στην *επανέκθεση* (ως επί το πλείστον με την μορφή μιας αλυσίδας ή μιας σύντομης αντιστικτικής περιπλοκής) ή στην αρμονική προέκταση ενός τμήματος·[100] συνήθως λαμβάνει χώραν εντός του κυρίου θέματος και σπανιώτερα στην μετάβαση, στην πλάγια θεματική ομάδα είτε ακόμη στην κατακλείδα. Η μετάθεση, τέλος, είναι ένα μέσο που αξιοποιείται σε ελάχιστες περιπτώσεις και μπορεί να είναι μικροδομική (π.χ. αναδιάταξη των ιδεών της πλάγιας θεματικής ομάδος) ή μακροδομική ("αντικατοπτρική επανέκθεση").[101] Σε αρμονικό επίπεδο, εξ άλλου, η *επανέκθεση* κινείται καθ' όλην την διάρκειά της στο περιβάλλον της αρχικής τονικότητος· πέραν όμως της τονικής μεταφοράς της πλάγιας θεματικής ομάδος, ο Haydn διαμορφώνει μερικές φορές μια σύντομη απόκλιση προς την περιοχή της υποδεσπόζουσας (εντός του κυρίου θέματος, της μετάβασης και σπανιώτερα στο πλαίσιο της πλάγιας θεματικής ομάδος) είτε τροποποιεί ορισμένες αρμονικές-πτωτικές ακολουθίες αποβλέποντας στην ενίσχυση της τονικής.

ε) Επιπρόσθετη *coda* στο τέλος ενός αργού μέρους σε τριμερή μορφή σονάτας εμφανίζεται σε εξαιρετικές μόνο περιπτώσεις κατά την χρονική αυτή περίοδο, ως προέκταση της *επανεκθέσεως*:[102] στο *τρίο* Hob. XV: 37, μάλιστα, η διαδικασία αυτή προσλαμβάνει την μορφή προετοιμασίας σολιστικής καντέντσας και δήθεν "ορχηστρικού" κλεισίματος εν είδει κοντσέρτου, ενώ η *coda* της *συμφωνίας* Hob. I: 5 βασίζεται σε στοιχεία της κύριας θεματικής ομάδος.

ς) Στην δεύτερη ενότητα της διμερούς μορφής σονάτας διακρίνονται δύο υποενότητες με αναπτυξιακό και επανεκθεσιακό χαρακτήρα και λειτουργία. Στην πρώτη από αυτές, η εναρκτήρια επαναφορά του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα εφαρμόζεται με πολύ μεγάλη συχνότητα, αν και η έκτασή της ποικίλει σημαντικά: συνήθως το κύριο θέμα εμφανίζεται εδώ πλήρες, άλλοτε όμως περιορίζεται στην αρχική του μόνο φράση ή αντιθέτως διευρύνεται κατά τι. Στην συνέχεια ακολουθεί σχετικά σύντομη ανάπτυξη του υλικού του κυρίου θέματος, της μεταβάσεως ή ακόμη και του πλαγίου θέματος, με αρμονική πλοκή που κατευθύνεται προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος (η τονικοποίηση ενδιάμεσου τονικού κέντρου με μισή ή τέλεια πτώση είναι σπάνια). Έτσι, η επαναφορά της αρχικής τονικότητος συνδυάζεται συνήθως με την μεταφορά της πλάγιας θεματικής ομάδος (και των καταληκτικών στοιχείων της *εκθέσεως*) σε αυτήν, ενίοτε όμως η τμηματική αυτή "επανέκθεση" ξεκινά με το μεταβατικό τμήμα της *εκθέσεως*. Η τάση κατασκευής μιας "αυτούσιας επανεκθέσεως" των θεματικών στοιχείων του δευτέρου ημίσεως της *εκθέσεως* είναι περίπου ισοδύναμη της περιορισμένης έως δραστικής τροποποίησης του επανεκτιθέμενου υλικού σύμφωνα με τις διαθέσιμες και για την *επανέκθεση* της τριμερούς μορφής σονάτας τεχνικές· στην διμερή σονάτα ωστόσο, η κατάληξη της δεύτερης μακροδομικής ενότητος είναι πάντοτε ταυτόσημη της πρώτης. Το εισαγωγικό και το καταληκτικό τμήμα του opus 1 αρ. 1 / Hob. III: 1, τέλος, συνιστούν αξιομνημόνευτα επιπρόσθετα δομικά μέλη που δεν σχετίζονται κατά τα άλλα με την διμερή μακροδομή.

ζ) Τα τρία δείγματα διμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου της περιόδου αυτής είναι αντιπροσωπευτικά ισάριθμων εναλλακτικών συνθετικών επιλογών. Για του λόγου το αληθές,

---

[100] Πρβλ. εν μέρει Klauwell, ό.π., σ. 68.

[101] Στην τελευταία υποπερίπτωση πάντως, ο W. Fischer (ό.π., σ. 70) φαίνεται να εκλαμβάνει την καθυστερημένη επαναφορά του κυρίου θέματος στο τέλος του κομματιού ως *coda* μιας σονάτας διμερούς τύπου, κάτι που συνιστά μια αρκετά προβληματική ερμηνεία του ιδίου αυτού φαινομένου.

[102] Ο Ludwig Finscher, στο άρθρο του "Zur Coda bei Mozart", στο: Christoph-Hellmut Mahling (επιμ.), *Florilegium Musicologicum: Hellmut Federhofer zum 75. Geburtstag*, Hans Schneider (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 21), Tutzing 1988, σ. 94, θεωρεί εύλογα ότι στον Haydn (τουλάχιστον μέχρι το 1770 περίπου) η προσθήκη μιας *coda* ήταν εν πολλοίς άσκοπη, εξαιτίας της ροπής του συνθέτη προς την διαμόρφωση μιας παρηλλαγμένης *επανεκθέσεως* και την συνέχιση των αναπτυξιακών διαδικασιών και μετά την ολοκλήρωση της *επεξεργασίας*. Πρβλ. επίσης Klauwell, ό.π., σ. 68.

το εναρκτήριο ritornello παρουσιάζεται α) σε εκτενή μορφή που εμπεριέχει το σύνολο σχεδόν του θεματικού υλικού του μέρους (Hob. XVIII: 1), β) σε έκταση σημαντικά μικρότερη της σολιστικής *εκθέσεως*, περιλαμβάνοντας το κύριο θέμα και ελάχιστα δευτερεύοντα μοτίβα (Hob. XVIII: 2), αλλά και γ) ως επουσιώδης "ορχηστρική εισαγωγή" (Hob. XIV: 11)· το ενδιάμεσο ritornello λειτουργεί στα τρία αυτά έργα αντίστοιχα ως κατακλείδα της *εκθέσεως* (με υλικό από το εναρκτήριο ritornello), ως συνδυασμός κατακλείδας της πρώτης ενότητος και προετοιμασίας της επομένης (και πάλι αντλώντας υλικό από το πρώτο ritornello), είτε ακόμη απουσιάζει παντελώς· το καταληκτικό ritornello, εξ άλλου, μπορεί να περιέχει το τελικό τμήμα της *επανεκθέσεως* (όπου επανεισάγεται το "πλάγιο" ορχηστρικό θεματικό υλικό που είχε εκτοπισθεί από ανάλογες σολιστικές ιδέες στην *έκθεση*), την προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας (με την σύμπραξη και του σολίστα) και την πλήρη επαναφορά του καταληκτικού υλικού του εναρκτήριου ritornello (Hob. XVIII: 1), να περιορίζεται τυπικά στην προετοιμασία της καντέντσας και ακολούθως να δημιουργεί μια σύντομη ορχηστρική κατακλείδα με σολιστικό αλλά και νέο υλικό (Hob. XVIII: 2), είτε να διαμορφώνει απλώς έναν βραχύτατο "ορχηστρικό επίλογο" (Hob. XIV: 11). Οι δύο σολιστικές ενότητες, τέλος, είναι εν γένει συμβατές με τις προδιαγραφές της διμερούς μορφής σονάτας.

## Τα πρώτα χρόνια του Haydn στην υπηρεσία των Eszterházy (1761-1765)

Η πλειονότητα των αργών μερών σε μορφές σονάτας αυτής της χρονικής περιόδου συναντάται στο συμφωνικό ρεπερτόριο, το οποίο και θα μας απασχολήσει εκτενώς, αφού όμως πρώτα διεξέλθουμε τα ανάλογα δείγματα γραφής στις (ολιγάριθμες) πιανιστικές σονάτες καθώς και στα τρίο και κουαρτέττα εγχόρδων που χρονολογούνται έως το 1765 περίπου. Για συστηματικούς λόγους, η διερεύνηση αυτή θα ξεκινήσει από τις διμερείς μορφές σονάτας και κατόπιν θα στραφούμε προς τις τριμερείς.

Διμερείς λοιπόν μορφές σονάτας βρίσκουμε σε τέσσερα *τρίο εγχόρδων* ("divertimenti" για δύο βιολιά και μπάσσο) των ετών 1762 έως 1765 (κατά πάσα πιθανότητα). Στο παλαιότερο από αυτά, στο *τρίο σε Ρε-μείζονα* Hob. V: 15, το εναρκτήριο Adagio ανοίγει με δύο κύριες θεματικές ιδέες που φθάνουν σε τέλεια και μισή πτώση στα μ. 4 και 7, αντιστοίχως. Ακολουθεί ένα ισομέγεθες μεταβατικό τμήμα (μ. 8-14), το οποίο όχι μόνο διαφοροποιείται μοτιβικά από την κύρια ομάδα της *εκθέσεως*, αλλά και στρέφεται αποφασιστικά προς την τονικότητα της δεσπόζουσας προτού καταλήξει σε μισή πτώση στο μ. 14. Έτσι, η Λα-μείζονα εδραιώνεται οριστικά στο πλάγιο θέμα των μ. 15-23, το οποίο δομείται ως εννεάμετρη πρόταση (2 + 2 + 5 μέτρων). Η δεύτερη μακροδομική ενότητα ακολουθεί άμεσα στα μ. 24-27, με υπαινικτικές μόνο αναφορές στο υλικό της κύριας θεματικής ομάδος,[103] και με αφετηρία την λα-ελάσσονα στρέφεται γρήγορα προς την μι-ελάσσονα. Η αρμονική πάντως περιπλάνηση δεν σταματά παρά μόνο στο μ. 33, όπου γίνεται πτώση στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος· παράλληλα, στα μ. 28-33 διαμορφώνεται ένα ακόμη μελωδικό τόξο μέσω της επιλεκτικής αξιοποίησης μοτίβων του πλαγίου θέματος, ως επί το πλείστον. Κατόπιν τούτου, στα μ. 34-44 ο Haydn επανέρχεται στην αρχική Ρε-μείζονα για να επανεκθέσει το πλάγιο θέμα, το οποίο όμως αναπτύσσει περαιτέρω και επιπλέον το διευρύνει παρεμβάλλοντας ένα απόσπασμα του μεταβατικού τμήματος της *εκθέσεως*: τα μ. 34-36 αλυσιδοποιούν το μ. 15, τα μ. 37-40 αντιστοιχούν στα μ. 8-11 και τελικά τα μ. 41-44 επαναφέρουν το τελευταίο τετράμετρο της πρώτης ενότητος (μ. 20-23)! Η

[103] Κακώς ο Webster ("Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 131) αναφέρεται σε επανεμφάνιση του κυρίου θέματος στο σημείο αυτό, διότι η παρτιτούρα τον διαψεύδει κατηγορηματικά! Οι υπόλοιπες τοποθετήσεις του – περί της μακροδομικής διμέρειας του αργού αυτού μέρους και της ως εκ τούτου επαναφοράς της αρχικής τονικότητος με το πλάγιο θέμα – είναι βέβαια ορθές, αλλά δεν αποκαλύπτουν ούτε κατ' ελάχιστον τις δομικές ιδιαιτερότητες της παρούσας συνθέσεως, που θα διαπιστώσουμε στην συνέχεια.

φαντασία του συνθέτη παρ' όλα αυτά δεν έχει ακόμη εξαντληθεί: στα μ. 45-48 σχηματίζει μια καταληκτική τετράμετρη φράση ως προέκταση της αμέσως προηγούμενης (μάλιστα τα μ. 47-48 επαναλαμβάνουν τα μ. 43-44, το τεράστιο κατιόν άλμα των μ. 45 και 46 όμως παραπέμπει πρωτίστως στην αντίστοιχη χειρονομία του μ. 25), με την οποία επικαλύπτεται και μια δεύτερη ανάλογη φράση στα μ. 48-51. Με άλλα λόγια, στο σημείο αυτό διαμορφώνεται σαφέστατα μια *coda* δύο αλληλεπικαλυπτόμενων τετραμέτρων, η οποία αφ' ενός μεν καταλύει την αναλογία των καταλήξεων των δύο μακροδομικών ενοτήτων, αφ' ετέρου όμως ενισχύει αποφασιστικά την αρχική τονικότητα στο τέλος της συνθέσεως, πιθανότατα εξαιτίας της προηγούμενης σύμμειξης του πλαγίου θέματος με τμήμα της μεταβάσεως που θέτει εν αμφιβόλω την επανεκθεσιακή λειτουργία του δευτέρου ημίσεως της δεύτερης ενότητος της διμερούς αυτής σονάτας.

Αρκετές δομικές ομοιότητες – αλλά και κάποιες διαφορές, ασφαλώς – παρουσιάζει το αρχικό Adagio του *τρίο εγχόρδων σε Μι-μείζονα* Hob. V: 19. Στην *έκθεσή* του, κατ' αρχάς, ερχόμαστε για άλλη μια φορά αντιμέτωποι με το ερμηνευτικό δίλημμα που δημιουργούν οι δύο πρώτες φράσεις, με καταλήξεις σε τέλεια (μ. 6) και μισή πτώση (μ. 10) στην αρχική τονικότητα: τα μ. 1-6a μπορούν να θεωρηθούν ως κύριο θέμα που ακολουθείται από ένα μεταβατικό τμήμα στα μ. 6-10 (με αλυσιδωτή ανάπτυξη μιας νέας μοτιβικής φιγούρας), ή αντιθέτως αμφότερα τα δύο αυτά τμήματα θα πρέπει να εκληφθούν ως μέλη μιας κύριας θεματικής ομάδος. Στο μ. 11 πάντως εισάγεται το πλάγιο θέμα στην Σι-μείζονα (που εμπεριέχει δύο διακριτά μοτιβικά στοιχεία, στα μ. 11-12 και 13-16) και ακολουθεί μια ενεργητική κατακλείδα της *εκθέσεως* στα μ. 17-19. Η δεύτερη ενότητα ανοίγει με μία μάλλον έμμεση αναφορά στο επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος και – όπως και στο προηγούμενο αργό μέρος που εξετάσαμε – από την ελάσσονα δεσπόζουσα (σι-ελάσσονα) οδηγείται σε έναν πτωτικό σχηματισμό στην φα-δίεση-ελάσσονα (μ. 20-23)·[104] έπεται δε ανάπτυξη του ιδίου μοτίβου, με αλυσιδοποίηση (μ. 24-27), ρευστοποίηση (μ. 28-29) και έναν καταληκτικό σχηματισμό στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος (μ. 30-31). Έτσι, στα μ. 32-37 μπορεί πλέον να επανεκτεθεί στην Μι-μείζονα το πλάγιο θέμα, όμως πριν την επαναφορά και της σύντομης κατακλείδας (στα μ. 42-44a) παρεμβάλλεται απρόσμενα σχεδόν ολόκληρη η δεύτερη φράση της *εκθέσεως* στα μ. 38-41 (πρβλ. μ. 6-9). Το γεγονός αυτό λοιπόν μας υποχρεώνει να επανέλθουμε στο ερμηνευτικό δίλημμα που είχε μείνει αναπάντητο έως τώρα: διότι, αν το υπό συζήτηση τμήμα θεωρηθεί τελικά ως μετάβαση, τότε στην δεύτερη ενότητα μπορεί κανείς να διαπιστώσει μια ετεροχρονισμένη επαναφορά της μετά το πλάγιο θέμα, ενώ αν αυτό αντιμετωπισθεί ως το δεύτερο σκέλος της κύριας θεματικής ομάδος, τότε η διμερής μακροδομική θεώρηση του συνόλου μοιάζει να ανατρέπεται συνολικά υπέρ μιας τριμερούς θεώρησης, με εξάλειψη της πρώτης κύριας θεματικής ιδέας (αιτιολογούμενη πιθανόν δια της αποκλειστικής της αξιοποίησης στο πλαίσιο της *επεξεργασίας*) και "αντικατοπτρική" *επανέκθεση* (με το πλάγιο θέμα να προηγείται εν προκειμένω της δεύτερης κύριας θεματικής ιδέας). Λαμβάνοντας όμως υπ' όψιν *πρώτον* το ανάλογο φαινόμενο στο Adagio του *τρίο* Hob. V: 15 και *δεύτερον* την μάλλον μηδαμινή πιθανότητα εφαρμογής μιας "αντικατοπτρικής επανεκθέσεως" χωρίς καμμία επανεμφάνιση της αρχικής θεματικής ιδέας της *εκθέσεως* μετά το πλάγιο θέμα, κλίνω προς την πρώτη από τις δύο προτεινόμενες ερμηνείες, θεωρώντας δηλαδή τα μ. 6-10 ως μεταβατικό τμήμα της *εκθέσεως* που επανεκτίθεται στην δεύτερη μακροδομική ενότητα παρεμβαλλόμενο ανάμεσα στο πλάγιο θέμα και στην κατακλείδα.[105] Μια τελευταία ομοιότητα του Adagio του *τρίο* Hob.

[104] Ο Webster ("Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 131) σε αυτήν την περίπτωση υποστηρίζει ότι το αρχικό (κύριο) θέμα δεν εμφανίζεται καθόλου στην έναρξη του δευτέρου τμήματος.

[105] Ο Webster ("Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 131) εκλαμβάνει επίσης το μέρος αυτό ως διμερή μορφή σονάτας και παρατηρεί ότι η αρχική τονικότητα επιστρέφει στην δεύτερη ενότητα με το πλάγιο θέμα, δεν ασχολείται όμως καθόλου με ό,τι συμβαίνει από το σημείο αυτό και έπειτα, ούτε και με τα δομικά τμήματα της *εκθέσεως*.

V: 19 με εκείνο του Hob. V: 15 αφορά στην προσθήκη μιας σύντομης *coda*, η έναρξη της οποίας επικαλύπτεται με την τελική πτώση της κατακλείδας στο μ. 44. Στην περιορισμένη πάντως έκτασή της (μ. 44-46) περιλαμβάνεται μόνο μια απλή πτωτική χειρονομία, που κατ' ουσίαν προεκτείνει αρμονικά το προηγούμενο δομικό τμήμα· εντούτοις, γεγονός παραμένει ότι με την προσθήκη των τριών αυτών τελικών μέτρων οι δύο μακροδομικές ενότητες δεν ολοκληρώνονται ούτε και σε αυτήν την περίπτωση κατά τρόπον ανάλογο, ως είθισται.

Παρά το γεγονός ότι τα *τρίο εγχόρδων* Hob. V: 1 και 2 είναι κατά πάσα πιθανότητα λίγο μεταγενέστερα των Hob. V: 15 και 19, η δομή τους είναι σαφέστατα πιο απλή.[106] Στην περίπτωση του επίσης εναρκτήριου Adagio του *τρίο σε Μι-μείζονα* Hob. V: 1, η *έκθεση* συνίσταται σε ένα κύριο θέμα σε δομή περιόδου (τα μ. 1-3a παραλλάσσονται μελωδικά στα μ. 5-7a, οι πτώσεις των φράσεων γίνονται στην τονική και στην δεσπόζουσα στα μ. 4 και 8, αντιστοίχως) καθώς και σε μια λίγο μεγαλύτερη πλάγια ομάδα στην Σι-μείζονα (μ. 9-18 και 19-21). Η δευτερεύουσα αυτή τονικότητα διατηρείται στην έναρξη της δεύτερης ενότητος, όπου το δεύτερο βιολί παραθέτει την πρώτη φράση του κυρίου θέματος (μ. 22-25), η οποία αμέσως μετά αλυσιδοποιείται και παραλλάσσεται στην Μι-μείζονα από το πρώτο βιολί (μ. 26-29a)[107] και τελικά διευρύνεται με μία δίμετρη προέκταση (μ. 29-30) που μετατρέπει προς την φα-δίεση-ελάσσονα. Φθάνοντας ουσιαστικά στον "πυρήνα" του αναπτυξιακού αυτού τμήματος, ο Haydn ρευστοποιεί το αρχικό μοτίβο του κυρίου θέματος (μ. 31-32 στο δεύτερο βιολί, μ. 33 και 34 στο μπάσσο), συνδυάζοντάς το με ελεύθερες αντιστικτικές φωνές που κατευθύνονται σε πτώση επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος στα μ. 35-36. Στο σημείο αυτό θα μπορούσε πλέον να επανεκτεθεί το υλικό της πλάγιας θεματικής ομάδος, πράγμα όμως που αναβάλλεται εξαιτίας της απροσδόκητης εμφάνισης του ρυθμικού παραλλάγματος της κεφαλής του κυρίου θέματος του μ. 5 στην ομώνυμη μι-ελάσσονα στο μ. 37 (δεύτερο βιολί) και της αλυσιδωτής περαιτέρω ανάπτυξής του στα μ. 38-40 (πρώτο βιολί) που οδηγεί σε νέα μισή πτώση στο περιβάλλον της μι-ελάσσονος. Έτσι, η Μι-μείζονα και η πλάγια θεματική ομάδα επανεισάγονται από κοινού μόλις στο μ. 43.[108] Η τμηματική αυτή "επανέκθεση" ακολουθεί το πρότυπο της *εκθέσεως* στα μ. 43-46 (πρβλ. μ. 9-12) καθώς και στα καταληκτικά μ. 52-54 (= μ. 19-21), ενδιάμεσα όμως το υλικό των μ. 13-14 αντικαθίσταται από παρεμφερές στα μ. 47-48, τα μ. 15-17 περικόπτονται και αντ' αυτών έρχεται στο προσκήνιο το μ. 18, από το οποίο κατ' αρχάς διαμορφώνεται ένα νέο πέρασμα στο μ. 49 και έπειτα η πρωτότυπη εκδοχή του "διπλασιάζεται" στα μ. 50-51· ως αποτέλεσμα όλων αυτών, το δεύτερο ήμισυ της δεύτερης αυτής μακροδομικής ενότητος (μ. 43-54) υπολείπεται συνολικά ενός μέτρου σε σχέση με το αντίστοιχο τμήμα της πρώτης ενότητος (μ. 9-21).

Με ένα Adagio ξεκινά επίσης το *τρίο εγχόρδων σε Φα-μείζονα* Hob. V: 2. Το κύριο θέμα του διαμορφώνεται – όπως και στην προηγούμενη περίπτωση – ως οκτάμετρη περίοδος, με τέλεια και μισή πτώση στα μ. 4 και 8. Ένα δίμετρο με ιδιαίτερο ρυθμικο-μοτιβικό χαρακτήρα όμως (μ. 9-10) οδηγεί στην διπλή δεσπόζουσα, διαμορφώνοντας ένα σύντομο μεταβατικό πέρασμα προς την πλάγια θεματική ομάδα στην Ντο-μείζονα, η οποία ως επί το πλείστον εξαρτάται μοτιβικά από το υλικό του κυρίου θέματος (μ. 11-14, 15-18 και 19-21). Στην δεύτερη ενότητα, τώρα, τονικοποιείται άμεσα η σολ-ελάσσονα, στο περιβάλλον της οποίας εμφανίζεται ένα τετράμετρο μελωδικό ανάπτυγμα (μ. 22-25) που εμπεριέχει

[106] Αξίζει μάλιστα να παρατηρήσει κανείς ότι στα απλούστερα δομικώς αργά μέρη των *τρίο* Hob. V: 1 και 2 προβλέπονται οι τυπικές επαναλήψεις των δύο ενοτήτων, σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει στα σαφώς πολυπλοκότερα αργά μέρη των *τρίο* Hob. V: 15 και 19. Το φαινόμενο αυτό μπορεί βέβαια να είναι καθαρά συμπτωματικό, μπορεί όμως και όχι.

[107] Πρβλ. Webster, "Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 128 και 131.

[108] Πρβλ. ό.π., σ. 131. Δεν κατανοώ εντούτοις γιατί ο Webster (ό.π., σ. 133) θεωρεί ότι η τονική αυτή επανέκθεση της πλάγιας ομάδος δεν προετοιμάζεται· τουναντίον, υπάρχουν δύο πτώσεις στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος (στα μ. 36 και 42) και ό,τι δεν επιτυγχάνεται την πρώτη φορά πραγματώνεται τελικά την δεύτερη.

χαρακτηριστικά μοτίβα από κάθε σχεδόν σημείο της *εκθέσεως* (πρβλ. τα μ. 22-23 με τα μ. 3 και 2, τα μ. 2b-3a και 4 με το μ. 10 καθώς και το μ. 3b με τα μ. 11 κ.εξ.).[109] Στην συνέχεια, από το βασικό μοτίβο αναπτύσσεται μια νέα μελωδική φράση στα μ. 26-27 και αλυσιδοποιείται στα μ. 28-29 εμμένοντας στην υποδεσπόζουσα Σι-ύφεση-μείζονα, ενώ ένα ακόμη τετράμετρο (μ. 30-33) αναλαμβάνει κατόπιν την διαδικασία επαναπροσέγγισης της αρχικής τονικότητος με την ανάπτυξη νέων μελωδικών φιγούρων στο πρώτο βιολί. Η επανέκθεση της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Φα-μείζονα είναι πλήρης (στα μ. 34-44), με ορισμένες – αν και ασήμαντες, από δομικής επόψεως – τροποποιήσεις (πρβλ. ιδίως τα μ. 39-41 με τα μ. 16-18).

Τα αργά μέρη των *κουαρτέττων εγχόρδων* opus 2, γραμμένων μέχρι το 1762, είναι πιθανότατα τα παλαιότερα σε τριμερή μορφή σονάτας μεταξύ των έργων μουσικής δωματίου της παρούσας περιόδου. Το Adagio σε Ρε-μείζονα του *κουαρτέττου σε Λα-μείζονα* opus 2 αρ. 1 / Hob. III: 7 κάνει και αυτό χρήση ενός κυρίου θέματος σε δομή οκτάμετρης περιόδου, με καταλήξεις στην τονική (μ. 4) και στην δεσπόζουσα (μ. 8). Χωρίς υφολογική αλλαγή (με διατήρηση του σολιστικού ρόλου του πρώτου βιολιού και του συνοδευτικού των υπολοίπων εγχόρδων) παρουσιάζεται αμέσως μετά η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα στην Λα-μείζονα, με δομή δωδεκάμετρης προτάσεως (2 + 2 + 5 + 3 μέτρων) που φθάνει σε μισή πτώση στο μ. 20· έπεται η δεύτερη πλάγια ιδέα (επίσης σε δομή προτάσεως) στα μ. 21-28 καθώς και μια τρίμετρη επικαλυπτόμενη κατακλείδα της *εκθέσεως* στα μ. 28-30. Μετά την διπλή διαστολή, η πρώτη τετράμετρη φράση του κυρίου θέματος παρατίθεται αυτούσια στην τονικότητα της δεσπόζουσας (μ. 31-34). Η *επεξεργασία* ωστόσο συνεχίζεται με ένα πέρασμα προς την υποδεσπόζουσα Σολ-μείζονα (μ. 35-38) που παραπέμπει αμφίσημα στα μ. 1 και 9 και ακολουθείται από ανάπτυξη της φιγούρας του μ. 10 στα μ. 39-44 σε συνδυασμό με αρμονική περιπλάνηση· τελικά, στα μ. 45-50 διαμορφώνεται ένας ισοκράτης επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος, με ελεύθερο χειρισμό των συνοδευτικών μοτίβων της *εκθέσεως* που καταλήγει σε μία συγχορδία δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης με κορώνα – μια σαφέστατη δομική τομή πριν την έναρξη της *επανεκθέσεως*! Η σημασία αυτής της χειρονομίας αποκαλύπτεται βέβαια εκ των υστέρων, στην σημαντικά περικεκομμένη *επανέκθεση*: από το κύριο θέμα απομένει μόνο το πρώτο δίμετρο (μ. 51-52) που συνδέεται με ένα καινοφανές πεντάμετρο πέρασμα με συνεχείς εναλλαγές τονικής – δεσπόζουσας (μ. 53-57)· από την πρώτη πλάγια ιδέα, επίσης, μεταφέρονται στην Ρε-μείζονα μόνο τα ενδιάμεσα μ. 13-15 στα μ. 58-60 και συνδέονται με μια νέα δίμετρη πτωτική εξέλιξη στα μ. 61-62 που αναπτύσσει το ίδιο μοτιβικό υλικό· εν τέλει, μόνο η δεύτερη πλάγια ιδέα και η σύντομη κατακλείδα επανεκτίθενται χωρίς σημαντικές αλλαγές στα μ. 63-70 και 70-72. Δεδομένης λοιπόν της σχεδόν καθολικής αποκοπής των θεματικών στοιχείων που αξιοποιήθηκαν στην *επεξεργασία*, ο Haydn προαναγγέλλει με ιδιαίτερη έμφαση το σημείο έναρξης της ιδιαίτερα τροποποιημένης *επανεκθέσεως*, αποτρέποντας κάθε υπόνοια διμερούς μακροδομικού σχεδιασμού.

Στο Adagio σε Λα-μείζονα του αμέσως επόμενου *κουαρτέττου σε Μι-μείζονα* opus 2 αρ. 2 / Hob. III: 8, τουναντίον, ο Haydn συγκαλύπτει έντεχνα σχεδόν όλες τις βασικές δομικές τομές. Έτσι, καθίσταται κατ' αρχάς ιδιαίτερα δύσκολο να εντοπίσει κανείς το ακριβές σημείο όπου ολοκληρώνεται το κύριο θέμα, αφού υποψηφιότητα για κάτι τέτοιο θέτουν τα μ. 2, 4 αλλά και 5: προσωπικά, εκτιμώ ότι θα ήταν λογικότερο να θεωρήσει κανείς ότι το κύριο θέμα εκτείνεται μέχρι το μ. 4, βάσει της περιοδικότητος που αναπτύσσεται στα μ. 1-2 (τέλεια πτώση) και 3-4 (μισή πτώση), και ότι στο τέλος του (μ. 4b) επικαλύπτεται η έναρξη της μεταβάσεως, που συνίσταται σε διαλογική ανάπτυξη και περαιτέρω εξύφανση του μοτίβου που εισάγει το πρώτο βιολί στα μ. 2b και 4b, φθάνοντας τελικά σε πτώση στην διπλή

[109] Η παράθεση του αρχικού μοτίβου στο μ. 22 δεν επαρκεί ασφαλώς ώστε να εκληφθεί ως επανεμφάνιση του κυρίου θέματος στην τονικότητα της δεσπόζουσας, κατά την επιθυμία τουλάχιστον του Webster, "Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 131.

δεσπόζουσα μόλις στο μ. 10. Παρ' όλα αυτά, είναι σαφές ότι τα μ. 11-15 αφιερώνονται στην έκθεση του πλαγίου θέματος στην Μι-μείζονα και ότι μετά την αυτοσχέδια καντέντσα του πρώτου βιολιού που υποδεικνύεται στο μ. 15b ακολουθεί μια δίμετρη κατακλείδα της *εκθέσεως* (μ. 16-17). Η τελική της πτώση ωστόσο, επικαλύπτεται στο μ. 18 με την παράθεση της πρώτης φράσεως του κυρίου θέματος στην τονικότητα της δεσπόζουσας (πρβλ. τα μ. 18-19a με τα μ. 1-2a), που σηματοδοτεί ασφαλώς την έναρξη της *επεξεργασίας*. Με αυτήν συνδέεται και μια επαναφορά της έναρξης της μετάβασης στα μ. 19b-20 (πρβλ. μ. 4b-5), η οποία πάντως μετατρέπει προς την σχετική φα-δίεση-ελάσσονα για την ανάπτυξη μιας σολιστικής τετράμετρης μελωδικής γραμμής στο πρώτο βιολί (μ. 21-24) που αναπλάθει ελεύθερα το μοτιβικό υλικό του μεταβατικού τμήματος της *εκθέσεως*. Η τέλεια πτώση στην φα-δίεση-ελάσσονα στο μ. 25 επικυρώνεται περαιτέρω μέσω της παράθεσης σε αυτήν του πρώτου διμέτρου του πλαγίου θέματος (μ. 25-26), ενώ μια απλή αρμονική μετάβαση προς την αρχική τονικότητα εμφανίζεται αμέσως μετά ως μοτιβική ρευστοποίηση του επικεφαλής μοτίβου του (στα μ. 27-28). Με ιδιαίτερο επομένως ενδιαφέρον παρατηρεί κανείς την ταύτιση της δομικής οργάνωσης της παρούσας *επεξεργασίας* με το πρώτο από τα δύο κατασκευαστικά πρότυπα που αναφέρει γι' αυτήν ο Koch. Η *επανέκθεση* εισάγεται χωρίς την παραμικρή παύση στο μ. 29. Ο Haydn προβαίνει εδώ σε ένα πολύ έξυπνο τέχνασμα: ξεκινά με το υλικό του μ. 1a στο πρώτο βιολί (στο μ. 29a), κατόπιν όμως αναθέτει ξανά ολόκληρη την πρώτη φράση του κυρίου θέματος στο δεύτερο βιολί, η οποία τώρα εμφανίζεται πλέον μετατοπισμένη κατά μισό μέτρο (πρβλ. μ. 29b-30 με μ. 1-2a)· ως συνέπεια αυτής της μετρικής μετατόπισης εντούτοις, στην θέση της αναμενόμενης φιγούρας του πρώτου βιολιού του μ. 2b εισάγεται απ' ευθείας το μελωδικό της παράλλαγμα του μ. 7a – σε μεταφορά στην Λα-μείζονα – και έτσι ο Haydn παρακάμπτει τελείως τα μ. 2b-6 της *εκθέσεως* (τα οποία είχαν ούτως ή άλλως εξαντληθεί στις δύο προηγούμενες ενότητες) και συνεχίζει την *επανέκθεση* με το τελευταίο τετράμετρο της μεταβάσεως (μ. 31-34), το πλάγιο θέμα (μ. 35-39) και την κατακλείδα (μ. 40-42, το επιπρόσθετο τελευταίο μέτρο της οποίας αντιστοιχεί φυσικά στην πτώση του μ. 18).[110]

Σε τριμερή μορφή σονάτας είναι ακόμη το Adagio σε φα-ελάσσονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Φα-μείζονα* opus 2 αρ. 4 / Hob. III: 10. Το κύριο θέμα συνίσταται σε μια πλατιά μελωδική γραμμή του πρώτου βιολιού που δίχως εμφανείς ενδιάμεσες στάσεις φθάνει σε μισή πτώση-τομή στο μ. 11. Το πλάγιο θέμα, το οποίο εισάγεται απ' ευθείας στην Λα-ύφεση-μείζονα στο μ. 12, έχει κοινά υφολογικά και μοτιβικά γνωρίσματα με το κύριο θέμα, πλην όμως διαιρείται εσωτερικά σε δύο μεγάλα μελωδικά τόξα (μ. 12-23 και 24-31) που καταλήγουν σε μισή και τέλεια πτώση, αντιστοίχως. Η *έκθεση* ολοκληρώνεται με σύντομες καταληκτικές χειρονομίες στα μ. 31-35. Μετά την διπλή διαστολή, στην *επεξεργασία* κάνουν την εμφάνισή τους χαρακτηριστικά αποσπάσματα των δύο θεμάτων: στα μ. 36-42 το πρώτο τρίμετρο του κυρίου θέματος παρατίθεται στην σχετική μείζονα και εξελισσόμενο κατά τρόπον διαφορετικό απ' ό,τι στην *έκθεση* καταλήγει σε τέλεια πτώση· με αφετηρία το μ. 42, σχηματίζεται ένα τετράμετρο που ανάγεται στο πλάγιο θέμα (πρβλ. μ. 43-44 με μ. 27-28) και το οποίο αλυσιδοποιείται στα μ. 46-49, οδηγώντας σε ένα ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος (μ. 50-57), με στοιχεία που – εμμέσως, αυτήν την φορά – παραπέμπουν στο κύριο θέμα (ιδίως στο μελωδικό και ρυθμικό πρότυπο του μ. 2). Η ακόλουθη επανέκθεση του κυρίου θέματος είναι πλήρης και σχεδόν απαράλλακτη (μ. 58-68)· κατά την τονική

[110] Η ενσωμάτωση στοιχείων κοντσέρτου, που υποδεικνύει ο Grave (ό.π., σ. 79), δεν μπορεί να γίνει πλήρως αποδεκτή. Είναι βέβαια ολοφάνερο ότι η καντέντσα στα μ. 15b και 39b προετοιμάζεται όπως σε ένα κοντσέρτο (βλ. μ. 14b-15a και 38b-39a) και ότι η κατακλείδα που ακολουθεί (μ. 16-17 και 40-42) δίνει όντως την εντύπωση ενός ritornello (από δομικής και υφολογικής επόψεως)· για εναρκτήριο ritornello όμως δεν μπορεί να γίνει λόγος (παρά την καθυστερημένη είσοδο του πρώτου βιολιού στο μ. 2b), καθ' ότι είναι αδύνατο να επιβεβαιωθεί δομικά η ύπαρξη αυτόνομης σολιστικής *εκθέσεως* – τουναντίον, όπως τόσο ο ίδιος ο Grave (ό.π.) όσο και ο Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 27) παρατηρούν, το δεύτερο βιολί συχνά επισκιάζει το πρώτο ή αναπτύσσει ισότιμα διάλογο με αυτό.

επαναφορά του πλαγίου θέματος εντούτοις, ο Haydn διατηρεί ίδια μόνο τα έξι πρώτα μέτρα εκάστου τμήματος (πρβλ. μ. 69-74 με 12-17 και μ. 79-84 με 24-29) και αντικαθιστά τα υπόλοιπα με δύο νέα τετράμετρα (μ. 75-78 και 85-88): παρ' ότι λοιπόν τόσο η ακολουθία μισής – τέλειας πτώσεως όσο και ο συνολικός αριθμός μέτρων του πλαγίου θέματος της *εκθέσεως* διατηρούνται στην *επανέκθεση*, ωστόσο στην τελευταία αίρεται πλέον η αρχική ασυμμετρία των δύο μελωδικών τμημάτων του πλαγίου θέματος και επιβάλλεται μια απόλυτα ισορροπημένη εσωτερική δομή (μ. 69-78 και 79-88). Έτσι, με την μεταφορά και του καταληκτικού τμήματος της *εκθέσεως* στην φα-ελάσσονα στα μ. 88-92, ολοκληρώνεται μια όχι ιδιαίτερα τροποποιημένη *επανέκθεση*.[111]

Τριμερής επίσης είναι η μακροδομή των περισσοτέρων αργών μερών των *τρίο* για δύο βιολιά και μπάσσο.[112] Από τα δύο έργα που τοποθετούνται χρονικά έως το 1765, το *τρίο εγχόρδων σε Ρε-μείζονα* Hob. V: 21 διαθέτει ένα σχετικώς σύντομο αργό πρώτο μέρος, Siciliano: adagio. Όπως κατά κανόνα συμβαίνει, το κύριο θέμα οργανώνεται ως τετράμετρη – πλην όμως ασύμμετρη εν προκειμένω – περίοδος, με τέλεια (μ. 2) και μισή πτώση (μ. 5) στην Ρε-μείζονα, ενώ το πλάγιο θέμα της *εκθέσεως* εκτείνεται στα μ. 6-10 αξιοποιώντας στο περιβάλλον της Λα-μείζονος το βασικό μοτίβο ολόκληρου του μέρους. Η *επεξεργασία* ανοίγει στα μ. 11-12 με ένα πέρασμα προς την σχετική σι-ελάσσονα, όπου και αναπτύσσει εν συντομία πρώτα την (καταληκτική) φιγούρα του μ. 10a στα μ. 13-14 και έπειτα υλικό του πλαγίου θέματος στα μ. 15-16. Με την τέλεια πτώση στην σι-ελάσσονα στο μ. 17 αρχίζει μια διαδικασία επαναφοράς της αρχικής τονικότητος (στα μ. 17-18), που καταλήγει στην επανέκθεση του κυρίου θέματος στα μ. 19-23 με μικρές εσωτερικές αναπτύξεις (ιδίως στα μ. 22-23a) δίχως βέβαια δομικές συνέπειες. Έπεται φυσικά η τονική επαναφορά και του πλαγίου θέματος, η οποία όμως διευρύνεται με μια εσωτερική επανάληψη των μ. 26b-28a στα μ. 28b-30a σε επτά συνολικά μέτρα (μ. 24-30).

Σύγχρονο του παραπάνω έργου είναι κατά πάσα πιθανότητα και το *τρίο σε Σι-ύφεση-μείζονα* Hob. V: 13, που ανοίγει επίσης με ένα Adagio, αν και αρκετά εκτενέστερο του προηγουμένου. Το κύριο θέμα συνίσταται σε ένα τετράμετρο και ένα επιπρόσθετο δίμετρο με καταλήξεις στην τονική (στα μ. 4 και 6). Τα μ. 7-10 διαμορφώνουν με αφετηρία το επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος μια μετάβαση προς την πλάγια θεματική ομάδα της *εκθέσεως*, η οποία στην τονικότητα της Φα-μείζονος παρουσιάζει δύο ξεχωριστές ιδέες, στα μ. 11-17 (εν είδει προτάσεως) και 18-22 (εν είδει περιόδου). Μετά την διπλή διαστολή, ο Haydn παραθέτει το πρώτο δίμετρο του κυρίου θέματος παρηλλαγμένο στην φα-ελάσσονα (μ. 23-24) και ακολούθως στρέφεται στην ντο-ελάσσονα (μ. 25-26)· από εκεί ξεκινά μια διαδικασία αλυσιδοποίησης και ρευστοποίησης μοτίβων του κυρίου θέματος (στο πρώτο βιολί), που υπό την συνοδεία της ρυθμικής φιγούρας δεκάτων-έκτων της πρώτης πλάγιας ιδέας στο δεύτερο βιολί καταλήγει μέσα από αρμονική περιπλάνηση σε πτώση στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος στο μ. 36. Η *επανέκθεση* δεν μεταβάλλεται όσον αφορά στο κύριο θέμα (μ. 37-42), αλλά η μετάβαση αντικαθίσταται από ένα νέο δίμετρο (μ. 43-44) και στην τονική μεταφορά της πλάγιας θεματικής ομάδος σημειώνονται μερικές ουσιώδεις τροποποιήσεις: η πρώτη ιδέα της (μ. 45-50) συντομεύεται κατά ένα μέτρο, εξαιτίας της σύμπτυξης των μ. 15-16 στο μ. 49, ενώ η δεύτερη διευρύνεται σε οκτώ μέτρα (μ. 51-58), χάρη στην εμβόλιμη προσθήκη ενός καταληκτικού τριμέτρου (μ. 55-57) με ιδιαίτερα ζωηρό-καταληκτικό χαρακτήρα (πρβλ. τουναντίον τα μ. 51-54 με τα 18-21 και το μ. 58 με το μ. 22).

[111] Η ταύτιση βεβαίως των καταλήξεων της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως* δεν υποδηλώνει κανενός είδους διμερή μακροδομική οργάνωση, όπως αφήνει να εννοηθεί ο Landon, *Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 255. Ανούσιο επίσης βρίσκω το λακωνικό σχόλιο του Barrett-Ayres (ό.π., σ. 19), ότι το μέρος αυτό προσανατολίζεται προς την μορφή σονάτας παρά προς την μορφή του κοντσέρτου.

[112] Το γεγονός αυτό πάντως δεν μπορεί να απολυτοποιηθεί, όπως κάνει ο Landon (*Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 223), αφού διαπιστώσαμε ήδη ότι και η διμερής μορφή σονάτας εφαρμόζεται σε αρκετές περιπτώσεις αργών μερών στο είδος του τρίο εγχόρδων.

Στα ενδεχομένως λίγο μεταγενέστερα *τρίο εγχόρδων* Hob. V: 3, 4, 10 και 12 περιλαμβάνεται ένα αργό πρώτο μέρος σε ελάσσονα τρόπο, το Adagio του *τρίο σε σι-ελάσσονα* Hob. V: 3. Το εξάμετρο κύριο θέμα δίνει το στίγμα ολόκληρου του μέρους: το πρώτο βιολί έχει καθαρά σολιστικό ρόλο, ενώ τα άλλα δύο έγχορδα περιορίζονται στην λιτή αρμονική συνοδεία του. Μετά την τέλεια πτώση στο μ. 6, το επικεφαλής μοτίβο λαμβάνεται ως αφετηρία για τον σχηματισμό μιας επίσης εξάμετρης μεταβάσεως (μ. 7-12), η οποία μέσω της υποδεσπόζουσας μι-ελάσσονος οδηγεί στην σχετική Ρε-μείζονα για την έκθεση των πλαγίων θεματικών ιδεών (μ. 13-18 και 19-21), που πάντως συνίστανται αποκλειστικά σε καταληκτικές φιγούρες και περάσματα και όχι σε μελωδικής φύσεως υλικό. Η *επεξεργασία* ξεκινά με μια τμηματική παράθεση του κυρίου θέματος στην σχετική μείζονα (μ. 22-24) που με ιδιαίτερα περίτεχνες φιγούρες φθάνει τελικά σε τέλεια πτώση στο μ. 26. Η σύντομη όμως αλυσιδοποίηση του επικεφαλής μοτίβου στα μ. 27-30 οδηγεί χωρίς μεγάλη καθυστέρηση ξανά στην αρχική τονικότητα και σε μισή πτώση στο μ. 31. Εντούτοις, η *επανέκθεση* καθυστερείται από ένα εξάμετρο πέρασμα που διαμορφώνει έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της σι-ελάσσονος στα μ. 32-37. Έτσι η επαναφορά του κυρίου θέματος λαμβάνει χώραν μόνο στα μ. 38-42 (πρβλ. μ. 1-5) και με αποκοπή της τελικής του πτώσεως στο μ. 6 καθώς και ολόκληρης της μεταβάσεως συνδέεται άμεσα με την πρώτη πλάγια ιδέα, η οποία εδώ αναπτύσσεται με αρκετή ελευθερία σε σχέση με την *έκθεση* (μ. 43-49), προτού τελικά η δεύτερη ιδέα μεταφερθεί χωρίς μεταβολές στην σι-ελάσσονα (μ. 50-52 = μ. 19-21).

Το μοναδικό αργό εσωτερικό μέρος του είδους κατά την διάρκεια αυτής της περιόδου είναι το Adagio cantabile σε Λα-ύφεση-μείζονα του *τρίο εγχόρδων σε Μι-ύφεση-μείζονα* Hob. V: 4. Το κύριο θέμα αποτελείται από μια οκτάμετρη και μια τετράμετρη μελωδική φράση του πρώτου βιολιού που αμφότερες καταλήγουν σε τέλεια πτώση. Μοτιβικά ανανεωμένη, η ακόλουθη μετάβαση (μ. 13-18) καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα, προετοιμάζοντας την είσοδο του πλαγίου θέματος στην Μι-ύφεση-μείζονα (μ. 19-27) καθώς και μιας επικαλυπτόμενης με αυτό σύντομης κατακλείδας (μ. 28-30). Στην ίδια πάντοτε τονικότητα παρατίθεται μετά την επανάληψη της *εκθέσεως* ολόκληρη η πρώτη φράση του κυρίου θέματος (μ. 31-38), ενώ το – όχι πολύ μεγαλύτερο – δεύτερο τμήμα της *επεξεργασίας* (μ. 39-48) αναπτύσσει μελωδικά το ίδιο υλικό και μέσω της σχετικής φα-ελάσσονος (μ. 42) και της υποδεσπόζουσας Ρε-ύφεση-μείζονος (μ. 45) καταλήγει τελικά στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος. Στην *επανέκθεση*, τώρα, η αρχική οκτάμετρη φράση εμφανίζεται απαράλλακτη για τρίτη φορά στα μ. 49-56, το δεύτερο τετράμετρο όμως τμήμα του κυρίου θέματος αλλάζει πορεία και καταλήγει σε μισή πτώση (μ. 57-60), προκειμένου το πλάγιο θέμα να ακολουθήσει απ' ευθείας στην Λα-ύφεση-μείζονα. Εδώ όμως υπάρχει μια έκπληξη: ο Haydn μετά τα πρώτα μέτρα του πλαγίου θέματος (πρβλ. μ. 61-66 με μ. 19-24) παραλλάσσει σημαντικά την κατάληξή του (πρβλ. μ. 67-69 με μ. 25-27) και το προεκτείνει ελεύθερα, οδηγώντας μάλιστα σε μια αυτοσχέδια σολιστική καντέντσα του πρώτου βιολιού στο μ. 79! Μόνο λοιπόν μετά την δεκάμετρη αυτή προσθήκη, επανεκτίθεται παρηλλαγμένη και η κατακλείδα της *εκθέσεως* στα μ. 80-82. Η εκπληκτική αυτή διεύρυνση του πλαγίου θέματος έρχεται να αποκαταστήσει σε κάποιον βαθμό την ισορροπία του προς το κύριο, που επικρατεί τόσο στην *έκθεση* όσο και στην *επεξεργασία·* αν μάλιστα χωρίσει κανείς την *έκθεση* σε δύο ανισομεγέθη τμήματα με αναλογία τρία προς δύο (κύριο θέμα συν μετάβαση = 18 μέτρα, πλάγιο θέμα συν κατακλείδα = 12 μέτρα), τότε μπορεί να παρατηρήσει ότι στην *επανέκθεση* η αναλογία αυτή ανατρέπεται πλήρως υπέρ του δευτέρου ημίσεως (12 έναντι 22 μέτρων).

Το *τρίο εγχόρδων* σε Φα-μείζονα Hob. V: 10 ξεκινά με ένα αρκετά εκτενές Adagio (cantabile). Το δεκάμετρο κύριο θέμα διαθέτει πλούσιο μελωδικό και ρυθμικό υλικό και χωρίς σημαντικές ενδιάμεσες τομές καταλήγει σε μισή πτώση στο μ. 10. Εκπορευόμενο επίσης από το επικεφαλής μοτίβο (πρβλ. μ. 11 με 1), αλλά εξελισσόμενο κατά τρόπον τελείως διαφορετικό σε δομικό και υφολογικό επίπεδο, το πλάγιο θέμα εκτίθεται απ' ευθείας στην Ντο-μείζονα στα μ. 11-21 και συνδέεται με μια ήσυχη (piano) κατακλείδα στα μ. 22-24. Ο

χειρισμός του επικεφαλής μοτίβου στην έναρξη της *επεξεργασίας* είναι αντιστικτικός, αφού αυτό εμφανίζεται πρώτα στο δεύτερο βιολί (μ. 25-26a) και στην συνέχεια σε stretto στο πρώτο βιολί (μ. 26), προτού οδηγηθεί σε ένα πέρασμα προς την σχετική ρε-ελάσσονα στα μ. 27-28. Η νέα αυτή τονικότητα εδραιώνεται στα μ. 29-33, με την ανάπτυξη υλικού από το κύριο θέμα (ιδίως από το μ. 2)· μετά την τέλεια πτώση στην ρε-ελάσσονα όμως, το πρώτο βιολί διαμορφώνει ένα μελωδικό σχήμα με εξάηχα δεκάτων-έκτων που παραπέμπουν πρωτίστως στο πλάγιο θέμα και δημιουργεί μετατροπική αλυσίδα με περαιτέρω εξύφανση (μ. 34-43), η οποία κατευθύνεται με ακατάπαυστη ρυθμική ενέργεια προς την τελική πτώση στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος. Στην *επανέκθεση*, το κύριο θέμα υφίσταται εσωτερική διεύρυνση: μετά τα έξι πρώτα μέτρα (πρβλ. μ. 44-49 με 1-6), το μοτίβο των μ. 6b-7a αναπτύσσεται αυτόνομα στα μ. 49b-55, έως ότου καταλήξει στον γνώριμο από την *έκθεση* πτωτικό σχηματισμό (πρβλ. μ. 56-57 με 9-10). Το πλάγιο θέμα, αντιθέτως, συντομεύεται κατά τι, επειδή τα μ. 15-18 αντικαθίστανται από νέα τρίμετρη εξέλιξη (στα μ. 62-64) του τετραμέτρου 58-61 (πρβλ. μ. 11-14) και ακολουθούνται από την (σημαντικά παρηλλαγμένη) επαναφορά των μ. 19-21 στα μ. 65-67 καθώς και της κατακλείδας της *εκθέσεως* στην Φα-μείζονα (μ. 68-70). Στην περίπτωση του αργού αυτού μέρους φαίνεται επομένως ότι η δομική χαλαρότητα των θεμάτων στην *έκθεση*, αφ' ενός, αλλά και η τάση της *επεξεργασίας* να δώσει μεγαλύτερη βαρύτητα στην ανάπτυξη στοιχείων που εξάγονται μόνο εμμέσως από το μοτιβικό απόθεμα της *εκθέσεως*, αφ' ετέρου, δημιουργούν στον Haydn την αναγκαιότητα της ενσωμάτωσης αναπτυξιακών διαδικασιών και στην ενότητα της *επανεκθέσεως*.

Η πραγμάτευση των αργών μερών των τρίο εγχόρδων του Haydn ολοκληρώνεται με το εναρκτήριο Adagio του *τρίο σε Μι-μείζονα* Hob. V: 12. Στην *έκθεσή* του διακρίνονται αρκετά τμήματα με ξεχωριστό περιεχόμενο και χαρακτήρα: το κύριο θέμα εκτείνεται μέχρι την τέλεια πτώση του μ. 7, ακολουθούμενο από μια ιδιαίτερα εκτενή μετάβαση σε δομή προτάσεως (2 + 2 + 4 + 3 μέτρων) και πτώση στην διπλή δεσπόζουσα (μ. 8-18), ενώ στην πλάγια θεματική ομάδα στην Σι-μείζονα διακρίνονται τουλάχιστον τρεις διαφορετικές ιδέες, μια πολύ ενεργητική (μ. 19-24), μια ηπιότερη (μ. 25-32) και μια καταληκτική προέκταση (μ. 33-35). Μετά την προβλεπόμενη επανάληψη της *εκθέσεως*, το πρώτο δίμετρο της *επεξεργασίας* (μ. 36-37) παραπέμπει στα μ. 1-2, από εκεί και ύστερα όμως το επικεφαλής μοτίβο διατηρείται μόνο ως συνοδευτική φιγούρα και το πρώτο βιολί εξυφαίνει μια νέα μελωδική γραμμή που μέσω της φα-δίεση-ελάσσονος (μ. 40) κατευθύνεται προς την σχετική ντο-δίεση-ελάσσονα (στα μ. 41-45). Σε αυτήν την τονικότητα-στόχο της κεντρικής ενότητος αναπτύσσονται κατόπιν ελεύθερα ορισμένα μοτίβα από την πλάγια θεματική ομάδα της *εκθέσεως* (πρβλ. τα μ. 46-49 με τα μ. 20 κ.εξ., ενώ τα μ. 50-51 ταυτίζονται σχεδόν με τα μ. 29-30). Αμέσως μετά όμως φθάνουμε σε ένα κρίσιμο μακροδομικό σημείο: στα μ. 52-55 επανεμφανίζεται το επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος στο δεύτερο βιολί συνοδεύοντας ένα νέο μελωδικό ανάπτυγμα του πρώτου βιολιού, με το οποίο η ντο-δίεση-ελάσσονα αποσταθεροποιείται και σε ελάχιστο χώρο πραγματοποιείται μια μετατροπία προς την αρχική Μι-μείζονα, για μια "κολοβή" επανέκθεση του κυρίου θέματος – από το τρίτο του μέτρο – στα μ. 56-60 (= μ. 3-7). Τί ακριβώς έχει συμβεί; Εύλογα θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι ο Haydn απλώς περικόπτει τα δύο πρώτα μέτρα του κυρίου θέματος (που εκ των υστέρων δίνουν μάλλον την εντύπωση ενός εισαγωγικού τμήματος) και ξεκινά απ' ευθείας με την μελωδική γραμμή που αναπτύσσει το πρώτο βιολί από το μ. 3 κ.εξ. Μήπως όμως θα ήταν ακόμη πληρέστερη μια ερμηνεία που θα έκανε λόγο για ελεύθερη ανάπλαση του πρώτου διμέτρου στα μ. 52-55 με λειτουργία προετοιμασίας της *επανεκθέσεως*; Κρίνοντας και από την τόσο στενή – μελωδική και αρμονική – σύνδεση των μ. 52-55 με τα μ. 56-60, θεωρώ ότι στο σημείο αυτό όντως μπορεί να εντοπισθεί μια λειτουργική μετάπτωση του αρχικού διμέτρου σε συνδετικό πέρασμα από την *επεξεργασία* προς την *επανέκθεση*, με απώτερη φυσικά συνέπεια την έναρξη της τελευταίας από «κάποιο άλλο κύριο μελωδικό τμήμα [του κυρίου θέματος]», σύμφωνα με την σχετική διατύπωση του Koch (*Versuch* III, § 103). Η

περαιτέρω πορεία της *επανεκθέσεως* του υπό εξέταση Adagio είναι πάντως πολύ εξαρτημένη από τα δεδομένα της *εκθέσεως*. Η μετάβαση (μ. 61-72) διαιρείται σε δύο τμήματα: τα μ. 61-64 αντιστοιχούν επακριβώς στα μ. 8-11 της *εκθέσεως*, αλλά το εμβόλιμο μ. 65 συμβάλλει στην μεταφορά στην υποκείμενη πέμπτη των μ. 12-18 στα μ. 66-72, προκειμένου το ύστερο αυτό τμήμα της μεταβάσεως με μικρές παραλλαγές να καταλήξει σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Τέλος, ολόκληρη η πλάγια θεματική ομάδα μεταφέρεται σχεδόν απαράλλακτη στην Μι-μείζονα στα μ. 73-89.

Στο πιανιστικό ρεπερτόριο της ιδίας περιόδου εντοπίζονται δύο μόνο δείγματα αργού μέρους, αμφότερα μάλιστα σε τριμερή μορφή σονάτας. Το Andante σε Σολ-μείζονα της *σονάτας σε Ντο-μείζονα* Hob. XVI: 3 / WU 14 αρχίζει με ένα τυπικό οκτάμετρο κύριο θέμα σε δομή περιόδου, με πτώσεις στην τονική (μ. 4) και στην δεσπόζουσα (μ. 8). Ακολουθεί άμεσα η πλάγια ομάδα στην Ρε-μείζονα, που περιλαμβάνει αρκετές διακριτές θεματικές ιδέες προοδευτικής δεξιοτεχνίας (μ. 9-11, 12-15, 16-22 και 23-27).[113] Η *επεξεργασία* πραγματώνει τον πρώτο τύπο κατασκευής του Koch: με αφετηρία την πρώτη φράση του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα (μ. 28-31) και την αλυσιδοποίησή της στην αρχική τονικότητα (μ. 32-35), οδηγείται σε μια μετατροπική αλυσίδα επί τη βάσει ενός χαρακτηριστικού ρυθμικού μοτίβου της πλάγιας θεματικής ομάδος (μ. 35-40· πρβλ. μ. 17 και 20-22) και επικυρώνει την σχετική μι-ελάσσονα με παράθεση τμήματος της ιδίας (πρβλ. μ. 41-44 με 12-15) που προεκτείνεται πτωτικά διαμορφώνοντας μια ισχυρή τέλεια πτώση στα μ. 45-47. Έπειτα, τα μ. 48-52 συνιστούν προφανέστατα ένα συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση*, αναπτύσσοντας το υλικό των μ. 9-12a (με έμφαση μάλιστα στην – μέχρι στιγμής – ανεκμετάλλευτη φιγούρα εξαήχου δεκάτων-έκτων του μ. 11). Η *επανέκθεση*, τέλος, αντιστοιχεί πλήρως στην *έκθεση*, παραλλάσσοντας ελαφρώς μόνο την δεύτερη φράση του κυρίου θέματος (μ. 57-60) και μεταφέροντας αυτούσια τα περιεχόμενα της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Σολ-μείζονα (μ. 61-79).[114]

Η *σονάτα σε μι-ελάσσονα* Hob. XVI: 47bis / WU 19, από την άλλη πλευρά, εμφανίζει ως αρχικό μέρος ένα Adagio σε τριμερή μορφή σονάτας.[115] Το οκτάμετρο κύριο θέμα διαθέτει και σε αυτήν την περίπτωση περιοδική δομή, με τέλεια και μισή πτώση στα μ. 4 και 8, αντιστοίχως. Κατόπιν τομής, εισάγεται το πλάγιο θέμα στην σχετική Σολ-μείζονα, το οποίο έχει δομή προτάσεως (μ. 9-15a), αλλά το τελευταίο τμήμα του παραλλάσσεται αυτόνομα στην συνέχεια και διευρύνεται λειτουργώντας ως κατακλείδα της *εκθέσεως* (μ. 15b-19). Μετά την επανάληψη της *εκθέσεως*, η *επεξεργασία* παρουσιάζει κατ' αρχάς ένα παράλλαγμα του αρχικού διμέτρου του κυρίου θέματος στην Σολ-μείζονα (μ. 20-21) που αλυσιδοποιείται (μ. 22-23) μετατρέποντας προς την μι-ελάσσονα, απ' όπου ακολούθως ξεκινά μια νέα αλυσίδα με αξιοποίηση του μοτίβου του μ. 3a (στα μ. 24-27) που καταλήγει σε μισή πτώση στα μ. 28-29. Η επανέκθεση, τώρα, του κυρίου θέματος παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον: παρ' ότι αυτό εκτείνεται εδώ σε οκτώ μέτρα, όπως δηλαδή και στην *έκθεση*, μόνο το αρχικό του τρίμετρο επανεμφανίζεται αυτούσιο (πρβλ. μ. 30-32 με 1-3), ενώ η εξέλιξή του αντικαθίσταται από νέα ανάπτυξη του υλικού του που καταλήγει σε τέλεια πτώση-τομή στο μ. 37. Ακόμη πιο δραματικές ωστόσο είναι οι τροποποιήσεις που υφίσταται το πλάγιο θέμα κατά την επανέκθεσή του: το πρώτο τετράμετρο απαλείφεται τελείως και στην θέση του το μ. 13 αναπτύσσει μια νέα δίμετρη φράση στα μ. 38-39, πριν την επαναφορά των μ. 13-15a στην

[113] Η Wackernagel (ό.π., σ. 76-77) υποδεικνύει την μοτιβική συνάφεια των δύο πρώτων πλαγίων θεματικών ιδεών προς την εναρκτήρια και την καταληκτική χειρονομία του κυρίου θέματος καθώς και την αδιάλειπτη διαδικασία εξαγωγής κάθε νέας ιδέας από την εκάστοτε προηγούμενη.

[114] Απλή αναφορά στην τριμέρεια της μακροδομής κάνει ο Somfai, *The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 305 και 306.

[115] Πρβλ. την απλή μορφολογική υπόδειξη των William Stein Newman (*The Sonata in the Classic Era*, W. W. Norton & Company, New York – London 1983 [third edition], σ. 158), Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 188) και Somfai (*The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 194 και 312).

μι-ελάσσονα (στα μ. 40-42a)· από τα καταληκτικά μέτρα της *εκθέσεως*, επίσης, δεν απομένει παρά η φιγούρα του μ. 15b, η οποία όμως στην *επανέκθεση* αντιμετωπίζεται ως αφορμή για τον σχηματισμό ενός νέου καταληκτικού τμήματος που ολοκληρώνεται στην δεσπόζουσα (μ. 42b-47). Έτσι φθάνει στο τέλος του το μέρος αυτό και – δίχως επανάληψη της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως* – συνδέεται άμεσα με το ακόλουθο Allegro.[116] Πρέπει εντούτοις να αποσαφηνισθεί σε ποιό βαθμό τα προαναφερθέντα φαινόμενα οφείλονται σε αυτήν την άμεση σύνδεση του Adagio με το επόμενο μέρος της *σονάτας* ή είναι ανεξάρτητα από αυτήν. Η απουσία επαναλήψεως των δύο τελευταίων ενοτήτων (εν αντιθέσει προς την πρώτη) μπορεί πράγματι να αποδοθεί με ασφάλεια σε αυτήν την σκοπιμότητα. Από την άλλη όμως, δεν νομίζω ότι η σημαντική ανακατασκευή των δύο θεμάτων στην *επανέκθεση* μπορεί μονοσήμαντα να χρεωθεί επίσης σε αυτήν· διότι η συνολική έκταση της *επανεκθέσεως* υπολείπεται της *εκθέσεως* ενός μόνο μέτρου (18 έναντι 19), γεγονός που σίγουρα δεν επιτρέπει σε κανέναν να ισχυρισθεί ότι ο Haydn προβαίνει σε περικοπή τμημάτων της *εκθέσεως* προκειμένου να καταστήσει συνοπτικότερη ή ελλειπτική την *επανέκθεση*! Ως εκ τούτου καταλήγω στο συμπέρασμα ότι η δομική πληρότητα διασφαλίζεται στην προκειμένη περίπτωση – παρά την σημαντική αναδόμηση της τρίτης ενότητος – και πως αυτό που εν τέλει εκλείπει είναι μονάχα η αρμονική ολοκλήρωση του κομματιού αυτού.[117]

Για τα τρία αργά μέρη των κοντσέρτων αυτής της περιόδου, ο Haydn επιλέγει ισάριθμα διαφορετικά δομικά πρότυπα. Μια ευσύνοπτη εφαρμογή της διμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου, κατ' αρχάς, συναντάμε στο Adagio (molto) σε Φα-μείζονα του *κοντσέρτου για βιολί σε Ντο-μείζονα* Hob. VIIa: 1. Ως ritornello εμφανίζεται εδώ μόνο ένα (ταυτόσημο) τρίμετρο στην έναρξη και την κατάληξη του μέρους (μ. 1-3 και 30-32), το οποίο παρά την εξ αρχής σύμπραξη σολίστα και ορχήστρας διαφοροποιείται αισθητά από οτιδήποτε παρουσιάζεται ενδιάμεσα, λειτουργώντας έτσι ως σύντομος "πρόλογος" και "επίλογος".[118] Δομικό στοιχείο κοντσέρτου συνιστά επίσης η προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας στα μ. 27b-29,[119] όπου όμως και πάλι το σολιστικό όργανο είναι αυτό που δίνει το έναυσμα (καθώς και το θεματικό υλικό: μια κλίμακα) για την περαιτέρω ορχηστρική κορύφωση στην συγχορδία της τονικής σε δεύτερη αναστροφή. Κατά συνέπεια, στα μ. 4-27a εκτυλίσσεται μια (απλή) διμερής μορφή σονάτας, με τα έγχορδα της ορχήστρας να διαμορφώνουν ένα συνεχές διακριτικό υπόστρωμα της σολιστικής μελωδίας με pizzicati. Η *έκθεση* συνίσταται σε ένα κύριο θέμα δύο φράσεων (με τέλεια και μισή πτώση στην Φα-μείζονα, στα μ. 5 και 7), καθώς και σε μια πλάγια θεματική ομάδα στην Ντο-μείζονα, η οποία εμπεριέχει τρία σύντομα μελωδικά τμήματα, που φθάνουν σε μισή (μ. 8-10), τέλεια (μ. 11-12) και τέλεια πτώση (μ.

[116] Πρβλ. Landon (*Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 225) καθώς και Somfai (*The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 312).

[117] Πρόκειται επομένως για μια πραγμάτωση του δεύτερου τύπου άμεσης διασύνδεσης δύο μερών, όπως υποστηρίχθηκε και στο δεύτερο παράρτημα του πρώτου κεφαλαίου της παρούσας εργασίας.

[118] Ο Howard Chandler Robbins Landon – τόσο στην συμβολή του "The concertos: Their musical origin and development", στο: H. C. Robbins Landon – Donald Mitchell (επιμ.), *The Mozart Companion*, Rockliff, London 1956, σ. 241, όσο και στην μονογραφία του *Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 516 – αντιμετωπίζει το μακροδομικό αυτό πλαίσιο ως τα εξωτερικά τμήματα μιας τριμερούς ασματικής μορφής! Με αυτόν τον τρόπο βέβαια, αποφεύγει έντεχνα να ασχοληθεί ειδικότερα με την οργάνωση της "μεσαίας" ενότητος, την οποία χαρακτηρίζει απλώς ως ένα είδος σερενάτας για σόλο βιολί ή arioso, που ξεκινά από την τονική και κατόπιν μετατροπιών επιστρέφει πάλι σε αυτήν. Εξίσου ανεπαρκής είναι και η προσέγγιση του Michael Thomas Roeder, *Das Konzert*, Laaber-Verlag (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 4), Laaber 2000, σ. 163, αφού και εδώ γίνεται απλώς λόγος για ένα μέρος που συνολικά είναι γραμμένο σε ύφος arioso και το οποίο περιστοιχίζεται από ένα δραματικής υφής ορχηστρικό crescendo που συνδυάζεται με ένα ανιόν πέρασμα του σόλο βιολιού. Ο μόνος που παρουσιάζει τα πράγματα στην σωστή τους διάσταση είναι εν τέλει ο Odenkirchen (ό.π., σ. 62 και 64), ο οποίος διακρίνει εδώ δύο εξωτερικά τμήματα tutti που περιβάλλουν ισάριθμες εσωτερικές σολιστικές ενότητες.

[119] Πρβλ. Odenkirchen, ό.π., σ. 120.

13-15), αντιστοίχως.[120] Η δεύτερη ενότητα, αμέσως μετά την τελική πτώση της *εκθέσεως*, στρέφεται στην ντο-ελάσσονα, αλλά αναπτύσσοντας κατά τρόπον ελεύθερο το επικεφαλής μοτίβο της πρώτης πλάγιας ιδέας κατευθύνεται μέσω της σολ-ελάσσονος (μ. 16-18) προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος στο μ. 19. Η αρμονία αυτή προεκτείνεται από εκεί και ύστερα στο τρίμετρο 20-22, με μελωδικό υλικό που παραπέμπει πρωτίστως σε μοτιβικά στοιχεία του κυρίου θέματος, και λύνεται στην Φα-μείζονα στα μ. 23-24 και 25-27a, όπου και επανεκτίθενται οι δύο τελευταίες ιδέες της πλάγιας θεματικής ομάδος της *εκθέσεως* (πρβλ. μ. 11-12 και 13-15a).[121] Εντούτοις, η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα (μ. 8-10) δεν επανεκτίθεται ποτέ στην τονική και αυτό συνιστά οπωσδήποτε μια ενδιαφέρουσα συνθετική επιλογή που, κατά την γνώμη μου, δεν εξηγείται επαρκώς μόνο από το γεγονός της εκμετάλλευσης του υλικού της ιδέας αυτής στο αναπτυξιακό εναρκτήριο τμήμα της δεύτερης ενότητος. Αντιθέτως, έχω την αίσθηση ότι η επιλογή του Haydn υπαγορεύεται κυρίως από την αναλογική έκταση των δύο σολιστικών ενοτήτων (μ. 4-15 και 16-27), σε συνδυασμό ίσως και με την αρκετά ισορροπημένη κατανομή της δεύτερης ενότητος σε δύο τμήματα "αναπτυξιακής" και "επανεκθεσιακής" λειτουργίας (στα μ. 16-22 και 23-27).

Στο περίφημο *κοντσέρτο για βιολοντσέλλο σε Ντο-μείζονα* Hob. VIIb: 1, το Adagio τίθεται στην Φα-μείζονα και ακολουθεί το τριμερές μακροδομικό πρότυπο. Σε αντίθεση με την προηγούμενη περίπτωση, εδώ το εναρκτήριο ritornello διαθέτει σημαντική έκταση και περιεχόμενα: στα μ. 1-7 παρουσιάζεται το κύριο θέμα που καταλήγει σε μισή πτώση στην Φα-μείζονα, ενώ στα μ. 8-15 ακολουθεί στην ίδια τονικότητα το πλάγιο θέμα της συνθέσεως.[122] Στην σολιστική *έκθεση*, τώρα, το κύριο θέμα διευρύνεται κατά δύο μέτρα, εξαιτίας της διπλής παράθεσης του αρχικού του διμέτρου πρώτα από τα βιολιά της ορχήστρας και κατόπιν από το σολιστικό όργανο (στα μ. 16-17 και 18-19),[123] και τροποποιώντας την κατάληξή του φθάνει σε τέλεια πτώση στο μ. 24. Στην συνέχεια επαναλαμβάνονται τα πέντε πρώτα μέτρα του (πρβλ. μ. 25-29 με 16-20), αλλά η περαιτέρω εξέλιξη στρέφεται ολοφάνερα προς την τονικότητα της δεσπόζουσας για μια μισή πτώση σε αυτήν στο μ. 34 (που συνδυάζεται μάλιστα με μια σύντομη ορχηστρική παρεμβολή)· τα μ. 25-34 επομένως λειτουργούν περισσότερο ως μετάβαση προς το πλάγιο θέμα της *εκθέσεως* παρά ως δεύτερο τμήμα του κυρίου θέματος. Κατόπιν, στα μ. 35-42 ολόκληρο το πλάγιο θέμα του ritornello εκτίθεται στην Ντο-μείζονα από το τσέλλο, μόνο που η πρωτότυπη οκτάμετρη δομή πρότασης διευρύνεται εδώ σε 11 μέτρα, λόγω της τμηματικής επανάληψης των καταληκτικών μέτρων 39-41 στα μ. 43-45. Η απατηλή πτώση στο μ. 46 δίνει ακολούθως την ευκαιρία στο ορχηστρικό σώμα να παρέμβει μεσολαβητικά, προκειμένου στα μ. 47-50 να προστεθεί ένα τετράμετρο σολιστικό "πέρασμα" (με την έννοια που αποδίδει στον όρο αυτό ο Galeazzi), προτού το δεύτερο ritornello παρουσιάσει το κατ' εξοχήν καταληκτικό θέμα της *εκθέσεως* στα μ. 51-56.[124]

Η δεύτερη σολιστική ενότητα ανοίγει στα μ. 57-65 με μια πλήρη (και ελάχιστα παρηλλαγμένη) παράθεση του κυρίου θέματος – στην σολιστική του εκδοχή – στην δευτερεύουσα τονικότητα. Ο "πυρήνας" της *επεξεργασίας* (μ. 66-79) αφιερώνεται στην

[120] Πρβλ. σχετικά και τις συνοπτικές υποδείξεις του Odenkirchen, ό.π., σ. 64 και 136-137.

[121] Ο Odenkirchen (ό.π., σ. 64 και 136-137) ασχολείται μόνο με τον βασικό αρμονικό σχεδιασμό της δεύτερης μακροδομικής ενότητος και δεν αναφέρεται καθόλου στα θεματικά της περιεχόμενα.

[122] Ο Odenkirchen (ό.π., σ. 62 και 63) ονομάζει το πρώτο αυτό ritornello "ορχηστρική έκθεση" και παρατηρεί επιπλέον ότι τα δύο βασικά θέματα παρουσιάζουν μοτιβικές συγγένειες μεταξύ τους.

[123] Πρβλ. Odenkirchen, ό.π., σ. 62 και ιδίως 66.

[124] Ο Odenkirchen (ό.π., σ. 62 και 63) αντιμετωπίζει τα μ. 47-50 και 51-56 ως πρώτο (σολιστικό) και δεύτερο (ορχηστρικό) καταληκτικό θέμα της *εκθέσεως*, αντιστοίχως. Η εκτίμησή του είναι αναμφίβολα ορθή, αν και στερείται του ιστορικού θεωρητικού υποβάθρου που έχει αποκτηθεί στην παρούσα μελέτη και που ειδικά σε αυτήν την περίπτωση αποδεικνύεται εξαιρετικά χρήσιμο μέσο ερμηνευτικής προσέγγισης του κλασσικού ρεπερτορίου: το δεξιοτεχνικό "πέρασμα" των μ. 47-50 συνιστά όντως ένα καταληκτικό στοιχείο, παράλληλα όμως και μια διαμεσολάβηση ανάμεσα στο πλάγιο θέμα της *εκθέσεως* και στην ορχηστρική κατακλείδα της.

διεξοδική ανάπτυξη σολιστικών μοτίβων που παραπέμπουν εξίσου στο κύριο και στο πλάγιο θέμα (για το τελευταίο, πρβλ. ιδίως το πολύ έντονο μοτίβο των μ. 68b-69a κ.εξ. με τα μ. 38b-39a) και από την ντο-ελάσσονα κατευθύνεται στην σχετική ρε-ελάσσονα, όπου και παραμένει επί μακρόν (μ. 70 κ.εξ.), μέχρι την τέλεια πτώση του μ. 80.[125] Από εδώ ξεκινά συγχρόνως η διαδικασία επαναπροσέγγισης της αρχικής τονικότητος με ένα σαφώς πιο ήρεμο σολιστικό πέρασμα (μ. 80-88) που καταλήγει στην δεσπόζουσα της Φα-μείζονος. Χωρίς την εμφάνιση ενός τρίτου ritornello στο σημείο αυτό, εισάγεται κατόπιν άμεσα η τρίτη σολιστική ενότητα, της *επανεκθέσεως*.[126] Το κύριο θέμα (πρβλ. μ. 89-96a με 16-23a) υφίσταται εδώ μια μικρή μόνο παραλλαγή στην κατάληξή του (μ. 96b-97a), προκειμένου να φθάσει σε μισή πτώση και να συνδεθεί έτσι άμεσα με την ορχηστρική παρεμβολή που προαναγγέλλει το πλάγιο θέμα (πρβλ. μ. 97 με 34). Το τελευταίο επανεκτίθεται στην Φα-μείζονα σχεδόν ολόκληρο (πρβλ. μ. 98-107 με 35-44), στην θέση όμως της πτωτικής χειρονομίας του μ. 45 εμφανίζεται μια τετράμετρη προέκταση του πλαγίου θέματος στα μ. 108-111 που λειτουργεί ως σολιστική προετοιμασία της καντέντσας.[127] Προς αναπλήρωση πάντως της ημιτελούς πτωτικής κατάληξης του πλαγίου θέματος στην *επανέκθεση*, το καταληκτικό ritornello επαναλαμβάνει και ολοκληρώνει την ίδια διαδικασία μετά την σολιστική καντέντσα,[128] παραθέτοντας αυτούσιο το τελικό πεντάμετρο του εναρκτήριου ritornello (μ. 11-15) στα μ. 112-116 και παράλληλα αγνοώντας το υλικό της ορχηστρικής κατακλείδας της *εκθέσεως* (μ. 51-56) που – όπως και το σολιστικό "πέρασμα" των μ. 47-50 – δεν επανεκτίθεται πουθενά!

Καινοτομία για τον Haydn συνιστά η μορφή του Adagio σε Λα-μείζονα του *κοντσέρτου για κόρνο σε Ρε-μείζονα* Hob. VIId: 3 που ανήκει, όπως θα καταδειχθεί στην συνέχεια, στον δομικό τύπο σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία*. Το αργό αυτό μέρος ανοίγει με ένα εντυπωσιακά εκτενές ritornello,[129] που παραθέτει στην αρχική πάντοτε τονικότητα το κύριο (μ. 1-7 και 8-12) και το πλάγιο θέμα (μ. 13-15) καθώς και μια καταληκτική θεματική ομάδα (μ. 16-24 και 25-27), η πλήρης επανάληψη της οποίας στα μ. 106-"117" (στην παρτιτούρα καταγράφονται μόνο τα μ. 106-107 που αντιστοιχούν στα μ. 16-17 και υποδεικνύεται η "Dal Segno 𝄋 [al Fine]" επανάληψη των μ. 18-27) διαμορφώνει εν τέλει και το μεγαλύτερο τμήμα του καταληκτικού ritornello. Η σολιστική *έκθεση* αρχίζει με το κύριο θέμα, το οποίο σε σχέση με το ritornello περιορίζεται μεν στην πρώτη μόνο φράση του (πρβλ. μ. 28-34 με 1-7), αλλά διευρύνεται σε δεκαοκτάμετρη περίοδο που φθάνει σε τέλεια και μισή πτώση στα μ. 35 και 45, αντιστοίχως. Ακολουθεί το πλάγιο θέμα στην Μι-μείζονα, που συνίσταται σε δύο ξεχωριστά τετράμετρα: τα μ. 46-49 βασίζονται στο υλικό των μ. 13-15, ενώ τα μ. 50-53 διαμορφώνουν το μοναδικό γνήσιο σολιστικό πέρασμα στην γραμμή του κόρνου, η οποία ως επί το πλείστον διπλασιάζει εκείνη των πρώτων βιολιών. Αντιλαμβανόμενος όμως την ανισορροπία της αρμονικής δομής της *εκθέσεως* αυτής (όπου 18

[125] Ο Odenkirchen (ό.π., σ. 63) παρατηρεί επίσης την εμφάνιση στοιχείων αμφοτέρων των θεμάτων της *εκθέσεως* στην ενότητα της *επεξεργασίας*, αδυνατεί όμως να συλλάβει την σημασία της τονικότητος της ρε-ελάσσονος στο πλαίσιο της μεσαίας αυτής μακροδομικής ενότητος και θεωρεί (εκπροσωπώντας την κύρια τάση της θεωρίας του 20ού αιώνος ως προς αυτό το ζήτημα) ότι εδώ απλώς προεκτείνεται η δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος με κάποιες ενδιάμεσες αρμονικές παρεκκλίσεις.

[126] Η απουσία ενός ενδιάμεσου ritornello οφείλεται α) στο ότι η μετάβαση προς την *επανέκθεση* ανατέθηκε στον σολίστα και β) στο γεγονός ότι η σολιστική εκδοχή του κυρίου θέματος (μ. 16-24), χωρίς να απομακρύνεται ιδιαίτερα από την αντίστοιχη ορχηστρική (μ. 1-7), είναι πληρέστερη και μάλιστα εκκινεί από μια ορχηστρική "παρεμβολή", που στα μ. 89-90 μπορεί να προσδώσει την σημαντική μακροδομικά αίσθηση της "τριπλής επαναφοράς" της αρχικής τονικότητος, του κυρίου θέματος και του ορχηστρικού συνόλου.

[127] Ο Odenkirchen (ό.π., σ. 62) τονίζει με ιδιαίτερη έμφαση την στενή αλληλεξάρτηση της τρίτης σολιστικής ενότητος προς την πρώτη (δηλαδή της *επανεκθέσεως* από την *έκθεση*), η οποία βέβαια συνιστά και την ειδοποιό διαφορά της τριμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου από την διμερή που – όπως έχουμε διαπιστώσει – εφαρμόζεται συχνότερα στα αργά μέρη των κοντσέρτων του Haydn μέχρι το 1765.

[128] Πρβλ. περίπου Odenkirchen, ό.π., σ. 63.

[129] Πρβλ. τον θαυμασμό του Landon (*Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 515), ο οποίος πάντως δεν ασχολείται καθόλου με την ουσία του ζητήματος.

μέτρα αφιερώνονται στην αρχική τονικότητα και μόλις 8 στην δευτερεύουσα), ο Haydn συνεχίζει με ένα σχετικώς εκτενές ενδιάμεσο ritornello (15 μέτρων), το οποίο επικυρώνει επαρκέστατα την τονικότητα της δεσπόζουσας, με ανάπλαση του υλικού του κυρίου θέματος σε καταληκτικές πτωτικές ιδέες (μ. 54-57, 58-60 και 61-65) και μεταφορά του τελικού τριμέτρου του εναρκτήριου ritornello στα μ. 66-68 (= μ. 25-27). Στην θέση, τώρα, μιας μεσαίας μακροδομικής ενότητος, εισάγεται μονάχα ένα πεντάμετρο σολιστικό συνδετικό πέρασμα (μ. 69-73), το οποίο επιτυγχάνει την επαναφορά της Λα-μείζονος στα μ. 74 κ.εξ. από κοινού με την πλήρη επανέκθεση του σολιστικού κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 74-91 με 28-45). Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η αντικατάσταση της σολιστικής τετράμετρης εκδοχής του πλαγίου θέματος (μ. 46-49) από την ορχηστρική τρίμετρη εκδοχή (μ. 13-15) στα μ. 92-94, που ακολουθείται από την τονική (και αρκετά παρηλλαγμένη) μεταφορά του "περάσματος" των μ. 50-53 στα μ. 95-98 καθώς και από την ορχηστρική προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας στα μ. 99-105 (που βασίζεται σε ελεύθερη αρμονική εξέλιξη των μ. 22-23 του εναρκτήριου ritornello). Συνοψίζοντας επομένως τα κύρια μακροδομικά χαρακτηριστικά αυτού του κομματιού, θα μπορούσαμε να σταθούμε: *πρώτον*, στην μεγάλη έκταση που καταλαμβάνουν τα τρία ritornelli (27 + 15 + 19 = 61 μέτρα) σε σχέση με τις δύο σολιστικές ενότητες (26 + 30 = 56 μέτρα),[130] εμπεριέχοντας μάλιστα πολύ υλικό που δεν αξιοποιείται καθόλου στις τελευταίες (π.χ. μ. 8-12 και 16-27)· και *δεύτερον*, στην απουσία κεντρικής ενότητος *επεξεργασίας*, που σε συνδυασμό με το γεγονός ότι στο μ. 74 εντοπίζεται το σημείο της "διπλής επαναφοράς" οδηγεί μονοσήμαντα στην ερμηνεία των μ. 69-73 ως συνδετικού περάσματος προς την *επανέκθεση*.[131]

Δομικά είτε υφολογικά χαρακτηριστικά κοντσέρτου εμφανίζονται αρκετά συχνά και σε αργά μέρη συμφωνιών της περιόδου 1761-1765. Ένα ιδιαίτερα χαρακτηριστικό δείγμα γραφής μας προσφέρει το Adagio σε Σι-ύφεση-μείζονα της *συμφωνίας σε Μι-ύφεση-μείζονα* Hob. I: 36, όπου μια τριμερής μορφή σονάτας οργανώνεται επί τη βάσει εναλλαγών ανάμεσα σε σύντομα ορχηστρικά ritornelli και σε σολιστικά τμήματα για βιολί και τσέλλο. Ας προσεχθεί όμως ότι τα ritornelli αυτά εισάγονται πάντοτε με το αρχικό θέμα (μ. 1-2, 5b-6, 14b-15a, 17b-20a, 30-31a και 37b-38a) σε διάφορα κρίσιμα σημεία των τριών μακροδομικών ενοτήτων, παραπέμποντας έτσι μάλλον στην αρχή του κοντσέρτου του μπαρόκ (της "μορφής ritornello") παρά στα δεδομένα του κοντσέρτου της κλασσικής περιόδου.[132] Έχει λοιπόν ενδιαφέρον να διαπιστώσουμε πού ακριβώς παρεμβάλλονται στην πορεία της σύνθεσης και πώς λειτουργούν αυτές οι ορχηστρικές αναφορές στο κύριο θέμα. Κατ' αρχάς, τα δύο πρώτα ritornelli οριοθετούν την έναρξη και την ολοκλήρωση του κυρίου θέματος της *εκθέσεως*, καθώς ενδιάμεσα η βασική ιδέα του κυρίου θέματος εμφανίζεται ελαφρώς παρηλλαγμένη και στα δύο σολιστικά όργανα (μ. 3-5a). Ο διάλογος του βιολιού με το τσέλλο στα μ. 7-11a διαμορφώνει ένα μεταβατικό πέρασμα, το οποίο συνδέεται άμεσα με το πλάγιο θέμα στην Φα-μείζονα των μ. 11b-14a· η παρεμβολή του αρχικού θέματος στα μ. 14b-15a σηματοδοτεί επομένως την έναρξη της κατακλείδας της *εκθέσεως* που εκτείνεται με την συμμετοχή και των δύο σολιστών μέχρι το μ. 17a. Η ενότητα της *επεξεργασίας* αρχίζει φυσιολογικά και αυτή με ένα ritornello (μ. 17b-20a) στην τονικότητα της δεσπόζουσας, το οποίο μάλιστα είναι το μοναδικό που εμπεριέχει όλο το υλικό του πρώτου (πρβλ. μ. 17b-18a με 1 και μ. 19 με 2) με περαιτέρω ανάπτυξη. Ακολουθεί η σολιστική ανάπτυξη της αρχικής ιδέας (μ. 20b-22a· πρβλ. μ. 3-4), ενός μοτίβου από την μετάβαση της *εκθέσεως* (μ. 22b-25a· πρβλ. μ. 9b-11a) καθώς

[130] Εννοείται ότι τα μ. 69-73 συνυπολογίζονται στην δεύτερη σολιστική ενότητα, ενώ τα μ. 99-105 στο τρίτο ritornello.

[131] Κακώς λοιπόν ο Odenkirchen (ό.π., σ. 136-137) εντάσσει το μέρος αυτό στον τύπο της διμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου, αφού καθίσταται απολύτως εμφανές ότι το κύριο θέμα δεν επανεκτίθεται στην τονικότητα της δεσπόζουσας αλλά στην αρχική.

[132] Landon, *Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 562.

και της καταληκτικής φιγούρας της σολιστικής εκδοχής του κυρίου θέματος (στα μ. 25b-27a· πρβλ. μ. 5a), που διερχόμενη από πολλούς αρμονικούς σταθμούς καταλήγει στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος στα μ. 27-29, χωρίς αυτήν την φορά σαφείς μοτιβικές αναφορές στα περιεχόμενα της *εκθέσεως*. Έτσι, το ritornello των μ. 30-31a (= μ. 5b-6) συνιστά το μοναδικό αντιπροσωπευτικό τμήμα του κυρίου θέματος στην έναρξη της *επανεκθέσεως* (αφού τα μ. 1-5a δεν επανεμφανίζονται σε κανένα άλλο σημείο από εδώ και στο εξής, πιθανότατα λόγω της εξάντλησής τους στο πλαίσιο της *επεξεργασίας*), ενώ η αλυσιδωτή εξέλιξη μέρους της μεταβάσεως στα μ. 31b-34a (πρβλ. συγκεκριμένως τα μ. 31b-32 με τα μ. 7-8a) οδηγεί εν τέλει στην πλήρη επαναφορά του πλαγίου θέματος (στα μ. 34b-37a) καθώς και της κατακλείδας (πρβλ. μ. 37b-40 με 14b-17a) στην Σι-ύφεση-μείζονα. Κατά συνέπεια, στην δεδομένη περίπτωση η τριμερής μορφή σονάτας συνιστά την βασική διαμορφωτική αρχή, η οποία πάντως συνδυάζεται γόνιμα και με την αρχή του κοντσέρτου του μπαρόκ: άρα, εδώ εντοπίζεται πράγματι μια αναδρομή στην "μορφή ritornello", αν και ενσωματωμένη λειτουργικά στις δομικές προδιαγραφές της σύγχρονης μορφής σονάτας του κλασσικισμού.

Αντίστοιχες υποψίες περί συνύπαρξης δομικών χαρακτηριστικών κοντσέρτου και σονάτας εγείρονται στο Andante σε Σολ-μείζονα της *συμφωνίας σε Ντο-μείζονα* Hob. I: 30, για σόλο φλάουτο, ένα ζεύγος όμποε και έγχορδα. Το εναρκτήριο "ritornello" των μ. 1-8, περιοδικής δομής με κατάληξη στην τονική, αποδεικνύεται εντούτοις ότι συνιστά ήδη το κύριο θέμα της *εκθέσεως* μιας τριμερούς μακροδομής, στον βαθμό που η είσοδος του φλάουτου στα μ. 9-12 διαμορφώνει με το δεδομένο υλικό ένα μεταβατικό τμήμα προς την τονικότητα της δεσπόζουσας, στην οποία από το μ. 13 κ.εξ. εκτίθενται οι ιδέες της πλάγιας θεματικής ομάδος: εδώ, τα όμποε (μ. 13-17) και το φλάουτο (μ. 18-20) έρχονται κατ' αρχάς σε διάλογο με τα έγχορδα, προτού ένα σχετικώς εκτενές και αμιγώς ορχηστρικό πέρασμα (μ. 21-26) οδηγήσει σε μια καταληκτική ιδέα όπου επανεμφανίζονται μόνο τα όμποε (μ. 27-29). Μετά την διπλή διαστολή, το σώμα των εγχόρδων παραθέτει εν είδει δεύτερου "ritornello" την πρώτη τετράμετρη φράση του κυρίου θέματος στην Ρε-μείζονα (μ. 30-33)· με την είσοδο των δύο όμποε όμως, στα μ. 34-35 γίνεται μετατροπία προς την σχετική μι-ελάσσονα, από την οποία αμέσως μετά το φλάουτο – κατόπιν μακράς σιγής – ξετυλίγει το πιο εντυπωσιακό σολιστικό πέρασμά του (μ. 36-44) και μέσω αρμονικής αλυσίδος καταλήγει στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος. Η *επανέκθεση* που ακολουθεί διατηρεί την πρώτη φράση του κυρίου θέματος ("ritornello") στην Σολ-μείζονα (μ. 45-48), συγχωνεύει όμως την δεύτερη με το μεταβατικό τμήμα της *εκθέσεως* (σε μεταφορά εν μέρει στην υποκείμενη πέμπτη και εν μέρει στην υπερκείμενη τετάρτη), όπως φαίνεται και από την εσπευσμένη είσοδο του φλάουτου στο μ. 49 (πρβλ. μ. 49-50 με 5-6 και μ. 51-54 με 9-12). Η επανέκθεση, τέλος, της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Σολ-μείζονα (μ. 55-71) έχει ελάχιστες μελωδικές παραλλαγές και διατηρεί τις ενορχηστρωτικές επιλογές της *εκθέσεως* για κάθε ξεχωριστό τμήμα, με μόνη εξαίρεση τον διπλασιασμό της γραμμής των πρώτων βιολιών από το φλάουτο στα οκτώ τελευταία μέτρα. Συμπέρασμα: παρά την ύπαρξη ενός "ritornello" στην έναρξη και των τριών μακροδομικών ενοτήτων ή ακόμη την άκρως σολιστική χροιά του δευτέρου τμήματος της *επεξεργασίας* (μ. 36-44), η μορφή παραμένει κατ' αρχήν μια απλή τριμερής σονάτα με μερική ενσωμάτωση στοιχείων κοντσέρτου· για μορφή σονάτας κοντσέρτου όμως δεν μπορεί να γίνει λόγος σε καμμία περίπτωση.[133]

Το ίδιο ισχύει και για τα αργά μέρη των συμφωνιών Hob. I: 24 και 7, παρά την σολιστική καντέντσα που καθένα εξ αυτών διαθέτει. Στο Adagio σε Σολ-μείζονα της *συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* Hob. I: 24, κατά πρώτον, όσο και αν ο σολιστικός ρόλος του φλάουτου είναι αδιαμφισβήτητος, ο περιορισμός των εγχόρδων της ορχήστρας σε καθαρά

[133] Ο Landon (*Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 570) πιστεύει ότι εδώ συνδυάζονται σε μια υβριδική μορφή στοιχεία κοντσέρτου για φλάουτο και divertimento για όμποε και έγχορδα· εντούτοις, οι παρατηρήσεις αυτές αφορούν μόνο στην υφολογική ταυτοποίηση του συγκεκριμένου μέρους και αφήνουν ανεπιρρέαστη – όπως καταδείχθηκε – την δομική του πλευρά.

συνοδευτική-υποστηρικτική λειτουργία αίρει κάθε δυνατότητα εναλλαγής τμημάτων tutti – solo, με μόνη εξαίρεση την διαδικασία προετοιμασίας της καντέντσας στα μ. 52-53 που βεβαίως από μόνη της δεν επαρκεί για την θεώρηση της διμερούς αυτής μορφής σονάτας υπό το πρίσμα της μορφής κοντσέρτου.[134] Κατά συνέπειαν, η *έκθεση* ξεκινά με ένα οκτάμετρο αρμονικώς ολοκληρωμένο κύριο θέμα, συνεχίζεται με ένα μεταβατικό τμήμα στα μ. 9-14a με κατάληξη στην διπλή δεσπόζουσα, από εκεί συνεχίζεται απ' ευθείας με ένα πλάγιο θέμα στην Ρε-μείζονα στα μ. 14b-20 και ολοκληρώνεται με την τρίμετρη κατακλείδα των μ. 21-23. Στην δεύτερη ενότητα, εξ άλλου, τα ίδια περιεχόμενα εμφανίζονται σε διαφορετικά αρμονικά συμφραζόμενα: η πρώτη φράση του κυρίου θέματος παρατίθεται παρηλλαγμένη δύο φορές, πρώτα στην Ρε-μείζονα (μ. 24-27) και αμέσως μετά στην Σολ-μείζονα (μ. 28-31),[135] ένα μεταβατικό τμήμα βασισμένο στο ίδιο υλικό μετατρέπει από την Ντο-μείζονα προς την μι-ελάσσονα (μ. 32-36a), ενώ το πλάγιο θέμα εμφανίζεται και αυτό δύο φορές, πρώτα ελαφρώς παρηλλαγμένο και περικεκομμένο στην σχετική μι-ελάσσονα στα μ. 36b-40 (πρβλ. μ. 14b-17 και 20) και έπειτα με μεγαλύτερες τροποποιήσεις αλλά πλήρες και από την μι-ελάσσονα (στα μ. 41b-43a· πρβλ. μ. 14b-16a) στην Σολ-μείζονα (στα μ. 43b-48· πρβλ. μ. 16b-19 συν την διεύρυνση της πτωτικής διαδικασίας του μ. 20 στο δίμετρο 47-48).[136] Η νέα μελωδική φράση του φλάουτου στα μ. 49-51 μπορεί μεν να θεωρηθεί ως ελεύθερη προέκταση του πλαγίου θέματος και της αρχικής τονικότητος, παράλληλα όμως λειτουργεί και ως προπομπός της ορχηστρικής προετοιμασίας της σολιστικής καντέντσας στα μ. 52-53· σε κάθε περίπτωση πάντως, μετά την σύντομη αυτή παρεμβολή (μ. 49-53) η δεύτερη ενότητα ολοκληρώνεται όπως και η πρώτη, με την τονική μεταφορά της τρίμετρης κατακλείδας στα μ. 54-56.

Η κατάσταση περιπλέκεται ακόμη περισσότερο στο αργό μέρος της *συμφωνίας σε Ντο-μείζονα* Hob. I: 7, δεδομένου του ότι εδώ – πέραν του ενόργανου κοντσέρτου – ισχυρή είναι η ανάκληση στοιχείων και από τον χώρο της φωνητικής μουσικής. Το μέρος αυτό είναι σύνθετο, αποτελούμενο αφ' ενός μεν από ένα μετατροπικό Recitativo: adagio – allegro – adagio (μ. 1-29) και αφ' ετέρου από ένα Adagio σε Σολ-μείζονα σε τεχνοτροπία διπλού κοντσέρτου για βιολί και τσέλλο (μ. 30-82)· στο σύνολο λοιπόν, τα δύο αυτά μεγάλα τμήματα δημιουργούν πρωτίστως την αίσθηση μιας ολοκληρωμένης φωνητικής σκηνής, με recitativo accompagnato και ντουέττο.[137] Το Recitativo συνιστά ουσιαστικά μια εκτενή εισαγωγή στο Adagio και η δομική του οργάνωση είναι εξίσου ελεύθερη με τον αρμονικό του σχεδιασμό: τα μ. 1-7 κατευθύνονται από την ντο-ελάσσονα προς την σολ-ελάσσονα, στα μ. 8-12 ακολουθείται η αντίστροφη πορεία, στα μ. 13-19 (Allegro) προσεγγίζεται για δεύτερη φορά η σολ-ελάσσονα, αλλά τελικά η μετατροπική πορεία των μ. 20-29 (Adagio) καταλήγει σε τέλεια πτώση στην σι-ελάσσονα. Δεδομένου λοιπόν ότι το πρώτο μέρος της συμφωνίας βρίσκεται στην τονικότητα της Ντο-μείζονος και το δεύτερο παγιώνεται από το μ. 30 κ.εξ. στην Σολ-μείζονα, η τονική πλοκή του εισαγωγικού αυτού τμήματος δείχνει να αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στις ομώνυμες ελάσσονες τονικότητες, προτού στραφεί προς μια

[134] Ο Landon (*Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 568) πάντως δεν διστάζει να κάνει λόγο για ένα "ritornello" στο σημείο αυτό, αν και παραδέχεται ότι είναι το μοναδικό.

[135] Πρβλ. Webster, "Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 128 και ιδίως 130.

[136] Ο Webster ("Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 129 και 130) έχει λίγο διαφορετική άποψη όσον αφορά στο σημείο επαναφοράς της αρχικής τονικότητος, καθώς αντιλαμβάνεται τα μ. 41-44 ως μεταβατικά (με την πρώτη ιδέα του πλαγίου θέματος, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει) και θεωρεί ότι η Σολ-μείζονα επανεισάγεται στα μ. 45 κ.εξ. (με την δεύτερη ιδέα του πλαγίου θέματος). Λίγο παρακάτω όμως (ό.π., σ. 133), παρατηρεί ότι η τονική αυτή επαναφορά δεν προετοιμάζεται, γεγονός μάλιστα που καθιστά αρκετά "ρευστή" την αρμονική δομή της δεύτερης μακροδομικής ενότητος και ενισχύει την συνολική διμερή έποψη της μορφής. Και πράγματι, η Σολ-μείζονα επανεισάγεται στο μ. 43 με μια "τονική μετάπτωση" στο πλαίσιο μιας αλυσίδας, χωρίς την παραμικρή αρμονική προετοιμασία. Αυτό όμως αναιρεί τις προηγούμενες παρατηρήσεις του Webster, καθ' ότι το μ. 45 δεν συνιστά το σημείο επαναφοράς της αρχικής τονικότητος, πολλώ δε μάλλον ούτε καν της συγχορδίας της τονικής!

[137] Βλ. σχετικά: Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 241· Barrett-Ayres, ό.π., σ. 72· και ιδίως Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 191-193.

περισσότερο απομεμακρυσμένη για την δημιουργία μιας τονικής σχέσεως τρίτης (σι-ελάσσονα – Σολ-μείζονα), που είναι γνώριμη στην φωνητική μουσική ως διαμεσολάβηση ανάμεσα σε ένα recitativo και μια άρια.

Η δομική οργάνωση του ακόλουθου Adagio, εξ άλλου, παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον. Το κύριο θέμα της *εκθέσεως* στην Σολ-μείζονα εκτείνεται στα μ. 30-34, όπου το σόλο βιολί έχει τον πρώτο λόγο, το σόλο βιολοντσέλλο εισάγεται μόνο στην πορεία (στα μ. 33-34), ενώ τα περάσματα των δύο φλάουτων στα μ. 30 και 34 πλαισιώνουν το δομικό αυτό τμήμα. Ο διάλογος των δύο σολιστικών εγχόρδων στα μ. 35-37 με νέο μοτιβικό υλικό και η αντιπαράθεσή τους με τα δύο φλάουτα στο μ. 38 οδηγούν το μεταβατικό αυτό τμήμα σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα στο μ. 39, για να ακολουθήσουν στα μ. 40-43a το πλάγιο θέμα στην Ρε-μείζονα (με το αρχικό μοτίβο να εισάγεται τέσσερεις φορές, πρώτα από τα φλάουτα και κατόπιν από τους δύο σολίστες) και στα μ. 43b-45 μια συμπαγής ορχηστρική κατακλείδα εν είδει ritornello. Από εκεί και ύστερα όμως, δύο ερμηνευτικές προσεγγίσεις είναι δυνατές, επί τη βάσει είτε της διμερούς είτε της τριμερούς μορφής σονάτας. Σύμφωνα λοιπόν με την διμερή έποψη, κατ' αρχάς, στα μ. 46-59 παρατίθεται και αναπτύσσεται το υλικό του πρώτου "ημίσεως" της *εκθέσεως*: συγκεκριμένα, η επαναφορά του αρχικού διμέτρου του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 46-47[138] ακολουθείται από ανάπτυξη του υλικού του στο περιβάλλον της λα-ελάσσονος (μ. 48-50) και της Ντο-μείζονος (μ. 51-52), από μια ελαφρώς παρηλλαγμένη παράθεση των μ. 32-33 του κυρίου θέματος – και μάλιστα στην αρχική τονικότητα – στα μ. 53-54 και από περαιτέρω αλυσιδωτή ανάπτυξή τους (στα μ. 55-57)[139] που καταλήγει σε επαναφορά στην υποκείμενη πέμπτη του καταληκτικού διμέτρου της μετάβασης στα μ. 58-59 (πρβλ. μ. 38-39) και ως εκ τούτου σε πτώση στην δεσπόζουσα της Σολ-μείζονος. Έτσι, στα μ. 60-63a επανεκτίθεται στην αρχική τονικότητα το πλάγιο θέμα και μετά την παρεμβολή της ορχηστρικής προετοιμασίας της καντέντσας (μ. 63b-64), αλλά και της ίδιας της καντέντσας για βιολί και τσέλλο (πλήρως καταγεγραμμένης στα μ. 65-80), το μέρος ολοκληρώνεται με μια συνοπτική τονική επαναφορά της κατακλείδας της *εκθέσεως* στα μ. 81-82 (πρβλ. μ. 81b-82 με 44b-45).[140] Για την τριμερή θεώρηση, αντιθέτως, η *επεξεργασία* καλύπτει μόνο τα μ. 46-52, ενώ από το μ. 53 ξεκινά η *επανέκθεση* με αποκοπή του αρχικού μελωδικού τμήματος του κυρίου θέματος και δευτερεύουσα ανάπτυξη που υποκαθιστώντας το μεγαλύτερο μέρος του μεταβατικού τμήματος της *εκθέσεως* συνδέει άμεσα το επανεκτιθέμενο απόσπασμα του κυρίου θέματος με την πτωτική κατάληξη της μετάβασης! Ποιά όμως από τις δύο αυτές εκδοχές είναι εν τέλει η "ορθότερη"; Η απάντηση είναι σίγουρα πολύ δύσκολη. Ως προς τις αναλογίες των ενοτήτων (μη συνυπολογίζοντας ασφαλώς την δεκαεξάμετρη σολιστική καντέντσα), τόσο η διμερής θεώρηση (16 και 21 μέτρα) όσο και η τριμερής (16, 7 και 14 μέτρα) παρουσιάζουν εύλογες ανισορροπίες· από θεματικής επόψεως, η απουσία της "διπλής επαναφοράς" ευνοεί την μακροδομική διμέρεια, χωρίς βέβαια και να την αποδεικνύει· σε αρμονικό επίπεδο, εξ άλλου, είναι γεγονός ότι η Σολ-μείζονα επανεισάγεται στο μ. 53 ουσιαστικά απροετοίμαστη (πράγμα που ενισχύει την διμερή θεώρηση),[141] ωστόσο από εκείνο το σημείο και έπειτα εδραιώνεται δίχως καμμία αμφισβήτηση από άλλα τονικά κέντρα (κάτι που ισχυροποιεί την τριμερή μακροδομική

[138] Πρβλ. Webster, "Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 130.

[139] Ο Webster ("Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 129 και 130) διακρίνει στα μ. 54b-55a μια παρηλλαγμένη επαναφορά του μ. 30, αυτό όμως είναι σίγουρα υπερβολικό: η επανεμφάνιση των εναρκτήριων φιγούρων των φλάουτων στο σημείο αυτό είναι συμβατή με την αναπτυξιακή διαδικασία που λαμβάνει εδώ χώραν και ως εκ τούτου δεν υποδηλώνει συνθετική πρόθεση επαναφοράς της ενάρξεως του κυρίου θέματος.

[140] Εσφαλμένα ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 72) κάνει λόγο για δίμετρη *coda* που ανάγεται στην μορφή του κοντσέρτου, αν και εμμέσως ενισχύει με αυτό την θεώρηση των δύο κατακλείδων ως ενδιάμεσου και καταληκτικού ritornello μιας μορφής κοντσέρτου, αντιστοίχως. Πρβλ. επίσης τον σαφή χαρακτηρισμό του τελικού διμέτρου ως σύντομου καταληκτικού tutti εκ μέρους του Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 241, καθώς και *Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 557.

[141] Webster, "Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 133.

έποψη). Ο Webster τείνει τελικά προς την διμέρεια της μορφής, διατηρώντας όμως και κάποιες επιφυλάξεις·[142] προσωπικά, θα υποστηρίξω την τριμερή ερμηνεία, στηριζόμενος πρωτίστως στην αρμονική σταθερότητα των μ. 53 κ.εξ., αλλά και με την επίγνωση ότι το συγκεκριμένο Adagio δεν μας επιτρέπει ασφαλώς να προβούμε σε μια οριστική και απόλυτη τοποθέτηση επί του θεωρητικού αυτού διλήμματος. Όσον αφορά δε στο ζήτημα της επίδρασης του κοντσέρτου σε αυτήν την μορφή σονάτας, έχω την γνώμη ότι η απουσία εναρκτήριου ritornello είναι καταλυτική για την αδυναμία θεώρησης του μέρους αυτού ως σονάτας κοντσέρτου, έστω και αν οι καταλήξεις της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως* πληρούν τις προδιαγραφές του σύνθετου αυτού δομικού τύπου.

Στην *συμφωνία σε Ρε-μείζονα* Hob. I: 6 συναντάμε επίσης ένα αργό σύνθετο μέρος, καθ' ότι ένα Andante σε τεχνοτροπία κοντσέρτου για βιολί και τσέλλο περιβάλλεται από εισαγωγικό και καταληκτικό Adagio με τελείως διαφορετικό περιεχόμενο. Το εισαγωγικό Adagio έχει έκταση 13 μέτρων και συνιστά μια παρωδία μαθημάτων μουσικής εκτέλεσης αλλά και σύνθεσης:[143] στην αρχή, τα πρώτα βιολιά της ορχήστρας προσπαθούν διστακτικά να παίξουν ένα ανιόν εξάχορδο με αφετηρία το ρε$^1$, φθάνουν όμως στο σι-ύφεση$^1$ (στο μ. 3) και αυτό "εξοργίζει" τον δάσκαλο, ο οποίος σολιστικά επιδεικνύει με έντονες χειρονομίες τον σωστό φθόγγο σι-αναίρεση$^1$ στα μ. 4-5· το δεύτερο μάθημα αφιερώνεται στον αντιστικτικό συνδυασμό του ιδίου αυτού εξαχόρδου (παιγμένου τώρα στην άνω οκτάβα από το σόλο βιολί) με μια πυκνώτερη ρυθμικά – αλλά και κάπως αδέξια – μελωδική γραμμή στα βαθύφωνα έγχορδα της ορχήστρας καθώς και με παράλληλες έκτες και τρίτες στις δύο ομάδες βιολιών (μ. 6-8)· η επόμενη άσκηση αφορά στον μελωδικό εμπλουτισμό (με αρπισμούς από το σόλο βιολί και τα δεύτερα βιολιά της ορχήστρας) δύο κατιουσών βηματικών γραμμών σε απόσταση τρίτης (μ. 9-13), διαδικασία που ολοκληρώνεται με δύο συγχορδίες δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης της Σολ-μείζονος ως προετοιμασία του Andante. Τα αποτελέσματα της "διδασκαλίας" φαίνονται στο καταληκτικό Adagio, εκτάσεως 9 μέτρων (μ. 104-112), όπου πλέον η ανιούσα και η κατιούσα βηματική πορεία ενώνονται σε ένα μεγάλο μελωδικό τόξο στα πρώτα βιολιά, το οποίο συνδυάζεται αντιστικτικά με παράλληλες τρίτες στα δεύτερα βιολιά (που μάλιστα στα μ. 107-111 εισάγονται σε διαφορά φάσεως από τα πρώτα δημιουργώντας καθυστερήσεις, διαφωνίες και λύσεις) καθώς και με μια πολύ πιο ώριμη και στιβαρή – αυτήν την φορά – γραμμή μπάσσου· η χειραφέτηση εν τέλει της γραμμής της βιόλας στα μ. 107 κ.εξ. από τα τσέλλα και το κοντραμπάσσο και η παρεπόμενη κατάκτηση της τετραφωνίας έρχεται να επισφραγίσει την σημαντική πρόοδο που έχει εν τω μεταξύ επιτευχθεί στην εκμάθηση της συνθετικής τεχνικής.

Ας αφήσουμε όμως τώρα αυτά τα "μουσικοπαιδαγωγικής" υφής ζητήματα για να επικεντρώσουμε την προσοχή μας στα δομικά χαρακτηριστικά του κεντρικού Andante σε Σολ-μείζονα. Η εναλλαγή ανάμεσα σε τμήματα tutti (μ. 14-17, 22-25, 44-47, 73-74, 77-78, 81-82 και 86) και solo υπαινίσσεται βέβαια την αρχή του κοντσέρτου, αλλά τελικά δεν την εκπληρώνει σε ικανοποιητικό βαθμό: θα μπορούσε επομένως να γίνει λόγος μάλλον για "υπολείμματα ορχηστρικών ritornelli" που ενσωματώνονται σε μια τριμερή μορφή σονάτας – για την οποία μάλιστα προβλέπονται και οι τυπικές επαναλήψεις των μακροδομικών της ενοτήτων. Η εναλλαγή αυτή πάντως έχει κάποια σημασία σε τοπικότερο επίπεδο, όσον αφορά δηλαδή στην διαμόρφωση του πρώτου ημίσεως της *εκθέσεως*, όπου τόσο το κύριο θέμα όσο και η ακόλουθη μετάβαση εμφανίζονται πρώτα σε μια απέριττη ορχηστρική εκδοχή (μ. 14-17 και 22-25) και αμέσως μετά σε μελωδική παραλλαγή του υλικού τους από το σόλο βιολί (στα μ. 18-21 και 26-29). Η πλάγια θεματική ομάδα, αντιθέτως, που εισάγεται σε επικάλυψη με την κατάληξη της μεταβάσεως στο μ. 29 στην Ρε-μείζονα, αφιερώνεται σχεδόν αποκλειστικά στην σύμπραξη των δύο σολιστικών εγχόρδων (μ. 29-32, 33-40 και 41-43). Στην *επανέκθεση*,

[142] Ό.π., σ. 129.
[143] Πρβλ. Landon, *Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 555· Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 191-193 και 241.

εξ άλλου, ο Haydn πυκνώνει τις εναλλαγές tutti – solo των δύο πρώτων δομικών τμημάτων, με εσωτερικές αναδιατάξεις στο κύριο θέμα (πρβλ. τα μ. 73-80 με τα μ. 14-15, 18-19, 16-17 και 20-21) και ανακατασκευή σημαντικού μέρους της μεταβάσεως (μόνο τα μ. 22-23 μεταφέρονται στην υπερκείμενη τετάρτη στα μ. 81-82, ενώ τα μ. 83-85 και 86 είναι καινούργια)· η τονική επαναφορά της πλάγιας ομάδος, τουναντίον, ακολουθεί χωρίς αλλαγές στα μ. 87-101, ενώ τα μ. 102-103 διαμορφώνουν μια λιτή μετάβαση προς το καταληκτικό Adagio. Ενδιάμεσα, η ενότητα της *επεξεργασίας* αρχίζει με μια ελαφρώς παρηλλαγμένη παράθεση του κυρίου θέματος από την ορχήστρα (μ. 44-47· πρβλ. μ. 14-17) και το σόλο τσέλλο (μ. 48-51· πρβλ. μ. 18-21) στην τονικότητα της δεσπόζουσας, και μετά από ένα σύντομο πέρασμα του σολιστικού βιολιού (μ. 52-55) συνεχίζεται από την σχετική μι-ελάσσονα (στα μ. 56 κ.εξ.) με αλυσιδωτή ανάπτυξη φιγούρων της πλάγιας θεματικής ομάδος της *εκθέσεως*, η μετατροπική πορεία της οποίας καταλήγει τελικά σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της Σολ-μείζονος στα μ. 67-72.

Σε τέσσερα ακόμη αργά μέρη συμφωνιών της ιδίας πάντοτε περιόδου η τεχνοτροπία του κοντσέρτου περιορίζεται αποκλειστικά στον τρόπο γραφής, δίχως δηλαδή να υπεισέρχονται εδώ δομικά γνωρίσματα κοντσέρτου (ritornelli είτε σολιστικές καντέντσες). Το Adagio σε Σολ-μείζονα της *συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* Hob. I: 31, για παράδειγμα, διαθέτει αρκετά σολιστικά όργανα – βιολί, βιολοντσέλλο καθώς και δύο ζεύγη κόρνων (!) – οι εναλλαγές μεταξύ των οποίων επέχουν ενορχηστρωτική-δομική σημασία στο πλαίσιο αυτής της διμερούς μορφής σονάτας, αφού κάθε όργανο συνδέεται με συγκεκριμένα θεματικά στοιχεία. Η *έκθεση* ανοίγει με μια κύρια θεματική ομάδα που συνίσταται σε δύο ξεχωριστές ιδέες, μία για σόλο βιολί (μ. 1-4) και μία για το δεύτερο ζεύγος κόρνων *σε σολ* (μ. 5-7), αμφότερες με καταλήξεις στην τονική. Στα μ. 8-12 το υλικό της πρώτης κύριας ιδέας (με το βιολί και πάλι στο προσκήνιο) μετασχηματίζεται σε μετάβαση προς την Ρε-μείζονα, προκειμένου να ακολουθήσει η πλάγια θεματική ομάδα που διαιρείται σε τρία (τουλάχιστον) επιμέρους τμήματα: στο πρώτο από αυτά (μ. 13-20) το πρώτο ζεύγος κόρνων *σε ρε* παραχωρεί σταδιακά την πρωτοκαθεδρία στο σόλο βιολί, στο επόμενο (μ. 21-26) το βιολί μετέχει σε διάλογο με το σόλο τσέλλο που τελικά έχει τον τελευταίο λόγο, όπως και στο τελευταίο τμήμα (μ. 27-35), όπου ο τσελλίστας επιδεικνύει την δεξιοτεχνία του έπειτα από δύο σύντομες επικυρώσεις της δευτερεύουσας τονικότητος από το σύνολο των εγχόρδων σε pianissimo. Μετά την διπλή διαστολή, επανεισάγεται στην Ρε-μείζονα η αρχή της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας από το πρώτο ζεύγος κόρνων (πρβλ. μ. 36-37a με 13-14a), ακολουθούμενη από ένα σύντομο δεξιοτεχνικό πέρασμα του ιδίου ζεύγους (μ. 37b-38) και από μια εξίσου συνοπτική υπόμνηση της δεύτερης κύριας ιδέας στην Σολ-μείζονα από το δεύτερο ζεύγος κόρνων και τα έγχορδα (πρβλ. μ. 39-40 με το μ. 5 εις διπλούν). Στην συνέχεια, το σόλο βιολί υπενθυμίζει τρόπον τινα την δική του θεματική συνεισφορά, με ανάκληση της αρχικής ιδέας στα μ. 41-42a στην υποδεσπόζουσα· κατόπιν στροφής προς την λα-ελάσσονα όμως (μ. 42b-43), το σόλο τσέλλο αναπτύσσει το υλικό της πρώτης κύριας θεματικής ιδέας σε συνδυασμό και με το σόλο βιολί (μ. 44-51), μετατρέποντας προς την σχετική μι-ελάσσονα, η οποία επικυρώνεται πτωτικά με μια αναφορά στην έναρξη της τρίτης πλάγιας ιδέας στα μ. 52-54 (πρβλ. μ. 52-53 με 27-28), ενώ αμέσως μετά (μ. 55-58) οι καταληκτικές χειρονομίες του τσέλλου των μ. 32-34 της *εκθέσεως* μετουσιώνονται σε μετατροπική αλυσίδα για ολόκληρο το σώμα των εγχόρδων που επαναπροσεγγίζει την αρχική τονικότητα. Έτσι, στην Σολ-μείζονα επανεκτίθενται στην συνέχεια επιλεκτικά και δίχως ουσιώδεις μεταβολές αφ' ενός μεν η μετάβαση (πρβλ. μ. 59-63 με 8-12) και αφ' ετέρου οι δύο τελευταίες πλάγιες θεματικές ιδέες (πρβλ. μ. 64-69 με 21-26 και μ. 70-78 με 27-35). Όσα λοιπόν θεματικά στοιχεία της *εκθέσεως* δεν επανεκτίθενται στο δεύτερο ήμισυ της δεύτερης μακροδομικής ενότητος έχουν ήδη παρατεθεί αποσπασματικά στο αναπτυξιακό πρώτο ήμισυ, με μόνη εξαίρεση το πέρασμα του σολιστικού βιολιού των μ. 16-19, που εκ των υστέρων βέβαια θα πρέπει να θεωρηθεί ως δευτερεύον συστατικό της *εκθέσεως*. Ας προσεχθεί ωστόσο

και το γεγονός ότι οι δύο θεματικές ιδέες που ανατίθενται σε αμφότερα τα ζεύγη κόρνων εμφανίζονται τόσο στην πρώτη όσο και στην έναρξη της δεύτερης ενότητος στην ίδια πάντοτε τονικότητα: η δεύτερη κύρια ιδέα εκτελείται από τα κόρνα *σε σολ* στην Σολ-μείζονα (μ. 5-7 και 39-40), ενώ η πρώτη πλάγια ιδέα παίζεται από τα κόρνα *σε ρε* στην Ρε-μείζονα (μ. 13 κ.εξ. και 36-37a). Φαίνεται λοιπόν ότι η γνωστή τεχνική αδυναμία του "κουρδίσματος" των κόρνων καθόρισε σε σημαντικό βαθμό τις μακροδομικές επιλογές του Haydn στο συγκεκριμένο κομμάτι.

Στο Andante σε Ντο-μείζονα της *συμφωνίας σε Σολ-μείζονα* Hob. I: 8, επίσης, η τεχνοτροπία του κοντσέρτου χρησιμεύει ουσιαστικά μόνο ως πρόφαση για την εκλεπτυσμένη ενορχήστρωση μιας τυπικής τριμερούς μορφής σονάτας,[144] που προβλέπει δύο σόλο βιολιά, σόλο τσέλλο, σόλο φαγγόττο και έγχορδα. Έτσι, το κύριο θέμα της *εκθέσεως* εκφέρεται αρχικά από τα δύο σολιστικά βιολιά (μ. 1-4) και επαναλαμβάνεται από το τσέλλο και το φαγγόττο (μ. 6-9), ενώ οι δύο ομάδες βιολιών της ορχήστρας προσθέτουν σύντομες προεκτάσεις της συγχορδίας της τονικής με μια παρεστιγμένη φιγούρα στο τέλος εκάστης φράσεως (στα μ. 5 και 10). Στα μ. 11-14 τα δύο βιολιά παρουσιάζουν μια – εξαγόμενη από την αμέσως προηγούμενη – φράση με κατάληξη στην δεσπόζουσα, που λειτουργεί ως μετάβαση για μια μακροσκελή πλάγια (και εν μέρει καταληκτική) ομάδα θεμάτων στην τονικότητα της Σολ-μείζονος, όπου και πάλι βέβαια οι ξεχωριστές ιδέες διακρίνονται πρωτίστως με ενορχηστρωτικά μέσα: στα μ. 15-18 έρχονται στο προσκήνιο και τα δύο ζεύγη σολιστικών οργάνων, παραχωρώντας έπειτα τα πρωτεία στο πρώτο σολιστικό βιολί (μ. 19-23 και 27b-29) και ενδιάμεσα στο τσέλλο (μ. 24-27a), ενώ μετά από ένα πέρασμα για ολόκληρη την ορχήστρα (μ. 30-33), που προεκτείνεται στα δύο σολιστικά βιολιά (στα μ. 34-35), ακολουθούν έντονοι καταληκτικοί σχηματισμοί με αντιπαραθέσεις των τριών σολιστικών εγχόρδων προς την υπόλοιπη ορχήστρα (μ. 36-38, 39-44 και 45-48). Η παράθεση του κυρίου θέματος στην έναρξη της *επεξεργασίας* γίνεται επίσης εις διπλούν, πρώτα από το ζεύγος τσέλλου-φαγγόττου στην Σολ-μείζονα (μ. 49-53· πρβλ. μ. 1-5) και κατόπιν από το ζεύγος των σολιστικών βιολιών στην Ντο-μείζονα (μ. 54-58· πρβλ. μ. 6-10). Κατόπιν σύντομης ανάπτυξης του αρχικού μοτίβου στο πρώτο σόλο βιολί (μ. 59-65) και μέσω της ρε-ελάσσονος, στα μ. 66-69 επανεισάγεται στην σχετική λα-ελάσσονα η καταληκτική ιδέα των μ. 39-42, ακολουθούμενη από ελεύθερη αλυσιδωτή ανάπτυξη και συμπλοκή καταληκτικών στοιχείων της *εκθέσεως* στα μ. 70-74 (πρβλ. μ. 36 κ.εξ.) που καταλήγει σε μια εξίσου ευφάνταστη αναδιάταξη μέρους του θεματικού αποθέματος της πλάγιας θεματικής ομάδος στα μ. 75-85 (πρβλ. μ. 26-27 και 30-33), με την οποία και επικυρώνεται πτωτικά ο τρίτος τονικός πυλώνας της συνολικής μακροδομής. Η σύνδεση με την *επανέκθεση* επιτυγχάνεται από εκεί και ύστερα με ένα σχετικώς σύντομο – αλλά πολύ επιβλητικό, χάρη και στον παρεστιγμένο ρυθμό του – πέρασμα tutti στα μ. 86-91, η επαναφορά όμως του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα συμπτύσσεται σε επτά μόνο μέτρα, καθ' ότι η αρχική τετράμετρη ιδέα στα μ. 92-95 επικαλύπτεται με την επανάληψή της από το ζεύγος τσέλλου-φαγγόττου στα μ. 95-96 (πρβλ. μ. 6-7), η οποία μάλιστα εξελίσσεται διαφορετικά και στα μ. 97-98 φθάνει σε μισή πτώση, καθιστώντας έτσι περιττή και την μετάβαση της *εκθέσεως* (το μ. 98 αντιστοιχεί εξ άλλου στο μ. 14). Οι δομικές τροποποιήσεις κατά την επανέκθεση της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Ντο-μείζονα, τουναντίον, είναι λιγότερο δραστικές και αφορούν σχεδόν αποκλειστικά στις καταληκτικές της ιδέες: τα μ. 33-35 απαλείφονται, τα μ. 36-38 αντικαθίστανται από το μοτιβικώς συγγενές δίμετρο 117-118, ενώ το τελικό τετράμετρο (μ. 45-48) διευρύνεται τώρα σε πεντάμετρο δια της προσθήκης του προτελευταίου μ. 128.

Μια απλούστερη υφολογικά περίπτωση συναντάμε στο Adagio cantabile σε Σολ-μείζονα της *συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* Hob. I: 13, όπου το σολιστικό βιολοντσέλλο

[144] Πρβλ. Barrett-Ayres, ό.π., σ. 72.

συνοδεύεται καθ' όλην την διάρκεια από τα έγχορδα της ορχήστρας.[145] Η μορφή βέβαια είναι και σε αυτήν την περίπτωση μια τριμερής σονάτα, όχι ιδιαίτερα μεγάλης εκτάσεως. Κάπως ιδιότυπη ωστόσο είναι η οργάνωση της *εκθέσεως*: στα μ. 1-4a διακρίνεται ασφαλώς το κύριο θέμα (που ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση), στην συνέχεια όμως ακολουθεί ένα πολύ εκτενές μεταβατικό τμήμα προς την τονικότητα της δεσπόζουσας (μ. 4b-9), η οποία τελικά επικυρώνεται με ένα σχετικώς σύντομο πλάγιο θέμα στα μ. 10-12. Στην *επεξεργασία*, ο Haydn παραθέτει πλήρες – αν και αρκετά παρηλλαγμένο σε κάποια σημεία – το κύριο θέμα στην Ρε-μείζονα (μ. 13-16a) και ακολούθως σχηματίζει δύο νέες μελωδικές φράσεις με ελεύθερη ανάπλαση του υλικού της *εκθέσεως*, οι οποίες καταλήγουν στην σχετική μι-ελάσσονα (μ. 16b-18) και στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος (μ. 19-21), αντιστοίχως. Έτσι, στα μ. 22-24 επανεκτίθεται στην Σολ-μείζονα σχεδόν ολόκληρο το κύριο θέμα (πρβλ. μ. 1-3) που με μια συνοπτικότατη δευτερεύουσα ανάπτυξη στο μ. 25a συνδέεται άμεσα με το δεύτερο ήμισυ της μεταβάσεως σε μεταφορά στην υποκείμενη πέμπτη στα μ. 25b-28 (πρβλ. μ. 6b-9), προκειμένου να ακολουθήσει φυσιολογικά η τονική επαναφορά και του πλαγίου θέματος στα μ. 29-31. Το κύριο δομικό γνώρισμα, επομένως, του συγκεκριμένου κομματιού έγκειται στην διαμόρφωση μιας τριτμηματικής *εκθέσεως*, παρά την σχετική στενότητα του διαθέσιμου χώρου.

Στην *συμφωνία σε Ρε-μείζονα* Hob. I: 72 ο Haydn εκμεταλλεύεται επίσης τις υφολογικές προδιαγραφές ενός κοντσέρτου για το Andante σε Σολ-μείζονα, δημιουργώντας εν προκειμένω μια επίφαση "διπλού κοντσέρτου" για βιολί και φλάουτο, με επουσιώδη όμως ορχηστρική συνοδεία.[146] Οι ρόλοι των δύο σολιστικών οργάνων είναι ασφαλώς αλληλένδετοι με την δομική οργάνωση της τριμερούς αυτής σονάτας. Στην *έκθεση* λοιπόν, τόσο το τετράμετρο κύριο θέμα όσο και η (μοτιβικώς εξαρτημένη από αυτό) δίμετρη μετάβαση παρουσιάζονται δύο φορές, πρώτα από το βιολί (στα μ. 1-4 και 9-10) και κατόπιν από το φλάουτο μία οκτάβα υψηλότερα (στα μ. 5-8 και 11-12), για να ακολουθήσει το πλάγιο θέμα στην Ρε-μείζονα που συνδυάζει σολιστικό πέρασμα του φλάουτου (μ. 13-14), διάλογο μεταξύ των δύο σολιστών (μ. 15 και 17) καθώς και καταλήξεις σε ταυτοφωνία (μ. 16 και 18-19). Η *επεξεργασία* συνίσταται εν πολλοίς σε μια παραφθορά της *εκθέσεως*, αφού εδώ παρατίθενται χωρίς εσωτερικές επαναλήψεις αφ' ενός το κύριο θέμα στην τονικότητα της δεσπόζουσας (μ. 20-23· πρβλ. μ. 1-4) και αφ' ετέρου το πλάγιο στην σχετική μι-ελάσσονα (μ. 27-30a· πρβλ. μ. 13-14 και 15b-16). Ανάμεσά τους εμφανίζεται ένα τρίμετρο μεταβατικό πέρασμα (μ. 24-26) βασισμένο στην ανιούσα καταληκτική φιγούρα του μ. 17b, το οποίο επανέρχεται εν είδει αλυσίδος και στο τέλος της μεσαίας μακροδομικής ενότητος (στα μ. 30b-34), προκειμένου να οδηγήσει πίσω στην Σολ-μείζονα για μια αυτούσια *επανέκθεση* (μ. 35 κ.εξ.), όπου διατηρούνται όλες οι εσωτερικές επαναλήψεις της *εκθέσεως* και η μετάβαση με το πλάγιο θέμα μεταφέρονται απλώς στην υπερκείμενη τετάρτη (μ. 43-46 και 47-53) με επουσιώδεις αλλαγές (πρβλ. ιδίως μ. 51-52a με 17-18a).

Η πλειονότητα ωστόσο των συμφωνιών της ιδίας περιόδου δεν περιέχει καθόλου στοιχεία κοντσέρτου. Απομένουν λοιπόν προς εξέταση 16 αργά μέρη, εκ των οποίων τρία μόνο σε διμερή μακροδομή που μπορούν να μας απασχολήσουν κατά προτεραιότητα στο σημείο αυτό. Μεταξύ αυτών, το Andante σε Ρε-μείζονα της *συμφωνίας σε Λα-μείζονα* Hob. I: 14 έχει (κατ' εξαίρεσιν) απασχολήσει εκτενώς την διεθνή βιβλιογραφία, κυρίως λόγω του ότι προήλθε από την διεύρυνση ενός προϋπάρχοντος απλού δεκαεξάμετρου θέματος παραλλαγών στο *divertimento για 6 όργανα σε Ντο-μείζονα* Hob. II: 11.[147] Εκείνο πάντως που έχει

[145] Ορθώς λοιπόν ο Landon (*Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 563) αναφέρεται μόνο σε τεχνοτροπία κοντσέρτου για τσέλλο και όχι σε τέτοιου είδους μορφή.

[146] Ο Landon (*Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 564) αναφέρεται σε ανάμειξη στοιχείων διπλού κοντσέρτου και divertimento, δίχως όμως να υποδεικνύει σαφέστερα σε τί συνίσταται η τεχνοτροπία του divertimento.

[147] Το γεγονός αυτό υπέδειξε κατ' αρχάς ο Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 183-184), ο οποίος όμως ασχολήθηκε μόνο με το πρώτο δεκαεξάμετρο του συμφωνικού μέρους, για να καταδείξει ακριβώς

μεγαλύτερη σημασία για την παρούσα έρευνα είναι η ομοφωνία των μελετητών ως προς την διμερή μακροδομική οργάνωση του Andante της συμφωνίας.[148] Το κύριο θέμα της *εκθέσεως* είναι οκτάμετρο, με τέλεια και μισή πτώση στα μ. 4 και 8, αντιστοίχως. Ακολουθεί η πλάγια θεματική ομάδα στην Λα-μείζονα, η οποία συνίσταται σε πολλά επιμέρους τμήματα (μ. 9-12, 13-17, 18-22) που ωστόσο δεν φθάνουν σε καλώς αρθρωμένη τέλεια πτώση πριν το μ. 23, όπου και διακρίνεται μια πεντάμετρη κατακλείδα (μ. 23-27).[149] Η δεύτερη ενότητα ανοίγει με μια διπλή παράθεση του κυρίου θέματος, πρώτα στην Λα-μείζονα (μ. 28-31· πρβλ. μ. 1-4) και έπειτα στην Ρε-μείζονα (στα μ. 32-34), όπου μάλιστα συνδυάζεται το παράλλαγμα των μ. 5-6 της δεύτερης φράσεως της *εκθέσεως* με το μ. 3 της πρώτης, αλλά δεν ακολουθεί πτώση.[150] Αντ' αυτής, το μ. 33 επαναλαμβάνεται και αλυσιδοποιείται στα μ. 35-37, οδηγώντας στην σχετική σι-ελάσσονα για την παράθεση των μ. 13-17 της πλάγιας θεματικής ομάδος (στα μ. 38-42) και σε επικύρωση του τονικού αυτού κέντρου με μια τέλεια πτώση στα μ. 43-44 (πρβλ. εκ νέου το μ. 15 καθώς και το μ. 27).[151] Στα μ. 45-48, τέλος, ο Haydn συνδυάζει αποσπάσματα από την έναρξη της πλάγιας ομάδος (μ. 9-10) και την κατάληξη του κυρίου θέματος (μ. 7-8) για την δημιουργία ενός μεταβατικού τμήματος που επαναπροσεγγίζει την αρχική τονικότητα, προκειμένου να επανεκτεθεί πλήρως σε αυτήν η πλάγια θεματική ομάδα και η κατακλείδα στα μ. 49-67.[152]

Η αντιστοίχιση της δομικής οργάνωσης του μέρους αυτού με την θεωρία του Koch για την μορφή σονάτας, όπως εν προκειμένω προτείνει η Sisman, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον διότι σε τελική ανάλυση αποδεικνύεται ψευδής, τουλάχιστον ως προς την μακροδομική της πλευρά: στην διμερή αυτή σονάτα, το πρώτο μεν ήμισυ της δεύτερης ενότητος (μ. 28-48) ακολουθεί "πιστά" τις προδιαγραφές της δεύτερης "κύριας περιόδου" του τριμερούς τύπου (με την αξιοποίηση αμφοτέρων των "θεμάτων" και – πρωτίστως – με την πτωτική επικύρωση της σχετικής ελάσσονος), ενώ το δεύτερο ήμισυ (μ. 49-67) είναι προφανώς συμβατό μόνο με τα δεδομένα του διμερούς τύπου (καθώς επανεκτίθεται μονάχα το πλάγιο θέμα), ο οποίος όμως – ως γνωστόν – υποτίθεται ότι δεν τονικοποιεί άλλη τονικότητα κατά την πορεία επαναπροσέγγισης της κύριας στο πρώτο ήμισυ της δεύτερης "κύριας περιόδου"![153] Αυτό το φαινόμενο όμως, της τονικοποίησης ενός τρίτου τονικού κέντρου στο αναπτυξιακό τμήμα της δεύτερης ενότητος του διμερούς τύπου σονάτας, το έχουμε ήδη συναντήσει και σε άλλα έργα (μουσικής δωματίου) του Haydn αυτής της περιόδου· πράγμα που σημαίνει ότι η θεωρία του Koch αποδεικνύεται απρόσμενα "δύσκαμπτη" για ένα – μικρό έστω – μέρος του υπό εξέτασιν ρεπερτορίου. Εδώ λοιπόν

---

την διαφορετική μεταχείριση του δεδομένου υλικού του *divertimerto* στην ίδια έκταση. Μια συνολική θεώρηση του Andante, σε συνάρτηση μάλιστα και με το μοντέλλο σύνθεσης του Koch, προσέφερε αργότερα η Elaine Rochelle Sisman, στο άρθρο της "Small and Expanded Forms: Koch's Model and Haydn's Music", *The Musical Quarterly* 68/4, 1982, σ. 461-465. Πρβλ. επίσης Nicholas Cook, *Analysis through Composition: Principles of the Classical Style*, Oxford University Press, New York 1996, σ. 118.

[148] Βλ. συγκεκριμένα: Tobel, ό.π., σ. 150· Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 248· Sisman, "Small and Expanded Forms…", ό.π., σ. 462-465· Webster, "Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 128· Cook, ό.π., σ. 118.

[149] Για περισσότερες λεπτομέρειες, βλ. κυρίως Sisman, "Small and Expanded Forms…", ό.π., σ. 461 και 462-463. Πρβλ. επίσης Elaine Rochelle Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, Harvard University Press, Cambridge – London 1993, σ. 94, καθώς και Cook, ό.π., σ. 118.

[150] Πρβλ. Sisman, "Small and Expanded Forms…", ό.π., σ. 461 και 464-465· Webster, "Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 128 και 130.

[151] Πρβλ. περίπου Sisman, "Small and Expanded Forms…", ό.π., σ. 461 και 464-465.

[152] Πρβλ. Sisman, "Small and Expanded Forms…", ό.π., σ. 461, 463 και 464-465· Webster, "Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 130· Cook, ό.π., σ. 118.

[153] Αντιθέτως η Sisman ("Small and Expanded Forms…", ό.π., σ. 461 και 463), χωρίς πολλή περίσκεψη, αναμειγνύει τα δεδομένα που ισχύουν για την σονάτα "τριών κύριων περιόδων" και "δύο κύριων περιόδων", στον βαθμό που εκλαμβάνει τα μ. 28-48 ως ενότητα *επεξεργασίας* του τριμερούς τύπου σονάτας και τα μ. 49-67 ως ενότητα *επανεκθέσεως* άνευ επαναφοράς του κυρίου θέματος, δυνατότητα όμως την οποία ο Koch προσδίδει σαφέστατα μόνο στον διμερή τύπο σονάτας!

φαίνεται ότι ο διευρυμένος τονικός σχεδιασμός που προτείνει για την διμερή μορφή σονάτας ο Riepel συμπληρώνει στην πραγματικότητα ένα κενό στην θεώρηση του Koch· και με αυτήν την αφορμή λοιπόν, θα μπορούσε πλέον να επιβεβαιωθεί ότι πέραν του αμιγώς τριμερούς και διμερούς τύπου σονάτας, αλλά και της διασταυρώσεώς τους που αναφέρεται υπαινικτικά από τον Koch (*Versuch* III, § 104) – τριμερής τύπος σονάτας με λανθάνουσα αρμονική διμέρεια ή με *επεξεργασία* που χειραφετείται από την *επανέκθεση* μόνο σε θεματικό επίπεδο – υφίσταται μία ακόμη (αντιστρόφως ανάλογη) περίπτωση διασταυρώσεως, ενός κατ' αρχήν διμερούς (από θεματικής επόψεως) τύπου σονάτας, ο οποίος όμως ενσωματώνει έναν τριμερή μακροδομικό αρμονικό σχεδιασμό – όπως δηλαδή στο μέρος που μόλις εξετάσαμε, όπου στην δεύτερη ενότητα επικυρώνεται πτωτικά ένας ενδιάμεσος τονικός σταθμός (V → vi → I).

Τέτοιου είδους προβληματισμοί δεν εγείρονται, αντιθέτως, στην περίπτωση του Andante σε Σολ-μείζονα της *συμφωνίας σε Ντο-μείζονα* Hob. I: 9, όπου τόσο η θεματική όσο και η αρμονική συνιστώσα συντείνουν σε μια διμερή μακροδομική οργάνωση. Η *έκθεση* αποτελείται από δύο θεματικές ομάδες: η κύρια, στην Σολ-μείζονα, συνίσταται σε τρία τρίμετρα τμήματα (μ. 1-3, 4-6, 7-9), εκ των οποίων μόνο το τελευταίο καταλήγει σε μισή πτώση, προκειμένου να ακολουθήσει αδιαμεσολάβητα η πλάγια θεματική ομάδα στην Ρε-μείζονα (μ. 10-13, 14-17, 18-20) καθώς και μια κατακλείδα στα μ. 21-25. Η δεύτερη ενότητα ξεκινά τυπικά με την παράθεση της πρώτης κύριας ιδέας στην τονικότητα της δεσπόζουσας στα μ. 26-28, η οποία με την μεσολάβηση της καταληκτικής φιγούρας των μ. 22 και 24 στο μ. 29 εμφανίζεται αμέσως μετά και στην αρχική τονικότητα (μ. 30-32).[154] Από εκεί και ύστερα, στα μ. 33-41 αναπτύσσεται το υλικό της πλάγιας θεματικής ομάδος κατά τρόπον συνδυαστικό (πρβλ. λόγου χάριν στα μ. 33-35 την μελωδική γραμμή των μ. 10 και 12 με την φιγούρα του μπάσσου στα μ. 14-17) και με τελικό στόχο την δεσπόζουσα της αρχικής Σολ-μείζονος, προκειμένου στα μ. 42-57 να επανεκτεθεί σε αυτήν με επουσιώδεις τροποποιήσεις οτιδήποτε είχε αρχικά εκτεθεί στην τονικότητα της δεσπόζουσας (πρβλ. μ. 10-25).[155]

Η τελευταία περίπτωση διμερούς μορφής σονάτας στο συμφωνικό ρεπερτόριο της περιόδου 1761-1765 αφορά στο εναρκτήριο Andante moderato της *συμφωνίας σε Σολ-μείζονα* Hob. I: 18.[156] Η δομή της *εκθέσεως* παρουσιάζει ενδιαφέρον ως προς την διασύνδεση των τριών πρώτων τμημάτων της με την ενορχηστρωτική παράμετρο: το κύριο θέμα, παρουσιαζόμενο από τα δεύτερα βιολιά, εκτείνεται μέχρι την τέλεια πτώση του μ. 5a· στο ίδιο σημείο εισάγονται τα πρώτα βιολιά, με μια "τονική απάντηση" του θέματος (εν είδει φούγκας) που στο μ. 8 στρέφεται προς την διπλή δεσπόζουσα, για την παρουσίαση της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας στην Ρε-μείζονα στα μ. 9-12, όπου παράλληλα κάνουν την πρώτη τους εμφάνιση και τα ζεύγη όμποε και κόρνων. Η πλάγια ομάδα συνεχίζεται εντούτοις με ένα τμήμα ανάπτυξης του βασικού μοτίβου του κυρίου θέματος που ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση (στα μ. 13-20a), ακολουθεί δε ένα πέρασμα στον αντίθετο τρόπο, με δραματικές δυναμικές μεταπτώσεις και κατάληξη σε μισή πτώση (μ. 20b-24a), και τελικά παρουσιάζεται μια καταληκτική ιδέα που επικυρώνει σαφώς την δευτερεύουσα τονικότητα (στα μ. 24b-29). Η δεύτερη ενότητα ακολουθεί περίπου την ίδια θεματική διαδοχή, αλλά με αντίστροφη αρμονική πορεία. Έτσι, στα μ. 30-33 επανεμφανίζεται το κύριο θέμα στην τονικότητα της δεσπόζουσας (αλλά στα πρώτα βιολιά) και με την μεσολάβηση ενός ελεύθερου μέτρου (μ. 34) δίνεται μια ημιτελής "πραγματική απάντηση" από τα δεύτερα βιολιά στα μ. 35-37.[157] Αμέσως μετά, στα μ. 38-45a, η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα παρατίθεται στην περιοχή της υποδεσπόζουσας (πρβλ. μ. 38-40 με 9-11) και επεκτείνεται ελεύθερα με στόχο μια πτώση στην δεσπόζουσα της Σολ-μείζονος. Ούτε όμως και η

[154] Πρβλ. Webster, "Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 128 και 130.
[155] Πρβλ. ό.π., σ. 130.
[156] Για την μακροδομή, πρβλ. Tobel (ό.π., σ. 150) καθώς και Webster ("Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 128).
[157] Πρβλ. Webster, "Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 128 και 130.

επαναφορά της δεύτερης πλάγιας ιδέας είναι ιδιαίτερα "ορθόδοξη", αφού λαμβάνει χώραν στα μ. 45b-57a σε μια αρκετά παρηλλαγμένη και διευρυμένη – συγχρόνως – εκδοχή (πρβλ. ιδίως τα μ. 50-53 και 57a με τα μ. 16-20a).[158] Ως εκ τούτου, μόνο οι δύο τελευταίες θεματικές ιδέες της *εκθέσεως* επανεκτίθενται στην αρχική τονικότητα χωρίς αλλαγές (πρβλ. μ. 57b-61a και 61b-65 με τα μ. 20b-24a και 24b-28), και ίσως σε αυτό ακριβώς το γεγονός να οφείλεται και η επέκταση της καταληκτικής ιδέας σε μια σημαντικής εκτάσεως *coda* στα μ. 66-72 και 73-75. Παρατηρούμε επομένως ότι στην δεδομένη περίπτωση οι λειτουργίες της ανάπτυξης και της επανεκθέσεως δεν κατανέμονται τόσο καθαρά σε ένα πρώτο και σε ένα δεύτερο τμήμα της δεύτερης μακροδομικής ενότητος (ως είθισται), αλλά αλληλοδιαπλέκονται εντός της από την έναρξή της, σχεδόν, και μέχρι τα τρία τέταρτα της συνολικής της διαδρομής.[159]

Περνώντας τώρα στα αργά μέρη των υπόλοιπων συμφωνιών της περιόδου 1761-1765 σε μορφή τριμερούς σονάτας, μπορούμε να εξετάσουμε τις τεχνικές προδιαγραφές τους σε χρονολογική κυρίως βάση, ξεκινώντας από τέσσερεις συμφωνίες που γράφηκαν έως το 1762. Η *έκθεση* του Andante, ma non troppo σε φα-ελάσσονα της *συμφωνίας σε Φα-μείζονα* Hob. I: 17 περιλαμβάνει ένα οκτάμετρο κύριο θέμα που ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση, μια δεκάμετρη μετάβαση που σταδιακά προσεγγίζει την σχετική μείζονα καταλήγοντας στην δεσπόζουσά της (μ. 9-18), καθώς και μια εκτενέστερη πλάγια θεματική ομάδα στην Λα-ύφεση-μείζονα, η πρώτη ιδέα της οποίας εξάγεται από το κύριο θέμα (μ. 19-28· βλ. ιδίως το πρώτο δίμετρο), ενώ η δεύτερη σχετίζεται μοτιβικώς με το υλικό της μεταβάσεως (μ. 29-38). Η *επεξεργασία* είναι περίπου ίσης εκτάσεως με την *έκθεση* και αρκετά αναπτυξιακού χαρακτήρος, παρ' ότι μάλλον στατική από αρμονικής επόψεως. Το αρχικό δίμετρο του κυρίου θέματος καθίσταται εξ αρχής αντικείμενο αλυσιδοποίησης (μ. 39-44) που κατευθύνεται προς μία μισή πτώση στην τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας στα μ. 45-46· ακολουθεί όμως άμεσα μια δεύτερη διαδικασία αλυσιδοποίησης, με ένα παράλλαγμα του πρώτου διμέτρου της μεταβάσεως στα μ. 47-52 που οδηγεί σε ένα τμήμα επανεπικύρωσης της Λα-ύφεση-μείζονος στα μ. 53-61, αποτελούμενο από ελεύθερη ανάπλαση στοιχείων του κυρίου θέματος (πρβλ. π.χ. μ. 53 με 3) αλλά και της μετάβασης (πρβλ. μ. 56 κ.εξ. με 9). Έπειτα, στα μ. 62-67, ο Haydn στρέφεται εκ νέου προς την ντο-ελάσσονα συνδυάζοντας άλλα (καταληκτικά) μοτίβα των δύο πρώτων τμημάτων της *εκθέσεως* (πρβλ. μ. 62-63 με 16-17 καθώς και μ. 64 κ.εξ. με 7-8) και τελικά διαμορφώνει ένα πέρασμα προς την *επανέκθεση* (στα μ. 68-75), αξιοποιώντας για άλλη μια φορά το πρώτο δίμετρο της μεταβάσεως και καταλήγοντας στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος. Η τρίτη μακροδομική ενότητα, που ξεκινά με την αυτούσια επανέκθεση του κυρίου θέματος στην φα-ελάσσονα στα μ. 76-83, διαφοροποιείται από την πρώτη σε δύο μόνο σημεία: στην τονική μεταφορά της μεταβάσεως από το τρίτο της μέτρο και έπειτα (πρβλ. μ. 86 κ.εξ. προς μ. 11 κ.εξ.) και στην δραστική συρρίκνωση της πρώτης πλάγιας ιδέας στην έναρξη και το τέλος της (πρβλ. μ. 94-95 με 19-20 και μ. 96-97 με 27-28) – εν αντιθέσει προς την δεύτερη, που επανεκτίθεται πλήρης στην αρχική τονικότητα στα μ. 98-107.

Αρκετές ομοιότητες – κυρίως ως προς την *επανέκθεση* – εντοπίζονται στο Andante cantabile σε Σολ-μείζονα της *συμφωνίας σε Ντο-μείζονα* Hob. I: 20. Η *έκθεση*, εντούτοις, οργανώνεται κατά τρόπον απλούστερο: το κύριο θέμα είναι μια οκτάμετρη πρόταση που φθάνει σε μισή πτώση και ακολουθείται αδιαμεσολάβητα από την πλάγια θεματική ομάδα στην Ρε-μείζονα, η οποία περιλαμβάνει μια πληθώρα θεματικών ιδεών στα μ. 9-18, 19-19-26a, 26b-33 και 34-36. Στην *επανέκθεση*, τώρα, το κύριο θέμα επανέρχεται πλήρες στα μ. 59-66, η πλάγια ομάδα όμως υφίσταται δραστικές περικοπές, αφού μετά την επαναφορά της

[158] Ο Webster ("Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 129 και 130) υποστηρίζει επίσης ότι η αρχική τονικότητα συμπίπτει με την δεύτερη ιδέα της πλάγιας θεματικής ομάδος, όμως οι αντιστοιχίσεις μέτρων που αναφέρει (μ. 55 με 13 και μ. 45 με 1b) είναι τελείως παράλογες.

[159] Η ερμηνεία αυτή εξηγεί θαυμάσια και την απουσία "επανεκθέσεως" της πρώτης πλάγιας ιδέας, που για τον Webster ("Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 130) παραμένει εν τέλει ένα άλυτο μυστήριο.

πρώτης θεματικής της ιδέας στην Σολ-μείζονα στα μ. 67-76 (ας προσεχθούν εξ άλλου οι μικρές – αλλά τόσο ουσιαστικές – αρμονικές αλλαγές στο πρώτο της τετράμετρο σε σχέση με τα αντίστοιχα μ. 9-12), η δεύτερη διακόπτεται γρήγορα και συνδέεται με την κατάληξη της τρίτης (πρβλ. μ. 77-79 με 19-21 και μ. 80-81 με 31-33 σε μετρική συμπύκνωση), για να ακολουθήσει περαιτέρω μόνο η βραχύτατη καταληκτική χειρονομία των μ. 82-84 (πρβλ. 34-36). Η σημαντική αυτή απάλειψη τμήματος της πλάγιας θεματικής ομάδος της *εκθέσεως* δεν βρίσκει πάντως – όπως και στην αμέσως προηγούμενη περίπτωση – καμμία αιτιολόγηση στην ενότητα της *επεξεργασίας*, καθ' ότι ούτε εκεί εμφανίζεται το υλικό των μ. 22-30.[160] Αντιθέτως, στα μ. 37-44 το κύριο θέμα παραλλάσσεται στο περιβάλλον της Ρε-μείζονος, και κατόπιν μισής πτώσεως στην αρχική τονικότητα επανεισάγονται τα μ. 19-20 στα μ. 45-46, για να ακολουθήσει σύντομη ανάπτυξη του υλικού του κυρίου θέματος με κατεύθυνση προς την λα-ελάσσονα (μ. 47-51) και επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητος μέσω της υποδεσπόζουσάς της (στα μ. 51-58).

Στο Andante σε ρε-ελάσσονα της *συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* Hob. I: 19, ο Haydn γράφει μια *έκθεση* στην οποία το κύριο θέμα (περιοδικής δομής, με δύο καταλήξεις στην τονική στα μ. 6 και 12) είναι αρκετά εκτενέστερο του πλαγίου, που ακολουθεί στην σχετική Φα-μείζονα στα μ. 13-17 και 18-21. Στην *επανέκθεση* λοιπόν, αποφασίζει να εξισορροπήσει κάπως την κατάσταση, επαναφέροντας μόνο το δεύτερο ήμισυ του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 43-48 με 7-12), το οποίο και συνδέει στενότερα – μέσω μισής πτώσεως – με την τονική επαναφορά του πλαγίου θέματος στα μ. 49-57. Στην περίπτωση αυτή, βέβαια, το σημείο της "διπλής επαναφοράς" διασφαλίζεται ούτως ή άλλως από το δεύτερο ήμισυ του κυρίου θέματος, χωρίς επομένως να τίθεται εν αμφιβόλω η σαφήνεια της μακροδομικής τριμέρειας του κομματιού αυτού. Ενδιάμεσα, στην ενότητα της *επεξεργασίας*, αμέσως μετά την διπλή διαστολή ξεκινά μια αλυσιδωτή ανάπτυξη της αρχικής φράσεως του κυρίου θέματος στα μ. 22-28, που με συνοπτικές διαδικασίες κατευθύνεται από την σχετική μείζονα προς μία μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Η "ψευδής επανέκθεση" του μ. 29,[161] περαιτέρω, δίνει το έναυσμα για έναν θαυμάσιο αντιστικτικό συνδυασμό αντιπροσωπευτικών μοτίβων των δύο θεμάτων της *εκθέσεως* στα μ. 30-32, προτού το πλάγιο θέμα επικρατήσει πλήρως στα μ. 33-39 για μια σαφή επικύρωση της τονικότητος της υποδεσπόζουσας (σολ-ελάσσονα). Η σύνδεση με την *επανέκθεση*, από εκεί και ύστερα, πραγματοποιείται με ένα επικαλυπτόμενο τετράμετρο (μ. 39-42) που φθάνει στην δεσπόζουσα της ρε-ελάσσονος, προαναγγέλλοντας παράλληλα το μοτιβικό υλικό του κυρίου θέματος.

Ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζει η περίπτωση του Andante σε σολ-ελάσσονα της *συμφωνίας σε Σι-ύφεση-μείζονα* Hob. I: 108, η *έκθεση* του οποίου είναι ελάχιστα μεγαλύτερη του συνόλου της *επεξεργασίας* και της (συνοπτικότατης) *επανεκθέσεως*! Το κύριο θέμα εκτίθεται στα δέκα πρώτα μέτρα με την μορφή ενός τρίφωνου fugato: το "θέμα" (ή "sogetto") εισάγεται πρώτα στα δεύτερα βιολιά από κοινού με το αντίθεμα στα υπόλοιπα βαθύφωνα έγχορδα (μ. 1-3), η "απάντηση" δίνεται από τα πρώτα βιολιά στα μ. 4-6 (με το αντίθεμα στα δεύτερα βιολιά να συμπληρώνει τον δίφωνο αντιστικτικό ιστό),[162] ενώ η τρίτη του είσοδος σε βιόλες, τσέλλα και κοντραμπάσσο ακολουθεί στα μ. 7-8 (με το αντίθεμα στα πρώτα βιολιά και ελεύθερη αντίστιξη στα δεύτερα) με δίμετρη πτωτική προέκταση και κατάληξη στην δεσπόζουσα (μ. 9-10). Το πλάγιο θέμα εμφανίζεται κατόπιν τομής απ' ευθείας στην σχετική Σι-ύφεση-μείζονα στα μ. 11-18 και οργανώνεται ως πρόταση. Στην *επεξεργασία*, η κεφαλή του "θέματος" και του αντιθέματος (μ. 19· πρβλ. μ. 1) συνδέεται άμεσα με την

[160] Παρά τις περί του εναντίου διαβεβαιώσεις του Landon, *Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 296.
[161] Πρβλ. Webster, "Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 128.
[162] Ο Landon (*Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 288) πιστεύει ότι τα έξι πρώτα μέτρα του αργού αυτού μέρους ακολουθούν την τεχνοτροπία της τρίο-σονάτας του μπαρόκ· η άποψη αυτή δεν αντίκειται ασφαλώς στην δομική τους οργάνωση εν είδει fugato, σε κάθε περίπτωση όμως η ορθότητά της ελέγχεται στον βαθμό που η σιγή του "μπάσσου" στα μ. 4-6 δεν είναι καθόλου συμβατή με τις προδιαγραφές μιας πραγματικής τρίο-σονάτας.

αλυσιδοποίηση ενός μοτίβου του πλαγίου θέματος στα μ. 20-22a (πρβλ. περίπου τα μ. 13b-15), που δίχως να εγκαταλείψει το περιβάλλον της Σι-ύφεση-μείζονος οδηγεί σε ένα δεύτερο τμήμα ανάπτυξης (στα μ. 22b-26), όπου συνδυάζονται αντιστικτικά και σε περαιτέρω αλυσιδοποίηση χαρακτηριστικά μοτίβα αμφοτέρων των θεμάτων (πρβλ. μ. 1b και 11), φθάνοντας τελικά σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Η *επανέκθεση* που ακολουθεί είναι μόλις η μισή σε έκταση σε σχέση με την *έκθεση*. Ο Haydn συμπυκνώνει το (οκτάμετρο) fugato του κυρίου θέματος σε δύο μόλις μέτρα εν είδει stretto της κεφαλής του "sogetto" και του αντιθέματος (μ. 27-28) και προσθέτει άλλο ένα δίμετρο με φιγούρες δεκάτων-έκτων (μ. 29-30) που κατ' ουσίαν υποκαθιστά τα μ. 9-10 της *εκθέσεως*. Εξίσου υπαινικτική όμως είναι και η επανέκθεση του πλαγίου θέματος στην σολ-ελάσσονα, καθώς συνίσταται σε επαναφορά μόνο της έναρξης (πρβλ. μ. 31-32 με 11-12) και της κατάληξής του (πρβλ. μ. 34b-35 με 17b-18), ενώ το "εσωτερικό" του (που είχε εν μέρει αξιοποιηθεί και στην *επεξεργασία*) εδώ αντικαθίσταται από επανάληψη των μ. 29-30a στα μ. 33-34a, δια της οποίας επιτυγχάνεται αφ' ενός μεν μια έμμεση μοτιβική αναφορά στα περιεχόμενα της *εκθέσεως* και αφ' ετέρου η πραγμάτωση μιας πλήρους πτωτικής ακολουθίας – όπως δηλαδή και στην *έκθεση*, αλλά σε πολύ στενότερο χώρο.

Από τα αργά μέρη σε μορφή τριμερούς σονάτας των συμφωνιών Hob. I: 12 και 40 του έτους 1763 ξεχωρίζει το Adagio σε μι-ελάσσονα της *συμφωνίας σε Μι-μείζονα* Hob. I: 12, καθ' ότι πρόκειται για ένα από τα ελάχιστα εκείνα δείγματα γραφής σε ελάσσονα τρόπο στον πρώιμο Haydn που αξιοποιούν ως δευτερεύουσα τονικότητα όχι την σχετική μείζονα αλλά την ελάσσονα δεσπόζουσα.[163] Έτσι, το κύριο θέμα της *εκθέσεως* ολοκληρώνεται στο μ. 11 σε μισή πτώση στην μι-ελάσσονα, ακολουθεί ένα μεταβατικό πέρασμα στα μ. 12-19 που φθάνει στην διπλή δεσπόζουσα και τελικά στα μ. 20-27 παρουσιάζεται το πλάγιο θέμα στην σι-ελάσσονα. Με μοτιβικό υλικό του κυρίου θέματος και της μεταβάσεως, στην έναρξη της *επεξεργασίας* συντελείται άμεσα μια στροφή προς την υποδεσπόζουσα λα-ελάσσονα (μ. 28-32) και κατόπιν προς την σχετική Σολ-μείζονα (στα μ. 33-36)·[164] η πτώση σε αυτήν, όμως, επικαλύπτεται από περαιτέρω ανάπτυξη του υλικού της μεταβάσεως (μ. 36-41· πρβλ. μ. 15 κ.εξ.) που μετατρέπει σταδιακά προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος, η οποία και παγιώνεται στα μ. 42-43 με ανάκληση των καταληκτικών φιγούρων του κυρίου θέματος της *εκθέσεως* (μ. 10-11). Στην *επανέκθεση*, τώρα, ο Haydn προβαίνει σε σημαντικές περικοπές του κυρίου θέματος και της μεταβάσεως, δια της περικοπής εσωτερικών επαναλήψεων (π.χ. των μ. 7-9) είτε αναπτύξεων του δεδομένου υλικού (βλ. μ. 12-14) και της συγχώνευσής τους σε ένα ενιαίο δωδεκάμετρο, στα μ. 44-55 (πρβλ. τα μ. 44-49a με τα μ. 1-6a και τα μ. 51-55 με τα μ. 15-19 σε μεταφορά στην υπερκείμενη τετάρτη), που καταλήγει σε μισή πτώση στην σι-ελάσσονα. Το πλάγιο θέμα, αντιθέτως, διευρύνεται κατά έξι ολόκληρα μέτρα: η πρώτη φράση των μ. 20-24 μεταφέρεται δίχως αλλαγές στην αρχική τονικότητα στα μ. 56-60, η καταληκτική όμως ιδέα των μ. 25-26 αναπτύσσεται αντιστικτικά στα μ. 61-64 και επεκτείνεται εσωτερικά στην τελική ομοφωνική της παράσταση (πρβλ. μ. 65-66a με 25-26a και 68b-69 με 26b-27). Κατά συνέπειαν, η ισορροπία ανάμεσα στα επιμέρους τμήματα της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως* ανατρέπεται υπέρ του πλαγίου θέματος στην τελευταία, ενόσω η συνολική έκταση των δύο εξωτερικών ενοτήτων παραμένει σχεδόν η ίδια (27 έναντι 26 μέτρων).

Στο Andante più tosto Allegretto σε Σι-ύφεση-μείζονα της *συμφωνίας σε Φα-μείζονα* Hob. I: 40 τα τμήματα της *εκθέσεως* διατηρούν τέτοια μοτιβική και υφολογική ομοιογένεια, η οποία σε συνδυασμό με την απουσία σαφών πτωτικών τομών καθιστά αρκετά δυσδιάκριτα τα όρια μεταξύ τους. Παρ' όλα αυτά, το κύριο θέμα συνίσταται σε μια επτάμετρη πρόταση με κατάληξη στην τονική που επαναλαμβάνεται στα μ. 8-14 και συνδέεται με μια επίσης

[163] Πρβλ. Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 249.

[164] Για την μοτιβική εξάρτηση του πρώτου αυτού τμήματος της *επεξεργασίας* από το κύριο ιδίως θέμα, βλ. επίσης Landon, *Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 562.

επτάμετρη μετάβαση (στα μ. 15-21) που φθάνει στην διπλή δεσπόζουσα, ενώ η πλάγια ομάδα στην Φα-μείζονα αποτελείται από αρκετές μικρότερες θεματικές ιδέες που διαμορφώνουν δύο ευρύτερα τμήματα στα μ. 22-35 και 36-45. Η *επεξεργασία* παραθέτει κατ' αρχάς ολόκληρο το κύριο θέμα στην δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 46-52 και κατόπιν τομής (παύση με κορώνα) επαναλαμβάνει το πρώτο του τετράμετρο στην σχετική σολ-ελάσσονα (μ. 53-56), αναπτύσσοντας όμως διαφορετικά την εξέλιξή του που φθάνει σε μισή πτώση στο μ. 60. Ακολουθεί δε μια πλήρης παράθεση ολόκληρου του πρώτου τμήματος της πλάγιας θεματικής ομάδος στην σχετική ελάσσονα στα μ. 61-74 (πρβλ. μ. 22-35) καθώς και μια σύντομη διαδικασία επαναφοράς της αρχικής τονικότητος στα μ. 75-78, με το ίδιο πάντοτε θεματικό υλικό.[165] Στην *επανέκθεση*, πάντως, ο Haydn προβαίνει σε μια πολύ έξυπνη κίνηση: το κύριο θέμα δεν εμφανίζεται πλέον στην αρχική του μορφή (όπως στα μ. 1-7, 8-14 και 46-52), αλλά στην περισσότερο αναπτυξιακή εκδοχή που απεκόμισε στην πορεία της *επεξεργασίας*, η οποία μάλιστα διευρύνεται κατά ένα ακόμη μέτρο (πρβλ. μ. 79-85a με 53-59a και μ. 86b-87 με 59b-60) και με κατάληξη στην δεσπόζουσα της Σι-ύφεση-μείζονος (πρβλ. επίσης το μ. 87 με το μ. 21) καθιστά πλέον περιττή και την μετάβαση της *εκθέσεως*! Έτσι, ακολουθεί άμεσα η τονική επαναφορά της πλάγιας θεματικής ομάδος στα μ. 88-101 και 102-110, με μια πολύ μικρή διαφορά στα μ. 102-104, όπου η ανιούσα αλυσίδα των αντίστοιχων μ. 36-39 μετατρέπεται σε κατιούσα, συντομεύοντας κατά ένα μέτρο την προσέγγιση της συγχορδίας της τονικής (στα μ. 105 και 40, αντιστοίχως). Δεν θα έπρεπε λοιπόν να μείνει ασχολίαστο το γεγονός ότι, δεδομένης της ομοιόμορφης κατανομής του θεματικού υλικού και στις τρεις μακροδομικές ενότητες, ο συνθέτης επιδίδεται σε μια συνεπή και συνεχή εξέλιξη του κυρίου θέματος από την *έκθεση* στην *επεξεργασία* και τελικά στην *επανέκθεση* (σε 7, 8 και 9 μέτρα, αντίστοιχα), δυναμικοποιώντας κατ' αυτόν τον τρόπο μια στατική και παρατακτική – εν πολλοίς – κατασκευαστική λογική.

Στο επίκεντρο της θεωρητικής συζήτησης που έχει μέχρι τώρα αναπτυχθεί για το αργό πρώτο μέρος (Adagio) της *συμφωνίας σε Μι-ύφεση-μείζονα* Hob. I: 22 του 1764, τίθεται η εισήγηση του Landon περί ανάμειξης μορφών χορικού πρελουδίου και σονάτας.[166] Είναι γεγονός ότι το κύριο θέμα της *εκθέσεως* δίνει όντως την αίσθηση ενός χορικού – οι φράσεις του οποίου παρουσιάζονται εναλλάξ από ζεύγη γαλλικών και αγγλικών κόρνων (βλ. μ. 1-2, 5-6 και 8b-9 έναντι μ. 3-4 και 7-8a) και συνοδεύονται από τα έγχορδα – ίσως όμως δεν θα έπρεπε να διαφύγει της προσοχής μας και η περιοδική δόμηση ολόκληρου του εννιάμετρου αυτού τμήματος, τα συστατικά στοιχεία του οποίου ("μοτίβο α": μ. 1-2 και 5-6· "μοτίβο β": μ. 3-4· "μοτίβο γ": μ. 7-9) πρόκειται να παίξουν σημαντικό ρόλο στην *επεξεργασία*, όπως θα διαπιστώσουμε. Παρά την στροφή προς την Σι-ύφεση-μείζονα ήδη στα μ. 7-9, τα μ. 10-13 λειτουργούν περισσότερο ως μετάβαση από το κύριο προς το πλάγιο θέμα, τόσο σε αρμονικό (προέκταση της συγχορδίας της δεσπόζουσας της "νέας τονικότητος") όσο και σε υφολογικό-ενορχηστρωτικό επίπεδο (στον βαθμό που ο διπλασιασμός της κύριας μελωδικής γραμμής των αγγλικών κόρνων από τα βιολιά φέρνει σταδιακώς στο προσκήνιο τα έγχορδα). Έτσι, το πλάγιο θέμα εκτίθεται από τα έγχορδα (με ελάχιστη ηχητική υποστήριξη από τα πνευστά) στην τονικότητα της δεσπόζουσας στα μ. 14-22.[167] Η *επεξεργασία* αφιερώνεται αποκλειστικά

[165] Αδυνατώ να κατανοήσω τον λόγο για τον οποίο ο Landon (*Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 564) ισχυρίζεται ότι η δεύτερη ενότητα δεν επαναλαμβάνει το αρχικό υλικό, σε μια τόσο υποδειγματική περίπτωση διαμόρφωσης της *επεξεργασίας* ως "τροποποιημένης εκθέσεως".

[166] Βλ. κυρίως Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 258-259, και δευτερευόντως *Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 566. Παρεμφερής είναι και η προσέγγιση της Weber-Bockholdt, ό.π., σ. 154-155. Ο Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 235), αντιθέτως, απορρίπτει τόσο την μορφή χορικού πρελουδίου (από κοινού με την υπόθεση ότι το θέμα που εκφέρεται από τα πνευστά σχετίζεται με κάποιο λειτουργικό μέλος) όσο και αυτήν της σονάτας, δίχως όμως να προσφέρει περαιτέρω εξηγήσεις και – πολύ περισσότερο – την δική του άποψη για την δομική οργάνωση του μέρους αυτού.

[167] Ο Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 258-259) είναι σαφής ως προς την τοποθέτηση του πλαγίου θέματος στα μ. 14-22 (το περιεχόμενο του οποίου μάλιστα χαρακτηρίζει ως "επεισοδιακό υλικό",

στην ανάπτυξη του υλικού του κυρίου θέματος: το μοτίβο "α" εισάγεται αρχικά στα μ. 23-24 από τα πρώτα βιολιά στην δευτερεύουσα τονικότητα και έπεται το "β" στα μ. 25-26, 27-28 και 29-30, αλυσιδοποιημένο και συνδυαζόμενο με ένα αντίθεμα στα δεύτερα βιολιά που δημιουργεί καθυστερήσεις και λύσεις που παραπέμπουν στα μ. 12-13 της *εκθέσεως*.[168] Στην συνέχεια επανεμφανίζεται το μοτίβο "α" στα αγγλικά κόρνα στην Λα-ύφεση-μείζονα (μ. 30b-32) και στην φα-ελάσσονα (μ. 33-34), ακολουθούμενο από ανάπτυξη του "γ" με συγκοπές και πτωτικό σχηματισμό στην σολ-ελάσσονα (μ. 35-39), στην οποία και εισάγεται για άλλη μια φορά το "α" στα γαλλικά κόρνα (στα μ. 40-41),[169] προτού μια σύντομη μετάβαση προς την *επανέκθεση* (παραγόμενη εκ νέου από το μοτίβο "γ" με συγκοπές, στα μ. 42-43) σηματοδοτήσει το τέλος της μεσαίας μακροδομικής ενότητος. Η επανέκθεση του κυρίου θέματος είναι αυτούσια ως προς τα έξι πρώτα μέτρα (στα μ. 44-49), αλλά το μοτίβο "γ" – εκμεταλλευόμενο τις "εμπειρίες" που απεκόμισε από την *επεξεργασία* (συγκοπές) – εμφανίζεται εδώ μόνο στα έγχορδα (στα μ. 50-53) και συνδέεται ομαλότερα με την τονικώς μετατοπισμένη μετάβαση στα μ. 54-57 (πρβλ. μ. 10-13).[170] Τέλος, η επαναφορά του πλαγίου θέματος στην Μι-ύφεση-μείζονα (στα μ. 58-66a) συνδέεται με μια καταληκτική παράθεση του μοτίβου "α" εν είδει *coda* στα μ. 66b-68,[171] που παρουσιάζεται για πρώτη και μοναδική φορά από τα αγγλικά και τα γαλλικά κόρνα σε ταυτοφωνία, ως επιστέγασμα της σύνθεσης.

Στην σκιά του προηγούμενου έργου έχει αντιθέτως παραμείνει το Andante σε Ντο-μείζονα της *συμφωνίας σε Σολ-μείζονα* Hob. I: 23, που γράφηκε το ίδιο έτος. Στην προκειμένη περίπτωση, το κύριο θέμα οργανώνεται ως αρμονικώς κλειστή οκτάμετρη περίοδος, ενώ η ανάπτυξη του υλικού του στα μεταβατικά μ. 9-14 οδηγεί στην διπλή δεσπόζουσα, προκειμένου στα μ. 15-24, 25-28, 29-35, 36-38 και 39-41 να εκτεθούν σε ευρύ χώρο οι ποικίλες θεματικές ιδέες της πλάγιας ομάδος στην τονικότητα της Σολ-μείζονος. Η *επεξεργασία* ξεκινά με μια παράθεση της δεύτερης φράσεως του κυρίου θέματος στην τονικότητα της δεσπόζουσας (πρβλ. μ. 42-45 με 5-8) και ακολούθως ρευστοποιεί το υλικό της στο περιβάλλον της σχετικής λα-ελάσσονος – με υπαινικτικές μάλιστα αναφορές και στην πλάγια θεματική ομάδα (πρβλ. μ. 50-51 και 53 με 36b-37) – καταλήγοντας σε μισή πτώση στα μ. 52 και 54. Η λα-ελάσσονα επικυρώνεται περαιτέρω με την παράθεση των μ. 25-28 στα μ. 55-58 που οδηγεί σε μία τέλεια πτώση, ενώ με την αμέσως επόμενη θεματική ιδέα των μ. 29-30 ο Haydn δημιουργεί ένα μετατροπικό πέρασμα προς την *επανέκθεση* (μ. 59-65), φθάνοντας όμως απροσδόκητα στον τονικό του στόχο ήδη στα μ. 64-65, προτού δηλαδή επανεμφανισθεί το κύριο θέμα. Η μικρή αυτή υπονόμευση της "διπλής επαναφοράς" δεν εμποδίζει πάντως την έναρξη της *επανεκθέσεως* με την πρώτη μόνο φράση του κυρίου θέματος στα μ. 66-69 που συνδέεται με μια εντυπωσιακή δευτερεύουσα ανάπτυξη του υλικού

---

επειδή ακριβώς δεν εμπεριέχει αναφορές στο αρχικό θέμα εν είδει χορικού), αλλά αφήνει ανοικτό το κατά πόσον το κύριο θέμα εκτείνεται μέχρι το μ. 9 ή το μ. 10 και δεν αποσαφηνίζει εν τέλει ποιά είναι η λειτουργία των μ. 10-13 στο πλαίσιο της *εκθέσεως*.

[168] Στην αποδέσμευση του "χορικού" από τα πνευστά και στην διαπλοκή των μοτίβων "β" και "γ" με την συγκοπική φιγούρα των μ. 12-13, η Weber-Bockholdt (ό.π., σ. 154 και 155) αντιλαμβάνεται το κύριο "καθήκον" της *επεξεργασίας*, κατά την διάρκεια της οποίας το "χορικό" χάνει την ακαμψία που είχε στην *έκθεση* και "λυτρώνεται" τρόπον τινα δια της ενσωμάτωσής του στην συνολική ύφανση.

[169] Ο Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 259) αναφέρεται αποκλειστικά στις εμφανίσεις του μοτίβου "α" εντός της *επεξεργασίας* στις τονικότητες της V, IV, ii και iii βαθμίδος, τις οποίες μάλιστα σε άλλη περίσταση (*Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 566) ερμηνεύει υπό την αρχή του ritornello του κοντσέρτου του όψιμου μπαρόκ.

[170] Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 259) αντιμετωπίζει τα μ. 44-49 ως συντομευμένη επανέκθεση του κυρίου θέματος και τα μ. 50-57 ως μετατροπικό πέρασμα, όμως η άποψη αυτή έρχεται σε προφανή αναντιστοιχία με την ερμηνεία των μ. 7-9 και 10-13 στην *έκθεση*, τα οποία παρουσιάζουν ανάλογο αρμονικό χειρισμό. Σωστά λοιπόν η Weber-Bockholdt (ό.π., σ. 154) παρατηρεί την διαφοροποίηση του τελικού τμήματος του κυρίου θέματος στην *επανέκθεση* (μ. 50-53) σε σχέση με τα μ. 7-9 της *εκθέσεως*.

[171] Πρβλ. Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 259.

της μεταβάσεως μέχρι το μ. 78 (πρβλ. εντούτοις τα μ. 71-73 με τα μ. 10-12). Από εκεί και ύστερα, η επαναφορά ολόκληρης της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Ντο-μείζονα πραγματοποιείται χωρίς ουσιώδεις μεταβολές στα μ. 79-105.

Μεταξύ των υπολοίπων συμφωνιών που γράφηκαν μέχρι το 1765, η *συμφωνία σε ρε-ελάσσονα* Hob. I: 34 είναι η μόνη που διαθέτει αργό εναρκτήριο μέρος (Adagio) σε τριμερή μορφή σονάτας. Παρά την μεγάλη του έκταση, η ουσία του κυρίου θέματος συνοψίζεται στη πρώτη τετράμετρη φράση του, ενώ τα υπόλοιπα μέτρα (5-18) εξυφαίνουν μια σταδιακή κατιούσα πορεία μέχρι την τελική μισή πτώση. Η άμεση τονικοποίηση της Φα-μείζονος και η είσοδος των όμποε σηματοδοτούν ακολούθως την έναρξη της πλάγιας θεματικής ομάδος, ο χαρακτήρας της οποίας είναι σαφώς πιο ενεργητικός σε δυναμικό (μ. 19-22) αλλά και σε ρυθμικό επίπεδο (μ. 23-33, 34-39 και 40-42). Η πρώτη τετράμετρη φράση του κυρίου θέματος παρατίθεται στην έναρξη της *επεξεργασίας* στην σχετική μείζονα (μ. 43-46) και – κατόπιν παρεμβολής ενός σφοδρού περάσματος στα μ. 47-48 (πρβλ. την γραμμή του μπάσσου στα μ. 34-35 και 37-38) – στην υποδεσπόζουσα σολ-ελάσσονα (μ. 49-52· πρβλ. μ. 43-45 και 48), δίνοντας το έναυσμα για περαιτέρω αντιστικτική ανάπτυξη και (μετατροπική) ρευστοποίηση της φιγούρας δεκάτων-έκτων των μ. 48 και 52, από το μ. 53 μέχρι το τέλος της μεσαίας μακροδομικής ενότητος, στο μ. 66, επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος. Έτσι, στην *επανέκθεση*, το κύριο θέμα αναδιατυπώνεται ως οκτάμετρη περίοδος (πρβλ. μ. 67-71 με 1-5), με δύο μισές πτώσεις στα μ. 70 και 74, ενώ η πλάγια θεματική ομάδα μεταφέρεται απλώς στην ρε-ελάσσονα χωρίς ουσιαστικές τροποποιήσεις (μ. 75-98).

Στο Andante σε Μι-ύφεση-μείζονα της *συμφωνίας σε Σι-ύφεση-μείζονα* Hob. I: 16, οι πραγματικές φωνές είναι μόλις δύο: η μελωδική γραμμή ανατίθεται στις δύο ομάδες βιολιών και σε ένα σόλο τσέλλο, ενώ η γραμμή του μπάσσου στις βιόλες και τα υπόλοιπα βαθύφωνα έγχορδα. Αξιοπερίεργη είναι επίσης η δομή του κυρίου θέματος: πρόκειται ουσιαστικά για ένα τετράμετρο (με ένα ενδιαφέρον "σταμάτημα" – τομή στο τέλος του μ. 2), το οποίο επαναλαμβάνεται στα μ. 5-9 διευρυμένο εσωτερικά κατά ένα μέτρο (πρβλ. μ. 7-8 με 3). Ακολουθεί ένα σύντομο μεταβατικό πέρασμα (μ. 10-13), που καταλήγει σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα, και έπειτα η πλάγια θεματική ομάδα της *εκθέσεως* στην Σι-ύφεση-μείζονα (μ. 14-19 και 20-27). Η *επεξεργασία* ανοίγει με μια πλήρη κατ' ουσίαν παράθεση του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα αυτή τονικότητα (πρβλ. μ. 28-35) και συνεχίζεται με ανάπλαση υλικού της πλάγιας θεματικής ομάδος στην σχετική ντο-ελάσσονα (πρβλ. ιδίως μ. 39-40 με 14-15 καθώς και μ. 43-44 με 23), η οποία μάλιστα επικυρώνεται με μια τέλεια πτώση στο μ. 46. Η επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητος πραγματοποιείται στα μ. 47-51, με εξύφανση του υλικού του μ. 14 που οδηγεί στην επανέκθεση μόνο της διευρυμένης εκδοχής του κυρίου θέματος στα μ. 52-55 (πρβλ. μ. 5-8), το οποίο με την σειρά του συνδέεται με μια αρκετά παρηλλαγμένη επαναφορά του μεταβατικού τμήματος της *εκθέσεως* στα μ. 56-59 και εν τέλει με την μεταφορά ολόκληρης της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Μι-ύφεση-μείζονα στα μ. 60-73.

Η οργάνωση της *εκθέσεως* του Andante σε Μι-ύφεση-μείζονα της *συμφωνίας σε σολ-ελάσσονα* Hob. I: 39 γίνεται κατά τρόπον πολύ τετραγωνισμένο: το κύριο θέμα είναι μια αρμονικώς κλειστή οκτάμετρη περίοδος, η μετάβαση λαμβάνει την μορφή μιας οκτάμετρης προτάσεως με κατάληξη στην διπλή δεσπόζουσα (μ. 9-16) και ακολουθεί η πλάγια θεματική ομάδα με δύο ιδέες στην Σι-ύφεση-μείζονα, στα μ. 17-25 και 26-30. Μετά την διπλή διαστολή, το κύριο θέμα παρατίθεται στην τονικότητα της δεσπόζουσας, πρώτα σε αποσπασματική μορφή (πρβλ. μ. 31-32 και 33-34 με μ. 1-2) – εκδηλώνοντας μια αναποφασιστικότητα, ούτως ειπείν – και τελικά πλήρες, στα μ. 35-42. Με την παρέμβαση μιας φιγούρας της μεταβάσεως στα μ. 43-44, το αρχικό δίμετρο αρχίζει κατόπιν να αναπτύσσεται στην φα-ελάσσονα (μ. 45-48), στην Λα-ύφεση-μείζονα (μ. 49-50) και τελικά στην ντο-ελάσσονα, όπου πραγματοποιεί και τέλεια πτώση (μ. 51-54). Η πορεία επαναπροσέγγισης της αρχικής τονικότητος λαμβάνει χώραν στα μ. 55-62, εκ νέου με

ανάπτυξη του υλικού του κυρίου θέματος, ενώ η τελική μισή πτώση προεκτείνεται στο δίμετρο 63-64, όπου και εντείνεται η αναμονή της "διπλής επαναφοράς" με μια χειρονομία "ανάκρουσης", η οποία δικαιώνει πράγματι τις προσδοκίες που δημιουργεί όταν στα μ. 65 κ.εξ. επανεισάγεται στην Μι-ύφεση-μείζονα το κύριο θέμα. Εδώ όμως μας περιμένει μια ακόμη έκπληξη: στην θέση της περιοδικής του δόμησης, το κύριο θέμα επανεκτίθεται μόνο μέχρι το μέσον του (πρβλ. μ. 65-68 με 1-4), ενώ το δεύτερο τετράμετρό του αντικαθίσταται στα μ. 69-72 από ανάπτυξη της φιγούρας δεκάτων-έκτων του μ. 68 που καταλήγει σε μισή πτώση. Το γεγονός αυτό πάντως δεν οδηγεί τον Haydn στην απόφαση να εξαλείψει την μετάβαση· τουναντίον, την επαναλαμβάνει ολόκληρη στα μ. 73-80 προβαίνοντας σε ορισμένες αναγκαίες αλλαγές, προκειμένου αυτή να καταλήξει σε πτώση στην δεσπόζουσα και να επιτρέψει στην συνέχεια την τονική μεταφορά και της πλάγιας θεματικής ομάδος στα μ. 81-94. Φυσιολογικά, το κομμάτι θα μπορούσε να ολοκληρωθεί στο σημείο αυτό· ο συνθέτης όμως αποφασίζει να προσθέσει στα μ. 95-100 μια σύντομη *coda* με μερικές ακόμη (καταληκτικές) υπομνήσεις της κεφαλής του κυρίου θέματος στο πλαίσιο ενός ισοκράτη επί της τονικής. Η τελική αυτή συνθετική επιλογή θα μπορούσε μάλιστα να αιτιολογηθεί με δύο διαφορετικούς τρόπους: α) ως αισθητική προτίμηση ολοκλήρωσης του κομματιού όχι με τις δυναμικές εξάρσεις της πλάγιας θεματικής ομάδος αλλά με την ηρεμία που προσφέρει το κύριο θέμα, και β) ως σκόπιμη προέκταση της *επανεκθέσεως*, προκειμένου η έκταση των τριών ενοτήτων να ακολουθήσει αύξουσα πορεία – 30, 34 και 36 μέτρων.

Κάποτε όμως η προσθήκη μιας *coda* μπορεί να είναι απολύτως απαραίτητη στην "οικονομία" της μακροδομικής οργάνωσης ενός κομματιού. Μια τέτοια περίπτωση παρουσιάζεται επίσης στα 1765, στο Andante σε Λα-μείζονα της *συμφωνίας σε Μι-μείζονα* Hob. I: 29. Το κύριο θέμα παρουσιάζει την ιδιαιτερότητα της διάσπασης της κύριας μελωδικής γραμμής ανάμεσα στα πρώτα και στα δεύτερα βιολιά (η τεχνική αυτή δεν διαφέρει ουσιαστικά από τον "hoquetus" στην φωνητική μουσική του ύστερου Μεσαίωνα), η οποία λαμβάνει χώραν τόσο στην αρχική οκτάμετρη περίοδο όσο και στην επανάληψή της στα μ. 9-16, ενώ η ολοκλήρωση του θέματος έρχεται με μια εμφαντική καταληκτική χειρονομία στα μ. 16-18 (ως ανάπτυγμα της αντίστοιχης του μ. 8) που παίζεται μόνο από τα βαθύφωνα έγχορδα. Η ακόλουθη μετάβαση (μ. 19-22) μιμείται την πρώτη τετράμετρη φράση του κυρίου θέματος, αλλά στρέφεται προς την Μι-μείζονα, στην οποία εκτίθενται κατόπιν οι δύο θεματικές ιδέες της πλάγιας ομάδος: η πρώτη από αυτές (μ. 23-28) αναπλάθει χαρακτηριστικά μοτίβα του κυρίου θέματος σε αντιστικτική αντιπαράθεση των δύο ομάδων βιολιών (που κινούνται σε παράλληλες τρίτες και έκτες) προς τα υπόλοιπα έγχορδα σε ταυτοφωνία, ενώ η δεύτερη (μ. 29-39) διατηρεί μεν την τρίφωνη γραφή, αλλά συνίσταται σε πιο ομοφωνική παράσταση με χαρακτηριστικές συγκοπές. Στην *επεξεργασία* διακρίνονται σαφώς τρία τμήματα: αρχικά, στα μ. 40-46 επανεισάγεται σχεδόν πλήρες το κύριο θέμα στην τονικότητα της δεσπόζουσας (πρβλ. μ. 1-7)· τώρα όμως συνδέεται άμεσα με την ανάπτυξη της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας στα μ. 47-54, που μέσω αλυσιδοποίησης οδηγεί στην σχετική φα-δίεση ελάσσονα, τονικότητα στην οποία παρατίθενται κατόπιν τα πρώτα μέτρα της δεύτερης πλάγιας ιδέας της *εκθέσεως* (πρβλ. μ. 55-60 με 29-34) και αμέσως μετά, χωρίς καμμιά υφολογική διαφοροποίηση, πραγματοποιείται η αναμενόμενη στροφή προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος (μ. 61-64) για την είσοδο της *επανεκθέσεως*.[172] Στην τρίτη λοιπόν μακροδομική ενότητα, το κύριο θέμα, δίχως υφολογικές μεταβολές, συνοψίζεται σε οκτώ μόλις μέτρα και καταλήγει σε μισή πτώση (πρβλ. μ. 65-71 με 1-7 και μ. 72 με 22), προκειμένου να ακολουθήσει απ' ευθείας η επαναφορά στην Λα-μείζονα τόσο της πρώτης (μ. 73-78) όσο και της δεύτερης πλάγιας θεματικής ιδέας, μέχρι ενός σημείου τουλάχιστον (79-86· πρβλ. μ. 29-36). Το τελικό τρίμετρο της *εκθέσεως* όμως δεν επανεκτίθεται ποτέ· αντ' αυτού, ο Haydn προσθέτει εδώ μια δεκάμετρη *coda* (μ. 87-96), τα περιεχόμενα της οποίας ταυτίζονται

[172] Πρβλ. σχετικά: Landon, *Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 571.

βεβαίως με τα μ. 9-18, αλλά για πρώτη φορά η κύρια μελωδική γραμμή του κυρίου θέματος ξεδιπλώνεται σε ένα ενιαίο τόξο σε αμφότερες τις ομάδες βιολιών (σε απόσταση οκτάβας) και η καταληκτική χειρονομία των μ. 16-18 επεκτείνεται (στα μ. 94-96) σε ολόκληρο το σώμα των εγχόρδων! Αν κανείς επέμενε μονοδιάστατα σε μια "αυστηρότερη" δομική προσέγγιση του ιδίου φαινομένου, τότε θα μπορούσε απλώς να υποδείξει την μετάθεση μέρους του κυρίου θέματος στο τέλος της *επανεκθέσεως*. Υπάρχουν όμως δύο αντιρρήσεις ως προς αυτό: α) τα μ. 9-16 (τουλάχιστον) συνιστούν μια απλή επανάληψη του κυρίου θέματος, η επανέκθεση της οποίας στην τρίτη ενότητα ουσιαστικά περιττεύει (και έχουμε ήδη διαπιστώσει ότι ο Haydn σπανίως δεν προβαίνει σε τέτοιου είδους περικοπές στην *επανέκθεση*)· και β) στα μ. 87-94 αίρεται επιτέλους η εξ αρχής επιβαλλόμενη διάσπαση της κύριας μελωδικής γραμμής του κυρίου θέματος και με αυτόν τον τρόπο επιλύεται "θετικά" ένα έμμονο υφολογικό "πρόβλημα". Αυτή η λειτουργία όμως – της τελικής άρσης ενός οποιουδήποτε (αρμονικού, δομικού, υφολογικού κ.λπ.) προβλήματος – είναι εν τέλει συμβατή με όσα υποστηρίζονται στην γενική θεωρία της μορφής σονάτας για τις προδιαγραφές της *coda*, και ως εκ τούτου θεωρώ ότι δύσκολα θα μπορούσε κανείς να αγνοήσει την συγκεκριμένη ερμηνευτική δυνατότητα στην δεδομένη περίσταση (για τα μ. 87-96).

Η εξέταση των αργών μερών των συμφωνιών αυτής της περιόδου ολοκληρώνεται στο σημείο αυτό με το Poco Adagio σε Ρε-μείζονα της *συμφωνίας σε Λα-μείζονα* Hob. I: 28, η δομική οργάνωση του οποίου παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον. Στο πρώτο ήμισυ της *εκθέσεως*, η κύρια θεματική ομάδα (μ. 1-12) αλλά και η θεματικώς παρεμφερής μετάβαση (μ. 13-22) συνίστανται στην τακτική εναλλαγή δύο αντιθετικών στοιχείων: πρόκειται αφ' ενός μεν για τετράμετρες φράσεις σε σχετικώς χαμηλή ηχητική περιοχή που με την σύμπραξη όλων των εγχόρδων φθάνουν σε πτώσεις στην τονική (μ. 1-4 και 7-10), στην δεσπόζουσα (μ. 13-16) και στην διπλή δεσπόζουσα (μ. 19-22), και αφ' ετέρου για δίμετρες αρμονικές προεκτάσεις των τριών πρώτων πτώσεων (στα μ. 5-6, 11-12 και 17-18), όπου μόνο οι δύο ομάδες βιολιών σε σχετικά υψηλή περιοχή εκθέτουν ένα ανάλαφρο παρεστιγμένο μοτίβο, παιγμένο staccato. Ανάλογη αντιπαράθεση ανάμεσα σε φράσεις legato και staccato υφίσταται και στην πρώτη πλάγια θεματική ιδέα στην Λα-μείζονα (μ. 23-37), αν και σε αυτήν την περίπτωση η ηχητική ποιότητα του staccato πρώτα επεκτείνεται σε ολόκληρο το ορχηστρικό σώμα (στα μ. 27-29) και μετά περιορίζεται στα βιολιά με παράλληλη πύκνωση του παρεστιγμένου ρυθμού (στα μ. 30-34). Η δεύτερη λοιπόν πλάγια ιδέα που ακολουθεί στα μ. 38-45 είναι εν τέλει η μόνη εντός της *εκθέσεως* που διαθέτει υφολογική ομοιογένεια (legato, σε χαμηλή ηχητική περιοχή). Μετά την διπλή διαστολή, η *επεξεργασία* ξεκινά με μια εξάμετρη αναφορά στην έναρξη της *εκθέσεως* (μ. 46-51), με την διαφορά όμως ότι αρμονικά δίνεται έμφαση στην λειτουργία της δεσπόζουσας (της αρχικής τονικότητος, εν προκειμένω) και όχι της τονικής (όπως στα μ. 1-6). Με την ελαφρώς παρηλλαγμένη επανάληψη των μ. 46-49 στα μ. 52-55, ο μείζων τρόπος παραχωρεί την θέση του στην ομώνυμη ρε-ελάσσονα, γύρω από την οποία περιστρέφεται ολόκληρη η περαιτέρω πορεία της *επεξεργασίας* (στα μ. 56-71), που αφιερώνεται στην ανάπτυξη του μοτιβικού υλικού της αρχικής θεματικής ιδέας. Στην *επανέκθεση*, τώρα, ο Haydn επανεισάγει στην Ρε-μείζονα την κύρια ομάδα, αντιστρέφοντας όμως την σειρά εμφάνισης των ιδεών της: έτσι, οι "αρμονικές προεκτάσεις" staccato (μ. 72-73 και 78-79· πρβλ. μ. 5-6 και 11-12) προηγούνται των τετράμετρων φράσεων με καταλήξεις σε τέλεια και μισή πτώση (στα μ. 74-77 και 80-83· πρβλ. μ. 1-4 και 7-8 συν 21-22 σε μεταφορά στην υπερκείμενη τετάρτη), αντιστοίχως. Η παντελής όμως απουσία των στοιχείων της πλάγιας θεματικής ομάδος από την *επεξεργασία*, φαίνεται να είναι αλληλένδετη και με την σημαντική διεύρυνσή της στο πλαίσιο της *επανεκθέσεως*: η φράση λοιπόν των μ. 23-26 μεταφέρεται στην Ρε-μείζονα στα μ. 84-86 και 98, ενώ ενδιάμεσα (στα μ. 87-97) αναπτύσσεται το βασικό της μοτίβο, χωρίς πάντως να απομακρύνεται από την αρχική τονικότητα· στην συνέχεια, επανεκτίθενται κανονικά τα υπόλοιπα μέτρα της πρώτης πλάγιας ιδέας (πρβλ. μ. 99-109 με 27-37), η δεύτερη όμως ιδέα της πλάγιας ομάδος υφίσταται επίσης

μια εσωτερική διεύρυνση στα μ. 115-121, εξαιτίας της "αποτυχίας" της να φθάσει σε τέλεια πτώση στα μ. 115-116 (πρβλ. αντιθέτως τα μ. 110-114 και 122-124 με τα μ. 38-45).[173]

Συνοψίζοντας λοιπόν τις αναλυτικές παρατηρήσεις που έγιναν επί των αργών μερών σε μορφές σονάτας του ρεπερτορίου της περιόδου 1761-1765, θα μπορούσαμε να επικεντρώσουμε στην προσοχή μας στα ακόλουθα σημεία:

α) Ο τριμερής τύπος σονάτας επικρατεί του διμερούς και μάλιστα σε αναλογία περίπου τρία προς ένα (ενώ παλαιότερα η αναλογία αυτή ήταν περίπου δύο προς ένα).[174] Η επιλογή του δομικού τύπου δεν εξαρτάται βέβαια από την χρονολόγηση ενός έργου, σε ό,τι αφορά όμως στα επιμέρους μουσικά είδη μπορούν να εξαχθούν ορισμένα ενδιαφέροντα συμπεράσματα σε σχέση και με την αμέσως προηγούμενη περίοδο (την δεκαετία του 1750): μεταξύ των ετών 1761 και 1765 λοιπόν, η διμερής μορφή σονάτας εφαρμόζεται συχνότερα σε αργά μέρη συμφωνιών και έργων μουσικής δωματίου (τρίο εγχόρδων) απ' ό,τι μέχρι το 1760, ενώ αντιθέτως απουσιάζει τελείως από τα (ούτως ή άλλως ελάχιστα) δείγματα γραφής για πληκτροφόρο. Από την άλλη πλευρά, την πρώτη τους εμφάνιση στο υπό εξέταση ρεπερτόριο κάνουν τόσο η μορφή σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία* (Hob. VIId: 3), όσο και η τριμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου σε αργό μέρος (Hob. VIIb: 1). Οι επαναλήψεις των ενοτήτων εξακολουθούν να υφίστανται ως επί το πλείστον τόσο στην διμερή όσο και στην τριμερή μορφή σονάτας, λιγότερο συχνά απουσιάζουν αμφότερες, ενώ σε μία και μοναδική περίπτωση αργού μέρους – το οποίο μάλιστα συνδέεται άμεσα με το επόμενο (Hob. XVI: 47bis / WU 19) – προβλέπεται η επανάληψη μόνο της *εκθέσεως*.[175]

β) Η δομική οργάνωση της *εκθέσεως* δεν διαφοροποιείται ιδιαίτερα από τα δεδομένα της προηγούμενης περιόδου. Ως δευτερεύουσα τονικότητα στον μεν μείζονα τρόπο παρουσιάζεται πάντοτε η δεσπόζουσα, ενώ στον ελάσσονα τρόπο η σχετική μείζονα αντικαθίσταται από την ελάσσονα δεσπόζουσα μόνο κατ' εξαίρεσιν, σε μία και μοναδική περίπτωση (Hob. I: 12). Εξ άλλου, τόσο στην πρώτη όσο και στην δεύτερη τονική περιοχή της *εκθέσεως* δεν πραγματοποιούνται παρεκκλίσεις προς άλλα τονικά κέντρα, ενώ ακόμη και παρεμβολές στον αντίθετο τρόπο κάνουν την εμφάνισή τους πολύ σπάνια. Στην περιοχή της αρχικής τονικότητος κατά κανόνα παρουσιάζεται ένα κύριο θέμα που καταλήγει σε μισή ή τέλεια πτώση· λιγότερο συχνή, τουναντίον, είναι η διαμόρφωση μιας κύριας ομάδος θεματικών ιδεών στην πρώτη αυτή τονική περιοχή. Η δημιουργία ενός μεταβατικού τμήματος (με υλικό του κυρίου θέματος είτε νέο) εξακολουθεί να μην είναι καθόλου δεσμευτική για την *έκθεση*, αν και σε σχέση με την αμέσως προηγούμενη περίοδο μπορούν εδώ να σημειωθούν δύο διαφοροποιητικές τάσεις: *πρώτον*, η μετάβαση εμφανίζεται τώρα κάπως συχνότερα και εφαρμόζεται πλέον εξίσου σε έργα σε μείζονα αλλά και σε ελάσσονα τρόπο· και *δεύτερον*, στο ένα πέμπτο περίπου των έργων που εξετάσαμε, η μετάβαση είναι ιδιαίτερα εκτενής και σημαντική σε θεματικά περιεχόμενα, ώστε να καθιστά εν τέλει την *έκθεση* "τριτμηματική" – κατά κανόνα βέβαια, η μετάβαση διαμορφώνει από κοινού με το κύριο θέμα το πρώτο "ήμισυ" της ενότητος αυτής, το οποίο μάλιστα είναι στην πραγματικότητα μικρότερο (ως επί το πλείστον) σε έκταση του δευτέρου "ημίσεως".[176] Το γεγονός αυτό

[173] Ο Tobel (ό.π., σ. 157) αντιμετωπίζει το φαινόμενο αυτό μεμονωμένα, ως ενσωμάτωση μιας *coda* στο τέλος της *επανεκθέσεως*. Αν ωστόσο λάβει κανείς υπ' όψιν του και την ακόμη πιο εκτενή διεύρυνση της πρώτης πλάγιας ιδέας προηγουμένως, τότε η θεώρηση αυτή πέφτει στο κενό καθιστώντας αναγκαία την αναζήτηση μιας περισσότερο εύλογης ερμηνείας.

[174] Παρ' όλα αυτά, ο Tobel (ό.π., σ. 150) επισημαίνει την εφαρμογή της διμερούς μορφής σονάτας στον Haydn αποκλειστικά σε έργα της δεκαετίας του 1760.

[175] Την περίοδο αυτή πραγματώνονται συνεπώς και οι τρεις εκδοχές που πολύ γενικά υποδεικνύει ο Somfai (*The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 309), αν και η τελευταία οφείλεται αποκλειστικά στην συγκεκριμένη πρόθεση άμεσης διασύνδεσης δύο μερών ενός έργου και επομένως συνιστά μάλλον ένα "μεμονωμένο περιστατικό".

[176] Η Fillion (ό.π., σ. 480), αντιθέτως, υποστηρίζει ότι πριν το 1766 ο Haydn αξιοποιεί εξίσου τον διμερή και τον τριμερή τύπο *εκθέσεως*, θέση που δεν επιβεβαιώνεται από την παρούσα έρευνα.

σχετίζεται ασφαλώς με την πολύ συχνότερη εμφάνιση μιας πλάγιας ομάδος θεμάτων απ' ό,τι ενός απλού πλαγίου θέματος στην δεύτερη τονική περιοχή της *εκθέσεως*. Οι ιδέες της πλάγιας ομάδος ενδέχεται να συνδέονται μοτιβικώς – λιγότερο ή περισσότερο άμεσα – με χαρακτηριστικά στοιχεία του κυρίου θέματος, για "μονοθεματική" όμως παράθεση μιας ολόκληρης φράσεως ή ιδέας στην δευτερεύουσα τονικότητα δεν μπορεί να γίνει λόγος, εξίσου όπως και για "θεματική αντίθεση" ή "σύγκρουση" κ.ο.κ. Στο τέλος της *εκθέσεως*, εξ άλλου, εμφανίζονται με μεγάλη συχνότητα – τόσο πριν όσο και μετά το 1760 – σύντομοι καταληκτικοί σχηματισμοί, πλην όμως η σύσταση μιας σαφώς διακριτής κατακλείδας είναι ανιχνεύσιμη μόνο σε περιορισμένο αριθμό έργων.

γ) Ως προς την *επεξεργασία* του τριμερούς τύπου σονάτας αυτής της περιόδου, θα μπορούσε κανείς να παρατηρήσει ότι υφίσταται γενικά μια τάση επικέντρωσης του Haydn σε ορισμένες "σταθερές". Σε αρμονικό επίπεδο, η έναρξη της ενότητος αυτής από την τονικότητα στην οποία ολοκληρώθηκε η *έκθεση* συνιστά έναν θεμελιώδη "κανόνα",[177] που ανατρέπεται σε ελάχιστες (και μάλιστα μεμονωμένες) περιπτώσεις εμφάνισης της ελάσσονος δεσπόζουσας, της σχετικής ελάσσονος ή της ελάσσονος υποδεσπόζουσας στο ίδιο σημείο. Από εκεί και ύστερα, υφίστανται σε γενικές γραμμές τρεις δυνατότητες: α) στην πλειονότητα των έργων σε μείζονα τρόπο, προσεγγίζεται άμεσα ή κατόπιν σύντομης αρμονικής περιπλάνησης η τονικότητα της σχετικής ελάσσονος, η οποία και επικυρώνεται πτωτικά προτού ένα τελικό μεταβατικό τμήμα στραφεί προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος· β) σε όλες σχεδόν τις περιπτώσεις έργων σε ελάσσονα τρόπο και λιγότερο συχνά στον μείζονα, την εναρκτήρια τονικότητα της *επεξεργασίας* ακολουθεί τονική περιπλάνηση που δίχως να τονικοποιεί άλλη περιοχή καταλήγει απ' ευθείας στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος·[178] γ) σε ολιγάριθμες περιπτώσεις, ο Haydn τονικοποιεί την ελάσσονα υποδεσπόζουσα (στον ελάσσονα τρόπο) ή επικεντρώνεται εν συντομία σε δυο-τρεις ενδιάμεσες τονικότητες πριν την τελική επαναπροσέγγιση της αρχικής μέσω της δεσπόζουσάς της.[179] Κατά συνέπειαν, η *επεξεργασία* διαιρείται σχεδόν πάντοτε σε τρεις ή δύο τονικές περιοχές (τμήματα), ενώ εκλείπει πλέον ο σύντομος τύπος ενός απλού "συνδετικού περάσματος" προς την *επανέκθεση*.[180] Ως προς την θεματική της υπόσταση, η *επεξεργασία* ανοίγει – σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα τώρα πια – με μια παράθεση του κυρίου θέματος (πλήρη, ημιτελή, παρηλλαγμένη ή έστω υπαινικτική) και συνεχίζεται είτε με περαιτέρω ανάπτυξή του (κατά κύριον λόγο μέσω αλυσιδοποίησης και λιγότερο συχνά μέσω εξύφανσης, ρευστοποίησης είτε αντιστικτικής περιπλοκής), είτε με παράθεση και ανάπτυξη ιδεών ή έστω μεμονωμένων στοιχείων από την πλάγια θεματική ομάδα, σπανιώτερα δε από την μετάβαση ή την κατακλείδα της *εκθέσεως*. Οι τεχνικές της "άμεσης επαναφοράς" του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα λίγο μετά την έναρξη της *επεξεργασίας* καθώς και της παρεμφερούς "ψευδούς επανεκθέσεως" σε μεταγενέστερο σημείο της υποχωρούν ωστόσο αισθητά κατά την παρούσα περίοδο, σε σχέση με την εφαρμογή τους έως το 1760.

δ) Η βασική πρόθεση του Haydn όσον αφορά στην *επανέκθεση* της τριμερούς μορφής σονάτας εξακολουθεί να είναι και μετά το 1760 η με κάθε μέσο τροποποίησή της σε σχέση με

[177] Πρβλ. Andrews, ό.π., σ. 466.

[178] Για τις δύο προαναφερόμενες δυνατότητες από κοινού, βλ. και Andrews, ό.π., σ. 466.

[179] Πρέπει να σημειωθεί ότι και στις τρεις αυτές δυνατότητες αρμονικού σχεδιασμού της *επεξεργασίας*, στο τέλος της ενότητος αυτής υφίσταται σχεδόν πάντοτε μια πτώση στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος που "λύνεται" αμέσως μετά, στην έναρξη της *επανεκθέσεως* (πρβλ. σχετικά: Heino Schwarting, "Ungewöhnliche Repriseneintritte in Haydns späterer Instrumentalmusik", *Archiv für Musikwissenschaft* 17/2-3, 1960, σ. 170· επίσης: Beth Shamgar, "On locating the Retransition in Classic Sonata Form", *The Music Review* 42/2, 1981, σ. 140). Αντιθέτως, η κατ' εξαίρεσιν "λύση" της δεσπόζουσας αυτής στην τονική λίγο πριν την έναρξη της *επανεκθέσεως* (βλ. Hob. I: 23) επισημαίνεται από τον Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 144) ως μια τεχνική "ασθενούς" αρμονικής διαδοχής κατά την διαδικασία προσέγγισης της *επανεκθέσεως*, η οποία μάλιστα βρίσκει εφαρμογή μόνο σε πρώιμα έργα του Haydn.

[180] Κατά τον Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 134), βέβαια, η τριμερής δόμηση της *επεξεργασίας* είναι μονοσήμαντα η επικρατέστερη στα έργα του Haydn αυτής της χρονικής περιόδου.

την *έκθεση*· γι' αυτόν λοιπόν τον λόγο, η αυτούσια επαναφορά (και τονική μεταφορά) του συνολικού θεματικού υλικού της πρώτης ενότητος στην τρίτη πραγματώνεται σε ελάχιστες μόνο περιπτώσεις και κατά την δεύτερη αυτή περίοδο. Από τις τεχνικές θεματικής-δομικής μεταβολής που επισημάνθηκαν στο ρεπερτόριο της προηγούμενης περιόδου, συχνότερη εφαρμογή βρίσκει εδώ η αποκοπή του μεταβατικού τμήματος (κατά κύριον λόγο) ή μέρους του κυρίου θέματος είτε της πλάγιας θεματικής ομάδος. Η κυριότερη όμως διαφορά σε σχέση με το παρελθόν συνίσταται στην κάπως συχνότερη πλέον πραγμάτωση μιας "δευτερεύουσας ανάπτυξης" στο πλαίσιο της *επανεκθέσεως*, δια της αξιοποίησης των τεχνικών της αντικατάστασης υλικού είτε ακόμη της διεύρυνσης ενός τμήματος του κυρίου θέματος ή της πλάγιας θεματικής ομάδος, ως επί το πλείστον. Από την άλλη πλευρά, η σύμπτυξη ενός δομικού τμήματος εφαρμόζεται λιγότερο συχνά, ενώ η μετάθεση θεματικού υλικού παραμένει μια διαδικασία ελάχιστα αξιοποιήσιμη και μάλιστα σε μικροδομικό αποκλειστικά επίπεδο (αναδιάταξη των ιδεών της κύριας ή της πλάγιας θεματικής ομάδος). Όσο τροποποιημένη πάντως και αν είναι μια *επανέκθεση*, δεν περιλαμβάνει σημαντικές αρμονικές αλλαγές σε σχέση με την *έκθεση*. Ας σημειωθεί, τέλος, ότι το κύριο θέμα (ή θεματική ομάδα) και η μετάβαση υπόκεινται συχνότερα σε κάποιες από τις προαναφερόμενες διαδικασίες τροποποίησης απ' ό,τι τα περιεχόμενα του δευτέρου "ημίσεως" της *εκθέσεως*, τα οποία πάντως παραμένουν αμετάβλητα στην *επανέκθεση* μόνο στο ήμισυ των υπό εξέταση έργων.

ε) Η *coda* εμφανίζεται και στο ρεπερτόριο των ετών 1761-1765 σε ελάχιστα δείγματα τριμερούς μορφής σονάτας· συνίσταται πάντοτε σε παράθεση ή υπόμνηση χαρακτηριστικών στοιχείων του κυρίου θέματος και λειτουργεί ως προέκταση της *επανεκθέσεως* (Hob. I: 22, Hob. I: 39) είτε – ειδικώτερα – της κατακλείδας (Hob. I: 29). Καινοφανής, όσο και ιδιάζουσα, είναι η οργάνωση των αργών μερών των συμφωνιών Hob. I: 6 και 7, στα οποία η μορφή σονάτας περιβάλλεται (στην πρώτη περίπτωση) ή απλώς διαδέχεται (στην δεύτερη) "σκηνές" μαθημάτων μουσικής και φωνητικού recitativo, αντιστοίχως· η λειτουργία των επιπρόσθετων αυτών τμημάτων, ωστόσο, δεν σχετίζεται με τις έννοιες της "εισαγωγής" και της "coda" ενός μέρους, καθώς πρόκειται για αυτόνομες οντότητες (θεματικά, αρμονικά, υφολογικά αλλά ακόμη και ως προς την έκτασή τους) που συγκροτούν από κοινού με το καθ' εαυτό "αργό μέρος" σε μορφή σονάτας ένα σύνθετο συμφωνικό μέρος.

ς) Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η εξέλιξη της συνθετικής τεχνικής που εφαρμόζεται στην δεύτερη ενότητα του διμερούς τύπου σονάτας της περιόδου αυτής. Σε αρμονικό επίπεδο, κατ' αρχάς, εντυπωσιάζει αφ' ενός μεν το γεγονός ότι σε αρκετές περιπτώσεις η έναρξη της ενότητος αυτής γίνεται από την ελάσσονα δεσπόζουσα (πράγμα που σημαίνει ότι αμέσως μετά την *έκθεση* λαμβάνει χώραν μια απότομη μετάπτωση στον αντίθετο τρόπο), και αφ' ετέρου ότι μερικές φορές το αναπτυξιακό τμήμα της ενότητος αυτής δεν οδηγείται απ' ευθείας στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος, αλλά πραγματοποιεί νωρίτερα μία ισχυρή πτώση στην σχετική ελάσσονα – όπως δηλαδή κατά κανόνα συμβαίνει την ίδια περίοδο και στην *επεξεργασία* της τριμερούς μορφής σονάτας (στον μείζονα τρόπο)! Όσον αφορά στην θεματική παράμετρο, μπορεί κανείς να σταθεί κυρίως στην εξίσου συχνή παράθεση όσο και αποφυγή αναφοράς του κυρίου θέματος στην έναρξη της δεύτερης αυτής ενότητος, καθώς και στην ισορροπία ανάμεσα σε περιπτώσεις τροποποίησης και αυτούσιας μεταφοράς στην αρχική τονικότητα του δευτέρου "ημίσεως" της *εκθέσεως* στο "επανεκθεσιακό" δεύτερο τμήμα της δεύτερης μακροδομικής ενότητος. Ακόμη πιο εντυπωσιακή όμως είναι η – καθόλου αμελητέα ποσοτικά – επιλογή προσθήκης στο τέλος της δεύτερης ενότητος μιας *coda* (Hob. V: 15, Hob. V: 19, Hob. I: 18) ως προέκτασης του πλαγίου θέματος είτε της κατακλείδας και με μοτιβική συνάφεια προς αυτά – και όχι προς το κύριο θέμα, όπως στις *code* των τριμερών μορφών σονάτας· με αυτόν τον τρόπο βέβαια, ο Haydn καταλύει ουσιαστικά την πολύ χαρακτηριστική για τον συγκεκριμένο δομικό τύπο θεματική αντιστοιχία των καταλήξεων των δύο μακροδομικών ενοτήτων.

ζ) Στα τρία αργά μέρη των κοντσέρτων της χρονικής αυτής περιόδου ο Haydn εφαρμόζει και τους τρεις διαθέσιμους δομικούς τύπους σονάτας κοντσέρτου. Στο διμερές δείγμα γραφής (Hob. VIIa: 1), τα ritornelli είναι μόνο δύο και με το κοινό τους περιεχόμενο πλαισιώνουν (εν είδει σύντομου "προλόγου" και "επιλόγου") τις δύο άμεσα συνδεόμενες μεταξύ τους σολιστικές ενότητες· ακόμη και η προετοιμασία της καντέντσας συνιστά κατ' αρχήν μια "σολιστική" υπόθεση. Στην περίπτωση της τριμερούς μορφής σονάτας (Hob. VIIb: 1), το εναρκτήριο ritornello περιλαμβάνει τόσο το κύριο όσο και το πλάγιο θέμα της σολιστικής *εκθέσεως*, το δεύτερο ritornello λειτουργεί ως κατακλείδα της *εκθέσεως* με τελείως νέο υλικό, ενώ το καταληκτικό ritornello ολοκληρώνει την *επανέκθεση* με την ορχηστρική εκδοχή του πλαγίου θέματος· ανάμεσα στις σολιστικές ενότητες της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως* δεν μεσολαβεί "τρίτο" ritornello, ενώ και εδώ η προετοιμασία της καντέντσας εκπληρώνεται με μια προέκταση της σολιστικής *επανεκθέσεως*. Τρία επίσης (και ιδιαιτέρως εκτενή) είναι τα ritornelli στην μορφή σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία* του αργού μέρους του *κοντσέρτου για κόρνο* Hob. VIId: 3: το εναρκτήριο παραθέτει στην αρχική τονικότητα το κύριο, το πλάγιο και το καταληκτικό θέμα, το ενδιάμεσο διαμορφώνει την κατακλείδα της *εκθέσεως* με ανάπλαση υλικού του εναρκτήριου, ενώ το τελευταίο προετοιμάζει την σολιστική καντέντσα και κατόπιν αυτής επαναλαμβάνει αυτούσιο το καταληκτικό μόνο θέμα του πρώτου επίσης ritornello· η λειτουργία του συνδετικού περάσματος από την *έκθεση* προς την *επανέκθεση*, εξ άλλου, ανατίθεται στην έναρξη της δεύτερης σολιστικής ενότητος, στην εξέλιξη της οποίας μάλιστα αποκαθίσταται και η πρωτότυπη "ορχηστρική" εκδοχή του πλαγίου θέματος αντί του σολιστικού του παραλλάγματος που είχε εμφανισθεί στην *έκθεση*. Ας σημειωθεί, τέλος, ότι υφολογικά και (μεμονωμένα) δομικά χαρακτηριστικά κοντσέρτου κάνουν συχνά την εμφάνισή τους και σε αργά μέρη συμφωνιών, χωρίς όμως να πραγματώνεται πλήρως σε αυτές τις περιπτώσεις η κλασσική "σύνθεση" των μορφών της σονάτας και του κοντσέρτου.

## Η τρίτη συνθετική περίοδος του Haydn (1766-1772)

Ως πρώτος – πλέον – αρχιμουσικός της αυλής του Eszterházy, ο Haydn φέρνει μέχρι το 1772 στο φως μια εξαιρετικής σημασίας παραγωγή, κυρίως στα είδη της συμφωνίας και του κουαρτέττου εγχόρδων. Παράλληλα όμως με την ωρίμανση του συνθετικού του ύφους, στα αργά μέρη των ενόργανων συνθέσεών του αυτής της χρονικής περιόδου παρατηρείται μια σαφής τάση δομικού πειραματισμού, εμπλουτισμού και ανανέωσης των υφιστάμενων δομικών προτύπων. Η ακόλουθη εξέταση του ρεπερτορίου γίνεται βάσει κριτηρίων χρονολογικών, ειδολογικών και μακροδομικής οργάνωσης – από την διμερή στην τριμερή μορφή σονάτας και έπειτα σε εκείνη χωρίς *επεξεργασία* (των μορφών σονάτας κοντσέρτου συμπεριλαμβανομένων), αφήνοντας για το τέλος τις πλέον ιδιάζουσες και αμφίσημες δομικά περιπτώσεις.

Στις παλαιότερες πραγματώσεις της διμερούς μορφής σονάτας αυτής της περιόδου συγκαταλέγονται δύο αργά μέρη έργων μουσικής δωματίου για πιάνο με συνοδεία εγχόρδων. Στο Adagio σε μι-ελάσσονα, κατ' αρχάς, του *concertino σε Σολ-μείζονα* Hob. XIV: 13, ο Haydn δίνει ένα δείγμα απόλυτα ισορροπημένης διμέρειας, με δύο ενότητες των οκτώ μέτρων. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι τα περιεχόμενα των δύο ενοτήτων ταυτίζονται εξ ολοκλήρου σε θεματικό επίπεδο, παρά τις μικρές μελωδικές αλλαγές που σποραδικά παρατηρούνται και ασφαλώς την αντιστρόφως ανάλογη τονική τους βάση: έτσι, το κύριο θέμα εκτίθεται αρχικά στην μι-ελάσσονα (μ. 1-2) και παρατίθεται στην έναρξη της δεύτερης ενότητος στην σχετική Σολ-μείζονα (μ. 9-10), το υλικό της μεταβάσεως στα μ. 3 και 11 είναι κατ' ουσίαν το ίδιο, και η πλάγια θεματική ομάδα στην μεν *έκθεση* παρουσιάζεται στην Σολ-

μείζονα (μ. 4-6a και 6b-8), ενώ στην δεύτερη ενότητα επανεκτίθεται χωρίς δομικές τροποποιήσεις στην αρχική τονικότητα (μ. 12-14a και 14b-16).[181]

Αρκετά πιο περίπλοκη, αντιθέτως, είναι η δομική οργάνωση του – κατά πολύ εκτενέστερου – Adagio σε Φα-μείζονα στο *concertino σε Ντο-μείζονα* Hob. XIV: 12. Η *έκθεση* ξεκινά με ένα κύριο θέμα σε μορφή προτάσεως που ολοκληρώνεται με μία τέλεια πτώση στο μ. 5, και συνεχίζεται με την μετάβαση των μ. 6-12, η οποία όχι μόνο επαναλαμβάνει το αρχικό δίμετρο στο πιάνο προσθέτοντας σύντομες "απαντήσεις" του πρώτου βιολιού (στα μ. 6-7), αλλά και ρευστοποιεί το μοτιβικό του υλικό (μ. 8-10), οδηγώντας τελικά σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα στο μ. 12. Η πλάγια θεματική ομάδα στην Ντο-μείζονα συνίσταται σε μια τετράμετρη πρώτη ιδέα (μ. 13-16) και σε μια τρίμετρη δεύτερη (μ. 17-19) που επαναλαμβάνεται ελάχιστα παρηλλαγμένη και ολοκληρώνεται πτωτικά στα μ. 20-23. Στην δεύτερη ενότητα, τώρα, το αρχικό δίμετρο του κυρίου θέματος παρατίθεται στην ελάσσονα δεσπόζουσα και μάλιστα στην "διαλογική" του εκδοχή που παραπέμπει περισσότερο στην έναρξη της μετάβασης (πρβλ. μ. 24-25 με 6-7). Στο μ. 26 όμως, η εξύφανση του βασικού μοτίβου οδηγεί στην τονικότητα της σολ-ελάσσονος, στην οποία εμφανίζεται παρηλλαγμένη (και επίσης υπό μορφήν διαλόγου ανάμεσα στο πληκτροφόρο και στο πρώτο βιολί) η αρχή της πρώτης πλάγιας ιδέας (πρβλ. μ. 27-28 με 13-14) που ακολούθως αλυσιδοποιείται (μ. 29-31) και τελικά συνδέεται απ' ευθείας με την επαναφορά των μ. 8-12 της μεταβάσεως στα μ. 32-36. Η μισή πτώση του μ. 36 στην αρχική τονικότητα επιτρέπει ακολούθως την τονική επαναφορά των δύο ιδεών της πλάγιας θεματικής ομάδος (πρβλ. μ. 37-43 με 13-19), αλλά η επανάληψη της δεύτερης εξ αυτών εξελίσσεται σε μια προετοιμασία σολιστικής καντέντσας για το πιάνο (στα μ. 44-47) και κατόπιν αυτής μετουσιώνεται σε μια επίφαση "καταληκτικού ritornello" (μ. 48-50· πρβλ. τα μ. 48 και 49 με τα μ. 18, 21, 42 και 45-46, ενώ το μ. 50 αντιστοιχεί στο μ. 23)![182] Στην δεδομένη λοιπόν περίπτωση, ο Haydn τροποποιεί την κατάληξη της *εκθέσεως* ενσωματώνοντας προς το τέλος της δεύτερης μακροδομικής ενότητος ορισμένα δομικά χαρακτηριστικά κοντσέρτου, τα οποία βέβαια δεν επιρρεάζουν αποφασιστικά την συνολική οργάνωση του μέρους που παραμένει μια απλή διμερής σονάτα.[183]

Κάτι τέτοιο όμως δεν συμβαίνει στα αργά μέρη τριών κοντσέρτων γραμμένων έως το 1769, τα οποία ακολουθούν τις προδιαγραφές της διμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου. Το Largo cantabile σε Ντο-μείζονα του *κοντσέρτου για πιάνο σε Φα-μείζονα* Hob. XVIII: 3 διαθέτει βέβαια ένα ιδιάζον χαρακτηριστικό: την επανάληψη μόνο της σολιστικής *εκθέσεως*,[184] η οποία απομονώνει κατά τρόπον τινα το εναρκτήριο ritornello, που συνίσταται στην εξάμετρη ορχηστρική εκδοχή του κυρίου θέματος και καταλήγει στην τονική στο μ. 6. Η σολιστική εκδοχή του κυρίου θέματος, τουναντίον, εκτείνεται σε οκτώ μέτρα (μ. 7-14), εξαιτίας μιας εσωτερικής επανάληψης (πρβλ. μ. 10-11 με 12-13). Ακολουθεί μια οκτάμετρη μετάβαση, με νέο και ιδιαίτερα δεξιοτεχνικό υλικό που καταλήγει σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα (μ. 15-22), καθώς και η πλάγια θεματική ομάδα στην Σολ-μείζονα, που περιλαμβάνει δύο θεματικές ιδέες στα μ. 23-26 και 27-33. Η δεύτερη ενότητα ξεκινά με την πλήρη παράθεση του σολιστικού κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα (πρβλ. μ.

[181] Πρβλ. Webster ("Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 131), ο οποίος μάλιστα παρατηρεί με κάποια έμφαση την επαναφορά της αρχικής τονικότητος στο μ. 12 με την συγχορδία της δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης, αν και το χαρακτηριστικό αυτό είναι ούτως ή άλλως εγγενές στην πρώτη πλάγια θεματική ιδέα (πρβλ. μ. 4). Ως προς την γραφή του κομματιού, εξ άλλου, διαπιστώνει κανείς ότι ο "μονόλογος" του πληκτροφόρου οργάνου διακόπτεται μόνο στην πρώτη ιδέα της πλάγιας θεματικής ομάδος, όπου αναπτύσσεται διάλογος ανάμεσα σε αυτό και στο πρώτο βιολί.

[182] Παρεμφερείς είναι και οι συνοπτικές επισημάνσεις του Webster ("Binary Variants of Sonata Form…", ό.π., σ. 131) όσον αφορά στην συνολική οργάνωση της δεύτερης μακροδομικής ενότητος του κομματιού αυτού.

[183] Από την άλλη πλευρά, ωστόσο, δεν μπορούν και να αγνοηθούν παντελώς, όπως αφοριστικά κάνει ο Roeder, ό.π., σ. 161.

[184] Πρβλ. Odenkirchen, ό.π., σ. 77.

34-41 με 7-14) και συνεχίζεται με μια πολύ συνοπτική ανάπτυξη του υλικού του στα μ. 42-47, η οποία ωστόσο, λαμβανομένης υπ' όψιν και της άμεσης συνδέσεώς της με το δεύτερο ήμισυ της μετάβασης της *εκθέσεως* σε μεταφορά στην υπερκείμενη τετάρτη στα μ. 48-51 (πρβλ. μ. 19-22), λειτουργεί εν τέλει ως μεταβατικό-μετατροπικό τμήμα προς την (ποικιλματικά παρηλλαγμένη) επανέκθεση της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Ντο-μείζονα στα μ. 52-55 και 56-62. Η αρμονική τροποποίηση του μ. 62, εξ άλλου, οδηγεί άμεσα στην σύντομη ορχηστρική αναγγελία της σολιστικής καντέντσας στα μ. 63-64, ενώ το μέρος ολοκληρώνεται κατόπιν τούτου με σύντομες καταληκτικές φιγούρες στα μ. 65-68 του καταληκτικού ritornello. Επιπροσθέτως, αξίζει εδώ να επισημανθεί το γεγονός ότι ο ρόλος της ορχήστρας στις δύο σολιστικές ενότητες είναι τόσο δευτερεύων, ώστε τα δύο ritornelli στην αρχή και στο τέλος του μέρους να διαμορφώνουν ουσιαστικά ένα ορχηστρικό πλαίσιο, το πρώτο σκέλος του οποίου συνδέεται άμεσα με τα θεματικά περιεχόμενα των σολιστικών ενοτήτων, ενώ το δεύτερο είναι εν πολλοίς ανεξάρτητο από αυτά.[185]

Στην περίπτωση του Largo σε Ντο-μείζονα του (διπλού) *κοντσέρτου για βιολί και τσέμπαλο σε Φα-μείζονα* Hob. XVIII: 6, αντιθέτως, ο αριθμός των ritornelli ανέρχεται στα τέσσερα και το μοτιβικό τους υλικό είναι τελείως ανεξάρτητο των θεματικών περιεχομένων των σολιστικών ενοτήτων.[186] Το εναρκτήριο ritornello είναι μάλιστα το εκτενέστερο όλων και εκείνο που εκθέτει σε πλήρη ανάπτυξη το μοτιβικό υλικό των ορχηστρικών τμημάτων:[187] ένα ρυθμικό μοτίβο συγκοπών με εναλλαγές αρμονιών (μ. 1-3a και 4b-6), μια σπασμωδική μελωδική γραμμή γεμάτη ενδιάμεσες παύσεις (μ. 3b-4a και 7a) και μια καταληκτική ιδέα (στα μ. 7b-8). Στην σολιστική *έκθεση*, το τετράμετρο κύριο θέμα μοιράζεται ανάμεσα στο βιολί (μ. 9-10) και στο τσέμπαλο (μ. 11-12), οι μελωδικές φράσεις των οποίων καταλήγουν αμφότερες σε τέλεια πτώση,[188] ενώ η ταυτόχρονη σύμπραξη των δύο σολιστών με νέο μοτιβικό υλικό που λαμβάνει χώραν στην μετάβαση των μ. 13-14 οδηγεί σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα. Η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα που ακολουθεί στην Σολ-μείζονα ξεκινά επίσης με παράλληλη κίνηση των δύο σολιστικών φωνών (στο μ. 15), στην συνέχεια όμως αναδεικνύεται το στοιχείο του μεταξύ τους διαλόγου (στα μ. 16-18), το οποίο μάλιστα διατηρείται ως κυρίαρχη υφολογική επιλογή και στην δεύτερη πλάγια ιδέα (στα μ. 19-21). Σε αυτό το σημείο πλέον, εμφανίζεται το δεύτερο ritornello για να επικυρώσει την τονικότητα της δεσπόζουσας (μ. 22-26), λειτουργώντας προφανώς ως κατακλείδα της *εκθέσεως*· σε μοτιβικό επίπεδο δε, αναπτύσσει ελεύθερα τα δύο πρώτα μοτιβικά στοιχεία του εναρκτήριου ritornello (στα μ. 22 και 24a το πρώτο· στα μ. 23 και 24b-25a το δεύτερο) και κλείνει με την καταληκτική του ιδέα (πρβλ. μ. 25b-26 με 7b-8). Η δεύτερη σολιστική (και μακροδομική) ενότητα χωρίζεται σαφώς σε δύο τμήματα, ένα "αναπτυξιακό" και ένα "επανεκθεσιακό" (μ. 27-36 και 41-48), με ένα ορχηστρικό ritornello στην μέση.[189] Στο πρώτο εξ αυτών, ο Haydn παραθέτει αρχικά παρηλλαγμένη στην Σολ-μείζονα την δεύτερη φράση του κυρίου θέματος

[185] Πρβλ. κυρίως Odenkirchen (ό.π., σ. 77 και 120), αλλά και Marion Brück, *Die langsamen Sätze in Mozarts Klavierkonzerten: Untersuchungen zur Form und zum musikalischen Satz*, Wilhelm Fink Verlag (Studien zur Musik, Bd. 12), München 1994, σ. 40. Αμφότεροι οι συγγραφείς αυτοί δεν ασχολούνται με τα δομικά χαρακτηριστικά του αργού αυτού μέρους, παρά υποδεικνύουν μόνο την ταξινόμησή του στην διμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου (βλ. Odenkirchen, ό.π., σ. 136-137· Brück, ό.π., σ. 40).

[186] Πρβλ. Odenkirchen, ό.π., σ. 47. Ο Landon (*Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 218), εξ άλλου, αναφέρεται απλώς στην παρουσία "ολοκληρωμένων ritornelli".

[187] Πρβλ. Odenkirchen, ό.π., σ. 47.

[188] Οι μελωδικές αυτές φράσεις δεν είναι ωστόσο ταυτόσημες, γεγονός που διαψεύδει την θεώρηση του Landon (*Haydn: The Early Years*…, ό.π., σ. 218) περί "διπλών εκθέσεων του σολιστικού υλικού", μιας για κάθε σολίστα.

[189] Ο Odenkirchen (ό.π., σ. 47) δεν φαίνεται να αντιλαμβάνεται ιδιαίτερα τον αναπτυξιακό χαρακτήρα του πρώτου τμήματος της ενότητος αυτής, αφού υποδεικνύει ως προς αυτό μόνο την επαναφορά του υλικού του πρώτου ημίσεως της *εκθέσεως* σε διαφορετική τονική βάση. Επιπλέον, αντιμετωπίζει το δεύτερο τμήμα (μ. 41-48) ως τρίτη αλλά ημιτελή μακροδομική ενότητα *επανεκθέσεως* (ό.π., σ. 47 και 136-137), όπως δηλαδή κάνει γενικότερα σε όλες τις περιπτώσεις διμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου.

(πρβλ. μ. 27-28 με 11-12) και έπειτα σχηματίζει από το υλικό της μεταβάσεως ένα νέο μελωδικό τόξο για αμφότερα τα σολιστικά όργανα που στρέφεται προς την λα-ελάσσονα (μ. 29-30) και αλυσιδοποιούμενο επιστρέφει στην Σολ-μείζονα (μ. 31-32). Μια δεύτερη φάση ανάπτυξης ξεκινά στα μ. 33-34, με την αλυσιδοποίηση μιας νέας σύνθεσης μοτίβων του κυρίου θέματος και της μετάβασης προς την Ντο- και την Φα-μείζονα, ενώ η περαιτέρω εξύφανση των μοτιβικών αυτών στοιχείων σηματοδοτεί την πορεία επαναπροσέγγισης της αρχικής τονικότητος στα μ. 35-36. Αντί όμως να ακολουθήσει άμεσα η επαναφορά της πλάγιας θεματικής ομάδος της *εκθέσεως*, στα μ. 37-40 κάνει την εμφάνισή του ένα τρίτο ritornello στην Ντο-μείζονα, που περιλαμβάνει μόνο τα δύο πρώτα μοτιβικά στοιχεία του εναρκτήριου (στα μ. 37-38a και 38b-39a, αντιστοίχως) και καταλήγει σε μισή πτώση. Μόνο λοιπόν μετά από αυτήν την σχετικώς εκτενή ορχηστρική παρεμβολή και ένα σολιστικό μέτρο που παραπέμπει εκ νέου στο υλικό της μετάβασης (μ. 41), λαμβάνει χώραν η αναμενόμενη τονική επανέκθεση των δύο πλαγίων θεμάτων, με ελάχιστες διαφοροποιήσεις, στα μ. 42-45 και 46-48. Από εκεί και ύστερα, στο μ. 49 η ορχήστρα προετοιμάζει την σολιστική καντέντσα για τα δύο όργανα, η οποία καταγράφεται στα μ. 50-55,[190] ενώ στα μ. 56-58 αποπερατώνεται το καταληκτικό (τέταρτο) ritornello, που περιλαμβάνει συνοπτική αναδρομή στα δύο πρώτα μοτιβικά στοιχεία του εναρκτήριου ritornello (μ. 56 και 57a) και – όπως και το δεύτερο – ολοκληρώνεται με την καταληκτική ιδέα των μ. 57b-58 (πρβλ. μ. 7b-8). Η δομική επομένως ιδιαιτερότητα του μέρους αυτού έγκειται στην εμφάνιση του "πλεονάζοντος" τρίτου ritornello στα μ. 37-40, το οποίο διακόπτει την ροή της δεύτερης σολιστικής ενότητος, προεκτείνοντας ουσιαστικά την διαδικασία επαναπροσέγγισης της αρχικής τονικότητος – όπως εξ άλλου μαρτυρούν τόσο η απουσία της καταληκτικής ιδέας που ολοκληρώνει όλα τα υπόλοιπα ritornelli όσο και η τελική μισή πτώση του – και επιτείνοντας παράλληλα την αναμονή της επανεκθέσεως των θεματικών ιδεών του δευτέρου "ημίσεως" της πρώτης μακροδομικής ενότητος.

Στο Adagio σε Ντο-μείζονα του *κοντσέρτου για βιολί σε Σολ-μείζονα* Hob. VIIa: 4 ο Haydn φαίνεται να βρίσκει τελικά την "χρυσή τομή" όσον αφορά στην σχέση ορχηστρικών και σολιστικών τμημάτων: ο αριθμός των ritornelli μειώνεται και πάλι σε δύο, πλην όμως η δεύτερη σολιστική ενότητα ενσωματώνει πλέον αρκετές σύντομες ορχηστρικές παρεμβολές.[191] Εναρκτήριο και καταληκτικό ritornello, πάντως, είναι ταυτόσημα: στα μ. 1-7 και 70-76 διατυπώνεται το κύριο θέμα, στα μ. 8-13 και 77-82 ένα πλάγιο θέμα και τελικά στα μ. 14-16 και 83-86 ένα καταληκτικό (το μ. 86 αντιστοιχεί στο μ. 17, όπου βέβαια ξεκινά με δομική επικάλυψη η πρώτη σολιστική ενότητα). Στην σολιστική *έκθεση*, τώρα, το υλικό αυτό αναπτύσσεται περαιτέρω, με μελωδικούς εμπλουτισμούς στην σολιστική γραμμή όσον αφορά στο κύριο θέμα (μ. 17-23· κατάληξη σε μισή πτώση), με ανάπλαση και σημαντική διεύρυνση (με νέα μοτιβικά στοιχεία) του πλαγίου θέματος στην Σολ-μείζονα στα μ. 24-33, καθώς και με μια προέκταση του καταληκτικού θέματος στα μ. 34-37. Η δεύτερη σολιστική ενότητα συνδυάζει την αναπτυξιακή και επανεκθεσιακή λειτουργία σε μεγάλη έκταση και με τακτικές ορχηστρικές παρεμβολές. Ήδη στην έναρξή της, ένα δίμετρο tutti με υλικό που παραπέμπει στο πλάγιο θέμα (στα μ. 38-39) μετατρέπει από την τονικότητα της δεσπόζουσας στην σχετική λα-ελάσσονα, στην οποία έρχεται ως "απάντηση" του σολιστικού βιολιού μια παράθεση του αρχικού διμέτρου του κυρίου θέματος στα μ. 40-41 (πρβλ. μ. 17-18). Η διαδικασία αυτή αλυσιδοποιείται στην σολ-ελάσσονα στα μ. 42-43 (tutti) και – με μελωδική

[190] Πρβλ. Odenkirchen, ό.π., σ. 48.

[191] Αυτό επισημαίνει με σαφήνεια ο Landon ("The concertos…", ό.π., σ. 241), παρά το γεγονός ότι δεν αντιλαμβάνεται την σημαντική διαφοροποίηση της μακροδομικής οργάνωσης του μέρους αυτού από ένα τυπικό πρώτο μέρος κοντσέρτου, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει. Ο Odenkirchen, αντιθέτως, ενώ εντάσσει ορθώς το μέρος αυτό στην διμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου (ό.π., σ. 62, 64 και 136-137), υποστηρίζει ότι υφίσταται και ένα τρίτο ενδιάμεσο ritornello ανάμεσα στις δύο σολιστικές ενότητες – στο ζήτημα αυτό θα επανέλθουμε παρακάτω.

παραλλαγή – στα μ. 44-45 (solo), ενώ αμέσως μετά μια τρίτη παρέμβαση της ορχήστρας (μ. 46-47) οδηγεί στην υποδεσπόζουσα Φα-μείζονα, απ' όπου ο σολίστας πυκνώνοντας ακόμη περισσότερο την ρυθμική κίνηση (στο μ. 48) επαναπροσεγγίζει την αρχική τονικότητα με μια επαναφορά των τελευταίων μέτρων του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 49-50 με 22-23).[192] Έτσι, στα μ. 51-66 ο Haydn επανεκθέτει (με νέες μελωδικές παραλλαγές και αναπτύξεις) στην Ντο-μείζονα οτιδήποτε είχε νωρίτερα παρουσιασθεί ως πλάγιο θέμα, τόσο στην σολιστική *έκθεση* (πρβλ. μ. 51-55 με 24-28 και μ. 63-66 με 30-33) όσο και στο εναρκτήριο ritornello (πρβλ. μ. 56-61 με 8-13)· ας προσεχθεί επίσης ότι η ενσωμάτωση της ορχηστρικής εκδοχής του πλάγιου θέματος και το ακόλουθο εμβόλιμο tutti στο μ. 62 διασπούν το υλικό του "σολιστικού" πλαγίου θέματος σε δύο τμήματα που αναδρομικά θα μπορούσαν κάλλιστα να θεωρηθούν ως διαφορετικές θεματικές ιδέες στο πλαίσιο μιας πλάγιας θεματικής ομάδος. Η καταληκτική ιδέα, τέλος, επανεισάγεται στα μ. 67-68, τώρα όμως λειτουργώντας ως προετοιμασία της αυτοσχέδιας σολιστικής καντέντσας που υποδεικνύεται στο μ. 69· η καταληκτική της λειτουργία επαναβεβαιώνεται πάντως αργότερα, στο πλαίσιο της da capo επανάληψης του εναρκτήριου ritornello (δηλαδή στα μ. 83-86).

Η διμερής μορφή σονάτας βρήκε επίσης εφαρμογή και στα αργά μέρη δύο συμφωνιών γραμμένων έως το 1768. Στο Andante σε Σι-ύφεση-μείζονα της *συμφωνίας σε Φα-μείζονα* Hob. I: 58, συγκεκριμένως, η *έκθεση* ανοίγει με ένα κύριο θέμα σε δομή προτάσεως (μ. 1-9), το υλικό του οποίου αναδιατυπώνεται στην συνέχεια λειτουργώντας ως μεταβατικό τμήμα με πτώση στην διπλή δεσπόζουσα (μ. 10-13), προκειμένου να ακολουθήσει μια πλάγια θεματική ομάδα στην Φα-μείζονα, στα μ. 14-20, 21-26 και 27-34. Στην δεύτερη ενότητα διακρίνονται σαφέστατα δύο μεγάλα τμήματα· εντούτοις, παρ' ότι το δεύτερο από αυτά επανεκθέτει στην αρχική τονικότητα ολόκληρη την πλάγια θεματική ομάδα χωρίς σημαντικές μεταβολές (στα μ. 70-90), το πρώτο αποδεικνύεται απολύτως συμβατό με τις προδιαγραφές μιας ολοκληρωμένης *επεξεργασίας* τριμερούς τύπου σονάτας: μετά την παράθεση του πρώτου ημίσεως του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα (μ. 35-38) και την αλυσιδοποίηση του πρώτου διμέτρου του στην Σι-ύφεση-μείζονα και στην σολ-ελάσσονα (στα μ. 39-44), εισάγεται η κεφαλή της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας στην σχετική ελάσσονα (μ. 45-46), η αλυσιδοποίηση της οποίας (στα μ. 47-51) και η περαιτέρω ανάπτυξη των υπολοίπων μοτιβικών στοιχείων της ιδίας (πρβλ. μ. 52-56 με 18-20 και μ. 57-59 με 23b-24 και 26) καταλήγει τελικά σε μια ισχυρή επικύρωση του τονικού αυτού κέντρου στο μ. 60, απ' όπου ένα μεταβατικό τμήμα (στα μ. 60-69) αναλαμβάνει κατόπιν την σταδιακή επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητος αναπτύσσοντας την φιγούρα των μ. 24 και 26 κατ' αντιφωνίαν στα βαθύφωνα και στα οξύφωνα έγχορδα της ορχήστρας.

Στο Andante o più tosto Allegretto σε λα-ελάσσονα της *συμφωνίας σε Λα-μείζονα* Hob. I: 59, συναντάμε για πρώτη φορά ένα κομμάτι σε ελάσσονα τρόπο το οποίο όμως ολοκληρώνεται στον αντίθετο – μείζονα – τρόπο. Η *έκθεση* περιλαμβάνει ένα αρμονικώς κλειστό κύριο θέμα που διατυπώνεται ως τριμερής ασματική μορφή Bar (α: μ. 1-6· α΄: μ. 7-12· β: 13-16), μια σύντομη αλλά εντελώς ξεχωριστή μετάβαση στα μ. 17-20, καθώς και μια εκτενέστατη πλάγια θεματική ομάδα στην σχετική Ντο-μείζονα, όπου ωστόσο τα μακρά μελωδικά τόξα των θεματικών της ιδεών (μ. 21-36, 41-68 και 69-73)[193] διακόπτονται προς

[192] Αυτή η τριπλή εναλλαγή ορχηστρικών παρεμβολών και σολιστικών "απαντήσεων" αποδεικνύει πόσο εσφαλμένη είναι η θεώρηση των μ. 38-39 ως σύντομου ενδιάμεσου ritornello στην τονικότητα της δεσπόζουσας, την οποία υποστηρίζει ο Odenkirchen, ό.π., σ. 62 και 64: στην πραγματικότητα, ούτε αυτόνομο ritornello υφίσταται στο συγκεκριμένο σημείο (αφού η ορχηστρική αυτή παρεμβολή συνιστά οργανικό μέλος του πρώτου τμήματος της δεύτερης σολιστικής ενότητος), ούτε αυτό τίθεται στην Σολ-μείζονα (τουναντίον, απομακρύνεται από αυτήν).

[193] Ο Howard Chandler Robbins Landon, στον δεύτερο τόμο της μνημειώδους πεντάτομης μελέτης του για τον βίο και το έργο του Haydn (*Haydn: At Eszterháza, 1766-1790*, Thames and Hudson, London 1978, σ. 288), χαρακτηρίζει το κύριο θέμα ως "ασύμμετρο" και ανάγει την τραγουδιστή μελωδική γραμμή των θεματικών ιδεών της πλάγιας ομάδος στην γραφή της ιταλικής οπερατικής άριας της εποχής εκείνης.

στιγμήν από μια συνοπτική αναφορά στο κύριο θέμα (στα μ. 37-40· πρβλ. μ. 1-2 και 4-5)! Μετά την επανάληψη της *εκθέσεως*, επανεισάγεται στην έναρξη της δεύτερης μακροδομικής ενότητος η δεύτερη ιδέα της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Ντο-μείζονα (πρβλ. μ. 74-77 με 41-44), αλλά στην πορεία της στρέφεται προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος (πρβλ. μ. 78-85 με 45 κ.εξ.), στην οποία και σχηματίζεται ένας ισοκράτης με το υλικό του κυρίου θέματος στα μ. 85-96 (πρβλ. ιδίως τα μ. 86-90 με τα μ. 1-5 και τα μ. 91-92a με τα μ. 13-14a). Η "λύση" του ισοκράτη αυτού όμως είναι τελείως αναπάντεχη: στα μ. 97-112 η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα επανεκτίθεται πλέον στην ομώνυμη Λα-μείζονα, γεγονός που υπογραμμίζεται και από την είσοδο των πνευστών οργάνων (δύο όμποε και δύο κόρνα), τα οποία σιγούσαν μέχρι το σημείο αυτό.[194] Και όσο και αν η αρχική λα-ελάσσονα επιχειρεί την "παλινόρθωσή" της εκμεταλλευόμενη την συνοπτική αναφορά στο κύριο θέμα των μ. 113-116 (πρβλ. μ. 37-40), η μετέπειτα επαναφορά και των υπολοίπων θεματικών ιδεών της πλάγιας ομάδος στην ομώνυμη μείζονα (μ. 117-144 και 145-149) επισφραγίζει αναμφίβολα την οριστική της ήττα. Η επικράτηση του μείζονος τρόπου έναντι του αρχικού ελάσσονος συνεπιφέρει εξ άλλου την απάλειψη της αναμενόμενης επαναλήψεως της δεύτερης ενότητος, αφού είναι προφανές ότι η επενέργεια της καθοριστικής αρμονικής και ενορχηστρωτικής "μεταστροφής" στο μ. 97 διασφαλίζεται μόνο δια της μοναδικότητός της, εφ' όσον δηλαδή αυτή καταστεί ένα "ανεπανάληπτο γεγονός" στην κυριολεξία.

Έως το 1770 δύο ακόμη αργά μέρη διαθέτουν διμερή μακροδομή· στο Largo: cantabile σε Μι-ύφεση-μείζονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Σι-ύφεση-μείζονα* opus 9 αρ. 5 / Hob. III: 23 μάλιστα πραγματώνεται μια αρκετά τυπική εκδοχή του δομικού προτύπου της διμερούς σονάτας. Το κύριο θέμα έχει ασύμμετρη περιοδική δομή, με τέλεια πτώση στο μ. 7 και μισή στο μ. 13.[195] Ακολουθεί απ' ευθείας η πλάγια θεματική ομάδα στην Σι-ύφεση-μείζονα, η οποία διακατέχεται από ένα μοτίβο δεκάτων έκτων που εισάγεται ήδη στην άρση του μ. 13 στο τσέλλο: στα μ. 14-17 εναλλάσσεται ανά μέτρο μεταξύ δεύτερου βιολιού (συν βιόλας, στο μ. 16) και τσέλλου, στα μ. 18-24 διαμορφώνει ένα επίμονο συνοδευτικό μοτίβο στο δεύτερο βιολί για την μελωδική εξύφανση του πρώτου, και μετά από ένα σολιστικό πέρασμα του πρώτου βιολιού στα μ. 25-29, όπου το μοτίβο αυτό αναπτύσσεται στην κύρια μελωδική γραμμή αλλά εμφανίζεται και ως συνοδευτικό στοιχείο στο μ. 28, δημιουργείται μια καταληκτική ιδέα (μ. 30-34) με παραλλάγματα του βασικού αυτού μοτίβου στο τσέλλο και στο πρώτο βιολί εναλλάξ.[196] Στην δεύτερη ενότητα, το πρώτο τμήμα του κυρίου θέματος παρατίθεται στην τονικότητα της δεσπόζουσας στα μ. 35-41, ενώ σχεδόν ολόκληρη η πλάγια θεματική ομάδα μεταφέρεται στην αρχική τονικότητα της Μι-ύφεση-μείζονος στα μ. 55-71 (πρβλ. μ. 18-34) με επουσιώδεις αλλαγές (π.χ. το ostinato του δεύτερου βιολιού των μ. 18-24 ανατίθεται στα μ. 55-61 στην βιόλα). Ανάμεσά τους εμφανίζεται ένα αναπτυξιακό τμήμα που μοτιβικά παραπέμπει πρωτίστως στα μ. 14-17 της πλάγιας θεματικής ομάδος, τα οποία άλλωστε ουδέποτε επανεκτίθενται στην συνέχεια: στο επίκεντρο τίθεται εδώ για άλλη μια φορά το βασικό μοτίβο δεκάτων-έκτων που αλυσιδοποιείται στο τσέλλο (μ. 42-43), στην βιόλα (μ. 44-47), ξανά στο τσέλλο (μ. 48-51) και τελικά στο δεύτερο βιολί (μ. 52-54), οδηγώντας – δίχως τομές – μέσω της σχετικής ελάσσονος πίσω στην αρχική τονικότητα.

Της ιδίας περιόδου έργο είναι ακόμη η *σονάτα για πιάνο σε Λα-ύφεση-μείζονα* Hob. XVI: 46 / WU 31, το μεσαίο Adagio σε Ρε-ύφεση-μείζονα της οποίας ξεκινά με ένα ενδιαφέρον οκτάμετρο κύριο θέμα εν είδει πασσακάλιας: στον δίφωνο σκελετό των μ. 1-4

[194] Πρβλ. Landon, *Haydn: At Eszterháza*…, ό.π., σ. 288.

[195] Ο Drabkin (*A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 35) κάνει στην προκειμένη περίπτωση λόγο για ύφανση χορικού, άποψη την οποία ωστόσο κρίνω μάλλον υπερβολική, αφού η ίδια η μελωδική γραμμή παραπέμπει ελάχιστα σε κάτι τέτοιο.

[196] Μια κάπως λεπτομερέστερη, αλλά παρεμφερή ουσιαστικά, προσέγγιση της δομικής οργάνωσης της πλάγιας θεματικής ομάδος μας προσφέρει ο Drabkin (*A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 35 και 37), ο οποίος μάλιστα διαπιστώνει με ιδιαίτερο ενδιαφέρον τον πολύ σημαντικό ρόλο που ανατίθεται στο μέρος του βιολοντσέλλου (ό.π., σ. 38).

προστίθεται στα μ. 5-8 η κατ' εξοχήν μελωδική γραμμή, ενώ μια δεύτερη παραλλαγή για δύο μελωδικές φωνές και μπάσσο στα μ. 9-12 οδηγεί τελικά σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα, λειτουργώντας ως μετάβαση.[197] Η πλάγια θεματική ομάδα στην Λα-ύφεση-μείζονα συνίσταται αφ' ενός μεν σε μια οκτάμετρη πρόταση (μ. 13-20), η οποία μάλιστα διατηρεί μια αντιστικτική ύφανση υπό τύπον διαλόγου στις δύο κύριες μελωδικές φωνές,[198] και αφ' ετέρου σε ένα ομοφωνικό καταληκτικό τετράμετρο με την επανάληψή του (μ. 21-24 και 25-28).[199] Η δεύτερη ενότητα ανοίγει με εντυπωσιακή ανάπτυξη του κυρίου θέματος: εκκινώντας από τα μ. 5-6, ο Haydn διαμορφώνει ένα μετατροπικό τετράμετρο πρότυπο στα μ. 29-32 που κινείται από την Λα-ύφεση-μείζονα προς την μι-ύφεση-ελάσσονα και κατόπιν αλυσιδοποιείται παρηλλαγμένο στα μ. 33-36 με κατεύθυνση προς την σι-ύφεση-ελάσσονα· από εκεί ξεκινά μια δεύτερη παραλλαγή του τετραμέτρου αυτού στα μ. 37-39, το υλικό της οποίας όμως ρευστοποιείται περαιτέρω στα μ. 40-43 και καταλήγει σε πτώση στην δεσπόζουσα της Ρε-ύφεση-μείζονος στο μ. 44.[200] Παρά την επαναφορά της κεφαλής του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα στα μ. 45-46 (εν είδει "ψευδούς επανεκθέσεως"), η διακοπή της στην δεσπόζουσα και η διπλή αλυσιδοποίησή της στα μ. 47-48 και 49-51, με χρωματική κατιούσα αρμονική εξέλιξη και κατάληξη σε μισή πτώση-τομή στην Ρε-ύφεση-μείζονα, υποδεικνύουν εδώ την συνέχιση της προηγούμενης αναπτυξιακής πορείας με προέκταση της λειτουργίας της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος, ως προετοιμασίας της τονικής επαναφοράς της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας στα μ. 52-59 (πρβλ. μ. 13-20).[201] Η δεύτερη πλαγία ιδέα, εντούτοις, εμφανίζεται ελαφρώς παρηλλαγμένη στα μ. 60-63 και η επανάληψή της στα μ. 64-65 στην άνω οκτάβα διακόπτεται οριστικά στα μ. 66 κ.εξ., όπου λαμβάνει χώραν ένα αναπτυξιακό πέρασμα με έμμεσες μόνο αναφορές στο υλικό της *εκθέσεως*. Η μετατροπική αλυσίδα στα μ. 66-71, η (εκπληκτική αρμονικά) περιστροφή γύρω από την δεύτερη αναστροφή της συγχορδίας της τονικής στα μ. 72-77, η υπόδειξη μιας αυτοσχέδιας καντέντσας στο μ. 77 και η σύντομη καταληκτική ιδέα των μ. 78-80, υποδηλώνουν εδώ μιαν αναλογία με δομικά στοιχεία κοντσέρτου (την προετοιμασία μιας αυτοσχέδιας σολιστικής καντέντσας και ένα καταληκτικό ritornello), τα οποία βέβαια, στο πλαίσιο της διμερούς αυτής μορφής σονάτας, διαμορφώνουν μια σχετικώς εκτενή και άκρως εντυπωσιακή *coda*.[202]

---

[197] Πρβλ. τις σχετικές παρατηρήσεις των Wackernagel (ό.π., σ. 165) και Elaine Rochelle Sisman, "Haydn's Solo Keyboard Music", στο: Robert L. Marshall (επιμ.), *Eighteenth-Century Keyboard Music*, Schirmer Books (Studies in Musical Genres and Repertories), New York 1994, σ. 278. Στην τεχνική της πασσακάλιας είχε αρκετά χρόνια νωρίτερα αναφερθεί και ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 82), ενώ ο Bernard Harrison, *Haydn: The 'Paris' Symphonies*, Cambridge University Press (Cambridge Music Handbooks), Cambridge 1998, σ. 84, υποδεικνύει μόνο την παρηλλαγμένη επανάληψη του αρχικού τετραμέτρου.

[198] Ο Leisinger (ό.π., σ. 228) ανάγει την γραφή τόσο του κυρίου θέματος όσο και της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας στην υφή της τρίο-σονάτας του μπαρόκ, εναλλακτικά όμως αναφέρεται και στην υφολογική διάσταση ενός διπλού κοντσέρτου (για δύο βιολιά), στην οποία η Wackernagel (ό.π., σ. 164 κ.εξ.) αφιερώνει το μεγαλύτερο μέρος των αναλυτικών της παρατηρήσεων.

[199] Πρβλ. τις παρατηρήσεις των Wackernagel (ό.π., σ. 165-167) και Sisman ("Haydn's Solo Keyboard Music", ό.π., σ. 278) για τις πλάγιες και καταληκτικές θεματικές ιδέες της *εκθέσεως*.

[200] Ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 82) τονίζει ιδίως τον αντιστικτικό χειρισμό του κυρίου θέματος στο αναπτυξιακό αυτό τμήμα, ενώ η Wackernagel (ό.π., σ. 167) δίνει πρωτίστως έμφαση στην πυκνότητα της υφάνσεως και στην αλληλοδιαπλοκή των μελωδικών φωνών σε σύγκριση με την διαυγέστερη τρίφωνη γραφή των "γενεσιουργών" μ. 5-12 της *εκθέσεως*· η σχετική τοποθέτηση της Sisman ("Haydn's Solo Keyboard Music", ό.π., σ. 278), εντούτοις, χαρακτηρίζεται από μεγαλύτερη ακρίβεια και πληρότητα σε σχέση με τις δύο προαναφερθείσες.

[201] Πρβλ. Sisman, "Haydn's Solo Keyboard Music", ό.π., σ. 278-279. Την απουσία επανεκθέσεως του κυρίου θέματος στο σημείο αυτό υπαινίσσεται εξ άλλου και ο Somfai (*The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 194), ταξινομώντας το μέρος αυτό στον διμερή τύπο σονάτας. Η Wackernagel, τουναντίον, ενώ αρχικά εντάσσει ορθώς το αργό αυτό μέρος στις διμερείς μορφές σονάτας (ό.π., σ. 18), τελικά αντιμετωπίζει εσφαλμένα τα μ. 45-51 ως έναρξη της *επανεκθέσεως* μιας τριμερούς μορφής σονάτας (ό.π., σ. 167). Η απλή αναφορά του Harrison (ό.π., σ. 84) σε μορφή σονάτας, τέλος, δεν αποδεικνύεται ιδιαίτερα διαφωτιστική.

[202] Πρβλ. σε γενικές γραμμές Wackernagel, ό.π., σ. 165 και ιδίως 167-168. Η Sisman ("Haydn's Solo Keyboard Music", ό.π., σ. 279), εξ άλλου, εκφράζει τον θαυμασμό της γι' αυτό το τελικό τμήμα της παρτιτούρας, το οποίο όμως αντιμετωπίζει – όπως κατ' ουσίαν και η Wackernagel (ό.π., σ. 167) – μόνον ως διεύρυνση του

Στα 1771 χρονολογείται η *σονάτα για πιάνο σε ντο-ελάσσονα* Hob. XVI: 20 / WU 33, στην οποία βρίσκουμε επίσης ένα αργό μεσαίο μέρος σε διμερή μορφή σονάτας.[203] Στην *έκθεση* του Andante con moto σε Λα-ύφεση-μείζονα διακρίνονται ένα οκτάμετρο κύριο θέμα, με τέλεια και μισή πτώση στα μ. 4 και 8, μια πεντάμετρη ανάπτυξη του υλικού του με λειτουργία μετάβασης που καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα στο μ. 13, καθώς και δύο πλάγιες θεματικές ιδέες στην Μι-ύφεση-μείζονα, στα μ. 14-21 και 22-25. Η δεύτερη ενότητα αρχίζει με μια παράθεση της πρώτης φράσεως του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 26-29, από εκεί και ύστερα όμως αφιερώνεται σχεδόν αποκλειστικά στο υλικό της πλάγιας θεματικής ομάδος, το οποίο αναπτύσσεται επί μακρόν και τελικά επανεκτίθεται στην Λα-ύφεση-μείζονα στα μ. 56-63 και 64-67. Στο αναπτυξιακό λοιπόν τμήμα που μεσολαβεί, το επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος (μ. 30) συνδέεται άμεσα με ένα ανάπτυγμα της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας (μ. 31-32), που αλυσιδοποιείται και ρευστοποιείται περαιτέρω (στα μ. 33-38) φθάνοντας σε μια μισή πτώση στην υποδεσπόζουσα Ρε-ύφεση-μείζονα στο μ. 39. Στην τονικότητα αυτή παρατίθεται και αναπλάθεται κατόπιν υλικό της πλάγιας θεματικής ομάδος (πρβλ. μ. 40-42 με 14-16, μ. 43-44 με 20 και 22-23, μ. 45-46 με 16 κ.εξ. και 20 κ.εξ., μ. 47-50 με μ. 16 κ.εξ.), το οποίο και συνδέεται άμεσα με την ρυθμικώς παρηλλαγμένη (κατά το κύριο συγκοπικό μοτίβο της πλάγιας θεματικής ομάδος) επαναφορά ολόκληρου του μεταβατικού τμήματος της *εκθέσεως* στα μ. 51-55, σε μεταφορά στην υπερκείμενη τετάρτη προκειμένου να λειτουργήσει εδώ ως προετοιμασία της ακόλουθης επανεκθέσεως της πλάγιας θεματικής ομάδος.

Η διμερής μακροδομική οργάνωση βρίσκει επιπλέον εφαρμογή στο αργό μέρος μιας συμφωνίας γραμμένης έως το 1772 καθώς και σε τέσσερα αργά μέρη κουαρτέττων των ετών 1771-1772. Στο Adagio σε Μι-μείζονα της *συμφωνίας σε μι-ελάσσονα* Hob. I: 44, κατ' αρχάς, ο Haydn εκθέτει πρώτα ένα οκτάμετρο κύριο θέμα με αρμονικώς κλειστή περιοδική δομή και στην συνέχεια το επαναλαμβάνει ρυθμικώς παρηλλαγμένο μέχρι το μ. 16,[204] όπου εμφανίζεται σε επικάλυψη ένα νέο, μεταβατικό τμήμα, γεγονός που υποδηλώνεται και από την πρώτη εμφάνιση των πνευστών στο ίδιο σημείο. Εκείνο που δεν είναι εντούτοις σαφές είναι το πού ακριβώς αρχίζει η πλάγια θεματική ομάδα: στο μ. 20, όπου τα όμποε και τα κόρνα σταματούν, η μελωδία των πρώτων βιολιών έρχεται ως εξέλιξη των μ. 16-19, διαμορφώνοντας το δεύτερο ήμισυ μιας οκτάμετρης προτάσεως με τελική πτώση στην Σι-μείζονα στο μ. 23· τα μ. 24-26 όμως συνδέονται υφολογικά με τα μ. 20-23, αν και στρέφονται προς την δεσπόζουσα της Σι-μείζονος, απ' όπου χωρίς τομή εισάγεται μια νέα ιδέα (στα μ. 27-29) που στην πορεία της επικυρώνει την δευτερεύουσα αυτή τονικότητα (μ. 30-37), όπως και η σύντομη καταληκτική ιδέα των μ. 38-40. Η δεύτερη ενότητα ανοίγει – τυπικά – με την πρώτη φράση του κυρίου θέματος στην Σι-μείζονα (στα μ. 41-44), συνεχίζεται όμως με μια ελεύθερη ανάπτυξη μοτίβων των μ. 21, 17 και 19 στα πρώτα βιολιά (μ. 45-56) που, υπό το σταθερό συνοδευτικό μοντέλλο των μ. 20 κ.εξ., επαναπροσεγγίζει μέσω της σι-ελάσσονος και της φα-δίεση-ελάσσονος την αρχική Μι-μείζονα. Πράγματι, τα μ. 57-60 επαναφέρουν σχεδόν αμετάβλητο το περιεχόμενο των μ. 16-19· η περαιτέρω εξέλιξη ωστόσο είναι αισθητά διαφορετική από της *εκθέσεως* μέχρι το μ. 67, απ' όπου μπορεί κανείς εύλογα να διαπιστώσει την σχεδόν αυτούσια τονική επαναφορά ιδεών της πλάγιας θεματικής ομάδος της *εκθέσεως* (πρβλ. μ. 67-69 με 24-26, μ. 70-72 με 27-29, μ. 80-82 με 38-40· στα μ. 73-79 όμως το υλικό των μ. 30-37 συντομεύεται κατά ένα μέτρο). Έχοντας λοιπόν κατά νου όσα προαναφέρθηκαν, η μετάβαση της *εκθέσεως* θα πρέπει μάλλον να οριοθετηθεί μέχρι το μ. 23 και έτσι ως πλάγια

καταληκτικού υλικού της *εκθέσεως*. Η άποψή αυτή δεν είναι οπωσδήποτε εσφαλμένη, εκτιμώ όμως ότι η προσθήκη 15 μέτρων σε μια τετράμετρη ιδέα με την επανάληψή της δύσκολα θα μπορούσε εν τέλει να ερμηνευθεί πειστικά ως διεύρυνσή της και μόνον.

[203] Ο Somfai (*The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 194 και 306), τουναντίον, κατατάσσει το μέρος αυτό στον τριμερή τύπο σονάτας, χωρίς καμμία περαιτέρω τεκμηρίωση.

[204] Πρβλ. Sisman, "Small and Expanded Forms…", ό.π., σ. 473, καθώς και *Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 99.

θεματική ομάδα να ορισθούν τα μ. 24-40 (και φυσικά τα σχεδόν αντίστοιχα μ. 67-82 στην δεύτερη ενότητα). Θα ήθελα εντούτοις να σταθώ περισσότερο στον διττό ρόλο των μ. 16-19 και 57-60: στην πρώτη ενότητα, το τετράμετρο αυτό σηματοδοτεί την διαδικασία απομάκρυνσης από την αρχική τονικότητα, η οποία πραγματώνεται στα ακόλουθα μ. 20-23· στην δεύτερη ενότητα, αντιθέτως, το ίδιο τετράμετρο έρχεται αναμφίβολα να επικυρώσει την επανεμφάνιση της αρχικής τονικότητος, η οποία εδραιώνεται από εκεί και ύστερα τόσο στα μ. 61-66 όσο και στα μ. 67-82. Κατά συνέπειαν, ό,τι στην *έκθεση* λειτουργεί ως μετάβαση, στην δεύτερη ενότητα μεταλλάσσεται σε "επανεκθεσιακό" παράγοντα, γεγονός που εν τέλει εξηγεί και την αντικατάσταση του υλικού των μ. 20-23 από νέα, μη-μετατροπικά περιεχόμενα στα μ. 61-66.

Η δυνατότητα της παρηλλαγμένης επανάληψης ενός μόνο θεματικού στοιχείου (όπως του κυρίου θέματος στην *έκθεση* του προηγούμενου συμφωνικού μέρους), στην περίπτωση του Adagio: cantabile σε Μι-ύφεση-μείζονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε ντο-ελάσσονα* opus 17 αρ. 4 / Hob. III: 28 επεκτείνεται σε ολόκληρη την *έκθεση*. Έτσι, τόσο το κύριο θέμα (περιοδικής αλλά ασύμμετρης δόμησης, με τέλεια πτώση στο μ. 4 και μισή στο μ. 10) όσο και η πλάγια θεματική ομάδα στην Σι-ύφεση-μείζονα (μ. 11-20, 21-28 και 29-33) επαναλαμβάνονται με (καταγεγραμμένες) μελωδικές και ρυθμικές τροποποιήσεις στα μ. 34-43 και 44-66.[205] Στην δεύτερη ενότητα, η τετράμετρη πρώτη φράση του κυρίου θέματος παρατίθεται στην δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 67-70 και ακολουθείται από εκτενή ανάπτυξη του βασικού μοτίβου δεκάτων-έκτων της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας, το οποίο πρώτα αλυσιδοποιείται στο τσέλλο (στα μ. 71-79) και κατόπιν αναπτύσσεται στο πρώτο βιολί (στα μ. 80-94, με δύο ενδιάμεσες "τομές" στα μ. 88-89 και 92-93), ενόσω τα υπόλοιπα έγχορδα περιορίζονται σε καθαρά συνοδευτικό ρόλο. Σε αρμονικό επίπεδο εξ άλλου, η μετατροπική πορεία των μ. 71-79 καταλήγει στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος, η οποία όμως στο μ. 80 "λύνεται" στην ομώνυμη ελάσσονα, γι' αυτό και η διαδικασία επαναπροσέγγισης της Μι-ύφεση-μείζονος επιχειρείται για δεύτερη φορά μέχρι το μ. 95, όπου πλέον επανεκτίθεται στην αρχική τονικότητα μόνον η δεύτερη πλάγια θεματική ιδέα και η σύντομη καταληκτική,[206] συνδυάζοντας μάλιστα τις δύο ελαφρώς διαφορετικές εκδοχές της *εκθέσεως* (πρβλ. τα μ. 95-97 με τα μ. 21-23, τα μ. 98-102 με τα μ. 57-61, και τα μ. 103-107 τόσο με τα μ. 29-33 όσο και με τα μ. 62-66). Επομένως και σε αυτό το μέρος παρατηρείται το φαινόμενο της λειτουργικής μετάπτωσης ενός δομικού μέλους από την πρώτη μακροδομική ενότητα στην δεύτερη, καθώς η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα στην δεύτερη ενότητα "αποσυντίθεται" σε μετατροπικό-αναπτυξιακό πέρασμα προς την επανέκθεση των υπολοίπων θεματικών ιδεών της πλάγιας ομάδος.[207]

Ανάλογο δείγμα διμερούς μορφής σονάτας με παρηλλαγμένη επανάληψη μόνο της *εκθέσεως* συναντάμε επίσης στο Adagio: cantabile σε Μι-μείζονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Λα-μείζονα* opus 20 αρ. 6 / Hob. III: 36.[208] Ως κύριο θέμα μπορεί να εκληφθεί μόνο το

[205] Πρβλ. σχετικά: Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 269), και Drabkin (*A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 40), ο οποίος μάλιστα στέκεται με ιδιαίτερο θαυμασμό στην δίφωνη γραφή του πρώτου βιολιού κατά την παρηλλαγμένη επανάληψη της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας στα μ. 44 κ.εξ.

[206] Ο ακριβέστερος λειτουργικός προσδιορισμός των μ. 29-33, 62-66 και 103-107 ως κατακλείδας ενισχύεται και από τις σχετικές υποδείξεις του Jürgen Neubacher, *Finis coronat opus. Untersuchungen zur Technik der Schlußgestaltung in der Instrumentalmusik Joseph Haydns, dargestellt am Beispiel der Streichquartette*, Hans Schneider (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 22), Tutzing 1986, σ. 39.

[207] Ως προς την συνολική μακροδομική οργάνωση του κομματιού πάντως, μέχρι στιγμής έχουν κατατεθεί μόνο ασαφείς έως εσφαλμένες απόψεις: ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 117) δηλώνει ότι εδώ δεν υφίσταται καν μορφή σονάτας, η Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 269) δεν διευκρινίζει ειδικότερα τον τύπο σονάτας επί του οποίου εφαρμόζεται η τεχνική της "παρηλλαγμένης εκθέσεως", ενώ ο Drabkin (*A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 174) κάνει εδώ λόγο για έναν "συνδυασμό διμερούς και τριμερούς μακροδομικού σχεδιασμού", δίχως όμως να αποσαφηνίζει τί ακριβώς εννοεί με αυτό.

[208] Πρβλ. σχετικά: Barrett-Ayres, ό.π., σ. 93 και 117· Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 269· Drabkin, *A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 86. Όλοι οι παραπάνω συγγραφείς, βέβαια, αδυνατούν (ή δεν

πρώτο οκτάμετρο (το οποίο καταλήγει σε τέλεια πτώση) ή να συμπεριληφθούν σε αυτό και τα μοτιβικώς παρεμφερή μ. 9-14 (που οδηγούν σε μισή πτώση), τα οποία ειδάλλως ερμηνεύονται ως μεταβατικό τμήμα προς το πλάγιο θέμα στην Σι-μείζονα (στα μ. 15-24) και την σύντομη καταληκτική ιδέα των μ. 25-27. Ο σολιστικός ρόλος του πρώτου βιολιού αναδεικνύεται περισσότερο κατά την παρηλλαγμένη επανάληψη των δύο θεμάτων (και της μετάβασης;) στα μ. 28-51, η καταληκτική ιδέα όμως αποκόπτεται στο σημείο αυτό, προκειμένου η δεύτερη μακροδομική ενότητα να ακολουθήσει άμεσα την πρώτη, χωρίς ενδιάμεση διακριτή τομή.[209] Έτσι, στα μ. 52-53 παρατίθεται η κεφαλή του κυρίου θέματος στην "μεταβατική" εκδοχή της (πρβλ. μ. 9-10) και στην συνέχεια λαμβάνει χώραν μια νέα ελεύθερη μελωδική εξύφανση του πρώτου βιολιού (στα μ. 54-64), που μέσω της σχετικής ντο-δίεση-ελάσσονος ανακατευθύνεται προς την αρχική τονικότητα της Μι-μείζονος, όπου και επανεκτίθεται το υλικό του πλαγίου θέματος στα μ. 65-76 (με μια μικρή αναπτυξιακή διεύρυνση του πρώτου διμέτρου του στο τετράμετρο 65-68 καθώς και αντικατάσταση του περάσματος εν είδει καντέντσας στα μ. 21-24 και 48-51 από μια ήρεμη μελωδική φράση στα μ. 73-76) και εν τέλει της καταληκτικής ιδέας της *εκθέσεως* στα μ. 77-79.[210]

Στο Poco adagio σε Σολ-μείζονα του *κουαρτέττου σε σολ-ελάσσονα* opus 20 αρ. 3 / Hob. III: 33, ο Haydn ακολουθεί και πάλι την τακτική της επαναλήψεως μόνο της πρώτης ενότητος, η οποία όμως εδώ υποδεικνύεται απλώς με μια διπλή διαστολή και δεν καταγράφεται παρηλλαγμένη όπως προηγουμένως. Το κύριο θέμα έχει οκτάμετρη συμμετρική δομή (με τέλειες πτώσεις στα μ. 4 και 8), αλλά η πρώτη φράση του επαναλαμβάνεται σχεδόν αυτούσια στα μ. 9-12, δίνοντας τελικά μια εντύπωση τριμερούς μικροδομικής οργάνωσης (ως α "β" α, δηλαδή). Η μετάβαση των μ. 13-18 εισάγει ήδη στο τσέλλο ένα βασικό συστατικό μοτίβο της πλάγιας θεματικής ομάδος, η οποία εκθέτει τις ποικίλες θεματικές της ιδέες στην Ρε-μείζονα στα μ. 19-29, 30-40 και 41-43.[211] Το εκτενές αναπτυξιακό πρώτο τμήμα της δεύτερης μακροδομικής ενότητος δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα τόσο στο κύριο θέμα όσο και στο βασικό μοτίβο του πλαγίου θέματος (και της μετάβασης), τα οποία αντιπαραθέτει – και τελικά συνδυάζει – σε τρία στάδια: κατ' αρχάς, στα μ. 44-47 η βιόλα παραθέτει στην Ρε-μείζονα το υλικό του πρώτου βιολιού των μ. 9-12, συνοδευόμενη

---

ενδιαφέρονται) να συλλάβουν με ακρίβεια το διμερές μακροδομικό πρότυπο σονάτας που εφαρμόζεται στην προκειμένη περίπτωση.

[209] Για την δομή της *εκθέσεως* και της παρηλλαγμένης επαναλήψεώς της, βλ. επίσης Drabkin, *A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 86, 87-88 και 88-89. Ο Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 41), εξ άλλου, σχολιάζει την απουσία δομικής τομής ανάμεσα στις δύο μακροδομικές ενότητες του μέρους.

[210] Ο Drabkin (*A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 86-87) ερμηνεύει την δεύτερη ενότητα συνολικά ως ένα είδος θεματικής επανεκθέσεως με αντίστροφη της *εκθέσεως* τονική πλοκή και ενδιάμεση αναπτυξιακή διαδικασία· με άλλα λόγια, δίνει τις βασικές προδιαγραφές του διμερούς τύπου σονάτας, χωρίς όμως να είναι σε θέση να τον προσεγγίσει βαθύτερα ελλείψει επαρκούς θεωρητικού υποβάθρου. Επιπλέον, προτείνει και μια "τριμερή" διάσταση της μακροδομής, βάσει της ρυθμικής πύκνωσης που παρατηρείται κατά την επανάληψη της *εκθέσεως* (ό.π., σ. 87) αλλά και της εμφάνισης της καταληκτικής ιδέας μόνο στο τέλος της "πρώτης" και της "τρίτης" ενότητος (ό.π., σ. 88) – θεώρηση η οποία βέβαια δεν αντέχει σε σοβαρή κριτική, λαμβανομένων υπ' όψιν αμιγώς δομικών (αρμονικών και θεματικών) όρων! Άξιο επισήμανσης, τέλος, είναι το σχόλιο του Drabkin (*A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 89) όσον αφορά στην διαφοροποίηση της υφής στην μικρή αναπτυξιακή διεύρυνση της έναρξης της επανεκθέσεως του πλαγίου θέματος (στα μ. 65-68), καθ' ότι εδώ ο ρόλος των τεσσάρων εγχόρδων καθίσταται μάλλον ισοβαρής εν αντιθέσει προς τα αντίστοιχα σημεία της *εκθέσεως* (στα μ. 15-16 και 42-43) όπου τηρείται μια ιεράρχηση κύριας μελωδικής φωνής και συνοδευτικών γραμμών.

[211] Ο Hans Keller, στην μονογραφία του *The Great Haydn Quartets: Their Interpretation*, J. M. Dent & Sons, London – Melbourne 1986, σ. 52, υπογραμμίζει την τονική σταθερότητα της δεύτερης τονικής περιοχής της *εκθέσεως* παρά την μεγάλη έκταση που καταλαμβάνει. Ο Drabkin (*A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 118 και 120), από την άλλη πλευρά, στέκεται ιδίως στον σημαντικό ρόλο που αναλαμβάνει το βιολοντσέλλο μετά την ολοκλήρωση του κυρίου θέματος στην *έκθεση* και εκλαμβάνει τα μ. 30-43 ως μια ιδιαιτέρως εκτενή κατακλείδα· αν όμως καταλήγει σε αυτό το συμπέρασμα εξαιτίας της μοτιβικής (και υφολογικής ως ένα σημείο) αντιστοιχίας των μ. 30 κ.εξ. με την μετάβαση των μ. 13-18, τότε ίσως του έχει διαφύγει η εμφάνιση του βασικού αυτού μοτίβου ήδη στα μ. 23-24.

μόνο από το δεύτερο βιολί και το τσέλλο· με την μεσολάβηση ενός σύντομου μετατροπικού περάσματος στα μ. 48-50, το οποίο παραπέμπει ευθέως στην έναρξη της μεταβάσεως, η πρώτη φράση του κυρίου θέματος παρατίθεται ελαφρώς παρηλλαγμένη από το τσέλλο στην λα-ελάσσονα (μ. 51-54), ενόσω από το μέρος της συνοδείας απουσιάζει εκ νέου το πρώτο βιολί, προκειμένου όμως αυτήν την φορά να αναλάβει τον δεσπόζοντα ρόλο στο δεύτερο μετατροπικό-αναπτυξιακό πέρασμα αλυσιδοποιώντας το βασικό μοτίβο του πλαγίου θέματος στα μ. 55-64·[212] παρ' όλα αυτά, η παρέμβαση των υπολοίπων εγχόρδων στο μ. 65 στρέφεται απότομα από την δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος προς την υποδεσπόζουσα Ντο-μείζονα, στην οποία λαμβάνει χώραν μία ακόμη παράθεση των μ. 9-12 του κυρίου θέματος στα μ. 66-69 (με την συμμετοχή όλων των οργάνων), πριν τον τελικό αντιστικτικό συνδυασμό της μοτιβικής ρευστοποίησης του κυρίου θέματος στο τσέλλο με παραλλάγματα του βασικού μοτίβου του πλαγίου θέματος στο πρώτο βιολί και αρμονική υποστήριξη των μεσαίων φωνών στα μ. 70-83.[213] Η μετατροπική πορεία αυτής της κορύφωσης της συνολικής αναπτυξιακής διαδικασίας καταλήγει στα μ. 84-88 σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος, που παραπέμποντας στο υλικό της καταληκτικής ιδέας της *εκθέσεως* (πρβλ. την γραμμή του πρώτου βιολιού στα μ. 41-42) προετοιμάζει την τονική επαναφορά ολόκληρης της πλάγιας θεματικής ομάδος με επουσιώδεις τροποποιήσεις στα μ. 89-113 (σε δομικό επίπεδο, πρέπει να επισημανθεί ότι το μ. 95 συνιστά μεν μια προσθήκη, η οποία όμως εξισορροπείται σχεδόν αμέσως από την σύμπτυξη του σολιστικού περάσματος του διμέτρου 27-28 στο μέτρο 98). Άξιος αναφοράς, τέλος, είναι ο θαυμάσιος τρόπος διασύνδεσης αφ' ενός μεν της μετάβασης με την πρώτη πλάγια θεματική ιδέα στην *έκθεση* (μ. 13-18 με 19 κ.εξ.) και αφ' ετέρου του συνδετικού περάσματος στο τέλος του αναπτυξιακού πρώτου τμήματος της δεύτερης μακροδομικής ενότητος με την έναρξη της επανεκθέσεως της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας στο δεύτερο τμήμα της ιδίας ενότητος (μ. 84-88 με 89-92), μέσω της διατήρησης της ρυθμικής κίνησης του τσέλλου στην πρώτη περίπτωση και του δεύτερου βιολιού στην δεύτερη.[214]

Διμερές είναι επίσης το Largo σε Σολ-μείζονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Ρε-μείζονα* opus 17 αρ. 6 / Hob. III: 30, όπου όμως καμμιά από τις δύο μακροδομικές του ενότητες δεν επαναλαμβάνεται. Το κύριο θέμα της *εκθέσεως* συνίσταται σε ένα εισαγωγικού χαρακτήρος δίμετρο (με κρατημένους φθόγγους στο πρώτο βιολί και κίνηση στις εσωτερικές φωνές) καθώς και σε ένα μελωδικό ανάπτυγμα του πρώτου βιολιού, εξόχως σολιστικής υφής, που φθάνει σε μία τέλεια πτώση στο μ. 5a. Με ένα μικρό μεταβατικό πέρασμα προς την τονικότητα της δεσπόζουσας (στα μ. 5b-6), η πλάγια θεματική ομάδα επικεντρώνεται εξ

[212] Για μια ερμηνεία των προαναφερόμενων (αλλά και όσων ακολουθούν στην συνέχεια) "ενορχηστρωτικών" και ηχοχρωματικών επιλογών του Haydn στο πλαίσιο του αναπτυξιακού αυτού τμήματος, βλ. Drabkin, *A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 118 και 120.

[213] Ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 116) διέκρινε στα μ. 66-69 την έναρξη μιας τρίτης μακροδομικής ενότητος της μορφής σονάτας από την τονικότητα της υποδεσπόζουσας και εξέλαβε κατόπιν τα μ. 70 κ.εξ. ως δευτερεύουσα ανάπτυξη που ενσωματώνεται στην *επανέκθεση* αυτή. Με την άποψή του ωστόσο διαφωνούν όλοι οι μεταγενέστεροι ερευνητές που ασχολούνται με την μορφή του συγκεκριμένου μέρους: ο Keller (ό.π., σ. 52), παρά την "ύποπτη" αναφορά του στο στοιχείο της "φαντασίας" που αναμειγνύεται με την μορφή σονάτας, υποδεικνύει ορθώς ότι το κύριο θέμα ποτέ δεν επανεκτίθεται στην αρχική τονικότητα, διότι έχει ήδη παρατεθεί στο πλαίσιο του αναπτυξιακού τμήματος της δεύτερης μακροδομικής ενότητος· ο Drabkin (*A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 105) κάνει λόγο για "κυκλική" διμερή μορφή σονάτας, στον βαθμό που το κύριο θέμα δεν επανεκτίθεται μεν, αλλά κυριαρχεί στο αναπτυξιακό αυτό τμήμα με τακτικές παραθέσεις σε άλλα τονικά κέντρα· ο Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 40), τέλος, αναφέρεται επίσης – αν και γενικόλογα – στον διμερή μακροδομικό σχεδιασμό του αργού αυτού μέρους.

[214] Ο Drabkin (*A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 120-121), αναφερόμενος ειδικά στην δεύτερη από αυτές τις περιπτώσεις ομαλής διασύνδεσης δύο δομικών μελών (στα μ. 84-92), φθάνει σε ένα τρομερό ατόπημα, όταν ισχυρίζεται ότι η διατήρηση του ισοκρατούντος φθόγγου ρε[1] στο δεύτερο βιολί υποκαθιστά τα μ. 19-22 της *εκθέσεως*, τα οποία υποτίθεται (κατά τα λεγόμενά του) ότι δεν επανεκτίθενται στο σημείο αυτό! Μια απλή ανάγνωση της παρτιτούρας όμως (και δη του μέρους του πρώτου βιολιού, της βιόλας και του τσέλλου) αρκεί για να καταρρίψει αυτήν την τελείως ανυπόστατη τοποθέτηση.

αρχής στην Ρε-μείζονα στα μ. 7-11 και 12-15, και δίχως να διαφέρει ουσιαστικά από το κύριο θέμα καταλήγει σε μια αυτοσχέδια σολιστική καντέντσα για το πρώτο βιολί (μ. 16), που ακολουθείται από μια δίμετρη κατακλείδα στα μ. 17-18 (με σαφείς μάλιστα αναφορές στο αρχικό δίμετρο του κυρίου θέματος). Χωρίς κάποια ιδιαίτερη "τομή", η δεύτερη ενότητα ξεκινά στα μ. 19-23a παραθέτοντας ολόκληρο το κύριο θέμα στην δευτερεύουσα τονικότητα· η σύντομη μετάβαση της *εκθέσεως*, εντούτοις, εδώ αντικαθίσταται από ένα αναπτυξιακό τμήμα, που αρχικά τονικοποιεί την σχετική μι-ελάσσονα (στα μ. 23b-25) και έπειτα επαναπροσεγγίζει σταδιακά την Σολ-μείζονα (μ. 26-28), προκειμένου στα μ. 29-38 και 39-40 να επανεκτεθούν στην αρχική τονικότητα τόσο η πλάγια θεματική ομάδα (συμπεριλαμβανομένης της απαίτησης για σολιστικό αυτοσχεδιασμό στο τέλος της) όσο και η κατακλείδα της *εκθέσεως*. Δεδομένης όμως της ανοικτής αρμονικής κατασκευής της κατακλείδας αυτής (και της πρώτης ενότητος συνολικά), η οποία αναπαράγεται πιστά – σε διαφορετική τονική βάση – στο τέλος της δεύτερης ενότητος, ο Haydn υποχρεώνεται τώρα να προσθέσει μια τρίμετρη *coda* στα μ. 41-43, με την οποία προσφέρει μάλιστα δύο "λύσεις": μία θεματική, κατ' αναλογίαν της αντίστοιχης της πρώτης ενότητος (πρβλ. μ. 41 με 19), και μία τονική, στο μ. 43, μετά την επαναφορά του καταληκτικού υλικού στο μ. 42. Η δομική οργάνωση του μέρους αυτού θα μπορούσε εξ άλλου να αντιμετωπισθεί και με όρους της μορφής κοντσέρτου ("ritornelli" στα μ. 1-2, 17-20 και 39-43· "soli" στα μ. 3-16 και 21-38), εφ' όσον όμως εξέλειπε η σολιστική καντέντσα στο μ. 16.[215]

Αργά μέρη σε τριμερή μορφή σονάτας συναντάμε κατ' αρχάς στην πιανιστική μουσική της χρονικής αυτής περιόδου και συγκεκριμένα σε δύο σονάτες και δύο έργα μουσικής δωματίου για πιάνο και έγχορδα, γραμμένα στο σύνολό τους έως το 1767. Μικρότερο όλων είναι το εναρκτήριο Andante του *divertimento σε Ντο-μείζονα* Hob. XIV: C1, που παραδίδεται σε ελλιπή μορφή για πιάνο, ένα "δεύτερο" βιολί (το μέρος του "πρώτου" φαίνεται πως έχει χαθεί) και μπάσσο. Πρόκειται για μία μικρογραφία σονάτας, η *έκθεση* της οποίας συνίσταται σε ένα κύριο θέμα, με δομή τετράμετρης πρότασης που καταλήγει σε μισή πτώση στο μ. 4, και σε δύο σύντομες πλάγιες ιδέες στην Σολ-μείζονα, στα μ. 5-6 και 7-9. Το υλικό αυτό επανεκτίθεται εξ ολοκλήρου στην αρχική τονικότητα στα μ. 15-18 και 19-23 με ελάχιστες τροποποιήσεις· προηγουμένως όμως, κάνει την εμφάνισή της μια πεντάμετρη ενότητα *επεξεργασίας* (μ. 10-14), η οποία μεταχειρίζεται μοτιβικά στοιχεία του κυρίου θέματος εμμένοντας ως επί το πλείστον στην δεσπόζουσα της Ντο-μείζονος, με συνέπεια να προσλαμβάνει συνολικά έναν έντονα μεταβατικό χαρακτήρα προς την *επανέκθεση*.

Τυπικότατο ως προς την δομική του οργάνωση είναι και το Adagio σε Ντο-μείζονα του *concertino σε Φα-μείζονα* Hob. XVIII: F2, για πιάνο με συνοδεία δύο βιολιών και μπάσσου. Το κύριο θέμα αποτελείται από δύο τρίμετρες φράσεις που αμφότερες καταλήγουν σε ασθενείς τέλειες πτώσεις στα μ. 3 και 6. Στην μετάβαση των μ. 7-12 έρχονται στο προσκήνιο περισσότερο ενεργητικές φιγούρες στο μέρος του πιάνου· το παρεστιγμένο μοτίβο της πτώσεως στην διπλή δεσπόζουσα στο μ. 12, εξ άλλου, αξιοποιείται αμέσως μετά ως κύριο στοιχείο του πλαγίου θέματος στην Σολ-μείζονα στα μ. 13-16, ενώ μια καταληκτική ιδέα στα μ. 17-19 ολοκληρώνει την *έκθεση* με ζωηρή ρυθμική κίνηση. Στην *επεξεργασία* βρίσκουμε ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα "τροποποιημένης εκθέσεως": ελαφρώς παρηλλαγμένη, η πρώτη φράση του κυρίου θέματος παρατίθεται στην δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 20-22· ακολουθεί ένα ακόμη τρίμετρο (μ. 23-25), το οποίο θεματικά (πρβλ. μ. 4-6) παραπέμπει στην μετάβαση της *εκθέσεως* και διατηρώντας εδώ ανάλογο λειτουργικό ρόλο οδηγεί προς την σχετική λα-ελάσσονα, η οποία και παγιώνεται στα μ. 26-28 με μια συντετμημένη – όσο και παρηλλαγμένη ρυθμικά – εκδοχή του πλαγίου θέματος. Με μοτίβα του πλαγίου θέματος,

[215] Παρ' όλα αυτά, η δομή του συγκεκριμένου κομματιού δεν έχει προσελκύσει το αναλυτικό ενδιαφέρον: μόνον ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 117) αναφέρεται – συνοπτικά και με περισσή επιφυλακτικότητα – σε μια διμερή κατασκευή που τείνει προς την μορφή της σονάτας.

επίσης, καθώς και με αντιπαραθέσεις των εγχόρδων προς το μέρος του πιάνου, σχηματίζεται στα μ. 29-30 ένα σύντομο μεταβατικό πέρασμα προς την *επανέκθεση*, η μόνη δομική αναντιστοιχία της οποίας προς την *έκθεση* αφορά στην σμίκρυνση της μετάβασης κατά ένα δίμετρο (πρβλ. μ. 37 με 7 και μ. 40 με 12, ενώ στα μ. 38-39 συνοψίζεται το υλικό των μ. 8-11), εν αντιθέσει προς την σχεδόν απαράλλακτη επαναφορά του κυρίου, του πλαγίου και του καταληκτικού θέματος στην Ντο-μείζονα, στα μ. 31-36, 41-44 και 45-47, αντιστοίχως.

Το Andante σε σολ-ελάσσονα της *σονάτας για πιάνο σε Σολ-μείζονα* Hob. XVI: 11 / WU 5 ξεκινά με ένα ασύμμετρο κύριο θέμα, αποτελούμενο από μια δίμετρη και μια τετράμετρη φράση που κάνουν πτώση στην δεσπόζουσα (στο μ. 2) και στην τονική (στο μ. 6), αντιστοίχως. Η τετράμετρη μετάβαση, αξιοποιώντας το δεδομένο θεματικό υλικό, φθάνει ήδη στην σχετική Σι-ύφεση-μείζονα στο μ. 10, προκειμένου αμέσως μετά να εκτεθούν στην δευτερεύουσα αυτή τονικότητα το πλάγιο καθώς και το καταληκτικό θέμα της *εκθέσεως*, στα μ. 11-17 και 18-20. Η *επεξεργασία* ανοίγει με την πρώτη φράση του κυρίου θέματος σε μεταφορά στην σχετική μείζονα (μ. 21-22) και συνεχίζεται με μια πλήρη παράθεση του κυρίου θέματος στην υποδεσπόζουσα ντο-ελάσσονα – η πρώτη φράση επανεμφανίζεται στα μ. 23-24 ως αλυσιδοποίηση των μ. 21-22, ενώ η δεύτερη τροποποιείται λίγο στην αρχή της (στο μ. 25· πρβλ. μ. 3), αλλά εξελίσσεται κανονικά στα μ. 26-28 (πρβλ. μ. 4-6). Με την τέλεια πτώση στο μ. 28 επικαλύπτεται η ακόλουθη αλυσιδωτή ανάπτυξη του καταληκτικού θέματος (στα μ. 28-35), η κατάληξη της οποίας συνιστά ομοίως και την έναρξη του τελευταίου τμήματος της μεσαίας ενότητος, που ανακαλώντας το υλικό του πλαγίου θέματος οδηγεί από την τονικότητα της υποδεσπόζουσας στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος στα μ. 35-41. Έτσι, μπορούν πλέον να επανεκτεθούν αυτούσια τόσο το κύριο θέμα στα μ. 42-47, όσο και η μετάβαση στα μ. 48-51, η οποία ωστόσο συνεχίζει την αλυσιδωτή μετατροπική της πορεία στα μ. 52-53, προκειμένου να φθάσει εκ νέου σε μια μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Η επαναφορά του πλαγίου θέματος σε αυτήν είναι σημαντικά τροποποιημένη σε σχέση με την *έκθεση*, αφού τα μ. 54-58 δεν αντιστοιχούν επακριβώς σε κάποια εκ των μ. 11-17, αλλά αναπλάθουν το περιεχόμενό τους κατά τρόπον τέτοιον, ώστε αυτό να παραμένει εν τέλει αναγνωρίσιμο ως το πλάγιο θέμα. Αντιθέτως, το καταληκτικό θέμα διευρύνεται σε πέντε μέτρα στην *επανέκθεση* (μ. 59-63), εξαιτίας του διπλασιασμού του διμέτρου 18-19 στα μ. 59-60 και 61-62.

Στο Andante σε Λα-ύφεση-μείζονα της *σονάτας σε Μι-ύφεση-μείζονα* Hob. XVI: 45 / WU 29, ο Haydn αντιπαραθέτει δίχως ιδιαίτερη μεσολάβηση τις δύο τονικές-θεματικές περιοχές της *εκθέσεως*: το κύριο θέμα συνίσταται σε μια τετράμετρη φράση που επαναλαμβάνεται ελαφρώς παρηλλαγμένη στα μ. 5-8 καθώς και σε μια δίμετρη προέκταση (στα μ. 9-10), η τροποποιημένη επανάληψη της οποίας διευρύνεται σε τρία μέτρα και καταλήγει σε μισή πτώση (μ. 11-13)· στην Μι-ύφεση-μείζονα πλέον, εκτίθενται οι επικαλυπτόμενες θεματικές ιδέες της πλάγιας ομάδος, στα μ. 14-17 και 17-25, καθώς και η καταληκτική ιδέα των μ. 26-28.[216] Στην ενότητα της *επεξεργασίας*, η παράθεση της πρώτης φράσεως του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 29-32 ακολουθείται άμεσα από ανάπτυξη της δεύτερης πλάγιας ιδέας (με μιμήσεις μεταξύ δύο φωνών στα μ. 33-36, που παραπέμπουν στα μ. 17 κ.εξ., καθώς και περαιτέρω ρευστοποίηση του μοτιβικού υλικού στα μ. 37-40), που μέσω της μι-ύφεση-ελάσσονος και της σι-ύφεση-ελάσσονος καταλήγει στην σχετική φα-ελάσσονα, η οποία μάλιστα επικυρώνεται πτωτικά με την εμφάνιση της καταληκτικής ιδέας της *εκθέσεως* στο μ. 41. Στο ίδιο σημείο όμως ξεκινά και η ανάδρομη πορεία προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος (στα μ. 41-48), κατά την διάρκεια της οποίας το καταληκτικό θεματικό υλικό χάνει την ιδιαίτερη φυσιογνωμία του και μετατρέπεται σε ευφάνταστους αρπισμούς. Η επανέκθεση του κυρίου θέματος αρκείται μόνο

[216] Η Wackernagel (ό.π., σ. 170), εξετάζοντας ακροθιγώς την *έκθεση* του αργού αυτού μέρους, περιορίζει το κύριο θέμα στο αρχικό μόνο οκτάμετρο, ενώ από εκεί και ύστερα παρατηρεί απλώς (με κάποια έκπληξη) την αντιστικτικότητα της γραφής.

στην παρηλλαγμένη εκδοχή της πρώτης φράσης του (πρβλ. μ. 49-52 με 5-8), ενώ το δεύτερο τμήμα του επανεισάγεται κατόπιν χωρίς ουσιώδεις αλλαγές στα μ. 53-56 (πρβλ. μ. 9-12), αλλά δια της αποκοπής του μ. 13 συνδέεται άμεσα με την τονική επαναφορά μόνο της δεύτερης πλάγιας ιδέας στα μ. 57 κ.εξ. (πρβλ. μ. 17 κ.εξ.). Η εξάλειψη των μ. 14-16 της *εκθέσεως* εξισορροπείται εντούτοις στην *επανέκθεση* από την εσωτερική διεύρυνση της δεύτερης πλάγιας ιδέας στα μ. 60-64, όπου τα μ. 20-22 παραφράζονται και διαμορφώνουν μία επιπλέον κατάληξη στην δεσπόζουσα, προτού επανεκτεθούν κανονικά στα μ. 65-67· τα υπόλοιπα πάντως δομικά μέλη της *επανεκθέσεως* ανάγονται σε αντίστοιχα τμήματα της πρώτης ενότητος: πρβλ. τα μ. 57-59 με τα 17-19, τα μ. 68-70 με τα 23-25 και τα μ. 71-73 με τα 26-28.[217]

Το μοναδικό αργό μέρος σε τριμερή μορφή κοντσέρτου αυτής της περιόδου εντοπίζεται παραδόξως στην *σονάτα για πιάνο σε Ρε-μείζονα* Hob. XVI: 19 / WU 30. Ο Leisinger θεωρεί πολύ πιθανό ότι το Andante σε Λα-μείζονα αυτής της σονάτας συνιστά μια μεταγραφή του αργού μέρους ενός από τα – χαμένα σήμερα – κοντσέρτα του Haydn για βαρύτονο (*Baryton* ή *Pariton*, Hob. XIII: 1 και 2), το αγαπημένο όργανο του πρίγκηπος Nikolaus Eszterházy: η τονικότητα, η διάκριση ορχηστρικών και σολιστικών τμημάτων σε υψηλή και χαμηλή ηχητική περιοχή, η τοποθέτηση της σολιστικής μελωδίας στο ηχητικό φάσμα και η ιδιαίτερη γραφή της, καθώς και ορισμένα ιστορικά δεδομένα ευνοούν την παραπάνω υπόθεση εργασίας.[218] Παρ' όλα αυτά, τόσο ο Leisinger, όσο και ο Somfai, δεν μπαίνουν στον κόπο να εξετάσουν ενδελεχώς την δομική οργάνωση του μέρους αυτού, ενώ από την πλευρά της η Wackernagel περιορίζει τις αναλυτικές της παρατηρήσεις μόνο στην ενότητα της *εκθέσεως*· ως εκ τούτου, όλοι οι προαναφερόμενοι ερευνητές σπεύδουν να αποφανθούν ότι στην προκειμένη περίπτωση η μακροδομή αντιστοιχεί στο πρότυπο της διμερούς μορφής σονάτας.[219] Εδώ, τουναντίον, θα καταδειχθεί ότι το μέρος αυτό, παρά τις προβληματικές υποδείξεις για την επανάληψη των ενοτήτων του, πληροί *απολύτως* τις προδιαγραφές του τριμερούς τύπου σονάτας κοντσέρτου, πράγμα που εν τέλει ενισχύει ακόμη περισσότερο την υπόθεση του Leisinger.

Το αρχικό τετράμετρο θέμα στην Λα-μείζονα, από κοινού με την παρηλλαγμένη επανάληψή του στα μ. 5-8 και την δίμετρη προέκτασή του στα μ. 9-10, συνιστά το εναρκτήριο ritornello, η θεματική υπόσταση του οποίου είναι τελείως διαφορετική από εκείνη της σολιστικής κύριας θεματικής ομάδος, που περιλαμβάνει δύο διαφορετικές ιδέες στα μ. 11-15 (με κατάληξη σε τέλεια πτώση) και 16-20 (σε μισή πτώση).[220] Την τετράμετρη μετάβαση των μ. 21-24, που παρουσιάζει επίσης νέο θεματικό υλικό και καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα, διαδέχεται η πλάγια θεματική ομάδα της *εκθέσεως* στην Μι-μείζονα, που διαθέτει και αυτή δύο (τουλάχιστον) διακριτές ιδέες, στα μ. 25-32 και 33-40.[221] Παρακάτω, η κατακλείδα της *εκθέσεως* ανοίγει υπό μορφήν διαλόγου ανάμεσα στο επικεφαλής μοτίβο του ορχηστρικού θέματος (μ. 41 και 44) και σε σολιστικά δεξιοτεχνικά "περάσματα" (μ. 42-43 και 45-46) και ολοκληρώνεται με πτωτικές χειρονομίες ορχηστρικής υφής στα μ. 47-49.[222] Το

[217] Αυτή η αρκετά ενδιαφέρουσα πραγμάτωση του τριμερούς τύπου σονάτας δεν φαίνεται να έχει μέχρι στιγμής απασχολήσει ιδιαίτερα την σχετική έρευνα: τόσο η Wackernagel (ό.π., σ. 170), όσο και ο Somfai (*The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 194 και 306), αρκούνται εν προκειμένω στην απλή υπόδειξη της μακροδομικής τριμέρειας.

[218] Βλ. Leisinger, ό.π., σ. 224-227.

[219] Βλ. σχετικά Leisinger (ό.π., σ. 224), Somfai (*The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 194 και 306) και Wackernagel (ό.π., σ. 18 και 81-83).

[220] Πρβλ. εν μέρει Wackernagel (ό.π., σ. 81 και 82), η οποία ωστόσο δεν αντιλαμβάνεται την λειτουργική κατανομή των κυρίων θεματικών ιδεών σε ορχηστρικές και σολιστικές· επιπροσθέτως, η υποδιαίρεση των μ. 11-20 σε δύο φράσεις των 4 και 6 μέτρων (ό.π., σ. 82) ουδόλως αντιστοιχεί στην πραγματική φραστική δομή (5 + 5 μέτρων) του εν λόγω αποσπάσματος.

[221] Πρβλ. σε γενικές γραμμές Wackernagel (ό.π., σ. 82-83), όπου επιπλέον δίνεται έμφαση στον άρτιο αριθμό μέτρων κάθε επιμέρους δομικής φράσεως στα μ. 21-40.

[222] Πρβλ. εν γένει Wackernagel (ό.π., σ. 81-83), για την οποία πάντως το σημαντικότερο δομικό στοιχείο των καταληκτικών μ. 41-49 είναι η διάρθρωσή τους κατά τρίμετρες δομικές μονάδες, που υποτίθεται ότι έρχονται σε

δεύτερο ritornello εντούτοις καλύπτει κατά κύριο λόγο το μεγαλύτερο τμήμα της *επεξεργασίας*: στα μ. 50-57 παρατίθεται το αρχικό οκτάμετρο στην δευτερεύουσα τονικότητα και ακολουθεί ανάπτυξή του στα μ. 58-66, που μέσω μιας ήπιας μετατροπικής πορείας οδηγεί σε πτώση στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος. Εδώ εισάγεται το σολιστικό όργανο με ένα ανάπτυγμα του μοτιβικού υλικού της μετάβασης της *εκθέσεως* στην ομώνυμη λα-ελάσσονα (μ. 67-73) και καταλήγει ξανά σε μισή πτώση, προκειμένου αμέσως μετά να ξεκινήσει η σολιστική *επανέκθεση*. Από τις δύο κύριες θεματικές ιδέες, η πρώτη επανεμφανίζεται στην Λα-μείζονα δίχως μεταβολές (στα μ. 74-78), η δεύτερη όμως προεκτείνεται σε οκτώ μέτρα και ολοκληρώνεται επίσης στην τονική (πρβλ. μ. 79-82 με 16-19· τουναντίον, τα μ. 83-86 αντικαθιστούν το πτωτικό μ. 20 με νέα περιεχόμενα). Ακολουθεί αδιαμεσολάβητα πλέον η αυτούσια επαναφορά της πλάγιας θεματικής ομάδος στην αρχική τονικότητα (στα μ. 87-102) καθώς και του καταληκτικού "διαλόγου" ανάμεσα στην ορχήστρα και τον σολίστα (πρβλ. μ. 103-107 με 41-45), το δεύτερο "πέρασμα" του οποίου προεκτείνεται τώρα στα μ. 108-110 (αντί του μ. 46) και οδηγεί στην επουσιώδη ορχηστρική αναγγελία της σολιστικής του καντέντσας στα μ. 111 και 112. Τελικά, το μέρος ολοκληρώνεται με την τονική μεταφορά των καταληκτικών πτωτικών χειρονομιών των μ. 47-49 στα μ. 113-115, τα οποία σαφώς θα μπορούσαν εδώ να εκληφθούν ως ένα σύντομο καταληκτικό ritornello.

Είναι αδιαμφισβήτητο ότι το πλήθος των διαφορετικών θεματικών ιδεών του συγκεκριμένου κομματιού είναι εντυπωσιακό·[223] το γεγονός όμως ότι το πρώτο από αυτά παρουσιάζεται μόνο σε υψηλή και μέση ηχητική περιοχή (δηλαδή από τα έγχορδα της ορχήστρας), ενώ όλα τα υπόλοιπα – πλην της σύντομης καταληκτικής ιδέας των μ. 47-49 και 113-115 – εμφανίζονται στην μεσαία και χαμηλή ηχητική περιοχή του σολιστικού οργάνου, υποδεικνύει μια σαφή *λειτουργική* διάκριση ανάμεσα σε ορχηστρικό και σολιστικό θεματικό υλικό. Σε περίπτωση δε που κάποιος θα ήθελε, παρ' όλα αυτά, να αντιμετωπίσει το μέρος αυτό ως απλή διμερή σονάτα, με μια τεράστια κύρια θεματική ομάδα τριών ιδεών (πράγμα ασυνήθιστο για τα αργά μέρη σε μορφές σονάτας στον Haydn, σύμφωνα με όσα έχουμε διαπιστώσει μέχρι στιγμής), θα έπρεπε πρωτίστως να αναζητήσει μια εύλογη εξήγηση για την επανέκθεση στην αρχική τονικότητα των δύο εξ αυτών (στα μ. 74-86). Μάταιος κόπος… Η θεώρηση μιας απλής τριμερούς μορφής σονάτας, εξ άλλου, θα μπορούσε μεν να σταθεί θεωρητικά με το επιχείρημα ότι η πρώτη κύρια θεματική ιδέα δεν επανεκτίθεται λόγω της εξάντλησής της στην ενότητα της *επεξεργασίας*, παρουσιάζει όμως το μειονέκτημα της μη λειτουργικής ενσωμάτωσης των υφολογικών αντιθέσεων ανάμεσα σε tutti και solo. Επομένως: είμαι βέβαιος ότι το μέρος αυτό προέκυψε όντως εκ μεταγραφής από ένα κοντσέρτο για βαρύτονο και εκτιμώ ότι η προσθήκη των διπλών διαστολών για τις τυπικές επαναλήψεις των ενοτήτων δεν έχει κανένα νόημα (είναι πιθανό να υπαγορεύθηκε από τις συμβάσεις του είδους της σονάτας για πιάνο κατά την μεταγραφή)· ειδάλλως, αν πρόκειται μόνο για απομίμηση ύφους κοντσέρτου σε μια πρωτότυπη πιανιστική σύνθεση,[224] τότε θα πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι αυτή έχει γίνει κατά τρόπον απρόσμενα πειστικό και από δομικής επόψεως, γεγονός που έρχεται σε καταφανή αντίθεση με την συνήθη πρακτική του Haydn, κατά την οποία η ενσωμάτωση δομικών χαρακτηριστικών του κοντσέρτου σε άλλα μουσικά είδη δεν οδηγεί στην πλήρη πραγμάτωση μιας κλασσικής μορφής σονάτας κοντσέρτου.

Ο τριμερής τύπος σονάτας, παρ' όλα αυτά, εφαρμόσθηκε την περίοδο αυτή κυρίως σε αργά μέρη συμφωνιών και κουαρτέττων. Στο Andante σε Μι-ύφεση-μείζονα της *συμφωνίας*

---

πλήρη αναντιστοιχία προς την εσωτερική κατανομή των πρώτων 40 μέτρων της *εκθέσεως* (στην πραγματικότητα, η διαφοροποίηση αυτή είναι μεν υπαρκτή, αλλά πρέπει να περιορισθεί μεταξύ των πλαγίων και των καταληκτικών θεματικών ιδεών της *εκθέσεως*).

[223] Ο Somfai (*The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 311) διακρίνει επτά διαφορετικά θέματα είτε ανεξάρτητα μοτίβα μόνο στην *έκθεση*.

[224] Όπως δέχεται ως εναλλακτική δυνατότητα ο Leisinger, ό.π., σ. 225. Πρβλ. επίσης Wackernagel, ό.π., σ. 91.

*σε Σι-ύφεση-μείζονα* Hob. I: 35 του 1767, ο Haydn ξεκινά με ένα πεντάμετρο κύριο θέμα που επαναλαμβάνεται σε διαφορετικά αντιστικτικά συμφραζόμενα στα μ. 6-10 και καταλήγει σε μια (ασθενή) τέλεια πτώση. Ένα δεύτερο τμήμα της *εκθέσεως* αφιερώνεται στην μετάβαση: στα μ. 11-18, βάσει του επικεφαλής μοτίβου του κυρίου θέματος και πάλι, διαμορφώνεται μια οκτάμετρη πρόταση με τελική πτώση στην διπλή δεσπόζουσα, ενώ ως "απάντηση" σε αυτήν έρχεται μια δεύτερη οκτάμετρη πρόταση στα μ. 19-26 με κατάληξη στην Σι-ύφεση-μείζονα. Έτσι, η πλάγια θεματική ομάδα προεκτείνει από εκεί και ύστερα το νέο αυτό τονικό κέντρο με καινούργιο μοτιβικό υλικό, στα μ. 27-34, 35-41 και 42-46. Στην ενότητα της *επεξεργασίας*, το κύριο θέμα εισάγεται αρχικά στην Σι-ύφεση-μείζονα στα μ. 47-51 (παραδόξως όμως σε μια μορφή "τονικής απάντησης") και, δημιουργώντας στην συνέχεια έναν μικρό κανόνα μεταξύ των δύο ομάδων βιολιών στα μ. 52-53 και (αλυσιδωτά) στα μ. 54-55 και 56-57, συνδέεται ανεπαίσθητα με μια παραφθορά των μ. 11-14 στα μ. 57-60 που καταλήγουν σε μισή πτώση επί της φα-ελάσσονος· η τονικότητα αυτή επικυρώνεται μάλιστα με μια παρηλλαγμένη μεταφορά της δεύτερης πλάγιας θεματικής ιδέας στα μ. 61-64 (πρβλ. μ. 35-38). Στο σημείο αυτό δημιουργείται μια τομή στην κεντρική ενότητα της μακροδομής, πριν την επανεμφάνιση του αρχικού διμέτρου του κυρίου θέματος στα μ. 65-66, το οποίο όμως τώρα λειτουργεί ως μετάβαση προς την σχετική ντο-ελάσσονα (μισή πτώση στα μ. 67-68), για να ακολουθήσει σε αυτήν μια τονικώς σταθερή "σύνθεση" των δύο πλαγίων θεματικών ιδεών σε ένα ενιαίο οκτάμετρο (πρβλ. τα μ. 69-72 με τα 27-30 και τα μ. 73-76 με τα 35-36 εις διπλούν). Έτσι, αυτή η επικεντρωμένη σε δύο ενδιάμεσους τονικούς σταθμούς *επεξεργασία* καταλήγει σε ένα μεταβατικό πέρασμα προς την αρχική τονικότητα στα μ. 77-82, προκειμένου να επανεισαχθεί φυσιολογικά στην Μι-ύφεση-μείζονα το αρχικό θέμα στα μ. 83 κ.εξ. Στα δύο πρώτα τμήματα της *επανεκθέσεως* ωστόσο σημειώνονται σημαντικές τροποποιήσεις: το κύριο θέμα (στο τσέλλο, αυτήν την φορά· πρβλ. μ. 83-85 με 1-3) αίρει την αρμονική του κλειστότητα και με μια αλυσιδωτή προέκταση στα μ. 86-89 καταλήγει στην δεσπόζουσα· από την πρώτη ιδέα της μετάβασης επανέρχεται εδώ μόνο το πρώτο τετράμετρο (πρβλ. μ. 90-93 με 11-14), ενώ το δεύτερο απαλείφεται εντελώς, προκειμένου εδώ να μην αποσταθεροποιηθεί η αρχική τονικότητα όπως στην *έκθεση*· η δεύτερη ιδέα, τουναντίον, διευρύνει το πρώτο τετράμετρό της σε οκτάμετρο (στα μ. 94-101) και το μεταβάλλει τονικά για να δώσει στο δεύτερο την δυνατότητα να ολοκληρωθεί με μία τέλεια πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα (πρβλ. μ. 102-105 με 23-26). Ακολουθεί στα μ. 106-125 η τονική επαναφορά της πλάγιας θεματικής ομάδος δίχως αλλαγές. Εντούτοις, το κομμάτι ολοκληρώνεται με μια καταληκτική παράθεση του επικεφαλής μοτίβου του κυρίου θέματος στο πλαίσιο μιας βραχύτατης *coda* (στα μ. 126-128)· στην σημασία της μικρής αυτής προσθήκης αναφέρεται ειδικότερα ο Webster, ο οποίος επισημαίνει ότι μόνο σε αυτό εδώ το σημείο η αρχική μοτιβική ιδέα εντάσσεται σε ένα σαφές και σταθερό τονικό πλαίσιο και καταλήγει σε μια ισχυρή τέλεια πτώση:[225] ιδού λοιπόν άλλη μια περίπτωση αποκατάστασης ενός δεδομένου "προβλήματος" εντός της *coda* – παρά και την εξαιρετικά μικρή έκταση που αυτή διαθέτει εν προκειμένω.

Μεταξύ των αργών συμφωνικών μερών που γράφηκαν έως το 1768, το Adagio σε Φα-μείζονα της *συμφωνίας σε ρε-ελάσσονα* Hob. I: 26 είναι αναμφίβολα το πλέον ιδιότυπο. Ως μοναδικό ουσιαστικά θέμα χρησιμοποιείται εδώ ένα χορικό μέλος της καθολικής εκκλησίας για τους *Θρήνους του προφήτη Ιερεμία*, οι εμφανίσεις του οποίου σε διάφορα τονικά κέντρα οργανώνονται κατά το πρότυπο της τριμερούς μορφής σονάτας.[226] Στην *έκθεση* το θέμα αυτό παρουσιάζεται δύο φορές από το πρώτο όμποε και τα δεύτερα βιολιά, πρώτα στην Φα-μείζονα (μ. 1-16) και έπειτα στην Ντο-μείζονα (μ. 24-36), συνοδευόμενο από ισάριθμα διαφορετικά αντιθέματα στα πρώτα βιολιά· θα μπορούσε μάλιστα να μιλήσει κανείς για

[225] Βλ. την συνολική τοποθέτηση του Webster, στο *Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 131 και 133.
[226] Εύλογα λοιπόν σε αυτήν την περίπτωση ο Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 289 και 291· *Haydn: At Eszterháza*…, ό.π., σ. 293) κάνει λόγο για έναν συνδυασμό χορικού πρελουδίου και μορφής σονάτας.

"κύριο και πλάγιο αντίθεμα" αντί για κύριο και πλάγιο θέμα, αφού μόνο το "αντιθεματικό" υλικό είναι αυτό που διαμορφώνει εν τέλει μια θεματική αντίθεση μεταξύ των δύο τονικών περιοχών: το "κύριο αντίθεμα" (μ. 1-16) είναι σαφώς μελωδικού χαρακτήρος, ενώ το "πλάγιο αντίθεμα", το οποίο διαμορφώνει και την μετάβαση των μ. 17-23, χαρακτηρίζεται από την ρυθμική του ενεργητικότητα.[227] Η διαφορά στην έκταση των δύο εμφανίσεων του χορικού οφείλεται στην επαναφορά της τρίμετρης κεφαλής του ως "επιλόγου" στα μ. 14-16, κάτι που δεν επαναλαμβάνεται στην περιοχή της δεσπόζουσας (πρβλ. μ. 24-36 με 1-13). Η αρχική αυτή κατανομή των ρόλων των οργάνων (χορικό-θέμα σε πρώτο όμποε και δεύτερα βιολιά, αντιθέματα στα πρώτα βιολιά, γραμμή του μπάσσου σε βιόλες, τσέλλα και κοντραμπάσσα) διατηρείται και στην *επεξεργασία*, όπου όμως εισάγεται μόνον η τρίμετρη κεφαλή του χορικού. Μετά την εναρκτήρια λοιπόν παράθεση του αρχικού τριμέτρου της *εκθέσεως* στην δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 37-39, τα πρώτα βιολιά αξιοποιούν από εκεί και ύστερα το "πλάγιο αντίθεμα" σε μια συνεχή μετατροπική πορεία μέχρι την στάση-τομή στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος στα μ. 56-57, ενόσω η κεφαλή του χορικού κάνει σποραδικά την εμφάνισή της, αφ' ενός μεν στο περιβάλλον της Σι-ύφεση-μείζονος και της σχετικής της σολ-ελάσσονος στα μ. 46-48 και αφ' ετέρου στην Φα-μείζονα (εν είδει "ψευδούς επανεκθέσεως") στα μ. 50-52.[228] Η πραγματική επανέκθεση του χορικού-θέματος στην Φα-μείζονα πραγματοποιείται τελικά στα μ. 58-80, όπου ωστόσο κανένα εκ των δύο "αντιθεμάτων" της *εκθέσεως* δεν αναπαράγεται και αντ' αυτών διαμορφώνονται νέα ενορχηστρωτικά καθώς και υφολογικά δεδομένα. Η μελωδία του χορικού *ανατίθεται* τώρα στα δύο όμποε και στο πρώτο κόρνο, *εναρμονίζεται* από το δεύτερο κόρνο και τις (ισοκρατούσες) βιόλες, *συνοδεύεται* από τους αρπισμούς των δεύτερων βιολιών και την λιτή γραμμή του μπάσσου στα βαθύφωνα έγχορδα και *περιβάλλεται* από τις φιγούρες των πρώτων βιολιών, οι οποίες συνιστούν και το μοναδικό στοιχείο που παραπέμπει μοτιβικά στο "πλάγιο αντίθεμα" της *εκθέσεως*, χωρίς όμως να το ανακαλεί πλέον ως τέτοιο. Κατά συνέπειαν, η τρίφωνη αντιστικτική γραφή της *εκθέσεως* αντικαθίσταται στην *επανέκθεση* από μια ομοφωνική αντιμετώπιση του χορικού-θέματος για έξι διαφορετικές φωνές.[229] Παράλληλα, η έκταση του χορικού διπλασιάζεται σχεδόν, με ρυθμικές μεγεθύνσεις (πρβλ. μ. 64-67 με 7-8, μ. 71-76 με 9-10 και μ. 79-80 με 13) και επαναλήψεις τμημάτων (πρβλ. μ. 68-70 με 61-63), καθιστώντας την τρίτη μακροδομική ενότητα ικανή να αντιπροσωπεύσει αμφότερες τις τονικές περιοχές της *εκθέσεως*: δύσκολα, κατά την γνώμη μου, μπορεί να βρεθεί στην μουσική φιλολογία άλλο, ακόμη πιο αντιπροσωπευτικό δείγμα *μονοθεματικής* – στην κυριολεξία – σονάτας! Οι επιμηκύνσεις του "δεσπόζοντος" φθόγγου λα του τροπικού χορικού μέλους στα μ. 66-67 και 71-74 έχουν, τέλος, μια περαιτέρω αξιοπρόσεκτη συνέπεια για την *επανέκθεση*, όσον αφορά στην αρμονική της φυσιογνωμία: στα συγκεκριμένα σημεία τονικοποιείται η σχετική ρε-ελάσσονα, δημιουργώντας έτσι σύντομες παρεκκλίσεις από την κύρια τονικότητα εντός της τρίτης μακροδομικής ενότητος[230] – πράγμα ασυνήθιστο στο έργο του Haydn, σύμφωνα τουλάχιστον με όσα έχουμε διαπιστώσει μέχρι στιγμής.

Η *συμφωνία σε Ντο-μείζονα* Hob. I: 38 της ιδίας περιόδου περιλαμβάνει ένα ενδιαφέρον Andante molto σε Φα-μείζονα, το οποίο καθ' όλην την διάρκειά του εκμεταλλεύεται την εντύπωση της "ηχούς" που προξενεί η εναλλαγή ανάμεσα στα πρώτα και στα δεύτερα βιολιά (που παίζουν μάλιστα με πνιγέα).[231] Έτσι, το κύριο θέμα, αν και οκτάμετρης περιοδικής δόμησης κατ' αρχήν (μ. 1-4 και 6-9), εκτείνεται μέχρι το μ. 10,

[227] Πρβλ. επίσης Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 291· *Haydn: At Eszterháza*…, ό.π., σ. 293.
[228] Πρβλ. Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 291.
[229] Ο Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 291), αντιθέτως, επισημαίνει μόνο τις ενορχηστρωτικές διαφορές.
[230] Ο Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 291), αναφέρεται επίσης σε μια "λαμπρή μετατροπία στην μείζονα τρίτη βαθμίδα με φρύγια πτώση", έχοντας προφανώς κατά νου τα μ. 66-67.
[231] Βλ. Landon, *Haydn: At Eszterháza*…, ό.π., σ. 289· Andreas Ballstaedt, "»Humor« und »Witz« in Joseph Haydns Musik", *Archiv für Musikwissenschaft* 55/3, 1998, σ. 207.

εξαιτίας των απόηχων των καταλήξεων των δύο φράσεών του, στα μ. 5 και 10. Ακολουθεί μια μετάβαση προς την Ντο-μείζονα στα μ. 11-16, όπου οι αντίλαλοι των δεύτερων βιολιών μετατρέπονται στην πορεία σε μιμήσεις της μελωδικής γραμμής των πρώτων, στην συνέχεια εκτίθεται στην δευτερεύουσα αυτή τονικότητα το πλάγιο θέμα στα μ. 17-24 (με μιμήσεις αρχικά και την τεχνική του "αντιλάλου" να επανακάμπτει προς το τέλος του), και τελικά η *έκθεση* ολοκληρώνεται με δύο καταληκτικές ιδέες (στα μ. 25-28 και 29-33) και την μέχρις εσχάτων "φιλονικία" των δύο ομάδων βιολιών για το ποιά θα έχει τον τελευταίο λόγο![232] Η *επεξεργασία* ανοίγει με μια πλήρη παράθεση του κυρίου θέματος στην Ντο-μείζονα στα μ. 34-43 και συνεχίζεται με την κατασκευή μιας τρίτης ανάλογης φράσεως στα μ. 44-49 που μετατρέπει προς την σχετική ρε-ελάσσονα. Το νέο αυτό τονικό κέντρο εδραιώνεται στα μ. 50-61 με ένα μάλλον αναπάντεχο γεγονός: το βασικό μοτίβο, για πρώτη και μοναδική φορά σε ολόκληρο το κομμάτι, μεταφέρεται στα βαθύφωνα έγχορδα, όπου και αλυσιδοποιείται, ενώ οι δύο ομάδες βιολιών περιορίζονται εδώ σε μιμήσεις συνοδευτικών φιγούρων επαναλαμβανόμενων ογδόων. Θαυμάσιος όμως είναι και ο τρόπος διασύνδεσης του τέλους της *επεξεργασίας* με την έναρξη της *επανεκθέσεως*: στα μ. 62-64 οι δύο ομάδες βιολιών εξακολουθούν όπως προηγουμένως να περιορίζονται σε επαναλήψεις φθόγγων, αλλά μετρικώς μετατοπισμένων και εν είδει ηχούς παρά μιμήσεως, ενόσω στο μπάσσο επανεισάγεται η βηματική κίνηση ογδόων των μ. 1-2 στα μ. 63-64· προκύπτει έτσι ένα τρίμετρο μοντέλλο που αλυσιδοποιείται στα μ. 65-67, 68-70 και 71-73, και το οποίο, ακολουθώντας έναν κύκλο πεμπτών από την ρε-ελάσσονα μέχρι την Φα-μείζονα, οδηγεί ανεπαίσθητα στην επανέκθεση του κυρίου θέματος από το μ. 72 και εξής. Στο πρώτο μάλιστα ήμισυ της *επανεκθέσεως*, ο Haydn διευρύνει την πρώτη φράση του κυρίου θέματος σε επτά μέτρα (μ. 72-78), διασπώντας την κύρια μελωδική της γραμμή στα συστατικά της μοτίβα που αντηχούν στα δεύτερα βιολιά (ως προέκταση της διαδικασίας που ξεκίνησε από το τελευταίο τμήμα της *επεξεργασίας*), και συγχωνεύει κατόπιν σε ένα ακόμη επτάμετρο την δεύτερη φράση του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 79-82 με 6-9) με το τέλος της μεταβάσεως (πρβλ. μ. 83-85 με 14-16), αποκόπτοντας τα μ. 10 και 11-13 της *εκθέσεως*· προς εξισορρόπηση πάντως, στο δεύτερο ήμισυ της *επανεκθέσεως* (μ. 86-102) μεταφέρονται πιστά στην αρχική τονικότητα τα αντίστοιχα περιεχόμενα της *εκθέσεως*.

Με το Un Poco Andante σε Φα-μείζονα της *συμφωνίας σε Ντο-μείζονα* Hob. I: 41 ο Haydn επανέρχεται στην προσφιλή του κατά το πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1760 τακτική ενσωμάτωσης υφολογικών στοιχείων κοντσέρτου σε αργά συμφωνικά μέρη, χωρίς ωστόσο ανάλογες δομικές συνέπειες. Στην συγκεκριμένη λοιπόν περίπτωση, όταν το σολιστικό φλάουτο κάνει την πρώτη του εμφάνιση στην άρση του μ. 8, βρίσκεται ήδη στην δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως*. Το οκτάμετρο που προηγείται, επομένως, δεν μπορεί να λειτουργήσει ως ritornello· αντιθέτως, συνιστά ένα περιοδικά δομημένο κύριο θέμα για τα έγχορδα της ορχήστρας, με καταλήξεις στην τονική (μ. 4) και στην δεσπόζουσα (μ. 8) της Φα-μείζονος. Ομοίως, τα μ. 9-23 εκλαμβάνονται ως το πλάγιο θέμα της *εκθέσεως* στην Ντο-μείζονα, στο οποίο βεβαίως το σώμα των πνευστών εν γένει (δύο όμποε, δύο κόρνα και το σόλο φλάουτο φυσικά) αναλαμβάνει κυρίαρχο ρόλο, ενώ στα μ. 24-31 και 32-34 μπορεί κανείς να εντοπίσει δύο καταληκτικές ιδέες που επαναλαμβάνουν την ηχοχρωματική αντίθεση των δύο βασικών θεμάτων σε στενότερο χώρο. Η *επεξεργασία*, τουναντίον, αφιερώνεται σχεδόν εξ ολοκλήρου στο σώμα των εγχόρδων (και στο θεματικό τους υλικό), ενώ παράλληλα η αρμονική της πορεία συνιστά εν πολλοίς μια τεράστια προέκταση της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος. Από μοτιβικής επόψεως, σχεδόν καθ' όλην την διάρκειά της (μ. 35-51) η *επεξεργασία* βασίζεται στην συνοδευτική φιγούρα των δεύτερων βιολιών που προέρχεται από την παραλλαγή της πρώτης καταληκτικής ιδέας στα μ. 28-31· το στοιχείο αυτό συνδυάζεται με την αλυσιδοποίηση του επικεφαλής μοτίβου του κυρίου θέματος στα μ. 35-40 και κατόπιν με την περαιτέρω ρευστοποίησή του που μάλιστα

[232] Μια λεπτομερέστερη προσέγγιση των περιεχομένων της *εκθέσεως* προσφέρει ο Ballstaedt, ό.π., σ. 208-209.

συνεπιφέρει μια σταδιακή ρυθμική επιβράδυνση (στα μ. 41-43 και 44-51), έως ότου στον τελικό ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της Φα-μείζονος (στα μ. 52-55) η επανεμφάνιση των πνευστών προσδώσει εκ νέου ρυθμική ενεργητικότητα για την συνέχεια. Η επανέκθεση του κυρίου θέματος είναι ακριβής προς την έκθεσή του μόνο ως προς την πρώτη τετράμετρη φράση του στα μ. 56-59, ενώ η δεύτερη στρέφεται προς την υποδεσπόζουσα στα μ. 60-61 (πρβλ. μ. 5-6) και επαναπροσεγγίζει την δεσπόζουσα στα μ. 62-64, ανακαλώντας για άλλη μια φορά την καταληκτική φιγούρα των μ. 28-31. Από αυτήν την αντικατάσταση του τελευταίου διμέτρου του κυρίου θέματος της *εκθέσεως* το αντίστοιχο τμήμα της *επανεκθέσεως* μεγεθύνεται κατά ένα μέτρο· ωστόσο, η τρίτη μακροδομική ενότητα καθίσταται τελικά ισομεγέθης με την πρώτη, εξαιτίας ορισμένων τροποποιήσεων και κατά την τονική επαναφορά του πλαγίου θέματος που έχουν ως αποτέλεσμα την σύμπτυξή του κατά ένα μέτρο (πρβλ. τα μ. 65-68 με τα 9-12 και τα μ. 73-78 με τα 18-23, αλλά η μικρή απόκλιση προς τον ελάσσονα τρόπο των μ. 13-17 εδώ συνοψίζεται τρόπον τινα στα μ. 69-72) – καμμία μεταβολή, αντιθέτως, δεν παρατηρείται στην επανέκθεση των δύο καταληκτικών ιδεών στα μ. 79-86 και 87-89.

Στα 1768 χρονολογείται με ακρίβεια η *συμφωνία σε φα-ελάσσονα* Hob. I: 49, το εναρκτήριο Adagio της οποίας διαθέτει πληθώρα δομικών ιδιαιτεροτήτων. Η *έκθεση* διαιρείται σε τρία τμήματα: μια κύρια θεματική ομάδα, μια μετάβαση και μια πλάγια θεματική ομάδα με σύντομη κατακλείδα. Η πρώτη κύρια θεματική ιδέα στα μ. 1-6 δίνει την εντύπωση μιας εισαγωγής, καθώς ολοκληρώνεται στην δεσπόζουσα με σταδιακή κατάπαυση της ρυθμικής κίνησης και καταληκτική κορώνα.[233] Εντούτοις, η ακόλουθη δεύτερη ιδέα συνιστά περισσότερο ένα παράλλαγμα της πρώτης (στα μ. 7-10) με πτωτική εξέλιξη προς την τονική (στα μ. 11-14).[234] Νέα ρυθμική πνοή εισάγεται στην μετάβαση, που από την φα-ελάσσονα (στα μ. 15-18) στρέφεται σύντομα προς την δεσπόζουσα της σχετικής Λα-ύφεση-μείζονος (στα μ. 19-24).[235] Η έναρξη της πλάγιας θεματικής ομάδος στην νέα αυτή τονικότητα λαμπρύνεται ηχοχρωματικά από την πρώτη εμφάνιση των όμποε (τα κόρνα, αντιθέτως, είχαν εισαχθεί ήδη από την πρώτη κύρια ιδέα της *εκθέσεως*) κατά το πρώτο τετράμετρο της πρώτης πλάγιας ιδέας των μ. 25-33· τόσο αυτή όσο και η δεύτερη πλάγια ιδέα, στα μ. 34-38, καταλήγουν όμως σε μισή πτώση, με αποτέλεσμα η επικύρωση της σχετικής μείζονος να πραγματοποιηθεί οριστικά μόνο στην κατακλείδα της *εκθέσεως* στα μ. 39-43. Η *επεξεργασία* ξεκινά με μια παράθεση στην δευτερεύουσα τονικότητα όχι της πρώτης, αλλά της δεύτερης κύριας θεματικής ιδέας στα μ. 44-51 (= μ. 7-14) και συνεχίζεται με ανάπτυξη του υλικού της μεταβάσεως στα μ. 52-59 που καταλήγει στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος.[236] Στο σημείο αυτό βάσιμα μπορεί κανείς να αναμένει πλέον την έναρξη της *επανεκθέσεως*. Αυτή όμως αναβάλλεται για το μ. 62, εξαιτίας μιας "αινιγματικής" εμβόλιμης φράσεως στην ντο-ελάσσονα στα μ. 60-61, που ανάγεται στην αρχική ιδέα και σταματά στην διπλή δεσπόζουσα, πράγμα βεβαίως που καθιστά τελείως απρόσμενη την ακόλουθη επαναφορά της πρώτης κύριας ιδέας.[237] Και η συνέχεια όμως είναι γεμάτη εκπλήξεις: από την κύρια ομάδα της *εκθέσεως* επανεκτίθεται μόνο η πρώτη ιδέα – και μάλιστα συντετμημένη – στα μ. 62-66 (πρβλ. μ. 62-65a με 1-4a), η οποία συνδέεται με τα καταληκτικά μέτρα της μεταβάσεως (πρβλ. μ. 67-69 με 22-24),[238] για να ακολουθήσει η

[233] Πρβλ. χαρακτηριστικά Haimo, *Haydn's Symphonic Forms*…, ό.π., σ. 73.
[234] Βλ. επίσης Haimo, *Haydn's Symphonic Forms*…, ό.π., σ. 74 και 75.
[235] Για την ενότητα του μοτιβικού υλικού στο πλαίσιο της μεταβάσεως, βλ. Haimo, *Haydn's Symphonic Forms*…, ό.π., σ. 75.
[236] Πρβλ. Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 262· Haimo, *Haydn's Symphonic Forms*…, ό.π., σ. 79 και 72.
[237] Σε αυτήν την πολύ ασθενή προετοιμασία (;) της *επανεκθέσεως*, με την άμεση διαδοχή διπλής δεσπόζουσας – τονικής και διάστημα τριτόνου στο μπάσσο, αναφέρονται με θαυμασμό τόσο ο Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 264) όσο και ο Haimo (*Haydn's Symphonic Forms*…, ό.π., σ. 72-73, 78 και 79).
[238] Ο Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 264) επισημαίνει μια τονική αστάθεια στα μ. 62-70, την οποία ο Haimo (*Haydn's Symphonic Forms*…, ό.π., σ. 71 και 78 και 79-80) αναπτύσσει περαιτέρω σε

επαναφορά στην φα-ελάσσονα των πλαγίων θεματικών ιδεών, στα μ. 70-78 (πρβλ. μ. 25-33) και 79-82 (με σύμπτυξη του διμέτρου 36-37 στο μ. 81), η προσθήκη μιας νέας θεματικής ιδέας στα μ. 83-91 (που ανάγεται μοτιβικά στην μετάβαση καθώς και στην πρώτη πλάγια θεματική ιδέα) και τελικά η επανέκθεση της κατακλείδας στα μ. 92-96.[239]

Ως αποτέλεσμα όσων προαναφέρθηκαν, η συνολική μακροδομή προσλαμβάνει έναν αμφίσημο χαρακτήρα, ανάμεσα στην τριμέρεια και την διμέρεια: η *επεξεργασία* είναι πολύ σύντομη σε σχέση με τις δύο περιβάλλουσες ενότητες και επιπλέον συνίσταται ως επί το πλείστον στο θεματικό υλικό της κύριας ομάδος και της μεταβάσεως που περικόπτεται από την – απροσδόκητα εμφανιζόμενη στα μ. 62 κ.εξ. – *επανέκθεση*· εάν λοιπόν η αρχική ιδέα δεν επανερχόταν τόσο παράδοξα στο σημείο αυτό στην κύρια τονικότητα και παρέμενε ένα εισαγωγικό στοιχείο, τότε η διμερής μακροδομική έποψη θα δικαιωνόταν πλήρως.[240] Η πραγματικότητα όμως είναι διαφορετική και σίγουρα χρήζει ερμηνείας. Ας συνοψίσουμε λοιπόν τα θεωρητικά προβλήματα που εγείρονται στην τριμερή αυτή μορφή σονάτας, προσφέροντας συγχρόνως την βέλτιστη δυνατή ερμηνεία τους: α) Η μικρή έκταση της *επεξεργασίας* είναι σίγουρα αξιοπρόσεκτη· συνιστά εντούτοις μια σπάνια αλλά όχι μεμονωμένη περίπτωση στο έργο του Haydn, όπως έχουμε ήδη διαπιστώσει. β) Τα εμβόλιμα μ. 60-61 τονικοποιούν την ελάσσονα δεσπόζουσα αχρηστεύοντας την σταδιακή προετοιμασία της αρχικής τονικότητος που είχε λάβει χώραν στα μ. 52-59· το δίμετρο αυτό πρέπει κατά την γνώμη μου να εκληφθεί ως ένας ευφυές τέχνασμα του Haydn, οι συνέπειες του οποίου μας είναι ήδη γνωστές: μακροδομική αμφισημία, παρεκτροπή από την τονική ομαλότητα στην σύνδεση της *επεξεργασίας* με την *επανέκθεση* και φυσικά ασταθής επαναφορά της αρχικής τονικότητος που χρήζει περαιτέρω επιβεβαίωσης. γ) Η απάλειψη ολόκληρης της δεύτερης κύριας θεματικής ιδέας (το μεταβατικό υλικό, αντιθέτως, κάλλιστα μπορεί να μην επανεκτεθεί ποτέ, όπως ήδη γνωρίζουμε) ερμηνεύεται διττώς: αφ' ενός μεν από το γεγονός ότι τα μ. 7-14 συνιστούν ένα ανάπτυγμα του μοτιβικού υλικού της πρώτης κύριας θεματικής ιδέας (μ. 1-6)[241] και αφ' ετέρου από το ότι η πλήρης παράθεσή τους στην έναρξη της *επεξεργασίας* στην δευτερεύουσα τονικότητα (στα μ. 44-51) αναπληρώνει ικανοποιητικά την απουσία τους από την *επανέκθεση*. Τέλος, δ) η προσθήκη των μ. 83-91 στην *επανέκθεση* επιτυγχάνει κατά πρώτον να εδραιώσει την αρχική τονικότητα (η οποία, τόσο εξαιτίας της

---

"δομική αστάθεια", υποδεικνύοντας την εξαιρετικά περιορισμένη αντιστοιχία του πρώτου τμήματος της *επανεκθέσεως* προς το αντίστοιχο της *εκθέσεως* και παραλληλίζοντας σε δυναμικό και αρμονικό επίπεδο το καινοφανές υλικό των μ. 65-66 με τα μ. 57-59 της *επεξεργασίας*, στον βαθμό που εδώ ουσιαστικά επανέρχεται η λειτουργία της δεσπόζουσας της φα-ελάσσονος, η οποία ωστόσο απουσίαζε την κρίσιμη στιγμή της προετοιμασίας της *επανεκθέσεως* στα μ. 60-61.

[239] Για τις δομικές αντιστοιχίες μεταξύ των δύο εξωτερικών ενοτήτων, βλ. και Haimo, *Haydn's Symphonic Forms*…, ό.π., σ. 71-72. Τόσο ο Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 264) όσο και ο Haimo (*Haydn's Symphonic Forms*…, ό.π., σ. 81-83 και 77) τονίζουν με έμφαση την απουσία ισχυρών τέλειων πτώσεων κατά την *επανέκθεση* της πλάγιας θεματικής ομάδος, στην οποία και αποδίδουν (ιδίως ο δεύτερος) εν μέρει την λειτουργική αναγκαιότητα της επιπρόσθετης θεματικής ιδέας των μ. 83-91. Ως προς την αναγωγή, τέλος, των μ. 83-91 στην μετάβαση και στην πρώτη πλάγια θεματική ιδέα, ο Haimo (ό.π., σ. 76) υποδεικνύει ειδικότερα ότι εδώ αναπλάθεται ελεύθερα και σε διαφορετικά αρμονικά συμφραζόμενα το υλικό των μ. 67-73, εν είδει δηλαδή μιας σημαντικά τροποποιημένης τμηματικής επαναφοράς στο πλαίσιο της *επανεκθέσεως*.

[240] Πρβλ. την αντίστοιχη σκέψη του Haimo, *Haydn's Symphonic Forms*…, ό.π., σ. 79. Το μικρό μέγεθος της *επεξεργασίας* υποχρεώνει πράγματι τον Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 299) να αντιμετωπίσει την μορφή αυτή ως διμερή. Ο Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 262), αντιθέτως, προβληματίζεται με την μικρή έκταση της *επεξεργασίας*, αλλά δεν εξετάζει καθόλου το ενδεχόμενο της διμερούς μακροδομικής οργάνωσης για το κομμάτι αυτό. Η στάση αυτή πάντως μου φαίνεται πολύ πιο υπεύθυνη από εκείνη της Elaine Rochelle Sisman, η οποία στο άρθρο της "Haydn's Theater Symphonies", *Journal of the American Musicological Society* 43/2, 1990, σ. 334, αναφέρεται απλώς σε μια ανεπτυγμένη μορφή σονάτας, δίχως να εξετάσει καθόλου την δυσανάλογα περιορισμένη έκταση της μεσαίας ενότητος προς τις άλλες δύο.

[241] Πρβλ. Haimo, *Haydn's Symphonic Forms*…, ό.π., σ. 75-76, ο οποίος πάντως επεκτείνει την ερμηνεία αυτή και σε ό,τι αφορά στο υλικό των μ. 15 κ.εξ. της μετάβασης, θεωρώντας ότι αυτό αναπληρώνεται επαρκώς (σε μελωδικό τουλάχιστον επίπεδο) από την επαναφορά των μ. 22-24 στα μ. 67-69.

απρόσμενης επαναφοράς της στο μ. 62 όσο και λόγω της πτωτικής δομής της πλάγιας θεματικής ομάδος της *εκθέσεως*, δεν έχει επικυρωθεί με ιδιαίτερη έμφαση μέχρι το σημείο αυτό) και κατά δεύτερον να εξισορροπήσει τις ιδιαίτερα εκτεταμένες περικοπές θεματικού υλικού της *εκθέσεως*.[242]

Το Adagio σε Φα-μείζονα της *συμφωνίας σε Ντο-μείζονα* Hob. I: 48, γραμμένης έως το 1769, ξεκινά με ηχοχρωματικές αντιθέσεις ανάμεσα στα έγχορδα (μ. 1 και 3) και στα δύο όμποε (μ. 2 και 4), στο πλαίσιο του οκτάμετρου κυρίου θέματος σε δομή κλειστής αρμονικά προτάσεως, η κατάληξη του οποίου προεκτείνεται στα μ. 9-11, όπου τα κόρνα κάνουν μια ιδιαίτερα εντυπωσιακή είσοδο με μια σύντομη καταληκτικού χαρακτήρος ιδέα. Η στροφή προς την τονικότητα της δεσπόζουσας πραγματοποιείται κατόπιν στην μετάβαση των μ. 12-15, τα συνοδευτικά στοιχεία της οποίας διατηρούνται περαιτέρω και στην έναρξη της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Ντο-μείζονα (στα μ. 16-20)· ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν εδώ οι απατηλές πτώσεις στα μ. 22 και 31-32 καθώς και η "αιώρηση" στην υποδεσπόζουσα της νέας τονικότητος στα μ. 28-30, γεγονότα τα οποία αναβάλλουν κατ' εξακολούθησιν την επικύρωση της Ντο-μείζονος μέχρι τις καταληκτικές ιδέες των μ. 34-36 και 37-38. Στην σχετικώς σύντομη *επεξεργασία* (μ. 39-51) αναπτύσσεται μόνο η μοτιβική ιδέα της μετάβασης, η οποία διερχόμενη από την Σι-ύφεση-μείζονα και την Μι-ύφεση-μείζονα καταλήγει μάλλον απότομα στην δεσπόζουσα της σχετικής ρε-ελάσσονος στα μ. 49-50a. Ο (θεμέλιος της συγχορδίας αυτής) φθόγγος λα εξακολουθεί όμως να αντηχεί στα ζεύγη όμποε και κόρνων στα μ. 50b-51 και καθίσταται εν τέλει ο συνδετικός κρίκος για την άμεση επαναφορά της Φα-μείζονος στα μ. 52-54, από κοινού με την καταληκτική στο κύριο θέμα ιδέα των μ. 9-11. Μια σύντομη προέκταση της ιδέας αυτής στα μ. 55-57 ολοκληρώνεται σε μισή πτώση-τομή και έπεται η επανέκθεση του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 58-61 με 1-4), το δεύτερο τετράμετρο του οποίου αντικαθίσταται εδώ από το παρεμφερές πεντάμετρο 62-66, που καταλήγει όμως εκ νέου στην δεσπόζουσα, προκειμένου να ακολουθήσει άμεσα η επαναφορά στην Φα-μείζονα ολόκληρης της πλάγιας θεματικής ομάδος στα μ. 67-89. Διαπιστώνεται επομένως ότι η *επανέκθεση* δεν ξεκινά στο μ. 58, με το κύριο θέμα και την κατάλληλη αρμονική προετοιμασία μέσω της δεσπόζουσάς της, αλλά ήδη από το μ. 52, όπου δηλαδή καμμία από τις δύο προαναφερόμενες συνθήκες δεν πληρούται, αφού τόσο η καταληκτική ιδέα των μ. 9-11 όσο και η ίδια η Φα-μείζονα επανεισάγονται στο σημείο αυτό τελείως απροσδόκητα.[243] Η συγκεκριμένη πάντως αναδιάταξη στο εσωτερικό του κυρίου θέματος συνεπιφέρει μια ενδιαφέρουσα δομική αμφισημία, στον βαθμό που η μετάθεση στην έναρξη της *επανεκθέσεως* μιας σαφέστατα καταληκτικής χειρονομίας (σε συνδυασμό και με την ισχυρή τομή στο μ. 57) δεν εξαλείφει πλήρως την αίσθηση της "διπλής επαναφοράς" στο μ. 58.

Στο σημείο αυτό θα μπορούσαμε επίσης να εξετάσουμε τα αργά μέρη των συμφωνιών Hob. I: 52 και 65, οι οποίες γράφηκαν κάπου μεταξύ των ετών 1768 και 1773. Το Andante σε Ντο-μείζονα της *συμφωνίας σε ντο-ελάσσονα* Hob. I: 52 πραγματώνει τον τριμερή τύπο σονάτας σε πολύ μεγάλο εύρος, εκκινώντας από ένα κύριο θέμα με δομή ασύμμετρης περιόδου (μ. 1-6 και 7-16) και μικρή κατάληξη με αναδρομή στην επικεφαλής ιδέα (στα μ. 17-20· πρβλ. μ. 17-18 με 1-2 και 7-8). Η πλάγια θεματική ομάδα στην Σολ-μείζονα εισάγεται απ' ευθείας στο μ. 21, προξενώντας μάλιστα έντονη δυναμική και ηχοχρωματική αντίθεση προς ό,τι προηγήθηκε· παρουσιάζει δε ενδιαφέρον το γεγονός ότι όλες οι θεματικές ιδέες της (μ. 21-31, 32-41, 42-79) ανάγονται μοτιβικά σε φιγούρες του κυρίου θέματος, διατηρώντας ωστόσο η κάθε μία τον αυτόνομο χαρακτήρα της. Η ενότητα της *επεξεργασίας* ανοίγει ήρεμα, με μια παράθεση της πρώτης εξάμετρης φράσεως του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα

[242] Πρβλ. Haimo, *Haydn's Symphonic Forms*…, ό.π., σ. 76. Πράγματι, δίχως τα μ. 83-91, η *επανέκθεση* θα ήταν μόλις 26 μέτρων και θα υπολειπόταν δραματικά έναντι της 43 μέτρων *εκθέσεως*· αντιθέτως, με την προσθήκη αυτή, η ισορροπία ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επανέκθεση* αποκαθίσταται σε σημαντικό βαθμό (43 έναντι 35 μέτρων).

[243] Πρβλ. Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 143.

τονικότητα στα μ. 80-85, αλλά αμέσως μετά ακολουθεί ένα ξέσπασμα ανάλογο (από επόψεως χαρακτήρος αλλά και μοτιβικού υλικού) εκείνου των μ. 21 κ.εξ., το οποίο με ιδιαίτερη σφοδρότητα κατευθύνεται μέσω της ρε-ελάσσονος και της Ντο-μείζονος στην σχετική λα-ελάσσονα (στα μ. 86-97).[244] Στην νέα αυτή τονικότητα παρατίθεται κατόπιν ελαφρώς ανασυντεθειμένο ένα μεγάλο και χαρακτηριστικό απόσπασμα της (εκτενέστατης) τρίτης πλάγιας θεματικής ιδέας (πρβλ. μ. 98-104 με μ. 42-48 και μ. 109-111 με 54-56), η καταληκτική χειρονομία της οποίας ρευστοποιείται στα μ. 112-116 οδηγώντας εν συντομία πίσω στην αρχική τονικότητα. Η *επανέκθεση*, τώρα, διαφέρει σε μικρό μόνο βαθμό από την *έκθεση*, και αυτό επειδή το κύριο θέμα μετά την επαναφορά της πρώτης φράσεώς του στα μ. 117-122 και του μεγαλύτερου τμήματος της δεύτερης με ενορχηστρωτικές κυρίως μεταβολές (πρβλ. μ. 123-130 με 7-14) εξελίσσεται αναπτυξιακά στα μ. 131-138, φθάνοντας σε μια μισή πτώση που επιτρέπει την στενότερη διασύνδεσή του με την ακόλουθη πλήρη επαναφορά στην Ντο-μείζονα της πλάγιας θεματικής ομάδος στα μ. 139-197 (με επουσιώδεις τροποποιήσεις).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το Andante σε Ρε-μείζονα της *συμφωνίας σε Λα-μείζονα* Hob. I: 65. Το κύριο θέμα της *εκθέσεως* διατυπώνεται ως τριμερής μικροδομή: η αρχική ιδέα των μ. 1-3 ακολουθείται από μια "φανφάρα" των πνευστών στα μ. 4-5 και επαναλαμβάνεται αμέσως μετά στα μ. 6-8· ως μεσαίο τμήμα εμφανίζεται στα μ. 9-16 μια εμμονή των πρώτων βιολιών στον φθόγγο $λα^2$ που εξ αρχής υποδηλώνει την συγχορδία της δεσπόζουσας της Ρε-μείζονος· η επαναφορά, τέλος, του πρώτου τμήματος διευρύνεται σημαντικά, καθώς η αρχική ιδέα (μ. 17-19) και η "φανφάρα" (μ. 32-33) περικλείουν μεμονωμένες εμφανίσεις του επικεφαλής μοτίβου (στα μ. 20 και 25-27) καθώς και μια νέα μελωδική φράση σε ταυτοφωνία (στα μ. 21-24 και 28-31). Με μια νέα ρυθμική φιγούρα στα μ. 34-37, η πλάγια θεματική ομάδα εισάγεται απ' ευθείας στην τονικότητα της Λα-μείζονος, η οποία πάντως παγιώνεται περαιτέρω με την ανάπτυξη κυρίως του επικεφαλής μοτίβου του κυρίου θέματος (στα μ. 38-45, 46-53 και 54-56). Η *επεξεργασία* βασίζεται σχεδόν εξ ολοκλήρου στην αναδιάταξη υλικού της *εκθέσεως*, στο οποίο μάλιστα ανατίθενται διαφορετικές λειτουργίες: έτσι, η αρχική ιδέα του κυρίου θέματος παρατίθεται δύο φορές, πρώτα στην τονικότητα της δεσπόζουσας, στα μ. 57-59, και έπειτα στην Ρε-μείζονα, στα μ. 65-67, ακολουθούμενο μάλιστα σε αυτήν την περίπτωση και από την "φανφάρα" στα μ. 68-69· ενδιάμεσα, στα μ. 60-64, παρατίθεται απομονωμένο το επικεφαλής μοτίβο, παραπέμποντας εμμέσως στα μ. 25-27 της *εκθέσεως*· η μελωδική φράση των μ. 21-24 και 28-31 εμφανίζεται στην *επεξεργασία* στα μ. 70-73 με μετατροπική λειτουργία προς την υποδεσπόζουσα, απ' όπου στην συνέχεια εισάγεται με δομική επικάλυψη ένα αναπτυξιακό τμήμα (μ. 73-81) που καταλήγει στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος αξιοποιώντας μοτιβικό υλικό που ανάγεται στα μ. 40-43 της πλάγιας θεματικής ομάδος της *εκθέσεως*· έτσι, η *επεξεργασία* επικεντρώνεται τελικά σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας στα μ. 82-91, ο οποίος βασίζεται στην έμμονη επανάληψη στα πρώτα βιολιά του φθόγγου $λα^2$ των μ. 9-16 που συνδυάζεται με σποραδικές εμφανίσεις του επικεφαλής μοτίβου στα μπάσσα (στα μ. 84, 86, 88, 90), φθάνοντας σε μια ισχυρή καταληκτική χειρονομία σε μισή πτώση-τομή στα μ. 92-96. Η επίκληση του επικεφαλής μοτίβου στο μ. 97 λειτουργεί από εκεί και ύστερα ως προαναγγελία της επαναφοράς του κυρίου θέματος στα μ. 98-119, η δομή του οποίου όμως υφίσταται πολύ σημαντικές μεταβολές στην *επανέκθεση*: διότι ναι μεν η αρχική ιδέα επανεμφανίζεται στα μ. 98-100, η "φανφάρα" των πνευστών όμως διασπάται σε δύο τμήματα (στα μ. 101 και 103) εξαιτίας της παρεμβολής πολύ ενεργητικών ανιουσών κλιμάκων στα έγχορδα (μ. 102 και 104), το δεύτερο τμήμα (μ. 9-16) εξαλείφεται εντελώς, ενώ τα μοτιβικά στοιχεία του τρίτου τμήματος ανασυντίθενται εναλλασσόμενα πυκνώτερα μεταξύ τους (στα

[244] Σε αυτό το τμήμα της *επεξεργασίας* αναφέρεται και ο Landon (*Haydn: At Eszterháza*…, ό.π., σ. 299), ο οποίος όμως το αντιμετωπίζει – κακώς, κατά την γνώμη μου – ως μεμονωμένο γεγονός στο πλαίσιο της μακροδομικής οργάνωσης του εν λόγω κομματιού, παραγνωρίζοντας την λειτουργική αλλά και θεματική του συνάφεια προς την έναρξη της πλάγιας θεματικής ομάδος της *εκθέσεως* που ακολουθεί επίσης το κύριο θέμα.

μ. 105-117· πρβλ. μ. 20-31) προ της τελικής επαναφοράς της "φανφάρας" στα μ. 118-119. Έπειτα, στα μ. 120-145, επανεκτίθεται στην Ρε-μείζονα ολόκληρη η πλάγια θεματική ομάδα, με μόνη ουσιαστική διαφορά την ενίσχυση της καταληκτικής επενέργειας του τελικού τριμέτρου της *εκθέσεως* (μ. 54-56), το οποίο στην *επανέκθεση* διπλασιάζεται με διαφορετική ενορχήστρωση στα μ. 140-142 και 143-145. Ολόκληρο λοιπόν το μέρος αυτό συνιστά μια πνευματώδη ενασχόληση του Haydn με τις δυνατότητες που μπορεί να του προσφέρει η ποικιλόμορφη αναδιάταξη ενός περιορισμένου αριθμού μοτίβων: πρόκειται επομένως για ένα εξαιρετικό δείγμα αυτοπεριορισμού σε ελάχιστες αρχικές "επινοήσεις", από τις οποίες ο συνθέτης επιδεικνύει ευφάνταστα πώς μπορεί να εξαχθεί μια μεγάλη μορφή σονάτας.[245]

Τέσσερα ακόμη αργά μέρη συμφωνιών που γράφηκαν κατά τα έτη 1771 και 1772 ακολουθούν το τριμερές μακροδομικό πρότυπο. Το Andantino e cantabile σε Λα-μείζονα της *συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* Hob. I: 42 διαθέτει μια *έκθεση* στην οποία βρίσκει εφαρμογή τόσο η τεχνική της παραλλαγής όσο και της επέκτασης σε μεγάλο εύρος μιας σύντομης θεματικής ιδέας. Η παραλλαγή αφορά πρωτίστως στο οκτάμετρο κύριο θέμα που επανεμφανίζεται στα μ. 9-16 με μελωδικούς καλλωπισμούς, και δευτερευόντως στα μ. 17-20, 25-26 και 29-30 της μεταβάσεως που επαναλαμβάνονται απ' ευθείας σε παρηλλαγμένη εκδοχή, στα μ. 21-24, 27-28 και 31-32.[246] Παράλληλα όμως εδώ διακρίνεται ήδη και η τεχνική της δομικής επέκτασης: χωρίς τις επαναλήψεις, το δομικό υπόβαθρο του πρώτου ημίσεως της *εκθέσεως* περιορίζεται στο οκτάμετρο κύριο θέμα, με κατάληξη στην δεσπόζουσα στο μ. 8, και σε μια εννεάμετρη μετάβαση (μ. 17-20, 25-26, 29-30 και 33), με δύο πτώσεις στην διπλή δεσπόζουσα, στα μ. 24 και 33·[247] έπειτα, ολόκληρο το πλάγιο θέμα στην Μι-μείζονα ανάγεται ουσιαστικά σε μια οκτάμετρη πρόταση (μ. 34-40 και 48),[248] η οποία αρχικά διευρύνεται εσωτερικά με την αρμονική επιβράδυνση των μ. 41-47 και κατόπιν επαναλαμβάνεται με διαφορετική ενορχήστρωση (πρώτη είσοδος των όμποε) και ακόμη μεγαλύτερη επέκταση στα μ. 49-65, με την αρμονική λύση στην τονική να έρχεται μόλις στην μικρή κατακλείδα των μ. 66-69. Στην *επεξεργασία* είναι ενδιαφέρουσα η επιλογή του Haydn να ξεκινήσει με μια παράθεση του πλαγίου θέματος εκ νέου στην Μι-μείζονα στα μ. 70-73 (πρβλ. μ. 34-37), η ελεύθερη πάντως εξέλιξη του οποίου οδηγείται σε μισή πτώση στην σι-ελάσσονα στα μ. 74-78. Σε αυτήν την τονικότητα παρατίθεται κατόπιν το αρχικό τετράμετρο του κυρίου θέματος (μ. 79-82), το οποίο αμέσως μετά παραλλάσσεται με ρυθμικές συγκοπές στα μ. 83-85 (πρβλ. μ. 79-81) και αλυσιδοποιείται περαιτέρω φθάνοντας σε μισή πτώση στην σχετική φα-δίεση-ελάσσονα (μ. 86-92). Από τον νέο αυτόν τονικό σταθμό ξεκινά το τρίτο τμήμα της *επεξεργασίας*, ξανά με μια αποσπασματική παράθεση του κυρίου θέματος στα μ. 93-95 (πρβλ. μ. 1-3) και περαιτέρω διαδικασία ρευστοποίησης του υλικού του (μ. 96 κ.εξ.)· η διπλή όμως αποτυχία πραγμάτωσης

[245] Αυτό το εξαιρετικής τεχνικής εμπνεύσεως κομμάτι δεν φαίνεται παρ' όλα αυτά να έχει συγκινήσει ιδιαίτερα την σχετική έρευνα μέχρι στιγμής. Μόνο ο Antony Hodgson (*The Music of Joseph Haydn: The Symphonies*, The Tantivy Press, London 1976, σ. 95) χαρακτηρίζει το εν λόγω Andante "αινιγματικό", επισημαίνοντας την ύπαρξη ενός μόνο "θέματος" (του αρχικού) που διακόπτεται από τις υποδειχθείσες φανφάρες των πνευστών.

[246] Πρβλ. Sisman, "Small and Expanded Forms…", ό.π., σ. 453· και της ιδίας, *Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 85.

[247] Διαφωνώ εν μέρει με την θεώρηση της Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 85), η οποία – παραπέμποντας στον Koch – εκλαμβάνει ως δομικό υπόβαθρο της μεταβάσεως τα μ. 17-20, 25-26 και 33-34, με συνέπεια τα μ. 29-30 και 31-32 να θεωρούνται ως δεύτερη και τρίτη στην σειρά παραλλαγή των μ. 25-26 (πρβλ. επίσης Sisman, "Small and Expanded Forms…", ό.π., σ. 453). Η Sisman επιχειρεί εδώ να συγκροτήσει ένα οκτάμετρο με αρμονική κλειστότητα, παραγνωρίζοντας όμως αφ' ενός ότι η λειτουργία του στην *έκθεση* του συμφωνικού αυτού μέρους επιβάλλει αντιθέτως την αρμονική του ανοικτότητα και αφ' ετέρου ότι η αρμονική βάση του διμέτρου 29-30 είναι εντελώς διαφορετική από του διμέτρου 25-26! Παρ' όλα αυτά, η παρατήρησή της όσον αφορά στην συμμετρική μείωση του μεγέθους των φράσεων μέχρι το μ. 33, ακόμη και αν πρέπει να αναθεωρηθεί από 8x2 + 4x2 + 2x4 + 1 (βλ. *Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 85 και 99) σε 8x2 + 4x2 + 2x2 + 2x2 + 1, είναι πάρα πολύ σημαντική.

[248] Η Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 85) εξάγει κατά παρόμοιον τρόπο ως υποθετικό δομικό αρχέτυπο τα μ. 34-40 και 48-49, πράγμα όμως που δεν ευσταθεί για ευνόητους λόγους (μ. 49 = μ. 34).

μιας – καλά προετοιμασμένης, κατά τα άλλα – τέλειας πτώσεως στην σχετική ελάσσονα στα μ. 104-105 και 107-108 οδηγεί τελικά σε μια σύντομη στροφή προς την αρχική Λα-μείζονα στα μ. 108-110, απότοκο της οποίας είναι η έναρξη της *επανεκθέσεως* από το μ. 111.[249] Σε αυτήν την τρίτη μακροδομική ενότητα σημειώνονται ορισμένες μικρές αλλά αξιοπρόσεκτες αλλαγές: η πρώτη φράση του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 111-114 με 1-4) επαναλαμβάνεται άμεσα στα μ. 115-118, με την προσθήκη όχι μόνο των όμποε αλλά και των πρωτοεμφανιζόμενων σε αυτό το σημείο κόρνων· ολόκληρη η ορχήστρα επανεκθέτει επίσης την δεύτερη φράση του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 119-122 με 5-8), η οποία όμως δεν επαναλαμβάνεται· κατόπιν, από την μετάβαση της *εκθέσεως* αποκόπτεται εντελώς το πρώτο τετράμετρο με την παρηλλαγμένη επανάληψή του και έτσι στα μ. 123-131 μεταφέρεται στην υπερκείμενη τετάρτη μόνο το υλικό των μ. 25-33, προετοιμάζοντας την (ελάχιστα τροποποιημένη) επαναφορά στην αρχική τονικότητα του πλαγίου θέματος και της κατακλείδας στα μ. 132-163 και 164-167.

Στο Adagio σε Λα-ύφεση-μείζονα της *συμφωνίας σε Μι-ύφεση-μείζονα* Hob. I: 43, το κύριο θέμα της *εκθέσεως* παρουσιάζεται όπως και σε πολλές εκ των προαναφερόμενων περιπτώσεων μόνο από τα έγχορδα: πρόκειται για μια ασύμμετρη περίοδο δέκα μέτρων, με πτώσεις στην δεσπόζουσα (μ. 4) και στην τονική (μ. 10). Το επόμενο δεκάμετρο τμήμα (μ. 11-20) συνιστά μια μετάβαση με νέο μοτιβικό υλικό, η οποία μάλιστα εκκινεί απ' ευθείας από την σχετική φα-ελάσσονα και μόνο στην πορεία στρέφεται προς την Μι-ύφεση-μείζονα, καταλήγοντας σε μισή πτώση. Στην ίδια αυτή τονικότητα εμφανίζεται κατόπιν η πλάγια θεματική ομάδα, όπου αρχικά – με την υποβλητική είσοδο των ισοκρατούντων κόρνων – αναπτύσσεται το μοτιβικό υλικό του μεταβατικού τμήματος αντιστικτικά (μ. 21-24) και ομοφωνικά (μ. 25-33), φθάνοντας σε πλήρη πτωτική διαδικασία με την εμφάνιση μιας νέας ρυθμικής φιγούρας στα μ. 34-36, ενώ στην συνέχεια τα ίδια μοτιβικά στοιχεία διαμορφώνουν ένα επιβλητικό πέρασμα για ολόκληρη την ορχήστρα (στα μ. 37-45) που συνδέεται με μια ήσυχη καταληκτική ιδέα στα μ. 46-48. Η *επεξεργασία* χωρίζεται σε δύο τμήματα: το πρώτο από αυτά αφιερώνεται σε μάλλον δευτερεύοντα μοτιβικά περιεχόμενα του κυρίου θέματος, τα οποία μετασχηματίζονται και αλυσιδοποιούνται στα μ. 49-58 ακολουθώντας μια μετατροπική πορεία που καταλήγει σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της σχετικής φα-ελάσσονος στα μ. 59-62· από εκεί και ύστερα, στο δεύτερο τμήμα της *επεξεργασίας* (μ. 63-80) δεσπόζει το ρυθμικό μοτίβο των μ. 25 κ.εξ. της πλάγιας θεματικής ομάδος της *εκθέσεως*,[250] το οποίο αναπτύσσεται εξαντλητικά διερχόμενο από την Λα-ύφεση-μείζονα και την φα-ελάσσονα, χωρίς όμως να τις τονικοποιεί με σαφήνεια, έως ότου με συνοπτικές διαδικασίες επαναπροσεγγισθεί η αρχική τονικότητα για την έναρξη της *επανεκθέσεως*. Η επαναφορά του κυρίου θέματος στα μ. 81-92 έρχεται ουσιαστικά να διακόψει την μοτιβική εμμονή του δευτέρου τμήματος της *επεξεργασίας*· σε σχέση με την *έκθεση*, εξ άλλου, ο Haydn αποσοβεί την τελική πτώση στην τονική (πρβλ. μ. 81-89 με 1-9) και με μια μικρή αλυσιδοποίηση στα μ. 90-91 φθάνει σε μισή πτώση στο μ. 92 (πρβλ. μ. 20), προκειμένου δια της εξάλειψης της μεταβάσεως να επανεκτεθεί σχεδόν αμετάβλητη στην αρχική τονικότητα ολόκληρη η πλάγια θεματική ομάδα (μ. 93-120).

Το κύριο θέμα του Adagio σε Λα-μείζονα της περίφημης *συμφωνίας σε φα-δίεση-ελάσσονα* Hob. I: 45 είναι επίσης αρμονικώς κλειστό, αλλά διατυπώνεται ως δεκαεξάμετρη περίοδος.[251] Η μετάβαση (μ. 17-28) διαθέτει εν μέρει τον δικό της μοτιβικό χαρακτήρα και

[249] Αναφορικά με την πολύ σύντομη αρμονική προετοιμασία της *επανεκθέσεως*, και ο Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 143) επισημαίνει πολύ ορθά την ελάχιστη βαρύτητα που δίνεται στην επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητος στα μ. 108-110, σε σχέση μάλιστα με τον εκτεταμένο χώρο που παρέχεται στα μ. 98-107 για την προετοιμασία της τέλειας πτώσεως στην ελάσσονα σχετική της (μια προσδοκία, η οποία βέβαια ουδέποτε εκπληρώνεται).

[250] Πρβλ. Landon, *Haydn: At Eszterháza*…, ό.π., σ. 300.

[251] Πρβλ. Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 57.

καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα,[252] προκειμένου να προετοιμάσει την είσοδο της πλάγιας θεματικής ομάδος της *εκθέσεως* στην Μι-μείζονα. Η έναρξη της πρώτης πλάγιας ιδέας (στα μ. 29-32) μπορεί βέβαια να ανάγεται μοτιβικώς στο κύριο θέμα,[253] αλλά φωτίζεται από την σύντομη πρώτη εμφάνιση των όμποε και στην συνέχεια (στα μ. 33-44) εξελίσσεται τελείως διαφορετικά απ' αυτό· η σύντομη παρεμβολή στον ελάσσονα τρόπο στα μ. 33-37, εξ άλλου, βρίσκει το αντίστοιχό της (και μάλιστα εις διπλούν) και εντός της δεύτερης πλάγιας θεματικής ιδέας, στα μ. 49-52 και 60-63, γεγονός όμως το οποίο εν τέλει δεν υποσκάπτει την εδραίωση της Μι-μείζονος συνολικά στα μ. 45-71.[254] Η επανεμφάνιση του αρχικού μοτιβικού υλικού του κυρίου θέματος στην κατάληξη της πλάγιας θεματικής ομάδος (μ. 68b-71a), επίσης, ακολουθείται από αναδρομή σε ένα μοτιβικό στοιχείο της μετάβασης (βλ. μ. 17-19), στο οποίο και βασίζεται η μικρή κατακλείδα της *εκθέσεως* στα μ. 72-76 (με την επανεμφάνιση των δύο όμποε να προσδίδει εκ νέου ιδιαίτερο χρώμα και έμφαση σε αυτό το σημείο).[255] Με το ίδιο ρυθμικό μοτίβο στην γραμμή του μπάσσου και πλατιές κινήσεις στα βιολιά ανοίγει στην συνέχεια και η *επεξεργασία*, με μια μετατροπική αλυσίδα (μ. 77-82) που οδηγεί στην σι-ελάσσονα για έναν σύντομο διάλογο των δύο ομάδων βιολιών με το υπό συζήτηση μοτίβο (στα μ. 83-87)· ακολουθεί μετατροπική πορεία και τέλεια πτώση στην σχετική φα-δίεση-ελάσσονα, με ανάπτυξη και μερική παράθεση του υλικού των μ. 58-68 στα μ. 88-98 και μια ακόμη επαναφορά του ρυθμικού μοτίβου της μεταβάσεως στα μ. 99-101. Ο επόμενος αρμονικός σταθμός της *επεξεργασίας* είναι η σχετική της δεσπόζουσας (ντο-δίεση-ελάσσονα), η οποία προσεγγίζεται σταδιακά στα μ. 102-109 (με θεματική ανάπτυξη βασισμένη στα μ. 54-57 και 58-61 της *εκθέσεως*), επικυρώνεται στα μ. 110-113 (με μια παράθεση των μ. 29-32,[256] που συνεπιφέρει και την μοναδική εμφάνιση των όμποε στο πλαίσιο της *επεξεργασίας*) και εγκαταλείπεται στα μ. 114-119 (που αντιστοιχούν περίπου στα μ. 33-37), προκειμένου να επαναπροσεγγισθεί η αρχική τονικότητα μέσω της δεσπόζουσάς της – η οποία μάλιστα προεκτείνεται στα μ. 120-126 με ένα "σολιστικό" πέρασμα στα πρώτα βιολιά.[257] Δεδομένης της παντελούς απουσίας του από την *επεξεργασία*, το κύριο θέμα συμβάλλει αποφασιστικά στην σαφήνεια της μακροδομικής διάρθρωσης του κομματιού με την επανεμφάνισή του στην αρχική τονικότητα στην έναρξη της *επανεκθέσεως*, στα μ. 127-134 (πρβλ. μ. 1-8), από κοινού με την πρώτη – υπερβολικά αργοπορημένη – είσοδο των κόρνων.[258] Η αποκοπή τόσο της δεύτερης φράσεως του κυρίου θέματος (μ. 9-16) όσο και ολόκληρης της μετάβασης (μ. 17-28) εντούτοις, εξισορροπείται ως έναν βαθμό από την οκτάμετρη διεύρυνση της δεύτερης πλάγιας θεματικής ιδέας στα μ. 164-175 (πρβλ. μ. 58-61), όπου είναι εμφανές ότι αξιοποιείται περαιτέρω η εμπειρία των μ. 102-109 της *επεξεργασίας* σε μια εντυπωσιακή αρμονική προέκταση (με χρωματικά και εναρμόνια μέσα) της λειτουργίας της διπλής δεσπόζουσας.[259] Κατά τα λοιπά,

---

[252] Βρίσκω τελείως παράλογη την επιλογή του Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 57 και 60) να εκλάβει τα μ. 17-20 ως τμήμα του κυρίου θέματος (με πτώση στην δεσπόζουσα) και να θεωρήσει μόνο τα μ. 21-28 ως μετάβαση, στον βαθμό που καμμιά ιδιαίτερη τομή δεν γίνεται αισθητή ανάμεσα στα μ. 20 και 21! Αποκαλυπτική της συνθετικής πρόθεσης είναι επίσης η πλήρης εξάλειψη των μ. 17-28 από την *επανέκθεση*, όπως θα διαπιστώσουμε αργότερα.

[253] Πρβλ. Landon, *Haydn: At Eszterháza*…, ό.π., σ. 302· Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 60.

[254] Πρβλ. Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 57, 59, 60 και 61-62).

[255] Ο Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 57, 60 και 62), παρατηρώντας την σύμπτωση της ρυθμικής (μετρικής) με την αρμονική παράμετρο στα μ. 69-71, αντιμετωπίζει το σημείο αυτό ως την "λύση" της αρχικής ασυμβατότητος των προαναφερόμενων συνιστωσών στο πλαίσιο τόσο του κυρίου θέματος όσο και της μεταβάσεως αλλά και της πλάγιας θεματικής ομάδος. Όσον αφορά στην κατακλείδα της *εκθέσεως*, πρβλ. επίσης ό.π., σ. 57.

[256] Πρβλ. Landon, *Haydn: At Eszterháza*…, ό.π., σ. 302.

[257] Όσον αφορά στην αρμονική δομή της *επεξεργασίας* και ιδίως στην σημαντική τομή στο μ. 101, πρβλ. Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 57.

[258] Πρβλ. Landon, *Haydn: At Eszterháza*…, ό.π., σ. 302.

[259] Το εκπληκτικό αυτό σημείο σχολιάζεται εύστοχα τόσο από τον Landon (*Haydn: At Eszterháza*…, ό.π., σ. 302) όσο και από τον Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 60).

ελάχιστες αλλαγές σημειώνονται κατά την επαναφορά των μ. 29-57 και 62-76 στα μ. 135-163 και 176-190, με κυριότερη την συνύπαρξη κόρνων και όμποε στα λιγοστά σημεία όπου τα πνευστά συμπράττουν με τα έγχορδα (μ. 135-139a και 185b-190).

Στο Poco adagio σε σι-ελάσσονα της *συμφωνίας σε Σι-μείζονα* Hob. I: 46, η τριμερής μορφή σονάτας πραγματώνεται σε πιο περιορισμένο χώρο. Έτσι, στην *έκθεση* το κύριο θέμα, σε δομή επτάμετρης προτάσεως, στρέφεται ήδη στα μ. 5-7 προς την σχετική Ρε-μείζονα, στην οποία και ακολουθεί άμεσα η πλάγια θεματική ομάδα, με τις θεματικές της ιδέες (στα μ. 8-13, 14-20 και 21-22) να εμπλουτίζονται ηχοχρωματικά από τα διαθέσιμα ζεύγη όμποε και κόρνων. Μετά την διπλή διαστολή, ο τετράμετρος πυρήνας του κυρίου θέματος παρατίθεται στα μ. 23-26 με μεταβαλλόμενο αρμονικό υπόβαθρο από την σι-ελάσσονα προς την Ρε-μείζονα· έπειτα η αρχική του ιδέα συνδέεται με ένα ανάπτυγμα των μ. 16-17 που μετατρέπει προς την δεσπόζουσα φα-δίεση-ελάσσονα (στα μ. 27-30), η οποία εδραιώνεται στα μ. 31-36 διατηρώντας το ίδιο μοτιβικό υλικό ως συνοδεία μιας κύριας μελωδικής γραμμής που ουσιαστικά δεν μπορεί να αναχθεί ευθέως σε καμμία από τις θεματικές ιδέες της *εκθέσεως*! Η ακόλουθη επαναπροσέγγιση της αρχικής σι-ελάσσονος δεν απαιτεί βέβαια ιδιαίτερη έκταση, αλλά πραγματώνεται στα μ. 37-38 με μια αξιοθαύμαστη σταδιακή ενίσχυση του ηχητικού όγκου. Το γεγονός πάντως ότι στην μεσαία ενότητα το θεματικό απόθεμα της *εκθέσεως* αναπτύχθηκε ελάχιστα, υποχρεώνει τρόπον τινα τον Haydn να μεταθέσει μέρος της λειτουργίας αυτής στην *επανέκθεση*. Ως εκ τούτου, από το κύριο θέμα επανεμφανίζονται στην αρχική τονικότητα μόνο τα τέσσερα πρώτα μέτρα (στα μ. 39-42), ενώ η τρίμετρη εξέλιξή του (μ. 5-7) αντικαθίσταται εδώ από ένα λειτουργικώς ισοδύναμο, αλλά πολύ πιο πυκνής υφάνσεως αναπτυξιακό τμήμα στα μ. 43-46a, το οποίο προσέτι συνδέεται τόσο αδιάρρηκτα με την αρκετά τροποποιημένη τονική επαναφορά της πρώτης πλάγιας ιδέας στα μ. 46b-51, ώστε ο εντοπισμός του σημείου έναρξης της τελευταίας να καθίσταται εν τέλει σχεδόν αδύνατος – τουλάχιστον κατά την ακρόαση του έργου. Στην συνέχεια, το μ. 14 πρώτα αλυσιδοποιείται στα μ. 52-53 (ξεκινώντας από την περιοχή της υποδεσπόζουσας) και έπειτα επανεκτίθεται από κοινού με το μ. 15 στα μ. 54-55, ενώ τα μ. 16-17, αφού επανεκτεθούν στα μ. 56-57, αναπτύσσονται περαιτέρω στα μ. 58-62 και τελικά συνδέονται απ' ευθείας με την επαναφορά των μ. 19-20 και 21-22 στα μ. 63-64 και 65-66, αντιστοίχως (τουναντίον, το "παρείσακτο" – από πλευράς δυναμικής – μ. 18 της *εκθέσεως* παραλείπεται τελείως από την *επανέκθεση*, προφανώς για να μην διαταραχθεί το επίπεδο της ηχητικής εντάσεως που έχει επιβληθεί σε ολόκληρη την *επανέκθεση*).

Τρία από τα έξι κουαρτέττα εγχόρδων του opus 9 (των ετών 1769-1770) διαθέτουν αργό μέρος σε μορφή τριμερούς σονάτας, εκ των οποίων μάλιστα το Adagio: cantabile σε Σι-ύφεση-μείζονα του *κουαρτέττου σε ρε-ελάσσονα* opus 9 αρ. 4 / Hob. III: 22 συνιστά μια ακόμη εφαρμογή της παρηλλαγμένης επαναλήψεως μόνο της *εκθέσεως* (ενώ οι άλλες δύο ενότητες δεν επαναλαμβάνονται καθόλου).[260] Το κύριο θέμα καλύπτει τέσσερα μόλις μέτρα (μ. 1-4 και 23-26), αλλά το εναρκτήριο ρυθμικό του πρότυπο είναι αυτό που ανοίγει από εκεί και ύστερα όλα τα υπόλοιπα δομικά μέλη της *εκθέσεως*: την μετάβαση προς την τονικότητα της δεσπόζουσας στα μ. 5-10 και 27-32, το πλάγιο θέμα στην Φα-μείζονα στα μ. 11-19 και 33-41 καθώς και την κατακλείδα στα μ. 20-22 και 42-44.[261] Στην *επανέκθεση* παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ο συνδυασμός των δύο εκδοχών της *εκθέσεως*, καθώς το μεν κύριο θέμα επανεμφανίζεται στα μ. 55-58 στην παρηλλαγμένη εκδοχή του των μ. 23-26, ενώ το πλάγιο θέμα μεταφέρεται στα μ. 61-69 στην Σι-ύφεση-μείζονα ακολουθώντας πιστά το αρχικό πρότυπο των μ. 11-19.[262] Η μετάβαση, αντιθέτως, αντικαθίσταται από ένα νέο δίμετρο (στα

[260] Πρβλ. σχετικά: Keller, ό.π., σ. 27· Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 269· Drabkin, *A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 174· Krummacher, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 32.

[261] Νύξεις περί της εσωτερικής αυτής κατάτμησης της *εκθέσεως* κάνει ο Krummacher, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 32. Ο Keller (ό.π., σ. 28), εξ άλλου, υποδεικνύει την "σχεδόν μονοθεματική" φύση του αργού αυτού μέρους.

[262] Πρβλ. Keller, ό.π., σ. 27. Κακώς ο Drabkin (*A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 174) κάνει λόγο για επανέκθεση του κυρίου θέματος σε περαιτέρω καλλωπισμένη εκδοχή, αφού κάτι τέτοιο είναι προφανές ότι δεν ισχύει.

μ. 59-60) με στροφή προς την υποδεσπόζουσα, η δε κατακλείδα επανεκτίθεται φυσιολογικά στα μ. 74-76 (πρβλ. τα ταυτόσημα μ. 20-22 και 42-44), αυτήν την φορά όμως ακολουθώντας τα εμβόλιμα μ. 70-73, με τα οποία ενσωματώνεται απροσδόκητα στο μέρος αυτό μια προετοιμασία σολιστικής καντέντσας για το πρώτο βιολί εν είδει κοντσέρτου.[263] Εν τω μεταξύ, η ενότητα της *επεξεργασίας* αφιερώνεται στην εξύφανση μιας κύριας μελωδικής γραμμής στο πρώτο βιολί που αξιοποιεί κατά τρόπον ελεύθερο το υλικό της *εκθέσεως*· σε αρμονικό επίπεδο επίσης, η αρχική στροφή προς την ντο-ελάσσονα στα μ. 45-46 δικαιώνεται πτωτικά στα μ. 47-49, ενώ από εκεί και ύστερα (μ. 50-54) η επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητος πραγματώνεται δια της σχετικώς γρήγορης ανάκτησης της δεσπόζουσάς της.[264]

Στο Adagio σε Φα-μείζονα του *κουαρτέττου σε Ντο-μείζονα* opus 9 αρ. 1 / Hob. III: 19 επαναλαμβάνεται και πάλι μόνο η *έκθεση*, αν και χωρίς καταγεγραμμένη παραλλαγή αυτήν την φορά. Αρκετά προβληματική αποδεικνύεται η οροθέτηση του κυρίου θέματος και της μετάβασης: τα τέσσερα πρώτα μέτρα συγκροτούν ένα ολοκληρωμένο αφ' εαυτού τμήμα, αλλά στα μ. 5-7 η εναρκτήρια χειρονομία του πρώτου βιολιού προεκτείνεται στο δεύτερο βιολί και στα μ. 8-9 επαναλαμβάνονται παρηλλαγμένα τα μ. 2-3· δεδομένου λοιπόν του ότι στα μ. 10-15 η περαιτέρω εξέλιξη του αρχικού υλικού αποσταθεροποιεί την αρχική τονικότητα και οδηγεί σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα, μπορεί κανείς είτε να εκλάβει ως κύριο θέμα μόνο τα μ. 1-4 και να θεωρήσει τα μ. 5-15 ως μια αναλογικά τεράστια μετάβαση, είτε να αντιμετωπίσει τα μ. 1-9 ως κύριο θέμα (με παρηλλαγμένη και διευρυμένη εσωτερικά επανάληψη, αλλά χωρίς πτωτική ολοκλήρωση) και να περιορίσει την λειτουργία της μετάβασης στα μ. 10-15.[265] Η *επανέκθεση* αποδεικνύεται ελάχιστα διαφωτιστική ως προς το ζήτημα αυτό, αφού το πρώτο τετράμετρο επανέρχεται μελωδικά παρηλλαγμένο στα μ. 42-45 (ας προσεχθεί μάλιστα ότι η παραλλαγή του μ. 43 παραπέμπει ευθέως στο μ. 8), τα μ. 5-7 επανεκτίθενται δίχως μεταβολές στα μ. 46-48 και συνδέονται άμεσα με μια ελαφρώς τροποποιημένη μεταφορά στην υπερκείμενη τετάρτη των μ. 14-15 στα μ. 49-50· κατά συνέπεια, και πάλι μπορεί κανείς να διαπιστώσει εδώ είτε την πλήρη επαναφορά του τετράμετρου κυρίου θέματος και την περικοπή σημαντικού μέρους της μεταβάσεως (μ. 8-13), είτε την αποκοπή μικρού τμήματος του κυρίου θέματος (μ. 8-9) και την απ' ευθείας σύνδεσή του με το τελικό πτωτικό δίμετρο της μεταβάσεως. Σε κάθε περίπτωση πάντως, είναι σαφές ότι στα μ. 16-27 εκτίθεται στην Ντο-μείζονα το – μοτιβικά αναγόμενο στην εναρκτήρια ιδέα – πλάγιο θέμα, ακολουθούμενο από τρίμετρη κατακλείδα στα μ. 28-30,[266] ενώ στην *επανέκθεση* το πλάγιο θέμα μεταφέρεται στην Φα-μείζονα στα μ. 51-61a (πρβλ. μ. 16-26a), με μια προέκταση πριν την τελική του πτώση στα μ. 61b-64 (στην θέση των μ. 26b-27) που οδηγεί στην παρηλλαγμένη επαναφορά και της μικρής κατακλείδας στα μ. 65-67 (πρβλ. μ. 28-30).[267] Ενδιάμεσα, η *επεξεργασία* χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερη σπασμωδικότητα, αφού

[263] Πρβλ. τις σχετικές παρατηρήσεις του Keller, ό.π., σ. 27 και 28. Ο Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 32) παρατηρεί ότι η *επανέκθεση* έχει ακριβώς την ίδια έκταση με τις δύο εκδοχές της *εκθέσεως*, παραγνωρίζοντας όμως ότι η δομική τους οργάνωση είναι διαφορετική: στην πραγματικότητα, η ισορροπία αυτή οφείλεται στο ότι η προσθήκη των μ. 70-73 είναι ποσοτικά ισοδύναμη της απώλειας που επιφέρει η αντικατάσταση των μεταβατικών μ. 5-10 / 27-32 από τα μ. 59-60.

[264] Οι επιφυλάξεις του Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 32), όσον αφορά στην λειτουργία αυτού του "ενδιάμεσου μετατροπικού τμήματος" ως *επεξεργασίας* ειδικότερα, αλλά και περί της συνολικής μακροδομικής οργάνωσης επί τη βάσει της μορφής σονάτας γενικότερα, είναι απολύτως ενδεικτικές της σύγχρονης υφιστάμενης θεωρητικής προκατάληψης ενάντια στην δυνατότητα εφαρμογής της σονάτας στα αργά μέρη της κλασσικής περιόδου, γι' αυτό και δεν χρήζουν περαιτέρω σχολιασμού.

[265] Εντέχνως, ο Drabkin (*A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 24) αποφεύγει να τοποθετηθεί επί του προκειμένου διλήμματος, αρκούμενος σε μια απλή περιγραφή της παρτιτούρας.

[266] Εφιστώ την προσοχή στην "μονοθεματική" αντίληψη ολόκληρης της μορφής που υποστηρίζει ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 65-66), όσο και αν το σχόλιό του για την προοδευτική επέκταση της αρχικής ιδέας είναι αναμφίβολα εύστοχο. Λιγότερο ουσιώδης, αν και σχετικά εκτενής, είναι τουναντίον η πραγμάτευση του δευτέρου ημίσεως της *εκθέσεως* εκ μέρους του Drabkin, *A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 24-26.

[267] Η υπόδειξη μιας αυτοσχέδιας σολιστικής καντέντσας στο μ. 64 για το πρώτο βιολί οδηγεί περαιτέρω στην ερμηνεία αυτής της δομικής διεύρυνσης στα μ. 61-64 – δια της αρμονικής προέκτασης της λειτουργίας της

βρίθει γενικών παύσεων-τομών: μια δίμετρη "σύνθεση" του επικεφαλής μοτίβου του κυρίου θέματος με την κυρίαρχη ρυθμική φιγούρα της κατακλείδας αρχικά υπαινίσσεται δύο φορές την δεσπόζουσα της ομώνυμης φα-ελάσσονος (μ. 31-32 και 33-34), έπειτα στρέφεται με σαφήνεια προς την σχετική ρε-ελάσσονα (μ. 35-36 και 37-38), η οποία όμως μεθερμηνεύεται ως δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος στα μ. 39-40 και τελικά – με την αλυσιδοποίηση του μ. 40 στο μ. 41 – προσεγγίζεται η δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος για την έναρξη της προαναφερθείσας *επανεκθέσεως*.

Κάπως απλούστερο (από δομικής πάντοτε πλευράς) είναι το Adagio σε Μι-μείζονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Λα-μείζονα* opus 9 αρ. 6 / Hob. III: 24. Το κύριο θέμα εκτείνεται μέχρι την τέλεια πτώση του μ. 7, παραθέτοντας το βασικό του μοτίβο πρώτα ως συνοδευτικό στοιχείο στα μεσαία έγχορδα (στα μ. 1-2) και κατόπιν στην σολιστικά εξελισσόμενη μελωδική γραμμή του πρώτου βιολιού (μ. 3-7). Στην συνέχεια, η ελεύθερη μελωδική εξύφανση της μεταβάσεως (μ. 8-12) συνδέεται άμεσα με την περαιτέρω αξιοποίηση του βασικού μοτίβου στο πλαίσιο του πλαγίου θέματος (μ. 13-22) αλλά και της κατακλείδας της *εκθέσεως* στην τονικότητα της Σι-μείζονος (μ. 23-25).[268] Η *επεξεργασία* κατανέμεται σε δύο μικρής εκτάσεως τμήματα (μ. 26-31 και 32-37), τα οποία υφολογικά και μοτιβικά παραπέμπουν αμφότερα πρώτα στο αρχικό δίμετρο της *εκθέσεως* (μ. 26-28 και 32-33) και κατόπιν στην μετάβαση (μ. 29-31 και 34-37), ενόσω αρμονικά το μεν πρώτο εξ αυτών κινείται από την Σι-μείζονα προς την σχετική ντο-δίεση-ελάσσονα, στην οποία και επικεντρώνεται, το δε δεύτερο εκκινεί από την σχετική ελάσσονα και μέσω της υποδεσπόζουσας Λα-μείζονος καταλήγει σε πτώση στην δεσπόζουσα της αρχικής Μι-μείζονος. Η ακόλουθη επανέκθεση του κυρίου θέματος από το μ. 38 διακόπτεται στο 42a (πρβλ. μ. 1-5a), ενώ στην θέση των μ. 5b-7 (αλλά και ολόκληρης της μεταβάσεως που παραλείπεται) εμφανίζεται ένα νέο πέρασμα του πρώτου βιολιού στα μ. 42b-44 προς την επαναφορά του πλαγίου θέματος και της κατακλείδας στην αρχική τονικότητα, στα μ. 45-54 και 55-57. Παρά την εξωτερική όμως δομική αντιστοιχία του δευτέρου ημίσεως της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως*, στο μ. 54 δίνεται στο πρώτο βιολί η δυνατότητα αυτοσχεδιασμού μιας καντέντσας (αντί της απλής πτώσεως του μ. 22), η οποία παρ' όλα αυτά δεν επιφέρει δομικές μεταβολές στην *επανέκθεση*, όπως εκείνες που παρατηρήθηκαν στις δύο προαναφερόμενες περιπτώσεις αργών μερών από την εξάδα των κουαρτέττων opus 9.

Άλλες τρεις τριμερείς μορφές σονάτας ανιχνεύονται σε ισάριθμα αργά μέρη των κουαρτέττων opus 17 του έτους 1771. Ειδικά για το Adagio σε μι-ελάσσονα του *κουαρτέττου σε Μι-μείζονα* opus 17 αρ. 1 / Hob. III: 25 ο όρος "μονοθεματικότητα" φαίνεται να είναι αρκετά αντιπροσωπευτικός της δομικής οργάνωσης όχι μόνο της *εκθέσεως*, αλλά και του συνολικού μακροδομικού σχεδιασμού, όπως τουλάχιστον προκύπτει σε ένα πρώτο ερμηνευτικό επίπεδο από τις σημαντικές περικοπές στην *επανέκθεση*.[269] Η δίμετρη εναρκτήρια φράση αποτελεί την "γενεσιουργό αιτία" όλων σχεδόν των επιμέρους δομικών μελών της *εκθέσεως*: η πρώτη κύρια θεματική ιδέα αναπτύσσει από αυτήν μια δεκάμετρη πρόταση με κατάληξη στην τονική (μ. 10), ενώ η βραχύτατη μετάβαση προς την σχετική Σολ-μείζονα βασίζεται εξ ολοκλήρου σε αυτήν (μ. 17-18)· ένα παράλλαγμα της ιδίας δίνει στην συνέχεια το έναυσμα για την πρώτη πλάγια

"προδεσπόζουσας" – ως προετοιμασίας της επερχόμενης καντέντσας· η επίδραση του κοντσέρτου στο σημείο αυτό φαίνεται μάλιστα να είναι και ο λόγος για τον οποίο ο Haydn δεν επαναλαμβάνει τελικά τις ενότητες της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως*. Μια λεπτομερή – αλλά καθόλου διαφωτιστική, από δομικής-λειτουργικής επόψεως – αρμονική ανάλυση του μεγαλύτερου μέρους του επανεκτιθέμενου πλαγίου θέματος προσφέρει ο Neubacher, ό.π., σ. 61-62.

[268] Στην "μονοθεματική" φύση της *εκθέσεως* στρέφει δικαίως το ενδιαφέρον του και ο Drabkin (*A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 26), ο οποίος πάντως για ακόμη μια φορά δεν υπερβαίνει το επίπεδο της απλής παρατήρησης όσων λαμβάνουν χώραν επί της παρτιτούρας.

[269] Περιέργως, ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 117) – ο οποίος σε γενικές γραμμές δίνει ιδιαίτερη προσοχή στην "μονοθεματικότητα" της μορφής σονάτας, όπου αυτή εντοπίζεται – στην συγκεκριμένη περίσταση δεν αναφέρει τίποτε σχετικό.

θεματική ιδέα στην Σολ-μείζονα στα μ. 19-28 και μετά από μισή πτώση η αρχική πάντοτε φράση ανασυγκροτείται εκ νέου για τις ανάγκες της δεύτερης πλάγιας θεματικής ιδέας στα μ. 29-40. Μόνο η δεύτερη κύρια θεματική ιδέα των μ. 11-16 την θέτει ουσιαστικά στο περιθώριο, δίνοντας αντ' αυτής έμφαση σε μια φιγούρα αρπισμού, η οποία προαναγγέλλει ως έναν βαθμό και το κατ' εξοχήν συνοδευτικό στοιχείο της πλάγιας θεματικής ομάδος (πρβλ. μ. 11-15 με 19-28 και 35-40). Μετά την επανάληψη της *εκθέσεως*, η αρχική φράση εισάγεται επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος στα μ. 41-42, αλλά με απόσπαση της κατάληξής της στα μ. 43-45 κατευθύνεται προς την σι-ελάσσονα, η οποία επικυρώνεται πτωτικά στα μ. 46-51 με μια έμμεση αναδρομή στα περιεχόμενα της πλάγιας θεματικής ομάδος. Η σύντομη αυτή *επεξεργασία* ολοκληρώνεται με ένα μόλις μεταβατικό μέτρο προς την *επανέκθεση* (μ. 52), όπου η ελάσσονα δεσπόζουσα μειζονοποιείται, προκειμένου η αρχική τονικότητα της μι-ελάσσονος να επανέλθει πλέον οριστικά στο προσκήνιο. Πράγματι, στα μ. 53-56 επανεκτίθεται το αρχικό τετράμετρο της πρώτης κύριας θεματικής ιδέας και συνδέεται με μια εντυπωσιακή ανάπλαση των μ. 11-14a της δεύτερης κύριας θεματικής ιδέας στα μ. 57-60a που καταλήγει σε μισή πτώση στα μ. 60b-61. Ακολούθως, στα μ. 62-75 μεταφέρεται στην αρχική τονικότητα μόνο η δεύτερη πλάγια θεματική ιδέα, με μια εσωτερική διεύρυνση στα μ. 67-69 (αρμονική προέκταση του αντίστοιχου μ. 34 της *εκθέσεως*). Κατά συνέπειαν, από τα 40 μέτρα της *εκθέσεως* επανεκτίθενται περίπου τα μισά, ενώ τα υπόλοιπα (μ. 5-10 και 14b-28) "θυσιάζονται" σε αυτήν την τόσο συνοπτική *επανέκθεση*, για λόγους που εν τέλει δεν είναι και τόσο προφανείς, σύμφωνα τουλάχιστον με την αρχή της "μονοθεματικότητος"· διότι η συνθετική επιλογή της επαναφοράς μόνο της δεύτερης πλάγιας θεματικής ιδέας και όχι της πρώτης είναι αναμφίβολα αυθαίρετη, στον βαθμό που αμφότερες (πρωτίστως μάλιστα η δεύτερη, και δη στην έναρξή της) ανάγονται στην εναρκτήρια δίμετρη φράση της *εκθέσεως* και ως εκ τούτου θα μπορούσαν να θεωρηθούν εξίσου "καταχρηστικές" για την *επανέκθεση*. Αν δε σε αυτό το γεγονός προσμετρηθεί και η πρωτοφανής μακροδομική ανισορροπία – δεδομένου όχι μονάχα του ότι το μέγεθος της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως* από κοινού (12 + 23 = 35 μέτρα) είναι μικρότερο της *εκθέσεως* (40 μέτρα), αλλά και του ότι οι δύο τελευταίες ενότητες δεν επαναλαμβάνονται (σε αντίθεση με την πρώτη) – τότε είναι βέβαιο ότι έχουμε να κάνουμε με ένα εξαιρετικά αινιγματικό μέρος, απώτερος "προγραμματικός" στόχος του οποίου μοιάζει να είναι η κατάλυση της "κλασσικής ισορροπίας" μεταξύ των συνιστωσών μακροδομικών ενοτήτων!

Η ισορροπία αυτή διασφαλίζεται τουναντίον στο Adagio σε Σι-ύφεση-μείζονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Φα-μείζονα* opus 17 αρ. 2 / Hob. III: 26, τουλάχιστον σε ό,τι αφορά στις δύο εξωτερικές ενότητες. Το κύριο θέμα της *εκθέσεως* είναι εξάμετρο και αρμονικώς κλειστό, επαναλαμβάνεται δε – μία οκτάβα χαμηλότερα – στα μ. 7-12. Με το επικεφαλής του μοτίβο ξεκινούν επίσης αμφότερες οι φράσεις της μεταβάσεως (μ. 13-16 και 17-22), οι οποίες τονικοποιούν σχετικά γρήγορα την Φα-μείζονα και καταλήγουν σε τέλεια και μισή πτώση (στα μ. 16 και 22, αντιστοίχως). Παράλληλα, στο μ. 22 εισάγεται στο δεύτερο βιολί ένα νέο μοτίβο συνοδείας που διατηρείται για πολλά μέτρα στην πρώτη πλάγια θεματική ιδέα των μ. 23-34, αλλά απουσιάζει παντελώς από την δεύτερη (περισσότερο αντιστικτικής υφής) ιδέα των μ. 35-41. Δεδομένης όμως της απουσίας ενδείξεων επαναλήψεως ενοτήτων, το μ. 41 συνιστά συγχρόνως και το σημείο έναρξης της σύντομης *επεξεργασίας*, η οποία στρέφεται προς την σχετική σολ-ελάσσονα και καταλήγει σε μισή πτώση στο μ. 52, εξυφαίνοντας ελεύθερα τα βασικά συστατικά της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας της *εκθέσεως* (πρβλ. ιδίως μ. 22, 24 και 26). Σε τελική ανάλυση μάλιστα, θα μπορούσε να γίνει λόγος περισσότερο για ένα μεταβατικό πέρασμα προς την *επανέκθεση* παρά για μια αυτοτελή *επεξεργασία*, αν και η εντύπωση αυτή μετριάζεται σημαντικά από το γεγονός της αδιαμεσολάβητης επαναφοράς της αρχικής τονικότητος μετά την πτώση-τομή του μ. 52.[270] Η ακόλουθη επανέκθεση του

[270] Θεωρητική συζήτηση για το μέρος αυτό εν γένει και ειδικότερα περί της προβληματικής της λειτουργίας των μ. 41-52 δεν φαίνεται να έχει αναπτυχθεί έως σήμερα. Μόνον ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 117) αρκείται σε μια

κυρίου θέματος είναι πλήρης (στα μ. 53-64a), έστω και αν η επανάληψη του αρχικού εξαμέτρου δεν ολοκληρώνεται πτωτικά στο μ. 64, αλλά αναπτύσσεται περαιτέρω στα μ. 64-67 και – καθιστώντας πλέον περιττή την μετάβαση της *εκθέσεως* – οδηγεί σε μισή πτώση στο μ. 68 (πρβλ. μ. 22), προκειμένου να επανεκτεθεί στην συνέχεια ολόκληρη η πλάγια θεματική ομάδα στην Σι-ύφεση-μείζονα (πρβλ. μ. 69-80 με 23-34 και 81-86 με 35-40). Η τελική πάντως πτώση της *εκθέσεως* στο μ. 41, στην *επανέκθεση* προεκτείνεται σε μια σύντομη *coda* (στα μ. 87-90),[271] όπου μάλιστα με ενδιαφέρον παρατηρεί κανείς στα δύο πρώτα μέτρα την σχεδόν αυτούσια μεταφορά στην τονική του περιεχομένου των μ. 82-83 (πρβλ. επίσης μ. 36-37), που μέχρι αυτό το σημείο εμφανιζόταν αποκλειστικά στην εκάστοτε δεσπόζουσα του επικρατούντος τονικού κέντρου.

Η τάση διαμόρφωσης μιας κεντρικής *επεξεργασίας* εξαιρετικά περιορισμένης εκτάσεως δεν απουσιάζει ούτε και στην περίπτωση του Adagio σε Λα-ύφεση-μείζονα του *κουαρτέττου σε Μι-ύφεση-μείζονα* opus 17 αρ. 3 / Hob. III: 27· η ύπαρξη πάντως των σχετικών ενδείξεων για την επανάληψη τόσο της *εκθέσεως* όσο και της *επεξεργασίας* από κοινού με την *επανέκθεση* όφειλε να ληφθεί σοβαρά υπ' όψιν από θεωρητικούς όπως ο Rosen, ο οποίος με περισσή ευκολία τις αγνόησε εκλαμβάνοντας το συγκεκριμένο Adagio ως υπόδειγμα της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία*![272] Στην *έκθεση*, το κύριο θέμα δομείται ως δωδεκάμετρη περίοδος με τέλεια πτώση στο μ. 6 και μισή στο μ. 12,[273] ενώ η εκτενέστατη πλάγια θεματική ομάδα συνίσταται σε τέσσερα επιμέρους τμήματα: στα μ. 13-19 κατ' αρχάς, το υλικό του κυρίου θέματος μετασχηματίζεται στο περιβάλλον της Μι-ύφεση-μείζονος·[274] κατόπιν, στα μ. 20-32, ο Haydn εισάγει νέο θεματικό υλικό, το οποίο όμως μέσω της ομώνυμης μι-ύφεση-ελάσσονος επικεντρώνεται στο περιβάλλον της (σχετικής της) Σολ-ύφεση-μείζονος (στα μ. 24-29), έως ότου μια απότομη μετάπτωση στην ντο-ελάσσονα (μ. 30-32) οδηγήσει εκ νέου στην Μι-ύφεση-μείζονα, για την οριστική της επικύρωση ως δευτερεύουσας τονικότητος της *εκθέσεως* με την τελευταία πλάγια θεματική ιδέα των μ. 33-40 και μια συντομότερη κατακλείδα στα μ. 41-45.[275] Αυτή η πρωτοφανής αρμονική περιπλάνηση εντός της *εκθέσεως* ασκεί φυσικά μια – σχετικώς ήπια – επίδραση και στην *επανέκθεση*, η οποία επιπλέον καθίσταται σαφές ότι αποφεύγει κατά το δυνατόν θεματικούς "πλεονασμούς"· διότι κάθε άλλο παρά τυχαίο είναι βεβαίως το γεγονός ότι από το κύριο θέμα επανεκτίθεται στην Λα-ύφεση-μείζονα μόνο η πρώτη φράση του – και αυτή μάλιστα δίχως πτωτική ολοκλήρωση – στα μ. 55-59 (πρβλ. μ. 1-5), ενώ η δεύτερη φράση των μ. 7-12 και η πρώτη πλάγια ιδέα των μ. 13-19 (οι οποίες αμφότερες ανάγονται στο αρχικό εξάμετρο) παραγράφονται:[276] το υλικό του κυρίου θέματος έχει προηγουμένως αναπτυχθεί κατ' αποκλειστικότητα και στο πλαίσιο της σύντομης *επεξεργασίας*, κατευθυνόμενο αρχικά προς

---

απλή υπόδειξη της εφαρμογής της τριμερούς μορφής σονάτας στο αργό αυτό μέρος, δίχως όμως περαιτέρω σχολιασμό.

[271] Ο Neubacher (ό.π., σ. 38) αναφέρεται χαρακτηριστικά σε μια πλάγια πτώση που εμφανίζεται εδώ ως αρμονική προέκταση της προηγούμενης τέλειας πτώσεως στην αρχική τονικότητα.

[272] Charles Rosen, *Sonata Forms*, W. W. Norton & Company, New York – London 1988 (revised edition), σ. 110. Ελάχιστα κολακευτικές για τους συγγραφείς τους είναι επίσης διάφορες άλλες, ιδιαίτερα ασαφείς διατυπώσεις, όπως π.χ. "διμερής μορφή που τείνει προς την μορφή σονάτας" (Barrett-Ayres, ό.π., σ. 117) ή "διμερής μακροδομικός σχεδιασμός" (Krummacher, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 36).

[273] Ο Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 36), αντιθέτως, περιορίζει το κύριο θέμα στο πρώτο εξάμετρο και θεωρεί το δεύτερο ως παραλλαγή του με διαφορετική αρμονική κατάληξη.

[274] Πρβλ. Krummacher, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 36.

[275] Δικαίως ο Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 36) εντοπίζει στα μ. 20-32 την εκφραστική κορύφωση ολόκληρου του μέρους· από την άλλη πλευρά όμως, εκλαμβάνει τα μ. 33-45 συνολικά ως καταληκτικό υλικό της *εκθέσεως* (τονίζοντας την μοτιβική τους συγγένεια προς τα περιεχόμενα του κυρίου θέματος), εν αντιθέσει προς την ακριβέστερη τοποθέτηση του Neubacher (ό.π., σ. 112-113), ο οποίος διακρίνει μόνο στα μ. 81-85 της *επανεκθέσεως* (και στα αντίστοιχα μ. 41-45 της *εκθέσεως*) σαφέστατα δομικά και αρμονικά χαρακτηριστικά μιας κατακλείδας.

[276] Πρβλ. επίσης Krummacher, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 36.

την σχετική φα-ελάσσονα στα μ. 46-51 (κατάληξη σε μισή πτώση-τομή) και επαναπροσεγγίζοντας κατόπιν την αρχική τονικότητα με μια αλυσίδα πεμπτών στα μ. 52-54. Τα μ. 60-72 λοιπόν αντιστοιχούν απ' ευθείας στα μ. 20-32 της *εκθέσεως*, αλλά με ως επί το πλείστον διαφορετική μελωδική εξέλιξη επικεντρώνονται πλέον αποκλειστικά στην ομώνυμη λα-ύφεση-ελάσσονα, η οποία τελικά αίρεται στην αρχική μείζονα τονικότητα με την επαναφορά της τελευταίας πλάγιας θεματικής ιδέας στα μ. 73-80 και της ακόλουθης κατακλείδας στα μ. 81-85. Έτσι, ο τονικός σχεδιασμός της *επανεκθέσεως* δεν αποφεύγει βέβαια μια σημαντική παρέκκλιση από την Λα-ύφεση-μείζονα κατ' αναλογίαν προς την τονική περιπλάνηση εντός της *εκθέσεως*, από την άλλη όμως είναι πολύ πιο σταθερά προσανατολισμένος στην βασική τονικότητα του μέρους απ' ό,τι ο αντίστοιχος σχεδιασμός της *εκθέσεως*, η οποία προς το μέσον της φθάνει σε ένα τόσο απομεμακρυσμένο τονικό κέντρο (Σολ-ύφεση-μείζονα: "διπλή υποδεσπόζουσα" της κύριας τονικότητος, αλλά κατ' ουσίαν σχετική μείζονα της ομώνυμης ελάσσονος της δευτερεύουσας τονικότητος της Μι-ύφεση-μείζονος) που – δίχως υπερβολή – θα ήταν αδιανόητο ακόμη και για την ενότητα της *επεξεργασίας*, εφ' όσον αυτή καταλάμβανε μεγαλύτερη έκταση! Το μικρότερο μέγεθος, τέλος, των δύο τελευταίων ενοτήτων από κοινού προς την υπερμεγέθη *έκθεση* συνιστά άλλο ένα ενδιαφέρον χαρακτηριστικό της μακροδομικής οργάνωσης του αργού αυτού μέρους, το οποίο ωστόσο έχει εντοπισθεί και σε προηγούμενες περιπτώσεις, ώστε να μην χρήζει εδώ περαιτέρω σχολιασμού.

Το 1772 δύο ακόμη αργά μέρη σε μορφή τριμερούς σονάτας εντοπίζονται στον κύκλο κουαρτέττων που εξεδόθησαν ως opus 20. Το κύριο χαρακτηριστικό του Affettuoso e sostenuto σε Λα-ύφεση-μείζονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Μι-ύφεση-μείζονα* opus 20 αρ. 1 / Hob. III: 31 δεν είναι άλλο από την μοτιβική και υφολογική του ομοιογένεια,[277] η οποία μάλιστα στο παρελθόν δημιούργησε ορισμένα προβλήματα αναγνώρισης ακόμη και αυτού του βασικού δομικού προτύπου της σονάτας.[278] Το κύριο θέμα της *εκθέσεως* συνίσταται σε μια πεντάμετρη φράση με δίμετρη προέκταση-κατάληξη στην τονική, ενώ τα τέσσερα πρώτα μέτρα του επαναλαμβάνονται αμέσως μετά και στην έναρξη της ακόλουθης μεταβάσεως (πρβλ. μ. 8-11 με 1-4), η οποία πάντως από το μ. 12 κ.εξ. στρέφεται προς την τονικότητα της δεσπόζουσας· έτσι, μετά την πτώση στην διπλή δεσπόζουσα στο μ. 18 (αλλά δίχως την παραμικρή διαχωριστική τομή), εκτίθεται στην Μι-ύφεση-μείζονα το πλάγιο θέμα (στα μ. 19-33) καθώς και μια καταληκτική ιδέα (στα μ. 34-38).[279] Το πρώτο πεντάμετρο του κυρίου

[277] Ο Keller (ό.π., σ. 37) αναφέρεται ενδεικτικά σε "μονο-μοτιβική" μορφή σονάτας, θέλοντας ακριβώς να υπογραμμίσει την εξαιρετική θεματική οικονομία του εν λόγω κομματιού. Πρβλ. επίσης τις σχετικές παρατηρήσεις των Drabkin (*A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 152 και 154) και Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 41).

[278] Ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 117), π.χ., κάνει λόγο για μέρος που δεν βασίζεται στην μορφή σονάτας, ενώ η Sylvia Imeson, στο βιβλίο της *"The time gives it proofe": Paradox in the Late Music of Beethoven*, Peter Lang (American University Studies: Ser. 20, Fine Arts: Vol. 29), New York 1996, σ. 43, θεωρεί ότι οι τρεις ενότητες του μέρους αυτού συγκροτούν μια τριμερή ασματική μορφή! Από την άλλη πλευρά βέβαια, δεν απουσιάζει ο αντίλογος: βλ. π.χ. James Webster, "Traditional Elements in Beethoven's Middle-Period String Quartets", στο: Robert Winter – Bruce Carr (επιμ.), *Beethoven, Performers, and Critics (The International Beethoven Congress, Detroit 1977)*, Wayne State University Press, Detroit 1980, σ. 101· Keller, ό.π., σ. 37· Krummacher, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 41· και ιδίως Drabkin, *A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 154.

[279] Ως προς την φραστική δομή της *εκθέσεως*, ο Drabkin (*A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 154) παρατηρεί ορθώς ότι αυτή συνίσταται σε ασύμμετρες ομάδες μέτρων: 5 + 2 (κύριο θέμα), 5 + 6 (μετάβαση), 1 + 4 συν 1 + 4 + 5 (πλάγιο θέμα) και 2 + 3 (κατακλείδα). Κακώς λοιπόν ο Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 41) υποστηρίζει ότι ο διαχωρισμός των μικροδομικών τμημάτων της *εκθέσεως* δεν είναι εφικτός, εξαιτίας της πυκνής και συνεχούς αρμονικο-μελωδικής εξέλιξης, με μόνη εξαίρεση την σολιστική ανάδειξη της γραμμής του πρώτου βιολιού προς το τέλος ολόκληρης της ενότητος (παρατήρηση στην οποία προβαίνει επίσης η Imeson, ό.π., σ. 43). Ο Neubacher (ό.π., σ. 38), τέλος, ενισχύει την επιχειρηματολογία υπέρ της θεώρησης των μ. 92-96 της *επανεκθέσεως* και των αντίστοιχων μ. 34-38 της *εκθέσεως* ως καταληκτικής ιδέας των δύο αυτών ενοτήτων, εξετάζοντας την αρμονική τους φύση που συνιστά μια προέκταση της αμέσως προηγούμενης τέλειας πτώσεως (στα μ. 91-92 και 33-34, αντιστοίχως).

θέματος παρατίθεται στην έναρξη της *επεξεργασίας* στην δευτερεύουσα τονικότητα (μ. 39-43), αλλά από εκεί και ύστερα το υλικό του ρευστοποιείται σταδιακά και αλυσιδοποιείται, έχοντας ως σημείο αναφοράς τις τονικότητες της σι-ύφεση-ελάσσονος (στα μ. 44-47) και πρωτίστως της υποδεσπόζουσας Ρε-ύφεση-μείζονος (στα μ. 48-51 και 52-59), μέσω της οποίας επαναπροσεγγίζεται εν τέλει στα μ. 60-67 η δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος.[280] Έπεται φυσιολογικά η επαναφορά του κυρίου θέματος, η οποία ωστόσο περιορίζεται στα τέσσερα πρώτα μέτρα (στα μ. 68-71) και εξελίσσεται διαφορετικά απ' ό,τι στην *έκθεση* στα ακόλουθα μ. 72-74, με μια στροφή προς την περιοχή της υποδεσπόζουσας που συνδέεται με την μεταφορά στην υποκείμενη πέμπτη του τελικού διμέτρου της μεταβάσεως στα μ. 75-76 (πρβλ. 17-18), προκειμένου στην συνέχεια να επανεκτεθούν στην αρχική τονικότητα της Λα-ύφεση-μείζονος τόσο το πλάγιο όσο και το καταληκτικό θέμα, στα μ. 77-91 και 92-96.[281] Σε αντίθεση πάντως με τα τριμερώς διαρθρωμένα αργά μέρη του opus 17, εδώ παρατηρούμε ότι η έκταση των τριών ενοτήτων (38 + 29 + 29 μέτρα) είναι τέτοια που αποκαθιστά εκ νέου μια ισορροπημένη σχέση μεταξύ τους.

Αυτό βέβαια ισχύει σε κάπως μικρότερο βαθμό στην περίπτωση του Adagio σε Φα-μείζονα του *κουαρτέττου σε φα-ελάσσονα* opus 20 αρ. 5 / Hob. III: 35, όπου η *έκθεση* καταλαμβάνει 41 μέτρα, η *επανέκθεση* 29 και η *επεξεργασία* μόνο 15 μέτρα. Το μέγεθος της *εκθέσεως* ωστόσο δικαιολογείται εν μέρει από το γεγονός ότι το οκτάμετρο κύριο θέμα, σε δομή κλειστής αρμονικά προτάσεως, επαναλαμβάνεται αμέσως μετά με την προσθήκη δεξιοτεχνικών περασμάτων στο μέρος του πρώτου βιολιού και αντικατάσταση της δεύτερης φράσεως (μ. 5-8) από μια λειτουργικώς ανάλογη στα μ. 13-16.[282] Στα μ. 17-18a επίσης, δίνεται η εντύπωση της εκκίνησης μιας ακόμη παραλλαγής του αρχικού θέματος, στην οποία μάλιστα τα περάσματα του πρώτου βιολιού τροποποιούν πλέον την ίδια την κύρια μελωδική γραμμή, σύντομα όμως αποκαλύπτεται ότι πρόκειται για την έναρξη μιας τετράμετρης μετάβασης που φθάνει σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα στο μ. 20, για να ακολουθήσει κατόπιν στην Ντο-μείζονα η πλάγια θεματική ομάδα, στα μ. 21-27 (δομή προτάσεως, με αξιοσημείωτη ρυθμικο-μελωδική παραλλαγή του διμέτρου 21-22 στα μ. 23-24) και 28-41.[283] Στην *επανέκθεση*, τώρα, απουσιάζει μόνο ό,τι περιττεύει: το κύριο θέμα επανέρχεται μία μόνο φορά, στα μ. 57-64, με την μορφή μιας περαιτέρω παραλλαγής των μ. 9-16, και χωρίς διαμεσολάβηση ακολουθεί στα μ. 65-85 ολόκληρη η πλάγια θεματική ομάδα σε μεταφορά στην Φα-μείζονα. Η *επεξεργασία*, εν τω μεταξύ, δημιουργεί ιδιαίτερη αίσθηση καθώς επανεισάγει στο μ. 42 την αρχή του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα, προτού διαμορφώσει από αυτό μια μιμητική-αλυσιδωτή διαδικασία (στα μ. 43-45), ενώ η περαιτέρω εξέλιξη του θεματικού της υλικού οδηγεί μέσω της σολ-ελάσσονος (μ. 46-47) στην δεσπόζουσα της σχετικής ρε-ελάσσονος, επί της οποίας δημιουργείται τρίμετρος ισοκράτης με δεξιοτεχνικές φιγούρες του πρώτου βιολιού (μ. 48-50) που ακολουθείται από δίμετρη πτωτική επίλυσή του (στα μ. 51-52). Μια τετράμετρη περίοδος επαναφοράς από την τονικότητα αυτή προς την δεσπόζουσα της αρχικής Φα-μείζονος στα μ. 53-56, τέλος, αναπτύσσει στο πρώτο βιολί το ρυθμικό πρότυπο του μ. 26 σε ευρεία έκταση και με ένα

[280] Αξιοπρόσεκτη είναι η παρατήρηση του Drabkin (*A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 154) όσον αφορά στην συμμετρική ως επί το πλείστον δόμηση της *επεξεργασίας* (κατά τετράμετρα) που έρχεται να εξισορροπήσει την τονική αστάθεια που επιφέρει ο μετατροπικός αρμονικός σχεδιασμός: 5 + (4 + 4) + (4 + 4) + (5 + 3) μέτρα. Στο τελικό τρίμετρο επίσης (μ. 65-67), το πρώτο βιολί ανακτά και πάλι έναν σολιστικό χαρακτήρα, κατ' αναλογίαν των καταλήξεων των δύο εξωτερικών ενοτήτων· βλ. σχετικά: Imeson, ό.π., σ. 43· Krummacher, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 41.

[281] Πρβλ. Drabkin, *A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 154.

[282] Τόσο η Sisman ("Small and Expanded Forms…", ό.π., σ. 473, καθώς και *Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 99) όσο και ο Drabkin (*A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 77) αναφέρονται απλώς σε μια πεποικιλμένη παραλλαγή των μ. 1-8 στα μ. 9-16, δίχως να εφιστούν όμως την προσοχή στο ότι μόνο τα μ. 1-4 και 9-12 ταυτίζονται – μελωδικά και αρμονικά – μεταξύ τους.

[283] Ο Drabkin (*A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 77) προτιμά να αντιμετωπίζει ειδικά τα μ. 28-35 ως ένα ανεξάρτητο των υπολοίπων καταληκτικό θέμα.

επιπλέον τέχνασμα: η αρμονική πορεία των συνοδευτικών εγχόρδων βρίσκεται σε διάσταση με εκείνη του πρώτου βιολιού, εξαιτίας του ότι το μελωδικό ανάπτυγμα του τελευταίου ανταποκρίνεται στις αλλαγές των συγχορδιών με διαφορά φάσεως, επιχειρώντας έτσι να επιβραδύνει τον αρμονικό ρυθμό – "per figuram retardationis", όπως χαρακτηριστικά σημειώνεται από τον συνθέτη επί της παρτιτούρας, εν είδει απολογίας για την απροκάλυπτα κακή αρμονική σχέση της γραμμής του πρώτου βιολιού προς τα υπόλοιπα έγχορδα![284]

Στα μέσα της προηγούμενης περιόδου, και συγκεκριμένα στα 1762, είδαμε ότι ο Haydn εφάρμοσε για πρώτη φορά σε αργό μέρος κοντσέρτου το δομικό πρότυπο της σονάτας χωρίς *επεξεργασία*. Το γεγονός αυτό, ωστόσο, αποδεικνύεται τώρα ότι δεν ήταν μεμονωμένο, αφού άλλα δύο αργά μέρη κοντσέρτων, γραμμένων κάπου ανάμεσα στα 1765 και 1770, ακολουθούν τις ίδιες βασικές δομικές προδιαγραφές. Το πρώτο από αυτά αφορά συγκεκριμένα στο Adagio σε Ρε-μείζονα του *κοντσέρτου για βιολί σε Λα-μείζονα* Hob. VIIa: 3, για το οποίο μάλιστα απουσιάζουν παντελώς ενδελεχείς αναλυτικές προσεγγίσεις.[285] Το εναρκτήριο ritornello είναι πλούσιο σε θεματικές ιδέες: η κυριότερη από αυτές εμφανίζεται στην αρχή, στα μ. 1-4a και ακολουθείται από εμφαντικές πτωτικές χειρονομίες στα μ. 4b-7· το επόμενο τμήμα (μ. 8-15) χαρακτηρίζεται από μεγάλη ρυθμική κινητικότητα καθώς και από δυναμικές αντιπαραθέσεις forte (μ. 8, 11b-12) και piano (μ. 13-15) ή ακόμη pianissimo (μ. 9-11a)· τέλος, στα μ. 16-18 αναδιατυπώνεται η αρχική ιδέα (πρβλ. μ. 1-3) και ολοκληρώνεται με μια ενεργητική τρίμετρη προέκταση της πτώσεως στην τονική στα μ. 19-21. Από τα παραπάνω πάντως θεματικά περιεχόμενα, ένα μικρό μόνο μέρος αξιοποιείται περαιτέρω στις σολιστικές ενότητες. Έτσι, το κύριο θέμα της *εκθέσεως* συγκροτείται από την αρχική ιδέα του ritornello που παρουσιάζεται από το σολιστικό βιολί στα μ. 22-25a, από την σολιστική ανάπλαση των μ. 4b-7 στα μ. 25b-28, και τέλος, από μια επαναφορά της καταληκτικής ιδέας των μ. 19-20 σε ταυτοφωνία στα μ. 29-30, εν είδει ορχηστρικής παρεμβολής. Αντιθέτως, το μελωδικό περιεχόμενο των δύο φράσεων της μεταβάσεως, στα μ. 31-34a (πτώση στην δεσπόζουσα και σύντομη ορχηστρική παρεμβολή στο μ. 34b) και 35-38a (πτώση στην διπλή δεσπόζουσα), δεν ανάγεται σε καμμία από τις προϋπάρχουσες θεματικές ιδέες, όπως και οι δύο πλάγιες θεματικές ιδέες των μ. 38b-45 και 47-51 στην Λα-μείζονα (διαμεσολαβημένες από μία ακόμη δυναμική παρέμβαση της ορχήστρας στο μ. 46), οι οποίες οφείλουν εξίσου ελάχιστα πράγματα στο προϋπάρχον υλικό (πρβλ. την φιγούρα του σόλο βιολιού στα μ. 38b, 39b και 40b με εκείνη των μ. 4b-7, ενώ τα μ. 47-49 διατηρούν ίσως μια πολύ μακρινή συγγένεια προς τα μ. 13-15).

Στα μ. 52-57 εμφανίζεται το ενδιάμεσο ritornello, το οποίο συνίσταται αφ' ενός μεν στην αρχική θεματική ιδέα στην δευτερεύουσα τονικότητα (πρβλ. μ. 52-55a με 1-4a) και αφ' ετέρου στην ακόλουθη χειρονομία των μ. 4b-6a στα μ. 55b-57a, με την προσθήκη στο τέλος (μ. 57b) ενός περάσματος προς την αρχική τονικότητα (πρβλ. ιδίως μ. 34b). Οι ισχυρές πτώσεις στα μ. 55a και 57a εκτιμώ ότι αποσκοπούν στην επικύρωση της τονικότητος της δεσπόζουσας, προτού επανέλθει οριστικά η αρχική Ρε-μείζονα από το μ. 58 και εξής. Διαφορετικώς διατυπωμένο, το ενδιάμεσο ritornello επέχει ρόλο κατακλείδας της *εκθέσεως* και μόνο την ύστατη στιγμή προετοιμάζει την επαναφορά της αρχικής τονικότητος. Στα μ. 58-85 ακολουθεί βεβαίως η δεύτερη σολιστική ενότητα: το ερώτημα όμως που τίθεται εδώ αφορά στο κατά πόσον αυτή συνιστά μια *επανέκθεση* ή εμπεριέχει αναπτυξιακό και επανεκθεσιακό τμήμα κατά τον τρόπο της δεύτερης μακροδομικής ενότητος του διμερούς τύπου σονάτας. Οι αντιστοιχίες προς την *έκθεση*, κατ' αρχάς, είναι εμφανείς όσον αφορά

[284] Πρβλ. Drabkin, *A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 78.

[285] Ο Landon ("The concertos…", ό.π., σ. 241), επί παραδείγματι, αναφέρει απλώς ότι πρόκειται για μια μορφή σονάτας κοντσέρτου, ενώ ο Odenkirchen (ό.π., σ. 136-137) το εντάσσει δίχως περαιτέρω διερεύνηση στον τύπο της διμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου, προφανώς εκλαμβάνοντας το ενδιάμεσο ritornello στα μ. 52-57 ως έναρξη της δεύτερης μακροδομικής ενότητος με το κύριο θέμα στην δευτερεύουσα τονικότητα, άποψη η οποία θα αντικρουσθεί στην συνέχεια της παρούσας πραγμάτευσης.

στην αρχική ιδέα του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 58-61a με 22-25a) και στην τονική επανέκθεση της πλάγιας θεματικής ομάδος, στα μ. 73b-80 (αρκετά τροποποιημένη εκδοχή των μ. 38b-46 και μάλιστα με σύμπτυξη της λειτουργίας του διμέτρου 43-44 στο μ. 78) και 81-85 (= μ. 47-51). Το υλικό των μ. 61b-73a όμως αναπτύσσει εν πολλοίς το περιεχόμενο των μ. 25b-28 του κυρίου θέματος της *εκθέσεως* σε μεγάλη έκταση, δίχως παρ' όλα αυτά – και αυτό είναι πολύ σημαντικό – να κινείται πέραν του περιβάλλοντος της αρχικής τονικότητος. Συμπεραίνω λοιπόν ότι πρόκειται για μια προέκταση (ή μια "δευτερεύουσα ανάπτυξη", όπως επίσης κατονομάζεται το ίδιο φαινόμενο) του κυρίου θέματος κατά την επανέκθεσή του και όχι για ένα αναπτυξιακό τμήμα στο πλαίσιο της δεύτερης ενότητος μιας διμερούς σονάτας. Ως επιπρόσθετο μάλιστα επιχείρημα ενάντια στην διμερή θεώρηση επικαλούμαι το γεγονός ότι σε όλες τις περιπτώσεις διμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου που έχουμε μέχρι στιγμής εξετάσει, η δεύτερη σολιστική ενότητα δεν ανοίγει ποτέ με παράθεση του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα· ως εκ τούτου, το ότι αυτό ακριβώς συμβαίνει στο αργό μέρος του κοντσέρτου Hob. VIIa: 3 που εξετάζουμε, είναι απολύτως ενδεικτικό ενός τελείως διαφορετικού μακροδομικού σχεδιασμού! Κατά τα λοιπά, η κατάληξη της σολιστικής *επανεκθέσεως* συνδέεται φυσιολογικά με την ορχηστρική προετοιμασία της καντέντσας του σολίστα στα μ. 86-88, ενώ το μεγαλύτερο τμήμα του καταληκτικού ritornello δεν καταγράφεται, επειδή συνίσταται στην πλήρη επανάληψη "da capo" του εναρκτήριου (μ. 1-21).

Η δεύτερη περίπτωση μορφής σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία* αυτής της περιόδου εντοπίζεται στο Adagio σε Ντο-μείζονα του *κοντσέρτου για πιάνο σε Σολ-μείζονα* Hob. XVIII: 4.[286] Το εναρκτήριο ritornello εμπεριέχει αρκετές θεματικές ιδέες, εκ των οποίων η πρώτη συνιστά το κύριο θέμα της σύνθεσης (μ. 1-4), η δεύτερη είναι ένα ανάπτυγμα της προηγούμενης με μεταβατικό χαρακτήρα και κατάληξη σε μισή πτώση (μ. 5-9), η τρίτη δίνει την αίσθηση ενός πλαγίου θέματος (μ. 10-12 και 13-15), ενώ η τέταρτη είναι σαφώς καταληκτικής φύσεως (μ. 16-20). Η σολιστική *έκθεση*, κατόπιν, ξεκινά με το κύριο θέμα μεταφερμένο στο μέρος του πιάνου (στα μ. 21-24), η μετάβασή της ωστόσο διατηρεί έμμεση μόνο σχέση προς την δεύτερη ιδέα του ritornello και εκτείνεται σε έξι μέτρα (μ. 25-30). Η ακόλουθη πλάγια θεματική ομάδα στην Σολ-μείζονα ανοίγει με μια νέα ιδέα στα μ. 31-35 και έπειτα αναπτύσσει σε εντυπωσιακή έκταση την τρίτη ("πλάγια") ιδέα του εναρκτήριου ritornello στα μ. 36-48 (πρβλ. μ. 36-37 με 10-11 και 13-14)· οι πτώσεις-τομές στην διπλή δεσπόζουσα (στο μ. 44) και στην δεσπόζουσα της νέας τονικότητος (στα μ. 46 και 48-49) οδηγούν τελικά σε μια σαφή επικύρωση της Σολ-μείζονος μόνο στα μ. 49-53 με μία ακόμη καινοφανή καταληκτική ιδέα, στην οποία μάλιστα ο σολίστας ενώνεται σε ένα σώμα με τα έγχορδα της ορχήστρας (οπότε, δεδομένου και του ενεργού ρόλου της ορχήστρας καθ' όλην την διάρκεια της πλάγιας θεματικής ομάδος της *εκθέσεως*, η έννοια του "ενδιάμεσου ritornello" φαίνεται μάλλον καταχρηστική για την συγκεκριμένη κατακλείδα). Η *επανέκθεση* πάντως ξεκινά αδιαμεσολάβητα στα μ. 54-57 με το κύριο θέμα στην αρχική τονικότητα (πρβλ. μ. 21-24) και με την μεσολάβηση ενός επτάμετρου αναπτυξιακού τμήματος στα μ. 58-64 – που αντικαθιστά ουσιαστικά την πρώτη πλάγια θεματική ιδέα της σολιστικής *εκθέσεως* (πρβλ. με τα μ. 31-35, πρωτίστως όσον αφορά σε επίπεδο μοτιβικού υλικού καθώς και ενορχήστρωσης) – ολοκληρώνεται με την επαναφορά στην Ντο-μείζονα όλων των υπολοίπων πλαγίων θεματικών περιεχομένων των μ. 36-48 στα μ. 65-77, καθώς και με την κατάλληλη ανάπλαση της καταληκτικής ιδέας στα μ. 78-81 (πρβλ. μ. 78-79 με 49-50), για τις ανάγκες

[286] Για τον Landon ("The concertos…", ό.π., σ. 242) η συνολική μορφή είναι σχεδόν ακατανόητη, αφού ο ίδιος ατυχώς δεν επιχειρεί να την αντιμετωπίσει με όρους σονάτας και αντ' αυτού επικαλείται ένα παράδοξο και άνευ ουσίας μορφολογικό σχήμα, του τύπου A (πρώτο tutti στην τονική) – A΄ (πρώτο solo στην τονική, αλλά με κλείσιμο στην δεσπόζουσα) – A΄΄ (δεύτερο solo στην τονική, διευρυμένο) – A΄΄΄ (δεύτερο tutti στην τονική, συντομευμένο)! Ο Odenkirchen (ό.π., σ. 91 και 136-137), τουναντίον, αντιλαμβάνεται πολύ ορθώς ότι οι δύο σολιστικές ενότητες του αργού αυτού μέρους διαμορφώνουν μια *έκθεση* και μια *επανέκθεση* σονάτας, από την οποία επομένως απουσιάζει μόνο μια κεντρική ενότητα *επεξεργασίας*.

πλέον της προετοιμασίας της σολιστικής καντέντσας. Τέλος, το σύντομο καταληκτικό ritornello που ακολουθεί στα μ. 82-86 αρκείται στην επαναφορά της τελευταίας ιδέας του εναρκτήριου (πρβλ. μ. 16-20), η οποία είναι μάλιστα η μόνη που δεν αξιοποιείται καθόλου στο πλαίσιο των σολιστικών ενοτήτων, αλλά παρ' όλα αυτά δεν παραμένει αμιγώς ορχηστρική, αφού εδώ το πιάνο εξακολουθεί να συμπράττει με την υπόλοιπη ορχήστρα.

Το επόμενο βήμα στην εξέλιξη του δομικού αυτού προτύπου δεν ήταν άλλο από την εφαρμογή του και σε μουσικά είδη πέραν του κοντσέρτου. Μέχρι το 1772 λοιπόν, η μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* κάνει την εμφάνισή της και σε δύο αργά μέρη έργων μουσικής δωματίου, με πρώτο κατά χρονολογία σύνθεσης το Largo σε Ντο-μείζονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Σολ-μείζονα* opus 9 αρ. 3 / Hob. III: 21.[287] Το κύριο θέμα καλύπτει πέντε μόλις μέτρα, αφού η επανάληψη του αρχικού διμέτρου στα μ. 6-7 σηματοδοτεί την έναρξη της μεταβάσεως προς την δευτερεύουσα τονικότητα, που εμπεριέχει ένα χρώμα ελάσσονος τρόπου στα μ. 12-15 και αρκετές πτώσεις στην διπλή δεσπόζουσα στα μ. 11, 14 και 15. Η πλάγια θεματική ομάδα στην Σολ-μείζονα επιβάλλει στα μ. 16-23 και 24-29 το δικό της ρυθμικό και υφολογικό πρότυπο, διαμορφώνοντας μια αντίθεση προς τα περιεχόμενα του κυρίου θέματος τόσο έντονη και πολυδιάστατη, ώστε η επαναφορά του αρχικού διμέτρου σε μεταφορά στην δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* στα μ. 30-31 να συγκροτεί αδιαμφισβήτητα – από κοινού με τις καταληκτικές χειρονομίες των μ. 32-35 (που ανάγονται στην πλάγια ομάδα) – την κατακλείδα της πρώτης αυτής μακροδομικής ενότητος. Στο μ. 35 εντούτοις, η υφή της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας διατηρείται για ένα σύντομο συνδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση (στα μ. 35-40), η μετατροπική πορεία του οποίου πάντως οδηγείται μέσω της ρε-ελάσσονος σε πτώση επί της δεσπόζουσας της σχετικής λα-ελάσσονος, γεγονός που καθιστά εν τέλει απροετοίμαστη την επαναφορά της αρχικής τονικότητος κατά την ακόλουθη επανέκθεση του κυρίου θέματος στα μ. 41-45 (με μια μικρή, αλλά άκρως ενδιαφέρουσα μελωδική παραλλαγή στα μ. 43-44).[288] Η υπόλοιπη *επανέκθεση* χαρακτηρίζεται από μερικές περικοπές υλικού της *εκθέσεως*, κυρίως στο τμήμα της μετάβασης (όπου η αποφασιστική στροφή προς την δεσπόζουσα ήδη κατά την επαναφορά των μ. 6-7 στα μ. 46-47 καθιστά περιττά τα μ. 8-11a και έτσι μια μικρή διεύρυνση της αλυσίδας των μ. 11b-14a στα μ. 47b-51a καταλήγει φυσιολογικά σε μισή πτώση στα μ. 51 και 52, που αντιστοιχούν στα μ. 14-15) και δευτερευόντως στην πλάγια θεματική ομάδα, που μεταφέρεται στην Ντο-μείζονα στα μ. 53-64 έχοντας απολέσει μόνο το αρχικό της δίμετρο (το οποίο ούτως ή άλλως επαναλαμβανόταν στο αμέσως επόμενο· πρβλ. ως εκ τούτου τα μ. 53-64 με τα 18-29). Τέλος, η επαναφορά της κατακλείδας στα μ. 65-70 επικαλύπτεται με μια μικρή *coda* στα μ. 70-73, η οποία αντιστοιχεί μεν στο συνδετικό πέρασμα των μ. 35-40, αλλά διαθέτει τελείως διαφορετική αρμονική αποστολή, προεκτείνοντας την τελική πτώση της κατακλείδας.

Η ίδια μακροδομική οργάνωση ακολουθείται και στην περίπτωση του Adagio σε σολ-ελάσσονα του *κουαρτέττου σε Σολ-μείζονα* opus 17 αρ. 5 / Hob. III: 29, παρά τις συχνές βιβλιογραφικές αναφορές σε μια "χαλαρή" έως ελεύθερη δομή τύπου φωνητικού recitativo και άριας.[289] Η αλήθεια πάντως είναι ότι τα επιμέρους τμήματα της *εκθέσεως* στην *επανέκθεση* είτε περικόπτονται δραστικά είτε αναπτύσσονται πολύ διαφορετικά, γεγονός που

[287] Ως προς τον συγκεκριμένο δομικό τύπο σονάτας, πρβλ. επίσης Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 110.

[288] Η συγκεκριμένη απουσία αρμονικής διαμεσολάβησης στο σημείο επαναφοράς της αρχικής τονικότητος είναι ευθέως αντίστοιχη προς την περίπτωση του αργού μέρους του opus 17 αρ. 2 / Hob. III: 26, στο οποίο όμως διαπιστώθηκε η ύπαρξη μιας σύντομης ενότητος *επεξεργασίας* (και όχι, όπως εδώ, ενός μεταβατικού περάσματος ανάμεσα σε *έκθεση* και *επανέκθεση*) εξαιτίας του μεγέθους της κατ' αναλογίαν προς τις δύο εξωτερικές ενότητες και λαμβάνοντας υπ' όψιν την γενικότερη τάση δραστικού περιορισμού της εκτάσεως της κεντρικής μακροδομικής ενότητος στα αργά μέρη σε τριμερή μορφή σονάτας των κουαρτέττων opus 17.

[289] Βλ. σχετικά: Barrett-Ayres, ό.π., σ. 117· Konold, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 33· Krummacher, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 37. Αντιθέτως, οι Rosen (*Sonata Forms*, ό.π., σ. 110) και Drabkin (*A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 22-23) κατανοούν ορθώς την μορφή του αργού αυτού μέρους ως σονάτα χωρίς *επεξεργασία*.

καθιστά τις δύο ενότητες εξόχως ανομοιόμορφες, ακόμη και ως προς την συνολική τους έκταση (45 έναντι 35 μέτρων). Το κύριο θέμα στην πρωτότυπη εκδοχή του διατυπώνεται ως οκτάμετρη πρόταση, με κατάληξη στην τονική, από την οποία όμως μόνο το πρώτο τετράμετρο επανεκτίθεται, στα μ. 46-49. Η μετάβαση της *εκθέσεως* ανοίγει με το πρώτο δίμετρο του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 9-10 με 1-2), αλλά κατόπιν στρέφεται προς την δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος (με unisono στα μ. 11-12), η οποία επικυρώνεται πτωτικά με το recitativo του πρώτου βιολιού στα μ. 13-15· μια σύντομη επαναφορά στην δεσπόζουσα της αρχικής σολ-ελάσσονος στα μ. 16-19, εντούτοις, οδηγεί τελικά στην δεσπόζουσα της σι-ύφεση-ελάσσονος στα μ. 20-26, πάντοτε υπό μορφήν ενός παθητικού recitativo accompagnato. Τέτοιου είδους περάσματα είναι ωστόσο προφανές ότι θα έχαναν την αξία τους εάν επαναλαμβάνονταν αυτούσια στην *επανέκθεση*· γι' αυτό ο Haydn αναπλάθει στην δεύτερη ενότητα το δεδομένο υλικό ακολουθώντας τελείως διαφορετική αρμονική πορεία: έτσι, αφού συνδέσει το περικεκομμένο κύριο θέμα (μ. 46-49) με μια παραλλαγή των μ. 9-10 στα μ. 50-51 (στρεφόμενος προς την υποδεσπόζουσα) και με την επαναφορά των μ. 16-17 στα μ. 52-53 (φθάνοντας σε πτώση στην δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος), δίνει περισσότερο χώρο για την νέα εξύφανση του recitativo στο πρώτο βιολί, το οποίο διαγράφοντας μια ακόμη πιο δραματική ανοδική μελωδική πορεία επικεντρώνεται γύρω από την σολ-ελάσσονα (μ. 54-58), την Λα-ύφεση-μείζονα (μ. 59-63), την φα-ελάσσονα (μ. 64-67) και τελικά επαναπροσεγγίζει την αρχική τονικότητα μέσω της δεσπόζουσάς της (στα μ. 68-69).[290] Όσον αφορά εξ άλλου στο πλάγιο θέμα, η τάση συμπύκνωσης κατά την επανέκθεσή του είναι πολύ ισχυρή, αν και αρκούντως δικαιολογημένη, κατά την γνώμη μου: στην *έκθεση*, το μελωδικό αυτό θέμα παρουσιάζεται στην σχετική Σι-ύφεση-μείζονα και με αρκετές εσωτερικές επαναλήψεις επιχειρεί να εδραιώσει όσο το δυνατόν περισσότερο το μόνο ουσιαστικά σημείο επικράτησης του μείζονος τρόπου σε ένα κατά τα άλλα ιδιαίτερα ζοφερό περιβάλλον (βλ. την περιοδική δόμηση στα μ. 27-34, την επανάληψη και την πτωτική διεύρυνση των μ. 35-37 στα μ. 38-42, καθώς και την πτωτική επικύρωση της Σι-ύφεση-μείζονος στα μ. 43-45)· στην *επανέκθεση*, αντιθέτως, η επαναφορά της σολ-ελάσσονος στο ανάλογο σημείο καλείται απλώς να επισφραγίσει την τραγικότητα της εκφράσεως του προηγούμενου recitativo (μεταβατικού περάσματος), ενόσω η μελωδική θέρμη του πλαγίου θέματος μοιάζει αδύνατον τώρα να προσαρμοσθεί στον ελάσσονα τρόπο, γι' αυτό και ο συνθέτης περιορίζεται σε μια πολύ συνοπτική ανακατασκευή του υλικού των μ. 27-40 στα μ. 70-75 και μεταφέρει ελαφρώς τροποποιημένες στην αρχική τονικότητα μόνο τις καταληκτικές χειρονομίες των μ. 41-45 στα μ. 76-80.[291] Ας σημειωθεί, τέλος, ότι ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επανέκθεση* δεν μεσολαβεί τίποτε άλλο, παρά μόνον μια παύση-τομή.

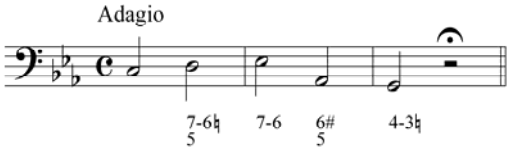
Στα έργα αυτής της περιόδου διαπιστώνουμε ότι ο Haydn αρέσκεται σε ποικίλους πειραματισμούς στο πλαίσιο των επιμέρους μακροδομικών ενοτήτων των μορφών σονάτας· σε τρία αργά μέρη όμως, οι συνέπειες των συνθετικών του αναζητήσεων υπερβαίνουν τα όρια αυτά και οδηγούν στην διαμόρφωση εξαιρετικά πρωτότυπων δομικών μορφωμάτων, τα οποία αξίζουν να μας απασχολήσουν στο σημείο αυτό ως μεμονωμένες και ιδιάζουσες περιπτώσεις σονάτας. Η πρώτη από αυτές αναφέρεται στο Adagio – cantabile σε ντο-ελάσσονα του *κουαρτέττου σε Μι-ύφεση-μείζονα* opus 9 αρ. 2 / Hob. III: 20, γραμμένου στα 1769-1770. Μια προκαταρκτική (πολύ επιφανειακή) ανάγνωση της παρτιτούρας μπορεί να μας οδηγήσει στην διαπίστωση ενός σύνθετου μέρους εν είδει φωνητικής σκηνής, αποτελούμενης από ένα

[290] Εύλογα λοιπόν ο Drabkin (*A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 22-23) κάνει λόγο για δύο διαφορετικά recitativi που λειτουργούν ως μεταβατικά τμήματα στο πλαίσιο της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως*· ο Rosen (*Sonata Forms*, ό.π., σ. 110) αντιθέτως τα εκλαμβάνει ως ένα "δεύτερο θέμα" ανάμεσα στο πρώτο και στο "καταληκτικό", παραγνωρίζοντας προφανώς την μελωδική, την αρμονική αλλά και την δομική (σχεδόν παντελή) αναντιστοιχία των μ. 9-26 προς τα μ. 50-69.

[291] Πρβλ. περίπου τις σχετικές υποδείξεις του Drabkin, *A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 23.

εισαγωγικό τμήμα (recitativo;), στα μ. 1-8, και μια "άρια" για το πρώτο βιολί, στα μ. 9-61.[292] Στο κυρίως μέρος της "άριας", ωστόσο, διακρίνονται τρεις ενότητες (μ. 9-28, 29-45 ή 49 και 46 ή 50-61), εκ των οποίων μάλιστα οι δύο πρώτες ακολουθούν τις προδιαγραφές μιας *εκθέσεως* σονάτας με την παρηλλαγμένη επανάληψή της:[293] το πεντάμετρο κύριο θέμα στην ντο-ελάσσονα φθάνει σε τέλεια πτώση στα μ. 13 και 33, στα μ. 14-18 και 34-38 διαμορφώνεται με αφετηρία την αρχική ιδέα ένα μεταβατικό τμήμα προς την σχετική Μι-ύφεση-μείζονα, στην οποία κατόπιν εκτίθεται ένα πλάγιο θέμα (στα μ. 19-25 και 39-45) που μόνο στην πρώτη εκδοχή της *εκθέσεως* ακολουθείται από μια τρίμετρη κατακλείδα στα μ. 26-28· αντιθέτως, το καταληκτικό αυτό τμήμα δεν εμφανίζεται στο τέλος της παρηλλαγμένης δεύτερης εκδοχής της *εκθέσεως*, αλλά αντικαθίσταται από μια τετράμετρη αλυσιδωτή επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητος στα μ. 46-49, η οποία οδηγεί στην επανέκθεση του πλαγίου θέματος στα μ. 50-56 (πρβλ. 19-25), με μια πτωτική προέκταση στα μ. 57-58 (εν είδει προετοιμασίας σολιστικής καντέντσας, η οποία όμως δεν καταγράφεται εδώ όπως το σολιστικό πέρασμα του πρώτου βιολιού στο μ. 44), ενώ στο τέλος (μ. 59-61· πρβλ. 26-28) επανέρχεται παρηλλαγμένη η κατακλείδα της *εκθέσεως*.[294] Κατά συνέπεια, μια *έκθεση* με την καταγεγραμμένη επανάληψή της ακολουθείται από ένα μετατροπικό τετράμετρο και την επανέκθεση μόνο του πλαγίου θέματος και της κατακλείδας της. Αν το τετράμετρο 46-49 θεωρείτο ένα σύντομο αναπτυξιακό τμήμα, τότε θα πραγματωνόταν εδώ το πρότυπο της διμερούς μορφής σονάτας. Εντούτοις, η ερμηνεία αυτή θα ήταν πολύ απλουστευτική, κατά την γνώμη μου: τα μ. 46-49 συνίστανται σε μια λιτή χρωματική ανιούσα γραμμή που συνδέει την κατάληξη του πλαγίου θέματος στον φθόγγο μι-ύφεση$^1$ με την επανέναρξή του από το σολ$^1$, άρα δύσκολα θα μπορούσαν να εκληφθούν ως κάτι περισσότερο από μια μετάβαση·[295] αλλά σε αυτήν την περίπτωση πλέον, θα ανέμενε κανείς την επανέκθεση του κυρίου θέματος, κατά το πρότυπο δηλαδή της σονάτας *χωρίς επεξεργασία*. Ιδού λοιπόν το ερμηνευτικό δίλημμα που θέτει η κατασκευή αυτού του αργού μέρους: τα μ. 46-61 δεν επαρκούν ώστε να λειτουργήσουν ως δεύτερη ενότητα μιας διμερούς σονάτας (ελλείψει "αναπτυξιακού" πρώτου τμήματος), την ίδια στιγμή όμως και τα μ. 50-61, παρά την ιδεώδη αρμονική προετοιμασία τους (στην "μετάβαση" των μ. 46-49), δεν αντιπροσωπεύουν μια πλήρη *επανέκθεση* κατά τις προδιαγραφές της σονάτας χωρίς *επεξεργασία*![296] Σε πραγματικό χρόνο εξ άλλου, μέχρι το μ.

[292] Βλ. π.χ. Konold (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 31), Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 133) ή Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 32). Ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 60-61), αντιθέτως, προτιμά να εκλάβει το μέρος αυτό με όρους της ενόργανης μουσικής και συγκεκριμένως ως ένα αργό μέρος κοντσέρτου για βιολί με οκτάμετρη εισαγωγή· η άποψη αυτή μου φαίνεται αρκετά πειστική, ιδίως όσον αφορά στο εισαγωγικό τμήμα, το οποίο πράγματι παραπέμπει ελάχιστα στην τεχνική και το ύφος ενός recitativo και μιμείται ουσιαστικά τον τρόπο πραγμάτωσης του συνεχούς βασίμου από ένα τσέμπαλο (με "σπασμένες" συγχορδίες και πολλές επερείσεις, όπως χαρακτηριστικά υποδεικνύει και ο Drabkin, *A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 22). Η εισαγωγή αυτή κάλλιστα θα μπορούσε (εάν βέβαια επρόκειτο για ορχηστρική παρτιτούρα) να έχει καταγραφεί συνοπτικώς περίπου ως εξής:




[293] Πρβλ. Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 133 και 269) και δευτερευόντως Barrett-Ayres (ό.π., σ. 61-62). Από την τοποθέτηση του τετραμέτρου 46-49 στην δεύτερη ή στην τρίτη ενότητα εξαρτάται και το βασικό ερμηνευτικό δίλημμα ολόκληρου του μακροδομικού σχεδιασμού, όπως θα καταδειχθεί παρακάτω.

[294] Για την επαναφορά στην αρχική τονικότητα του δευτέρου "ημίσεως" της *εκθέσεως* κάνει επίσης λόγο η Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 133). Μια λεπτομερής αρμονική ανάλυση των μ. 56-61 παρέχεται από τον Neubacher, ό.π., σ. 63-64· ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 62-63) επίσης δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην χρωματικότητα της γραφής σε αυτά τα τελευταία έξι μέτρα του κομματιού.

[295] Πρβλ. Barrett-Ayres (ό.π., σ. 62) και ιδίως Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 133).

[296] Το ότι η παρηλλαγμένη επανάληψη της *εκθέσεως* καθιστά περιττή την επανέκθεση του κυρίου θέματος, δεδομένης και της μακροδομικής ισορροπίας που επιφέρει η επανάληψη αυτή (;), είναι βεβαίως ένα σόφισμα

50 δημιουργείται στον ακροατή η προσδοκία ολοκλήρωσης του κομματιού τουλάχιστον με μια πλήρη *επανέκθεση*, η οποία όμως δεν εκπληρώνεται ποτέ και αντ' αυτής διαμορφώνεται τελικά η ψευδαίσθηση μιας δεύτερης ενότητος διμερούς μορφής σονάτας. Το αργό λοιπόν μέρος του *κουαρτέττου* opus 9 αρ. 2 / Hob. III: 20 αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στην διμερή σονάτα και στην σονάτα χωρίς *επεξεργασία*, δίχως ωστόσο να μπορεί να ταξινομηθεί ούτε στον έναν ούτε στον άλλο από τους δύο αυτούς δομικούς τύπους.

Άλλη ιδιάζουσα μορφή σονάτας συναντάται στο αργό finale (Adagio) της *συμφωνίας σε φα-δίεση-ελάσσονα* Hob. I: 45 του έτους 1772. Η παρουσία του μέρους αυτού αμέσως μετά το Finale: Presto στην φα-δίεση-ελάσσονα συνιστά ήδη μια μεγάλη έκπληξη, και μάλιστα όχι μόνο σε επίπεδο χρονικής αγωγής, αλλά και ως προς την τονικότητα της Λα-μείζονος, η οποία, ναι μεν, είναι η σχετική μείζονα της βασικής τονικότητος του έργου (και ως τέτοια πολύ φυσιολογικά εμφανίσθηκε νωρίτερα στο – κατ' εξοχήν αργό – δεύτερο μέρος της συμφωνίας), αλλά αυτό ουδόλως την καθιστά κατάλληλη προς ολοκλήρωση της κυκλικής αυτής συνθέσεως. Στην επίλυση αυτού ακριβώς του τονικού προβλήματος οφείλεται λοιπόν ως επί το πλείστον, όπως θα διαπιστώσουμε, η ιδιαιτερότητα της δομικής οργάνωσης του εν λόγω Adagio, που ελάχιστα εξαρτάται κατά τα άλλα από την – εξίσου ανεπανάληπτη στο κλασσικό ρεπερτόριο – σταδιακή αποχώρηση των οργάνων της ορχήστρας.

Στα πρώτα 31 μέτρα πάντως όλα κυλούν ομαλά, στο πλαίσιο μιας τυπικότατης *εκθέσεως*: το κύριο θέμα οργανώνεται ως δεκάμετρη περίοδος (2 + 2 και 2 + 4 μέτρων) με κατάληξη σε μισή πτώση, και ακολουθείται από μια οκτάμετρη μετάβαση σε δομή προτάσεως και πτώση στην διπλή δεσπόζουσα (μ. 11-18), από το πλάγιο θέμα στην Μι-μείζονα (στα μ. 19-24) καθώς και από μια κατακλείδα (στα μ. 25-31), κατά την διάρκεια της οποίας το πρώτο όμποε και το δεύτερο κόρνο αποχωρούν με μια σολιστική χειρονομία το καθένα.[297] Η δεύτερη ενότητα (μ. 32-67) αποτελείται από τρία επιμέρους τμήματα: στο πρώτο εξ αυτών (μ. 32-41), το τετράμετρο 32-35 παραπέμπει μοτιβικά και λειτουργικά στην μετάβαση της *εκθέσεως* (μ. 11 κ.εξ.), στρεφόμενο με συνοπτικές διαδικασίες από την Μι-μείζονα στην Λα-μείζονα, στην οποία και επανεκτίθεται κατόπιν το πλάγιο θέμα, στα μ. 36-40 (πρβλ. μ. 19-23), φθάνοντας σε μισή πτώση στο μ. 41· στο δεύτερο τμήμα (μ. 42-54) επανεκτίθεται το κύριο θέμα στην αρχική επίσης τονικότητα (πρβλ. μ. 42-49 με 1-8), με κατάληξη όμως που οδηγεί σε τέλεια πτώση (στα μ. 50-51) για την τονική επαναφορά και της καταληκτικής ιδέας της *εκθέσεως* (στα μ. 51-54) – το φαγγόττο κάνει αισθητή την παρουσία του στα μ. 46-47 και εγκαταλείπει την ορχήστρα, όπως παρακάτω και το δεύτερο όμποε με το πρώτο κόρνο στα μ. 51-54· το τρίτο τμήμα της δεύτερης ενότητος (μ. 55-67) είναι το μόνο με αναπτυξιακό χαρακτήρα, καθώς εδώ το violone (κοντραμπάσσο) αλυσιδοποιεί σε μεγάλη έκταση την καταληκτική ιδέα της *εκθέσεως* και αποχαιρετά με την σειρά του την ορχήστρα, έχοντας εν τω μεταξύ οδηγήσει από την Λα-μείζονα, μέσω της σι-ελάσσονος, στην δεσπόζουσα της φα-δίεση-ελάσσονος.[298] Αυτό είναι ένα κομβικό σημείο για ολόκληρη την

---

της Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 133), που αν μη τι άλλο καθιστά αυτομάτως "προβληματικές" όλες τις προηγούμενες περιπτώσεις καταγεγραμμένης *εκθέσεως* που έχουμε μέχρι στιγμής συναντήσει στην έρευνά μας και οι οποίες ακολουθούνται από πλήρη δεύτερη ενότητα (όταν επρόκειτο για διμερή τύπο σονάτας) ή από *επεξεργασία* και πλήρη *επανέκθεση* (στον τριμερή τύπο σονάτας). Ο Drabkin (*A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 174), εξ άλλου, ανακαλύπτει εδώ έναν συνδυασμό διμερούς και τριμερούς μακροδομικού σχεδιασμού· εντούτοις, τριμέρεια δεν υφίσταται σε καμμία περίπτωση (αφού η παρηλλαγμένη επανάληψη της *εκθέσεως* δεν λειτουργεί ποτέ ως διαφορετική ενότητα από την αρχική), οπότε χαριτολογώντας θα έλεγα ότι το πρόβλημα εντοπίζεται τελικά ανάμεσα σε διμερή *κατ' εξοχήν* και διμερή *χωρίς επεξεργασία* μακροδομικό σχεδιασμό.

[297] Πρβλ. τις πολύ πιο λεπτομερείς επισημάνσεις του Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 78-80. Βλ. ακόμη Michael Talbot, *The Finale in Western Instrumental Music*, Oxford University Press, Oxford – New York 2001, σ. 129 και 130. Στην σολιστική αποχώρηση των δύο πνευστών οργάνων αναφέρεται επίσης ο Landon, *Haydn: At Eszterháza*…, ό.π., σ. 303.

[298] Πρβλ. Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 79 και 80-81), και εν μέρει Landon (*Haydn: At Eszterháza*…, ό.π., σ. 303) και Talbot (ό.π., σ. 129 και 130).

δομική κατασκευή, στον βαθμό που η σταθερή κατά τα πρώτα 54 μέτρα, πλην όμως "παρείσακτη" Λα-μείζονα ετοιμάζεται τώρα να παραχωρήσει την θέση της στην βασική τονικότητα της συμφωνίας, την οποία ανέμενε κανείς εξ αρχής· ακόμη δε και το γεγονός ότι η τρίτη και τελευταία ενότητα (μ. 68-107) εδραιώνεται τελικά στην ομώνυμη Φα-δίεση-μείζονα δεν είναι πλέον τόσο αναπάντεχο ή ανατρεπτικό, αλλά συμβάλλει εξίσου στην αποκατάσταση της βασικής τονικότητος. Η τρίτη αυτή ενότητα συνιστά εν πολλοίς μια *επανέκθεση* του θεματικού υλικού της πρώτης στο νέο τονικό περιβάλλον: ως εκ τούτου, το κύριο θέμα παρουσιάζεται στα μ. 68-77 (πρβλ. μ. 1-10) στην Φα-δίεση-μείζονα από τα "τρίτα" και "τέταρτα" βιολιά, την βιόλα και το τσέλλο (το οποίο στο τέλος αποχωρεί) και ακολουθείται άμεσα από την διπλή παράθεση του αρχικού τετραμέτρου του πλαγίου θέματος στα μ. 78-81 και 86-89 (πρβλ. μ. 19-22), που μάλιστα επεκτείνεται σημαντικά δια της προσθήκης αφ' ενός μεν μιας τετράμετρης φράσεως στα μ. 82-85 (η οποία παραπέμπει στο καταληκτικό τετράμετρο του κυρίου θέματος και παράλληλα σημαίνει την αποχώρηση των "τρίτων" και "τέταρτων" βιολιών) και αφ' ετέρου ενός ακόμη πιο εκτενούς τμήματος στα μ. 90-95 και 96-102, όπου μετέχουν μόνο η βιόλα (η οποία σύντομα όμως αποχωρεί και αυτή, στο μ. 93) και τα δύο σολιστικά βιολιά – όσα δηλαδή έχουν πλέον απομείνει μετά την αποχώρηση των υπολοίπων στο μ. 85 – τα οποία και αναλαμβάνουν να ολοκληρώσουν μόνα τους το μέρος με μια ύστατη επίκληση της καταληκτικής ιδέας της *εκθέσεως* στα μ. 103-107.[299]

Από τα παραπάνω προκύπτει λοιπόν ένας τελείως παράδοξος τριμερής μακροδομικός σχεδιασμός που συνίσταται σε μία *έκθεση* και δύο "επανεκθέσεις" – μια "αντικατοπτρική" πρώτη στην Λα-μείζονα και μια "διευρυμένη" δεύτερη στην Φα-δίεση-μείζονα – με ένα αναπτυξιακό-μετατροπικό πέρασμα ανάμεσά τους.[300] Η *έκθεση* μάλιστα είναι δομημένη κατά τρόπον τόσο τυπικό, ώστε να περνά σχεδόν απαρατήρητη η θεμελιώδης αντινομία της προς τις επιταγές της τονικής οργάνωσης του συνολικού συμφωνικού κύκλου: το πέμπτο και τελευταίο μέρος του έργου ξεκινά από "εσφαλμένη" τονικότητα! Η δεύτερη ενότητα ωστόσο εξακολουθεί να αγνοεί επιδεικτικά αυτό το γεγονός συνιστώντας τρόπον τινα το έτερον ήμισυ της πρώτης· παρ' όλα αυτά, η σχέση της προς την *έκθεση* δεν είναι συμβατή με τις προδιαγραφές κανενός εκ των τριών αμιγών τύπων σονάτας: α) τριμερής σονάτα ασφαλώς δεν υφίσταται, αφού τα μ. 32-35 ουδόλως συγκροτούν μια *επεξεργασία*, προκειμένου κατόπιν μόνο τα μ. 36-54 να εκληφθούν ως μια "αντικατοπτρική επανέκθεση"·[301] β) διμερής σονάτα επίσης δεν μπορεί να συσταθεί στα πρώτα 54 μέτρα του αργού αυτού μέρους, καθ' ότι στο μ. 42 λαμβάνει χώραν η "διπλή επαναφορά" κυρίου θέματος και αρχικής τονικότητος·[302] και γ) η δεύτερη ενότητα επανεκθέτει το υλικό της πρώτης στην αρχική τονικότητα, μεταφέροντας όμως την μετάβαση και το πλάγιο θέμα πριν το κύριο, πράγμα το οποίο αντίκειται φανερά στις προδιαγραφές μιας *επανεκθέσεως* της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία*. Είναι λοιπόν βέβαιο ότι η δεύτερη ενότητα δεν μπορεί να λειτουργήσει ως *επανέκθεση* της πρώτης σε θεματικό επίπεδο, παρά μόνο σε τονικό· γι' αυτό, ενσωματώνοντας και το αναπτυξιακό πέρασμα των μ. 55-67, οδηγεί σε μια δεύτερη "επανέκθεση", η οποία με την σειρά της

[299] Πρβλ. Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 79 και 81-82· Talbot, ό.π., σ. 129 και 130· Landon, *Haydn: At Eszterháza*…, ό.π., σ. 303.

[300] Πρβλ. εν μέρει Talbot, ό.π., σ. 129.

[301] Παράλληλα πέφτει στο κενό η άποψη των Landon (*Haydn: At Eszterháza*…, ό.π., σ. 303) και Talbot (ό.π., σ. 129) σχετικά με την πραγμάτωση μιας πλήρους τριμερούς μορφής σονάτας στα μ. 1-54 ή 1-67, με *επεξεργασία* στα μ. 32-41 και *επανέκθεση* από το μ. 42, δεδομένου του ότι η επαναφορά της αρχικής τονικότητος έχει ήδη συντελεσθεί στα μ. 36-41 και δη με το πλάγιο θέμα.

[302] Ο Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 73, 78, 79 και 80) φαίνεται να πελαγοδρομεί ως προς αυτό το ζήτημα, στον βαθμό που από την μια πλευρά υποδεικνύει την αντεστραμμένη επαναφορά των δύο θεμάτων και την "διπλή επαναφορά" στα μ. 32-54, αλλά από την άλλη δεν μπορεί να αποτινάξει από το μυαλό του την θελκτική γι' αυτόν πραγμάτωση μιας ολοκληρωμένης διμερούς μορφής συνολικά στα μ. 1-54, προτού δηλαδή εγκαταλειφθεί η τονικότητα της Λα-μείζονος. Έτσι, δεν φαίνεται να συνειδητοποιεί ότι η διμερής αυτή μορφή οργανώνεται κατά τρόπον τελείως παράδοξο, γεγονός που με την σειρά του αποκαλύπτει την ατέλειά της και καθιστά δικαιολογημένη την περαιτέρω εξέλιξη του μέρους.

επιλύει μεν το πρόβλημα της θεματικής ακολουθίας της προηγούμενης, αλλά συγχρόνως εγείρει ένα νέο ζήτημα, αρμονικής φύσεως. Συμπεραίνουμε επομένως ότι καμμιά εκ των δύο "επανεκθέσεων" δεν κατορθώνει τελικά να ανταποκριθεί πλήρως στα δεδομένα της αρχικής *εκθέσεως*· δεδομένου όμως του ότι και η ίδια η *έκθεση* εδράζεται σε εσφαλμένη τονικότητα αναφοράς (Λα-μείζονα), μπορούμε πλέον να παρατηρήσουμε πως στην τελευταία μακροδομική ενότητα συντελείται κατά τρόπον μοναδικό η διπλή αποκατάσταση της αρχικής θεματικής τάξεως (κατά το πρότυπο της *εκθέσεως*) και της βασικής τονικότητος ολόκληρης της συμφωνίας. Εξ άλλου, στην κατά το δυνατόν επαρκέστερη παγίωση της Φα-δίεση-μείζονος – της τονικότητος εκείνης, από την οποία *θα έπρεπε* να είχε ξεκινήσει το αργό αυτό μέρος (ή τουλάχιστον από την ομώνυμη φα-δίεση-ελάσσονα) – καθώς και της επενέργειας του ύφους "μουσικής δωματίου" (που εξοστρακίζει οριστικά την συμφωνική τεχνοτροπία μετά το μ. 85) θα πρέπει κατά την γνώμη μου να αποδοθεί και η αρκετά σημαντική διεύρυνση των περιεχομένων της τρίτης αυτής ενότητος σε σχέση με τις δύο προηγούμενες.[303]

Ίσως ακόμη πιο ιδιάζουσα όμως είναι η μορφή του Capriccio: Adagio σε ντο-ελάσσονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Ντο-μείζονα* opus 20 αρ. 2 / Hob. III: 32 (επίσης του 1772). Ο χαρακτηρισμός "capriccio", ως συνώνυμος της "φαντασίας", παραπέμπει βεβαίως στην ελεύθερη αντιμετώπιση του ζητήματος της μορφής,[304] χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι η οργάνωση των επιμέρους τμημάτων και ενοτήτων του μέρους αυτού παύει να βασίζεται στις αρχές της σονάτας.[305] Αυτό καθίσταται εμφανές ιδίως στο δεύτερο μεγάλο ήμισυ του μέρους (μ. 34-63), που περιλαμβάνει ολοφάνερα μια *έκθεση* και μια *επεξεργασία* σονάτας. Συγκεκριμένα, στα μ. 34-50 εκτίθενται κατά σειρά ένα κύριο θέμα στην Μι-ύφεση-μείζονα (μ. 34-37), μια μετάβαση με κατάληξη στην διπλή δεσπόζουσα (μ. 38-41) και δύο πλάγιες θεματικές ιδέες στην Σι-ύφεση-μείζονα (μ. 42-45 και 46-50), εκ των οποίων μάλιστα η δεύτερη συνίσταται σε ένα δεξιοτεχνικό "πέρασμα" του πρώτου βιολιού.[306] Στην *επεξεργασία* (μ. 51-63), εξ άλλου, η αρχική φράση του κυρίου θέματος παρατίθεται δύο φορές, στην φα-ελάσσονα (μ. 52b-53) και στην Μι-ύφεση-μείζονα (μ. 55b-56), έχοντας προετοιμασθεί από

[303] Βρίσκω, αντιθέτως, τελείως ατυχή – και αυθαίρετη, εν πολλοίς (όπως θα καταδείξω παρακάτω) – την έμπνευση του Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 73, 79 και 81-82) να διασπάσει την ενότητα αυτή σε δύο "υποενότητες" (μ. 68-85 και 86-107), προκειμένου έτσι να βρει ένα αντίβαρο προς τις άλλες δύο "υποενότητες", των μ. 1-31 και 32-54. Εάν, κατ' αρχάς, η παρουσία του πλαγίου θέματος διασφαλίζεται σε κάθε μια από τις τέσσερεις αυτές "υποενότητες" (ό.π., σ. 82), η απουσία του κυρίου θέματος από την τέταρτη εξ αυτών δεν θα έπρεπε να προβληματίσει πολύ περισσότερο τον συγγραφέα; Επιπροσθέτως: αφού η καταληκτική ιδέα παρατηρείται ότι τίθεται στο τέλος κάθε δομικού μέλους (ό.π.), τότε γιατί άραγε απουσιάζει από την δήθεν "πρώτη υποενότητα της δεύτερης ενότητος" (μ. 68-85) ή – από την άλλη πλευρά – γιατί είναι παρούσα τόσο στην "πρώτη" όσο και στην "δεύτερη υποενότητα" της υποτιθέμενης "πρώτης ενότητος" (μ. 1-31 και 32-54); Και εν τέλει: είναι δυνατόν να εκθειάζεται η "ισορροπία" μιας αναλογικής σχέσεως 25 + 20 και 18 + 18 μέτρων, στην οποία όμως εντέχνως δεν έχει συνυπολογισθεί η καταληκτική ιδέα (ό.π.); Όλα τα παραπάνω αποδεικνύουν κατά την γνώμη μου ότι ο Webster πεισματικά επιχειρεί να αναδείξει μια μακροδομική διμέρεια (μ. 1-54 συν 55-67 έναντι των μ. 68-107), με μόνο κριτήριο την οριστική αλλαγή της τονικότητος στο μ. 68. Φυσικά, κανείς δεν αμφισβητεί ότι το γεγονός αυτό είναι αποφασιστικής σημασίας για την δομή του εν λόγω Adagio· αλοίμονον όμως αν η αρμονική παράμετρος καθόριζε αποκλειστικά την μακροδομική οργάνωση ενός κομματιού! Στην περίπτωση αυτή έχω λοιπόν την αίσθηση ότι καθίστανται αντιληπτά τα όρια κάθε μονοδιάστατης αναλυτικής προσέγγισης – εν προκειμένω, της βαθιά ριζωμένης στην αμερικανική θεωρητική παράδοση του δευτέρου ημίσεως του 20ού αιώνος σενκεριανής μεθοδολογίας, από την οποία ούτε ο Webster μπορεί να ξεφύγει, όσο και αν ο ίδιος δεν συνιστά βεβαίως έναν τυπικό εκπρόσωπό της.

[304] Drabkin, *A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 97.

[305] Όπως φερ' ειπείν υποστηρίζει αφοριστικά ο Barrett-Ayres, ό.π., σ. 117. Η Elaine Rochelle Sisman, εξ άλλου, στο άρθρο της "Haydn, Shakespeare, and the Rules of Originality", στο: Elaine R. Sisman (επιμ.), *Haydn and His World*, Princeton University Press, Princeton 1997, σ. 37, αρκείται σε μια επιφανειακή προσέγγιση με όρους φωνητικής σκηνής, διακρίνοντας μια διαδοχή recitativo – arioso (μ. 1-33) και τελικής άριας (μ. 34-63).

[306] Πρβλ. ιδίως Drabkin (*A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 99), με την μικρή διαφορά ότι εκείνος αντιλαμβάνεται τα μ. 46-50 ως καταληκτική ιδέα της *εκθέσεως*. Αντιθέτως, οι σχετικές παρατηρήσεις των Keller (ό.π., σ. 42-43) και Sisman ("Haydn, Shakespeare,…", ό.π., σ. 37) είναι ελάχιστα κατατοπιστικές ως προς την δομική οργάνωση της παρούσας *εκθέσεως*.

ισάριθμα μετατροπικά περάσματα στα μ. 51-52a και 54-55a, των οποίων το μοτιβικό υλικό αναπτύσσεται κατόπιν αυτόνομα στα μ. 57-60a και καταλήγει σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της (σχετικής) ντο-ελάσσονος στα μ. 60b-63.[307]

Τί συμβαίνει όμως στο πρώτο ήμισυ του μέρους (μ. 1-33) και πώς τα περιεχόμενά του συνδέονται με εκείνα του δευτέρου; Σε υφολογικό επίπεδο, τόσο ο Keller όσο και ο Drabkin τονίζουν πρωτίστως την διάσταση ανάμεσα στην παλαιά τεχνοτροπία του μπαρόκ στα μ. 1-33 και στην πραγμάτωση του νέου "κλασσικού" ύφους στα μ. 34-63·[308] αυτό το στοιχείο θα πρέπει οπωσδήποτε να το κρατήσουμε στην άκρη ως ένα σημαντικό δεδομένο για την κατανόηση της συνολικής οργάνωσης του κομματιού. Σε επίπεδο δομής, ωστόσο, η μορφή "εισαγωγής και ritornello" που ανακαλύπτει ο Drabkin στα μ. 1-4 και 5-33 δεν μου φαίνεται καθόλου πειστική·[309] τουναντίον, εγώ διακρίνω εδώ άλλη μια *έκθεση* σονάτας και μάλιστα "μονοθεματικής" φύσεως: το βασικό θέμα εκτίθεται κατ' αρχάς στην ντο-ελάσσονα ως κύριο, στα μ. 1-4 (σε ταυτοφωνία όλων των εγχόρδων) και 5-7 (αναδεικνύοντας την σολιστική γραμμή του τσέλλου), ακολουθείται από μια πολύ εκτενή μετάβαση στα μ. 8-25, στο πλαίσιο της οποίας αρχικά τονικοποιείται η σχετική Μι-ύφεση-μείζονα και κατόπιν πραγματοποιείται στροφή προς την ελάσσονα δεσπόζουσα, η οποία τελικά παγιώνεται ως δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 26-29a με την επανεμφάνιση του βασικού θέματος ως πλαγίου (πρβλ. μ. 5-8a), αν και αμέσως μετά (στα μ. 29b-33) η σολ-ελάσσονα μειζονοποιείται και ολοκληρώνει την τριτμηματική αυτή *έκθεση* ως δεσπόζουσα της αρχικής ντο-ελάσσονος.[310] Επομένως, η πρώτη αυτή *έκθεση*, που επικεντρώνεται στην ντο-ελάσσονα και στην σολ-ελάσσονα (έχοντας ενδιάμεσα προσεγγίσει και την σχετική Μι-ύφεση-μείζονα, ενώ στο τέλος της καταλήγει ουσιαστικά σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα), ακολουθείται από μια δεύτερη, με τονική πορεία από την Μι-ύφεση-μείζονα προς την δεσπόζουσά της, Σι-ύφεση-μείζονα. Θα μπορούσαν εντούτοις οι δύο αυτές *εκθέσεις* να πραγματώσουν από κοινού μια ευρύτερη ενότητα; Το λυρικό θέμα στα μ. 34 κ.εξ., εκτιθέμενο στην σχετική μείζονα της αρχικής ντο-ελάσσονος, δίνει πράγματι την εντύπωση πλαγίου θέματος σε σχέση με το βασικό θέμα των μ. 1-4, 5-7 και 26-29a, που μάλιστα εισάγεται κατόπιν μισής πτώσεως-τομής στην αρχική τονικότητα, όπως συχνά δηλαδή συμβαίνει προς το μέσον μιας *εκθέσεως* σονάτας σε ελάσσονα τονικότητα· σύντομα όμως διαφαίνεται ότι το ίδιο αυτό θέμα λειτουργεί ως κύριο στο πλαίσιο της δεύτερης *εκθέσεως* (μ. 34-50), ο τονικός σχεδιασμός της οποίας δεν μπορεί ούτως ή άλλως να ερμηνευθεί ως τμήμα μιας "υπερ-εκθέσεως", αλλά αξιώνει την αυτονομία του.[311] Κατά συνέπειαν, αν και υφίσταται κάποια διασύνδεση ανάμεσα στις δύο *εκθέσεις*, οι λειτουργίες τους ωστόσο είναι αδύνατον να συγχωνευθούν σε μια ενιαία μακροδομική ενότητα και έτσι τα μ. 1-33 και 34-50 παραμένουν δύο αντιθετικά μορφώματα σε παράταξη. Από την άλλη πλευρά, η σχέση της πρώτης *εκθέσεως* προς την *επεξεργασία* είναι εξίσου αδιαμφισβήτητη με την ήδη καταδειχθείσα εξάρτηση των μ. 51-63 από τα θεματικά περιεχόμενα της δεύτερης *εκθέσεως*: διότι οι φιγούρες των μ. 51-52a, 54-55a και μ. 57-60a ανάγονται στα περιεχόμενα της μετάβασης της πρώτης *εκθέσεως* (και δη στο μ. 18),[312] όπως και το μοτίβο στις εσωτερικές φωνές των μ. 61b-62 που προέρχεται σαφέστατα από το μ. 19 – για να μην αναφερθεί καν η ταυτοσημία των καταλήξεων στα μ. 63 και 33.[313] Επομένως, η ενότητα της *επεξεργασίας* αναφέρεται ταυτοχρόνως σε αμφότερες τις *εκθέσεις* που προηγήθηκαν, διαμορφώνοντας την διαλεκτική "σύνθεση" των πλήρως αντιτιθέμενων

[307] Πρβλ. ιδίως Drabkin (*A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 99-100) και δευτερευόντως Keller (ό.π., σ. 43) και Sisman ("Haydn, Shakespeare,…", ό.π., σ. 37).
[308] Keller, ό.π., σ. 42 και 43· Drabkin, *A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 99.
[309] Βλ. Drabkin, *A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 99.
[310] Πρβλ. τις σχετικές παρατηρήσεις των Keller (ό.π., σ. 42), Sisman ("Haydn, Shakespeare,…", ό.π., σ. 37) και ιδίως Drabkin, *A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 98 και 99.
[311] Πρβλ. Drabkin, *A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 99.
[312] Πρβλ. ό.π., σ. 99-100.
[313] Πρβλ. Sisman, "Haydn, Shakespeare,…", ό.π., σ. 37.

υφολογικών και θεματικών τους περιεχομένων. Με την ολοκλήρωση λοιπόν της *επεξεργασίας* έχει ήδη επιλυθεί το βασικό πρόβλημα που έθεταν οι δύο αλλεπάλληλες *εκθέσεις* και απομένει ανοικτό μόνο το ζήτημα της τονικής λύσεως, η πραγμάτωση του οποίου τίθεται πάντως πέραν των ορίων του συγκεκριμένου μέρους (που απομένει τυπικά ημιτελές, χωρίς ενότητα *επανεκθέσεως*) και εκπληρώνεται τελικά στην έναρξη του ακόλουθου – άμεσα συνδεόμενου με το Adagio – μενουέττου στην Ντο-μείζονα.[314] Συμπεραίνουμε συνεπώς ότι σε αυτό το εξαιρετικά πρωτότυπο δομικά αργό μέρος ο Haydn υπερβαίνει την θεμελιώδη αντιπαράθεση ανάμεσα στις δύο τονικές περιοχές μιας *εκθέσεως* – που αίρεται φυσιολογικά στο πλαίσιο μιας τελικής *επανεκθέσεως* – και εφαρμόζει την ιδέα της διαλεκτικής αντίθεσης σε ανώτερο επίπεδο, δηλαδή μεταξύ δύο διαφορετικών *εκθέσεων*, τα θεματικά στοιχεία των οποίων "συντίθενται" σε μια κοινή *επεξεργασία*· το γεγονός αυτό βέβαια μεταβάλλει ριζικά όχι μόνο τον ρόλο αλλά και την θέση της *επεξεργασίας* στην συνολική μακροδομή, αφού αυτή δεν αντιπροσωπεύει πλέον την "μεσαία ενότητα" αλλά εμφανίζεται ως "τελευταία", στην θέση της αποβληθείσας *επανεκθέσεως*, την οποία οι προαναφερόμενες λειτουργικές μεταπτώσεις των μακροδομικών ενοτήτων έχουν εν τω μεταξύ καταστήσει εντελώς περιττή.

Έχοντας λοιπόν εξετάσει το ρεπερτόριο της περιόδου 1766-1772, μπορούμε στο σημείο αυτό να εξάγουμε ορισμένα καίρια συμπεράσματα για την παρατηρούμενη εξέλιξη των μορφών σονάτας στα αργά μέρη:

α) Η βασική τριμερής μορφή σονάτας εξακολουθεί να συνιστά την πρώτη από τις διαθέσιμες επιλογές, αν και πραγματώνεται μόνο στα μισά περίπου από τα έργα του δείγματος που εξετάσθηκε εδώ· η κυριαρχία της στο είδος της συμφωνίας είναι αδιαμφισβήτητη, σε αντίθεση με την μουσική δωματίου και τις σονάτες για πιάνο, όπου τα υπόλοιπα δομικά πρότυπα περιορίζουν σε σημαντικό βαθμό τον ζωτικό της χώρο, ενώ στα κοντσέρτα εμφανίζεται μόνο κατ' εξαίρεσιν. Από την άλλη πλευρά, ο διμερής τύπος σονάτας τυγχάνει τώρα σαφώς συχνότερης αξιοποίησης απ' ό,τι στο πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1760·[315] εφαρμόζεται κατά κανόνα στα αργά μέρη κοντσέρτων, αρκετά συχνά σε έργα μουσικής δωματίου και σονάτες για πιάνο, αλλά μάλλον σπάνια στις συμφωνίες. Η σονάτα χωρίς *επεξεργασία* την περίοδο αυτή αρχίζει να διεκδικεί ένα μικρό "κομμάτι της πίττας" και μάλιστα από τον χώρο του κοντσέρτου – όπου πρωτοεμφανίσθηκε – διεισδύει πλέον και στο πεδίο της μουσικής δωματίου (σε κουαρτέττα εγχόρδων, συγκεκριμένως). Τέλος, σε τρεις περιπτώσεις αργών μερών των ετών 1769-1772 (opus 9 αρ. 2 / Hob. III: 20, finale του Hob. I: 45 και opus 20 αρ. 2 / Hob. III: 32) εντοπίζονται πειραματικές μακροδομές σονάτας που υπερβαίνουν τους υφιστάμενους δομικούς τύπους (και επομένως δεν μπορούν να ενταχθούν σε κανέναν από αυτούς). Ως προς τις επαναλήψεις των ενοτήτων – σε σχέση προς τα επιμέρους δομικά πρότυπα σονάτας αλλά και προς τα διαφορετικά μουσικά είδη – την παρούσα περίοδο αξιοποιούνται τέσσερεις διαφορετικές δυνατότητες: α) ενδείξεις για δύο επαναλήψεις υφίστανται κατά κανόνα σε τριμερείς μακροδομές και λιγότερο συχνά σε διμερείς, ενώ πρωτίστως αφορούν στα συμφωνικά και πιανιστικά είδη· β) η απλή επανάληψη

[314] Ο Keller (ό.π., σ. 43-44) διαπιστώνει την διπλή αναφορικότητα της *επεξεργασίας* προς τις δύο προηγούμενες ενότητες καθώς και την τονική λύση που προσφέρει η άμεση σύνδεση του Adagio με το ακόλουθο μενουέττο, δίχως όμως να είναι σε θέση να εξηγήσει ικανοποιητικά την συνολική μακροδομή του capriccio (η εμφάνιση της *επεξεργασίας* τύπου σονάτας έρχεται να διαψεύσει την αρχική του προσδοκία εκπλήρωσης μιας απλής τριμέρειας ασματικού τύπου, αφήνοντας εντούτοις στην θέση της μόνο αναπάντητα ερωτήματα). Ο Drabkin (*A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 99 και 101), εξ άλλου, υποδεικνύει επίσης την θεματική διασύνδεση της *επεξεργασίας* προς αμφότερες τις ενότητες που έχουν προηγηθεί και επιπλέον υπαινίσσεται την διαλεκτική τους "σύνθεση" στα τελευταία 13 μέτρα του μέρους, τελικά όμως προτιμά να ερμηνεύσει την απουσία *επανεκθέσεως* ως αδυναμία επαναφοράς τόσο του εναρκτήριου "εισαγωγικού" τμήματος στην βασική ντο-ελάσσονα όσο και της "κατ' εξοχήν" *εκθέσεως* με τονικότητα αναφοράς την σχετική Μι-ύφεση-μείζονα.

[315] Η επικέντρωση λοιπόν του Tobel (ό.π., σ. 150) στην δεκαετία του 1760 όσον αφορά στην εφαρμογή του συγκεκριμένου δομικού τύπου στο έργο του Haydn καθίσταται ως έναν βαθμό δικαιολογημένη.

μόνο της *εκθέσεως* είναι ακόμη αρκετά σπάνια, αλλά εφαρμόζεται εξίσου στον διμερή και στον τριμερή τύπο σονάτας και σχεδόν αποκλειστικά σε κουαρτέττα εγχόρδων· γ) η τροποποιημένη (καταγεγραμμένη) επανάληψη της *εκθέσεως* συναντάται μόνο σε αργά μέρη κουαρτέττων εγχόρδων, ανεξαρτήτως δομικού τύπου·[316] δ) χωρίς καμμία επανάληψη εμφανίζονται τα περισσότερα – αλλά παραδόξως όχι όλα – από τα αργά μέρη κοντσέρτων, όλες οι πραγματώσεις σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, ολιγάριθμα δείγματα τριμερούς και διμερούς σονάτας σε κουαρτέττα εγχόρδων καθώς και οι δύο εκ των τριών ιδιαζουσών μορφών σονάτας αυτής της δημιουργικής περιόδου του Haydn.

β) Η τονική πλοκή της *εκθέσεως* συνίσταται πάντοτε σε δύο τονικά κέντρα, με κατεύθυνση από την αρχική μείζονα τονικότητα στην δεσπόζουσά της ή από την αρχική ελάσσονα τονικότητα στην μείζονα σχετική της· μοναδική εξαίρεση αποτελεί η πρώτη *έκθεση* του (ιδιάζοντος) αργού μέρους του *κουαρτέττου* opus 20 αρ. 2 / Hob. III: 32, η οποία κινείται από την αρχική ελάσσονα τονικότητα προς την ελάσσονα δεσπόζουσά της. Τονικές παρεκκλίσεις είτε αποκλίσεις προς τον αντίθετο τρόπο εντοπίζονται αρκετά σπάνια εντός της *εκθέσεως* και αφορούν στο τμήμα της μεταβάσεως ή στην περιοχή της δευτερεύουσας τονικότητος·[317] πρέπει πάντως να σημειωθεί στο σημείο αυτό ότι οι ρηξικέλευθες περιπτώσεις αφ' ενός μεν της μετάβασης της *εκθέσεως* του *κουαρτέττου* opus 17 αρ. 5 / Hob. III: 29 και αφ' ετέρου της τονικής πλοκής εντός της πλάγιας θεματικής ομάδος του *κουαρτέττου* opus 17 αρ. 3 / Hob. III: 27 συνιστούν ακραία δείγματα γραφής, καθόλου αντιπροσωπευτικά των κυρίαρχων τάσεων της παρούσας περιόδου. Η σύσταση μιας κύριας θεματικής ομάδος είναι πολύ σπάνια σε σχέση με την διαμόρφωση ενός απλού κυρίου θέματος (το οποίο όμως ενίοτε υπερβαίνει την δομή μιας προτάσεως ή μιας περιόδου και αναπτύσσεται ως ολοκληρωμένη τριμερής μικροδομή),[318] ενώ μια πλάγια θεματική ομάδα κάνει την εμφάνισή της διπλάσιες φορές απ' ό,τι ένα ενιαίο πλάγιο θέμα.[319] Η παρουσία μιας μετάβασης ανάμεσά τους συνιστά πλέον τον κανόνα,[320] αν και αυτό δεν οδηγεί αυτομάτως στην διαμόρφωση "τριτμηματικών" *εκθέσεων*, δυνατότητα που εξακολουθεί να εφαρμόζεται σε μικρό αριθμό έργων και κατά την διάρκεια αυτής της περιόδου.[321] Συχνή επίσης είναι και η εμφάνιση μίας ή ακόμη και δύο καταληκτικών ιδεών στο τέλος της πρώτης μακροδομικής ενότητος οιουδήποτε τύπου σονάτας.[322] Αρκετές *εκθέσεις* αυτής της περιόδου προσλαμβάνουν ιδιαιτέρως μεγάλη έκταση, η οποία μάλιστα ορισμένες φορές υπερβαίνει ακόμη και το 50% του συνολικού μεγέθους ενός κομματιού![323] Αυτό συχνά οφείλεται βέβαια

[316] Τόσο η Sisman ("Small and Expanded Forms…", ό.π., σ. 473) όσο και ο Drabkin (*A Reader's Guide*…, ό.π., σ. 86) αναφέρονται στην καθοριστική συμβολή του Carl Philipp Emanuel Bach, ο οποίος επινόησε και καλλιέργησε την τεχνική των παρηλλαγμένων επαναλήψεων – όχι μόνο της *εκθέσεως* αλλά και των μακροδομικών ενοτήτων μετά από αυτήν – ήδη από τις αρχές τις δεκαετίας του 1760. Ο Haydn καθίσταται φανερό ότι δοκιμάζει την ίδια συνθετική τεχνική περίπου μια δεκαετία αργότερα και ότι κατά την παρούσα περίοδο (1769-1772) την εφαρμόζει αποκλειστικά στην *έκθεση* κουαρτέττων εγχόρδων, δηλαδή στο πλαίσιο του κατ' εξοχήν πειραματικού είδους αυτής της περιόδου.

[317] Πρβλ. Brown ("The Structure of the Exposition…", ό.π., σ. 125-126), ο οποίος μάλιστα περιορίζει την εφαρμογή τέτοιων φαινομένων στα έργα σε μείζονα τονικότητα.

[318] Πρβλ. το σχόλιο του Leisinger (ό.π., σ. 136) σχετικά με την συχνή τάση διαμόρφωσης κυρίων θεμάτων μεγάλης εκτάσεως στο έργο του Haydn μετά το 1765.

[319] Αυτό πάντως σημαίνει και ότι η δυνατότητα σύστασης ενός ενιαίου πλαγίου θέματος αντί για παράταξη επιμέρους θεματικών ιδεών δεν είναι καθόλου αμελητέα πλέον. Πρβλ. Leisinger, ό.π., σ. 134.

[320] Πρβλ. Leisinger, ό.π., σ. 137-139.

[321] Παρά την διαπίστωση της Fillion (ό.π., σ. 480) σχετικά με την αρκετά μεγάλη συχνότητα εφαρμογής μιας "τριτμηματικής εκθέσεως" την περίοδο αυτή, γεγονός όμως που δεν επιβεβαιώνεται στα αργά μέρη του εν λόγω ρεπερτορίου.

[322] Αναφορικά με την κατακλείδα της *εκθέσεως*, ο Brown ("The Structure of the Exposition…", ό.π., σ. 125) παρατηρεί ότι αυτή είθισται να οργανώνεται με μια κανονικότητα τέτοια που έρχεται σε αντίθεση με την περισσότερο ελεύθερη και συχνά παρατακτική δόμηση της πλάγιας θεματικής ομάδος.

[323] Ο Leisinger (ό.π., σ. 133-134), αντιθέτως, δίνει έμφαση στην διεύρυνση της μορφής σονάτας συνολικά, με τις τρεις μακροδομικές της ενότητες να εξακολουθούν να διαθέτουν περίπου το ίδιο μήκος μεταξύ τους.

στον σημαντικό αριθμό των διαφορετικών θεματικών ιδεών που εκτίθενται καθώς και στην μεγάλη έκταση ορισμένων εξ αυτών, αλλά συναρτάται περαιτέρω και από την εφαρμογή ορισμένων τεχνικών, όπως α) της παρηλλαγμένης επανάληψης του κυρίου θέματος, ή έστω ενός τμήματος του ιδίου, της μεταβάσεως, μιας πλάγιας θεματικής ιδέας είτε ακόμη της κατακλείδας·[324] β) της δομικής επέκτασης-ανάπτυξης μιας θεματικής ιδέας σε μεγάλο εύρος· και τέλος, γ) της παράθεσης της αρχικής ιδέας του κυρίου θέματος εντός της πλάγιας θεματικής ομάδος, πράγμα όμως που σπανίως συντελεί στην διαμόρφωση μιας πραγματικά "μονοθεματικής" *εκθέσεως* (βλ. π.χ. το αργό μέρος της *συμφωνίας* Hob. I: 26).[325]

γ) Σε αντίθεση με το πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1760, στα χρόνια που ακολουθούν, μέχρι το 1772 τουλάχιστον, ο Haydn επιστρέφει τρόπον τινα στην πολλαπλότητα των επιλογών του πρώιμου έργου του, όσον αφορά στην διαμόρφωση της *επεξεργασίας* του τριμερούς τύπου σονάτας. Παρ' ότι λοιπόν η έναρξη της μεσαίας μακροδομικής ενότητος εξακολουθεί να λαμβάνει χώραν στην δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* (με ελάχιστες εξαιρέσεις αντικαταστάσεώς της από την ελάσσονα δεσπόζουσα στον μείζονα τρόπο και την αρχική τονικότητα σε αμφότερους τους τρόπους),[326] η περαιτέρω αρμονική πλοκή της *επεξεργασίας* βασίζεται σε μια εκ των ακόλουθων προδιαγραφών: α) η παραμονή στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος (στον μείζονα τρόπο) – ακόμη και αν πραγματοποιηθούν ενδιάμεσες παρεκκλίσεις, δίχως όμως να παγιωθεί κάποιο άλλο τονικό κέντρο μέσω τέλειας ή μισής πτώσεως – είναι πολύ σπάνια την περίοδο αυτή· β) στην μεγάλη τους πλειονότητα, οι τριμερείς μορφές σονάτας διαθέτουν έναν τρίτο αρμονικό πυλώνα, ο οποίος στον μεν μείζονα τρόπο συνίσταται ως επί το πλείστον στην σχετική ελάσσονα[327] και σε μεμονωμένες περιπτώσεις στην υποδεσπόζουσα ή στην σχετική της, ενώ στον ελάσσονα τρόπο ο ρόλος αυτός ανατίθεται στην ελάσσονα δεσπόζουσα, στην μείζονα δεσπόζουσα ή στην (ελάσσονα) υποδεσπόζουσα· γ) σε ολιγάριθμες περιπτώσεις (αποκλειστικά στον μείζονα τρόπο), η *επεξεργασία* διαθέτει δύο αρμονικούς σταθμούς, που αφορούν ειδικότερα στην σχετική της υποδεσπόζουσας και της τονικής, στην σχετική της τονικής και της δεσπόζουσας καθώς και στον συνδυασμό υποδεσπόζουσας και αρχικής τονικότητος (βλ. Hob. I: 26). Το τελικό όμως τμήμα της *επεξεργασίας* συνίσταται σε μια σύντομη ή εκτενή διαδικασία επαναφοράς της αρχικής τονικότητος μέσω της δεσπόζουσάς της,[328] η οποία ωστόσο παρακάμπτεται σε τρία αργά μέρη: της *συμφωνίας* Hob. I: 48 και του *κουαρτέττου* opus 17 αρ. 2 / Hob. III: 26 (τελική

[324] Πρβλ. Sisman, "Small and Expanded Forms…", ό.π., σ. 473· Klauwell, ό.π., σ. 65.

[325] Για την "αρχή της μονοθεματικότητος" στο έργο του Haydn έχει χυθεί πολύ μελάνι και το φαινόμενο αυτό έχει γενικά υπερεκτιμηθεί στην σχετική έρευνα, ιδίως από θεωρητικούς στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνος, όπως οι Klauwell (ό.π., σ. 65), Heinrich Jalowetz ("Beethoven's Jugendwerke in ihren melodischen Beziehungen zu Mozart, Haydn und Ph. E. Bach", *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft: Zwölfter Jahrgang 1910-1911*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911, σ. 421-422) και W. Fischer (ό.π., σ. 59), μεταξύ άλλων. Ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. xi, 65 και 202), επίσης, υποδεικνύει πολύ αργότερα την εξαγωγή ολόκληρης της πλάγιας θεματικής ομάδος από την αρχική ιδέα του κυρίου θέματος σε ορισμένα από τα κουαρτέττα των opera 9 και 17, πράγμα όμως που τουλάχιστον σε ό,τι αφορά στα αργά μέρη αυτών των έργων αποδεικνύεται τελικά ότι συνιστά μόνο την εξαίρεση και όχι τον κανόνα. Νεώτεροι ερευνητές, εντούτοις, όπως οι Brown ("The Structure of the Exposition…", ό.π., σ. 108) και Fillion (ό.π., σ. 479-480), διατυπώνουν εύστοχα τις επιφυλάξεις τους, στον βαθμό που μόνο ένα μικρό τμήμα του κυρίου θέματος "μεταφέρεται" και στην πλάγια θεματική ομάδα (συνήθως στην έναρξή της)· ομοίως, η Louise E. Cuyler, στην μελέτη της *The Symphony*, Harmonie Park Press, Michigan 1995 (second edition), σ. 29-30, παρατηρεί ορθώς ότι η χρήση της αρχικής ιδέας του κυρίου θέματος ως κυττάρου ανάπτυξης των υπολοίπων δομικών στοιχείων της *εκθέσεως* (και δη της πλάγιας θεματικής ομάδος) ουδόλως αποκλείει την διαφορετική κάθε φορά εξέλιξή της σε νέα συμφραζόμενα είτε ακόμη την εμφάνιση άλλων θεματικών ιδεών σε αντιπαράθεση προς αυτήν.

[326] Ο Andrews (ό.π., σ. 467-468) αναφέρεται σε τέτοιου είδους εξαιρετικές περιπτώσεις αρμονικής ενάρξεως της *επεξεργασίας*, αλλά υποδεικνύει δυνατότητες που τίθενται πέραν όσων διαπιστώθηκαν στα αργά μέρη αυτής της περιόδου (όπως π.χ. της σχετικής της υποδεσπόζουσας).

[327] Πρβλ. Schwarting, "Ungewöhnliche Repriseneintritte…", ό.π., σ. 170· Andrews, ό.π., σ. 467.

[328] Πρβλ. Schwarting, "Ungewöhnliche Repriseneintritte…", ό.π., σ. 170· Cuyler, *The Symphony*, ό.π., σ. 27.

πτώση στην δεσπόζουσα της σχετικής)[329] καθώς και της *συμφωνίας* Hob. I: 49 (πτώση στην διπλή δεσπόζουσα).[330] Έτσι, στην ενότητα της *επεξεργασίας* της περιόδου αυτής διακρίνονται συνήθως δύο τμήματα και σπανιώτερα τρία ή μόνο ένα· εξ άλλου, η διαμόρφωση μιας εξαιρετικά μικρής εκτάσεως μεσαίας ενότητος αφορά σχεδόν αποκλειστικά σε κουαρτέττα εγχόρδων περί το 1770 και εντάσσεται ασφαλώς στους δομικούς πειραματισμούς που βρίσκουν εφαρμογή στο πλαίσιο του συγκεκριμένου είδους μουσικής δωματίου.[331] Σε θεματικό επίπεδο, η εναρκτήρια παράθεση μέρους (κάποτε μάλιστα όχι της πρώτης φράσεως, αλλά της δεύτερης) ή – λιγότερο συχνά – ολόκληρου του κυρίου θέματος ακολουθείται ως επί το πλείστον από περαιτέρω αλυσιδοποίηση είτε μοτιβική ανάπτυξη του υλικού του·[332] σε αρκετές όμως περιπτώσεις μια τέτοια παράθεση απουσιάζει παντελώς και έτσι η *επεξεργασία* ανοίγει απ' ευθείας με αναπτυξιακές διαδικασίες. Η αξιοποίηση υλικού από την πλάγια θεματική ομάδα της *εκθέσεως* κερδίζει πλέον έδαφος, όπως και από την μετάβαση ή (σπανιώτερα) από την κατακλείδα· κάποτε μάλιστα, το δεδομένο υλικό συνδυάζεται με την εξύφανση μιας νέας μελωδικής γραμμής, ενός νέου θέματος κατ' ουσίαν.[333] Τέλος, τόσο η άμεση επαναφορά του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα λίγο μετά την έναρξη της *επεξεργασίας* όσο και η τεχνική της "ψευδούς επανεκθέσεως" την περίοδο αυτή τίθενται οριστικά στο περιθώριο, καθώς εντοπίζονται σε μεμονωμένες πλέον περιπτώσεις έργων.

δ) Με την εξάλειψη ουσιαστικά της δυνατότητος μιας αυτούσιας θεματικής *επανεκθέσεως*, ο Haydn εξακολουθεί τώρα να διερευνά τις ποικίλες δυνατότητες τροποποίησης των περιεχομένων της *εκθέσεως* στην τρίτη μακροδομική ενότητα της βασικής μορφής σονάτας. Η μελωδική παραλλαγή του δεδομένου υλικού εφαρμόζεται αρκετά συχνά,[334] δεν επιδρά όμως στην δομική οργάνωση των θεματικών υλικών της *εκθέσεως*· η τεχνική αυτή συνδυάζεται πρωτίστως με τις σχετικά λίγες περιπτώσεις κατά τις οποίες το κύριο θέμα επανεκτίθεται χωρίς δομικές αλλαγές και δευτερευόντως με την πολύ συνηθέστερη αυτούσια μεταφορά πλαγίων και καταληκτικών ιδεών στην αρχική τονικότητα.[335] Το κύριο θέμα (ή θεματική ομάδα), τουναντίον, είθισται να επανεκτίθεται με μικρές ή μεγαλύτερες περικοπές του υλικού του,[336] τεχνική που εφαρμόζεται κατά κανόνα και στην μετάβαση (η οποία συχνά παραλείπεται και εντελώς),[337] αλλά σπανίως μόνο στην πλάγια θεματική ομάδα, με στόχο την αποφυγή περιττών επαναλήψεων υλικού της *εκθέσεως*.[338] Η διεύρυνση τμήματος του κυρίου

---

[329] Ειδικά για την περίπτωση αυτή, βλ. Schwarting ("Ungewöhnliche Repriseneintritte…", ό.π., σ. 170) και Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 135, 138 και ιδίως 142).

[330] Ο Schwarting ("Ungewöhnliche Repriseneintritte…", ό.π., σ. 177) αναφέρεται και σε αυτήν την δυνατότητα, σχετίζοντάς την όμως μόνο με έργα το κύριο θέμα των οποίων ξεκινά από την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος, πράγμα που δεν ισχύει στην εδώ υποδειχθείσα περίπτωση. Πρβλ. επίσης εν γένει Jalowetz, ό.π., σ. 433.

[331] Το φαινόμενο αυτό είναι ανεξάρτητο από την γενικότερη πρακτική συντόμευσης της *επεξεργασίας* που παρατηρεί ο Leisinger (ό.π., σ. 309) για τα αργά μέρη σε σχέση με τα γρήγορα. Επίσης, ανατρέπει τελείως τον συλλογισμό του Somfai (*The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 282), ο οποίος συνδέει την συντομία της ενότητος της *επεξεργασίας* με τον ελαφρύτερο χαρακτήρα μιας σονάτας συνολικά.

[332] Πρβλ. Brown, "The Structure of the Exposition…", ό.π., σ. 129· Cuyler, *The Symphony*, ό.π., σ. 26 και 30.

[333] Στην σπανιότητα της εισαγωγής νέου θεματικού υλικού στην *επεξεργασία* αναφέρεται επίσης η Cuyler, *The Symphony*, ό.π., σ. 27.

[334] Πρβλ. Newman, ό.π., σ. 158· Somfai, *The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 293-294.

[335] Για την παρατηρούμενη διαφορά στην συχνότητα αναλλοίωτης επαναφοράς των κυρίων και πλαγίων θεματικών ιδεών στις *επανεκθέσεις* των σονατών αυτής της περιόδου, βλ. επίσης Somfai, *The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 293 και 294.

[336] Πρβλ. Somfai, *The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 293.

[337] Πρβλ. Leisinger, ό.π., σ. 140.

[338] Σε αυτήν την περίπτωση δηλαδή, η μονοθεματική διάσταση της *εκθέσεως* εξαλείφεται (ή περιορίζεται δραστικά) στην *επανέκθεση*· βλ. σχετικά: Newman (ό.π., σ. 158) και Leisinger (ό.π., σ. 140). Ο Somfai (*The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 292) δίνει μια άλλη διάσταση στο φαινόμενο της απαλοιφής ορισμένων θεματικών στοιχείων της *εκθέσεως* από την *επανέκθεση*, το οποίο ανάγει στην εξάντληση του υλικού τους στο πλαίσιο της *επεξεργασίας*· κάτι τέτοιο πάντως δεν παρατηρείται να συμβαίνει στα αργά μέρη της εν λόγω περιόδου.

θέματος συνδέεται ορισμένες φορές με μια "δευτερεύουσα ανάπτυξη" του υλικού του,[339] ενώ λιγότερο συχνά λαμβάνουν εδώ χώραν διαδικασίες αντικατάστασης ή ανάπλασης του δεδομένου υλικού, εσωτερικές αναδιατάξεις και συμπτύξεις.[340] Στην μετάβαση, η οποία ούτως ή άλλως ποτέ δεν επανέρχεται όπως στην *έκθεση*, ανιχνεύονται επίσης ορισμένες περιπτώσεις αντικατάστασης, δομικής διεύρυνσης ή σύμπτυξης, στην πλάγια ομάδα θεμάτων είναι αρκετά συχνή η διεύρυνση ενός τμήματος, αλλά μάλλον σπάνια η εφαρμογή συμπτύξεων είτε αντικαταστάσεων του δεδομένου υλικού, ενώ η μόνη δυνατή τροποποίηση της κατακλείδας στην *επανέκθεση* είναι η διεύρυνσή της που συνήθως πραγματώνεται δια της – ολικής ή τμηματικής – επανάληψής της.[341] Σε αρμονικό επίπεδο, εξ άλλου, η *επανέκθεση* έχει την τάση να απαλείψει ορισμένες από τις δομικές τομές της *εκθέσεως* και να συνδέσει πιο άμεσα τα θεματικά της περιεχόμενα·[342] σπανίως δε, περιλαμβάνει παρεμβολές στον αντίθετο (ελάσσονα) τρόπο, οι οποίες όμως ανταποκρίνονται σε μια εξίσου – ή ακόμη πιο δραματική – απομάκρυνση από το εκάστοτε τονικό κέντρο στο αντίστοιχο σημείο της *εκθέσεως*. Τέλος, η τονική παρέκκλιση προς την σχετική ελάσσονα στην *επανέκθεση* της *συμφωνίας* Hob. I: 26 έρχεται ως συνέπεια της σημαντικής δομικής επέκτασης του μοναδικού θέματος της *εκθέσεως*.[343]

ε) Η *coda* παραμένει μια ελάχιστα εφαρμοζόμενη δυνατότητα στα έργα του Haydn σε τριμερή μορφή σονάτας των ετών 1766-1772:[344] στην περίπτωση του αργού μέρους της *συμφωνίας* Hob. I: 35 πρόκειται για μια τελική συνοπτική αναφορά στην αρχική θεματική ιδέα, ενώ στο αργό μέρος του *κουαρτέττου* opus 17 αρ. 2 / Hob. III: 26 διαμορφώνεται μια σύντομη προέκταση της *επανεκθέσεως* με υλικό από την πλάγια θεματική ομάδα. Καταχρηστικά δε, ας αναφερθεί στο σημείο αυτό και η μοναδική περίπτωση εισαγωγικού τμήματος που προτάσσεται της ιδιάζουσας μορφής σονάτας του opus 9 αρ. 2 / Hob. III: 20.

ς) Στην δεύτερη ενότητα του διμερούς τύπου σονάτας, ο Haydn αξιοποιεί πολλές από τις καινοτομίες της προηγούμενης περιόδου, προσθέτοντας ορισμένα ακόμη στοιχεία. Στον μείζονα τρόπο, παρά το γεγονός ότι η έναρξη από την ελάσσονα δεσπόζουσα υποχωρεί πλέον αισθητά, η (κάπως περιορισμένη) δυνατότητα πτωτικής επικύρωσης ενδιάμεσου αρμονικού σταθμού πριν την οριστική επαναφορά της αρχικής τονικότητος δεν εξαντλείται πλέον στην σχετική ελάσσονα, αλλά περιλαμβάνει και τις μεμονωμένες περιπτώσεις της υποδεσπόζουσας καθώς και ενός συνδυασμού της σχετικής της υποδεσπόζουσας και κατόπιν της ιδίας. Στον ελάσσονα τρόπο, εξ άλλου, η πορεία από την σχετική μείζονα προς την αρχική τονικότητα αναθεωρείται ως προς τον τελικό της στόχο στην *συμφωνία* Hob. I: 59, όπου το δεύτερο "ήμισυ" της *εκθέσεως* επανεκτίθεται στην ομώνυμη μείζονα, εμπεριέχοντας μάλιστα και μια

---

[339] Θα πρέπει πάντως να ληφθεί εδώ σοβαρά υπ' όψιν η παρατήρηση του Barrett-Ayres (ό.π., σ. xii), ότι η ανάπτυξη υλικού της *εκθέσεως* στην *επανέκθεση* εξισορροπείται σε γενικές γραμμές από την εδραίωση της αρχικής τονικότητος σε συνδυασμό και με την αυτούσια επαναφορά ενός – έστω και περιορισμένου – τμήματος της *εκθέσεως*· πράγματι, η σημαντική τροποποίηση του πρώτου "ημίσεως" της *εκθέσεως* συνεπάγεται μια εν πολλοίς αυτούσια μεταφορά του υλικού της πλάγιας θεματικής ομάδος στην αρχική τονικότητα. Στην δυνατότητα δομικής διεύρυνσης του κυρίου θέματος αναφέρεται επίσης ο Somfai, *The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 294.

[340] Σε κάθε περίπτωση πάντως, το υλικό του κυρίου θέματος είναι αυτό με το οποίο ανοίγει η *επανέκθεση*, όπως ορθώς παρατηρεί και ο Leisinger, ό.π., σ. 141. Όμως η αναλογία *εκθέσεως – επανεκθέσεως* ως προς την έκτασή τους δεν είναι πάντοτε δεδομένη, όπως ο ίδιος ισχυρίζεται στην συνέχεια (ό.π.), και σίγουρα η συντόμευση της *επανεκθέσεως* δεν συνιστά ίδιον της εφαρμογής της μορφής σονάτας σε μέρη αργής χρονικής αγωγής (ό.π., σ. 309). Ο Somfai (*The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 292) τοποθετείται επί του ιδίου αυτού ζητήματος πολύ καλύτερα, όταν αναφέρει ότι η *επανέκθεση* είναι μικρότερη της *εκθέσεως* ή ίση, αλλά πολύ σπάνια μεγαλύτερη αυτής.

[341] Πρβλ. περίπου Somfai, *The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 294.

[342] Πρβλ. Leisinger, ό.π., σ. 140· Somfai, *The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 292.

[343] Πρβλ. σχετικά το σχόλιο της Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 27) σχετικά με την περιστασιακή τάση διαμόρφωσης σύντομων απομακρύνσεων από την αρχική τονικότητα και πάντοτε σε συγγενικές περιοχές στο πλαίσιο της *επανεκθέσεως*.

[344] Πρβλ. Finscher, "Zur Coda bei Mozart", ό.π., σ. 94.

σύντομη παρεμβολή στον αντίθετο (ελάσσονα) τρόπο. Η θεματική πάντως διάσταση της μορφής αυτής στο δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας του 1760 καθίσταται αρκετά πιο συντηρητική σε σχέση με την αμέσως προηγούμενη περίοδο: είναι ενδεικτικό ότι το κύριο θέμα, στις σπάνιες περιπτώσεις που ένα τμήμα του (όχι απαραίτητα το αρχικό) δεν παρατίθεται στην έναρξη της δεύτερης αυτής ενότητος, επανεισάγεται στην πορεία της, πριν την αυτούσια ή τροποποιημένη (συνήθως διευρυμένη και σπανιώτερα συνεπτυγμένη) επανέκθεση της πλάγιας θεματικής ομάδος. Τέλος, η εμπειρία της προηγούμενης περιόδου όσον αφορά στην προσθήκη μιας *coda* αξιοποιείται εδώ σε δύο εμφανώς διαφορετικές περιπτώσεις: η *σονάτα* Hob. XVI: 46 / WU 31 ολοκληρώνεται με χειρονομίες που παραπέμπουν σε μορφή κοντσέρτου, ενώ στο *κουαρτέττο* opus 17 αρ. 6 / Hob. III: 30 λαμβάνει χώραν μόνο μια σύντομη προέκταση της κατακλείδας.

ζ) Από τα τέσσερα αργά μέρη σε μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* μόνο εκείνο του *κουαρτέττου* opus 9 αρ. 3 / Hob. III: 21 αναπτύσσει ένα συνδετικό πέρασμα ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επανέκθεση*, το οποίο παρ' όλα αυτά καταλήγει σε μισή πτώση στην σχετική ελάσσονα, δίχως έτσι να προετοιμάζει κατάλληλα την επαναφορά της αρχικής τονικότητος. Κατ' αντιστοιχίαν μάλιστα προς αυτό, στο τέλος του μέρους διαμορφώνεται μια σύντομη *coda* με το ίδιο υλικό (εξαγόμενο από την πλάγια θεματική ομάδα), που είναι και η μοναδική στο πλαίσιο του συγκεκριμένου δομικού προτύπου. Στην *επανέκθεση*, το κύριο θέμα είτε επανέρχεται αυτούσιο είτε περικόπτεται και ακολουθείται από "δευτερεύουσα ανάπτυξη" – η οποία εδώ βρίσκει αναλογικά πολύ συχνότερη εφαρμογή απ' ό,τι στην *επανέκθεση* μιας τριμερούς σονάτας, προφανώς για λόγους αναπλήρωσης της *επεξεργασίας*· η μετάβαση αποκόπτεται ή (σπανιώτερα) αντικαθίσταται από νέο υλικό, ενώ παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον το γεγονός ότι η πλάγια θεματική ομάδα υφίσταται πάντοτε ορισμένες τροποποιήσεις (περικοπή, αντικατάσταση είτε σύμπτυξη μέρους του υλικού της). Παράλληλα, η αρχική τονικότητα παγιώνεται οριστικά στην δεύτερη αυτή ενότητα, με μόνη εξαίρεση την μετάβαση της *επανεκθέσεως* του *κουαρτέττου* opus 17 αρ. 5 / Hob. III: 29, η τονική πλοκή της οποίας αντανακλά βέβαια τις αντίστοιχες αρμονικές "περιπέτειες" στην πρώτη ενότητα.

η) Οι μορφές σονάτας κοντσέρτου αυτής της περιόδου περιλαμβάνουν από δύο έως τέσσερα ritornelli, ανεξαρτήτως του συγκεκριμένου δομικού τύπου που πραγματώνουν. Δύο ritornelli συναντάμε σε δύο διμερείς και σε μία σονάτα κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία*· το εναρκτήριο και το καταληκτικό ritornello, εν προκειμένω, διαμορφώνουν ένα ορχηστρικό πλαίσιο για τις σολιστικές ενότητες, με διαφορετικά όμως κατά περίπτωση περιεχόμενα: έτσι, στο Hob. XVIII: 3 το εναρκτήριο ritornello συνίσταται αποκλειστικά στο κύριο θέμα του μέρους, ενώ το καταληκτικό περιέχει νέο μοτιβικό υλικό· στο Hob. VIIa: 4 τα δύο ritornelli είναι ταυτόσημα και περιλαμβάνουν το κύριο θέμα, ένα πλάγιο θέμα (το οποίο μάλιστα στην δεύτερη σολιστική ενότητα συνδυάζεται με τα λειτουργικώς παρεμφερή περιεχόμενα της σολιστικής *εκθέσεως*) και το καταληκτικό θέμα· κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και στο Hob. XVIII: 4, καθώς το εναρκτήριο ritornello εμπεριέχει το κύριο θέμα, ένα πλάγιο θέμα (που συνδυάζεται σε αμφότερες τις σολιστικές ενότητες με νέο υλικό) και το καταληκτικό θέμα, από τα οποία όμως μόνο το τελευταίο επανέρχεται στο – σημαντικά μικρότερο – καταληκτικό ritornello και δη με την σύμπραξη του σολίστα. Στις περιπτώσεις των μορφών κοντσέρτου με τρία ritornelli, απεναντίας, παρατηρούνται τα ακόλουθα: στο αργό μέρος της *σονάτας* Hob. XVI: 19 / WU 30 (σε τριμερή μορφή κοντσέρτου), το εναρκτήριο ritornello διαθέτει ένα ανεξάρτητο θέμα, το ενδιάμεσο ritornello συνίσταται σε μια σύντομη καταληκτική ιδέα της *εκθέσεως* και σε ένα σχετικώς εκτενές τμήμα, όπου παρατίθεται και αναπτύσσεται το θεματικό υλικό του εναρκτήριου ritornello ανοίγοντας την ενότητα της *επεξεργασίας*, ενώ το καταληκτικό ritornello αρκείται στην επαναφορά της σύντομης καταληκτικής ιδέας του ενδιάμεσου, διαμορφώνοντας έτσι την κατακλείδα της *επανεκθέσεως*· από την άλλη πλευρά, στην σονάτα κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία* του Hob. VIIa: 3, το εναρκτήριο και το

καταληκτικό ritornello ταυτίζονται κατά το μεγαλύτερο μέρος τους, συνδυάζοντας το κύριο θέμα με ανεξάρτητο των σολιστικών ενοτήτων υλικό, ενόσω το ενδιάμεσο ritornello επαναφέρει κατ' αρχάς το κύριο θέμα στην δευτερεύουσα τονικότητα με λειτουργία κατακλείδας της σολιστικής *εκθέσεως* και έπειτα πραγματοποιεί μια γρήγορη στροφή προς την αρχική τονικότητα προετοιμάζοντας την επερχόμενη σολιστική *επανέκθεση*. Στην μοναδική (διμερή) μορφή κοντσέρτου με τέσσερα ritornelli (Hob. XVIII: 6), το μοτιβικό ορχηστρικό υλικό είναι τελείως ανεξάρτητο του σολιστικού· από λειτουργικής επόψεως, εξ άλλου, ο μετασχηματισμός του υλικού του εισαγωγικού πρώτου ritornello διαμορφώνει στο δεύτερο την κατακλείδα της *εκθέσεως*, στο τρίτο μια προετοιμασία του "επανεκθεσιακού" δεύτερου τμήματος της δεύτερης σολιστικής ενότητος και στο τέταρτο αφ' ενός μεν την προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας και αφ' ετέρου την κατακλείδα της τελευταίας σολιστικής ενότητος. Η προετοιμασία της καντέντσας, εντούτοις, είθισται και την περίοδο αυτή να συνδέεται άμεσα με την τελευταία σολιστική ενότητα περισσότερο (Hob. XVIII: 3, Hob. VIIa: 4, Hob. XVI: 19 / WU 30, Hob. XVIII: 4), παρά να είναι αμιγώς ορχηστρική και να εντάσσεται συνεπώς στο καταληκτικό ritornello (Hob. XVIII: 6 και Hob. VIIa: 3). Αξίζει τέλος να επισημανθεί εδώ ότι η ενσωμάτωση υφολογικών κυρίως στοιχείων κοντσέρτου σε αργά μέρη συμφωνιών περιορίζεται δραστικά μετά το 1765, πράγμα που υποδηλώνει έναν σαφή πλέον διαχωρισμό ανάμεσα στα κυρίαρχα είδη της ορχηστρικής μουσικής, δηλαδή της συμφωνίας (όπου η χρήση των διαφορετικών ομάδων οργάνων συνδέεται κατά κανόνα με συγκεκριμένα δομικά "γεγονότα") και του κοντσέρτου (όπου η ενορχήστρωση είναι πολύ απλούστερη, αρκούμενη ως επί το πλείστον στην λιτή συνοδεία της σολιστικής γραμμής).

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

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

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

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

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

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

[348] Πρβλ. Wackernagel, ό.π., σ. 178.

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

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

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

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

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

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

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

των μ. 10b-11a)· η αρμονική πάντως λύση του ισοκράτη αυτού εμφανίζεται μόνο στην έναρξη του επερχόμενου Finale: Presto στην (ομώνυμη) Ρε-μείζονα. Καθίσταται επομένως προφανές ότι στα μ. 25-37 διαμορφώνεται μια *επεξεργασία* βασισμένη σε υλικό της πλάγιας θεματικής ομάδος και ότι απουσιάζει παντελώς η αναμενόμενη θεματική *επανέκθεση*, δεδομένης της διακοπής του μέρους αυτού και της άμεσης συνδέσεώς του με το επόμενο. Παραδόξως όμως, η πραγματικότητα αυτή στο παρελθόν επιχειρήθηκε να υποκατασταθεί από διάφορες ασαφείς έως εξωφρενικές θεωρήσεις: ο Newman, λόγου χάριν, έκανε λόγο για διμερή σχεδιασμό, δίχως καμμία περαιτέρω διευκρίνιση·[353] ο Webster υπέδειξε τον τύπο μιας σονάτας χωρίς *επεξεργασία* (παρασυρόμενος μάλλον από την έναρξη της δεύτερης ενότητος από την αρχική ρε-ελάσσονα, πράγμα όμως που έχουμε ήδη συναντήσει και σε άλλες *επεξεργασίες*) με συνεπτυγμένη *επανέκθεση* (η οποία ωστόσο θα στερείτο επιπροσθέτως και τονικής σταθερότητος, κατά τα φαινόμενα)·[354] και ο Somfai, τέλος, είδε εδώ μια "ανώμαλη" μορφή σονάτας, με *επεξεργασία* βασισμένη στο "κύριο θέμα" (στα μ. 25-30) και *επανέκθεση* μόνο του "πλαγίου θέματος" (στα μ. 31-37)[355] – όμως ούτε το υλικό του κυρίου θέματος είναι εν τέλει αυτό που αναπτύσσεται εδώ, ούτε βεβαίως τα τελευταία επτά μέτρα πληρούν τις ελάχιστες (έστω) προϋποθέσεις μιας *επανεκθέσεως*.

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

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

[353] Newman, ό.π., σ. 161.
[354] Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 188.
[355] Somfai, *The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 194 και ιδίως 313.
[356] Πρβλ. Landon, *Haydn: At Eszterháza*…, ό.π., σ. 306.
[357] Όπως καθ' υπερβολήν υποδεικνύει ο Landon (*Haydn: At Eszterháza*…, ό.π., σ. 301), όσον αφορά ειδικότερα στο κόρνο.

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

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

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

[359] Πρβλ. Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 350· Landon, *Haydn: At Eszterháza*…, ό.π., σ. 311· Sisman, "Haydn's Theater Symphonies", ό.π., σ. 314 και 320.

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

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

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

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

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

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

[363] Πρβλ. Landon, *Haydn: At Eszterháza*…, ό.π., σ. 312· Sisman, "Haydn's Theater Symphonies", ό.π., σ. 316 και 320.

[364] Πρβλ. ιδίως Landon (*Haydn: At Eszterháza*…, ό.π., σ. 312) και δευτερευόντως Sisman ("Haydn's Theater Symphonies", ό.π., σ. 316).

[365] Πρβλ. εν μέρει Sisman, "Haydn's Theater Symphonies", ό.π., σ. 320.

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

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

[366] Πρβλ. Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 326 και 328.
[367] Πρβλ. τις σχετικές αρμονικές παρατηρήσεις του Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 329.
[368] Πρβλ. Landon, *Haydn: At Eszterháza*…, ό.π., σ. 308.
[369] Απλή αναφορά στην εφαρμογή της τριμερούς μορφής σονάτας στο αργό αυτό μέρος γίνεται από τον Wolfgang Stockmeier, *Musikalische Formprinzipien – Formenlehre*, Laaber-Verlag (Musik Taschen-Bücher, Theoretica, Bd. 5), Laaber 1996 (6. Auflage), σ. 152.

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

Η *συμφωνία σε Σι-ύφεση-μείζονα* Hob. I: 68 των ετών 1774-1775 διαθέτει επίσης ένα Adagio cantabile σε Μι-ύφεση-μείζονα σε ιδιαιτέρως εκτενή μορφή σονάτας. Το κύριο θέμα (μ. 1-16) και η μετάβαση (μ. 17-24) της *εκθέσεως* συνδέονται στενά μεταξύ τους, σε μοτιβικό και υφολογικό επίπεδο: η βασική μελωδική γραμμή ανατίθεται στα πρώτα βιολιά (μ. 1-6a, 7-11a, 12-16 – όλες οι πτώσεις στην τονική· μ. 17-20a και 21-24 – πτώσεις στην δεσπόζουσα και στην διπλή δεσπόζουσα) συνοδευόμενη διαρκώς από ένα σχεδόν μηχανικό ostinato δεκάτων-έκτων στα δεύτερα βιολιά που θυμίζει έντονα το "τικ-τακ" ενός ρολογιού· στα σημεία όμως όπου ολοκληρώνονται οι μελωδικές φράσεις των πρώτων βιολιών (μ. 6b, 11b, 20b) καθώς επίσης στα μ. 14a και 16a (παράλληλα με την εξύφανση και την πτωτική κατάληξη της τρίτης φράσεως του κυρίου θέματος), το συνοδευτικό μοτίβο προβάλλει δυναμικά στο προσκήνιο ενισχυμένο από ολόκληρη την υπόλοιπη ορχήστρα (ζεύγη όμποε, φαγγόττων και κόρνων, βιόλες, τσέλλα και κοντραμπάσσα).[370] Παρακάτω, η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα στην Σι-ύφεση-μείζονα (μ. 25-33) εκτοπίζει το χαρακτηριστικό αυτό μοτίβο, επιβάλλοντας γοργότερη ρυθμική κίνηση στην συνοδεία[371] και πληθωρικά ορχηστρικά ηχοχρώματα,[372] στην δεύτερη όμως (μ. 34-47) το ostinato δεκάτων-έκτων επανέρχεται ως συνοδευτικό στοιχείο και διατηρείται μέχρι τέλους, αρχικά στην χαμηλή και κατόπιν στην μεσαία περιοχή του ηχητικού φάσματος.[373] Η ενότητα της *επεξεργασίας* διαιρείται ουσιαστικά σε δύο μεγάλα τμήματα. Το πρώτο από αυτά (μ. 48-62) ξεκινά από την ντο-ελάσσονα αναπτύσσοντας το καταληκτικό μοτίβο της *εκθέσεως* (μ. 46-47) στα μ. 48-54 και στην συνέχεια εξυφαίνοντας μια νέα (παράγωγη του κυρίου θέματος) μελωδική γραμμή στα μ. 55-62 που μέσω της Λα-ύφεση-μείζονος και της ομώνυμής της ελάσσονος καταλήγει στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος. Από εκεί αρχίζει κατόπιν το δεύτερο τμήμα της μεσαίας ενότητος (μ. 63-82), εκ νέου με το καταληκτικό μοτίβο της *εκθέσεως* στα μ. 63-66, αν και στο επίκεντρο τώρα τίθεται ο συνδυασμός των μοτιβικών στοιχείων τόσο της πρώτης όσο και της δεύτερης πλάγιας ιδέας, τα οποία αλληλοπλέκονται μιμητικά σε μια μετατροπική αλυσιδοποίηση στα μ. 66-76, που οδηγεί σε έναν τελικό ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της

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

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

[372] Καθόλου άδικα ο Webster ("Haydn's symphonies…", ό.π., σ. 238) παρατηρεί ότι με την έναρξη της πλάγιας θεματικής ομάδος δίνεται η εντύπωση ότι επιτέλους ολόκληρη η ορχήστρα είναι πλέον σε θέση να παίξει "πραγματική" μουσική.

[373] Πρβλ. Webster, "Haydn's symphonies…", ό.π., σ. 238.

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

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

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

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

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

απογύμνωση του συμφωνικού ήχου στο "σολιστικό" πέρασμα των μ. 34-40 που οδηγεί σε ένα αρμονικό, μελωδικό και ρυθμικό τέλμα, απ' όπου μόνο μια χειρονομία κοντσέρτου στα μ. 41-42 μπορεί εν τέλει να επανενεργοποιήσει τις ορχηστρικές δυνάμεις για μια – μοτιβικώς αναφερόμενη στο κύριο θέμα – εμφαντική κατακλείδα στα μ. 43-48. Μετά την προβλεπόμενη επανάληψη της *εκθέσεως*, η *επεξεργασία* αλυσιδοποιεί το αρχικό δίμετρο του κυρίου θέματος (στα μ. 49-52) και το ρευστοποιεί (στα μ. 53-55) φθάνοντας στην δεσπόζουσα της φα-ελάσσονος, απ' όπου ξεκινά ένας δίφωνος κανόνας στην ογδόη για τις δύο ομάδες βιολιών στα μ. 56-67 με την μετατροπική ανάπτυξη του μοτίβου του μ. 2.[376] Στα μ. 68-72 επικυρώνεται ως τονικός σταθμός της μεσαίας ενότητος η σχετική σολ-ελάσσονα με έναν σύντομο ισοκράτη επί της δεσπόζουσας· η ανάπτυξη, εντούτοις, του μοτιβικού υλικού του κυρίου θέματος στο σημείο αυτό συνεχίζεται και μάλιστα εντατικοποιείται στα μ. 73-80, ενόσω επαναπροσεγγίζεται η δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος. Κατόπιν παύσεως-τομής, λοιπόν, το κύριο θέμα επανεκτίθεται στα μ. 81-89 (πρβλ. μ. 1-9), αλλά καταλήγει απροσδόκητα σε μια νέα, συνοπτική μετάβαση (στα μ. 90-92) προς την αυτούσια επαναφορά στην Σι-ύφεση-μείζονα τόσο του πλαγίου θέματος όσο και της κατακλείδας (στα μ. 93-110 και 111-116). Το κομμάτι εδώ έχει ουσιαστικά ολοκληρωθεί· παρ' όλα αυτά, ο Haydn προσθέτει μια εξάμετρη *coda* (μ. 117-122), στην οποία η δεύτερη φράση του κυρίου θέματος (μ. 6-10) επανεκτίθεται με την "ορθή" αυτήν την φορά κατάληξη στην τονική (σε αντίθεση με ό,τι συνέβη προηγουμένως στα μ. 86-90) και μια περαιτέρω πτωτική επικύρωσή της. Ο λόγος όμως για τον οποίο οι δύο τελευταίες ενότητες και η μικρή αυτή *coda* δεν επαναλαμβάνονται ίσως σχετίζεται περισσότερο με την απροσδόκητη ηχοχρωματική ποιότητα της τελικής αυτής θεματικής αναφοράς: τα έγχορδα παίζουν στα πέντε τελευταία μέτρα staccato με το ξύλο του δοξαριού ("col legno dell' arco"),[377] μια πρωτοφανής τεχνική για τα δεδομένα του συμφωνικού ρεπερτορίου της εποχής που σίγουρα είναι σκόπιμο να μην ενταχθεί στο πλαίσιο μιας φυσιολογικής ροής επαναλαμβανόμενων ηχητικών γεγονότων!

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

[376] Πρβλ. Landon, *Haydn: At Eszterháza*…, ό.π., σ. 314.
[377] Πρβλ. ό.π.

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

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

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

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

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

Μετά το 1776 η τριμερής μορφή σονάτας εμφανίζεται λιγότερο συχνά σε αργά μέρη ενόργανης μουσικής του Haydn. Μια τέτοιου είδους πραγμάτωσή της βρίσκουμε στο Adagio σε ρε-ελάσσονα της *σονάτας για πιάνο σε Ρε-μείζονα* Hob. XVI: 33 / WU 34, γραμμένης έως το 1778.[382] Στο μέρος αυτό επαναλαμβάνεται μόνον η *έκθεση* – αν και όχι παρηλλαγμένη,

[378] Βλ. Somfai, *The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 309 και 194. Στην σ. 306, επιπροσθέτως, ο Somfai χαρακτηρίζει την μορφή σονάτας του εν λόγω κομματιού "πειραματική", χωρίς επαναλήψεις ενοτήτων.
[379] Πρβλ. σχετικά: Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 188· Leisinger, ό.π., σ. 283· Sisman, "Haydn's Solo Keyboard Music", ό.π., σ. 287· Somfai, *The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 312.
[380] Πρβλ. Somfai, *The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 312.
[381] Πρβλ. Somfai, *The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 312 και 195· Brauner, ό.π., σ. 275· Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 188.
[382] Βλ. επίσης Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 188) και Somfai (*The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 194).

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

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

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

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

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

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

---

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

[386] Όπως εν προκειμένω κάνει ο Webster, "Haydn's symphonies…", ό.π., σ. 243.

[387] Πρβλ. περίπου Webster, "Haydn's symphonies…", ό.π., σ. 243.

[388] Πρβλ. ό.π.

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

[390] Πρβλ. Sisman, "Small and Expanded Forms…", ό.π., σ. 473, καθώς και *Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 99.

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

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

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

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

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

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

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

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

[397] Barrett-Ayres, ό.π., σ. 165.

[398] Krummacher, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 42.

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

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

Ο διμερής τύπος σονάτας την ίδια περίοδο φαίνεται ότι απασχολεί ελάχιστα πλέον τον Haydn, δεδομένου του ότι βρίσκει εφαρμογή σε τρία μόλις αργά μέρη σονατών για πιάνο. Το πρώτο από αυτά χρονολογείται στα 1773: πρόκειται για το Adagio σε φα-ελάσσονα της *σονάτας σε Φα-μείζονα* Hob. XVI: 23 / WU 38,[401] η *έκθεση* του οποίου ανοίγει με ένα τετράμετρο κύριο θέμα, σε δομή αρμονικά ανοικτής προτάσεως, και συνεχίζεται με ένα εκτενέστερο πλάγιο θέμα στην σχετική Λα-ύφεση-μείζονα στα μ. 5-20.[402] Στο αναπτυξιακό πρώτο τμήμα της δεύτερης ενότητος η κεφαλή του κυρίου θέματος (μ. 21) αποσταθεροποιεί την δευτερεύουσα τονικότητα και οδηγεί σε ένα μετατροπικό πέρασμα (στα μ. 22-23) προς την ντο-ελάσσονα, απ' όπου ξεκινά μια αλυσιδοποίηση του αρχικού μοτίβου του πλαγίου θέματος στα μ. 24-26· μέσω της Λα-ύφεση-μείζονος και της φα-ελάσσονος λοιπόν, ένας ισοκράτης επί της δεσπόζουσας της αρχικής αυτής τονικότητος επενδύεται στα μ. 27-29 με υλικό από το πλάγιο θέμα, ενώ στα μ. 30-31 λαμβάνει χώραν μια πρόσκαιρη παρέκκλιση με μοτιβική αναφορά στο κύριο θέμα, που καθιστά πολύ πιο εύληπτη και ενδιαφέρουσα την ακόλουθη επανέκθεση του πλαγίου θέματος στην φα-ελάσσονα.[403] Η επαναφορά αυτή όμως είναι αρκετά συνοπτική, καθώς περιλαμβάνει μόνο την αρχή (πρβλ. τα μ. 32-33a με τα 5-6 καθώς και τα 15-16) και το τέλος του πλαγίου θέματος (πρβλ. μ. 37b-39 με 18b-20), ενώ

[400] Caplin, ό.π., σ. 217.

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

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

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

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

Αντιθέτως, απόλυτη ισορροπία ανάμεσα στις δύο ενότητες χαρακτηρίζει το Adagio σε Φα-μείζονα της *σονάτας σε Ντο-μείζονα* Hob. XVI: 35 / WU 48, γραμμένης έως το 1780.[405] Σε αυτό συντελούν κατ' ουσίαν δύο παράγοντες: *κατά πρώτον*, το κύριο θέμα της *εκθέσεως* οργανώνεται ως οκτάμετρη περίοδος με πτώση στην δεσπόζουσα,[406] ενώ και το αναπτυξιακό πρώτο τμήμα της δεύτερη ενότητος εκτείνεται σε οκτώ μέτρα (μ. 22-29), παρ' ότι βεβαίως το υλικό του βασίζεται περισσότερο στο πλάγιο θέμα της *εκθέσεως* (απ' όπου προέρχεται τόσο το αέναο συνοδευτικό μοτίβο όσο και οι φιγούρες των μ. 24-29, που από μια τονικοποίηση της σολ-ελάσσονος στρέφονται γρήγορα προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος) παρά στο κύριο θέμα (το επικεφαλής μοτίβο του οποίου παρατίθεται στην δευτερεύουσα τονικότητα στο μ. 22 και αλυσιδοποιείται παρηλλαγμένο στο αμέσως επόμενο μέτρο)· και *κατά δεύτερον*, τόσο το περιοδικά δομημένο πλάγιο θέμα όσο και το υλικό της κατακλείδας, που εκτίθενται στην Ντο-μείζονα στα μ. 9-16 και 17-21 αντιστοίχως, στην δεύτερη ενότητα επανεκτίθενται δίχως σημαντικές αλλαγές στην Φα-μείζονα, στα μ. 30-37 και 38-42.

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

Από την άλλη πλευρά, το Largo e cantabile σε σολ-ελάσσονα του *κουαρτέττου σε Σολ-μείζονα* opus 33 αρ. 5 / Hob. III: 41 συνδυάζει την μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* με έναν άλλο δομικό πειραματισμό που έχουμε ήδη εξετάσει και ο οποίος αφορά στην απάλειψη του πλαγίου θέματος από την *επανέκθεση*. Το μέρος αυτό παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με το Andante του opus 33 αρ. 6 / Hob. III: 42, και μάλιστα σε τέτοιον βαθμό ώστε όλοι οι ερευνητές να το ταυτίζουν με εκείνο,[411] παραγνωρίζοντας δυστυχώς τις πολλές και ουσιώδεις διαφορές που υφίστανται ανάμεσά τους. Η πρώτη από αυτές είναι ήσσονος σημασίας, αλλά παρουσιάζεται ήδη στην *έκθεση*: μετά το επτάμετρο κύριο θέμα (σε δομή προτάσεως) και την δίμετρη καταληκτική προέκτασή του στα μ. 8-9, το υλικό του μετασχηματίζεται σε μια οκτάμετρη μετάβαση προς την σχετική Σι-ύφεση-μείζονα (στα μ. 10-17), η οποία και προετοιμάζει την εμφάνιση του πλαγίου θέματος στην δευτερεύουσα αυτή τονικότητα στα μ. 18-25.[412] Ακολούθως, η τέλεια πτώση στο μ. 26 επικαλύπτεται με ένα πεντάμετρο συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση* στα μ. 26-30· σε αντίθεση λοιπόν με ό,τι συνέβαινε στα μ. 24-31 του αργού μέρους του *κουαρτέττου* opus 33 αρ. 6 / Hob. III: 42, στην προκειμένη περίπτωση τίποτα δεν αναπτύσσεται, παρά απλώς το πρώτο βιολί ακολουθεί μια ανιούσα χρωματική πορεία από το σι-ύφεση$^1$ μέχρι το ρε$^2$ υπό την σταθερή – ήδη από το πλάγιο θέμα – συνοδεία των υπολοίπων εγχόρδων.[413] Μια τρίτη διαφορά του προκειμένου Largo e cantabile από το προαναφερόμενο Andante αφορά στην εξόχως παρηλλαγμένη επανέκθεση του κυρίου θέματος στα μ. 31-37· πολύ πιο σημαντικό όμως είναι το ότι η μικρή ανάπλαση της προέκτασης των μ. 8-9 στα μ. 38-40 οδηγεί σε μια επίφαση σολιστικής καντέντσας και μόνον, αφού στα μ. 41-50 μετέχουν τελικά όλα τα όργανα του συνόλου διαμορφώνοντας μάλλον μια νέα θεματική ιδέα, πριν την ολοκλήρωση του μέρους με μια σύντομη *coda* στα μ. 51-53, η οποία βασίζεται στο υλικό της προέκτασης του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 8-9).[414] Οι λόγοι για τους οποίους ο Haydn δεν επανεκθέτει εδώ το πλάγιο θέμα της *εκθέσεως* μπορούν σίγουρα να αναζητηθούν στις εναλλακτικές δυνατότητες που συζητήθηκαν με αφορμή το αντίστοιχο φαινόμενο στο opus 33 αρ. 6 / Hob. III: 42. Εντούτοις, το αργό μέρος του opus 33 αρ. 5 / Hob. III: 41 διαθέτει ένα υποκατάστατο στην θέση του εξαλειφομένου πλαγίου θέματος, την "σολιστική" δηλαδή θεματική ιδέα των μ. 41-50, γεγονός που σε τελική ανάλυση το καθιστά περισσότερο συγγενές προς το Adagio (di Lamentatione) της *συμφωνίας* Hob. I: 60 παρά προς το Andante του *κουαρτέττου* opus 33 αρ. 6 / Hob. III: 42. Παράλληλα βέβαια, η μακροδομική του οργάνωση διατηρεί στο πλαίσιο αυτό την ιδιαιτερότητά της, ελλείψει κεντρικής ενότητος *επεξεργασίας*.

---

[411] Ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 165) βρίσκει και εδώ μια τριμερή ασματική μορφή· ο Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 42) μας προσφέρει άλλη μια παράδοξη δομική διάρθρωση του τύπου Α – "επεξεργασία" – Α΄ – coda· ο Hepokoski ("Beyond the Sonata Principle", ό.π., σ. 150) διαπιστώνει και σε αυτήν την περίπτωση ένα υβρίδιο σονάτας και τριμερούς μορφής Α Β Α΄ με επανέκθεση μόνο του κυρίου θέματος· ο Caplin (ό.π., σ. 217) ανιχνεύει εδώ επίσης μια μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* και με περικεκομμένη *επανέκθεση*· τέλος, ο Grave (ό.π., σ. 81-82) επιχειρεί για άλλη μια φορά να ερμηνεύσει ολόκληρο το μέρος με όρους της μορφής κοντσέρτου.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[418] Στην ίδια περίπου διαπίστωση προβαίνει και ο Brown, "The Structure of the Exposition…", ό.π., σ. 129.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[424] Αναφορά σε ορισμένες από αυτές τις δυνατότητες κάνει επίσης ο Brown, "The Structure of the Exposition…", ό.π., σ. 129.
[425] Στο φαινόμενο αυτό αναφέρεται ακροθιγώς ο Klauwell, ό.π., σ. 69.

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

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

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

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

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

πρώτα επί της δεσπόζουσας της σχετικής μι-ελάσσονος (στα μ. 21-22) και κατόπιν στην ίδια την μι-ελάσσονα (στα μ. 23-24)· από εκεί και ύστερα όμως, στα μ. 25-30 επιβάλλεται μια συνεχής ροή τριακοστών-δευτέρων που παραπέμπουν σε φιγούρες της μεταβάσεως και του πλαγίου θέματος και μέσω αρμονικής αλυσιδοποίησης πραγματοποιείται τελικά μια πτώση-τομή στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος στο μ. 31.[428] Η *επανέκθεση* που ακολουθεί, εντούτοις, είναι αρκετά συνοπτική: από το κύριο θέμα αποκόπτεται το τελευταίο δίμετρο (πρβλ. μ. 32-37 με 1-6) και το γεγονός αυτό οδηγεί στην άμεση διασύνδεσή του με το πλάγιο θέμα που μεταφέρεται στην Σολ-μείζονα στα μ. 38-44 (με επέκταση της αρμονικής λειτουργίας του μ. 16 στο τρίμετρο 41-43). Τέλος, στην θέση της κατακλείδας της *εκθέσεως*, στα μ. 45-49 εμφανίζεται κατόπιν απατηλής πτώσεως ένα συνδετικό πέρασμα προς το επόμενο μέρος, που επικεντρώνεται απ' ευθείας στην μι-ελάσσονα και καταλήγει στην δεσπόζουσά της.[429]

Έργο της ιδίας περιόδου είναι και το *κοντσέρτο για πιάνο σε Ρε-μείζονα* Hob. XVIII: 11, το μεσαίο μέρος του οποίου – Un poco Adagio σε Λα-μείζονα – συνιστά την τελευταία χρονολογικά πραγμάτωση της τριμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου στο έργο του Haydn.[430] Το εναρκτήριο ritornello αποτελείται από δύο επικαλυπτόμενα θεματικά στοιχεία: στα μ. 1-3 παρουσιάζεται το κύριο θέμα του κομματιού, ενώ στα μ. 4-8 έπεται η πρώτη εμφάνιση της καταληκτικής του ιδέας. Στην σολιστική *έκθεση* ωστόσο, το κύριο θέμα διευρύνεται σε οκτάμετρη πρόταση στα μ. 9-16 (πρβλ. τα μ. 1-3 με τα 9-11 και τα μ. 13-14 με τα 9-10), με πτώσεις στην τονική και στην δεσπόζουσα της Λα-μείζονος, και ακολουθείται άμεσα από την πλάγια θεματική ομάδα στην Μι-μείζονα, η οποία περιλαμβάνει μια νέα μελωδική ιδέα στα μ. 17-21, μια ενδιαφέρουσα παρέκκλιση προς τον ελάσσονα τρόπο στα μ. 22-26 καθώς και ένα δεξιοτεχνικό "πέρασμα" στα μ. 27-31.[431] Η *έκθεση* πάντως ολοκληρώνεται – στην δευτερεύουσα πάντοτε τονικότητα – μόνο με την ορχηστρική κατακλείδα των μ. 32-36 (δεύτερο ritornello), στην οποία και επανέρχεται ελαφρώς τροποποιημένο το καταληκτικό υλικό των μ. 4-8 του εναρκτήριου ritornello.[432] Στην κάπως μικρή *επεξεργασία* που ακολουθεί στα μ. 37-44, το μοτιβικό υλικό της ορχηστρικής αυτής κατακλείδας αναπτύσσεται υπό μορφήν διαλόγου ανάμεσα στον σολίστα και στην ορχήστρα μέχρι τελικής ρευστοποίησης (στα μ. 42 κ.εξ.)· σε αρμονικό επίπεδο, εξ άλλου, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον το ότι από την αρχική ελασσονοποίηση της δευτερεύουσας τονικότητος στο μ. 37 και την μετέπειτα μετατροπική πορεία φθάνουμε στα μ. 41-43 σε έναν σχετικώς εκτενή ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της σχετικής φα-δίεση-ελάσσονος, με αποτέλεσμα η ακόλουθη διαδικασία επαναπροσέγγισης της αρχικής Λα-μείζονος να πραγματοποιείται σε πολύ στενό χώρο, περιοριζόμενη ουσιαστικά στο μ. 44.[433] Στην *επανέκθεση*, τώρα, ο Haydn προβαίνει σε σημαντικές περικοπές υλικού της σολιστικής *εκθέσεως* και επιπλέον εκμεταλλεύεται για πρώτη και μοναδική φορά σε ένα αργό μέρος κοντσέρτου την δυνατότητα της "τριπλής επαναφοράς". Στα μ. 45-47 το κύριο θέμα επανεμφανίζεται στην πρωταρχική ορχηστρική του εκδοχή και βεβαίως στην αρχική τονικότητα (πρβλ. μ. 1-3), διαμορφώνοντας

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[434] Πρβλ. Landon, *Haydn: At Eszterháza*…, ό.π., σ. 574.
[435] Ο ισοκράτης των κόρνων, τον οποίο διακρίνει με έμφαση ο Landon (*Haydn: At Eszterháza*…, ό.π., σ. 574) υφίστατο βεβαίως ήδη και στα δύο πρώτα ritornelli, χωρίς όμως να διαρκεί μέχρι το τέλος, όπως συμβαίνει εδώ.
[436] Πρβλ. Konold, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 47· Krummacher, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 113.

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

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

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

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

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

[440] Πρβλ. Neubacher, ό.π., σ. 60.

δευτέρων του μ. 16 διαμορφώνει από κοινού με τον αρχικό ρυθμικό παλμό του κυρίου θέματος ένα μετατροπικό δίμετρο προς την σολ-ελάσσονα (στα μ. 17-18), ενώ η αποσπασματική αλυσιδοποίηση του ιδίου στο μ. 19 οδηγεί πολύ γρήγορα στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος.[441] Δίχως σημαντικές παρεκκλίσεις από το περιβάλλον αυτό, το βασικό ρυθμικό μοτίβο του κυρίου θέματος αναπτύσσεται ελεύθερα στα μ. 19-26, ακολουθούμενο από αυτόνομη ανάπτυξη και του μοτίβου τριακοστών-δευτέρων στα μ. 27-28, εν μέρει δε και κατά την διάρκεια του τελικού ισοκράτη επί της δεσπόζουσας στα μ. 29-32.[442] Όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί ο Brauner, όλες οι απόπειρες πραγμάτωσης μιας τέλειας πτώσεως στην αρχική τονικότητα της ρε-ελάσσονος (στα μ. 23-24 και 26) παραμένουν τελικά ανεκπλήρωτες, ενώ και η "λύση" του ισοκράτη των μ. 29-32 έρχεται μόνο με την έναρξη του ακόλουθου Allegro assai στην Ρε-μείζονα.[443] Ποιά είναι όμως η μακροδομή του αργού αυτού μέρους; Στο ερώτημα αυτό ο Brauner δεν δίνει καμμία απάντηση, ενώ η Komlós αναφέρεται γενικόλογα σε μια σονατοειδή ανοικτή μορφή δύο ενοτήτων, εκ των οποίων η δεύτερη διακόπτεται και συνδέεται άμεσα με το επόμενο μέρος.[444] Εντούτοις, τα μ. 1-16 διαμορφώνουν αναντίρρητα μια *έκθεση* σονάτας και τα μ. 17-32 δεν μπορούν να εκληφθούν ως τίποτε διαφορετικό από μια ολοκληρωμένη καθ' εαυτή *επεξεργασία* σονάτας. Επομένως, στην παρούσα περίπτωση είναι φανερό ότι ο Haydn θυσιάζει ολόκληρη την ενότητα της *επανεκθέσεως* μιας εν δυνάμει τριμερούς μακροδομής, επαναλαμβάνοντας ακριβώς ό,τι είχε κάνει και στο αργό μέρος της *σονάτας για πιάνο* Hob. XVI: 24 / WU 39 περίπου μία δεκαετία νωρίτερα.

Στο εναρκτήριο Adagio του *τρίο με πιάνο σε Λα-μείζονα* Hob. XV: 9, αντιθέτως, και οι τρεις μακροδομικές ενότητες είναι παρούσες.[445] Η *έκθεση* (η μόνη για την οποία προβλέπεται επανάληψη, για λόγους που θα αποκαλυφθούν παρακάτω) ανοίγει με ένα επτάμετρο κύριο θέμα σε δομή προτάσεως, η κατάληξη του οποίου επικαλύπτεται δομικά από την έναρξη της θεματικά αυτόνομης μεταβάσεως των μ. 8-16, ενώ μετά την πτώση στην διπλή δεσπόζουσα κάνουν την εμφάνισή τους στην Μι-μείζονα οι δύο πλάγιες θεματικές ιδέες των μ. 17-20 και 21-23 (η δεύτερη στον αντίθετο τρόπο) καθώς και η σύντομη καταληκτική ιδέα των μ. 24-26.[446] Η ενότητα της *επεξεργασίας* συνδέεται με την *έκθεση* δια της αλυσιδοποίησης του καταληκτικού μοτίβου του μ. 26 στα μ. 27-29a, η οποία προετοιμάζει την ακόλουθη παράθεση του αρχικού διμέτρου στην υποδεσπόζουσα Ρε-μείζονα (στα μ. 29-30) και αμέσως μετά στην σχετική της σι-ελάσσονα (στα μ. 31-32)· η περαιτέρω δε αλυσιδοποίηση του μ. 32 στα μ. 33 και 34 λειτουργεί ως διαδικασία επαναφοράς της αρχικής τονικότητος,[447] στην οποία και επανεκτίθεται όντως – στα μ. 35-41 – το κύριο θέμα με ελάχιστες τροποποιήσεις. Η μετάβαση των μ. 42-46 είναι εμφανώς συντομότερη της αντίστοιχης της *εκθέσεως*, καθ' ότι διατηρεί μεν τα μοτιβικά και υφολογικά

[441] Πρβλ. Brauner, ό.π., σ. 280-281.
[442] Πρβλ. ό.π., σ. 281 και 282.
[443] Ό.π., σ. 281-282.
[444] Katalin Komlós, "Haydn's Keyboard Trios Hob. XV: 5-17: Interaction between Texture and Form", *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 28, Akadémiai Kiadó, Budapest 1986, σ. 374 και 377. Πρβλ. επίσης τον σχετικό υπαινιγμό του Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 188.
[445] Πράγμα που καθιστά πλέον εύκολη υπόθεση την αναγνώρισή του δομικού του προτύπου εκ μέρους τόσο της Komlós (ό.π., σ. 373) όσο και του Brauner (ό.π., σ. 258).
[446] Για μια αναλυτικότερη διερεύνηση των θεματικών και πρωτίστως των υφολογικών δεδομένων της *εκθέσεως*, βλ. Komlós, ό.π., σ. 376 και 389-390.
[447] Η Komlós (ό.π., σ. 390) επισημαίνει ότι αυτή η σχετικώς σύντομη *επεξεργασία* είναι εν πολλοίς μελωδικής φύσεως, όπως δηλαδή και η *έκθεση*. Για τον Brauner (ό.π., σ. 261), η ενότητα αυτή είναι περισσότερο μεταβατικού χαρακτήρος, άποψη η οποία από την μια πλευρά σχετίζεται ως έναν βαθμό με την παρατήρηση της Komlós, από την άλλη όμως έρχεται σε προφανή αντίθεση με την ορθή υπόδειξη του Caplin (ό.π., σ. 211) όσον αφορά στην κάπως "βιαστική" προετοιμασία της αρχικής τονικότητος δια της δεσπόζουσάς της στο μ. 34, μετά την περιήγηση σε τρία τονικά κέντρα (συμπεριλαμβανομένης της παροδικής έλευσης και της σχετικής φα-δίεση-ελάσσονος στο μ. 28).

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

Η *συμφωνία σε Λα-μείζονα* Hob. I: 87 υπήρξε η πρώτη κατά σειρά σύνθεσης μεταξύ των περίφημων "παρισινών συμφωνιών" των ετών 1785-1786. Στο Adagio της σε Ρε-μείζονα, ο Haydn εκθέτει ένα λιτό κύριο θέμα (αρμονικά κλειστής περιοδικής δομής) στα μ. 1-8 και αμέσως μετά το επαναλαμβάνει στα μ. 9-16 προσθέτοντας ως στοιχείο παραλλαγής την σολιστική γραμμή του φλάουτου.[450] Το μ. 16 βέβαια έχει διττό ρόλο, αφού από αυτό ξεκινά άμεσα η εκτύλιξη της μεταβάσεως της *εκθέσεως*, η οποία καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα στο μ. 23· από την σολιστική διωδία του πρώτου όμποε και του πρώτου φαγγόττου στα μ. 16-19, που προεκτείνει ουσιαστικά την σολιστική επενέργεια της παρηλλαγμένης επανάληψης του κυρίου θέματος,[451] τα έγχορδα έρχονται τελικά στο προσκήνιο στα μ. 20-23 με ρυθμικά μοτίβα που προαναγγέλλουν την δεύτερη ιδέα της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Λα-μείζονα, στα μ. 31-36. Δεδομένου όμως του ότι και η πρώτη πλάγια ιδέα στα μ. 24-30 εξάγεται απ' ευθείας από το κύριο θέμα (πρβλ. τα μ. 24-27 με τα 1-4),[452] καθίσταται εν τέλει προφανές ότι ολόκληρη η πλάγια θεματική ομάδα της *εκθέσεως* ανάγεται στο πρώτο της "ήμισυ"· επιπλέον, η κατάληξη στο μ. 36 σε ένα πτωτικό έξι-τέσσερα δίνει την ευκαιρία στην καταληκτική ιδέα που ακολουθεί στα μ. 37-42 να διαμορφωθεί εν είδει καταγεγραμμένης καντέντσας μόνο για πνευστά όργανα (για το φλάουτο και τα δύο όμποε, συγκεκριμένως).[453] Η τελική πτώση στην Λα-μείζονα στο μ. 43 επικαλύπτεται με την έναρξη της σύντομης *επεξεργασίας*, η οποία αφιερώνεται αποκλειστικά στην παράθεση και την περαιτέρω ανάπτυξη του κυρίου θέματος, από την δευτερεύουσα τονικότητα μέσω της σχετικής σι-ελάσσονος προς την επαναπροσέγγιση της αρχικής Ρε-μείζονος στο μ. 55.[454] Έτσι, στα μ. 56-63 επανεκτίθεται άπαξ σε αυτήν το κύριο θέμα – στην εκδοχή των μ. 9-16, αν και με κάποιες επιπρόσθετες ενορχηστρωτικές "πινελιές".[455] Η

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

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

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

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

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

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

[454] Πρβλ. Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 99. Ο Harrison (ό.π., σ. 91), αντιθέτως, δεν διακρίνει καθόλου την σύντομη αυτή μεσαία ενότητα και κάνει λόγο για διμερή μακροδομή· βέβαια, η μορφολογική του θεώρηση είναι ούτως ή άλλως πολύ προβληματική, από την στιγμή που γίνεται με μια άκριτη ανάμειξη όρων σονάτας, παραλλαγών και κοντσέρτου που δεν καταλήγει εν τέλει πουθενά (βλ. ό.π., σ. 91-92).

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

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

Το Andante σε Μι-ύφεση-μείζονα της γραμμένης λίγο αργότερα *συμφωνίας σε σολ-ελάσσονα* Hob. I: 83 αρχίζει επίσης με ένα οκτάμετρο αρμονικώς κλειστό κύριο θέμα (αν και σε δομή προτάσεως, αυτήν την φορά) που επαναλαμβάνεται αμέσως μετά παρηλλαγμένο, στα μ. 9-16.[459] Εδώ όμως τα πνευστά απουσιάζουν (με μόνη εξαίρεση μια σύντομη μελωδική διαμεσολάβηση στο μ. 8) ακόμη και κατά την διάρκεια της μεταβάσεως προς την τονικότητα της δεσπόζουσας στα μ. 17-22 (η οποία συνιστά μια περαιτέρω εξέλιξη του υλικού του κυρίου θέματος),[460] προκειμένου να προκαλέσουν ιδιαίτερη αίσθηση στην έναρξη της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Σι-ύφεση-μείζονα: στην πραγματικότητα, η πρώτη πλάγια ιδέα των μ. 23-29 δεν περιλαμβάνει τίποτε περισσότερο από δύο ηχητικές "εκρήξεις" (στα μ. 23 και 28-29) και ένα τελείως αφαιρετικό πέρασμα στα μ. 24-27 που ρευστοποιεί το αρχικό μοτίβο του κυρίου θέματος·[461] μόνο η δεύτερη πλάγια θεματική ιδέα των μ. 30-40 διαθέτει μελωδικότερο χαρακτήρα και με ένα σύντομο πέρασμα των πρώτων βιολιών εν είδει καντέντσας (στα μ. 38-40) οδηγεί σε μια επίσης συνοπτική καταληκτική ιδέα στα μ. 41-43 με την σύμπραξη και των δύο όμποε.[462] Μετά την επανάληψη της πρώτης ενότητος, το υλικό του κυρίου θέματος μετασχηματίζεται και αναπτύσσεται στα μ. 44-52, κατευθυνόμενο από την σχετική ντο-ελάσσονα μέσω της Λα-ύφεση-μείζονος προς την δεσπόζουσα της φα-ελάσσονος, η οποία και επικυρώνεται στο μ. 53 με μια αναφορά στο δυναμικό "ξέσπασμα" του μ. 23. Στην συνέχεια, αναπαράγονται δύο ακόμη φορές οι ακραίες δυναμικές και υφολογικές αντιθέσεις της πρώτης πλάγιας ιδέας της *εκθέσεως*, σε μια πορεία προς την Ρε-ύφεση-μείζονα (στα μ. 54-58) και έπειτα προς την Μι-ύφεση-μείζονα (στα μ. 59-62), μέχρι τον εκτενή ισοκράτη επί της δεσπόζουσάς της στα μ. 63-72.[463] Παράλληλα, στα μ. 61-63 εισάγεται μια φιγούρα δεκάτων-έκτων που παραπέμπει στο υλικό της μετάβασης της *εκθέσεως* (πρβλ. μ. 19-21) και η οποία από το μ. 61 και εξής συνδυάζεται με μοτίβα του κυρίου θέματος και δη του αρχικού του διμέτρου. Η *επανέκθεση* αρχίζει όταν από τον πλούσια ενορχηστρωμένο τελικό ισοκράτη της μεσαίας ενότητος έχουν αποχωρήσει σταδιακά όλα τα

---

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

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

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

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

[459] Πρβλ. Harrison, ό.π., σ. 84.

[460] Πρβλ. ό.π.

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

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

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

όργανα και απομείνει πλέον μόνο τα πρώτα βιολιά, με τα οποία και επανεισάγεται το κύριο θέμα· μετά την παρηλλαγμένη όμως επαναφορά των έξι πρώτων μέτρων στα μ. 73-78, ο Haydn προβαίνει σε μια μικρή αρμονική τροποποίηση του εβδόμου μέτρου στο μ. 79 και συνδέει άμεσα με αυτό την φιγούρα του μ. 23 (στο μ. 80), την οποία και επαναλαμβάνει στο μ. 81 επανερμηνεύοντάς την ως δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της Μι-ύφεση-μείζονος, όπου κατόπιν επανεκτίθεται ολόκληρη η πλάγια θεματική ομάδα με μικρές αλλαγές: η πρώτη ιδέα συμπτύσσεται κατά ένα μέτρο σε σχέση με την *έκθεση* (πρβλ. τα μ. 82-84 και 86-87 με τα μ. 23-25 και 28-29, ενώ στην θέση των μ. 26-27 εμφανίζεται το μ. 85)[464] ενώ η δεύτερη ακολουθεί αμετάβλητη στα μ. 88-98.[465] Εκτός της αποκοπής μέρους του κυρίου θέματος και ολόκληρης της μετάβασης της *εκθέσεως*, από την *επανέκθεση* απουσιάζει επίσης η σύντομη κατακλείδα των μ. 41-43, η οποία εδώ αντικαθίσταται από μια κάπως εκτενέστερη *coda* στα μ. 99-105, με το αρχικό τετράμετρο του κυρίου θέματος – πλήρως ενορχηστρωμένο και αρμονικώς παρηλλαγμένο – να οδηγεί πλέον στην τελική πτώση στην τονική.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[473] Πρβλ. Sisman ("Haydn, Shakespeare,…", ό.π., σ. 39-40 και 41) και Harrison (ό.π., σ. 65, 66 και 67).

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

[475] Πρβλ. Tobel (ό.π., σ. 226), Sisman ("Haydn, Shakespeare,…", ό.π., σ. 42) και Harrison (ό.π., σ. 65 και 66).

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

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

Προς το τέλος της δεκαετίας του 1780, η τριμερής μορφή σονάτας εφαρμόζεται όλο και πιο σπάνια σε αργά μέρη έργων ενόργανης μουσικής. Εξοστρακισμένη ουσιαστικά από συμφωνίες, κοντσέρτα και σονάτες για πιάνο, εντοπίζεται μόλις σε τέσσερα αργά μέρη έργων μουσικής δωματίου, αρχής γενομένης από το Poco Adagio σε ρε-ελάσσονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Ρε-μείζονα* opus 50 αρ. 6 / Hob. III: 49 του έτους 1787. Η *έκθεση* οργανώνεται κατά τρόπον αρκετά απλό, με ένα δεκάμετρο κύριο θέμα σε δομή προτάσεως που καταλήγει στην δεσπόζουσα στα μ. 8-10 και ακολουθείται άμεσα από το μοτιβικώς συγγενές πλάγιο θέμα στην σχετική Φα-μείζονα στα μ. 11-21 καθώς και από μια καταληκτική ιδέα στα μ. 22-25.[480] Μετά την διπλή διαστολή, το βασικό μοτίβο αμφοτέρων των θεμάτων εισάγεται απ'

[477] Πρβλ. Sisman ("Haydn, Shakespeare,…", ό.π., σ. 42) και Harrison (ό.π., σ. 66).

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

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

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

ευθείας στην απομεμακρυσμένη τονικότητα της Ρε-ύφεση-μείζονος,[481] η οποία παγιώνεται επί μακρόν στα μ. 26-31· με την προσέγγιση της δεσπόζουσάς της στα μ. 32-35, εντούτοις, χάνεται δια μιας η ρυθμική ενεργητικότητα των (προερχόμενων από το πλάγιο θέμα) συνοδευτικών φωνών και ένα τετράφθογγο απόσπασμα του βασικού μοτίβου απογυμνώνεται εντελώς: στο σημείο αυτό, οι στατικές τρίφωνες συγχορδίες με τις ενδιάμεσες παύσεις δίνουν έντονα την εντύπωση ότι η ενότητα της *επεξεργασίας* έχει χάσει τον προσανατολισμό της ή ακόμη ότι η εξεζητημένη επιλογή του εναρκτήριου αρμονικού τονικού κέντρου την έχει οδηγήσει σε αδιέξοδο! Στο μ. 36 όμως, η χρωματική και εναρμόνια "λύση" της συγχορδίας της Λα-ύφεση-μείζονος στην Μι-μείζονα[482] παρέχει νέα δυναμική, προκειμένου στα εναπομείναντα μ. 37-44 της μεσαίας ενότητος το βασικό μοτίβο του μέρους να συνεχίσει την ανάπτυξή του από κοινού με γρήγορες ρυθμικές συνοδευτικές φιγούρες, σε μια πορεία από την Μι-μείζονα προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος. Έτσι, στα μ. 45-54 μπορεί πλέον να ακολουθήσει στην ρε-ελάσσονα η επανέκθεση ολόκληρου του κυρίου θέματος, με μόνη αλλαγή την μελισματική και ρυθμική ανάπτυξη των συνοδευτικών φωνών του δευτέρου βιολιού στα μ. 45-46 και του τσέλλου στα μ. 47-48 – ένα επακόλουθο, ίσως, της αναζωογόνησης της *επεξεργασίας* μετά το μέσον της, αλλά συγχρόνως και ένας θαυμάσιος τρόπος διασύνδεσής της με την *επανέκθεση*. Ακόμη πιο σημαντικό όμως είναι ότι το δεύτερο "ήμισυ" της *εκθέσεως* δεν μεταφέρεται στην αρχική τονικότητα, αλλά στην ομώνυμη Ρε-μείζονα·[483] προσέτι, το πλάγιο θέμα συντομεύεται ως έναν βαθμό με τον περιορισμό του δεξιοτεχνικού "περάσματος" του πρώτου βιολιού (πρβλ. μ. 55-61 με 11-17 και μ. 62 με 20a συν 21b) ακριβώς πριν την τελική επαναφορά και της κατακλείδας στα μ. 63-66.

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

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

[481] Πρβλ. Sutcliffe, ό.π., σ. 103.

[482] Πρβλ. ό.π.

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

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

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

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

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

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

Το κεντρικό Andante σε Μι-μείζονα του *τρίο με πιάνο σε μι-ελάσσονα* Hob. XV: 12 (έργο των ετών 1788-1789) συνιστά ένα ακόμη δείγμα τριμερούς σονάτας σε αργό μέρος αυτής της περιόδου.[492] Εδώ, το κύριο θέμα της *εκθέσεως* διατυπώνεται ως οκτάμετρη, αρμονικώς κλειστή περίοδος, με έντονο το στοιχείο της παραλλαγής (πρβλ. μ. 1-2 με 5-6),[493] ενώ ακολουθείται από μια – άμεσα εξαγόμενη από αυτό – τετράμετρη μετάβαση προς την δευτερεύουσα τονικότητα, στα μ. 9-12, με κατάληξη στην δεσπόζουσα. Η πλάγια θεματική ομάδα στην Σι-μείζονα ξεκινά με μια ιδέα σε δομή προτάσεως στα μ. 13-22, με χαρακτηριστική ανάπτυξη διαλόγου ανάμεσα στο δεξί χέρι του πιάνου και στο βιολί,[494] αλλά και τελική μισή πτώση-τομή· η δεύτερη πλάγια θεματική ιδέα (μ. 23-34), από την άλλη πλευρά, διαθέτει εμφανή χαρακτηριστικά φαντασίας, όπως μαρτυρούν οι τομές στα μ. 22 και 30, τα περάσματα στα μ. 26-27 και 31, αλλά και ο αρμονικός αποπροσανατολισμός από τον τελικό πτωτικό στόχο στα μ. 28-31.[495] Η *επεξεργασία* ανοίγει με μια φράση στα μ. 35-38 που συνδυάζει αντιστικτικά την αρχή της μετάβασης (μ. 9) με υλικό της δεύτερης πλάγιας ιδέας (βλ. ιδίως μ. 25), ενόσω σε αρμονικό επίπεδο κατευθύνεται από την Σι-μείζονα προς την ντο-δίεση-ελάσσονα, αλλά καταλήγει με απατηλή πτώση στην Λα-μείζονα, από την οποία ξεκινά η ακόλουθη αλυσιδοποίηση της κεφαλής της πρώτης πλάγιας ιδέας (μ. 13) στα μ. 39-41· παρ' όλα αυτά, η σχετική ντο-δίεση-ελάσσονα επανακάμπτει στο μ. 42 παράλληλα με την επαναφορά του εναρκτήριου μοτίβου της μεταβάσεως (αλλά και κάθε άλλης θεματικής ιδέας, ουσιαστικά), το οποίο αναπτύσσεται αντιστικτικά με φιγούρες ογδόων και δεκάτων-έκτων (στα μ. 42-46) και φθάνει σε μισή πτώση στην (σχετική της δεσπόζουσας) σολ-δίεση-

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

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

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

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

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

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

[494] Πρβλ. Komlós, ό.π., σ. 391.

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

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

Το ίδιο δομικό πρότυπο εντοπίζεται εν τέλει και στο Andantino più tosto Allegretto σε ρε-ελάσσονα του *τρίο με πιάνο σε Ρε-μείζονα* Hob. XV: 16 (του 1790), παρά την εξαιρετική βραχύτητα της μεσαίας ενότητος (της *επεξεργασίας*).[496] Υπάρχουν όμως και άλλες αξιοπρόσεκτες δομικές ιδιαιτερότητες στο αργό αυτό μέρος. Κατ' αρχάς, το κύριο θέμα συνίσταται σε δύο τετράμετρες φράσεις, που αμφότερες βασίζονται σε ένα κοινό μονόμετρο μοτίβο και ολοκληρώνονται στην τονική· επιπλέον, κάθε μία εξ αυτών παρουσιάζεται εις διπλούν, πρώτα μόνο από το πιάνο (στα μ. 1-4 και 9-12) και αμέσως μετά από τα έγχορδα με την προσθήκη νέων συνοδευτικών φιγούρων στο δεξί χέρι του πιάνου (μ. 5-8 και 13-16).[497] Μια απότομη τονική στροφή στο τέλος του μ. 16 οδηγεί απ' ευθείας στο πλάγιο θέμα στην Φα-μείζονα, το πρώτο δίμετρο του οποίου (μ. 17-18) εξαρτάται επίσης από το αρχικό μοτίβο του κυρίου θέματος, ενώ τα συνοδευτικά εξάηχα δεκάτων-έκτων διαμορφώνουν κατόπιν (στα μ. 19-25a) περάσματα που διατρέχουν όλο το διαθέσιμο ηχητικό και ηχοχρωματικό φάσμα.[498] Η *έκθεση* ολοκληρώνεται πάντως με μια – αισθητά διαφοροποιημένη από μοτιβικής επόψεως – κατακλείδα στα μ. 25b-31[499] και κατόπιν επαναλαμβάνεται ολόκληρη. Μετά την διπλή διαστολή, ο Haydn παραθέτει εν είδει *επεξεργασίας* δύο αποσπάσματα της *εκθέσεως*:[500] στα μ. 32-35 εμφανίζεται ελάχιστα παρηλλαγμένη, αλλά με την συμμετοχή όλων των οργάνων, η πρώτη φράση του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 1-4), τονικοποιημένη στην υποδεσπόζουσα σολ-ελάσσονα· ακολούθως, το δίμετρο 36-37 παραπέμπει μονοσήμαντα (εξαιτίας των συνοδευτικών φιγούρων στο αριστερό χέρι του πιάνου) στην έναρξη του πλαγίου θέματος (πρβλ. μ. 17-18), οδηγώντας παράλληλα προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος, εν είδει προετοιμασίας της *επανεκθέσεως*. Πράγματι, στα μ. 38-41 και 42-45, οι δύο φράσεις του κυρίου θέματος επανεκτίθενται σε μια περαιτέρω παρηλλαγμένη εκδοχή, με ακόμη γοργότερες συνοδευτικές φιγούρες στο δεξί χέρι του πιάνου (πρβλ. μ. 5-8 και 13-16).[501] Το πλάγιο θέμα, εντούτοις, παραλείπεται καθ' ολοκληρίαν από την *επανέκθεση* και αντ' αυτού μεταφέρεται (ελαφρώς τροποποιημένο) στην ρε-ελάσσονα μόνον το μεγαλύτερο τμήμα της

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

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

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

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

[500] Ο μη αναπτυξιακός χαρακτήρας της μεσαίας αυτής ενότητος υποχρεώνει πιθανότατα τον Brauner (ό.π., σ. 272) να κάνει λόγο για μια – άκρως αμφισβητήσιμη – "ανάμειξη" τριμερούς ασματικής μορφής και σονάτας.

[501] Πρβλ. Komlós, ό.π., σ. 391-392.

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

Ο διμερής τύπος σονάτας, έχοντας προ πολλού τεθεί στο περιθώριο, βρίσκει την ύστατη εφαρμογή του στο έργο του Haydn εν έτει 1784, στο εναρκτήριο Adagio non tanto του *τρίο με πιάνο σε Σολ-μείζονα* Hob. XV: 5.[504] Η δομή της *εκθέσεως* είναι λίγο-πολύ σαφής: το κύριο θέμα συνίσταται σε μια δεκάμετρη πρόταση με κατάληξη στην τονική (με κυρίαρχο τον ρόλο του πιάνου),[505] η μετάβαση των μ. 11-18 χαρακτηρίζεται από πλατύτερες μελωδικές γραμμές στο βιολί και κατευθύνεται προς μια πτώση στην διπλή δεσπόζουσα, το πλάγιο θέμα στην Ρε-μείζονα αρχικά αναπτύσσει εν είδει διαλόγου ανάμεσα στο πιάνο και στο βιολί την παρεστιγμένη κεφαλή του κυρίου θέματος (μ. 19-22)[506] και κατόπιν αφιερώνεται σε περάσματα εξαήχων δεκάτων-έκτων με χαρακτήρα φαντασίας (μ. 23-30), ενώ η τελική πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα επικυρώνεται με μια σύντομη καταληκτική ιδέα στα μ.

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

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

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

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

[506] Πρβλ. Komlós (ό.π., σ. 390), αν και η υπόδειξη της "μονοθεματικότητος" του συνόλου (ό.π., σ. 377) δεν με βρίσκει απολύτως σύμφωνο.

31-33. Αμέσως μετά (ελλείψει επαναλήψεων ενοτήτων στο μέρος αυτό) ξεκινά το "αναπτυξιακό" τμήμα της δεύτερης ενότητος, για τις ανάγκες του οποίου ο Haydn διαμορφώνει μια μονόμετρη μελωδική φράση που συντίθεται από τα εναρκτήρια μοτίβα του κυρίου θέματος και του μεταβατικού θέματος (πρβλ. μ. 34a με 1a και 34b με 11b),[507] η οποία μάλιστα συνοδεύεται από αρπισμούς εξαήχων δεκάτων-έκτων που παραπέμπουν στο δεύτερο "ήμισυ" της *εκθέσεως*. Στα μ. 34-39 λοιπόν, η προαναφερόμενη "σύνθεση" μοτίβων εξυφαίνεται στο περιβάλλον της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος, ενώ στα μ. 40-47 η ίδια περίπου διαδικασία διευρύνεται και διερχόμενη από την υποδεσπόζουσα και την σχετική της καταλήγει ξανά στην δεσπόζουσα της Σολ-μείζονος.[508] Έτσι, στα μ. 48-50 το τελευταίο τμήμα του πλαγίου θέματος (το τρίμετρο 28-30) επανεκτίθεται στην αρχική τονικότητα, ακολουθούμενο από απατηλή πτώση και ένα νέο συνδετικό πέρασμα στα μ. 51-53 που οδηγεί στην επαναφορά και των μ. 19-24 του πλαγίου θέματος στα μ. 54-59·[509] στην θέση όμως των μ. 25-27, εισάγεται πλέον ένας εκτενέστερος ισοκράτης επί της δεσπόζουσας (εν είδει καντέντσας) στα μ. 60-66, ο οποίος βρίσκει την αρμονική του λύση με την επανέκθεση και της καταληκτικής ιδέας στα μ. 67-69.[510] Παρουσιάζει επομένως ενδιαφέρον το γεγονός ότι στο "επανεκθεσιακό" δεύτερο τμήμα της δεύτερης ενότητος τα δομικά μέλη του πλαγίου θέματος της *εκθέσεως* αναδιατάσσονται, ενώ παράλληλα το ίδιο διευρύνεται κατά τρόπον τέτοιον που εν τέλει αναδεικνύει περισσότερο τα ενυπάρχοντα σε αυτό στοιχεία φαντασίας.

Στο δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας του 1780, ο Haydn συνέθεσε τέσσερα αργά μέρη σε μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, τα οποία και πάλι περιορίζονται στα είδη του κοντσέρτου και του κουαρτέττου εγχόρδων. Η πρώτη από τις περιπτώσεις αυτές αφορά στο Adagio ma non troppo σε Ντο-μείζονα του *κοντσέρτου για δύο lire organizzate σε Σολ-μείζονα* Hob. VIIh: 2, που γράφηκε το 1786.[511] Το μέρος αυτό διαθέτει, όπως είναι φυσικό, ένα εναρκτήριο ritornello, το οποίο περιλαμβάνει μια πρώτη διατύπωση του κυρίου θέματος (στα μ. 1-7) αλλά και – σε δομική επικάλυψη – της καταληκτικής ιδέας (στα μ. 8-10). Η ακόλουθη σολιστική εκδοχή του κυρίου θέματος παρουσιάζει μικρές κατ' αρχάς διαφορές, αλλά το επτάμετρο 11-17 ολοκληρώνεται με μια ορχηστρική παρεμβολή στο μ. 18 και ακολουθείται από μια ελαφρώς παρηλλαγμένη επανάληψη του δευτέρου τετραμέτρου του (μ. 15-18) στα μ. 19-22, για λόγους που έχουν να κάνουν προφανώς με την ισόρροπη κατανομή ρόλων μεταξύ των δύο σολιστών. Αυτό είναι εμφανές άλλωστε και στην εξέλιξη της *εκθέσεως*, όπου μια σειρά μετασχηματισμών του ρυθμικού μοτίβου των μ. 4b-5a που εναλλάσσεται στους δύο σολίστες διαμορφώνει πρώτα μια εξάμετρη μετάβαση στα μ. 23-28 (με τελική πτώση στην διπλή δεσπόζουσα) και στην συνέχεια το πλάγιο θέμα στην Σολ-μείζονα στα μ. 29-37, το οποίο κατόπιν αρκετών εσωτερικών επαναλήψεων μικρότερων δομικών μονάδων (μ. 29-30 = 31-32, μ. 33-34 = 35-36 και 37-38a) συνδέεται άμεσα με την ακόλουθη ορχηστρική κατακλείδα-συνδετικό πέρασμα των μ. 38-41 – η λειτουργία του ενδιάμεσου αυτού ritornello είναι διττή, στον βαθμό που τα μ. 38-39 (πρβλ. μ. 8-9) επικυρώνουν πτωτικά την Σολ-

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

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

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

[510] Πρβλ. Brauner, ό.π., σ. 259-261.

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

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

Το επόμενο έτος ακολούθησε η σύνθεση των κουαρτέττων opus 50, δύο εκ των οποίων διαθέτουν αργό μέρος σε μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*· το Adagio: cantabile σε Φα-μείζονα του *κουαρτέττου σε Ντο-μείζονα* opus 50 αρ. 2 / Hob. III: 45 μπορεί εδώ να μας απασχολήσει ευθύς αμέσως.[512] Το κύριο θέμα της *εκθέσεως*, μια οκτάμετρη πρόταση με κατάληξη στην τονική, παρουσιάζεται δύο φορές, με την κύρια μελωδική φωνή να ανατίθεται πρώτα στο δεύτερο βιολί (στα μ. 1-8) και κατόπιν στο πρώτο βιολί (στα μ. 9-16), σε περαιτέρω παραλλαγή.[513] Η μετάβαση των μ. 17-22a προς την δευτερεύουσα τονικότητα διατηρεί τα υφολογικά χαρακτηριστικά της προαναφερόμενης παραλλαγής του κυρίου θέματος και ως εκ τούτου δίνει την εντύπωση μιας εξέλιξής του· τουναντίον, το πλάγιο θέμα στην Ντο-μείζονα έρχεται να αντιπαρατεθεί συνολικά προς το πρώτο "ήμισυ" της *εκθέσεως*, με την ανάδειξη των υπολοίπων εγχόρδων στα μ. 22b-26a και την ισότιμη σύμπραξη όλων των οργάνων στα μ. 26b-28, πριν το σολιστικό πέρασμα του πρώτου βιολιού στο μ. 29-30, με το οποίο και ολοκληρώνεται ουσιαστικά η *έκθεση*.[514] Κατά τρόπον αναπάντεχο όμως, η τελική πτώση στο μ. 31 γίνεται στην (ομώνυμη της δευτερεύουσας τονικότητος) ντο-ελάσσονα και δεν σηματοδοτεί κάποια εμφανή τομή, δεδομένου του ότι το τέλος της *εκθέσεως* επικαλύπτεται με την έναρξη του συνδετικού περάσματος προς την *επανέκθεση* (μ. 31-36), στην διάρκεια του οποίου η ήρεμη μελωδική γραμμή του πρώτου βιολιού, συνοδευόμενη από την αλυσιδοποίηση ενός ανιόντος περάσματος στο τσέλλο (στα μ. 31-35) και την απλή αρμονική υποστήριξη των εσωτερικών φωνών, επαναπροσεγγίζει σταδιακά την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος στο μ. 36.[515] Έτσι καθίσταται εφικτή η επανέκθεση του κυρίου θέματος, η οποία παρ' όλα αυτά περιορίζεται δραστικά, σε μια νέα παραλλαγή του αρχικού τετραμέτρου στα μ. 37-40 (πρβλ. ιδίως τα μ. 9-12, δεδομένης της κυριαρχίας του

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

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

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

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

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

Ας εξετάσουμε τώρα και το δεύτερο δείγμα σονάτας χωρίς *επεξεργασία* στην ίδια συλλογή, που αφορά στο σχετικώς σύντομο Poco Adagio σε Σι-ύφεση-μείζονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Φα-μείζονα* opus 50 αρ. 5 / Hob. III: 48.[518] Το κύριο θέμα αποτελείται από δύο τετράμετρες φράσεις που καταλήγουν σε μισή και τέλεια πτώση, στα μ. 4 και 8 αντιστοίχως. Μια τρίτη φράση αναλόγου περιεχομένου στα μ. 9-13 στρέφεται προς την Φα-μείζονα και λειτουργεί αναμφίβολα ως μετάβαση προς το πλάγιο θέμα, το οποίο εκτίθεται παρακάτω, στα μ. 14-18 και 19-21, κάνοντας χρήση φιγούρων τριήχων δεκάτων-έκτων.[519] Μετά την ολοκλήρωση της *εκθέσεως* και την παύση-τομή στο μ. 21, ξεκινά απ' ευθείας η επανέκθεση του κυρίου θέματος, που είναι αυτούσια μέχρι και το έβδομο μέτρο (πρβλ. μ. 22-28 με 1-7) και η οποία συνδέεται άμεσα με μια νέα ανασύνθεση του δεδομένου υλικού στα μ. 29-33, που λειτουργεί περισσότερο ως ("δευτερεύουσα") ανάπτυξη του κυρίου θέματος παρά ως υποκατάστατο της μεταβάσεως της *εκθέσεως* – έστω και αν καταλήγει τελικά σε μια καλώς αρθρωμένη μισή πτώση στο μ. 33. Στο σημείο αυτό αναμένει κανείς φυσιολογικά την επαναφορά στην Σι-ύφεση-μείζονα και του πλαγίου θέματος· αντ' αυτού ωστόσο, στα μ. 34-38 παρεμβάλλεται ένα αναντίστοιχο προς την *έκθεση* τμήμα με θεματικό υλικό του πλαγίου θέματος επί ενός ισοκράτη δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος, που μετατοπίζει την επανέκθεση του πλαγίου θέματος (με μια μικρή καταληκτική διεύρυνση, εξαιτίας του εμβόλιμου μ. 46) στα μ. 39-47. Ως προς την ερμηνεία των μ. 34-38, εντούτοις, θα μπορούσα να προτείνω δύο εναλλακτικές προσεγγίσεις: είτε δηλαδή πρόκειται για μια επέκταση του πλαγίου θέματος ακριβώς πριν την έναρξη της τυπικής επαναφοράς των περιεχομένων του, είτε θα μπορούσε κανείς να διαπιστώσει εδώ μια επιμήκυνση του – εμβόλιμου στην *επανέκθεση* – αναπτυξιακού τμήματος, το οποίο έχοντας ήδη ξεκινήσει στα μ. 29-33 με υλικό του κυρίου θέματος αφιερώνει στην συνέχεια ανάλογο χώρο και στην εκμετάλλευση μοτιβικών στοιχείων του πλαγίου θέματος· σε κάθε περίπτωση πάντως, είναι προφανές ότι η ενότητα της *επανεκθέσεως* στο αργό μέρος του opus 50 αρ. 5 / Hob. III: 48

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

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

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

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

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

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

---

[520] Πρβλ. Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 155) και – με αρκετές επιφυλάξεις – Grave (ό.π., σ. 82 και 83). Η Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 268), αντιθέτως, εκλαμβάνει το μέρος αυτό ως ρόντο με παραλλαγές, του τύπου Α Β $A^1$ Γ $A^2$.

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

[522] Γι' αυτό και ο Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 155) χαρακτηρίζει συνολικά την μορφή ως "μονοθεματική".

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

β) Η οργάνωση της *εκθέσεως*, τόσο σε αρμονικό όσο και σε θεματικό επίπεδο, διαφοροποιείται σε μικρό μόνο βαθμό σε σχέση με την αμέσως προηγούμενη περίοδο. Η βασική πορεία από την αρχική μείζονα τονικότητα προς την δεσπόζουσά της (ή από την αρχική ελάσσονα προς την μείζονα σχετική της) σπανίως περιλαμβάνει αποκλίσεις στον αντίθετο τρόπο, ενώ μόνο στην περίπτωση του *κουαρτέττου* opus 54 αρ. 1 / Hob. III: 58 παρεκκλίνει προς άλλα τονικά κέντρα εντός της δεύτερης τονικής περιοχής.[530] Κατά τα λοιπά, εξαιρουμένης της συγκρότησης μιας κύριας θεματικής ομάδος στην *έκθεση* του αργού μέρους της *συμφωνίας* Hob. I: 86, ο Haydn εξακολουθεί να βασίζεται σε μία και μοναδική θεματική ιδέα ως κύριο θέμα,[531] κάτι που συνιστά τον κανόνα και όσον αφορά στο "πλάγιο θέμα",[532] που εμφανίζεται σαφώς συχνότερα απ' ό,τι μια "πλάγια ομάδα θεμάτων". Επιπροσθέτως, η τάση προς "μονοθεματικότητα" καθίσταται πλέον εντονώτερη κατά την δεκαετία του 1780,[533] στον βαθμό που περίπου το ένα στα τρία αργά μέρη αυτής της περιόδου περιλαμβάνει μοτιβικές αναφορές είτε μετασχηματισμούς του υλικού του κυρίου θέματος εντός της δεύτερης τονικής περιοχής (κατά κανόνα στην έναρξή της), παρ' ότι βεβαίως σχεδόν ποτέ τα θεματικά αυτά "δάνεια" δεν μονοπωλούν το ενδιαφέρον καθ' όλην την διάρκεια του "δευτέρου ημίσεως" της *εκθέσεως*.[534] Αξιοσημείωτη επίσης στο ρεπερτόριο της ιδίας χρονικής περιόδου είναι η επάνοδος της πρακτικής της παρηλλαγμένης επανάληψης του κυρίου θέματος πριν την εμφάνιση ενός μεταβατικού τμήματος, το οποίο μετά το 1781 φαίνεται ότι εδραιώνει ακόμη περισσότερο την θέση του εντός της *εκθέσεως*, κατά κανόνα ως πεδίο ανάπτυξης-εξέλιξης του υλικού του κυρίου θέματος[535] και σε ελάχιστες μόνον

[530] Πρβλ. Brown, "The Structure of the Exposition…", ό.π., σ. 128.
[531] Πρβλ. περίπου ό.π., σ. 112.
[532] Για το οποίο ο W. Fischer (ό.π., σ. 59) σημειώνει μάλιστα ότι συχνά διαμορφώνεται κατά τρόπον περιοδικό, περίπου όπως και το κύριο θέμα.
[533] Πρβλ. Brown, "The Structure of the Exposition…", ό.π., σ. 108· Fillion, ό.π., σ. 480· Haimo, "Haydn's Altered Reprise", ό.π., σ. 340· Finscher, "Haydns Begründung…", στο: Dahlhaus (επιμ.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, ό.π., σ. 290.
[534] Ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 203), συγκεκριμένως, υποδεικνύει ως παράγοντες διασφάλισης της απαραίτητης αντίθεσης ανάμεσα στις δύο θεματικές περιοχές της *εκθέσεως* (παρά την "μονοθεματική" αξιοποίηση κοινού υλικού) την διαφορετική τονική βάση, τον συνδυασμό του αρχικού υλικού με νέες ιδέες καθώς και την διαφορετική ενορχήστρωση.
[535] Πρβλ. Brown, "The Structure of the Exposition…", ό.π., σ. 108· W. Fischer, ό.π., σ. 60-61.

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

γ) Η ενότητα της *επεξεργασίας* είναι πρακτικώς αδύνατον να τυποποιηθεί όπως παλαιότερα (τουλάχιστον μέχρι την δεκαετία του 1770).[537] Τόσο στα έργα σε μείζονα τρόπο, όσο και σε εκείνα στον ελάσσονα, η μεσαία αυτή ενότητα του τριμερούς τύπου σονάτας σπανίως πλέον εκκινεί από την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως*· αντ' αυτής, ο Haydn είτε δημιουργεί ένα μετατροπικό πέρασμα προς τον πρώτο τονικό σταθμό της *επεξεργασίας* είτε επικεντρώνεται απ' ευθείας σε μια νέα τονική περιοχή[538] – ως επί το πλείστον συγγενική προς εκείνες της *εκθέσεως* (π.χ. την ελάσσονα σχετική, την ελάσσονα δεσπόζουσα ή την υποδεσπόζουσα), ενίοτε όμως ιδιαιτέρως απομεμακρυσμένη (όπως η Ρε-ύφεση-μείζονα στο αργό μέρος σε ρε-ελάσσονα του opus 50 αρ. 6 / Hob. III: 49).[539] Η μετέπειτα μετατροπική πορεία μόνο κατ' εξαίρεσιν οδηγεί απ' ευθείας στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος, αφού συνήθως διέρχεται από ένα, δύο ή ακόμη και τρία τονικά κέντρα προτού καταλήξει σε αυτήν·[540] η αποφυγή, πάντως, της τελικής αυτής αρμονικής προετοιμασίας της *επανεκθέσεως* δεν φαίνεται να είναι συνήθης κατά την τρέχουσα περίοδο (αφού μόνο στο Hob. XV: 12 η *επεξεργασία* καταλήγει σε μισή πτώση επί της σχετικής της δεσπόζουσας). Από την άλλη πλευρά, καθένα από τα τονικά κέντρα της *επεξεργασίας* ενδέχεται να προσεγγίζεται κατά τρόπον ομαλό ή, αντιθέτως, τελείως απρόσμενο, δημιουργώντας ένα "χάσμα".[541] επιπροσθέτως μάλιστα, η σχέση ορισμένων από αυτούς τους τονικούς σταθμούς προς την αρχική τονικότητα είναι πλέον ιδιαιτέρως μακρυνή (λόγου χάριν, η διπλή υποδεσπόζουσα ή η ελασσονοποιημένη έβδομη βαθμίδα στον μείζονα τρόπο).[542] Η *επεξεργασία* της δεκαετίας του 1780, λοιπόν, μπορεί να υποδιαιρείται σε τρία ή δύο επιμέρους τμήματα, ή ακόμη να είναι ενιαία[543] – ενίοτε δε και πολύ περιορισμένης εκτάσεως σε σχέση με τις δύο εξωτερικές ενότητες. Τώρα, ως προς την θεματική της διάσταση, διαφαίνεται μια προτίμηση του Haydn για το υλικό του κυρίου θέματος, το οποίο αναπτύσσεται ποικιλοτρόπως και δη από την αρχή της *επεξεργασίας*. Αυτό πάντως δεν σημαίνει ότι παραγκωνίζεται το μοτιβικό απόθεμα των πλαγίων θεματικών ιδεών της *εκθέσεως*, ούτε επίσης – σε αντίθεση με την δεκαετία του 1770 – της μεταβάσεως ή της κατακλείδας, που συχνά μάλιστα τίθεται στο επίκεντρο του αναπτυξιακού ενδιαφέροντος. Τουναντίον, η εισαγωγή νέου υλικού καθίσταται σχεδόν

[536] Πρβλ. Fillion, ό.π., σ. 480.
[537] Πρβλ. Andrews, ό.π., σ. 468.
[538] Πρβλ. Newman, ό.π., σ. 148.
[539] Σε αυτήν την δυνατότητα "νευρικού κλονισμού" στην έναρξη της *επεξεργασίας* αναφέρεται ειδικότερα ο Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 134-135.
[540] Πρβλ. Nors S. Josephson, "Modulatory Patterns in Haydn's Late Development Sections", στο: H. C. Robbins Landon (επιμ.), *Das Haydn Jahrbuch – Band XVII*, Joseph Haydn Stiftung, Eisenstadt 1992, σ. 183.
[541] Ο Josephson (ό.π., σ. 181-190) ταξινομεί γενικά τις μετατροπικές αρμονικές ακολουθίες της *επεξεργασίας* στον ώριμο και ύστερο Haydn σε σπειροειδείς (κατιόντες είτε ανιόντες κύκλους πεμπτών και τριτών), σε ανιούσες – ενίοτε όμως και κατιούσες – χρωματικές προόδους καθώς και σε (διατονικές) ανιούσες βηματικές προόδους. Μια τέτοιου είδους θεωρητική αντιμετώπιση παρουσιάζει βεβαίως κάποιο ενδιαφέρον, έχει όμως και δύο ιδιαιτέρως αρνητικές συνέπειες: *πρώτον*, υποβιβάζει τους σημαντικούς τονικούς σταθμούς της *επεξεργασίας* στο επίπεδο των απλών μετατροπικών συγχορδιακών διαδοχών που οδηγούν προς αυτούς ή απομακρύνονται από αυτούς, και *δεύτερον*, δεν αναδεικνύει όσο θα έπρεπε την σημασία της διαφοροποίησης ανάμεσα σε "ομαλές" και σε "ξαφνικές" τονικοποιήσεις περιοχών, στην εναλλαγή των οποίων ο Haydn βρίσκει ένα από τα σπουδαιώτερα μέσα διαμόρφωσης του ύστερου ύφους του. Ο Newman (ό.π., σ. 148), αντιθέτως, επισημαίνει με έμφαση το στοιχείο του "αρμονικού κλονισμού" εντός της *επεξεργασίας* με μέσα όπως η αλλαγή τρόπου ή η εναρμόνια μετατροπία, ενώ ο Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 134 κ.εξ.), διερευνώντας ακόμη πιο επισταμένως το εν λόγω ζήτημα, υποδεικνύει ουσιαστικά ότι ένα τέτοιου είδους αρμονικό "χάσμα" μπορεί να εμφανισθεί σε οποιοδήποτε σημείο της *επεξεργασίας* και να πραγματωθεί ποικιλοτρόπως.
[542] Πρβλ. Newman (ό.π., σ. 148) καθώς και Andrews (ό.π., σ. 469-470).
[543] Πρβλ. περίπου Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 134.

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

δ) Παρά το γεγονός ότι η "διπλή επαναφορά" εξακολουθεί να συνιστά την αναγκαία προϋπόθεση για την έναρξη της *επανεκθέσεως* και κατά την δεκαετία του 1780, η αρμονική της εξέλιξη επιφυλάσσει ενίοτε ορισμένες ενδιαφέρουσες εκπλήξεις, όπως παρεκκλίσεις προς τον αντίθετο τρόπο (που κάποτε μάλιστα ενδέχεται να μην αντιστοιχούν στην τονική πορεία της *εκθέσεως*), τονικοποιήσεις άλλων περιοχών πέραν της τονικής[544] – έστω και απολύτως αντίστοιχες του αρμονικού σχεδιασμού της *εκθέσεως* (opus 54 αρ. 1 / Hob. III: 58) – ή ακόμη επαναφορά του δευτέρου "ημίσεως" της *εκθέσεως* στην ομώνυμη μείζονα της αρχικής ελάσσονος τονικότητος (opus 50 αρ. 6 / Hob. III: 49). Αναφορικά με την θεματική παράμετρο, εξ άλλου, το κύριο θέμα υφίσταται πλέον κατά κανόνα κάποια – λιγότερο ή περισσότερο δραστική – περικοπή, ενώ λιγότερο συχνά επανεκτίθεται καθ' ολοκληρίαν ή ένα μέρος του αντικαθίσταται από ανάπτυξη του υλικού του (βλ. χαρακτηριστικά: Hob. XV: 12). Η απάλειψη ενός τμήματος ή ολόκληρης της μεταβάσεως της *εκθέσεως* συναντά επίσης ευρύτερη εφαρμογή απ' ό,τι οι περιπτώσεις διεύρυνσης ή αντικατάστασής της από διαφορετικό υλικό.[545] Αξιοσημείωτες εντούτοις μεταξύ 1782-1790 είναι πρωτίστως οι πολλές τροποποιήσεις που λαμβάνουν χώραν και κατά την επανέκθεση των πλαγίων και καταληκτικών θεματικών ιδεών: η παρατηρούμενη σημαντική ελάττωση της πρακτικής της αυτούσιας επαναφοράς τους στην αρχική τονικότητα σίγουρα οφείλεται ως έναν βαθμό και στην "μονοθεματική" εξάρτησή τους από το υλικό του κυρίου θέματος,[546] τουλάχιστον σε κάποιες περιπτώσεις, άλλοτε όμως η αποκοπή ή η αντικατάσταση του αρχικού υλικού καθώς και η διεύρυνση ή η σύμπτυξη κάποιας φράσεως της *εκθέσεως* οφείλεται μάλλον στον ελάχιστα "θεματικό" χαρακτήρα του πρωτογενούς υλικού, το οποίο συχνά συνίσταται σε "περάσματα" και άλλα στοιχεία "φαντασίας" που βεβαίως επανεκτίθενται κατά τρόπον πολύ ελεύθερο.[547] Τέλος, η ενσωμάτωση μιας καταγεγραμμένης καντέντσας (εν είδει κοντσέρτου) στην *επανέκθεση* του *τρίο με πιάνο* Hob. XV: 9, αλλά και η πλήρης απαλοιφή της τρίτης αυτής μακροδομικής ενότητος από το μεσαίο μέρος του Hob. XV: 7, αποτελούν δύο ακόμη αξιοπρόσεκτες πρακτικές που συνδέονται ασφαλώς με ανάλογους πειραματισμούς του Haydn κατά το παρελθόν.

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

[544] Πρβλ. Haimo, "Haydn's Altered Reprise", ό.π., σ. 336.

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

[546] Πρβλ. Haimo, "Haydn's Altered Reprise", ό.π., σ. 340.

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

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

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

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

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

[548] Πρβλ. Odenkirchen, ό.π., σ. 127.

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

## Το όψιμο έργο του Haydn (1791-1803)

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

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

[549] Πρβλ. ό.π., σ. 91 και 119.

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

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

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

Η ύστατη συνεισφορά του Haydn στην μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* αφορά στο Adagio σε Μι-ύφεση-μείζονα του – συντεθειμένου έως το 1797 – *κουαρτέττου εγχόρδων σε Σι-ύφεση-μείζονα* opus 76 αρ. 4 / Hob. III: 78.[552] Πρόκειται για ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον δείγμα "μονοθεματικότητος" που θα μπορούσε μάλιστα να αντιπαραβληθεί ως έναν βαθμό με το αρκετά πρωτότυπο δομικά αργό μέρος του *κουαρτέττου* opus 55 αρ. 1 / Hob. III: 60. Εν προκειμένω, το κύριο θέμα συνίσταται σε μια δεκαεξάμετρη περίοδο, αποτελούμενη από δύο παρεμφερείς οκτάμετρες προτάσεις, που με την σειρά τους ανάγονται στο αρχικό δίμετρο μοτίβο, τον "πυρήνα" ολόκληρου του μέρους. Πράγματι, τόσο η μικρή μετάβαση των μ. 17-20 προς την Σι-ύφεση-μείζονα, όσο και το ακόλουθο πλάγιο θέμα σε αυτήν την τονικότητα στα μ. 21-30, βασίζονται στον μοτιβικό αυτόν πυρήνα που προοδευτικά παραχωρεί την θέση του σε δεξιοτεχνικά περάσματα κυρίως του πρώτου βιολιού στα μ. 23 και εξής·[553] μια ανάλογη διαδικασία σε στενότερο χώρο ακολουθείται επίσης στο τετράμετρο συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση* στα μ. 31-34.[554] Η *επανέκθεση* ωστόσο ανοίγει παραδόξως

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

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

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

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

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

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

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

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

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

γραμμένης έως το 1794. Εδώ βέβαια, το συγκεκριμένο δομικό πρότυπο δεν συνδυάζεται με στοιχεία της μορφής κοντσέρτου, όπως στο αργό μέρος του Hob. VIIh: 1, με αποτέλεσμα να πραγματώνεται κατά τρόπον αισθητά απλούστερο. Το κύριο θέμα εμφανίζεται στα μ. 1-10 ως ασύμμετρη περίοδος, η τελική πτώση της οποίας επικαλύπτεται με την ακόλουθη μετάβαση. Το δεύτερο αυτό τμήμα της *εκθέσεως* παρουσιάζει ενδιαφέρον λόγω της θεματικής του αυτονομίας αλλά και της έκτασης που καλύπτει: συνίσταται σε δύο επικαλυπτόμενα θεματικά στοιχεία – σε δομή ασύμμετρης περιόδου (μ. 11-19) και ασύμμετρης προτάσεως (μ. 20-25), αντιστοίχως, και με το ίδιο μοτίβο συνοδείας στο αριστερό χέρι (τρίηχα ογδόων) – εκ των οποίων όμως το πρώτο δεν εγκαταλείπει την αρχική τονικότητα και έτσι μόνο το δεύτερο αναλαμβάνει να μετατρέψει προς την δευτερεύουσα τονικότητα της Λα-μείζονος. Ο Tobel θεωρεί ως εκ τούτου ότι τα μ. 11-19 συγκροτούν μια δεύτερη κύρια θεματική ιδέα (η οποία μάλιστα απαλείφεται από την *επανέκθεση* μαζί με την κατ' εξοχήν μετάβαση των μ. 20-25)·[559] προσωπικά όμως, εκτιμώ ότι η υφολογική (διπλασιασμός της μελωδικής γραμμής στην οκτάβα) και μοτιβική συνάφεια των μ. 11-19 με τα μ. 20-25 είναι ενδεικτική της διαμόρφωσης ενός εκτενούς μεταβατικού τμήματος που καθυστερεί να αποσταθεροποιήσει την αρχική τονικότητα στο πλαίσιο μιας "τριτμηματικής" *εκθέσεως* – ή ακριβέστερα "τετρατμηματικής", εξαιτίας της διεύρυνσης που συνεπιφέρει η αρχή του ρόντο. Σε κάθε περίπτωση πάντως, στα μ. 26-33 και 34-38 εμφανίζεται στην Λα-μείζονα το πλάγιο θέμα, ακολουθούμενο από μια σύντομη καταληκτική ιδέα στα μ. 39-41 που γρήγορα εκφυλίζεται στα μ. 42-43 σε συνδετικό πέρασμα προς την παρηλλαγμένη επαναφορά του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα των μ. 44-53, με την οποία και ολοκληρώνεται η διευρυμένη αυτή *έκθεση*.[560] Η τελική πτώση στο μ. 54, εντούτοις, γίνεται στην ομώνυμη ρε-ελάσσονα, απ' όπου ξεκινά άμεσα η εκτύλιξη της ενότητος της *επεξεργασίας* με παράθεση και ρευστοποίηση της κεφαλής του πλαγίου θέματος μέχρι το μ. 61. Η μετατροπική πορεία καταλήγει δίχως πολλές περιπέτειες στην Φα-μείζονα, η οποία εδραιώνεται στα μ. 62-66 με μια πλήρη πτωτική ακολουθία βασισμένη στο δίμετρο 28-29 του πλαγίου θέματος, ενώ στον ίδιο τονικό σταθμό εισάγεται ακολούθως και η αρχή της δεύτερης ιδέας της μετάβασης (πρβλ. μ. 67-68 με 20-21), η οποία παραλλάσσεται και αλυσιδοποιείται στα μ. 69-72 οδηγώντας σε έναν πολύ ενεργητικό ρυθμικά ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος (με ελάσσονα πάντως απόχρωση) στα μ. 73-79. Έτσι, στα μ. 80-89 επανεκτίθεται στην Ρε-μείζονα το κύριο θέμα και μάλιστα σε μια ελάχιστα πιο εκλεπτυσμένη εκδοχή από εκείνη των μ. 44-53.[561] Στην συνέχεια, η τονική μεταφορά του πλαγίου θέματος λαμβάνει άμεσα χώραν στα μ. 90-105, με ορισμένες μεταβολές που το διευρύνουν κατά τρία μέτρα σε σχέση με την *έκθεση* (πρβλ. περίπου τα μ. 90-92 με τα μ. 26-27, ενώ τα μ. 93 και 101 είναι επιπρόσθετα), και τελικά η *επανέκθεση* (αλλά και το αργό αυτό μέρος συνολικά) ολοκληρώνεται με μια – διευρυμένη, επίσης – επαναφορά της καταληκτικής ιδέας των μ. 39-41 στα μ. 106-111 (πρβλ. τα μ. 106-107 και 108-109 με τα μ. 39-40 καθώς και το μ. 41 με το μ. 110).

[559] Tobel, ό.π., σ. 196.

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

[561] Πρβλ. πρωτίστως Tobel (ό.π., σ. 196) και δευτερευόντως Sisman ("Haydn's Solo Keyboard Music", ό.π., σ. 297).

Ας εξετάσουμε τώρα τις τριμερείς μορφές σονάτας σε αργά μέρη έργων της τελευταίας αυτής δημιουργικής περιόδου του Haydn, αρχίζοντας από το Adagio cantabile σε Φα-μείζονα της *συμφωνίας σε Σι-ύφεση-μείζονα* Hob. I: 98 του έτους 1792.[562] Στην *έκθεση*, το κύριο θέμα διατυπώνεται ως δεκάμετρη πρόταση, που αποτελείται από δίμετρες δομικές μονάδες (χωριζόμενες μεταξύ τους από παύσεις σε τακτά χρονικά διαστήματα) και καταλήγει σε τέλεια πτώση· η μετάβαση προς την δευτερεύουσα τονικότητα πραγματοποιείται με την αρμονική και (εν μέρει) μελωδική τροποποίηση του αρχικού τετραμέτρου στα μ. 11-14, ενώ το πλάγιο θέμα στην Ντο-μείζονα παρουσιάζεται κατόπιν στα μ. 15-22 ως οκτάμετρη πρόταση, το δεύτερο τετράμετρο της οποίας επαναλαμβάνεται στα μ. 23-26, συνδεόμενο έτσι άμεσα με την έναρξη της *επεξεργασίας* στα μ. 26-29, όπου ένα ορχηστρικό ξέσπασμα μετατρέπει προς την Λα-ύφεση-μείζονα. Σε αυτόν τον αρμονικό σταθμό της μεσαίας ενότητος εμφανίζεται τώρα μια δίμετρη ιδέα που προέρχεται από τα μ. 5-6 του κυρίου θέματος και που συνοδευόμενη από αρπισμούς εξαήχων δεκάτων-έκτων αναπτύσσεται υπό μορφήν προτάσεως στα μ. 30-35, στρεφόμενη τελικά προς την δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος, απ' όπου ξεκινά το τρίτο και τελευταίο τμήμα της *επεξεργασίας*, στα μ. 36-48: εδώ πλέον, η κεφαλή του κυρίου θέματος συνδυάζεται επί ίσοις όροις με φιγούρες εξαήχων δεκάτων-έκτων και ρευστοποιείται,[563] ακολουθώντας μια ακατάπαυστη μετατροπική πορεία που τελικά εκβάλλει στα μ. 46-48 σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της (σχετικής) ρε-ελάσσονος. Η παύση-τομή που χωρίζει την *επεξεργασία* από την *επανέκθεση* είναι εν προκειμένω ενδεικτική της απουσίας οιασδήποτε αρμονικής προετοιμασίας της Φα-μείζονος, η οποία παρ' όλα αυτά επανέρχεται οριστικά από το μ. 49 για την επανέκθεση κατ' αρχάς του κυρίου θέματος, με μια ιδιαίτερα εμπνευσμένη παραλλαγή της γραμμής του μπάσσου στο πρώτο τετράμετρο (μ. 49-52),[564] που αίρει την ασυνέχεια των τριών πρώτων δίμετρων δομικών μονάδων του θέματος, αλλά και με μια ρυθμική επιβράδυνση της τελικής πτωτικής διαδικασίας των μ. 57-58 που καταλήγει στην δεσπόζουσα (πρβλ. μ. 58 με 14), προκειμένου με την απαλοιφή της μεταβάσεως να ακολουθήσει άμεσα η αυτούσια επαναφορά στην αρχική τονικότητα και του πλαγίου θέματος στα μ. 59-69 (πρβλ. μ. 15-25). Η τελική πάντως πτώση του μ. 26, στο μ. 70 αντικαθίσταται από μια απατηλή, ενώ με το ξέσπασμα του μ. 71 (που παραπέμπει στιγμιαία στην έναρξη της *επεξεργασίας*) ανοίγει ο δρόμος για την τελική *coda* των μ. 72-86. Σε αυτήν την αυτόνομη ουσιαστικά ενότητα, το αρχικό τετράμετρο του κυρίου θέματος παρατίθεται στα μ. 72-75 από τα δύο όμποε υπό την συνοδεία εξαήχων δεκάτων-έκτων στα τσέλλα, ενώ από το μοτίβο του μ. 5 διαμορφώνεται ακολούθως (στα μ. 76-77) ένα πυκνό stretto στα πνευστά που συνδέεται με μια – αρχικά πολύ δυναμική, έπειτα όμως ήσυχη – ολοκληρωμένη πτωτική ακολουθία στα μ. 78-80. Μια τελευταία ανάκληση του αρχικού διμέτρου στα δύο όμποε εναρμονίζεται κατά τρόπον λιτό στα μ. 81-82[565] και τελικά ρευστοποιείται στα μ. 83-86 ολοκληρώνοντας γαλήνια το μέρος. Έχει πάντως ιδιαίτερο ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς ότι η αποσπασματικότητα των τελευταίων μέτρων της *coda* αναιρεί ουσιαστικά όλες τις προηγούμενες απόπειρες διασύνδεσης των σύντομων μελωδικών φράσεων του κυρίου θέματος με την συνδρομή συνοδευτικών φιγούρων, επαναφέροντας στο προσκήνιο κατά τρόπον κυκλικό την πρωταρχική χαρακτηριστική ασυνέχεια του πρώτου "ημίσεως" της *εκθέσεως*.

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

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

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

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

Τον επόμενο χρόνο ακολούθησε η σύνθεση της *συμφωνίας σε Μι-ύφεση-μείζονα* Hob. I: 99, το Adagio σε Σολ-μείζονα της οποίας ακολουθεί επίσης τις προδιαγραφές της τριμερούς μορφής σονάτας.[566] Το κύριο θέμα της *εκθέσεως* διαθέτει περιοδική δομή, η συμμετρικότητα της οποίας μάλιστα διασφαλίζεται με "τεχνητό", ούτως ειπείν, τρόπο: την αρχική τετράμετρη φράση των εγχόρδων, με κατάληξη στην δεσπόζουσα, διαδέχεται στα μ. 5-6 μια επανάληψη του διμέτρου 3-4 παιγμένη αποκλειστικά από ξύλινα πνευστά, ενώ η εκτενέστερη δεύτερη φράση ακολουθεί στα μ. 7-12 και καταλήγει στην τονική.[567] Με αυτήν επικαλύπτεται στην συνέχεια μια μάλλον λιτή μετάβαση προς την τονικότητα της δεσπόζουσας στα μ. 12-16,[568] την οποία ακολουθεί κατά τον ίδιο τρόπο το πλάγιο θέμα στην Ρε-μείζονα των μ. 16-26: εδώ, ο Haydn περιορίζεται εκ νέου στα τέσσερα πνευστά που είχαν παρεμβληθεί στα μ. 5-6 (φλάουτο, δύο όμποε και φαγγόττο) και χρησιμοποιεί ξανά την αρχική φράση του κυρίου θέματος, αξιοποιώντας την όμως κατά τρόπον αντιστικτικό – με πολλαπλές εισόδους στα μ. 16, 17 (εν είδει stretto), 20 και 25 – και επιπλέον συνδυάζοντάς την με νέες "αντιθεματικές" φιγούρες δεκάτων έκτων.[569] Οι τελευταίες, εξ άλλου, μεσολαβούν κατά κάποιον τρόπο και ανάμεσα στο πλάγιο θέμα και στην – καινούργια, εν πολλοίς – καταληκτική θεματική ιδέα των μ. 27-34, η οποία ολοκληρώνει την *έκθεση* με περισσή ενεργητικότητα, συνενώνοντας μάλιστα για πρώτη φορά το σύνολο των ξύλινων πνευστών με το ζεύγος των κόρνων και το σώμα των εγχόρδων.[570] Μετά την προβλεπόμενη επανάληψη της *εκθέσεως*, η *επεξεργασία* ανοίγει ως απόηχος της κατάληξης της πρώτης ενότητος, σε μια μετατροπική πορεία από την ρε-ελάσσονα προς την δεσπόζουσα της Ντο-μείζονος στα μ. 35-42, στο πλαίσιο της οποίας η ελεύθερη ανάπλαση μοτιβικών στοιχείων της κατακλείδας οδηγεί σταδιακά σε μια δυναμική κορύφωση στα μ. 40-42 για ολόκληρη την ορχήστρα, συμπεριλαμβανομένων των – πρωτοεμφανιζόμενων σε αυτό το σημείο – τρομπετών και τυμπάνων![571] Το δεύτερο τμήμα της *επεξεργασίας*, στα μ. 43-53, αρχικά στέκεται στην υποδεσπόζουσα Ντο-μείζονα, όπου παρατίθεται το πρώτο τετράμετρο της καταληκτικής ιδέας σε σχεδόν πλήρη ενορχήστρωση αλλά χαμηλό επίπεδο δυναμικής (πρβλ. μ. 43-46 με 27-30),[572] ενώ στην συνέχεια μετατρέπει προς την σχετική μι-ελάσσονα (στα μ. 47-50), εξυφαίνοντας ελεύθερα το προηγούμενο υλικό[573] και επιταχύνοντας την ρυθμική κίνηση με εξάηχα δεκάτων-έκτων σε δυναμικό επίπεδο forte, με τελικό βεβαίως στόχο μια δεύτερη ορχηστρική κορύφωση (fortissimo, στα μ. 51-53) που συμπίπτει με την πραγματοποίηση μιας μισής πτώσεως στο νέο τονικό κέντρο. Ακριβώς όπως και στο αργό μέρος της *συμφωνίας* Hob. I: 98, έτσι λοιπόν και εδώ η "διπλή επαναφορά" στο μ. 54 έρχεται

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

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

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

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

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

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

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

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

δίχως καμμιά αρμονική διαμεσολάβηση·[574] επιπροσθέτως όμως, το κύριο θέμα αρκείται μονάχα στο (ελάχιστα παρηλλαγμένο) πρώτο εξάμετρο "ήμισυ" της περιόδου (πρβλ. μ. 54-59 με 1-6)[575] και συνδέεται άμεσα με την επαναφορά στην Σολ-μείζονα του πλαγίου θέματος στα μ. 60-70, που εντούτοις ανατίθεται πλέον στα έγχορδα της ορχήστρας (εξαιρουμένου του διπλασιασμού της γραμμής των βιολών από το πρώτο φαγγόττο στα μ. 69-70a).[576] Η φυσιολογική ροή των πραγμάτων στην *επανέκθεση* συνεχίζεται περαιτέρω στα μ. 71-76 που αντιστοιχούν στα μ. 27-32 της κατακλείδας της *εκθέσεως* (με την – μάλλον αναμενόμενη πλέον – ενσωμάτωση των τρομπετών και των τυμπάνων στο υπόλοιπο ορχηστρικό σύνολο),[577] διακόπτεται όμως όταν η καταληκτική χειρονομία του μ. 77 (πρβλ. μ. 33) οδηγεί αναπάντεχα σε ρευστοποίηση και περαιτέρω ανάπτυξη του υλικού του στα μ. 78-88:[578] πρόκειται για την τρίτη (κατά σειρά) και εκτενέστερη ορχηστρική κλιμάκωση του μέρους, που καταλήγει σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας (με απόχρωση ελάσσονος τρόπου) στα μ. 82 κ.εξ., ο οποίος (κατόπιν δραστικής αποκλιμάκωσης στα μ. 85-88) "λύνεται" με την σειρά του στην διευρυμένη τελική επαναφορά της κατακλείδας στα μ. 89-98 (πρβλ. τα μ. 89-94 και 97-98 με τα μ. 27-34· το εμβόλιμο δίμετρο 95-96, αντιθέτως, συνιστά μια παραλλαγή των μ. 93-94).[579] Ως εκ τούτου, για τα τελευταία 22 μέτρα του αργού αυτού μέρους είναι δυνατές δύο ερμηνείες: είτε, δηλαδή, τα μ. 77-88 και 89-96 συνιστούν εσωτερική διεύρυνση (με ανάπτυξη και τμηματική επανάληψη) της κατακλείδας της *επανεκθέσεως*, είτε η κατακλείδα διακόπτεται στο μ. 77 και επικαλύπτεται άμεσα με την έναρξη μιας *coda* – που ουσιαστικά λειτουργεί ως εκτενής προέκταση της *επανεκθέσεως* και υπό μία έννοια μάλιστα ενσωματώνεται σε αυτήν (πρβλ. την αντιστοιχία των καταλήξεων στα μ. 33-34 και 97-98), πρωτίστως όμως συνδέεται με τις διαδικασίες ηχητικής κορύφωσης που είχαν ξεκινήσει στην *επεξεργασία*. Αυτή η υφολογική και δυναμική αναλογία ανάμεσα στην μεσαία ενότητα και στα τελευταία μέτρα της συνθέσεως με κάνει τελικά να αντιμετωπίζω θετικότερα την δεύτερη θεώρηση,[580] δεδομένου του ότι η προσθήκη της *coda* αυτής διαμορφώνει μια αρκετά ισορροπημένη μακροδομή τεσσάρων ενοτήτων (34, 19, 23 και 22 μέτρων), που αντιστοιχούν μεταξύ τους ανά ζεύγη (*έκθεση – επανέκθεση* και *επεξεργασία – coda*)· παράλληλα βέβαια, η σχετικώς μακροσκελής *έκθεση* με την επανάληψή της (68 μέτρα) είναι σχεδόν ισομεγέθης με το άθροισμα των τριών άλλων – μη επαναλαμβανόμενων – ενοτήτων (64 μέτρα).[581]

Έργα του 1793 είναι ακόμη τα *κουαρτέττα εγχόρδων* που δημοσιεύθηκαν ανά τρία ως opera 71 και 74, δύο εκ των οποίων περιλαμβάνουν από ένα αργό μέρος σε τριμερή μορφή σονάτας. Το Adagio σε Λα-μείζονα του *κουαρτέττου σε Ρε-μείζονα* opus 71 αρ. 2 / Hob. III: 70[582] ανοίγει με ένα οκτάμετρο κύριο θέμα, το οποίο προσλαμβάνει προοδευτικά περισσότερη ρυθμική ενέργεια (τέταρτα στα μ. 1-3,[583] παρεστιγμένα δέκατα-έκτα με τριακοστά-δεύτερα

[574] Πρβλ. σχετικά Haimo (*Haydn's Symphonic Forms*…, ό.π., σ. 255) και ιδίως Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 33).
[575] Πρβλ. Haimo (*Haydn's Symphonic Forms*…, ό.π., σ. 258) και Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 33).
[576] Πρβλ. Haimo (*Haydn's Symphonic Forms*…, ό.π., σ. 258), ο οποίος μάλιστα εύλογα θεωρεί ότι η επανέκθεση του πλαγίου θέματος – δεδομένης και της μοτιβικής του εξάρτησης από το κύριο θέμα – υποκαθιστά σε ενορχηστρωτικό επίπεδο την απαλειφθείσα δεύτερη φράση του κυρίου θέματος (μ. 7-12).
[577] Πρβλ. Haimo (*Haydn's Symphonic Forms*…, ό.π., σ. 258) και Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 33).
[578] Πρβλ. Cuyler, *The Symphony*, ό.π., σ. 33.
[579] Πρβλ. ό.π.
[580] Όπως εξ άλλου προτείνει και ο Haimo (*Haydn's Symphonic Forms*…, ό.π., σ. 258), αν και για λόγους αρμονικής φύσεως περισσότερο.
[581] Πρβλ. Landon, *Haydn: In England*…, ό.π., σ. 555.
[582] Η μορφή σονάτας αναγνωρίζεται στην δεδομένη περίπτωση από τον Seifert (ό.π., σ. 53 και 61) και από τον Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 126 – αν και με αρκετή επιφυλακτικότητα), αγνοείται όμως παντελώς από τον Landon (*Haydn: In England*…, ό.π., σ. 467), ο οποίος αντιλαμβάνεται εδώ μονάχα μια μονοθεματικής φύσεως τριμερή ασματική μορφή.
[583] Για τον Landon (*Haydn: In England*…, ό.π., σ. 467) η αρχική αυτή χειρονομία συνιστά εν πολλοίς το κατ' εξοχήν θέμα της συνθέσεως που στην πορεία παραλλάσσεται και εξελίσσεται με αραβουργήματα, επερείσεις και ρυθμικές μεταβολές.

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

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

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

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

Η περίπτωση του Andantino (grazioso) σε Σολ-μείζονα του *κουαρτέττου σε Ντο-μείζονα* opus 74 αρ. 1 / Hob. III: 72 είναι πολύ πιο σαφής ως προς το εφαρμοζόμενο μακροδομικό πρότυπο.[586] Το κύριο θέμα της *εκθέσεως* διαμορφώνεται ως ασύμμετρη πρόταση (4, 4 και 5 μέτρων) με κατάληξη στην δεσπόζουσα.[587] Η ακόλουθη μετάβαση διαιρείται σε δύο τμήματα: το πρώτο (στα μ. 14-27) παρουσιάζει μια νέα ιδέα, επίσης σε δομή ασύμμετρης προτάσεως (4, 4 και 6 μέτρων), που στρέφεται προοδευτικά προς την Ρε-μείζονα, γύρω από την δεσπόζουσα της οποίας περιστρέφεται κατόπιν το δεύτερο τμήμα (στα μ. 28-37) που αναπλάθει το υλικό του κυρίου θέματος και δη των μ. 9-13.[588] Το πλάγιο θέμα των μ. 38-50 χαρακτηρίζεται από μάλλον ιδιόρρυθμη υφολογική οργάνωση: η βιόλα κρατά έναν ισοκράτη (ρυθμικώς παρεμφερή προς την συνοδευτική της φιγούρα στα μ. 14-21 της μεταβάσεως), πάνω και κάτω από τον οποίο τα υπόλοιπα όργανα εναλλάσσουν σύντομα μοτίβα ανά ζεύγη (τα δύο βιολιά ή το δεύτερο βιολί με το τσέλλο).[589] Έτσι, η *έκθεση*, παρ' ότι από λειτουργικής επόψεως είναι σαφέστατα τριτμηματική, δίνει παράλληλα την εντύπωση της τακτικής εναλλαγής ανάμεσα σε δύο αντιθετικά υφολογικά-θεματικά στοιχεία (μ. 1-13 και 28-37 έναντι των μ. 14-27 και 38-50), με το δεύτερο εξ αυτών να επικρατεί τελικά και στην εμφαντική κατακλείδα των μ. 51-57. Αντιθέτως, στην ενότητα της *επεξεργασίας* διακρίνονται ξεκάθαρα δύο τμήματα, τα οποία αφιερώνονται στο μοτιβικό υλικό του κυρίου και του πλαγίου θέματος, αντιστοίχως. Στο πρώτο και μεγαλύτερο από αυτά (μ. 58-80), ένα πεντάμετρο πέρασμα (μ. 58-62) που παραπέμπει στα μ. 9 κ.εξ. στρέφεται από την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* προς την Μι-ύφεση-μείζονα, στην οποία παρατίθεται το αρχικό οκτάμετρο του κυρίου θέματος στα μ. 63-70, προτού η αλυσιδωτή ανάπτυξη του υλικού του στα μ. 71-80 οδηγήσει σε μισή πτώση στην (σχετική της υποδεσπόζουσας) λα-ελάσσονα. Η είσοδος όμως του – γνώριμου από το πλάγιο θέμα της *εκθέσεως* – ισοκράτη της βιόλας στο μ. 80 προαναγγέλλει την ακόλουθη παράθεση ολόκληρου σχεδόν του πλαγίου

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

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

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

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

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

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

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

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

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

μισά αφιερώνονται στην παρουσίαση του κυρίου θέματος, οι δύο τετράμετρες φράσεις του οποίου καταλήγουν σε τέλεια και μισή πτώση στην Φα- είτε Φα-δίεση-μείζονα, στα μ. 4 και 8 αντιστοίχως. Το δεύτερο ήμισυ, εντούτοις, είναι πολύ πιο προβληματικό: στα μ. 9-13 μια δεύτερη θεματική ιδέα εμφανίζεται στην ντο- είτε ντο-δίεση-ελάσσονα και στην πορεία της στρέφεται προς την ομώνυμη μείζονα, η οποία τελικά επικυρώνεται ως δευτερεύουσα τονικότητα μόνο στα μ. 14-16 με μια σύντομη καταληκτική ιδέα·[593] επομένως τα μ. 9-13 έχουν διττό ρόλο, μετάβασης (από αρμονικής πλευράς) αλλά και πλαγίου θέματος κατ' αρχήν, παρά το γεγονός ότι αυτό κινείται σχεδόν εξ ολοκλήρου στο περιβάλλον της ελάσσονος δεσπόζουσας! Όπως προαναφέρθηκε, στην συμφωνική εκδοχή η *έκθεση* επαναλαμβάνεται ολόκληρη, στα μ. 17-32, παρηλλαγμένη σχεδόν αποκλειστικά σε ενορχηστρωτικό επίπεδο (με την προσθήκη των χάλκινων πνευστών αλλά και των τυμπάνων στα εξ αρχής υφιστάμενα έγχορδα και ξύλινα πνευστά),[594] προτού ακολουθήσει η ενότητα της *επεξεργασίας* (στα μ. 33-44), η οποία στο *τρίο* εμφανίζεται άμεσα, στα μ. 17-28. Στην μεσαία αυτή ενότητα, ο Haydn παραθέτει κατ' αρχάς την πρώτη φράση του κυρίου θέματος στην τονικότητα της Λα-ύφεση- είτε Λα-μείζονος (στα μ. 33-36a της *συμφωνίας* ή 17-20a του *τρίο*)[595] και ακολούθως ασχολείται αποκλειστικά με την ανάπτυξη μοτιβικών φιγούρων του καταληκτικού αλλά και του πλαγίου θέματος (κατιούσα βηματική πορεία στα μ. 11 και 14-15, επαναλαμβανόμενοι φθόγγοι στο μ. 13), σε μια πλούσια μετατροπική πορεία (στα μ. 36-42 ή 20-26) που τελικά καταλήγει σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος στα μ. 43-44 ή 27-28.[596] Έτσι, η *επανέκθεση* ξεκινά στα μ. 45-48 ή 29-32 με την πρώτη φράση του κυρίου θέματος (η οποία στην συμφωνική εκδοχή είναι ταυτόσημη με την παραλλαγή των μ. 17-28), στην θέση όμως της δεύτερης φράσεως (των μ. 5-8) εμφανίζεται τώρα μια διαφορετική μελωδική εξύφανση στα μ. 49-53 ή 33-37,[597] η απατηλή πτώση της οποίας συνδέεται άμεσα με υπαινικτικές μόνο αναφορές στο πλάγιο και το καταληκτικό θέμα της *εκθέσεως* στα μ. 54-56 ή 38-40 που καταλήγουν σε έναν ισοκράτη επί της τονικής στα μ. 57-60 ή 41-44 εν είδει καταληκτικής προεκτάσεως.[598] Κατά συνέπειαν, η προβληματική φύση του δευτέρου ημίσεως της *εκθέσεως* επιτείνεται περαιτέρω στην *επανέκθεση*, στον βαθμό που η επαναφορά του μοτιβικού του υλικού γίνεται κατά τρόπον εξαιρετικά συνοπτικό, αναιρώντας ουσιαστικά την πρωταρχική θεματική του φυσιογνωμία. Παράλληλα βέβαια, με αυτόν τον τρόπο η *επανέκθεση* παγιώνεται οριστικά στην Φα- είτε Φα-δίεση-μείζονα, δίχως να έρχεται αντιμέτωπη με τα σημαντικά αρμονικά προβλήματα που τέθηκαν κατά το δεύτερο ήμισυ της *εκθέσεως*. Τα παραπάνω, εξ άλλου, δικαιολογούν οπωσδήποτε και την επιφυλακτικότητα ορισμένων ερευνητών ως προς την αναγνώριση της σονατοειδούς αυτής μακροδομής,[599] την οποία όμως προσωπικά δεν συμμερίζομαι, στην βάση μιας διπλής

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

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

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

[595] Πρβλ. Krummacher, "Klaviertrio und sinfonischer Satz…", ό.π., σ. 331-332· Brauner, ό.π., σ. 448· Caplin, ό.π., σ. 155.

[596] Πρβλ. Krummacher, "Klaviertrio und sinfonischer Satz…", ό.π., σ. 332 και 329· Brauner, ό.π., σ. 448-449· Caplin, ό.π., σ. 155 και 157.

[597] Πρβλ. Krummacher, "Klaviertrio und sinfonischer Satz…", ό.π., σ. 329 και 332· Brauner, ό.π., σ. 449.

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

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

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

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

Μια εκτενέστερη πραγμάτωση του ιδίου δομικού τύπου βρίσκουμε αντιθέτως στο Poco Adagio σε Σολ-μείζονα του *τρίο με πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* Hob. XV: 22 του έτους 1795.[604] Εν προκειμένω, το κύριο θέμα δομείται ως δεκάμετρη περίοδος και συνδέεται στενά

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

Το αμέσως επόμενο *τρίο με πιάνο σε ρε-ελάσσονα* Hob. XV: 23 περιλαμβάνει επίσης αργό μεσαίο μέρος σε μορφή σονάτας, ένα Adagio ma non troppo σε Σι-ύφεση-μείζονα.[609] Το κύριο θέμα είναι και σε αυτή την περίπτωση περιοδικής δομής και μάλιστα αρμονικά ολοκληρωμένης, με πτώσεις στην δεσπόζουσα (μ. 4) και στην τονική (μ. 8), ενώ η ακόλουθη μετάβαση αρχικά φαίνεται να παραλλάσσει την πρώτη φράση του κυρίου θέματος (στα μ. 9-12), έπειτα όμως εξελίσσεται διαφορετικά και καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα στο μ. 16.[610] Το πλάγιο θέμα στην Φα-μείζονα των μ. 17-22 συνίσταται σε μια ευφάνταστη διαδικασία εξέλιξης και συνεχούς παραλλαγής του εναρκτήριου μοτίβου του κυρίου θέματος που τελικά οδηγεί σε μια εμφαντική καταληκτική χειρονομία στο μέρος του πιάνου, η οποία μάλιστα προεκτείνεται στο πλαίσιο της κατακλείδας της *εκθέσεως* (στα μ. 23-27) κατά τρόπον τέτοιον, ώστε να παραπέμπει έντονα σε ένα καταληκτικό σολιστικό πέρασμα κοντσέρτου.[611] Η τελική πτώση στην Φα-μείζονα, στο μ. 28, συμπίπτει πάντως με την έναρξη της *επεξεργασίας*, η οποία παραπέμποντας υφολογικά στο πρώτο τετράμετρο της μεταβάσεως (μ. 9-12) οδηγεί την κεφαλή του κυρίου θέματος σε μια μετατροπική πορεία που δίχως ενδιάμεσες ισχυρές τονικοποιήσεις άλλων περιοχών ολοκληρώνεται στο μ. 35 με την αναμενόμενη συγχορδία της δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης της αρχικής τονικότητος.[612] Στην ακόλουθη *επανέκθεση*, το κύριο θέμα επανέρχεται παρηλλαγμένο στα μ. 36-41 (πρβλ. μ. 1-6), ενώ η κατάληξη της δεύτερης φράσεώς του φθάνει σε μια κορύφωση – που παραπέμπει πρωτίστως στο κλείσιμο του πλαγίου θέματος (πρβλ. μ. 42 με 21) – και τελικά μένει ανοικτή στην δεσπόζουσα (μ. 43), προκειμένου στα μ. 44-49 να μεταφερθεί άμεσα στην Σι-ύφεση-μείζονα (και με ανεπαίσθητες πλέον τροποποιήσεις) ολόκληρο το πλάγιο θέμα.[613] Η κατακλείδα της *επανεκθέσεως* (στα μ. 50-53), εντούτοις, διατηρεί την αντιστοιχία της προς εκείνη της *εκθέσεως* μόνο για ένα μέτρο (πρβλ. μ. 23 με 50), δεδομένου του ότι η περαιτέρω εξέλιξή της – και ας προσεχθεί ιδιαίτερα η είσοδος των εγχόρδων στο μ. 53a – υπαινίσσεται πλέον μια προετοιμασία σολιστικής καντέντσας κοντσέρτου, η οποία στο μ. 53b όντως ανατίθεται στην αυτοσχεδιαστική δεινότητα του πιανίστα![614] Υπό την έννοια αυτή, η μικρή *coda* των μ. 54-56, που βασίζεται βεβαίως και αυτή στο καταληκτικό υλικό, δεν συνιστά μονάχα μια απλή κατάληξη του μέρους,[615] αλλά – πολύ περισσότερο – προσλαμβάνει την λειτουργία και τον χαρακτήρα ενός καταληκτικού ritornello κοντσέρτου.

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

---

[609] Πρβλ. Brauner, ό.π., σ. 257.
[610] Πρβλ. ό.π., σ. 262.
[611] Πρβλ. ό.π., σ. 263.
[612] Ο Brauner (ό.π., σ. 263) θεωρεί εσφαλμένα ότι οι φιγούρες στο δεξί χέρι του πιάνου προέρχονται από την συνοδεία του βιολιού στα μ. 17-20 του πλαγίου θέματος· πέραν αυτού όμως, η περιγραφή του σε ό,τι αφορά στην παρούσα *επεξεργασία* είναι σε γενικές γραμμές ακριβής.
[613] Πρβλ. Brauner, ό.π., σ. 263.
[614] Οι θεωρήσεις των Landon (*Haydn: In England*…, ό.π., σ. 430-431) και Brauner (ό.π., σ. 263-264) δεν είναι ιδιαίτερα αποκαλυπτικές της τεχνοτροπίας κοντσέρτου που ακολουθείται απροκάλυπτα στο σημείο αυτό.
[615] Οι Landon (*Haydn: In England*…, ό.π., σ. 431) και Brauner (ό.π., σ. 264) παρατηρούν σε αυτήν τον ελεγειακό τόνο που προσδίδει εδώ η πρόσμιξη του ελάσσονος τρόπου στον μείζονα.
[616] Ως προς την σονατοειδή μακροδομή του αργού αυτού μέρους, βλ. επίσης Landon (*Haydn: In England*…, ό.π., σ. 446). Ο Hermann Forschner, εξ άλλου, στην μελέτη του *Instrumentalmusik Joseph Haydns aus der Sicht Heinrich Christoph Kochs*, Musikverlag Emil Katzbichler (Beiträge zur Musikforschung, Bd. 13), München – Salzburg 1984, 228-230, εξετάζει το ίδιο κομμάτι υπό την οπτική του Koch για την μορφή σονάτας. Ο Somfai, τέλος, ενώ αρχικά αναφέρεται σε διμερή σονάτα ή – εναλλακτικά – σε σονάτα χωρίς *επεξεργασία* (*The Keyboard Sonatas*…, ό.π., σ. 195), στην συνέχεια έρχεται να αναθεωρήσει εκ βάθρων την άποψή του, υποστηρίζοντας πλέον ορθώς ότι πρόκειται για τριμερή μορφή σονάτας (ό.π., σ. 306 και 311), η οποία μάλιστα είναι και η μοναδική σε αργό μέρος μεταξύ των σονατών για πιάνο του Haydn που γράφηκαν από τα μέσα της δεκαετίας του 1780 και ύστερα (ό.π., σ. 333).

περίοδος με πτώσεις στην δεσπόζουσα (μ. 4) και την τονική (μ. 8),[617] εμπεριέχει ήδη δεξιοτεχνικά περάσματα που προσδίδουν συνολικά στο κομμάτι έναν αυτοσχέδιο χαρακτήρα ("φαντασίας"), δίχως ωστόσο να θέτουν εν αμφιβόλω την σαφή μακροδομική του διάρθρωση.[618] Η τετράμετρη μετάβαση των μ. 9-12, που φθάνει στην διπλή δεσπόζουσα,[619] διακρίνεται από τον περίγυρό της χάρη στην πολυφωνική ύφανσή της, ενώ από εκεί και ύστερα, στην τονικότητα της Ντο-μείζονος, παρουσιάζονται δύο σύντομες επισυναπτόμενες θεματικές ιδέες (μ. 13-17 και 18-23), αμφότερες αποτελούμενες από ένα βασικό δίμετρο που επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο και φθάνει σε έναν πτωτικό σχηματισμό· ως εκ τούτου, έχω την αίσθηση ότι από κοινού διαμορφώνουν μια πλάγια θεματική ομάδα μάλλον παρά ένα πλάγιο και ένα καταληκτικό θέμα της *εκθέσεως*, αντίστοιχα.[620] Η *επεξεργασία* των μ. 24-33 δεν είναι ιδιαίτερα σύντομη (κατ' αναλογίαν προς την *έκθεση*), αλλά είναι γεγονός ότι ο χαρακτήρας της είναι πρωτίστως μεταβατικός,[621] πράγμα που μπορεί να αποδοθεί τόσο στην μάλλον στατική αρμονική της πορεία (η ελάσσονα εκδοχή της δευτερεύουσας τονικότητος σταδιακά μετατρέπεται σε συγχορδία δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης της αρχικής Φα-μείζονος), όσο και στο ότι το μοτιβικό της υλικό αλλά και η πολυφωνική της ύφανση στα μ. 24-28 ανάγονται σαφέστατα στην μετάβαση της *εκθέσεως* και από ένα σημείο και έπειτα ρευστοποιούνται σε δεξιοτεχνικά περάσματα ομοφωνικής υφής (στα μ. 29-32) που τελικά συγκρατούν την ορμή τους μόνο στην μισή πτώση του μ. 33.[622] Έχει όμως ιδιαίτερο ενδιαφέρον το ότι μετά την (εντυπωσιακά παρηλλαγμένη) επανέκθεση του κυρίου θέματος στα μ. 34-41,[623] ο Haydn εξακολουθεί να διερευνά τις αναπτυξιακές δυνατότητες του υλικού της μεταβάσεως, η οποία στην *επανέκθεση* καλύπτει πλέον έξι μέτρα (μ. 42-47) και αναπτύσσοντας κατά τρόπον καινοφανή το δεδομένο μοτιβικό υλικό – σε πολυφωνική ύφανση και πάλι – δημιουργεί παράλληλα μια ενδιαφέρουσα παρεμβολή της ομώνυμης φα-ελάσσονος με κατάληξη στην δεσπόζουσα.[624] Από εκεί και ύστερα, η επαναφορά της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας στην Φα-μείζονα στα μ. 48-52 συνοδεύεται από περαιτέρω ρυθμικο-μελωδικές παραλλαγές, ενώ εκείνη της δεύτερης ιδέας διαφοροποιείται ακόμη περισσότερο από το πρότυπό της, καθώς το αρχικό δίμετρο 53-54 (πρβλ. μ. 18-19) δεν επαναλαμβάνεται πλέον παρηλλαγμένο (όπως στα μ. 20-21 της *εκθέσεως*), αλλά ακολουθείται από μια τετράμετρη επέκταση στα μ. 55-58 (στο πλαίσιο της οποίας η βηματική κίνηση τριακοστών-δευτέρων και δεκάτων-έκτων μεγεθύνεται σε μετρικώς μετατοπισμένα όγδοα) που καταλήγει στην αναμενόμενη τελική πτώση των μ. 59-60a (πρβλ. μ. 22-23) – στην

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

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

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

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

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

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

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

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

οποία μάλιστα επισυνάπτεται περαιτέρω μια σύντομη καταληκτική προέκταση, στα μ. 60-63.[625]

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

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

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

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

στο μ. 35 επικαλύπτεται με την έναρξη της ενότητος της *επεξεργασίας* και την τέταρτη παράθεση του "θέματος": τώρα, η γραμμή του μπάσσου συνδυάζεται με μια δεύτερη παρεμφερή συνοδευτική φωνή στο αριστερό χέρι του πιάνου και αμφότερες διπλασιάζονται από τα επανεισερχόμενα στο σημείο αυτό έγχορδα,[628] συνοδεύοντας την κύρια μελωδική γραμμή που παραμένει στο δεξί χέρι του πιάνου· έτσι, στα μ. 35-39 παρατίθεται στην Σολ-μείζονα το μεγαλύτερο μέρος της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας (πρβλ. μ. 15-19) και κατόπιν (στα μ. 40-47) το μοτίβο παρεστιγμένου δεκάτου-έκτου – τριακοστού δευτέρου των μ. 19 κ.εξ. εξυφαίνεται σε μεγαλύτερη έκταση, στρεφόμενο μέσω της λα-ελάσσονος προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος. Στην μι-ελάσσονα λοιπόν, το κύριο θέμα επανεκτίθεται στα μ. 48-56, διευρυμένο κατά ένα μέτρο (πρβλ. μ. 48-53 με 7-12) και με το "θέμα" του μπάσσου να εμφανίζεται τώρα στο δεξί χέρι του πιάνου και στο βιολί, έχοντας αλλάξει αμοιβαία την θέση του με την κατ' εξοχήν μελωδική γραμμή που πλέον καταλαμβάνει την χαμηλή ηχητική περιοχή (αριστερό χέρι του πιάνου και τσέλλο), σύμφωνα δηλαδή με την τεχνική της διπλής αντίστιξης.[629] Η ακόλουθη έκτη – και τελευταία – εμφάνιση του "θέματος" μπορεί κάλλιστα να θεωρηθεί ως επαναφορά στην μι-ελάσσονα της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας, αφού τα μ. 57-60 είναι ταυτόσημα με τα μ. 35-38 (και κατ' επέκτασιν με τα μ. 15-18)· στο μ. 61 εντούτοις, η θεματική επανέκθεση διακόπτεται οριστικά και μια σειρά δεξιοτεχνικών περασμάτων σε ύφος "φαντασίας" (στα μ. 61-64) οδηγεί σε ένα μάλλον απότομο κλείσιμο του κομματιού στο μ. 65.[630] Η περικοπή σχεδόν ολόκληρης της πλάγιας θεματικής ομάδος (μ. 19-34) μπορεί ως εκ τούτου να αιτιολογηθεί μόνο στην βάση της μονοθεματικής φύσεως του αργού αυτού μέρους, οι μακροδομικές ενότητες του οποίου διακρίνονται κατά τα άλλα σαφέστατα μεταξύ τους χάρη στον διαφορετικό κάθε φορά ρόλο που ανατίθεται στα δύο έγχορδα: εισαγωγή (μ. 1-6, όλα τα όργανα σε ταυτοφωνία), *έκθεση* (μ. 7-34, απουσία των εγχόρδων), *επεξεργασία* (μ. 35-47, τα έγχορδα διπλασιάζουν το αριστερό χέρι του πιάνου), *επανέκθεση* (μ. 48-60, τα έγχορδα διπλασιάζουν αμφότερα τα χέρια του πιάνου και μόνο στο τελευταίο τετράμετρο τις δύο συνοδευτικές φωνές του αριστερού χεριού) και σύντομη καταληκτική προέκταση (μ. 61-65, τα έγχορδα συνοδεύουν τα περάσματα του πιάνου).

Την ίδια περίπου περίοδο ο Haydn καταπιάσθηκε με την σύνθεση της περίφημης εξάδος κουαρτέττων του opus 76, δύο εκ των οποίων περιλαμβάνουν αργό μέρος σε τριμερή μορφή σονάτας. Το Adagio sostenuto σε Ντο-μείζονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Σολ-μείζονα* opus 76 αρ. 1 / Hob. III: 75[631] φανερώνει επίσης μια τάση αναδρομής σε τεχνικές του παρελθόντος και συγκεκριμένως στην "ψευδή επανέκθεση" εντός της *επεξεργασίας*, η οποία είχε εγκαταλειφθεί μετά το 1770 – τουλάχιστον μεταξύ των αργών μερών. Το κύριο θέμα της *εκθέσεως*, εξ άλλου, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς συνίσταται σε μια εξελικτική διαδικασία παραλλαγής της αρχικής τετράμετρης ιδέας, από την οποία σε ένα πρώτο επίπεδο προκύπτουν δύο οκτάμετρες περίοδοι (με μισές πτώσεις στα μ. 4 και 12, και τέλειες πτώσεις στα μ. 8 και 16, αντιστοίχως),[632] οι οποίες όμως σε ένα δεύτερο επίπεδο σχηματίζουν μια

[628] Πρβλ. Landon, *Haydn: The Years of "The Creation"*…, ό.π., σ. 219.
[629] Πρβλ. ιδίως Brauner, ό.π., σ. 267.
[630] Καθόλου άδικα, ο Landon (*Haydn: The Years of "The Creation"*…, ό.π., σ. 219) χαρακτηρίζει την καταληκτική αυτή διαδικασία ως "εκκεντρική". Ο Brauner (ό.π., σ. 266 και 267), εξ άλλου, θεωρεί τα ραψωδικά αυτά περάσματα σε ύφος τοκκάτας ως το επιστέγασμα της συνολικής εξελικτικής διαδικασίας και παράλληλα υποδεικνύει ότι ο σοβαρός και άκρως εκφραστικός τους χαρακτήρας αίρει οιαδήποτε αρχική σκέψη περί "παρωδίας" παλαιού ύφους στο κομμάτι αυτό. Πρβλ. ακόμη Rosen, *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 408. Κανένας πάντως δεν αναφέρεται σε *coda*, αφού τα μ. 61-65, παρά την έντονη μοτιβική και υφολογική διαφοροποίησή τους από ό,τι προηγήθηκε, έρχονται κατ' ουσίαν να ολοκληρώσουν την πτωτική διαδικασία της *επανεκθέσεως* που έμεινε ημιτελής εξαιτίας της αποκοπής όχι μόνο των "δευτερευουσών" προεκτάσεων της πλάγιας θεματικής ομάδος αλλά ακόμη και αυτής της βασικής θεματικής της ιδέας (στα μ. 57-60)!
[631] Η μορφή σονάτας κατονομάζεται εν προκειμένω από τους Landon (*Haydn: The Years of "The Creation"*…, ό.π., σ. 288) και Seifert (ό.π., σ. 53 και 61).
[632] Πρβλ. Seifert (ό.π., σ. 54) και Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 129).

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

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

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

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

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

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

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

Το Largo: cantabile e mesto σε Φα-δίεση-μείζονα του *κουαρτέττου σε Ρε-μείζονα* opus 76 αρ. 5 / Hob. III: 79 είναι αρκετά πιο "συμβατικό" σε σχέση με το προαναφερόμενο αργό μέρος.[638] Το κύριο θέμα, μια εννεάμετρη περίοδος με πτώσεις στην δεσπόζουσα (μ. 4) και στην τονική (μ. 9) εμπεριέχει ένα χαρακτηριστικό μοτίβο ογδόου παρεστιγμένου – δεκάτου-έκτου, το οποίο στην συνέχεια αναδεικνύεται σε πρωτεύον μοτιβικό στοιχείο της μετάβασης των μ. 9-17 (που καταλήγει σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα), αλλά και του πλαγίου θέματος στην Ντο-δίεση-μείζονα των μ. 18-32· ιδίως στην αρχή του μάλιστα (στα μ. 18-21), το πλάγιο θέμα συνδυάζει αντιστικτικά τις εναρκτήριες χειρονομίες τόσο του κυρίου θέματος (μ. 1) όσο και της μεταβάσεως (μ. 10), πλην όμως εξελίσσεται και αυτό κατά τρόπον τέτοιον ώστε να διατηρεί την θεματική του αυτονομία έναντι των υπολοίπων δομικών μελών της *εκθέσεως*.[639] Η *επεξεργασία* υποδιαιρείται σε τρία περίπου ισομεγέθη τμήματα, καθένα εκ των οποίων ολοκληρώνεται με μια εμφαντική στάση σε κορώνα στα μ. 40, 50 και 62. Το πρώτο από αυτά ανοίγει με μια παράθεση του αρχικού διμέτρου του πλαγίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα (πρβλ. μ. 33-34 με 18-19), προσφέροντας κατ' αυτόν τον τρόπο και την πτωτική ολοκλήρωση της *εκθέσεως* σε επικάλυψη, στην συνέχεια όμως το ίδιο δίμετρο μεταφέρεται στην ντο-δίεση-ελάσσονα στα μ. 35-36 και με μια αναπτυξιακή εξέλιξη στα μ. 37-40 πραγματοποιείται μισή πτώση στην ίδια πάντοτε τονικότητα.[640] Στο δεύτερο τμήμα της *επεξεργασίας* ο Haydn υποβάλλει σε μια παρεμφερή διαδικασία το αρχικό τετράμετρο του κυρίου θέματος, το οποίο παρατίθεται στην – σχετική της προηγούμενης ντο-δίεση-ελάσσονος – Μι-μείζονα στα μ. 41-44, αλλά αμέσως μετά η παράθεση του μ. 5 στο μ. 45 γίνεται στον αντίθετο τρόπο (στην μι-ελάσσονα), αλυσιδοποιείται στα μ. 46-47, φθάνει στην δεσπόζουσα στο μ. 48 και τελικά στρέφεται προς την δεσπόζουσα της – σχετικής και πάλι – Σολ-μείζονος στα μ. 49-50.[641] Έτσι, το τρίτο και τελευταίο τμήμα της μεσαίας ενότητος

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

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

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

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

ανοίγει με το επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος στην Σολ-μείζονα, διαμορφώνοντας ένα δίμετρο μετατροπικό πρότυπο στα μ. 51-52 στο μέρος της βιόλας που αλυσιδοποιείται στα μ. 53-54 στην μι-ελάσσονα, ενώ στο μ. 55 το πρώτο μόνο μέτρο του αποσπασματοποιείται στο τσέλλο και με αφετηρία από την φα-δίεση-ελάσσονα ακολουθεί μια κατιούσα αλυσιδωτή πορεία μέχρι την τελική πτώση στην δεσπόζουσά της στα μ. 61-62.[642] Η επανέκθεση του κυρίου θέματος στα μ. 63-70 αποκαθιστά την αρχική μείζονα τονικότητα[643] και, παρ' όλο που δεν διαφοροποιείται σε τίποτε από την *έκθεση*, καταλήγει σε απατηλή πτώση στο μ. 71, όπου μια τετράμετρη προέκτασή του έρχεται να υποκαταστήσει πλήρως την αρχική μετάβαση, οδηγώντας κατά τρόπον αμεσώτερο και στην αυτούσια τονική επαναφορά ολόκληρου του πλαγίου θέματος στα μ. 75-89. Εντούτοις, το μέρος ολοκληρώνεται με μια αρκετά σπάνια διαδικασία θεματικής αποκατάστασης της απαλειφθείσης από την *επανέκθεση* μεταβάσεως στο πλαίσιο της τελικής *coda*, καθώς στα μ. 90-93 παρατίθενται αυτούσια τα μ. 9-12 της *εκθέσεως* και το περιεχόμενό τους εξαλείφεται σταδιακά στα καταληκτικά μ. 94-97.[644]

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

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

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

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

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

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

φάση της *επεξεργασίας*, συνοδεύοντας ακολούθως την παράθεση του αρχικού διμέτρου στην σι-ύφεση-ελάσσονα από το πρώτο βιολί στα μ. 33-34, την περαιτέρω μετατροπική εξύφανσή του στα μ. 35-37 καθώς και την παράθεση και ρευστοποίηση του ιδίου πάνω από τον ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της φα-ελάσσονος στα μ. 38-42. Η δεύτερη φάση της *επεξεργασίας* ανοίγει με μια αρμονική ανατροπή, αφού στα μ. 43-44 το αρχικό δίμετρο επανεισάγεται στην τονικότητα της Ρε-ύφεση-μείζονος,[647] και συνεχίζεται με μια ιδιαίτερα πυκνή ανάπτυξη του μοτιβικού υλικού των μ. 9-12, η σταδιακή ρευστοποίηση του οποίου κατευθύνεται στα μ. 45-49 προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος που παγιώνεται στα μ. 50-54. Στην συνέχεια, με την καινοφανώς εναρμονισμένη επανέκθεση του αρχικού τετραμέτρου στα μ. 55-58,[648] η τρίτη μακροδομική ενότητα φαίνεται να παίρνει τον δρόμο της κατά το πρότυπο της *εκθέσεως*· στα μ. 59-65, εντούτοις, στην θέση της δεύτερης φράσεως των μ. 5-8 εμφανίζεται τελείως απρόσμενα μια ανάπλαση του υλικού της μεταβάσεως εν είδει εμβόλιμης "δευτερεύουσας ανάπτυξης" που στρέφεται προς την περιοχή της ομώνυμης ελάσσονος, προτού ο μείζων τρόπος επανέλθει οριστικά για την επανέκθεση των μ. 9-15 του κυρίου θέματος στα μ. 66-72, τα οποία μάλιστα συνδέονται άμεσα και με την ελαφρώς παρηλλαγμένη μεταφορά στην αρχική Μι-ύφεση-μείζονα του υλικού του πλαγίου θέματος στα μ. 73-81. Έτσι, δεν απομένει πλέον τίποτε άλλο πέραν της τονικής ολοκλήρωσης του κομματιού, διαδικασία που αναλαμβάνει να εκπληρώσει μια *coda* στα μ. 82-90, η οποία ανακαλεί κυκλικά κατ' αρχάς την έναρξη της *επεξεργασίας* (πρβλ. μ. 82-84 με 30-32) και κατόπιν το εναρκτήριο δίμετρο μοτίβο που ρευστοποιείται για τελευταία φορά πάνω από τον καταληκτικό ισοκράτη επί της τονικής των μ. 85-90.[649]

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

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

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

[647] Πρβλ. Landon, *Haydn: The Years of "The Creation"*…, ό.π., σ. 513.
[648] Πρβλ. ό.π., σ. 514.
[649] Πρβλ. εν μέρει Neubacher, ό.π., σ. 67.
[650] Ως προς την αρκετά συχνή εφαρμογή της μορφής σονάτας σε αργά μέρη κουαρτέττων αυτής της περιόδου, βλ. επίσης Seifert, ό.π., σ. 53.

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

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

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

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

[653] Διακρινόμενες μεταξύ τους μέσω ισχυρών πτωτικών σχηματισμών, όπως σημειώνει ο Brown, "The Structure of the Exposition…", ό.π., σ. 107.

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

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

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

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

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

[657] Πρβλ. σχετικά: Andrews, ό.π., σ. 469· Josephson, ό.π., σ. 184 και 186.
[658] Πρβλ. εν μέρει Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 144.
[659] Πρβλ. Schroeder, ό.π., σ. 141.
[660] Πρβλ. Brown, "The Structure of the Exposition…", ό.π., σ. 129· Schroeder, ό.π., σ. 141· Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 134 κ.εξ.· Josephson, ό.π., σ. 181-184 και 186-187.
[661] Πρβλ. Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony*…, ό.π., σ. 134.
[662] Πρβλ. Andrews (ό.π., σ. 468-469) αλλά και Schwarting ("Ungewöhnliche Repriseneintritte…", ό.π., σ. 174).
[663] Σε όλες αυτές τις δυνατότητες αναφέρεται και ο Schroeder (ό.π., σ. 139-141), δίχως όμως να επιχειρεί κάποια διαβάθμισή τους με κριτήριο την συχνότητα εμφάνισής τους στις *επεξεργασίες* του όψιμου έργου του Haydn.
[664] Πρβλ. εν μέρει Haimo, "Haydn's Altered Reprise", ό.π., σ. 336.
[665] Πρβλ. Schroeder, ό.π., σ. 141.
[666] Τουναντίον, τονικοποιήσεις άλλων περιοχών (όπως υποδεικνύει ο Schroeder, ό.π., σ. 142) δεν εμφανίζονται στις *επανεκθέσεις* των αργών μερών αυτής της περιόδου. Ο Brown ("The Structure of the Exposition…", ό.π., σ. 129) μάλιστα επισημαίνει ότι οι μεγάλης κλίμακος τονικές αποκλίσεις εντός της τρίτης μακροδομικής ενότητος, αν και απασχόλησαν τον Haydn σε προγενέστερες περιόδους, εγκαταλείπονται τελικά στο όψιμο έργο του.

(πλήρως[667] ή μερικώς) είτε αντικαθίσταται από μια νέα, συντομότερη προέκταση του κυρίου θέματος με μεταβατική λειτουργία· στην εξαιρετική περίπτωση του opus 77 αρ. 1 / Hob. III: 81, εντούτοις, ενσωματώνεται κατά τρόπον μοναδικό στο κύριο θέμα εν είδει δευτερεύουσας αναπτύξεως.[668] Σε αντίθεση με την δεκαετία του 1780, τώρα οι πλάγιες θεματικές ιδέες επανέρχονται ως επί το πλείστον αυτούσιες,[669] ενίοτε όμως ένα τμήμα τους απαλείφεται, συμπτύσσεται ή διευρύνεται και σπανιώτερα το υλικό τους αναδιατάσσεται κατά τρόπον καινοφανή[670] ή δεν επανεκτίθεται καθόλου παραχωρώντας την θέση του σε νέα περιεχόμενα. Από την άλλη πλευρά όμως, η κατακλείδα της *εκθέσεως* υπόκειται συχνότερα σε κάποιου είδους τροποποίηση (πλήρη αντικατάσταση, διεύρυνση ή αποκοπή), παρά επανεκτίθεται αυτούσια.

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

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

---

[667] Πρβλ. Schroeder, ό.π., σ. 141.

[668] Η διαδικασία αυτή συνιστά εν πολλοίς μια μείζονος σημασίας μετάθεση του υλικού της μεταβάσεως στην *επανέκθεση*, τεχνική στην οποία αναφέρεται και ο Haimo, "Haydn's Altered Reprise", ό.π., σ. 336.

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

[670] Πρβλ. Haimo, "Haydn's Altered Reprise", ό.π., σ. 336.

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

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

## II. Wolfgang Amadeus Mozart

Τα νεανικά έργα του Wolfgang Amadeus Mozart (1761-1768)

Τα πρώτα μέρη σε αργή χρονική αγωγή στην ενόργανη συνθετική παραγωγή του Mozart εμφανίζονται σε σονάτες για πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού καθώς και σε συμφωνίες. Η μορφή τους ακολουθεί σχεδόν αποκλειστικά τις προδιαγραφές της σονάτας και δη του διμερούς είτε του τριμερούς τύπου. Για συστηματικούς λόγους, η εξέταση των αργών αυτών μερών θα γίνει ξεχωριστά για τα δύο αυτά δομικά πρότυπα, λαμβάνοντας υπ' όψιν και την χρονολογική τοποθέτηση των υπό συζήτηση έργων.

Το πρώτο λοιπόν αργό μέρος σε διμερή μορφή σονάτας του Mozart εντοπίζεται στην *σονάτα για πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού σε Ντο-μείζονα* KV 6 (η οποία ολοκληρώθηκε τον Ιανουάριο του 1764) και αφορά ειδικώτερα σε ένα Andante σε Φα-μείζονα,[672] το οποίο όμως σώζεται και σε μια λιγότερο επεξεργασμένη, αποκλειστικά πιανιστική εκδοχή (χρονολογημένη τον Οκτώβριο του 1763) στο "μουσικό σημειωματάριο" ("Notenbuch") της αδελφής του Mozart, Maria Anna (ή Nannerl).[673] Τόσο το κύριο θέμα όσο και το πλάγιο βασίζονται στο ίδιο μοτιβικό υλικό,[674] γεγονός που καθιστά ελάχιστα αντιληπτή την διαδοχή τους: στην Φα-μείζονα βρίσκονται τα έξι πρώτα μέτρα, ενώ στο δίμετρο 7-8 πραγματοποιείται στροφή προς την Ντο-μείζονα, η οποία παγιώνεται από εκεί και ύστερα στα μ. 9-18 και επικυρώνεται περαιτέρω με ένα άμεσα διακριτό καταληκτικό θέμα στα μ. 19-24. Μετά την επανάληψη της *εκθέσεως*, η δεύτερη μακροδομική ενότητα ανοίγει με μια ελάχιστα παρηλλαγμένη παράθεση του αρχικού εξαμέτρου στην Ντο-μείζονα στα μ. 25-30, αλλά αντικαθιστά τα μετατροπικά μ. 7-8 με ένα εκτενέστερο – αλλά λειτουργικώς ανάλογο – απόσπασμα στα μ. 31-35,[675] όπου μέσω της σολ-ελάσσονος επαναπροσεγγίζεται τελικά η Φα-μείζονα, για την ακόλουθη επανέκθεση τόσο του πλαγίου θέματος (με την αποκοπή του διμέτρου 11-12· πρβλ. μ. 36-37 με 9-10 και μ. 38-43 με 13-18) όσο και του καταληκτικού θέματος στα μ. 44-49 (πρβλ. μ. 19-24). Κατά συνέπειαν, οι δύο ενότητες περιλαμβάνουν τα ίδια δομικά και λειτουργικά μέλη, τα οποία συνολικά διαμορφώνουν μια πολύ ισορροπημένη μακροδομική αναλογία (24 έναντι 25 μέτρων).

Το 1764 με 1765 ακολούθησαν άλλα δύο αργά μέρη σε μορφή διμερούς σονάτας. Το ένα εξ αυτών είναι το εναρκτήριο Andante maestoso της *σονάτας για πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 15,[676] η "τριτμηματική" *έκθεση* του οποίου παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον. Το κύριο θέμα συνίσταται σε μια οκτάμετρη περίοδο, η οποία στο μ. 4 καταλήγει στην τονική, αλλά στο μ. 8 φθάνει απ' ευθείας σε μισή πτώση στην

[672] Πρβλ. Jürgen Hunkemöller, *W. A. Mozarts frühe Sonaten für Violine und Klavier. Untersuchungen zur Gattungsgeschichte im 18. Jahrhundert*, Francke Verlag (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 3), Bern – München 1970, σ. 46. Ο Klaus Weising, επίσης, στο παράρτημα της μονογραφίας του *Die Sonatenform in den langsamen Konzertsätzen Mozarts*, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 3), Hamburg 1970, σ. 170, υπαινίσσεται τον διμερή τύπο σονάτας περιγράφοντας μια τριμερή "ελλιπή" μακροδομή με επανέκθεση μόνο του πλαγίου θέματος.

[673] Συγκρίνοντας τις δύο διαφορετικές εκδοχές του αργού αυτού μέρους, ο Hunkemöller (ό.π., σ. 18-20) επισημαίνει μικρές δομικές και υφολογικές βελτιώσεις στην τελική καταγραφή για πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού.

[674] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 170.

[675] Ο Weising (ό.π., σ. 170) αντιλαμβάνεται τα μ. 25-35 ως *επεξεργασία* βασισμένη πρωτίστως στο κύριο θέμα, αλλά η οπτική του είναι εμφανώς παρωχημένη.

[676] Πρβλ. Hunkemöller (ό.π., σ. 46) και Weising (ό.π., σ. 170).

Φα-μείζονα, δημιουργώντας έτσι την προσδοκία ότι πρόκειται να ακολουθήσει άμεσα ένα πλάγιο θέμα. Αντ' αυτού όμως, τα μ. 9-18 περιστρέφονται γύρω από την Φα-μείζονα – δίχως να την κατοχυρώνουν – και έπειτα από δύο ακόμη παραφράσεις του αρχικού τετραμέτρου (στα μ. 9-12 και 13-16) καταλήγουν εκ νέου στην διπλή δεσπόζουσα δια της απομόνωσης της αρχικής χειρονομίας στα μ. 17-18. Αλλά ακόμη και μετά την μακροσκελή αυτή μετάβαση, η πτωτική φράση των μ. 19-21 και 22-24 (σε επανάληψη) στην Φα-μείζονα, καθώς επίσης οι καταληκτικές φιγούρες των μ. 25-30, φαίνεται να εκπληρώνουν μόνο τις συμβατικές υποχρεώσεις ενός πλαγίου θέματος (και πιθανόν μιας κατακλείδας), αφού η υπόστασή τους μόλις και μετά βίας θα μπορούσε να εκληφθεί ως "θεματική". Παρ' όλα αυτά, είναι γεγονός ότι η απαράλλακτη μεταφορά αυτών ακριβώς των μέτρων (μ. 19-30) στην αρχική Σι-ύφεση-μείζονα στα μ. 55-66 διαμορφώνει εν τέλει το επανεκθεσιακό δεύτερο "ήμισυ" της δεύτερης μακροδομικής ενότητος. Προηγουμένως βέβαια, στα μ. 31-54, λαμβάνει χώραν ένα πληθωρικό αναπτυξιακό τμήμα επί τη βάσει του μοτιβικού υλικού του κυρίου θέματος:[677] σε πρώτη φάση, μια παράφραση του αρχικού τετραμέτρου στα μ. 31-34 κατευθύνεται από την Φα-μείζονα προς την ρε-ελάσσονα, ενώ η δεύτερη απόπειρα παρουσίασης της ίδιας φράσεως μένει ημιτελής στα μ. 35-36, αφού στα μ. 37-42 αλυσιδοποιείται ένα ανάπτυγμα του μ. 36 οδηγώντας τελικά στην Μι-ύφεση-μείζονα· στην συνέχεια, μια ακόμη μετατροπική παράφραση του αρχικού τετραμέτρου στα μ. 43-46 στρέφεται προς την ντο-ελάσσονα και επιχειρεί εκ νέου να επαναληφθεί παρηλλαγμένη στα μ. 47-49, πλην όμως διακόπτεται από περαιτέρω αλυσιδοποίηση του δίμετρου μοντέλλου 49-50 στα μ. 51-52 και συνδέεται με την μεταφορά στην υπερκείμενη τετάρτη των μ. 17-18 (της μετάβασης) στα μ. 53-54, τα οποία προετοιμάζουν κατάλληλα την οριστική επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητος. Σε αντίθεση λοιπόν με την προαναφερόμενη περίπτωση, εδώ η δεύτερη μακροδομική ενότητα διαθέτει ένα πολύ ανεπτυγμένο αναπτυξιακό τμήμα (στην θέση τόσο του κυρίου θέματος όσο και της μετάβασης της *εκθέσεως*), αλλά επανεκθέτει πιστά το πλάγιο και καταληκτικό θεματικό υλικό της πρώτης ενότητος.

Ανάμεσα στις δύο αυτές συνθετικές δυνατότητες μπορεί να τοποθετηθεί η διμερής μακροδομή του Andante σε ντο-ελάσσονα της *συμφωνίας σε Μι-ύφεση-μείζονα* KV 16.[678] Το κύριο θέμα ολοκληρώνεται με μια τέλεια πτώση στο μ. 6, πράγμα όμως που δεν εμποδίζει το πλάγιο θέμα να εκτεθεί αμέσως μετά στην σχετική Μι-ύφεση-μείζονα· εντύπωση πάντως προξενεί το ότι στο συμφωνικό αυτό πρωτόλειο η φημισμένη μελωδική επινοητικότητα του Mozart όχι μόνο δεν κάνει πουθενά την εμφάνισή της, αλλά και το πλάγιο θέμα δεν είναι ουσιαστικά τίποτε περισσότερο από μια διευρυμένη μεταφορά του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα (πρβλ. μ. 7-10 με 1-4), που προεκτείνεται σε επτά μέτρα (μ. 7-13) και επαναλαμβάνεται αμετάβλητη (στα μ. 14-20) πριν την αρμονική της ολοκλήρωση στο δίμετρο 21-22 (πρβλ. ακόμη και το μ. 21a με το 6a)![679] Παρ' όλα αυτά, το μεν κύριο θέμα παρατίθεται ολόκληρο στην δευτερεύουσα τονικότητα στην έναρξη της δεύτερης ενότητος (πρβλ. μ. 23-28 με 1-6), ενώ και το πλάγιο θέμα επανεκτίθεται αυτούσιο στην αρχική ντο-ελάσσονα στο τέλος της (πρβλ. μ. 35-50 με 7-22).[680] Έτσι, όπως πολύ σωστά παρατηρεί ο Gersthofer, η μόνη δομική αναντιστοιχία μεταξύ των δύο ενοτήτων συνίσταται στο εμβόλιμο αναπτυξιακό τμήμα των μ. 29-34,[681] στο οποίο μια διαδικασία αλυσιδοποίησης των διαθέσιμων μοτιβικών φιγούρων αντιστρέφει – σταδιακά και μάλιστα με πύκνωση του αρμονικού ρυθμού – την τονική πορεία της *εκθέσεως*.

Τρία ακόμη δείγματα διμερούς μορφής σονάτας αφορούν σε αργά μέρη σονατών του 1766. Στην περίπτωση μάλιστα του Adagio poco Andante σε ντο-ελάσσονα της *σονάτας για*

[677] Πρβλ. την σχετική υπόδειξη του Weising, ό.π., σ. 170.
[678] Πρβλ. Wolfgang Gersthofer, *Mozarts frühe Sinfonien (bis 1772): Aspekte frühklassischer Sinfonik*, Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg – Bärenreiter, Salzburg – Kassel 1993, σ. 48· Weising, ό.π., σ. 170.
[679] Πρβλ. εν μέρει Gersthofer (ό.π., σ. 48) και Weising (ό.π., σ. 170).
[680] Πρβλ. Gersthofer, ό.π., σ. 48.
[681] Ό.π.

*πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού σε Μι-ύφεση-μείζονα* KV 26, αμφότερες οι επαναλαμβανόμενες ενότητες εκτείνονται σε δώδεκα μέτρα, γεγονός που καθιστά την συνολική μακροδομή απόλυτα ισορροπημένη.[682] Εν προκειμένω, το κύριο θέμα συνίσταται σε ένα αρμονικώς ολοκληρωμένο τετράμετρο, το οποίο διαδέχεται άμεσα το πλάγιο θέμα της *εκθέσεως* στην σχετική Μι-ύφεση-μείζονα στα μ. 5-12. Στην δεύτερη ενότητα, η κεφαλή του κυρίου θέματος υπόκειται σε σύντομο αναπτυξιακό χειρισμό στα μ. 13-16 και στρέφεται φυσιολογικά προς την ντο-ελάσσονα, όπου κατόπιν (στα μ. 17-24) επανεκτίθεται με ελάχιστες τροποποιήσεις ολόκληρο το πλάγιο θέμα.

Το εναρκτήριο Andante poco Adagio της *σονάτας για πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού σε Σολ-μείζονα* KV 27 διαθέτει παρόμοια δομικά χαρακτηριστικά,[683] αν και η δεύτερη ενότητα εδώ είναι κατά τι μεγαλύτερη της πρώτης. Το κύριο θέμα καταλαμβάνει τα έξι πρώτα μέτρα και καταλήγει στην τονική. Μεγαλύτερο όμως ενδιαφέρον παρουσιάζει η τονική πλοκή των μ. 7-14 της *εκθέσεως*, καθώς η αναμενόμενη Ρε-μείζονα προσεγγίζεται σταδιακά και ουσιαστικά επικυρώνεται μόλις στα τελευταία δυόμισυ μέτρα· ως εκ τούτου, εύλογα θα μπορούσε κανείς να θεωρήσει ότι στην προκειμένη περίπτωση το πλάγιο θέμα εμπεριέχει σε μεγάλο βαθμό και μια μεταβατική λειτουργία, παρ' ότι βέβαια μεταβατικό τμήμα δεν υφίσταται εδώ ως αυτόνομη οντότητα από καθαρά θεματικής επόψεως. Παρακάτω, το πρώτο ήμισυ της δεύτερης μακροδομικής ενότητος αφιερώνεται στην ανάπτυξη μοτιβικού υλικού του κυρίου θέματος:[684] η παράθεση του πρώτου μέτρου στην δευτερεύουσα τονικότητα (στο μ. 15) οδηγεί με αρκετή μοτιβική ελευθερία (στα μ. 16-17) σε πτώση στην Σολ-μείζονα στο μ. 18, ενώ η μετέπειτα μετατροπική πορεία των μ. 19-24, βασιζόμενη πρωτίστως στην αλυσιδοποίηση και εξύφανση της φιγούρας του μ. 4a, ολοκληρώνεται με μια μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Για την ακόλουθη επανέκθεση του πλαγίου θέματος πάντως, ο Mozart δεν αισθάνεται την ανάγκη να προβεί σε σημαντικές μεταβολές των περιεχομένων των μ. 7-14, τα οποία μεταφέρει απλώς στην υποκείμενη πέμπτη στα μ. 25-32, στο πλαίσιο μιας αρμονικής πορείας από την υποδεσπόζουσα προς την τονική της Σολ-μείζονος.

Αργό πρώτο μέρος σε διμερή μορφή σονάτας διαθέτει επίσης η *σονάτα για πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού σε Φα-μείζονα* KV 30, με την ένδειξη Adagio.[685] Καθ' όλην την διάρκεια του κομματιού αυτού, η συνεχής ροή τριήχων ογδόων συσκοτίζει τα διαρθρωτικά σημεία μεταξύ των δομικών μελών, σε συνδυασμό μάλιστα και με την απουσία χαρακτηριστικών θεματικών ιδεών: ενδεικτική, φερ' ειπείν, είναι η διαμόρφωση του οκταμέτρου κυρίου θέματος από σύντομές, καταληκτικής φύσεως φιγούρες που επαναλαμβάνονται αρκετές φορές μέχρι την τελική πτώση στο μ. 8. Περαιτέρω, η εκτενής μετάβαση των μ. 9-18, αξιοποιώντας το ίδιο πάντοτε μοτιβικό απόθεμα, στρέφεται μεν γρήγορα προς την Ντο-μείζονα (πτώση στην διπλή δεσπόζουσα στο μ. 14), αλλά ένας ισοκράτης επί της δεσπόζουσάς της – με ταυτόχρονη παρεμβολή και του ελάσσονος τρόπου – στα μ. 15-18 αναβάλλει την επικύρωση της δευτερεύουσας αυτής τονικότητος για τα μ. 19-26, όπου τελικά ως πλάγιο θέμα εμφανίζεται μονάχα μια τετράμετρη πτωτική φράση με την επανάληψή της.[686] Αμέσως μετά την διπλή διαστολή, ο Mozart παραθέτει στην Ντο-μείζονα

[682] Πρβλ. Hunkemöller (ό.π., σ. 46)· ο Weising (ό.π., σ. 170), αντιθέτως, χαρακτηρίζει την μακροδομή αυτή ως "διμερή σονάτα" με πλήρη επανέκθεση, έχοντας ατυχώς κατά νου το δομικό πρότυπο της σονάτας χωρίς *επεξεργασία*.

[683] Ως προς την διμερή σονατοειδή μακροδομή, πρβλ. Weising, ό.π., σ. 170.

[684] Πρβλ. σχετικά: Hunkemöller (ό.π., σ. 47) και Weising (ό.π., σ. 170).

[685] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 170· τουναντίον, ο Hunkemöller (ό.π., σ. 47) αναφέρεται ουδέτερα σε τρία δομικά μέλη, εκ των οποίων το δεύτερο επαναλαμβάνεται μετά το τρίτο στην αρχική τονικότητα.

[686] Πρβλ. περίπου Hunkemöller, ό.π., σ. 47. Παραμένει βεβαίως απορίας άξιον γιατί ο συγγραφέας δεν αντιλαμβάνεται τα δύο πρώτα δομικά μέλη (που εντοπίζει στα μ. 1-18 και 19-26) ως κύριο θέμα συν μετάβαση και πλάγιο θέμα μιας *εκθέσεως* σονάτας, την στιγμή μάλιστα που πληρούνται στο έπακρον οι σχετικές αρμονικές προϋποθέσεις.

μια συνεπτυγμένη εκδοχή του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 27-30 με 1-4) και συνεχίζει αναπτύσσοντας το υλικό του στο περιβάλλον της σχετικής ρε-ελάσσονος (στα μ. 31-39),[687] την οποία μάλιστα επικυρώνει με μια ισχυρή τέλεια πτώση. Από εκεί και ύστερα, η περαιτέρω ανάπτυξη του μοτιβικού υλικού του κυρίου θέματος στα μ. 40-45 είναι περισσότερο μετατροπικής φύσεως, καθώς αποσκοπεί στην επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητος της Φα-μείζονος για την ελάχιστα παρηλλαγμένη επανέκθεση του πλαγίου θέματος στα μ. 46-53,[688] με την οποία και ολοκληρώνεται η δεύτερη αυτή μακροδομική ενότητα.

Η επόμενη χρονικά περίπτωση διμερούς σονάτας σε μέρος αργής χρονικής αγωγής του Mozart εντοπίζεται στο Andante σε Σι-ύφεση-μείζονα της *συμφωνίας σε Φα-μείζονα* KV 42a / 76 του έτους 1767.[689] Το κύριο θέμα αποτελείται από δύο τετράμετρες ιδέες που καταλήγουν σε τέλεια (μ. 4) και μισή πτώση (μ. 8), αντιστοίχως, και οι οποίες, ενώ διαμορφώνουν μια αρμονική ολότητα, διαφοροποιούνται έντονα μεταξύ τους σε υφολογικό επίπεδο (εναλλαγή εκτέλεσης με δοξάρι και pizzicato στα έγχορδα).[690] Αντίστοιχη όμως διαφοροποίηση υφίσταται και εντός της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Φα-μείζονα, η οποία εισάγεται χωρίς διαμεσολάβηση στα μ. 9-13, 14-16 (pizzicato) και 17-22. Μετά την επανάληψη της *εκθέσεως*, το πρώτο τετράμετρο του κυρίου θέματος παρατίθεται στην δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 23-26, ενώ το δεύτερο τροποποιείται σημαντικά στα μ. 27-30 (πρβλ. περίπου τα μ. 5-8) και καταλήγει στην σχετική σολ-ελάσσονα. Από εκεί ξεκινά και η μετέπειτα μετατροπική πορεία επαναπροσέγγισης της αρχικής Σι-ύφεση-μείζονος στα μ. 31-37, όπου κατά τρόπον ασυνήθιστο αναπτύσσεται υλικό από την πλάγια θεματική ομάδα· ακόμη και έτσι πάντως, το αργό αυτό μέρος καταλήγει φυσιολογικά σε μια επουσιωδώς παρηλλαγμένη επανέκθεση ολόκληρης της πλάγιας θεματικής ομάδος στα μ. 38-51.

Το ίδιο δομικό πρότυπο ακολουθείται επίσης στο Andante σε Ντο-μείζονα της – γραμμένης το ίδιο έτος – *συμφωνίας σε Φα-μείζονα* KV 43.[691] Παρά το γεγονός ότι το δωδεκάμετρο κύριο θέμα, σε δομή διευρυμένης προτάσεως, ολοκληρώνεται στην δεσπόζουσα, στα μ. 13-16 κάνει την εμφάνισή του ένα σύντομο μεταβατικό πέρασμα με κατάληξη στην διπλή δεσπόζουσα που προηγείται του πλαγίου θέματος στην Σολ-μείζονα των μ. 17-26 (που και αυτό διαθέτει δομή προτάσεως) καθώς και της μικρής καταληκτικής ιδέας των μ. 27-30. Στην *έκθεση* αυτή αξίζει να παρατηρηθεί και ο λειτουργικός χειρισμός των φλάουτων, τα οποία αρχικά περιβάλλουν την κατ' εξοχήν μελωδική γραμμή του κυρίου θέματος, κατόπιν σιγούν κατά την διάρκεια της μεταβάσεως, επανακάμπτουν όμως στην πορεία του πλαγίου θέματος και τελικά στολίζουν με γρήγορα περάσματα την κατακλείδα. Στην δεύτερη ενότητα, η παρηλλαγμένη παράθεση στην δευτερεύουσα τονικότητα του αρχικού τετραμέτρου του κυρίου θέματος στα μ. 31-34, αλλά και η μετέπειτα εξύφανση του ιδίου στα μ. 35-44 γύρω από την Σολ-μείζονα, δίνουν την εντύπωση ότι πρόκειται να οδηγήσουν άμεσα στην επανέκθεση του πλαγίου και του καταληκτικού θεματικού υλικού στην αρχική Ντο-μείζονα. Αυτό όμως λαμβάνει τελικά χώραν μόνο στα μ. 54-63 και 64-67, διότι προηγουμένως (στα μ. 45-53) ο Mozart εισάγει απρόσμενα μια νέα θεματική ιδέα στην Ντο-μείζονα. Με τον τρόπο αυτόν βέβαια, η τονική "επανέκθεση" δεν συμπίπτει πλέον με την θεματική στο δεύτερο "ήμισυ" της μακροδομικής αυτής ενότητος και η αρχική τονικότητα εδραιώνεται σε πολύ μεγαλύτερη της αναμενόμενης έκταση. Η συνθετική αυτή επιλογή είναι πάντως ιδιαιτέρως παράδοξη αν αναλογισθεί κανείς ότι ο τονικός σχεδιασμός του "αναπτυξιακού" τμήματος της δεύτερης ενότητος (μ. 31-44), όντας μη-μετατροπικός,

[687] Πρβλ. εν μέρει Hunkemöller (ό.π., σ. 47) και Weising (ό.π., σ. 170).
[688] Πρβλ. Hunkemöller, ό.π., σ. 47.
[689] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 172.
[690] Ο Gersthofer (ό.π., σ. 395) στέκεται ιδιαίτερα σε αυτήν την υφολογική "τομή" αμέσως μετά το πρώτο τετράμετρο, για την οποία μάλιστα υποστηρίζει ότι δεν είναι καθόλου συνηθισμένη στο έργο του Mozart.
[691] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 172· ο Tobel (ό.π., σ. 119), τουναντίον, υποδεικνύει ασαφώς μια μορφή σονάτας με ένα σταθερό συνοδευτικό μοντέλλο καθ' όλην την διάρκεια της εξέλιξής της.

εμμένει ουσιαστικά στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος! Κατά συνέπειαν, η παρεμβολή μιας καινούργιας θεματικής ιδέας με "επανεκθεσιακή" λειτουργία στο σημείο αυτό δεν μπορεί ασφαλώς να αναχθεί σε κάποια πραγματική λειτουργική αναγκαιότητα, αλλά θα μπορούσε ενδεχομένως να εκληφθεί ως μια μάλλον αυθαίρετη προσθήκη που εν τέλει αποσκοπεί στο να καταστήσει εκτενέστερη την δεύτερη μακροδομική ενότητα από την πρώτη, έστω και αν ο αρμονικός σχεδιασμός της δεύτερης δεν συμβάλλει όσο θα έπρεπε (και θα μπορούσε) προς την ίδια κατεύθυνση.

Με το μικρής εκτάσεως Andante σε Σολ-μείζονα της *συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* KV 48 του 1768 ολοκληρώνεται η εξέταση των διμερών μορφών σονάτας της πρώτης αυτής δημιουργικής περιόδου του Mozart.[692] Η δομή της *εκθέσεως* είναι πολύ απλή, καθώς συνίσταται στην άμεση σύνδεση του εξαμέτρου κυρίου θέματος (που καταλήγει σε μισή πτώση-τομή) με το πλάγιο θέμα στην Ρε-μείζονα των μ. 7-16. Στην δεύτερη ενότητα, τώρα, το κύριο θέμα παρατίθεται αρχικά σχεδόν ολόκληρο στην δευτερεύουσα αυτή τονικότητα στα μ. 17-22 (πρβλ. όμως το μ. 21 πρωτίστως με το μ. 15) και με μια μάλλον απότομη τονική στροφή στο μ. 22 αλυσιδοποιείται στην σχετική μι-ελάσσονα στα μ. 23-28· η κατάληξή του όμως επικαλύπτεται με ένα οκτάμετρο τμήμα επαναπροσέγγισης της αρχικής τονικότητος (στα μ. 28-35), όπου αναπτύσσεται αλυσιδωτά – και εν μέρει αντιστικτικά – το μοτίβο του μ. 14 από το πλάγιο θέμα,[693] προτού τελικά επανεκτεθεί αυτούσιο στην Σολ-μείζονα το πλάγιο θέμα στα μ. 36-45.

Την ίδια περίοδο, ο νεαρός Mozart διερευνούσε παράλληλα και τις δυνατότητες που του προσέφερε ο τριμερής τύπος σονάτας. Στην *σονάτα για πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού σε Ρε-μείζονα* KV 7, τα μέρη της οποίας γράφηκαν μεταξύ 1762 και 1764, το μεσαίο Adagio σε Σολ-μείζονα πραγματώνει όντως το δομικό αυτό πρότυπο και μάλιστα κατά τρόπον ιδιαίτερα διερευνητικό.[694] Η *έκθεση* αποτελείται από ένα σχετικώς σύντομο και αρμονικώς ολοκληρωμένο κύριο θέμα (στα μ. 1-6), καθώς και από ένα υπερδιπλάσιο τμήμα (μ. 7-22) που με διακριτά μοτιβικά στοιχεία στρέφεται γρήγορα προς την Ρε-μείζονα και παραμένει σε αυτήν μέχρι τέλους·[695] οι λειτουργίες της μετάβασης και του πλαγίου θέματος εδώ έχουν προφανώς συγχωνευθεί σε ένα ενιαίο τμήμα. Η ενότητα της *επεξεργασίας* βρίσκεται ακόμη σε ένα πρώιμο στάδιο εξέλιξης, αλλά παρ' όλα αυτά είναι αρκετά πειστική ως προς τον χαρακτήρα της: από το αρχικό μέτρο του κυρίου θέματος εξυφαίνεται ένα πρωτότυπο μετατροπικό τετράμετρο στα μ. 23-26 που πραγματοποιεί μια πτώση στην λα-ελάσσονα και στην συνέχεια αλυσιδοποιείται στα μ. 27-30 καταλήγοντας στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος. Η τάση ανάδειξης νέων μοτιβικών είτε θεματικών στοιχείων στην μεσαία μακροδομική ενότητα, που είναι συχνή εν γένει στο έργο του Mozart, εδώ θα μπορούσε να θεωρηθεί ήδη παρούσα, αν και σε πολύ περιορισμένο βαθμό ακόμη. Σε κάθε περίπτωση πάντως, η διπλή επαναφορά της Σολ-μείζονος και του κυρίου θέματος στα μ. 31-36 παρουσιάζεται πολύ καλά προετοιμασμένη και δεν διαφοροποιείται καθόλου από την πρώτη ενότητα· αντιθέτως, η επανέκθεση του πλαγίου θέματος περιλαμβάνει σημαντικές τροποποιήσεις, με εσωτερικές αναδιατάξεις και περικοπές υλικού: ήδη από την άρση του μ. 36 εισάγεται το δίμετρο 16b-18a που αλυσιδοποιείται μέχρι το μ. 40a, στην συνέχεια στα μ. 40b-42a παραλλάσσεται το υλικό των μ. 12b-14a κατά τρόπον τέτοιον ώστε να παγιώνεται σαφέστατα στην αρχική τονικότητα και τελικά στα μ. 42b-46 μεταφέρονται αυτούσια στην υποκείμενη πέμπτη τα καταληκτικά μ. 18b-22 της *εκθέσεως*. Η παρατηρούμενη βράχυνση

[692] Πρβλ. σχετικά και Weising, ό.π., σ. 172.
[693] Πρβλ. Gersthofer, ό.π., σ. 421.
[694] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 170· ο Hunkemöller (ό.π., σ. 46), αντιθέτως, επισημαίνει εσφαλμένα μια διμερή μακροδομή, παρά το γεγονός ότι μετά την διπλή διαστολή το μετατροπικό τμήμα ακολουθείται από μια αρκετά ελεύθερη επανάληψη των περιεχομένων της πρώτης ενότητος.
[695] Δεν αντιλαμβάνομαι πού ακριβώς έγκειται η μοτιβική συγγένεια των δύο θεμάτων, την οποία υποδεικνύει ο Weising, ό.π., σ. 170.

του πλαγίου θέματος στην *επανέκθεση* θα μπορούσε εν μέρει να αποδοθεί στην αποκοπή των κατ' εξοχήν μετατροπικών μ. 7-10, φαίνεται όμως ότι δεν οφείλεται μόνο σε αυτό· πιθανότερη λοιπόν, κατά την γνώμη μου, είναι η θεώρηση μιας συνειδητής προσπάθειας του συνθέτη να περιορίσει την έκταση της *επανεκθέσεως* σε τέτοιο βαθμό, ώστε από κοινού με την ενότητα της *επεξεργασίας* να μην υπερβαίνει κατά πολύ το μέγεθος της πρώτης ενότητος: πράγματι, στα 22 μέτρα πριν την διπλή διαστολή προστίθενται μόλις 24 (8 συν 16), διαμορφώνοντας συνεπώς μια πολύ ισορροπημένη συνολική διάρθρωση.

Τέτοιο ζήτημα, αντιθέτως, δεν τίθεται ούτε κατά διάνοια στην περίπτωση του Andante σε Ντο-μείζονα της *σονάτας για πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού σε Σολ-μείζονα* KV 9,[696] που και αυτή ολοκληρώθηκε στις αρχές του 1764. Το περιοδικά δομημένο κύριο θέμα των μ. 1-8 ολοκληρώνεται στην τονική, ενώ οι δύο επισυναπτόμενες πλάγιες θεματικές ιδέες ακολουθούν άμεσα στην Σολ-μείζονα, στα μ. 9-16 (επίσης σε δομή περιόδου) και 16-24. Η *επανέκθεση* (μ. 48-71), εξ άλλου, συνίσταται στα ίδια ακριβώς θεματικά στοιχεία, με την μόνη διαφορά ότι η δίμετρη κατάληξη των μ. 7-8 του κυρίου θέματος αντικαθίσταται στα μ. 54-55 από μια ακόμη παράθεση των μ. 50-51 (πρβλ. μ. 3-4), αλλά με στάση στην δεσπόζουσα, κάτι που παραδόξως καθιστά εν προκειμένω λιγότερο άμεση την σύνδεση του κυρίου θέματος με την πρώτη πλάγια θεματική ιδέα, καθώς η τελευταία εκκινεί από την περιοχή της υποδεσπόζουσας, όπως ακριβώς και στην *έκθεση* (πρβλ. εν γένει τα μ. 56-71 με τα 9-24). Από την άλλη πλευρά, η μεσαία μακροδομική ενότητα καταλαμβάνει 23 μέτρα, οπότε ισορροπεί θαυμάσια ανάμεσα στις αναλόγου εκτάσεως *έκθεση* και *επανέκθεση*. Με μια μείξη μοτίβων του κυρίου θέματος και της δεύτερης πλάγιας ιδέας (βλ. μ. 1, 19 και 23-24), ο Mozart διαμορφώνει ένα καινοφανές εξάμετρο τμήμα που αρχικά παγιώνεται στην ρε-ελάσσονα στα μ. 25-30 και έπειτα αλυσιδοποιείται σχεδόν αυτούσιο στα μ. 31-36 καταλήγοντας σε μισή πτώση στην Ντο-μείζονα. Από εκεί, με την αλυσιδοποίηση του αρχικού διμέτρου του κυρίου θέματος (αλλά και το συνοδευτικό μοντέλλο των μ. 9 κ.εξ. της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας στο αριστερό χέρι) στα μ. 37-42, η μετατροπική πορεία της *επεξεργασίας* οδηγείται στην σχετική λα-ελάσσονα, η οποία εδραιώνεται στα μ. 42-47 και μάλιστα επικυρώνεται πτωτικά με την ανάκληση των καταληκτικών μ. 7-8 του κυρίου θέματος στα μ. 46-47.[697] Δεδομένου όμως του ότι εδώ ακριβώς ολοκληρώνεται η *επεξεργασία*, παρατηρεί κανείς με ενδιαφέρον ότι η ακόλουθη επαναφορά της αρχικής Ντο-μείζονος στην έναρξη της *επανεκθέσεως* (μ. 48 κ.εξ.) όχι μόνον είναι τελείως αδιαμεσολάβητη, αλλά και καθιστά εκ των πραγμάτων επιτακτική μια αποσαφηνιστική χειρονομία εκ μέρους των εκτελεστών (ένα ανεπαίσθητο σταμάτημα ανάμεσα στα μ. 47 και 48), αφού ο Mozart δεν έχει παρεμβάλλει στο σημείο αυτό ούτε καν μια σύντομη παύση!

Αργά μέρη σε μορφή τριμερούς σονάτας βρίσκουμε σε τέσσερεις ακόμη σονάτες του 1764, αρχής γενομένης από το Andante σε Μι-ύφεση-μείζονα της *σονάτας για πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 10.[698] Η δομή της *εκθέσεως* είναι σχετικώς απλή: το κύριο θέμα δομείται ως οκτάμετρη περίοδος με τέλεια (στο μ. 4) και μισή πτώση (στο μ. 8), το πλάγιο θέμα ακολουθεί άμεσα στην Σι-ύφεση-μείζονα στα μ. 9-20, διατυπωμένο ως οκτάμετρη πρόταση με παρηλλαγμένη επανάληψη του δευτέρου τετραμέτρου (πρβλ. μ. 17-20 με 13-16), ενώ στο τέλος εμφανίζεται μια σύντομη κατακλείδα σε δομική επικάλυψη (μ. 20-23). Παρακάτω, η *επεξεργασία* ανοίγει στα μ. 24-31 με μια σχεδόν αυτούσια παράθεση ολόκληρου του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα,[699] η κατάληξη της οποίας πραγματοποιείται στην δεσπόζουσα της αρχικής

[696] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 170) και εν μέρει Hunkemöller (ό.π., σ. 46).

[697] Η υποτιθέμενη εξάρτηση της *επεξεργασίας* από το κύριο θέμα και μόνον, την οποία υποστηρίζουν τόσο ο Hunkemöller (ό.π., σ. 46) όσο και ο Weising (ό.π., σ. 170), αποκρύπτει ουσιαστικά τις ενδιαφέρουσες μοτιβικές προσμίξεις που παρατηρούνται καθ' όλην σχεδόν την διάρκεια της μεσαίας αυτής ενότητος.

[698] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 170· ο Hunkemöller (ό.π., σ. 47), αντιθέτως, αρκείται σε μια συνοπτική κατάδειξη των θεματικών αναλογιών στην εξέλιξη του κομματιού, αποφεύγοντας όμως να τις νοηματοδοτήσει.

[699] Πρβλ. Hunkemöller, ό.π., σ. 47.

τονικότητος· από εκεί και ύστερα, το μετατροπικό τετράμετρο 32-35 παραπέμπει σε μοτιβικά στοιχεία του πλαγίου θέματος και αλυσιδοποιούμενο στα μ. 36-39 ανακατευθύνεται προς έναν εκτενή ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της Μι-ύφεση-μείζονος στα μ. 40-43 και (σε επανάληψη με απόχρωση ελάσσονος τρόπου) στα μ. 44-47. Έτσι, η επανέκθεση του κυρίου θέματος λαμβάνει χώραν στα μ. 48-55 δίχως μεταβολές, σε αντίθεση με την τονική μεταφορά του πλαγίου θέματος στα μ. 56-63, όπου παραδόξως ο Mozart επιλέγει να αποκόψει το πρώτο τετράμετρο (μ. 9-12) και να διατηρήσει μονάχα το δεύτερο από κοινού με την παρηλλαγμένη επανάληψή του (μ. 13-20),[700] πιθανότατα προς ενίσχυσιν της καταληκτικής επενέργειας του κομματιού συνολικά, η οποία πάντως επισφραγίζεται μόνο με την επαναφορά της καταληκτικής ιδέας στα μ. 63-66.

Στο εναρκτήριο Andante της *σονάτας για πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού σε Σολ-μείζονα* KV 11,[701] το κύριο θέμα της *εκθέσεως* ολοκληρώνεται στο μ. 6 στην τονική, αλλά ακολουθείται από τετράμετρη μετάβαση στα μ. 7-10 που φθάνει σε πτώση στην δεσπόζουσα, προτού δηλαδή το πλάγιο θέμα έλθει στα μ. 11-23 να τονικοποιήσει την Ρε-μείζονα με μια σειρά επικαλυπτόμενων πτωτικών χειρονομιών. Στην *επανέκθεση*, τόσο το κύριο όσο και το πλάγιο θέμα παρουσιάζονται στην Σολ-μείζονα με επουσιώδεις διαφοροποιήσεις (στα μ. 32-37 και 38-50, αντιστοίχως), δίχως όμως να μεσολαβεί πλέον ανάμεσά τους το μεταβατικό τμήμα που απαλείφεται εντελώς.[702] Στην *επεξεργασία*, εν τω μεταξύ, ο Mozart επιλέγει να παρουσιάσει στα μ. 24-27 μια νέα, εν πολλοίς, τετράμετρη ιδέα πάνω από έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος, η οποία ακολούθως (στα μ. 28-31) επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη στο περιβάλλον του ελάσσονος τρόπου· συνεπώς, η μεσαία μακροδομική ενότητα στην περίπτωση αυτή δεν είναι αναπτυξιακού χαρακτήρος, αλλά λειτουργεί περισσότερο ως ένα αρκετά σύντομο πεδίο θεματικής αντίθεσης που συγχρόνως προετοιμάζει αρμονικά την *επανέκθεση*.[703]

Στο αργό πρώτο μέρος (Andante) της *σονάτας για πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού σε Λα-μείζονα* KV 12 η μακροδομική οργάνωση μοιάζει αρκετά συγκεχυμένη. Στην *έκθεση*, το κύριο θέμα διαμορφώνεται ως αρμονικώς ανοικτή οκτάμετρη πρόταση, γεγονός που του επιτρέπει να συνδεθεί αδιαμεσολάβητα με το – μοτιβικώς συγγενές – πλάγιο θέμα στην Μι-μείζονα των μ. 8b-18 και την κατακλείδα των μ. 19-22.[704] Μετά την διπλή διαστολή όμως, συμβαίνει το εξής ενδιαφέρον: το πρώτο τετράμετρο του κυρίου θέματος παρατίθεται στην δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 23-26, ενώ το δεύτερο (μ. 5-8a) επανεκτίθεται στην αρχική τονικότητα πολύ αργότερα, στα μ. 35-38a, και ακολουθείται απ' ευθείας από την τονική μεταφορά ολόκληρου του πλαγίου θέματος (στα μ. 38b-48) και της κατακλείδας (στα μ. 49-52). Στο ενδιάμεσο οκτάμετρο 27-34, εξ άλλου, το αρχικό δίμετρο του κυρίου θέματος εμφανίζεται σε τέσσερα διαφορετικά παραλλάγματα περιστρεφόμενο γύρω από την αρχική Λα-μείζονα. Ως εκ τούτου, δύο ερμηνευτικές προσεγγίσεις φαίνονται πιθανές: α) η διμερής μακροδομική θεώρηση,[705] σύμφωνα με την οποία τα μ. 23-38a διαμορφώνουν το αναπτυξιακό πρώτο ήμισυ και τα μ. 38b-52 το επανεκθεσιακό δεύτερο ήμισυ της δεύτερης μακροδομικής ενότητος, ή αντιθέτως, β) η τριμερής μακροδομική έποψη, στο πλαίσιο της οποίας τα μ. 23-34 (ή ενδεχομένως μόνο τα μ. 23-32, καθ' ότι τα μ. 33-34 είναι σχεδόν ταυτόσημα των μ. 3-4) διαμορφώνουν μια μη-μετατροπική *επεξεργασία* και τα μ. 35 κ.εξ. (ή τα μ. 33 κ.εξ.) συνιστούν

[700] Πρβλ. και τις σχετικές υπαινικτικές ενδείξεις των Weising (ό.π., σ. 170) και Hunkemöller (ό.π., σ. 47).

[701] Ως προς την δομική ταυτότητα του αργού αυτού μέρους, πρβλ. Weising, ό.π., σ. 170· τουναντίον, ο Hunkemöller (ό.π., σ. 46), για ακόμη μια φορά, παρουσιάζει ένα ελάχιστα κατατοπιστικό διάγραμμα δύο επαναλαμβανόμενων ενοτήτων.

[702] Βλ. σχετικά και Hunkemöller, ό.π., σ. 46.

[703] Πρβλ. ιδίως Weising, ό.π., σ. 170· ο Hunkemöller (ό.π., σ. 46) αντιλαμβάνεται εδώ ορθώς την θεματική ανεξαρτησία του οκταμέτρου 24-31 από τα περιεχόμενα της *εκθέσεως*, παράλληλα όμως το χαρακτηρίζει "μετατροπικό", κάτι που εμφανώς δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα.

[704] Την μοτιβική συγγένεια των δύο θεμάτων υποδεικνύει και ο Weising, ό.π., σ. 170.

[705] Την οποία υποστηρίζει ο Hunkemöller, ό.π., σ. 46.

μια *επανέκθεση* με αποκοπή του εναρκτήριου τμήματος του κυρίου θέματος.[706] Η δεύτερη αυτή δυνατότητα αποδεικνύεται εν τέλει ότι βρίσκεται εγγύτερα στην πραγματικότητα, αφού η επαναφορά των μ. 3-8a του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα στα μ. 33-38a είναι μάλλον αδύνατον να εκληφθεί σοβαρά ως μέρος ενός αναπτυξιακού τμήματος είτε ακόμη ως διαδικασία επαναπροσέγγισης της αρχικής τονικότητος! Εν προκειμένω λοιπόν, η τριμερής μακροδομική διάρθρωση καθίσταται σίγουρα λιγότερο εμφανής εξαιτίας της απουσίας της τυπικής "διπλής επαναφοράς", αλλά σε τελική ανάλυση δεν αίρεται από αυτήν την πολύ στενή διασύνδεση της *επεξεργασίας* με την – σχεδόν πλήρη, κατά τα λοιπά – *επανέκθεση*.

Σαφέστατα τριμερής, από την άλλη πλευρά, είναι η μακροδομή του Andante σε φα-ελάσσονα της *σονάτας για πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού σε Φα-μείζονα* KV 13.[707] Το κύριο θέμα διατυπώνεται ως οκτάμετρη περίοδος με τέλεια (μ. 4) και μισή πτώση (μ. 8) και συνδέεται απ' ευθείας με το πλάγιο θέμα στην σχετική Λα-ύφεση-μείζονα· ενδιαφέρον εδώ παρουσιάζει η "μονοθεματική" μεταφορά του αρχικού διμέτρου του κυρίου θέματος τόσο στην έναρξη του πλαγίου (μ. 9-10) – η περαιτέρω εξέλιξη του οποίου, στα μ. 11-19, είναι βεβαίως τελείως διαφορετική – όσο και προς το τέλος της *εκθέσεως* (στα μ. 20-21 και 23-24) εν είδει κατακλείδας (μ. 20-26).[708] Στην *επανέκθεση*, ο Mozart επαναλαμβάνει αυτούσιο το κύριο θέμα στα μ. 47-54, αλλά παραλείποντας – ως "πλεοναστικό" – το δίμετρο 9-10 μεταφέρει πλέον στην φα-ελάσσονα μόνο τα υπόλοιπα μ. 11-19 του πλαγίου θέματος (στα μ. 55-63) καθώς και την κατακλείδα (στα μ. 64-70).[709] Παράλληλα, η αρχική τετράμετρη φράση του κυρίου θέματος ανοίγει και την ενότητα της *επεξεργασίας*, παρατιθέμενη πρώτα στην Λα-ύφεση-μείζονα (μ. 27-30) και αμέσως μετά στην σι-ύφεση-ελάσσονα (μ. 31-34). Στην συνέχεια όμως, η περιοχή της υποδεσπόζουσας εδραιώνεται επί μακρόν στα μ. 35-42 και με την αυτούσια παράθεση σχεδόν ολόκληρου του πλαγίου θέματος (πρβλ. μ. 11-18). Έτσι, η μεσαία ενότητα ολοκληρώνεται στα μ. 43-46 (με την αλυσιδοποίηση του διμέτρου 41-42 στα μ. 43-44 και μία πτώση στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος), δίχως να έχει ουσιαστικά αναπτύξει το διαθέσιμο θεματικό υλικό, παρά μόνον έχοντας ανακαλέσει τις βασικές ιδέες της *εκθέσεως* σε διαφορετικά τονικά συμφραζόμενα.[710]

Άλλες περιπτώσεις τριμερούς μορφής σονάτας βρίσκουμε σε αργά συμφωνικά μέρη του έτους 1765, όπως στο Andante σε Σολ-μείζονα της *συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* KV 19.[711] Η *έκθεση* διαθέτει ένα αρμονικώς ανοικτό κύριο θέμα, το οποίο συνίσταται ουσιαστικά σε έναν δίμετρο μοτιβικό πυρήνα που ακολουθείται από λιγότερο χαρακτηριστικές χειρονομίες στα μ. 3-8a. Από εκεί και ύστερα, η δευτερεύουσα τονικότητα της Ρε-μείζονος επιβάλλεται απ' ευθείας στα μ. 8b-12a με έναν ισοκράτη δεσπόζουσας και παγιώνεται οριστικά με τις έντονα καταληκτικές ιδέες της πλάγιας θεματικής ομάδος των μ. 12b-15 και 16-19.[712] Η ενότητα της *επεξεργασίας* είναι αρκετά σύντομη (μ. 20-26), αλλά παρ' όλα αυτά ιδιαίτερα αναπτυξιακή, τουλάχιστον από θεματικής πλευράς: το επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος εισάγεται διαδοχικά ανά μέτρο στα βαθύφωνα έγχορδα, στις βιόλες, στα πρώτα βιολιά και τα κόρνα, στα δεύτερα βιολιά και τελικά εκ νέου στα πρώτα βιολιά στα μ. 20-24, συνοδευόμενο από το μ. 22 και εξής από φιγούρες τριήχων (στοιχείο οικείο από τα μ. 3-6 της *εκθέσεως*)· εντούτοις, αρμονικά μένει στάσιμο στην δευτερεύουσα τονικότητα και έτσι στα μ. 25-26 αρκείται στην μεθερμήνευση της ιδίας ως δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος.[713] Με αυτόν τον τρόπο

[706] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 170.
[707] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 170) και εν μέρει Hunkemöller (ό.π., σ. 46).
[708] Πρβλ. το σχετικό σχόλιο του Weising (ό.π., σ. 170)· ο Hunkemöller (ό.π., σ. 46), αντιθέτως, απομονώνει το δίμετρο 9-10 της *εκθέσεως* ως "μετατροπικό-μεταβατικό"!
[709] Πρβλ. Hunkemöller, ό.π., σ. 46.
[710] Πρβλ. εν μέρει Hunkemöller, ό.π., σ. 46.
[711] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 170· Gersthofer, ό.π., σ. 396.
[712] Για την δομή της συγκεκριμένης *εκθέσεως*, βλ. επίσης Gersthofer, ό.π., σ. 396.
[713] Ο Gersthofer (ό.π., σ. 396) αντιμετωπίζει μάλιστα την ενότητα αυτή πρωτίστως ως μια προετοιμασία της *επανεκθέσεως*, παρ' ότι βεβαίως υποδεικνύει και την ανάπτυξη υλικού του κυρίου θέματος που λαμβάνει χώραν στο πλαίσιό της.

λοιπόν, η *επανέκθεση* ξεκινά στα μ. 27-28 με την επαναφορά του αρχικού διμέτρου του κυρίου θέματος,[714] συνεχίζεται όμως στα μ. 29-32a με υλικό που όχι μονάχα είναι διαφορετικό από εκείνο των μ. 3-8a της *εκθέσεως*, αλλά επιπλέον αποσταθεροποιεί την Σολ-μείζονα και στρέφεται προς την λα-ελάσσονα. Η τονική αυτή παρέκκλιση εντός της *επεξεργασίας* επιρρεάζει περαιτέρω και την επαναφορά της πρώτης πλάγιας ιδέας (των μ. 8b-12a) στα μ. 32b-34a, καθώς μόνο στα μ. 34b-36a επιτυγχάνεται η (απότομη) αποκατάσταση της Σολ-μείζονος και προφανώς γι' αυτόν τον λόγο ακολουθεί στα μ. 36b-38a μια εμβόλιμη πτωτική χειρονομία που προαναγγέλλει την οριστική επαναφορά της αρχικής τονικότητος κατά την επανέκθεση των δύο τελευταίων πλαγίων θεματικών ιδεών, στα μ. 38b-41 και 42-45 (πρβλ. μ. 12b-15 και 16-19) αντιστοίχως. Εδώ λοιπόν δημιουργείται το παράδοξο μιας *επανεκθέσεως* που έχει την ίδια ακριβώς έκταση με την *έκθεση* (19 μέτρων έκαστη) αλλά σημαντικά τροποποιημένη φραστική δομή·[715] κατά την γνώμη μου ωστόσο, η αλλαγή αυτή δεν οφείλεται απλώς στην αντικατάσταση του μεγαλύτερου τμήματος του κυρίου θέματος (μ. 3-8a) από νέο υλικό μικρότερης εκτάσεως (στα μ. 29-32a) και στην δομική "εξισορρόπηση" που προσφέρει η προσθήκη του διμέτρου 36b-38a ανάμεσα στις δύο πρώτες πλάγιες θεματικές ιδέες, αλλά κυρίως στην λειτουργική μετάπτωση μέρους τόσο του κυρίου θέματος (τα υποκατάστατα μ. 29-32a) όσο και της πλάγιας θεματικής ομάδος (μ. 32b-38a) σε μεταβατικό-μετατροπικό τμήμα στο πλαίσιο της *επανεκθέσεως*, που κατά πάσαν πιθανότητα έρχεται να αποτελέσει το αντίβαρο της αρμονικής στασιμότητος που παρατηρήθηκε στην κεντρική ενότητα της *επεξεργασίας*.

Στο Andante σε Σι-ύφεση-μείζονα της *συμφωνίας σε Φα-μείζονα* KV 19a, το τριμερές μακροδομικό πρότυπο πραγματώνεται κατά τρόπον πιο συμβατικό. Για ακόμη μια φορά, μία οκτάμετρη περίοδος με καταλήξεις στην τονική (μ. 4) και στην δεσπόζουσα (μ. 8) λειτουργεί ως το κύριο θέμα της *εκθέσεως* που ακολουθείται άμεσα από το πλάγιο θέμα στην Φα-μείζονα στα μ. 9-24.[716] Η *επεξεργασία* συνίσταται σε δύο οκτάμετρα τμήματα: το πρώτο από αυτά (μ. 25-32) αφορά σε μια παράθεση του αρχικού τετραμέτρου του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα που κατόπιν αλυσιδοποιείται στην σχετική σολ-ελάσσονα, αλλά καταλήγει σε μισή πτώση· το γεγονός αυτό επιτρέπει στο δεύτερο τμήμα της μεσαίας μακροδομικής ενότητος (μ. 33-40) να επικυρώσει κατ' αρχάς με μια τέλεια πτώση την ελάσσονα αυτή τονικότητα στο πλαίσιο ενός τετραμέτρου που εξάγεται μοτιβικά από το πλάγιο θέμα, προτού το ίδιο αυτό τετράμετρο αλυσιδοποιηθεί στην Φα-μείζονα λειτουργώντας έτσι και ως προετοιμασία της *επανεκθέσεως*. Η τρίτη μακροδομική ενότητα, παρ' ότι εμπεριέχει μόνο την δεύτερη φράση του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 41-44 με 5-8), δεν προξενεί ερμηνευτικά προβλήματα ανάλογα της περιπτώσεως του αργού μέρους του KV 12, λόγω της περιοδικής δόμησης του συγκεκριμένου θέματος που καθιστά απολύτως εύληπτη την "διπλή επαναφορά" στο σημείο αυτό, παρά την εξάλειψη του αρχικού τετραμέτρου. Στην συνέχεια πάντως, ολόκληρο το πλάγιο θέμα επανεκτίθεται αυτούσιο στην Σι-ύφεση-μείζονα στα μ. 45-60,[717] ολοκληρώνοντας συμμετρικά την δομή του αργού αυτού μέρους.

Η *συμφωνία σε Σολ-μείζονα* KV 45a, η σύνθεση της οποίας τοποθετείται χρονικά στα 1766-1767, διαθέτει επίσης ένα (αρκετά μακρύ) τριμερές Andante σε Ντο-μείζονα.[718] Η *έκθεση* ανοίγει με ένα δεκάμετρο κύριο θέμα που καταλήγει στην δεσπόζουσα και επιτρέπει έτσι στο πλάγιο θέμα να παρουσιασθεί άμεσα στην Σολ-μείζονα στα μ. 11-22, ενώ η ηχοχρωματική διαφοροποίηση των μ. 23-30 (σολιστικό πέρασμα των κόρνων και

[714] Ορθώς ο Weising (ό.π., σ. 170) επισημαίνει εδώ την συνεπτυγμένη επανέκθεση του κυρίου θέματος.
[715] Πρβλ. Gersthofer, ό.π., σ. 396· David H. Smyth, "»Balanced Interruption« and the Formal Repeat", *Music Theory Spectrum* 15/1, 1993, σ. 83.
[716] Πρβλ. και τις παρατηρήσεις του Gersthofer, ό.π., σ. 396. Ο ίδιος (ό.π., σ. 397) φαίνεται πάντως να αντιλαμβάνεται τα μ. 20-24 ως ξεχωριστή καταληκτική ιδέα, αν και από υφολογικής πλευράς αυτή δεν διαφέρει σε τίποτε από τα περιεχόμενα του πλαγίου θέματος.
[717] Πρβλ. Gersthofer, ό.π., σ. 397.
[718] Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 172.

"απάντηση" από τα πρώτα βιολιά) καθιστά ευδιάκριτη στο σημείο αυτό την εμφάνιση μιας καταληκτικής ιδέας.[719] Η ενότητα της *επεξεργασίας*, ακολούθως, είναι μια από τις εκτενέστερες στο έργο του Mozart αυτής της δημιουργικής περιόδου. Σε πρώτη φάση, το κύριο θέμα παρατίθεται σε μια συνεπτυγμένη και ελαφρώς τροποποιημένη εκδοχή στην δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 31-38 (πρβλ. τα μ. 1-4 και περίπου τα μ. 5-6 και 9-10) και έπειτα από τέλεια πτώση σε αυτήν το πρώτο του τετράμετρο παρατίθεται και στην (σχετική της δεσπόζουσας) μι-ελάσσονα στα μ. 39-42. Κατόπιν, στα μ. 43-46, ένα νέο τετράμετρο, που συγκροτείται από τον αντιστικτικό χειρισμό του μοτιβικού αποθέματος των μ. 5 κ.εξ. του κυρίου θέματος, στρέφεται προς την λα-ελάσσονα, αλλά αμέσως μετά αλυσιδοποιείται στα μ. 47-50 επιστρέφοντας στο περιβάλλον της Σολ-μείζονος.[720] Έτσι, δεν απομένει τίποτε άλλο πέρα από έναν θεματικώς ουδέτερο ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος στα μ. 51-56, ο οποίος οδηγεί αφ' ενός μεν σε μια νέα συνοπτικότερη εκδοχή του κυρίου θέματος στα μ. 57-64 της *επανεκθέσεως* (πρβλ. τα μ. 57-60 με τα 1-4· στην θέση των μ. 5-10, εντούτοις, εμφανίζονται τα λειτουργικώς ισοδύναμα μ. 61-64)[721] και αφ' ετέρου στην τονική επαναφορά τόσο του πλαγίου όσο και του καταληκτικού θέματος, στα μ. 65-76 και 77-84 αντιστοίχως. Ένα σημαντικό επομένως ζήτημα που ανακύπτει στην παρούσα σύνθεση αφορά στον συνεχή μετασχηματισμό της εξέλιξης του κυρίου θέματος μετά το πρώτο τετράμετρο: η αρμονικώς ανοικτή, δεκάμετρη εκδοχή της *εκθέσεως*, στην *επεξεργασία* περιορίζεται μεν σε οκτώ μέτρα και επιπλέον ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση, αλλά η περίτεχνη, ρωγμώδης μελωδική του εξύφανση μοιάζει να εξυπηρετεί πρωτίστως τις ανάγκες της αναπτυξιακής αυτής ενότητος· ως εκ τούτου, η επίσης οκτάμετρη εκδοχή της *επανεκθέσεως*, που καταλήγει εκ νέου στην δεσπόζουσα (προκειμένου να συνδεθεί ομαλά με το ακόλουθο πλάγιο θέμα, όπως και στην *έκθεση*), αλλά παράλληλα διαθέτει πιο ομοιογενή και συνεχή μελωδική – καθώς και αρμονική – εξέλιξη, συνιστά κατά τα φαινόμενα την βέλτιστη δυνατή επιλογή για την τελική παρουσίαση του θέματος, στον βαθμό που η δομική συμμετρία (2 + 2 + 4 μέτρα) συμπορεύεται πλέον με την μελωδική και αρμονική ενότητα του όλου.

Μια τελευταία τριμερής μορφή σονάτας σε αργό μέρος της παρούσας περιόδου εντοπίζεται στο Andante σε Μι-ύφεση-μείζονα της *συμφωνίας σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 45b του έτους 1768.[722] Στην προκείμενη περίπτωση μάλιστα, ο Mozart αρκείται σε απέριττες δομικές επιλογές, δίχως τίποτε το απρόσμενο ή το εξεζητημένο. Το κύριο θέμα αποτελείται από δύο τετράμετρες φράσεις που ολοκληρώνονται στην τονική (μ. 4) και στην δεσπόζουσα (μ. 8), ενώ το πλάγιο θέμα στην Σι-ύφεση-μείζονα των μ. 9-15 συνδέεται στενά με την κατακλείδα της *εκθέσεως* στα μ. 16-20.[723] Εξαιρουμένης, τώρα, της απαραίτητης τονικής μεταφοράς του πλαγίου και του καταληκτικού θέματος, η *επανέκθεση* (μ. 29-48) ταυτίζεται απολύτως με την προαναφερόμενη δομική οργάνωση της *εκθέσεως*![724] Αλλά και η σύντομη *επεξεργασία* των μ. 21-28 δεν περιλαμβάνει τίποτε περισσότερο από μια πλήρη παράθεση του κυρίου θέματος στην Σι-ύφεση-μείζονα·[725] μόνο τα μ. 26b-28 διαφοροποιούνται αρμονικώς από τα θεματικώς αντίστοιχα μ. 6b-8, προκειμένου η δευτερεύουσα τονικότητα να

[719] Στην κατακλείδα αυτή αναφέρεται και ο Gersthofer, ό.π., σ. 404. Ο Weising (ό.π., σ. 172), εξ άλλου, υποδεικνύει μια μοτιβική συγγένεια ανάμεσα στο κύριο και το πλάγιο θέμα της *εκθέσεως*, η οποία πάντως καθίσταται ελάχιστα αντιληπτή και έτσι ουδόλως δύναται να οδηγήσει σε σκέψεις περί "μονοθεματικότητος".

[720] Μια αναφορά του Gersthofer (ό.π., σ. 421) στο εν λόγω απόσπασμα δεν υπερβαίνει το επίπεδο της απλής περιγραφής και – το χειρότερο – δεν πραγματεύεται τίποτε ουσιαστικό γύρω από την σχέση των μ. 43-50 ως προς τα θεματικά περιεχόμενα της *εκθέσεως*, ούτε εξετάζει την λειτουργία τους στο γενικότερο μορφολογικό πλαίσιο.

[721] Εκ παραδρομής, πιθανότατα, ο Weising (ό.π., σ. 172) θεωρεί ότι το κύριο θέμα δεν επανεκτίθεται καθόλου στην τρίτη μακροδομική ενότητα.

[722] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 172) αλλά και Gersthofer (ό.π., σ. 396).

[723] Πρβλ. επίσης την περιγραφή του Gersthofer (ό.π., σ. 396), ο οποίος προσδίδει σαφέστατα στο τελικό πεντάμετρο της *εκθέσεως* (και της *επανεκθέσεως*) ρόλο κατακλείδας (βλ. ό.π., σ. 397).

[724] Πρβλ. Gersthofer, ό.π., σ. 396 και 397.

[725] Πρβλ. ό.π., σ. 396.

επικυρωθεί με μια ακόμη τέλεια πτώση, προτού τελικά μεθερμηνευτεί σε δεσπόζουσα της αρχικής προετοιμάζοντας την έλευση της *επανεκθέσεως*.

Από τις παραπάνω παρατηρήσεις επί των δομικών χαρακτηριστικών των αργών μερών σε μορφές σονάτας στα έργα του Mozart της περιόδου 1761-1768, προκύπτουν τα ακόλουθα συμπεράσματα:

α) Μέχρι το 1768 ο Mozart δοκιμάζει εξίσου τις περιπτώσεις της τριμερούς και της διμερούς μακροδομής, τόσο στις συμφωνίες όσο και στις σονάτες. Ο τριμερής τύπος σονάτας είναι πάντως συνηθέστερος κατά τα έτη 1764 και 1765, ενώ ο διμερής επικρατεί σχεδόν ολοκληρωτικά στα 1766-1767.[726] Σε αμφότερους τους δομικούς αυτούς τύπους, εξ άλλου, προβλέπονται πάντοτε από δύο μακροδομικές επαναλήψεις ενοτήτων.

β) Ο τονικός σχεδιασμός της *εκθέσεως* – τόσο της τριμερούς όσο και της διμερούς μορφής σονάτας – περιορίζεται στις τυπικές ακολουθίες από την μείζονα τονική προς την δεσπόζουσα καθώς και από την ελάσσονα τονική προς την σχετική μείζονα· τυχόν παρεκκλίσεις προς άλλα τονικά κέντρα (βλ. KV 15) ή παρεμβολές στον αντίθετο τρόπο (βλ. KV 30) εμφανίζονται μόνο κατ' εξαίρεσιν και αποκλειστικά στο πλαίσιο ενός μεταβατικού τμήματος ανάμεσα στις δύο τονικές-θεματικές περιοχές. Από θεματικής επόψεως, το κύριο θέμα είναι πάντοτε σχετικά περιορισμένης εκτάσεως και συνήθως αποτελείται από ένα ενιαίο τμήμα, κατά κανόνα σε δομή προτάσεως ή περιόδου·[727] ακόμη όμως και αν κάποτε συνίσταται σε δύο φράσεις που διαφοροποιούνται μεταξύ τους σε μοτιβικό είτε υφολογικό επίπεδο, η αρμονική συνιστώσα διασφαλίζει την ενότητά τους και δεν επιτρέπει εν τέλει την θεώρηση μιας κύριας θεματικής ομάδος σε καμμία περίπτωση. Η εμφάνιση μιας μεταβάσεως την περίοδο αυτή δεν είναι καθόλου συνήθης,[728] πολλώ δε μάλλον η συγκρότηση μιας "τριτμηματικής" *εκθέσεως*. Εξ άλλου, στην δεύτερη τονική περιοχή κατά κανόνα παρουσιάζεται μία μόνο πλάγια θεματική ιδέα (που αρκετά συχνά εμπεριέχει ορισμένες αυτούσιες ή παρηλλαγμένες επαναλήψεις),[729] ενώ οι περιπτώσεις διαμόρφωσης μιας πλάγιας θεματικής ομάδος σπανίζουν εξίσου όπως και οι "μονοθεματικές" αναφορές του πλαγίου θεματικού υλικού στο κύριο θέμα.[730] Παρ' όλα αυτά, η *έκθεση* ολοκληρώνεται συχνά με μια

[726] Για τον διμερή τύπο σονάτας, ο Tobel (ό.π., σ. 151) υποδεικνύει ορθώς ότι ο Mozart τον εφαρμόζει πρωτίστως σε έργα της δεκαετίας του 1760. Παρομοίως, ο Weising (ό.π., σ. 172), που εξετάζει το ίδιο ζήτημα κατά τρόπον διεξοδικότερο, εντοπίζει την μακροδομική διμέρεια κυρίως σε αργά συμφωνικά μέρη των ετών 1767-1769, αλλά δευτερευόντως και σε έργα της περιόδου 1763-1766.

[727] Παρά την αποστροφή περί του αντιθέτου εκ μέρους του W. Fischer, ό.π., σ. 61. Ο Irving (*Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 125), εντούτοις, διακρίνει στα θέματα των αργών μερών σε μορφή σονάτας του Mozart έναν περισσότερο "ασματικό" χαρακτήρα σε σχέση με εκείνα που εκτίθενται στα γρήγορα μέρη, πράγμα που πιθανότατα εξηγεί και τον λόγο της προκειμένης διάστασης απόψεων.

[728] Δεδομένου του ότι ο Mozart εκμεταλλεύεται συχνά (και μάλιστα διαχρονικά) την δυνατότητα άμεσης τονικοποίησης της δευτερεύουσας τονικότητος και εμφάνισης του πλαγίου θέματος κατόπιν μισής πτώσεως στο κλείσιμο του κυρίου θέματος. Βλ. σχετικά: Rita Kurzmann, "Über die Modulation und Harmonik in den Instrumentalwerken Mozarts", *Studien zur Musikwissenschaft (Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich) – Zwölftes Heft*, Universal-Edition, Wien 1925, σ. 66-67· Cuthbert Morton Girdlestone, *Mozart's Piano Concertos*, Cassell, London 1958, σ. 44· Winter, ό.π., σ. 337.

[729] Κατά τον Weising (ό.π., σ. 172) μάλιστα, το πλάγιο θέμα την περίοδο αυτή αποτελείται ως επί το πλείστον μόνον από μια ακολουθία ασήμαντων μοτίβων.

[730] Η κατά κανόνα σαφής (από αρμονικής-πτωτικής αλλά και θεματικής επόψεως) διάκριση του πλαγίου θέματος από το κύριο στα έργα του Mozart εν γένει εντοπίζεται από πολλούς ερευνητές και μάλιστα ήδη από πολύ παλιά, όπως φαίνεται από τις συμβολές των Klauwell (ό.π., σ. 76), Jalowetz (ό.π., σ. 422) και W. Fischer (ό.π., σ. 59 και 61), μεταξύ άλλων. Υπάρχουν όμως και εκείνοι που διατείνονται ότι ο θεματικός αυτός διαχωρισμός δεν είναι τόσο απόλυτος, ιδίως όσον αφορά στα αργά μέρη: ο Girdlestone (ό.π., σ. 44), για παράδειγμα, εντοπίζει στα αργά μέρη μια υφολογική συνέχεια και συνοχή που συγκαλύπτει ως έναν βαθμό την διαφοροποίηση των θεματικών ιδεών της *εκθέσεως*, ενώ ο Irving (*Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 125) προσθέτει σε αυτήν την παρατήρηση και άλλες ομοιότητες μεταξύ των θεμάτων που αφορούν σε ρυθμικά μοτίβα, στον αρμονικό τους ρυθμό, ακόμη δε και στην αξιοποίηση της ίδιας ηχητικής περιοχής.

διακριτή καταληκτική θεματική ιδέα, η οποία ενίοτε μπορεί κάλλιστα να παραπέμπει και στα περιεχόμενα του κυρίου θέματος.[731]

γ) Η ενότητα της *επεξεργασίας* στα νεανικά έργα του Mozart ενδέχεται να είναι μικρής εκτάσεως και να δίνει περισσότερο την εντύπωση μιας μεταβάσεως προς την *επανέκθεση*,[732] κατά κανόνα όμως υστερεί ελάχιστα (ενίοτε μάλιστα και καθόλου) σε μέγεθος των δύο εξωτερικών ενοτήτων. Ο αρμονικός της σχεδιασμός εκκινεί σχεδόν πάντοτε από την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως*[733] και μόνο κατ' εξαίρεσιν ξεκινά από την σχετική της υποδεσπόζουσας ή κινείται προς αυτήν· εν συνεχεία, οι πιθανοί ενδιάμεσοι τονικοί σταθμοί αφορούν για τον μεν μείζονα τρόπο στην σχετική της τονικής, της δεσπόζουσας αλλά και της υποδεσπόζουσας, ενώ για τον ελάσσονα τρόπο στην υποδεσπόζουσα·[734] συχνά όμως η μετατροπική πορεία δεν επικεντρώνεται σε καμμία τονική περιοχή, αλλά οδηγεί απ' ευθείας στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος,[735] η οποία συνιστά εν γένει τον τελικό στόχο της *επεξεργασίας*[736] – παρ' ότι βέβαια στην μεμονωμένη περίπτωση του KV 9 η μεσαία μακροδομική ενότητα ολοκληρώνεται με μια τέλεια πτώση στην σχετική ελάσσονα. Ως εκ τούτου, η *επεξεργασία* στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο είναι συχνά μονοτμηματική ή υποδιαιρείται σε δύο μικρότερα τμήματα, σπανιώτατα όμως σε τρία.[737] Το υπό ανάπτυξη θεματικό υλικό προέρχεται σχεδόν πάντοτε από το κύριο θέμα της *εκθέσεως*, το οποίο άλλωστε είθισται να παρατίθεται σε πλήρη ή αποσπασματική μορφή και στην έναρξη της *επεξεργασίας*·[738] σπανιώτερα βέβαια, στην μεσαία αυτή ενότητα ο Mozart αξιοποιεί και υλικό από το πλάγιο θέμα ή ακόμη εισάγει καινούργια μοτιβικά-θεματικά στοιχεία[739] – τα οποία ειδικά στην περίπτωση του KV 11 υποκαθιστούν οιαδήποτε αναφορά στο θεματικό υλικό της πρώτης μακροδομικής ενότητος.

δ) Η *επανέκθεση* του τριμερούς τύπου σονάτας τείνει εν γένει να επαναφέρει αυτούσια στην αρχική τονικότητα τα βασικά θεματικά περιεχόμενα της *εκθέσεως*,[740] παρ' ότι βέβαια μόνο στην περίπτωση του KV 45b οι δύο εξωτερικές ενότητες είναι απολύτως ταυτόσημες από θεματικής επόψεως. Το κύριο θέμα συχνά δεν υπόκειται σε καμμία τροποποίηση, άλλοτε όμως είτε η αντικατάσταση ενός ύστερου τμήματός του είτε η αποκοπή της κεφαλής του (KV 12 και 19a) προσδίδουν νέο ενδιαφέρον στην εξέλιξη της τρίτης μακροδομικής ενότητος. Από την άλλη πλευρά, οι πλάγιες θεματικές ιδέες επανεκτίθενται κατά κανόναν αμετάβλητες και σπανιώτερα ένα τμήμα τους απαλείφεται, διευρύνεται είτε μετατίθεται σε άλλη θέση.

---

[731] Πρβλ. Jalowetz (ό.π., σ. 422) και W. Fischer (ό.π., σ. 59 και 61).

[732] Σε αυτήν την δυνατότητα στέκεται ιδίως ο Girdlestone, ό.π., σ. 44.

[733] Πρβλ. Kurzmann, ό.π., σ. 67.

[734] Η Shamgar (ό.π., σ. 140) θεωρεί πάντως ότι οι ενδιάμεσοι αρμονικοί σταθμοί της *επεξεργασίας* στον Mozart τείνουν κατά κανόνα να συνδεθούν στενά με ό,τι ακολουθεί, δίνοντας ως εκ τούτου την αίσθηση της συνέχειας μάλλον παρά μιας ισχυρής πτωτικής τομής.

[735] Σύμφωνα με την Kurzmann (ό.π., σ. 68-69), η μετατροπική πορεία της *επεξεργασίας* την περίοδο αυτή είναι ως επί το πλείστον διατονική, ακολουθεί συνήθως έναν κύκλο πεμπτών ή βηματική κατιούσα (και σπανιώτερα ανιούσα) πρόοδο και δεν επικυρώνει πτωτικά ενδιάμεσα τονικά κέντρα. Αν εξαιρέσουμε την τελευταία παρατήρηση, που ευσταθεί μόνον εν μέρει, οι υπόλοιπες επισημάνσεις της ανταποκρίνονται αδιαμφισβήτητα στην πραγματικότητα.

[736] Όπως άλλωστε αναφέρει χαρακτηριστικά ο Schwarting ("Ungewöhnliche Repriseneintritte…", ό.π., σ. 170 και 181), ο Mozart αποφεύγει γενικά τις αρμονικές "εκπλήξεις" στην σύνδεση της *επεξεργασίας* με την *επανέκθεση*.

[737] Η Kurzmann (ό.π., σ. 67), αντιθέτως, υποστηρίζει ότι οι *επεξεργασίες* αυτής της περιόδου είναι κατά κανόναν διτμηματικές και σπανιώτερα τριτμηματικές.

[738] Πρβλ. Kurzmann, ό.π., σ. 67. Ο Weising (ό.π., σ. 172) διαπιστώνει περαιτέρω ότι η παράθεση αυτή γίνεται συχνότερα σε μια συνεπτυγμένη (αποσπασματική) εκδοχή του κυρίου θέματος της *εκθέσεως* και μόνο κατ' εξαίρεσιν είναι πλήρης.

[739] Ως προς την εμφάνιση νέων θεματικών ιδεών στην *επεξεργασία*, πρβλ. Klauwell, ό.π., σ. 77. Ο Irving (*Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 131), πάντως, παρατηρεί γενικότερα ότι η εμφάνιση νέου υλικού στην έναρξη της *επεξεργασίας* είναι λιγότερο συνήθης στα αργά μέρη του Mozart απ' ό,τι στα γρήγορα.

[740] Πρβλ. Jalowetz (ό.π., σ. 433), W. Fischer (ό.π., σ. 70) και Kurzmann (ό.π., σ. 67).

Περαιτέρω, η κατακλείδα της *εκθέσεως* μεταφέρεται πάντοτε αυτούσια στο τέλος της *επανεκθέσεως*, σε αντίθεση με την μετάβαση που εξαλείφεται πλήρως. Ιδιάζουσα, τέλος, είναι η περίπτωση της *επανεκθέσεως* του KV 19, όπου στοιχεία από το κύριο θέμα και την πλάγια θεματική ομάδα διαμορφώνουν ένα ενδιάμεσο μεταβατικό τμήμα που μάλιστα παρεκκλίνει και από την αρχική τονικότητα.

ε) Η δεύτερη μακροδομική ενότητα του διμερούς τύπου σονάτας συνδυάζει σε γενικές γραμμές τις τεχνικές που ακολουθούνται στην *επεξεργασία* και την *επανέκθεση* του τριμερούς τύπου. Από αρμονικής πλευράς, η απλή αντιστροφή της τονικής πορείας της *εκθέσεως* (δεσπόζουσα προς μείζονα τονική ή σχετική προς ελάσσονα τονική) στον μείζονα τρόπο εμπλουτίζεται ενίοτε με την ενδιάμεση επικύρωση μιας ακόμη τονικής περιοχής, συνήθως της σχετικής ελάσσονος ή (σπανιώτερα) της υποδεσπόζουσας. Σε ό,τι αφορά στα θεματικά περιεχόμενα, η δεύτερη αυτή ενότητα ανοίγει πάντοτε με μια πλήρη ή (συνηθέστερα) αποσπασματική παράθεση του κυρίου θέματος,[741] το οποίο στην συνέχεια δύναται και να αναπτυχθεί περαιτέρω· αντιθέτως, υλικό από τις πλάγιες θεματικές ιδέες σπανίως κάνει την εμφάνισή του εντός του αναπτυξιακού πρώτου τμήματος της μακροδομικής αυτής ενότητος, δεδομένου του ότι η μετέπειτα οριστική επαναφορά της αρχικής τονικότητος συνδυάζεται οπωσδήποτε με την επανέκθεση του δευτέρου "ημίσεως" της *εκθέσεως* και μάλιστα δίχως τροποποιήσεις (μόνο σε μία μεμονωμένη περίπτωση παρατηρείται η αποκοπή ενός μικρού τμήματος). Εξ άλλου, η εμφάνιση μιας νέας θεματικής ιδέας στην δεύτερη ενότητα του KV 43 είναι εξαιρετικά ιδιότυπη, καθ' ότι λειτουργεί ως μέλος του επανεκθεσιακού τμήματος πριν την επαναφορά του καθ' εαυτού πλαγίου θεματικού υλικού της *εκθέσεως*.

## Τα εφηβικά χρόνια του Mozart (1769-1774)

Η ενόργανη παραγωγή του Mozart κατά την περίοδο που χρονικά συμπίπτει κυρίως με τα ταξίδια του σε πόλεις της ιταλικής χερσονήσου αφορά πρωτίστως σε πολυάριθμες συμφωνίες και κουαρτέττα εγχόρδων· λίγες σονάτες για πιάνο, κοντσέρτα καθώς και το πρώτο κουϊντέττο εγχόρδων προστίθενται σε αυτά από το 1772 και έπειτα. Σε μορφολογικό επίπεδο, ο τριμερής τύπος σονάτας κυριαρχεί πλέον κατά κράτος του διμερούς αλλά και της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία* που από το 1770 συνιστά μια ακόμη μακροδομική επιλογή για τα αργά μέρη. Η εξέταση του ρεπερτορίου της χρονικής αυτής περιόδου θα γίνει πρωτίστως επί τη βάσει της χρονολόγησης των έργων και δευτερευόντως κατά είδος καθώς και δομικό πρότυπο.

Το 1769 ο Mozart δεν έγραψε κάποιο μείζον έργο ενόργανης μουσικής, αλλά την αμέσως επόμενη χρονιά είδαν το φως πέντε συμφωνίες καθώς και το πρώτο του κουαρτέττο εγχόρδων. Μεταξύ αυτών, η *συμφωνία σε Ρε-μείζονα* KV 73l / 81 είναι η μόνη με αργό μέρος σε διμερή μορφή σονάτας, ένα Andante σε Σολ-μείζονα.[742] Το οκτάμετρο κύριο θέμα αποτελείται από δύο σχεδόν ταυτόσημες τετράμετρες φράσεις που αμφότερες καταλήγουν στην τονική· στο μ. 8 ωστόσο, η εμφάνιση ενός νέου μοτίβου δεκάτων έκτων στα δύο όμποε σηματοδοτεί και την έναρξη ενός μεταβατικού τμήματος που σύντομα καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα, στα μ. 13-14. Παρακάτω, η δομή του πλαγίου θέματος της *εκθέσεως* στην Ρε-μείζονα παρουσιάζει την ιδιαιτερότητα ότι συνίσταται σε μια οκτάμετρη πρόταση (μ. 15-22) που επαναλαμβάνεται αυτούσια στα μ. 23-30,[743] προτού ένα μικρό καταληκτικό τμήμα (βασισμένο και αυτό σε μοτίβα του πλαγίου θέματος) έλθει στα μ. 31-35 να επικυρώσει την δευτερεύουσα τονικότητα. Η δεύτερη ενότητα του αργού αυτού μέρους έχει συντεθεί κατ' αναλογίαν της πρώτης, αφού στα μ. 36-43 το κύριο θέμα παρατίθεται ολόκληρο, αρχικά στην Ρε-μείζονα (στα μ. 36-39) και κατόπιν στην Σολ-μείζονα (στα μ. 40-43, εν είδει μιας "άμεσης

[741] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 172.
[742] Πρβλ. ό.π., σ. 173.
[743] Ειδική αναφορά στην δομή των μ. 15-30 κάνει ο Gersthofer, ό.π., σ. 404.

επαναφοράς" του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα λίγο μετά την έναρξη ενός αναπτυξιακού τμήματος), ενώ στην συνέχεια εμφανίζεται μια διευρυμένη εκδοχή του μεταβατικού τμήματος της *εκθέσεως* (στα μ. 43-52) καθώς και η αυτούσια μεταφορά στην Σολ-μείζονα τόσο του πλαγίου θέματος (στα μ. 53-68) όσο και της μικρής κατακλείδας (στα μ. 69-73). Έτσι η δεύτερη αυτή ενότητα καθίσταται εκτενέστερη της πρώτης κατά τρία μέτρα, μόνο και μόνο εξαιτίας της αναπτυξιακής διεύρυνσης του ενδιάμεσου μεταβατικού τμήματος: οι εναλλαγές ανάμεσα στα όμποε και τα βιολιά των μ. 8-11 εδώ επεκτείνονται σε έξι μέτρα (μ. 43-48) καθώς τονικοποιούνται ακροθιγώς οι περιοχές της υποδεσπόζουσας και της σχετικής της (Ντο-μείζονα και λα-ελάσσονα), ενώ το μ. 12 αντικαθίσταται από το παρεμφερές δίμετρο 49-50 που καταλήγει στην μεταφορά των μ. 13-14 στην υποκείμενη πέμπτη στα μ. 51-52.

Τριμερής, αντιθέτως, είναι η μορφή σονάτας του εναρκτήριου Adagio του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Σολ-μείζονα* KV 73f / 80,[744] η *έκθεση* του οποίου ανοίγει με ένα οκτάμετρο κύριο θέμα που καταλήγει στην δεσπόζουσα στο μ. 8 και ως εκ τούτου, δίχως καμμία άλλη διαμεσολάβηση, η Ρε-μείζονα παγιώνεται απ' ευθείας στα μ. 9 κ.εξ.[745] Εκεί εισάγεται παράλληλα η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα (μ. 9-14), στην οποία δεσπόζουν το πρώτο και κατόπιν το δεύτερο βιολί, σε αντίθεση με την δεύτερη ιδέα που ακολουθεί στα μ. 15-21 και στην οποία η συμμετοχή της βιόλας και του τσέλλου καθίσταται ενεργότερη (τουλάχιστον μέχρι το μ. 18).[746] Από εκεί και ύστερα, στα μ. 22-25 και 26-28 εμφανίζονται δύο ακόμη δομικά μέλη στην Ρε-μείζονα, το περιεχόμενο των οποίων έχει πρωτίστως καταληκτικό χαρακτήρα και άρα θα μπορούσαν κάλλιστα να εκληφθούν ως κατακλείδα της *εκθέσεως*.[747] Ο θεματικός αυτός πλουραλισμός δεν έχει πάντως αντίκτυπο στην ενότητα της *επεξεργασίας*, όπου τόσο η ψευδο-αντιστικτική φράση των μ. 29-33 όσο και η αλυσιδωτή εξέλιξη των μ. 34-39 βασίζονται ελάχιστα έως καθόλου σε μοτίβα της *εκθέσεως* (πρβλ. ιδίως τα τρίηχα δεκάτων-έκτων στα μ. 35 και 37 με εκείνα του μ. 20)·[748] το γεγονός αυτό μάλιστα, σε συνδυασμό και με την αρμονική στατικότητα της μεσαίας αυτής ενότητος (μια επέκταση της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος),[749] προσδίδει στα μ. 29-39 περισσότερο τον χαρακτήρα ενός "επεισοδίου"[750] παρά μιας πραγματικής *επεξεργασίας*! Η τρίτη μακροδομική ενότητα, τέλος, είναι ταυτόσημη της πρώτης, δεδομένου του ότι οι πολλές και ενδιαφέρουσες παραλλαγές κατά την επαναφορά του κυρίου θέματος στα μ. 40-47 (ας προσεχθούν ιδίως η διάσπαση της μελωδικής γραμμής του πρώτου βιολιού των μ. 1-4 στα δύο βιολιά στα μ. 40-43 καθώς και η σημαντική τροποποίηση όλων των φωνών στα μ. 45-46a σε σχέση με τα μ. 6-7a) δεν επιφέρουν καμμία ουσιώδη (δομική) αλλοίωση σε αυτό, ενώ τόσο οι πλάγιες όσο και οι καταληκτικές θεματικές ιδέες μεταφέρονται στην Σολ-μείζονα σχεδόν αμετάβλητες (στα μ. 48-60 και 61-67, αντιστοίχως).[751]

Πολλές ομοιότητες με το προηγούμενο έργο παρουσιάζουν όμως και τα αργά μέρη δύο συμφωνιών του 1770. Στην περίπτωση του μικροσκοπικού Andante σε Σολ-μείζονα της

---

[744] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 173· Wolf-Dieter Seiffert, "»Absatzformeln« in den frühen Streichquartetten Mozarts", στο: Dietrich Berke – Harald Heckmann (επιμ.), *Festschrift Wolfgang Rehm zum 60. Geburtstag*, Bärenreiter, Kassel 1989, σ. 128-131· Wolf-Dieter Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, Wilhelm Fink Verlag (Studien zur Musik, Bd. 11), München 1992, σ. 73.

[745] Πρβλ. Seiffert, "»Absatzformeln«…", ό.π., σ. 128-129, 130 και 131· Krummacher, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 135.

[746] Πρβλ. Seiffert, "»Absatzformeln«…", ό.π., σ. 129 και 131. Ο Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 135), εξ άλλου, υποστηρίζει ότι οι πλάγιες θεματικές ιδέες, παρά τις ρυθμικές και μελωδικές τους διαφορές, διαθέτουν κοινή μοτιβική βάση.

[747] Με την άποψη αυτή συμφωνεί και ο Seiffert ("»Absatzformeln«…", ό.π., σ. 129 και 131), που εκλαμβάνει ό,τι ακολουθεί την τέλεια πτώση των μ. 21-22 στην *έκθεση* ως αρμονική προέκταση-ενίσχυση της δευτερεύουσας τονικότητος.

[748] Πρβλ. σχετικά Weising (ό.π., σ. 173) και Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 135).

[749] Πρβλ. ιδίως τις παρατηρήσεις του Seiffert, "»Absatzformeln«…", ό.π., σ. 129 και 131.

[750] Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Weising, ό.π., σ. 173.

[751] Πρβλ. εν μέρει Weising (ό.π., σ. 173), Seiffert ("»Absatzformeln«…", ό.π., σ. 129 και 131) καθώς και Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 135).

*συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* KV 73m / 97,[752] το κύριο θέμα περιορίζεται σε ένα μόλις τετράμετρο που είναι αρμονικώς ολοκληρωμένο, γι' αυτό και μια παράφραση των μ. 1-2 στα μ. 5-6 λειτουργεί ως μετάβαση προς το πλάγιο θέμα στην Ρε-μείζονα των μ. 7-14 (σε δομή περιόδου με δύο τέλειες πτώσεις, στα μ. 10 και 14). Τα 14 αυτά μέτρα επανεκτίθενται με επουσιώδεις μόνο τροποποιήσεις στην Σολ-μείζονα στα μ. 23-36, γεγονός που καθιστά εν τέλει ταυτόσημες τις δύο εξωτερικές ενότητες.[753] Εν τω μεταξύ, στην μεσαία ενότητα της *επεξεργασίας* διακρίνονται σαφέστατα δύο ακόμη τετράμετρα, η αρμονική πορεία των οποίων περιστρέφεται απλώς γύρω από την αρχική τονικότητα· σε θεματικό επίπεδο, εντούτοις, μόνο το πρώτο από αυτά (μ. 15-18) βασίζεται στο επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος, ενώ το δεύτερο (μ. 19-22) συνίσταται στην αλυσιδοποίηση μιας νέας μελωδικο-ρυθμικής φιγούρας.[754]

Στο Andante σε Σολ-μείζονα της *συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* KV 73n / 95, όπου πραγματώνεται το ίδιο τριμερές μακροδομικό πρότυπο,[755] αξιοπερίεργο είναι το γεγονός ότι το κύριο θέμα καταλαμβάνει από μόνο του τα δύο τρίτα της *εκθέσεως*, καθώς αποτελείται από μια αρμονικώς ανοικτή οκτάμετρη πρόταση που αρχικά παρουσιάζεται από τα έγχορδα και ακολούθως (στα μ. 9-16) επαναλαμβάνεται σχεδόν απαράλλακτη με τον διπλασιασμό της κύριας μελωδικής γραμμής στην άνω οκτάβα από τα δύο διαθέσιμα φλάουτα. Επιπροσθέτως δε, το σύντομο πλάγιο θέμα δεν απομακρύνεται από το περιβάλλον της αρχικής τονικότητος στο πρώτο του ήμισυ (μ. 17-20) και έτσι η στροφή προς την Ρε-μείζονα και η τελική πτώση σε αυτήν στα μ. 21-24 είναι αμφίβολο αν τελικά επιτυγχάνουν να εδραιώσουν σε ικανοποιητικό βαθμό την δευτερεύουσα αυτή τονικότητα στο τέλος της πρώτης ενότητος. Μετά την διπλή διαστολή, ο Mozart σχηματίζει ένα ακόμη οκτάμετρο (στα μ. 25-32) με μοτίβα που παραπέμπουν τόσο στο πλάγιο θέμα (στα πρώτα έξι μέτρα) όσο και στο κύριο (πρβλ. ιδίως τα μ. 31-32 με τα 15-16)· από αρμονικής επόψεως πάντως, η αρχική μετατροπική κίνηση οδηγεί μάλλον γρήγορα πίσω στην αρχική τονικότητα για την επανέκθεση ολόκληρου του δεκαεξάμετρου κυρίου θέματος στα μ. 33-48. Με επουσιώδεις μεταβολές επανέρχονται κατόπιν και τα τέσσερα πρώτα μέτρα του πλαγίου θέματος στα μ. 49-52· στην θέση όμως των μ. 21-24 της *εκθέσεως*, στην τρίτη μακροδομική ενότητα εμφανίζεται μία νέα καταληκτική φράση στην Σολ-μείζονα στα μ. 53-56. Επομένως, μπορεί μεν η φραστική δομή και η έκταση της *επανεκθέσεως* να είναι ταυτόσημες με τις αντίστοιχες της *εκθέσεως*,[756] θα πρέπει όμως να επισημανθεί με ιδιαίτερη έμφαση ότι το πλάγιο θέμα του συγκεκριμένου συμφωνικού μέρους μόλις και μετά βίας εκπληρώνει τις συμβατικές του υποχρεώσεις – αρμονικές και θεματικές – στο πλαίσιο μιας μορφής σονάτας. Η χαλαρότητα, μάλιστα, με την οποία ο συνθέτης αντιμετωπίζει το δομικό αυτό στοιχείο παραπέμπει, κατά την γνώμη μου, σε πρακτικές που εφαρμόζονται σε μενουέττα μάλλον, παρά σε καθ' εαυτά αργά μέρη σε τριμερή μορφή σονάτας – υπόθεση, η οποία ενισχύεται περαιτέρω από το τρίσημο μέτρο της παρούσας συνθέσεως αλλά και από την αποκλειστική παρουσία οκτάμετρων δομικών μελών καθ' όλην την διάρκειά της.[757]

Στην (τέταρτη κατά σειρά) *συμφωνία σε Ρε-μείζονα* KV 73q / 84 του 1770, το μεσαίο Andante όχι μόνο τίθεται στην Λα-μείζονα, αλλά και ακολουθεί το δομικό πρότυπο της

[752] Ως προς την τριμερή του μακροδομή, πρβλ. Gersthofer, ό.π., σ. 419· ο Weising (ό.π., σ. 173), παραδόξως, αντιμετωπίζει το κομμάτι αυτό με όρους του διμερούς τύπου σονάτας, μη αναγνωρίζοντας έτσι την επανέκθεση του κυρίου θέματος στα μ. 23-26.

[753] Πρβλ. Gersthofer (ό.π., σ. 419) και Smyth ("»Balanced Interruption«…", ό.π., σ. 83).

[754] Ως προς τα περιεχόμενα της *επεξεργασίας*, πρβλ. επίσης Gersthofer, ό.π., σ. 419 και 421.

[755] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 173.

[756] Όπως παρατηρεί ο Smyth, "»Balanced Interruption«…", ό.π., σ. 83.

[757] Παρ' όλα αυτά, δεν θα έπρεπε να θεωρήσει κανείς ότι το αργό αυτό μέρος υποκαθιστά όντως ένα μενουέττο, αφού η *συμφωνία* KV 73n / 95 διαθέτει ούτως ή άλλως ένα μενουέττο (με trio) ως τρίτο μέρος· πρόκειται απλώς για μια ενδιαφέρουσα επίδραση χαρακτηριστικών γνωρισμάτων του μενουέττου στην διαμόρφωση ενός αργού μέρους σε μορφή τριμερούς σονάτας.

σονάτας χωρίς *επεξεργασία*,[758] δίχως επομένως να εμπεριέχει μακροδομικές επαναλήψεις όπως όλα τα προγενέστερα αργά μέρη σε μορφές σονάτας. Το κύριο θέμα της *εκθέσεως* διατυπώνεται ως δεκαεξάμετρη περίοδος, τα επιμέρους οκτάμετρα της οποίας καταλήγουν στην δεσπόζουσα (μ. 8) και στην τονική (μ. 16), ενώ το δεύτερο εξ αυτών εμπλουτίζεται ηχοχρωματικά από την σύμπραξη των όμποε και των κόρνων με την ομάδα των εγχόρδων. Η ακόλουθη μετάβαση στα μ. 17-24 συνίσταται σε μια νέα μοτιβική ιδέα που εξελίσσεται κατά το μικροδομικό πρότυπο της προτάσεως και καταλήγει σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα, προκειμένου στα μ. 25-35 να την διαδεχθεί το πλάγιο θέμα στην Μι-μείζονα με μάλλον ακανόνιστη δομή (4 και 3 + 4 μέτρων). Θεωρητικά, η τέλεια πτώση-τομή στο μ. 35 θα μπορούσε να οδηγήσει απ' ευθείας στην επανέκθεση του κυρίου θέματος· εντούτοις, ο Mozart παρεμβάλλει στο σημείο αυτό ένα τετράμετρο συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση* (στα μ. 36-39),[759] επιδιώκοντας έτσι να καταστήσει σαφή την επανερμηνεία της Μι-μείζονος ως δεσπόζουσας (μεθ' εβδόμης) της αρχικής τονικότητος. Μόνο κατόπιν τούτου λοιπόν, επανεκτίθενται στην Λα-μείζονα με επουσιώδεις αλλαγές το κύριο θέμα (μ. 40-55), η μετάβαση (μ. 56-63) καθώς και το πλάγιο θέμα (πρβλ. μ. 64-73 με 25-34), του οποίου η τελική πτώση προεκτείνεται στα μ. 74-79, κατ' αναλογίαν προς το σύντομο συνδετικό πέρασμα μετά το πέρας της *εκθέσεως*.[760]

Η ίδια μακροδομική οργάνωση τηρείται και στο Andante σε Ντο-μείζονα της *συμφωνίας σε Σολ-μείζονα* KV 74.[761] Εν προκειμένω όμως, το κύριο θέμα συνίσταται σε μια ασύμμετρη κατασκευή δέκα μέτρων με κατάληξη σε μισή πτώση,[762] γεγονός που επιτρέπει την αδιαμεσολάβητη εμφάνιση της Σολ-μείζονος και της πλάγιας θεματικής ομάδος, που περιλαμβάνει τουλάχιστον δύο διαφορετικές θεματικές ιδέες, στα μ. 11-19 και 20-29.[763] Στα μ. 30-39, εξ άλλου, εμφανίζεται μία ακόμη, καταληκτική θεματική ιδέα, η οποία μάλιστα επικαλύπτεται με ένα πεντάμετρο συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση* (στα μ. 39-43),[764] όπου και πάλι η δευτερεύουσα τονικότητα επανακτά την λειτουργία δεσπόζουσας της αρχικής Ντο-μείζονος. Έτσι, όλα τα θεματικά περιεχόμενα της *εκθέσεως* επανεμφανίζονται κατόπιν (το κύριο θέμα, στα μ. 44-53) είτε μεταφέρονται (οι πλάγιες και καταληκτικές ιδέες, στα μ. 54-82) στην Ντο-μείζονα δίχως ουσιώδεις τροποποιήσεις.[765] Εδώ λοιπόν, το ενδιάμεσο συνδετικό πέρασμα δεν βρίσκει κάτι το ανάλογο στο τέλος της *επανεκθέσεως*, η οποία ολοκληρώνεται ακριβώς όπως η πρώτη ενότητα.

Από τις έξι συμφωνίες του 1771, μόνον η *συμφωνία σε Ντο-μείζονα* KV 111b / 96 διαθέτει αργό μέρος σε διμερή μορφή σονάτας, ένα σύντομο Andante σε ντο-ελάσσονα.[766] Το κύριο θέμα αποτελείται από μια τρίμετρη ιδέα που επαναλαμβάνεται στα μ. 4-6 και καταλήγει στην τονική στο μ. 7. Αμέσως μετά, το πλάγιο θέμα εισάγεται στην σχετική Μι-

[758] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 173· Hugh Macdonald, "Repeats in Mozart's Instrumental Music", στο: Dietrich Berke – Harald Heckmann (επιμ.), *Festschrift Wolfgang Rehm zum 60. Geburtstag*, Bärenreiter, Kassel 1989, σ. 123.

[759] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 173.

[760] Ο Weising (ό.π., σ. 173) εκλαμβάνει την σύντομη αυτή καταληκτική προέκταση της *επανεκθέσεως* ως *coda*, αλλά η άποψή του αυτή δεν δικαιώνεται ούτε από την έκταση ούτε από τα αρμονικά και θεματικά περιεχόμενα του επιπρόσθετου αυτού τμήματος.

[761] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 173· Macdonald, ό.π., σ. 123· Gersthofer, ό.π., σ. 396-397.

[762] Πρβλ. Gersthofer (ό.π., σ. 396-397) – αν και διαφωνώ με την ιδέα ότι το αρχικό δίμετρο λειτουργεί ως διαμεσολάβηση ανάμεσα στο γρήγορο πρώτο μέρος της συμφωνίας που συνδέεται άμεσα με το αργό δεύτερο: διότι αν όντως ίσχυε κάτι τέτοιο, τότε τα μ. 1-2 του Andante δεν επρόκειτο να επανέλθουν αργότερα, στην έναρξη της ενότητος της *επανεκθέσεως* (στα μ. 44-45).

[763] Πρβλ. Gersthofer, ό.π., σ. 396.

[764] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 173. Ο Gersthofer (ό.π., σ. 396), εξ άλλου, τοποθετεί την έναρξη του μικροσκοπικού αυτού τμήματος στο μ. 40.

[765] Πρβλ. Gersthofer, ό.π., σ. 397.

[766] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 174.

ύφεση-μείζονα στα μ. 8-19, εμπεριέχοντας και αυτό μια τμηματική επανάληψη (πρβλ. μ. 12-15 με 16-19). Μετά την διπλή διαστολή, η τρίμετρη κύρια ιδέα παρατίθεται στην Μι-ύφεση-μείζονα στα μ. 20-22 και επιχειρεί μάλιστα να επαναληφθεί άμεσα στα μ. 23-25 (κατά το πρότυπο της *εκθέσεως*), στην πορεία της όμως στρέφεται προς την φα-ελάσσονα, απ' όπου η αναπτυξιακή εξύφανση των μ. 26-31 οδηγεί εν τέλει ομαλά στην αρχική τονικότητα για την επανέκθεση ολόκληρου του πλαγίου θέματος στα μ. 32-43.

Κατά τα λοιπά, άλλα τέσσερα αργά συμφωνικά μέρη σε τριμερή μορφή σονάτας προστίθενται την ίδια χρονιά. Το Andantino σε Σι-ύφεση-μείζονα της *συμφωνίας σε Φα-μείζονα* KV 75[767] ξεκινά με ένα οκτάμετρο κύριο θέμα που συνίσταται σε δύο μικρές μελωδικές φράσεις (στα δίμετρα 1-2 και 3-4 η πρώτη, στα 5-6 και 7-8 η δεύτερη). Η επαναφορά της πρώτης από αυτές στα μ. 9-10, εντούτοις, προσλαμβάνει μεταβατική πλέον λειτουργία και μάλιστα προεκτείνεται μέχρι το μ. 12a, μετατρέποντας προς την Φα-μείζονα. Το πλάγιο θέμα, στην δευτερεύουσα αυτή τονικότητα, εξελίσσεται κατόπιν στα μ. 12b-21 υπό μορφήν ασύμμετρης περιόδου και βασίζεται ουσιαστικά σε έναν καινοφανή μετασχηματισμό μοτίβων του κυρίου θέματος·[768] έπεται δε μια καταληκτική ιδέα στα μ. 22-25, η οποία αφού επισφραγίσει την κατάληξη στην Φα-μείζονα οδηγεί εκ νέου στην αρχική τονικότητα, τόσο για την επανάληψη της *εκθέσεως* όσο και για την έναρξη της *επεξεργασίας*. Η τελευταία πάντως δεν στέκεται καθόλου στην Σι-ύφεση-μείζονα, παρά μέσω της υποδεσπόζουσάς της (στα μ. 26-27) και της σχετικής της ελάσσονος (στα μ. 28-29) οδηγείται στην σχετική σολ-ελάσσονα (στα μ. 30-33a) και από εκεί ανακατευθύνεται προς την δεσπόζουσα της αρχικής Σι-ύφεση-μείζονος (στα μ. 33b-35). Παράλληλα, το θεματικό υλικό της μεσαίας αυτής ενότητος είναι ανεξάρτητο της *εκθέσεως*,[769] αν και ο χειρισμός του (αλυσιδοποίηση της χειρονομίας των μ. 26-27 στα μ. 28-29 και μελωδική εξύφανση στα μ. 32-35 με αφετηρία το περιεχόμενο των μ. 30-31) είναι σαφέστατα αναπτυξιακός. Στην *επανέκθεση*, τέλος, το κύριο θέμα επανέρχεται αναλλοίωτο στα μ. 36-43, η μετάβαση διατηρεί την δομική της υπόσταση στα μ. 44-47a, αλλά μεταβάλλεται αρμονικώς για να οδηγήσει στην Σι-ύφεση-μείζονα, όπου στην συνέχεια μεταφέρονται τόσο το πλάγιο θέμα (στα μ. 47b-56, με ορισμένες επουσιώδεις τροποποιήσεις) όσο και το καταληκτικό (στα μ. 57-60, με διπλή κατάληξη που εξυπηρετεί αφ' ενός την επανάληψη των δύο τελευταίων ενοτήτων και αφ' ετέρου το οριστικό κλείσιμο του μέρους).[770]

Στο Andante σε Ντο-μείζονα της *συμφωνίας σε Σολ-μείζονα* KV 75b / 110 ο Mozart πειραματίζεται εκτενώς με μιμητικές διαδικασίες, οι οποίες ενσωματώνονται σχεδόν σε κάθε δομικό μέλος των δύο εξωτερικών ενοτήτων.[771] Έτσι, το κύριο θέμα εκτείνεται σε εννέα μέτρα, μόνο και μόνο επειδή στα μ. 3-5 τα μοτίβα των δύο ομάδων βιολιών εναλλάσσονται μιμητικά μεταξύ τους, προτού ακολουθήσει το (ομοφωνικής υφής) καταληκτικό τετράμετρο 6-9. Αλλά και η πρώτη ιδέα της πλάγιας θεματικής ομάδος, που εισάγεται στην Σολ-μείζονα δίχως διαμεσολάβηση στα μ. 10-13, συνίσταται αποκλειστικά στην μιμητική εναλλαγή δύο μονόμετρων μοτίβων μεταξύ των δύο ομάδων βιολιών (η μελωδική γραμμή των οποίων διπλασιάζεται επιπλέον στην υποκείμενη οκτάβα από τα δύο φαγγόττα), ενώ στην καταληκτική ιδέα των μ. 18-22 το σύνολο των οργάνων εισάγεται δύο φορές σταδιακά με έναν μικρό ανιόντα αρπισμό.[772] Εκ των πραγμάτων λοιπόν, μόνον η δεύτερη πλάγια θεματική

[767] Ως προς την τριμερή μακροδομή του, πρβλ. Weising (ό.π., σ. 173) και Gersthofer (ό.π., σ. 425).
[768] Την μοτιβική αυτή ομοιότητα παρατηρεί και ο Weising, ό.π., σ. 173.
[769] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 173 (ο οποίος μάλιστα χαρακτηρίζει την μεσαία ενότητα ως "επεισόδιο"), αλλά και Gersthofer, ό.π., σ. 425.
[770] Εσφαλμένως ο Smyth ("»Balanced Interruption«…", ό.π., σ. 83) υποδεικνύει στην περίπτωση αυτή μια *επανέκθεση* ιδίας εκτάσεως με την *έκθεση* αλλά διαφοροποιημένης φραστικής δομής, αφού είναι προφανές ότι οι δύο αυτές εξωτερικές ενότητες ταυτίζονται απολύτως από δομικής επόψεως.
[771] Πρβλ. Gersthofer, ό.π., σ. 253-254. Ως προς την τριμερή μακροδομή, πρβλ. επίσης Weising (ό.π., σ. 173) αλλά και Gersthofer (ό.π., σ. 396).
[772] Όλες οι παραπάνω μιμητικές διαδικασίες μνημονεύονται και από τον Gersthofer, ό.π., σ. 253-254· ως προς την διαμόρφωση της καταληκτικής ιδέας, βλ. ακόμη ό.π., σ. 397.

ιδέα των μ. 14-17 διακρίνεται από τον περίγυρό της, εξαιτίας της σαφέστατα ομοφωνικής της υφάνσεως (όπως δηλαδή και τα μ. 6-9 ανάμεσα στα μ. 3-5 και 10-13). Η υφολογική αυτή εναλλαγή διατηρείται αναλλοίωτη και στην *επανέκθεση* (μ. 31-52), η οποία ούτως ή άλλως δεν διαφοροποιείται σε τίποτε σχεδόν από την *έκθεση*,[773] αν και το ύστερο τετράμετρο του κυρίου θέματος (μ. 36-39) προσλαμβάνει τώρα μια μεταβατική λειτουργία, φθάνοντας μέσω της υποδεσπόζουσας σε μια καλά αρθρωμένη μισή πτώση πριν την μεταφορά στην Ντο-μείζονα των πλαγίων θεματικών ιδεών (στα μ. 40-47, με ενδιαφέρουσες ενορχηστρωτικές παρεμβάσεις) και της κατακλείδας (στα μ. 48-52). Ανάμεσα στις δύο αυτές ταυτόσημες εξωτερικές ενότητες, η *επεξεργασία* αποτελείται από ένα ομοφωνικό τετράμετρο στα μ. 23-26 που επαναλαμβάνεται ελάχιστα παρηλλαγμένο στα μ. 27-30 και όπου ένας συνεχής ισοκράτης επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος πραγματώνεται δια της εξύφανσης ρυθμικών μοτίβων της καταληκτικής ιδέας της *εκθέσεως*.[774]

Στην *συμφωνία σε Φα-μείζονα* KV 112, το Andante σε Σι-ύφεση-μείζονα ακολουθεί το ίδιο δομικό πρότυπο,[775] αν και σε αρκετά σημεία του καθίσταται φανερή μια περισσότερο εκλεπτυσμένη διαμόρφωση, σε σχέση τουλάχιστον με τα προηγούμενα αργά μέρη. Στην *έκθεση*, το κύριο θέμα συνίσταται σε ένα απλό τετράμετρο που κινείται από την τονική προς την δεσπόζουσα και αφού επαναληφθεί αυτούσιο στα μ. 5-8 καταλήγει στο μ. 9 στην τονική· η μετάβαση κατόπιν, αναπτύσσοντας μοτιβικό υλικό του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 10-13 με 9 και μ. 14-17 με 1-3), οδηγείται σταδιακά προς την Φα-μείζονα, την οποία και επικυρώνει το πλάγιο θέμα με ένα αρμονικώς κλειστό τετράμετρο που παρουσιάζεται εις διπλούν, στα μ. 18-21 και 22-25.[776] Μετά την διπλή διαστολή, το αρχικό δίμετρο του κυρίου θέματος παρατίθεται δύο φορές στην έναρξη της *επεξεργασίας*,[777] πρώτα ξεκάθαρα στην Φα-μείζονα (στα μ. 26-27) και έπειτα υφιστάμενο αρμονική αλλοίωση (στα μ. 28-29) που εξυπηρετεί μια στροφή προς την σχετική σολ-ελάσσονα, η οποία επικυρώνεται πτωτικά στα μ. 30-31 με σαφείς αναφορές στο υλικό του μ. 4. Ακολούθως, η ίδια διαδικασία επαναλαμβάνεται ελαφρώς συνεπτυγμένη στα μ. 32-36 (πρβλ. μ. 26-28 και 30-31), ακολουθώντας όμως την αντίθετη τονική πορεία, από την σολ-ελάσσονα προς την Φα-μείζονα, η οποία τελικά στο μ. 37 επανερμηνεύεται ως η δεσπόζουσα της αρχικής Σι-ύφεση-μείζονος, προκειμένου να ακολουθήσει από εκεί και ύστερα η ενότητα της *επανεκθέσεως*. Εδώ, τόσο κύριο θέμα (στα μ. 38-46) όσο και το πλάγιο θέμα (στα μ. 57-64) επανέρχονται στην αρχική τονικότητα δίχως καμμία μεταβολή· η μετάβαση, εντούτοις, μετά την αυτούσια παράθεση και των μ. 10-13 στα μ. 47-50, εξαλείφει τα μ. 14-15 και μεταφέρει το παρεμφερές δίμετρο 16-17 αρχικά στην υποδεσπόζουσα Μι-ύφεση-μείζονα (μ. 51-52), κατόπιν στην σχετική της ντο-ελάσσονα (μ. 53-54) και τέλος στην Σι-ύφεση-μείζονα (μ. 55-56), έχοντας ως εκ τούτου ακολουθήσει μια πιο πολύπλοκη αρμονική πορεία αλλά παράλληλα και διευρυνθεί κατά ένα δίμετρο σε σχέση με το αντίστοιχο τμήμα της *εκθέσεως*.[778]

Στην αμέσως επόμενη *συμφωνία σε Λα-μείζονα* KV 114, το Andante σε Ρε-μείζονα παρουσιάζει επίσης ενδιαφέροντα χαρακτηριστικά.[779] Το κύριο θέμα καταλαμβάνει μεγάλο

[773] Πρβλ. Smyth, "»Balanced Interruption«…", ό.π., σ. 83.

[774] Παρ' ότι λοιπόν η θεματική διασύνδεση της μεσαίας ενότητος προς την πρώτη δεν είναι τόσο άμεση, μου είναι δύσκολο να συμφωνήσω με τους Weising (ό.π., σ. 173) και Gersthofer (ό.π., σ. 396), οι οποίοι εκλαμβάνουν τα μ. 23-30 ως "επεισόδιο" και ως απλή περίοδο "επαναφοράς προς την *επανέκθεση*" με τελείως αυτόνομο μοτιβικό υλικό.

[775] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 174· Gersthofer, ό.π., σ. 396.

[776] Η μοτιβική συγγένεια μεταξύ των δύο θεμάτων, την οποία επικαλείται ο Weising (ό.π., σ. 174), δεν επαληθεύεται· πιθανότατα, ο Weising έχει εκλάβει ως πλάγιο θέμα και τα μ. 14-17 της μεταβάσεως.

[777] Ο Gersthofer (ό.π., σ. 396) υποδεικνύει την αξιοποίηση του υλικού του κυρίου θέματος στο σημείο αυτό, αν και δίχως κανέναν προφανή λόγο αντιλαμβάνεται την μεσαία αυτή ενότητα περισσότερο ως μία περίοδο επαναφοράς προς την *επανέκθεση* παρά ως πραγματική *επεξεργασία*. Αντιθέτως, ο Weising (ό.π., σ. 174) δεν φαίνεται να έχει τέτοιους ενδοιασμούς και αναγνωρίζει την αναπτυξιακή φύση των μ. 26-37.

[778] Πρβλ. εν μέρει και Gersthofer, ό.π., σ. 396.

[779] Για την τριμερή μακροδομή του, πρβλ. επίσης Weising, ό.π., σ. 174.

τμήμα της *εκθέσεως*, διαρθρωμένο ως δεκαεξάμετρη περίοδος με πτώσεις στην δεσπόζουσα (μ. 8) και στην τονική (μ. 16), ενώ η μεσολάβηση μιας μικρής μεταβάσεως στα μ. 17-20 (με κατάληξη στην διπλή δεσπόζουσα) ανοίγει τον δρόμο για την παρουσίαση του πλαγίου θέματος στην Λα-μείζονα, στα μ. 21-28.[780] Στην *επανέκθεση* όμως, από το κύριο θέμα απομένει πλέον μόνον η πρώτη οκτάμετρη φράση (στα μ. 47-54), η τελική μισή πτώση της οποίας συγχωνεύεται με εκείνη της μεταβάσεως (πρβλ. το μ. 54 εξίσου με το μ. 8 καθώς και με το μ. 20), οδηγώντας έτσι άμεσα στην τονική επαναφορά του πλαγίου θέματος στα μ. 55-62 (με ορισμένες επουσιώδεις τροποποιήσεις στο τελευταίο τετράμετρο)· ως εκ τούτου, από τα 28 μέτρα της *εκθέσεως* επανεκτίθενται μόλις τα 16.[781] Η ενότητα της *επεξεργασίας*, πάντως, εκτείνεται σε 18 μέτρα, εξισορροπώντας έτσι σε σημαντικό βαθμό τις απώλειες της *επανεκθέσεως*. Η κεφαλή του κυρίου θέματος (στα βαθύφωνα έγχορδα) συνδυάζεται εδώ με μία νέα φιγούρα ογδόων εν είδει "αντιθέματος", διαμορφώνοντας ένα τετράμετρο στην Λα-μείζονα (μ. 29-32) που αμέσως μετά αλυσιδοποιείται στην Ρε-μείζονα (μ. 33-36) και στην συνέχεια ρευστοποιείται σε ολοένα και μικρότερες δομικές μονάδες (δίμετρες στα μ. 37-42 και μονόμετρες στα μ. 43-46),[782] ακολουθώντας παράλληλα μια μετατροπική πορεία που δίχως ισχυρές τονικοποιήσεις ενδιάμεσων τονικών σταθμών καταλήγει εν τέλει ομαλά στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος.

Τα αργά μέρη των συμφωνιών του 1772 είναι στο σύνολό τους γραμμένα σε τριμερή μορφή σονάτας. Στο Andante σε Φα-μείζονα της *συμφωνίας σε Ντο-μείζονα* KV 73,[783] μάλιστα, το περιοδικής δόμησης κύριο θέμα της *εκθέσεως* αναλαμβάνει συγχρόνως και την λειτουργία της μετάβασης, καθώς η πρώτη πτώση του (στο μ. 4) γίνεται στην δεσπόζουσα, ενώ η δεύτερη (στο μ. 8a) καταλήγει ήδη στην διπλή δεσπόζουσα, προκειμένου οι πλάγιες θεματικές ιδέες των μ. 8b-14a και 14b-21 να παρουσιασθούν άμεσα στην δευτερεύουσα τονικότητα της Ντο-μείζονος.[784] Στην *επανέκθεση*, αντιθέτως, τα μ. 31-36a ταυτίζονται απολύτως με τα μ. 1-6a του κυρίου θέματος, αλλά τα μ. 6b-8a μεταφέρονται στα μ. 36b-38a στην υπερκείμενη τετάρτη, οδηγώντας με τον τρόπο αυτόν εκ νέου σε μισή πτώση στην Φα-μείζονα που επιτρέπει από εκεί και ύστερα την τονική επαναφορά ολόκληρης της πλάγιας θεματικής ομάδος στα μ. 38b-51.[785] Για την αναπτυξιακή φύση της μεσαίας ενότητος, εξ άλλου, δεν θα έπρεπε να αμφιβάλλει κανείς:[786] στα μ. 22-23 και 24-25, κατ' αρχάς, το εναρκτήριο δίμετρο του κυρίου θέματος παρατίθεται δύο φορές, σε μια μετατροπική πορεία προς την σολ-ελάσσονα και κατόπιν προς την Φα-μείζονα, ενώ στην συνέχεια (μ. 26-30) η αλυσιδοποίηση μιας νέας μοτιβικής ιδέας οδηγεί ομαλότατα στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος, προετοιμάζοντας έτσι την έναρξη της *επανεκθέσεως*.

Απλή δομικώς είναι επίσης η περίπτωση του Andante σε Ντο-μείζονα της *συμφωνίας σε Σολ-μείζονα* KV 124.[787] Το κύριο θέμα παρουσιάζει πάντως ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς η

[780] Η μοτιβική συγγένεια που παρατηρεί ο Weising (ό.π., σ. 174) ανάμεσα στο κύριο και στο πλάγιο θέμα, για εμένα τουλάχιστον δεν είναι καθόλου προφανής.
[781] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 174.
[782] Παρ' ότι είναι σαφές ότι η κεφαλή του κυρίου θέματος σταδιακώς εκτοπίζεται από το νέο μοτιβικό στοιχείο, η *επεξεργασία* αυτή απέχει παρασάγγας από το να θεωρηθεί θεματικώς ελεύθερη από την *έκθεση* ή από το να χαρακτηρισθεί ως "επεισόδιο", όπως υποστηρίζει ο Weising, ό.π., σ. 174.
[783] Όσον αφορά στην τριμερή διάρθρωσή του, πρβλ. Weising (ό.π., σ. 173) και Gersthofer (ό.π., σ. 396).
[784] Η μοτιβική συγγένεια της πλάγιας θεματικής ομάδος με το κύριο θέμα, την οποία υποστηρίζει ο Weising (ό.π., σ. 173), στην πραγματικότητα περιορίζεται στην ρυθμική μόνον ομοιότητα των εναρκτήριων μοτίβων του κυρίου θέματος και της πρώτης πλάγιας ιδέας· κατά συνέπειαν, στην δεδομένη περίπτωση δεν είναι δυνατόν να γίνει λόγος για "μονοθεματικότητα".
[785] Η συγκεκριμένη *επανέκθεση* έχει συνεπώς την ίδια φραστική δομή και το ίδιο μέγεθος με την *έκθεση*, όπως επισημαίνει και ο Smyth, "»Balanced Interruption«…", ό.π., σ. 83.
[786] Όπως ίσως κάνει ο Gersthofer (ό.π., σ. 396), αν και στην συνέχεια (ό.π., σ. 421) περιγράφει εξονυχιστικά τις αναπτυξιακές διαδικασίες που λαμβάνουν χώραν τόσο στα μ. 22-25 όσο και στα μ. 26-30 της *επεξεργασίας*.
[787] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 174.

περιοδική του δόμηση ενσωματώνει αμέσως μετά την τέλεια πτώση του μ. 4 μια σύντομη μετατροπική πορεία στα μ. 5-7 (υποστηριζόμενη από ένα χρωματικό κατιόν βάσιμο) που ουσιαστικά επιφέρει την μετάθεση της ολοκλήρωσης της δεύτερης φράσεως (σε μισή πτώση) στο μ. 10. Κατόπιν παρουσιάζεται το πλάγιο θέμα στην Σολ-μείζονα στα μ. 11-19 – σε δομή περιόδου επίσης, αλλά με νέα θεματικά περιεχόμενα και με την πολύ χαρακτηριστική πρώτη είσοδο των πνευστών (ζευγών όμποε και κόρνων) – ενώ η *έκθεση* ολοκληρώνεται με μια εμφαντική κατακλείδα στα μ. 20-24. Η *επεξεργασία*, που ακολουθεί στα μ. 25-32, αρμονικά εμμένει καθ' όλην την διάρκειά της στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος, ενόσω από θεματικής πλευράς εκμεταλλεύεται το αρχικό μοτίβο του κυρίου θέματος στην διαμόρφωση μιας οκτάμετρης προτασιακής δομής. Η *επανέκθεση*, τέλος, ακολουθεί πιστά την δομή της *εκθέσεως*, επαναφέροντας στην Ντο-μείζονα τόσο το κύριο (στα μ. 33-42) όσο και το πλάγιο θέμα με την κατακλείδα (στα μ. 43-51 και 52-56) δίχως ουσιαστικές αλλαγές.[788]

Στο Andante grazioso σε Σολ-μείζονα της *συμφωνίας σε Ντο-μείζονα* KV 128,[789] το κύριο θέμα παρουσιάζει την ίδια περιοδική ασυμμετρία (αποτελούμενο από δύο φράσεις των 4 και 6 μέτρων, αντιστοίχως), αν και το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του έγκειται στην μιμητική είσοδο των φωνών, αρχικά από τις υψηλότερες προς τις χαμηλότερες (στα μ. 1-3 που οδηγούν σε μισή πτώση στο μ. 4) και έπειτα από τις χαμηλότερες προς τις υψηλότερες (στα μ. 5-7, με ομοφωνική εξέλιξη στα μ. 8-9 και τέλεια πτώση στο μ. 10). Μια τρίτη φράση, στα μ. 11-14, συγγενής μοτιβικά προς το κύριο θέμα, λειτουργεί ως μετάβαση και καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα. Στην συνέχεια, το πλάγιο θέμα στην Ρε-μείζονα συνίσταται εκ νέου στην διαδοχική εμφάνιση ενός απλού μοτίβου δεκάτων-έκτων στα πρώτα βιολιά (μ. 15), στα δεύτερα βιολιά (μ. 16), στα τσέλλα με τα κοντραμπάσσα (μ. 17) και τελικά στις βιόλες (μ. 18) καθώς και σε ένα πτωτικό μέτρο (μ. 19), που συνδέεται άμεσα με τις καταληκτικές ιδέες των μ. 20-23 και 24-26 (στην τελευταία μάλιστα, καθίσταται σαφής η μοτιβική αναφορά στο επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος).[790] Μετά την διπλή διαστολή, η ενότητα της *επεξεργασίας* ανοίγει – κατ' αναλογίαν προς την *έκθεση* – με την διαδοχική εμφάνιση των πρώτων βιολιών, των δεύτερων βιολιών και κατόπιν των υπόλοιπων βαθύφωνων εγχόρδων από κοινού, αλλά τώρα το εναρκτήριο μοτίβο του κυρίου θέματος κάνει μία μόνο εμφάνιση στην άρση του μ. 26 και αμέσως μετά εγκαταλείπεται προς όφελος μιας μετατροπικής μοτιβικής ανασύνθεσης γνώριμου υλικού (πρβλ. π.χ. τα μ. 27 και 11, 28 και 21, 29 και 3) που καταλήγει στην λα-ελάσσονα στο μ. 30 και κατόπιν μερικής αλυσιδοποίησης (πρβλ. μ. 30b-31 με 26b-27) και διαφορετικής εξέλιξης (στα μ. 32-33) στρέφεται προς την δεσπόζουσα της σχετικής μι-ελάσσονος. Ένα δεύτερο τμήμα της *επεξεργασίας* ξεκινά σε δομική επικάλυψη στο μ. 34, όπου η πρώτη καταληκτική ιδέα αναπλάθεται στο νέο αυτό αρμονικό περιβάλλον (πρβλ. μ. 34-37 με 20-23), ενώ ακολούθως η χαρακτηριστική φιγούρα ανιούσας κλίμακας αποσπάται στα πρώτα βιολιά (μ. 38-40) κατά την πορεία επαναπροσέγγισης της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος στο μ. 41. Έτσι, η *επανέκθεση* μπορεί πλέον να ξεκινήσει με την αυτούσια επαναφορά του κυρίου θέματος στα μ. 42-51, την οποία διαδέχεται μια ελαφρώς τροποποιημένη εκδοχή της μεταβάσεως στα μ. 52-55 (με μικρή παρέκκλιση προς την υποδεσπόζουσα και τελική μισή πτώση στην αρχική τονικότητα), μια επίσης παρηλλαγμένη μεταφορά του πλαγίου θέματος στην Σολ-μείζονα στα μ. 56-60 – με διαφορετική ακολουθία εισόδου των φωνών (πρώτα βιολιά – βιόλες – τσέλλα και κοντραμπάσσα – δεύτερα βιολιά) αλλά και περισσότερη κίνηση στις "αντιθεματικές" φιγούρες – καθώς και η σχεδόν απαράλλακτη επαναφορά της καταληκτικής ομάδος στα μ. 61-67.[791]

[788] Πρβλ. Smyth, "»Balanced Interruption«…", ό.π., σ. 83.
[789] Ως προς την τριμερή μακροδομή, πρβλ. Weising, ό.π., σ. 174.
[790] Με την υποδειχθείσα κατανομή της *εκθέσεως* συμφωνεί εμμέσως και ο Seiffert ("»Absatzformeln«…", ό.π., σ. 138), υποδεικνύοντας ως σημεία (πτωτικής) τομής τα μ. 10, 14 και 20.
[791] Η *επανέκθεση* συνεπώς είναι ταυτόσημη της *εκθέσεως*, όπως παρατηρεί και ο Smyth, "»Balanced Interruption«…", ό.π., σ. 83.

Η αμέσως επόμενη *συμφωνία σε Σολ-μείζονα* KV 129 διαθέτει επίσης αργό μέρος σε τριμερή μορφή σονάτας, ένα Andante σε Ντο-μείζονα.[792] Στην προκειμένη περίπτωση, όμως, το κύριο θέμα διαμορφώνεται ως τυπική δεκαεξάμετρη περίοδος, αποτελούμενη από δύο οκτάμετρες προτάσεις (με κατάληξη στην δεσπόζουσα η πρώτη, στο μ. 8, και στην τονική η δεύτερη, στο μ. 16), ενώ η επικαλυπτόμενη με την κατάληξη του κυρίου θέματος μετάβαση των μ. 16-18 στρέφεται απ' ευθείας προς την Σολ-μείζονα, η οποία κατόπιν επικυρώνεται με το πλάγιο θέμα των μ. 19-26 και την κατακλείδα των μ. 26-30.[793] Η *επεξεργασία* περιορίζεται σε ένα μόλις οκτάμετρο (μ. 31-38) και σε γενικές γραμμές περιστρέφεται γύρω από την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος, δίνει όμως έμφαση σε αναπτυξιακές διαδικασίες, με τον αντιστικτικό συνδυασμό μιας νέας θεματικής ιδέας – που εισάγεται εν είδει fugato από τα πρώτα και τα δεύτερα βιολιά (σε stretto στα μ. 31a και 31b), τις βιόλες (στο μ. 33) και τα τσέλλα με τα κοντραμπάσσα (στο μ. 35) – με την "αντιθεματική" εξύφανση της χαρακτηριστικής φιγούρας της κατακλείδας στις δύο ομάδες βιολιών (στα μ. 33-36).[794] Η μετέπειτα επανέκθεση του κυρίου θέματος στα μ. 39-54 δεν διαφοροποιείται σε τίποτε, εν αντιθέσει προς το ακόλουθο μεταβατικό τμήμα (στα μ. 54-59) που αναπτύσσεται σημαντικά και μέσω της υποδεσπόζουσας και της δεσπόζουσας επιστρέφει αλυσιδωτά στην Ντο-μείζονα για την επαναφορά του πλαγίου θέματος στα μ. 60-67, αλλά και της καταληκτικής ιδέας στα μ. 67-73 – η οποία διευρύνεται κατά δύο μέτρα, εξαιτίας της ενσωματωμένης επέκτασης της τελικής πτώσεως στα μ. 71-72 (μια αναδόμηση του μ. 66 εις διπλούν· πρβλ. αντιθέτως τα μ. 67-70 με τα 26-29 και το μ. 73 με το μ. 30).[795]

Στο Andantino grazioso σε Σι-ύφεση-μείζονα της *συμφωνίας σε Φα-μείζονα* KV 130, ο Mozart επιχειρεί να ανανεώσει σημαντικά το δεδομένο τριμερές μακροδομικό πρότυπο.[796] Στην *έκθεση*, για παράδειγμα, αφιερώνονται από δέκα μέτρα στο κύριο θέμα (μισή πτώση στο μ. 10) αλλά και στην μετάβαση προς την Φα-μείζονα (τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα στο μ. 20)·[797] τα δύο αυτά δομικά μέλη σε θεματικό επίπεδο δίνουν μάλιστα την εντύπωση μιας ενιαίας περιόδου (πρβλ. ιδίως την ταυτόσημη έναρξή τους στα μ. 1-3 και 11-13),[798] αλλά η αρμονική τους λειτουργία τα διαφοροποιεί σαφέστατα, συνεπικουρούμενη και από την ενίσχυση του ορχηστρικού σώματος με την είσοδο των πνευστών στα μ. 11 κ.εξ. Από εκεί και ύστερα πάντως, το πλάγιο θέμα εκτίθεται στην Φα-μείζονα στα μ. 21-33 και ακολουθεί μια σύντομη κατακλείδα στα μ. 34-39. Η *επεξεργασία* χαρακτηρίζεται από πολύ συμμετρική δόμηση, καθώς στο πλαίσιό της μοτίβα του κυρίου και του πλαγίου θέματος αντιπαρατίθενται σε δύο οκτάμετρα τμήματα:[799] αρχικά, στα μ. 40-43 δημιουργείται από το κύριο θέμα ένα τετράμετρο στην δευτερεύουσα τονικότητα, το οποίο αμέσως μετά επαναλαμβάνεται στην ομώνυμη φα-ελάσσονα (στα μ. 44-47)· κατόπιν δε, στα μ. 48-55, η ανάπλαση υλικού του πλαγίου θέματος προσλαμβάνει την δομή μιας οκτάμετρης προτάσεως, που από την (απρόσμενα εμφανιζόμενη στο σημείο αυτό) σχετική σολ-ελάσσονα κατευθύνεται προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος. Έτσι, η περαιτέρω εξέλιξη του μέρους μοιάζει αναμενόμενη και φυσιολογική: το κύριο θέμα επανεκτίθεται στα μ. 56-65, η μετάβαση στρέφεται προς την υποδεσπόζουσα και επανέρχεται στην Σι-ύφεση-μείζονα δίχως

[792] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 174.

[793] Η δομική διάκριση της κατακλείδας από το πλάγιο θέμα, παρά την μοτιβική τους συγγένεια και την στενή διασύνδεσή τους (επικάλυψη στο μ. 26), υποστηρίζεται τόσο από τον Seiffert ("»Absatzformeln«…", ό.π., σ. 138) όσο και από τον Gersthofer (ό.π., σ. 397).

[794] Δεν πρόκειται επομένως για μια ελεύθερη θεματικώς μεσαία ενότητα, όπως ισχυρίζεται ο Weising, ό.π., σ. 174.

[795] Ο Weising (ό.π., σ. 174), αντιθέτως, εκλαμβάνει τα μ. 71-73 ως επιπρόσθετη μικρή *coda*.

[796] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 174· Finscher, "Zur Coda bei Mozart", ό.π., σ. 83.

[797] Πρβλ. Seiffert, "»Absatzformeln«…", ό.π., σ. 138.

[798] Βλ. ειδικότερα και Günther Massenkeil, *Untersuchungen zum Problem der Symmetrie in der Instrumentalmusik W. A. Mozarts*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1962, σ. 42.

[799] Πρβλ. σχετικά: Massenkeil, ό.π., σ. 42· Finscher, "Zur Coda bei Mozart", ό.π., σ. 83.

δομικές μεταβολές (στα μ. 66-75) και το πλάγιο θέμα μεταφέρεται με επουσιώδεις αλλαγές στην αρχική τονικότητα στα μ. 76-88. Στο μ. 89, εντούτοις, η σύντομη καταληκτική ιδέα της *εκθέσεως* δεν εμφανίζεται ποτέ, αντ' αυτής όμως παρουσιάζονται δύο νέες, στα μ. 89-96 και 97-104·[800] επιπλέον, στα μ. 104-112 προστίθεται μια καταληκτική αναφορά στο κύριο θέμα (πρβλ. μ. 104-108 με 1-5),[801] ενώ μια ανάλογη δεύτερη, αλλά ιδιαιτέρως ηχηρή και πλήρως ενορχηστρωμένη, εμφανίζεται μετά το σημείο επαναλήψεως (στα μ. 113-120), φέροντας μάλιστα και την ένδειξη "coda".[802] Το ζήτημα που εγείρεται βέβαια εδώ είναι το κατά πόσον η ένδειξη αυτή θα πρέπει να εκληφθεί στην κυριολεξία ως *coda*, πράγμα για το οποίο προσωπικά έχω πολλές αντιρρήσεις· διότι η πολύ χαρακτηριστική αναφορά στο κύριο θέμα δεν περιορίζεται μόνο στα μ. 113 κ.εξ., αλλά έχει ήδη προηγηθεί στα μ. 104-112 σε λιτότερη ορχηστρική γραφή σχεδόν μόνο για τα έγχορδα. Δεδομένου λοιπόν του ότι η προσθήκη μιας *coda*, όπως ήδη έχουμε διαπιστώσει, δεν είναι απαραίτητο να τεθεί πέραν των επαναλαμβανόμενων μακροδομικών ενοτήτων, ισχυρίζομαι ότι στην συγκεκριμένη περίπτωση η έναρξή της θα πρέπει να τοποθετηθεί στο μ. 104 και όχι στο μ. 113: με αυτόν τον τρόπο, η *coda* διαδέχεται άμεσα τις καταληκτικές ιδέες της *επανεκθέσεως* (των μ. 89-104) και μετά την πραγμάτωση της δεύτερης μακροδομικής επαναλήψεως διευρύνεται περαιτέρω, με την προσθήκη μιας καταληκτικής προεκτάσεως που σε ενορχηστρωτικό και δυναμικό επίπεδο παραπέμπει έντονα στην ακολουθία κυρίου θέματος – μεταβάσεως εντός της *εκθέσεως* αλλά και της *επανεκθέσεως*.[803]

Το ζήτημα του αργού μέρους της *συμφωνίας σε Μι-ύφεση-μείζονα* KV 132 απασχόλησε τον συνθέτη περισσότερο απ' ό,τι συνήθως, αφού το Andantino grazioso σε Σι-ύφεση-μείζονα που έγραψε αρχικά φαίνεται ότι δεν τον άφησε ικανοποιημένο και έτσι λίγο αργότερα πήρε την απόφαση να το αντικαταστήσει με ένα νέο, πολύ εκτενέστερο του προηγουμένου, Andante στην ίδια τονικότητα. Αμφότερα πάντως τα αργά αυτά μέρη ακολουθούν τις προδιαγραφές του τριμερούς τύπου σονάτας,[804] αν και ειδικά στο πρώτο εξ αυτών (στο Andantino grazioso) ο Mozart απαλείφει την τυπική δεύτερη μακροδομική επανάληψη μετά την διπλή παρουσίαση της *εκθέσεως*.[805] Στο σχετικώς σύντομο αυτό μέρος, το κύριο θέμα συνίσταται ουσιαστικά σε μια τρίμετρη ιδέα που επαναλαμβάνεται ελάχιστα παρηλλαγμένη στα μ. 4-6 και συνδέεται άμεσα με την μετάβαση των μ. 7-14, η οποία σχεδόν εξ αρχής κινείται στο περιβάλλον της δευτερεύουσας τονικότητος της Φα-μείζονος, που πάντως επικυρώνεται μόνο με την έλευση του πλαγίου θέματος στα μ. 15-19. Η δομή της *εκθέσεως* αυτής είναι ως εκ τούτου πολύ ιδιάζουσα, αφού η μετάβαση είναι εκτενέστερη τόσο του κυρίου όσο και του πλαγίου θέματος! Εναλλακτικά λοιπόν, θα μπορούσε ενδεχομένως κανείς να θεωρήσει απ' ευθείας τα μ. 7-14 ως πλάγιο θέμα και να εκλάβει τα μετέπειτα μ. 15-19 ως μια κατακλείδα (κάτι που και από μοτιβικής επόψεως φαίνεται αρκετά εύλογο)· η κατάσταση όμως αποσαφηνίζεται στην *επανέκθεση*, όπου, μετά την επαναφορά του κυρίου θέματος στα μ. 33-38, το δίμετρο 7-8 επανέρχεται αυτούσιο στην Φα-μείζονα στα μ. 39-40, αλυσιδοποιείται κατόπιν στα μ. 41-42 στην (υποδεσπόζουσα) Μι-ύφεση-μείζονα και τελικά ακολουθείται από την μεταφορά των μ. 9-14 στην υποκείμενη πέμπτη στα μ. 43-48: οι προαναφερόμενες πρακτικές προσδίδουν επομένως μια σαφώς μεταβατική λειτουργία στα μ. 39-48 (και συνεκδοχικά στα ανάλογα μ. 7-14 της *εκθέσεως*) προς την επανέκθεση στην Σι-

[800] Ο Tobel (ό.π., σ. 93) αναφέρεται πράγματι στο σημείο αυτό σε ένα νέο θέμα και μάλιστα "τραγουδιστού" χαρακτήρος, που έρχεται να υποκαταστήσει την καταληκτική ιδέα της *εκθέσεως*. Πρβλ. επίσης Finscher, "Zur Coda bei Mozart", ό.π., σ. 83.
[801] Πρβλ. Finscher, "Zur Coda bei Mozart", ό.π., σ. 83.
[802] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 174· Neubacher, ό.π., σ. 144· Finscher, "Zur Coda bei Mozart", ό.π., σ. 83· Gersthofer, ό.π., σ. 293.
[803] Υπό το φως λοιπόν της εδώ προτεινόμενης θεώρησης, η ένδειξη "coda" επί της παρτιτούρας ταυτίζεται με την δεύτερη από τις τρεις έννοιες του όρου τις οποίες αναφέρει ο Neubacher, ό.π., σ. 133 και 134-135.
[804] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 174.
[805] Πρβλ. Macdonald, ό.π., σ. 124.

ύφεση-μείζονα του αδιαμφισβήτητου πλέον πλαγίου θέματος στα μ. 49-52 (πρβλ. μ. 15-18). Για λόγους ενίσχυσης μάλιστα της οριστικής αυτής επαναφοράς της αρχικής τονικότητος, το ούτως ή άλλως "συνδετικό" μ. 19 εξαλείφεται στο σημείο αυτό και στην θέση του εμφανίζεται μια μικρή τετράμετρη *coda* (στα μ. 53-56), βασισμένη στο υλικό του κυρίου θέματος.[806] Προηγουμένως, στην *επεξεργασία* των μ. 20-32, ο Mozart αναπτύσσει αποκλειστικά το υλικό των μ. 11-14 της μεταβάσεως, το οποίο αρχικά παραθέτει στην ντο-ελάσσονα (μ. 20-23), στην συνέχεια το αλυσιδοποιεί στην Σι-ύφεση-μείζονα (μ. 24-27) και τελικά το παραλλάσσει διευρύνοντάς το σε πεντάμετρο (στα μ. 28-32) και ολοκληρώνοντας την μεσαία αυτή ενότητα με μία πτώση στην δεσπόζουσα της σχετικής σολ-ελάσσονος. Ως εκ τούτου, ανάμεσα στην *επεξεργασία* και την *επανέκθεση* μεσολαβεί μια απόσταση τρίτης αντί για την συνήθη ομαλή επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητος δια της δεσπόζουσάς της.

Στο λίγο μεταγενέστερο Andante σε Σι-ύφεση-μείζονα, το οποίο αντικατέστησε τελικά το προηγούμενο αργό μέρος στην *συμφωνία* KV 132, οι προθέσεις του Mozart γίνονται φανερές ήδη από την πρώτη τονική περιοχή της *εκθέσεως*, όπου δύο πολύ διαφορετικές σε χαρακτήρα και περιεχόμενα ιδέες (στα μ. 1-6 και 7-12) καλούνται να πραγματώσουν από κοινού μια κύρια θεματική ομάδα. Μετά την τέλεια πτώση-τομή στο μ. 12, η χαρακτηριστική ύφανση της πρώτης κύριας ιδέας επανέρχεται στα μ. 13-20 λειτουργώντας ως μετάβαση που καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα·[807] στην Φα-μείζονα, από εκεί και ύστερα, παρουσιάζονται δύο ιδιαίτερα εκτενείς πλάγιες θεματικές ιδέες, η μεν πρώτη (στα μ. 21-36) σε δομή ασύμμετρης περιόδου (6 + 8 μέτρων, με επιπρόσθετη δίμετρη καταληκτική προέκταση), ενώ η δεύτερη (στα μ. 37-56) σε τριμερή ασματική δομή του τύπου ||: α :|| β α΄ (4x2 + 4 + 8 μέτρων), η τελική πτώση της οποίας προεκτείνεται στα μ. 56-58 με μια επικαλυπτόμενη καταληκτική αναφορά στην έναρξη της δεύτερης κύριας ιδέας (πρβλ. μ. 7-8). Η ενότητα της *επεξεργασίας*, που ακολουθεί μετά την διπλή διαστολή, ανοίγει με μια πλήρη παράθεση της κύριας θεματικής ομάδος στην δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 59-70, γεγονός που μεταθέτει τις αναπτυξιακές διαδικασίες σε ένα δεύτερο τμήμα, στα μ. 71-80· εκεί, ένα ελεύθερο θεματικώς τετράμετρο (μ. 71-74) οδηγεί στην ντο-ελάσσονα, απ' όπου η ανάπτυξη μοτίβων της δεύτερης κύριας ιδέας στα μ. 75-80 στρέφεται προς την ρε-ελάσσονα· αυτή πάντως δεν επικυρώνεται πτωτικά, αλλά παραχωρεί την θέση της σε ένα τρίτο τμήμα της μεσαίας ενότητος (στα μ. 81-90), στο οποίο ένα τετράμετρο με κατεύθυνση προς την δεσπόζουσα της Φα-μείζονος (μ. 81-84) αλυσιδοποιείται στα μ. 85-88 καταλήγοντας στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος, η οποία εξ άλλου προεκτείνεται στα μ. 89-90 από μεμονωμένες παρεμβάσεις των όμποε και των κόρνων. Στα μ. 91-96, λοιπόν, επανεκτίθεται η πρώτη κύρια θεματική ιδέα στην Σι-ύφεση-μείζονα, δίχως όμως να ακολουθείται πλέον από την δεύτερη· αντιθέτως, η ίδια υπόκειται στην συνέχεια σε έναν "δευτερεύοντα" αναπτυξιακό χειρισμό εντός της τρίτης μακροδομικής ενότητος, δια της αλυσιδοποίησής της στην Ντο-μείζονα στα μ. 97-102 και μιας ρευστοποιητικής-μετατροπικής διαδικασίας στα μ. 103-109, η οποία μάλιστα συνδέεται πολύ ομαλά με το τελικό τρίμετρο της μεταβάσεως της *εκθέσεως* στα μ. 110-112 (πρβλ. μ. 18-20).[808] Κατά συνέπειαν, η επαναφορά της πλάγιας θεματικής ομάδος στην αρχική τονικότητα μπορεί πλέον να λάβει χώραν στα μ. 113-127 και 128-147, αν και όχι δίχως κάποιες εκπλήξεις στο εσωτερικό της πρώτης πλάγιας ιδέας, η δεύτερη φράση της οποίας (στα μ. 119 κ.εξ.) εκτρέπεται προς την περιοχή της υποδεσπόζουσας και

[806] Ο Weising (ό.π., σ. 174), παραδόξως, φαίνεται ότι εκλαμβάνει το επιπρόσθετο αυτό τετράμετρο ως μέρος της *επανεκθέσεως*, την οποία και χαρακτηρίζει "διευρυμένη".

[807] Ο Seiffert ("»Absatzformeln«…", ό.π., σ. 138), ενώ επισημαίνει ορθώς την δομική τομή στο μ. 12, αποτυγχάνει να εντοπίσει το ακριβές σημείο έναρξης της πλάγιας θεματικής ομάδος, δίνοντας μεγαλύτερη βαρύτητα στην πτώση του μ. 26 – η οποία όμως δεν σηματοδοτεί κάτι περισσότερο από μια ενδιάμεση στάση στο πλαίσιο της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας.

[808] Από τα εξαιρετικά αυτά γεγονότα στην έναρξη της *επανεκθέσεως*, ούτε ο Weising (ό.π., σ. 174) αλλά ούτε και ο Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 191) φαίνεται να έχουν αντιληφθεί πολλά πράγματα.

συγχρόνως συμπτύσσεται κατά ένα μέτρο (με την απάλειψη του μ. 29),[809] προκειμένου να επαναπροσεγγίσει αβίαστα την Σι-ύφεση-μείζονα. Στο τέλος της *επανεκθέσεως*, εξ άλλου, η μικρή κατακλείδα της *εκθέσεως* επαναλαμβάνεται από ολόκληρη την ορχήστρα (σε επικάλυψη στα μ. 149-151) μετά την αυτούσια επαναφορά της στα μ. 147-149, προσδίδοντας έτσι ιδιαίτερη αίγλη στο κλείσιμο ενός τόσο εκτεταμένου μέρους. Το εξέχον πάντως χαρακτηριστικό της εντυπωσιακής αυτής συνθέσεως δεν είναι άλλο από την δευτερεύουσα ανάπτυξη λίγο μετά την έναρξη της *επανεκθέσεως*, με την οποία ο Mozart επιτυγχάνει ουσιαστικά δύο πράγματα: αφ' ενός δίνει χώρο για ανάπτυξη στην πρώτη κύρια ιδέα (πράγμα που δεν συνέβη στην *επεξεργασία*) και αφ' ετέρου απαλείφει την δεύτερη κύρια ιδέα, η οποία παρ' όλα αυτά στο μέσον της *επεξεργασίας* είχε την ευκαιρία να αναπτυχθεί και τελικά στο κλείσιμο της *επανεκθέσεως* επανέρχεται δριμύτερη, επισφραγίζοντας με την επιβλητική εναρκτήρια χειρονομία της ολόκληρο το κομμάτι.

Αρκετά απλούστερο, αντιθέτως, είναι το Andante σε Λα-μείζονα της *συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* KV 133,[810] το κύριο θέμα του οποίου, μια οκτάμετρη πρόταση με κατάληξη στην δεσπόζουσα, επαναλαμβάνεται απαράλλακτο στα μ. 9-16, προτού μια σύντομη μετάβαση στα μ. 17-20 (που οδηγείται στην διπλή δεσπόζουσα) οδηγήσει στην Μι-μείζονα για την παρουσίαση των ιδεών της πλάγιας θεματικής ομάδος· ενδιαφέρον εδώ έχει η "μονοθεματική" εμμονή του δευτέρου "ημίσεως" της *εκθέσεως* στον χαρακτηριστικό αρπισμό τριήχου δεκάτων-έκτων του κυρίου θέματος, παρ' ότι βέβαια τόσο η πρώτη πλάγια ιδέα (στα μ. 21-26) όσο και η δεύτερη (στα μ. 27-39) διαθέτουν την δική τους αυτόνομη θεματική υπόσταση και μάλιστα εμπεριέχουν πολλές καταληκτικές χειρονομίες.[811] Παρ' όλα αυτά, το τελευταίο εξάμετρο της *εκθέσεως* (μ. 40-45) δεν επιχειρεί να επικυρώσει περαιτέρω την δευτερεύουσα τονικότητα, αλλά αντιθέτως επαναπροσεγγίζει και μάλιστα καταλήγει στην αρχική τονικότητα (!), λειτουργώντας επομένως ως συνδετικό πέρασμα προς την επανάληψη της πρώτης ενότητος και κατόπιν προς την έναρξη της *επεξεργασίας*, η οποία πάντως στρέφεται άμεσα προς την υποδεσπόζουσα Ρε-μείζονα στα μ. 46-47. Η μεσαία αυτή ενότητα είναι κατά τα λοιπά ιδιαιτέρως σύντομη: η αρχική χειρονομία του κυρίου θέματος αναπλάθεται και εξυφαίνεται περαιτέρω στα μ. 48-55, σε μια τονική πορεία από την σι-ελάσσονα προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος σε ελάσσονα απόχρωση. Ως εκ τούτου, η *επανέκθεση* ξεκινά κιόλας στο μ. 56 και δεν περιλαμβάνει τίποτε το απρόσμενο κατά την επαναφορά στην Λα-μείζονα του κυρίου θέματος (μ. 56-71), της μετάβασης (μ. 72-75) και των δύο πλάγιων θεματικών ιδεών (στα μ. 76-81 και 82-92) – πέραν της απάλειψης των "πλεοναστικών" μ. 38-39 στο τέλος της δεύτερης πλάγιας ιδέας. Τώρα όμως ο Mozart τροποποιεί το τελικό εξάμετρο της *εκθέσεως*, προκειμένου να μην απομακρυνθεί από την αρχική τονικότητα (στα μ. 93-98), αφού αυτό τον εξυπηρετεί πλέον τόσο για την επανάληψη της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως* όσο και για το οριστικό κλείσιμο του κομματιού με την επιπρόσθετη συνδρομή μιας τετράμετρης καταληκτικής προεκτάσεως στα μ. 99-102,[812]

[809] Η λεπτομέρεια αυτή δεν διαφεύγει της προσοχής του Weising, ό.π., σ. 174.

[810] Για την τριμερή μορφή σονάτας στην προκειμένη περίπτωση, βλ. επίσης Weising (ό.π., σ. 174) και Smyth ("»Balanced Interruption«…", ό.π., σ. 87).

[811] Η ανάδειξη του μ. 26 σε δομική τομή στο πλαίσιο της *εκθέσεως* εκ μέρους του Seiffert ("»Absatzformeln«…", ό.π., σ. 138) δεν μου φαίνεται ιδιαίτερα εύλογη· διότι μου είναι πολύ δύσκολο από εκεί και ύστερα να θεωρήσω 19 ολόκληρα μέτρα ως καταληκτικά στο πλαίσιο μιας *εκθέσεως* εκτάσεως 45 μέτρων!

[812] Οι περισσότεροι ερευνητές αποδίδουν στο τελικό αυτό τετράμετρο την λειτουργία μιας *coda* (Robert Dearling, *The Music of Wolfgang Amadeus Mozart: The Symphonies*, Fairleigh Dickinson University Press, London 1982, σ. 119· Finscher, "Zur Coda bei Mozart", ό.π., σ. 83· Smyth, "»Balanced Interruption«…", ό.π., σ. 86-87), θεωρώ όμως συμβατότερο με την πραγματικότητα τον ορισμό του ως "codetta" εκ μέρους του Weising (ό.π., σ. 174). Παράλληλα, πρέπει στο σημείο αυτό να στιγματισθεί η τελείως ανυπόστατη θεώρηση του Smyth (ό.π.), ο οποίος υποστηρίζει ότι η προσθήκη της τετράμετρης αυτής *coda* χρησιμεύει στην αποκατάσταση της μακροδομικής ισορροπίας του συνόλου σε δύο μεγάλες ενότητες των 100 μέτρων η κάθε μία! Για να φθάσει όμως σε αυτό το πολύ θελκτικό – τουλάχιστον από μαθηματικής πλευράς – αποτέλεσμα, ο Smyth δεν διστάζει να τοποθετήσει την δεκάμετρη *επεξεργασία* αφ' ενός μεν στην πρώτη ενότητα (*έκθεση* + επανάληψη της

όπου υλικό του κυρίου θέματος επανέρχεται κυκλικά, περίπου όπως και στην έναρξη της *επεξεργασίας*.

Ένα ακόμη αργό μέρος σε τριμερή μορφή σονάτας περιλαμβάνει η *συμφωνία σε Λα-μείζονα* KV 134,[813] στο Andante σε Ρε-μείζονα της οποίας προβλέπεται μάλιστα η επανάληψη μόνον της *εκθέσεως*.[814] Το κύριο θέμα αποτελείται από δύο ασύμμετρες φράσεις, που καταλήγουν στην τονική (στο μ. 4) και στην δεσπόζουσα (στο μ. 10),[815] ενώ το αδιαμεσολάβητα εμφανιζόμενο στα μ. 11-18 πλάγιο θέμα στην Λα-μείζονα έχει δομή οκτάμετρης προτάσεως και συνδέεται άμεσα με την κατακλείδα των μ. 19-24, όπου η δευτερεύουσα τονικότητα επικυρώνεται σαφέστατα προτού τελικά (στα μ. 23-24) η τονική της μεταβληθεί σε συγχορδία δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης της αρχικής τονικότητος για να οδηγήσει στην επανέναρξη του μέρους.[816] Η θεματικώς ελεύθερη *επεξεργασία*,[817] περαιτέρω, εμμένει αρχικά στην δεσπόζουσα της αρχικής Ρε-μείζονος, έως ότου το πέρασμα των μ. 25-31 στραφεί απότομα προς την δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος. Στα μ. 32-36 όμως η υφή προσλαμβάνει έναν ιδιαίτερα δραματικό τόνο, που σε αρμονικό επίπεδο υποστηρίζει μια ενδιαφέρουσα μετάλλαξη μιας δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης της Σολ-μείζονος σε συγχορδία αυξημένης έκτης προς την δεσπόζουσα της φα-δίεση-ελάσσονος, η οποία είναι και η μοναδική τονικότητα που επικυρώνεται πτωτικά σε ένα ήσυχο πέρασμα στα μ. 37-38. Κατόπιν, στα μ. 39-44, προβάλλει με ιδιαίτερη λαμπρότητα ένα τελευταίο τμήμα της μεσαίας αυτής ενότητος, το οποίο στρέφεται προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος για την ομαλή επανέκθεση του κυρίου θέματος στα ακόλουθα μ. 45-54. Στην συνέχεια όμως, ο Mozart διευρύνει κατά τι το πλάγιο θέμα προσδίδοντάς του εν μέρει και μεταβατική λειτουργία, στον βαθμό που το πρώτο τετράμετρό του (μ. 11-14) παρατίθεται αυτούσιο στην Λα-μείζονα στα μ. 55-58 και προεκτείνεται στα μ. 59-60, ενώ μόνο το δεύτερο (μ. 15-18) μεταφέρεται στην Ρε-μείζονα και αυτό πάλι εσωτερικά διευρυμένο, στο πεντάμετρο 61-65 (γεγονός που οφείλεται στην επιπρόσθετη αρμονική παρεκτροπή προς την διπλή δεσπόζουσα στα μ. 62-63).[818] Κατά συνέπειαν, η αρχική τονικότητα εδραιώνεται ικανοποιητικά μόνο με την επαναφορά του αρχικού τετραμέτρου της κατακλείδας στα μ. 66-69 (πρβλ. μ. 19-22), ενώ στην θέση των "συνδετικών" μ. 23-24 της *εκθέσεως* εμφανίζεται τώρα ένας απογυμνωμένος ισοκράτης επί της δεσπόζουσας στο μ. 70 που οδηγεί σε μια τρίμετρη καταληκτική προέκταση στα μ. 71-73, με νέο υλικό αλλά και την παραπλανητική ένδειξη "coda".[819]

Το ίδιο έτος (1772) ο Mozart έγραψε επίσης τρία *divertimenti* για έγχορδα, τα οποία κατατάσσονται είτε στο είδος της συμφωνίας είτε στο είδος του κουαρτέττου εγχόρδων, αλλά σε κάθε περίπτωση διαθέτουν από ένα αργό μέρος σε μορφή σονάτας. Στο *divertimento σε*

---

*εκθέσεως* + *επεξεργασία*: 45 + 45 + 10 = 100 μέτρα) και αφ' ετέρου στην δεύτερη (*επανέκθεση* + επανάληψη της *επεξεργασίας* + επανάληψη της *επανεκθέσεως* + *coda*: 43 + 10 + 43 + 4 = 100 μέτρα). Η σοφιστική αποδεικτική μέθοδος είναι γνωστή εδώ και χιλιετίες· το πρόβλημα, εντούτοις, έγκειται στο κατά πόσον αυτή μπορεί να συμβάλει σοβαρά στην πρόοδο της επιστήμης σήμερα.

[813] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 174· Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 191.

[814] Πρβλ. Macdonald, ό.π., σ. 124.

[815] Πρβλ. Seiffert, "»Absatzformeln«…", ό.π., σ. 138, καθώς και *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 191.

[816] Ο Seiffert, ενώ αρχικά ("»Absatzformeln«…", ό.π., σ. 138) κάνει το λάθος να διασπάσει την δομή του πλαγίου θέματος ανακαλύπτοντας μια δομικής σημασίας πτωτική τομή στο μ. 15, αργότερα (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 191) φαίνεται να επανορθώνει, αν και δεν προσδιορίζει λεπτομερέστερα την εσωτερική διάρθρωση των μ. 11-24.

[817] Πρβλ. την σχετική υπόδειξη του Weising, ό.π., σ. 174.

[818] Παραδόξως, ο Seiffert ("»Absatzformeln«…", ό.π., σ. 138) υποδεικνύει πλέον ορθώς την τέλεια πτώση στο μ. 66 ως δομική τομή ανάμεσα στο πλάγιο θέμα και την κατακλείδα της *επανεκθέσεως*.

[819] Είναι απορίας άξιον πώς κανένας από τους μελετητές του έργου αυτού δεν διατυπώνει την παραμικρή επιφύλαξη ως προς την απόδοση του ρόλου της *coda* σε μια τόσο απλή πτωτική χειρονομία που επιπλέον δεν εμπεριέχει καμμία μοτιβική αναφορά στις υφιστάμενες θεματικές ιδέες της *εκθέσεως* ή της *επεξεργασίας*! Βλ. σχετικά: Weising, ό.π., σ. 174· Neubacher, ό.π., σ. 144· Finscher, "Zur Coda bei Mozart", ό.π., σ. 84 (ο οποίος μάλιστα δεν διστάζει να υποστηρίξει ότι για την απάλειψη της τυπικής δεύτερης μακροδομικής επαναλήψεως ευθύνεται ένα τόσο μικρό και ασήμαντο δομικό μέλος)· Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 191.

*Ρε-μείζονα* KV 125a / 136, κατ' αρχάς, το μακροδομικό πρότυπο του μεσαίου Andante σε Σολ-μείζονα είναι σαφέστατα τριμερές, έστω και αν η ενότητα της *επεξεργασίας* είναι αρκετά μικρή σε έκταση.[820] Πρόκειται για μια απλή δομική κατασκευή, που περιλαμβάνει κύριο θέμα σε δομή οκτάμετρης περιόδου (με τελική κατάληξη στην δεσπόζουσα στο μ. 8), μια πλάγια θεματική ομάδα στην Ρε-μείζονα (που περιλαμβάνει δύο ιδέες, στα μ. 9-16 και 17-28) και μια σύντομη καταληκτική ιδέα (στα μ. 29-31),[821] το σύνολο των οποίων επανεκτίθεται στην αρχική τονικότητα δίχως σημαντικές αλλαγές στα μ. 39-69. Στην επτάμετρη μεσαία ενότητα (μ. 32-38), εξ άλλου, μια νέα θεματική ιδέα περιστρέφεται γύρω από την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος και εν τέλει καταλήγει σε αυτήν.

Τα υπόλοιπα αργά μέρη αυτής της "τριλογίας", τουναντίον, ακολουθούν το διμερές πρότυπο σονάτας.[822] Στο εναρκτήριο Andante του *divertimento σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 125b / 137 το κύριο θέμα διαμορφώνεται ως επτάμετρη πρόταση, η τέλεια πτώση της οποίας επικαλύπτεται με μια τετράμετρη μετάβαση στα μ. 8-11 που καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα· έπειτα, η πλάγια θεματική ομάδα στην Φα-μείζονα περιλαμβάνει δύο επικαλυπτόμενες ιδέες, στα μ. 12-19 (σε δομή περιόδου) και 19-26 (ένα τετράμετρο με παρηλλαγμένη επανάληψη),[823] ενώ η *έκθεση* ολοκληρώνεται με μια τετράμετρη κατακλείδα στα μ. 27-30. Μετά την διπλή διαστολή, το υλικό της κατακλείδας από κοινού με το παρεστιγμένο μοτίβο του μ. 2 του κυρίου θέματος διαμορφώνει ένα τετράμετρο πέρασμα στα μ. 31-34 που φθάνει σε μια ισχυρή μισή πτώση-τομή στην αρχική τονικότητα,[824] δίνοντας έτσι την εντύπωση μιας προετοιμασίας *επανεκθέσεως*. Η εντύπωση αυτή μοιάζει μάλιστα να επιβεβαιώνεται στα μ. 35-36, όπου το αρχικό δίμετρο του κυρίου θέματος επανέρχεται όντως στην Σι-ύφεση-μείζονα,[825] ανατρέπεται όμως όταν στα ακόλουθα μ. 37-38 ένα νέο θεματικό στοιχείο κάνει την εμφάνισή του και οδηγεί σε πτώση στην ντο-ελάσσονα· αμέσως μετά, η "παράθεση" των μ. 3-4 στα μ. 39-40 κατανοείται πλέον περισσότερο ως αλυσιδοποίηση των μ. 35-36, όπως υποδεικνύει και η αντιστοιχία του μ. 41 προς το μ. 37, ενώ στα μ. 42-50 ο Mozart αναπτύσσει σε μεγάλη έκταση το υλικό της μεταβάσεως της *εκθέσεως*, φθάνοντας έπειτα από συνεχή μετατροπική κίνηση σε μια ακόμη πτώση στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος, η οποία όμως αυτήν την φορά σηματοδοτεί πράγματι το σημείο ολοκλήρωσης του αναπτυξιακού πρώτου τμήματος της δεύτερης μακροδομικής ενότητος,[826] δεδομένου του ότι στα μ. 51-65 και 66-69 ακολουθεί πλέον η επανέκθεση στην Σι-ύφεση-μείζονα της πλάγιας θεματικής ομάδος καθώς και της καταληκτικής ιδέας με επουσιώδεις τροποποιήσεις.

Το Andante σε Ντο-μείζονα του *divertimento σε Φα-μείζονα* KV 125c / 138, από την άλλη πλευρά, βασίζεται στην ίδια διμερή κατασκευαστική αρχή, δίχως όμως να περιλαμβάνει ανάλογα φαινόμενα "ψευδούς επανεκθέσεως" λίγο μετά την έναρξη της δεύτερης μακροδομικής του ενότητος. Στην *έκθεση*, το κύριο θέμα συνίσταται σε δύο φράσεις, που ολοκληρώνονται στην τονική (στο μ. 4) και την δεσπόζουσα (στο μ. 8), και ακολουθείται αδιαμεσολάβητα από το πλάγιο θέμα στην Σολ-μείζονα (στα μ. 9-16), η κατάληξη του οποίου συνιστά ταυτοχρόνως και την έναρξη ενός καταληκτικού θέματος στα μ. 16-21.[827] Το αναπτυξιακό τμήμα της δεύτερης ενότητος, που ακολουθεί στα μ. 22-31, δεν περιλαμβάνει

[820] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 174· Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 211.
[821] Από τα πτωτικά σημεία που επισημαίνει ο Seiffert ("»Absatzformeln«…", ό.π., σ. 137), τα μ. 8 και 29 είναι όντως κομβικής σημασίας, αλλά τα μ. 4 και (ιδίως) 12 δεν μπορούν να σταθούν στο ίδιο επίπεδο.
[822] Σε αυτήν την περίπτωση, οι ελάχιστες σχετικές αναφορές δεν είναι και τόσο ευτυχείς: ο Weising (ό.π., σ. 174) αντιμετωπίζει αφ' ενός μεν μια "διμερή" σονάτα χωρίς *επεξεργασία* και αφ' ετέρου μια "συντομευμένη" τριμερή σονάτα, όπως δηλαδή και ο Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 211) για αμφότερα τα αργά μέρη των KV 125b / 137 και KV 125c / 138.
[823] Για μια ακόμη φορά ο Seiffert ("»Absatzformeln«…", ό.π., σ. 137) ανακατεύει καίρια πτωτικά σημεία (μ. 8, 11 και 19) με λιγότερο σημαντικά (μ. 15).
[824] Πρβλ. Seiffert, "»Absatzformeln«…", ό.π., σ. 137.
[825] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 174.
[826] Πρβλ. περίπου Seiffert, "»Absatzformeln«…", ό.π., σ. 137.
[827] Πρβλ. ό.π.

άμεσες αναφορές στα θεματικά περιεχόμενα της *εκθέσεως*[828] (μόνον οι φιγούρες δεκάτων-έκτων στο δεύτερο βιολί παραπέμπουν σε ανάλογα συνοδευτικά μοτίβα του κυρίου θέματος αλλά και της κατακλείδας της πρώτης ενότητος), ενώ σε αρμονικό επίπεδο κινείται κατά κύριον λόγο στο περιβάλλον της σχετικής λα-ελάσσονος, αποφεύγοντας όμως επιμελώς οποιαδήποτε τέλεια πτώση σε αυτήν (βλ. τις απατηλές πτώσεις στα μ. 26-27 και 28-29). Έτσι, μετά από στάση στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος στο μ. 31, το πλάγιο θέμα επανεκτίθεται στην Ντο-μείζονα στα μ. 32-40, έχοντας διευρυνθεί κατά ένα μέτρο, όχι τόσο εξαιτίας της "προσθήκης" του μ. 36 (όπως ίσως φαίνεται εκ πρώτης όψεως), όσο κυρίως της γενικότερης ανάπλασης του υλικού του που μάλιστα ακολουθεί και μια αρκετά διαφορετική αρμονική πορεία από εκείνην της *εκθέσεως*· η επαναφορά της κατακλείδας στα μ. 40-45, αντιθέτως, δεν υπόκειται σε ουσιώδεις τροποποιητικές διαδικασίες.

Λίγους μήνες αργότερα, στα τέλη του 1772 και τις αρχές του 1773, ο Mozart καταπιάσθηκε πλέον συστηματικά με το είδος του κουαρτέττου εγχόρδων, όπως τεκμηριώνει η πρώτη εξάδα νεανικών κουαρτέττων του. Καθένα από αυτά περιλαμβάνει από ένα αργό μέρος σε μορφή τριμερούς σονάτας, αρχής γενομένης από το *κουαρτέττο σε Ρε-μείζονα* KV 134a / 155 που εμπεριέχει ένα τέτοιας σύστασης Andante σε Λα-μείζονα.[829] Η *έκθεση* περιορίζεται σε δύο μόνο θέματα, ένα κύριο σε δομή οκτάμετρης προτάσεως με κατάληξη στην δεσπόζουσα (στο μ. 8), και ένα πλάγιο στην Μι-μείζονα στα μ. 9-20.[830] Η ακόλουθη *επεξεργασία*, εντούτοις, παρουσιάζει μία ακόμη, νέα θεματική ιδέα υπό μορφήν οκτάμετρης προτάσεως (στα μ. 21-28),[831] που μάλιστα τίθεται εξ αρχής στην Λα-μείζονα και περνώντας από την ομώνυμη ελάσσονα καταλήγει τελικά σε μισή πτώση.[832] Παρ' όλα αυτά, στα μ. 29-32 επανεκτίθεται στην αρχική τονικότητα μόνο το δεύτερο τετράμετρο του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 5-8), ενώ το πρώτο τετράμετρό του εμφανίζεται μόνο μετά την πλήρη επαναφορά του πλαγίου θέματος στην Λα-μείζονα στα μ. 33-44, εν είδει μιας *coda* στα μ. 45-48,[833] και δη με μικρές αρμονικές μεταβολές που καθιστούν επιβεβλημένη την προσθήκη ενός καταληκτικού διμέτρου (στα μ. 49-50) προς επικύρωση της βασικής τονικότητος του κομματιού![834] Επομένως, στην δεδομένη περίπτωση, ο Mozart επιλέγει να θυσιάσει την "διπλή επαναφορά" στον βωμό μιας ενδιαφέρουσας δομικής αναδιάταξης, οι συνέπειες της οποίας όμως υπερβαίνουν τα "στενά" όρια της τρίτης μακροδομικής ενότητος, αφού η αποκατάσταση του εξαλειφθέντος από την έναρξη της *επεξεργασίας* αρχικού τετραμέτρου του κυρίου θέματος προσλαμβάνει εν τέλει νέο λειτουργικό ρόλο, ως *coda* πλέον ολόκληρου του μέρους.

Για το δεύτερο έργο του κύκλου, το *κουαρτέττο εγχόρδων σε Σολ-μείζονα* KV 134b / 156, γράφηκαν δύο διαφορετικά αργά μέρη σε μορφή σονάτας, στην ίδια τονικότητα (μι-ελάσσονα) και με τις ίδιες ενδείξεις χρονικής αγωγής (Adagio) και μέτρου (τεσσάρων-τετάρτων), αλλά διαφορετικής εκτάσεως και περιεχομένων.[835] Η αρχική εκδοχή εκτείνεται σε

[828] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 174.

[829] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 175) και Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 78). Ο Hepokoski ("Beyond the Sonata Principle", ό.π., σ. 137), αντιθέτως, αντιμετωπίζει παραδόξως το μέρος αυτό ως διμερή μορφή σονάτας, πράγμα όμως που δεν έχει καμμία λογική εξήγηση.

[830] Πρβλ. εν μέρει Seiffert, "»Absatzformeln«…", ό.π., σ. 137, και του ιδίου, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 80-81.

[831] Στην θεματική αυτονομία της *επεξεργασίας* αναφέρεται επίσης ο Weising, ό.π., σ. 175.

[832] Πρβλ. εν μέρει Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 81.

[833] Πρβλ. σχετικά: Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 79. Από την πλευρά του, ο Weising (ό.π., σ. 175 και 179) δείχνει να αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στην θεώρηση μιας πλήρους *επανεκθέσεως* με μετάθεση του επικεφαλής τετραμέτρου του κυρίου θέματος στο τέλος της και της αυτόνομης λειτουργίας των μ. 45-48 ως *coda*. Ο Tobel (ό.π., σ. 154), εξ άλλου, αναφέρεται μόνο στην περίπτωση της αναδιατάξεως των τμημάτων της πρώτης ενότητος στην *επανέκθεση*.

[834] Πρβλ. Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 79-80), ο οποίος επισημαίνει επιπλέον ότι η δίμετρη αυτή προσθήκη καταστρέφει την μακροδομική συμμετρία των πρώτων 48 μέτρων (20 + 8 + 20 μέτρα).

[835] Μια διεξοδική συνεξέταση των δύο αυτών εκδοχών προσφέρει ο Martin Just, στο άρθρο του "Die beiden Fassungen des langsamen Satzes zum Streichquartett G-Dur KV 156", στο: Manfred Hermann Schmid (επιμ.),

μόλις 24 μέτρα, εκ των οποίων τα δέκα πρώτα αντιστοιχούν στην *έκθεση*, όπου η διαδοχή ενός κυρίου (μ. 1-4) και ενός πλαγίου θέματος (μ. 5-10) καθίσταται κατ' ουσίαν αντιληπτή χάρη στο αρμονικό τους υπόβαθρο (στην μι-ελάσσονα το πρώτο, στην σχετική Σολ-μείζονα το δεύτερο) και δευτερευόντως ίσως σε ορισμένες δυναμικές αντιπαραθέσεις εντός του πλαγίου θέματος, ενόσω τα μελωδικά και κυρίως τα υφολογικά χαρακτηριστικά των δύο αυτών θεμάτων είναι σχεδόν ταυτόσημα.[836] Με αρμονικούς πρωτίστως όρους μπορεί κανείς επίσης να αντιληφθεί τα μ. 11-14 ως *επεξεργασία* (όπου μια περιστροφή γύρω από την αρχική τονικότητα καταλήγει τελικά στην δεσπόζουσά της),[837] αν και σε μελωδικο-ρυθμικό επίπεδο καθίσταται επιπλέον αναγνωρίσιμη μια σχέση ανάμεσα στο μ. 11 και στα μ. 5 (είτε 9) και κυρίως ανάμεσα στην αλυσίδα των μ. 12-14 και στο μ. 7 του πλαγίου θέματος της *εκθέσεως*. Έπειτα, στα μ. 15-18 είναι σαφέστατη η επανέκθεση του κυρίου θέματος,[838] σε αντίθεση με τα μ. 19-24 που, παρά την αριθμητική αντιστοιχία τους με το δεύτερο "ήμισυ" της *εκθέσεως*, δεν φαίνεται να εκπληρώνουν την αναμενόμενη επαναφορά του υλικού του πλαγίου θέματος στην αρχική μι-ελάσσονα και μάλιστα προς το τέλος (εν μέρει από το μ. 21 και οπωσδήποτε στα μ. 22-24) παρουσιάζουν έντονη υφολογική διαφοροποίηση προς τα είκοσι πρώτα μέτρα συνολικά.[839] Αν όμως εξετάσουμε τα πράγματα λεπτομερέστερα, θα διαπιστώσουμε ότι οι ομοιότητες των μ. 19-24 προς τα μ. 5-10 είναι περισσότερες από τις διαφορές τους: τα μ. 19-21, ειδικότερα, διατηρούν τα βασικά μελωδικά, ρυθμικά, υφολογικά, ακόμη δε και αρμονικά χαρακτηριστικά των μ. 5-7 της *εκθέσεως*,[840] ενώ μετά το δίμετρο 22-23, που αναμφίβολα δεν είναι δυνατόν να ταυτισθεί με τα μ. 8-9, η κατάληξη του μ. 24 είναι και πάλι σχεδόν ταυτόσημη εκείνης του μ. 10· επιπροσθέτως, οι δυναμικές εναλλαγές piano – forte επανενεργοποιούνται στα μ. 19-24, παραπέμποντας στην αντίστοιχη διαδικασία των μ. 7-10.[841] Ως εκ τούτου, το πλάγιο θέμα της *εκθέσεως* όντως επανεκτίθεται στα μ. 19-24, έστω και σε μια αρκετά τροποποιημένη εκδοχή, που ως έναν βαθμό το καθιστά – είναι αλήθεια – αρκετά δυσδιάκριτο.[842]

Η δεύτερη και τελική εκδοχή του Adagio σε μι-ελάσσονα είναι αρκετά εκτενέστερη της προηγούμενης (καλύπτοντας συνολικά 37 μέτρα), αλλά λιγότερο "αινιγματική" από δομικής επόψεως. Το κύριο θέμα συνίσταται σε δύο δίμετρες φράσεις με καταλήξεις στην τονική (στα μ. 2 και 4), ενώ το πλάγιο εισάγεται σχεδόν απ' ευθείας στην Σολ-μείζονα στο μ. 5, όπως δηλαδή και στην πρώτη εκδοχή·[843] εδώ όμως, το πλάγιο θέμα των μ. 5-12

---

*Mozart Studien I*, Hans Schneider, Tutzing 1992, σ. 19-41· ατυχώς όμως, ο συγγραφέας δεν είναι σε θέση να κατανοήσει την μακροδομική τους οργάνωση επί τη βάσει της σονάτας και αναφέρεται πρωτίστως σε τριμερείς ασματικές μορφές (βλ. ιδίως ό.π., σ. 32 και 34-35)! Σε παράλληλη εξέταση των δύο αυτών εκδοχών – και στην σωστή μορφολογική τους διάσταση – προβαίνει επίσης ο Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 78-79 και κυρίως 81-84), ενώ και ο Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 138) παρατηρεί εν συντομία ορισμένες ομοιότητες και διαφορές. Τέλος, ο Weising (ό.π., σ. 175) υποδεικνύει κατά περίπτωση την εφαρμογή της τριμερούς μορφής σονάτας.

[836] Πρβλ. τις σχετικές παρατηρήσεις των Just (ό.π., σ. 21 και 31-33), Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 81-82 και 83-84) και Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 138).

[837] Πολύ απλουστευτικά, ο Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 83-84) προσδιορίζει ως κύριο τονικό κέντρο των μ. 11-14 την (υποδεσπόζουσα) λα-ελάσσονα, την στιγμή κατά την οποία εδώ δεν υφίσταται η παραμικρή πτωτική της επικύρωση. Ο Just (ό.π., σ. 32), από την πλευρά του, επισημαίνει μόνο τις συγχορδίες της Μι-μείζονος (στο μ. 11), της Φα-δίεση-μείζονος (στο μ. 12) και της Σι-μείζονος (στα μ. 13-14), όντας πάντως και αυτός ανήμπορος να τους προσδώσει μια λειτουργική σημασία (V/iv, V/V και V, αντιστοίχως, της αρχικής τονικότητος).

[838] Πρβλ. Just, ό.π., σ. 32 και 33-34.

[839] Πρβλ. Krummacher, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 138.

[840] Πρβλ. Just, ό.π., σ. 32. Η σχετική τοποθέτηση του Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 83-84), αντιθέτως, είναι και πάλι επιδερμική και μοιραία οδηγεί σε παρανοήσεις.

[841] Πρβλ. Just, ό.π., σ. 32.

[842] Γι' αυτόν τον λόγο άλλωστε, ο Weising (ό.π., σ. 175) υποδεικνύει ότι η συγκεκριμένη μορφή σονάτας στερείται ενός πλήρως αποσαφηνισμένου πλαγίου θέματος.

[843] Πρβλ. Just (ό.π., σ. 38 και 35) και εν μέρει Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 83 και 84).

διαφοροποιείται πλέον σε κάθε διάστασή του από το κύριο θέμα και επιπλέον ακολουθείται από μια σύντομη κατακλείδα στα μ. 13-14.[844] Η ενότητα της *επεξεργασίας*, κατόπιν, ανοίγει στα μ. 15-16 με μια δίμετρη ανασύνθεση μοτίβων του κυρίου θέματος στην υποδεσπόζουσα λα-ελάσσονα, η οποία στην συνέχεια αλυσιδοποιείται στα μ. 17-18 στην σι-ελάσσονα· τα μ. 19-21, αντιθέτως, αφιερώνονται στην μιμητική ανάπτυξη ενός συνοδευτικού μοτίβου από την έναρξη του πλαγίου θέματος (μ. 5) και δίχως να απομακρυνθούν από το περιβάλλον της αρχικής τονικότητος καταλήγουν στην δεσπόζουσά της με μια έντονη χειρονομία στα μ. 22-23.[845] Έτσι, η *επανέκθεση* ξεκινά με το πρώτο δίμετρο του κυρίου θέματος στα μ. 24-25 και, μεταβάλλοντας αναπτυξιακά τόσο τα μ. 3-4 του ιδίου στα μ. 26-27a όσο και το δίμετρο 5-6 του πλαγίου θέματος στα μ. 27b-29, συνεχίζεται από εκεί και πέρα με την ελάχιστα παρηλλαγμένη επαναφορά στην μι-ελάσσονα του υπολοίπου πλαγίου θέματος στα μ. 30-35 (πρβλ. μ. 7-12) καθώς και της δίμετρης κατακλείδας στα μ. 36-37.[846] Έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς εδώ ότι με την "δευτερεύουσα ανάπτυξη" των μ. 26-29 επιτυγχάνεται μια άρρηκτη διασύνδεση του υλικού του κυρίου και του πλαγίου θέματος (εν αντιθέσει προς την σαφή πτωτική τομή ανάμεσά τους στο μ. 4 της *εκθέσεως*),[847] δίχως την ίδια στιγμή να μεταβάλλεται σημαντικά η εσωτερική διάρθρωση της τρίτης μακροδομικής ενότητος, η οποία εν τέλει εκτείνεται σε 14 μέτρα, ισορροπώντας απόλυτα προς την πρώτη.[848]

Σε ελάσσονα τρόπο είναι και το αμέσως επόμενο αργό μέρος του κύκλου, το Andante σε ντο-ελάσσονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Ντο-μείζονα* KV 157.[849] Το κύριο θέμα απασχολεί μόνο τα τρία υψηλότερα έγχορδα και συνίσταται σε μια ενδεκάμετρη πρόταση με κατάληξη στην τονική στην θέση του μ. 12, όπου παράλληλα εισάγεται το τσέλλο και σε συνδυασμό με τις δύο εσωτερικές φωνές διαμορφώνει στα μ. 12-13 ένα συντομότατο μεταβατικό πέρασμα προς την σχετική Μι-ύφεση-μείζονα, στην οποία κατόπιν εκτίθενται όλες οι πλάγιες θεματικές ιδέες, στα μ. 14-21 (πρόταση), 22-25 (μικρή απόκλιση στον ελάσσονα τρόπο) και 26-32, που μοτιβικά εξαρτώνται σαφέστατα από το υλικό του κυρίου θέματος και συγκεκριμένα από την κατ' εξοχήν μελωδική γραμμή ογδόων και την συνοδευτική φιγούρα (με "σπασμένες" συγχορδίες ή αρπισμούς) δεκάτων-έκτων.[850] Η τελευταία μάλιστα χειραφετείται στην γραμμή του τσέλλου στην καταληκτική ιδέα των μ. 33-40, ενώ το τελικό τετράμετρο 41-44 της *εκθέσεως* έχει ρόλο συνδετικού περάσματος προς την επανάληψη της πρώτης ενότητος αλλά και την περαιτέρω εξέλιξη του μέρους, αφού η

[844] Πρβλ. σχετικά: Just (ό.π., σ. 34-35 και 37-38), Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 83) και Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 138).

[845] Πρβλ. εν μέρει Just, ό.π., σ. 38-39 και 35. Είναι αντιθέτως ολοφάνερο ότι ο Weising (ό.π., σ. 175) κάνει λάθος όταν επισημαίνει ότι η μεσαία μακροδομική ενότητα είναι θεματικώς ελεύθερη σε σχέση με την *έκθεση*. Για την ίδια ενότητα, εξ άλλου, ο Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 138) παρατηρεί μια "ασυνέχεια" και αρκετές αντιθέσεις (υφολογικές, δυναμικές κ.ο.κ.), στοιχεία τα οποία προσιδιάζουν ασφαλώς σε μια *επεξεργασία*. Αντιθέτως, ο Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 83 και 84) ανακαλύπτει και σε αυτήν την περίπτωση μια επικέντρωση στην περιοχή της υποδεσπόζουσας, πράγμα όμως που αφορά αποκλειστικά και μόνον στο πρώτο δίμετρο της εννεάμετρης αυτής ενότητος.

[846] Πρβλ. Just, ό.π., σ. 35 και 38.

[847] Πρβλ. Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 84. Ο Just (ό.π., σ. 38) επισημαίνει περίπου τα ίδια πράγματα, θεωρεί όμως και ότι το υλικό των μ. 5-6, το οποίο στην *έκθεση* είχε έναν αμφίσημο χαρακτήρα μεταβάσεως και συγχρόνως ενάρξεως του πλαγίου θέματος, στην *επανέκθεση* αναδεικνύει πλέον σαφέστερα τον μεταβατικό του χαρακτήρα. Πρόκειται για μια θεμιτή ερμηνεία, την οποία πάντως δεν ενστερνίζομαι, επειδή εκτιμώ ότι στην δομή της *εκθέσεως* δεν υφίσταται χώρος για ένα μεταβατικό τμήμα, από την στιγμή που η τονική στροφή στην άρση του μ. 4 είναι υπεραρκετή για την ακόλουθη εμφάνιση και παγίωση της δευτερεύουσας τονικότητος της Σολ-μείζονος.

[848] Πρβλ. Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 79.

[849] Η τριμερής μορφή σονάτας αναγνωρίζεται στην παρούσα περίπτωση από τους Weising (ό.π., σ. 175) και Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 78).

[850] Στην μοτιβική εξάρτηση των πλαγίων ιδεών από το υλικό του κυρίου θέματος αναφέρεται και ο Weising (ό.π., σ. 175), ενώ ο Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 84) παρατηρεί γενικότερα την εξαγωγή όλων των θεματικών ιδεών του μέρους από το αρχικό δίμετρο.

αλυσιδοποίησή του στα μ. 45-48 στρέφεται άμεσα προς την Λα-ύφεση-μείζονα στην έναρξη της *επεξεργασίας*.[851] Εκεί λοιπόν παρουσιάζεται μια νέα θεματική ιδέα στα μ. 49-56, βασισμένη επίσης στα γνωστά μοτιβικά στοιχεία της *εκθέσεως*, η οποία ακολούθως υπόκειται σε διαδικασία ρευστοποίησης στα μ. 57-64 στο περιβάλλον της φα-ελάσσονος και κατόπιν, στα μ. 65-72, επαναλαμβάνεται σχεδόν αυτούσια (με την κύρια μελωδική γραμμή στο τσέλλο) επικεντρωμένη στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος, η οποία προεκτείνεται και στο τετράμετρο 73-76 μέχρι την τελική μισή πτώση-τομή της μεσαίας αυτής ενότητος.[852] Η δομή της συγκεκριμένης *επεξεργασίας* είναι επομένως εξαιρετικά συμμετρική, με εισαγωγικό και καταληκτικό τετράμετρο που περικλείουν μια τριμερή ασματική κατασκευή τύπου α β α (8 + 8 + 8 μέτρων) – εννοείται βεβαίως σε θεματικό επίπεδο και μόνον. Από εκεί και ύστερα πάντως, ο Mozart επανεκθέτει αυτούσιο το κύριο θέμα στα μ. 77-87 (πρβλ. μ. 1-11) και απαλείφοντας τα μεταβατικά μ. 12-13 το συνδέει άμεσα με την μεταφορά ολόκληρης της πλάγιας θεματικής ομάδος στην ντο-ελάσσονα στα μ. 88-106 (πρβλ. μ. 14-32), που ακολουθείται περαιτέρω από την κατακλείδα καθώς και από το συνδετικό πέρασμα στα μ. 107-114 και 115-118 (πρβλ. μ. 33-40 και 41-44), αντιστοίχως.[853] Έτσι, μετά την επανάληψη της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως*, καθίσταται πλέον αναγκαία η προσθήκη μιας οκτάμετρης *coda* στα μ. 119-126,[854] όπου η αρχική τονικότητα επικυρώνεται για τελευταία φορά με μια σύντομη ιδέα που αναπλάθει ελεύθερα το γνωστό μοτιβικό υλικό.

Στο Andante un poco Allegretto σε λα-ελάσσονα του *κουαρτέττου σε Φα-μείζονα* KV 158, εξ άλλου, ο Mozart καταπιάνεται πρωτίστως με ζητήματα αντιστικτικής τεχνικής τα οποία πάντως ενσωματώνονται στην τυπική μακροδομική κατασκευή.[855] Εν προκειμένω, το κύριο θέμα διαμορφώνεται ως τετράφωνος κανόνας στην ογδόη, με την διαδοχική εμφάνιση των εγχόρδων ανά μέτρο να οδηγεί σε μια ιδιαίτερα πυκνή ύφανση στο μ. 5 και σε μισή πτώση στο μ. 6a.[856] Σε πλήρη αντίθεση με αυτό, η πλάγια θεματική ομάδα, που εισάγεται στην σχετική Ντο-μείζονα έπειτα από μια μικρή τονική μεσολάβηση στο μ. 6b, απαρτίζεται από εξόχως ομοφωνικής φύσεως θεματικές ιδέες στα μ. 7-10a και 10b-15a, αν και στην συνέχεια η κατακλείδα-συνδετικό πέρασμα των μ. 15b-18, που στρέφεται ξανά προς την λα-ελάσσονα, επιχειρεί να αμβλύνει κάπως την αντίθεση ανάμεσα στην αντιστικτική (μικρός κανόνας στα μ. 15b-17a)[857] και την ομοφωνική γραφή (στα μ. 17b-18). Η *επεξεργασία*, εξ άλλου, μοιράζεται τρόπον τινα ανάμεσα στις δύο αυτές δυνατότητες, στον βαθμό που μια νέα ομοφωνική ιδέα στα μ. 19-20 στην (υποδεσπόζουσα) ρε-ελάσσονα αλυσιδοποιείται κατόπιν στην Ντο-μείζονα στα μ. 21-22, αλλά παρακάτω εκτοπίζεται από ένα τρίμετρο επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος (μ. 23-25), όπου μια σύντομη φιγούρα ογδόων, παραπέμποντας εμμέσως μόνον στα μ. 15b-17a της *εκθέσεως*, παρουσιάζεται μιμητικά σε διαφορετικές φωνές και κατευθύνεται από την σχετικώς υψηλή και μέση ηχητική περιοχή των βιολιών προς την χαμηλή περιοχή της βιόλας και του τσέλλου.[858] Στην *επανέκθεση*, παρά την αναλογία της εκτάσεώς της σε σχέση με την *έκθεση* (19 έναντι 18 μέτρων),[859] οι

[851] Για τον ρόλο των μ. 41-44 (και αντίστοιχα των μ. 115-118) ως "μετατροπικής προέκτασης" της κατακλείδας, βλ. επίσης Neubacher, ό.π., σ. 137.
[852] Πρβλ. εν μέρει Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 84-85.
[853] Πρβλ. Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 80.
[854] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 175· Neubacher, ό.π., σ. 137· Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 80.
[855] Πρβλ. σχετικά: Weising, ό.π., σ. 175· Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 78 και 86-87· Krummacher, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 139.
[856] Λεπτομερής διερεύνηση της αντιστικτικής αυτής κατασκευής κατατίθεται στην μελέτη του Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 86 και 87.
[857] Βλ. σχετικά: Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 86 (ως προς την αντιστικτική πλοκή) και 87 (ως προς την μετατροπική φύση του καταληκτικού αυτού τμήματος της *εκθέσεως*).
[858] Πρβλ. Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 87-88. Εύλογα πάντως ο Weising (ό.π., σ. 175) υποδεικνύει από την πλευρά του μια θεματική ανεξαρτησία της μεσαίας ενότητος από τα περιεχόμενα της *εκθέσεως*.
[859] Πρβλ. Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 79.

τροποποιήσεις είναι εκτεταμένες ιδίως σε ό,τι αφορά στο πολυφωνικής υφής αρχικό τμήμα, δεδομένου του μη-θεματικού του χαρακτήρα (υπό την κλασσική βεβαίως έννοια του "θέματος", ως τρισυπόστατης αρμονικο-μελωδικο-ρυθμικής ενότητος): έτσι, το κύριο θέμα "επανεκτίθεται" μεν στο εξάμετρο 26-31 και καταλήγει σε πτώση στην δεσπόζουσα, αλλά πέραν του επικεφαλής μοτίβου (soggetto) – με το οποίο και πάλι εισάγονται διαδοχικά τα τέσσερα όργανα – όλα τα υπόλοιπα μονόμετρα "αντιθέματα" έχουν αντικατασταθεί από νέα, τα οποία μάλιστα καθιστούν λιγότερο πυκνό – και δη ομοφωνικό – το προτελευταίο μέτρο πριν την πτώση (πρβλ. μ. 30 με 5).[860] Επιπλέον δε, μετά την αυτούσια μεταφορά της πλάγιας θεματικής ομάδος στην λα-ελάσσονα στα μ. 32-40a, η κατακλείδα ξεκινά κατ' αναλογίαν με εκείνη της *εκθέσεως* (πρβλ. μ. 40b-42a με 15b-17a), αλλά στην θέση της χειρονομίας των μ. 17b-18a εμφανίζεται μια νέα "ημι-αντιστικτική" πλοκή στα μ. 42b-43a που επαναλαμβάνεται στα μ. 43b-44a και τελικά επικυρώνει την αρχική τονικότητα με μια αναδρομή στην στιβαρό κλείσιμο του μ. 18b στο μ. 44b.[861]

Στην περίπτωση του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 159, ένα Andante εμφανίζεται στην πρώτη θέση, ως το εναρκτήριο μέρος σε μορφή τριμερούς σονάτας.[862] Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι εδώ η διαπλοκή του κυρίου θέματος με την μετάβαση αλλά και την έναρξη της δεύτερης τονικής περιοχής, που εμφανίζεται διαφοροποιημένη ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επανέκθεση*. Στην πρώτη λοιπόν ενότητα, το κύριο θέμα εκτείνεται μεν τυπικά μέχρι το μ. 8a – αφού στο μ. 9 εισάγεται (πολύ καθυστερημένα) το πρώτο βιολί και παραφράζοντας την αρχική θεματική ιδέα (μ. 1-4a) μετατρέπει προς και εν τέλει καταλήγει στην Φα-μείζονα στο μ. 12a – πλην όμως και τα μ. 8b-9 φαίνεται να συνιστούν αναπόσπαστο μέλος της μικροδομικής του οργάνωσης σε 3½ + 2 + 2 + 1½ μέτρα (πρβλ. ιδίως τα μ. 8b-9 με τα 6b-7 στα τρία χαμηλότερα έγχορδα)·[863] επιπροσθέτως, στα μ. 12b-16a η δευτερεύουσα τονικότητα έχει ουσιαστικά ήδη παγιωθεί, αλλά από θεματικής πλευράς εδώ λαμβάνει χώραν μια ελάχιστα τροποποιημένη επαναφορά των μ. 4b-8a του κυρίου θέματος![864] Κατά συνέπειαν, τα μ. 9-16a θα πρέπει μάλλον να εκληφθούν ως παρηλλαγμένη επανάληψη του κυρίου θέματος (σε επικάλυψη),[865] με λειτουργία μετάβασης και ενδεχομένως έναρξης της πλάγιας θεματικής ομάδος, η οποία σε κάθε περίπτωση καταλαμβάνει από εκεί και ύστερα τα μ. 16b-20a και 20b-27, ενώ η *έκθεση* ολοκληρώνεται με ένα καταληκτικό συνδετικό πέρασμα προς την αρχική τονικότητα στα μ. 28-29.[866] Στην *επανέκθεση*, από την άλλη πλευρά, το κύριο θέμα παρουσιάζεται αναλλοίωτο μέχρι το μ. 8a στα μ. 45-52a, όμως στο κρίσιμο μ. 52 η – μετατοπισμένη κατά ένα μέτρο προς τα πίσω – επανείσοδος του πρώτου βιολιού αποτρέπει τα υπόλοιπα έγχορδα από το να επαναλάβουν στην συνέχεια τα μ. 50b-52a (όπως δηλαδή είχε συμβεί στα μ. 8b-9 της *εκθέσεως*)[867] και αντ' αυτού οδηγεί σε μια συμπύκνωση του περιεχομένου των μ. 9-12a στα μ. 52-54a με παράλληλη στροφή προς την περιοχή της υποδεσπόζουσας, από την οποία και ξεκινά η επαναφορά των μ. 12b-16a στα μ. 54b-58a με κατάληξη στην δεσπόζουσα.[868] Επομένως, στην τρίτη μακροδομική ενότητα ο Mozart αφ' ενός μεν συνδέει ακόμη πιο στενά το κύριο θέμα με την έναρξη της μετάβασης (απαλείφοντας παράλληλα ορισμένες "περιττές" επαναλήψεις θεματικού υλικού)[869] και αφ' ετέρου αποσαφηνίζει πλήρως τα όρια ανάμεσα στην εν λόγω μετάβαση και στην πλάγια

[860] Για περισσότερες λεπτομέρειες, βλ. Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 87.
[861] Πρβλ. περίπου Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 88.
[862] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 175· Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 73.
[863] Πρβλ. τον εκτενή σχολιασμό του Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 75 και 76.
[864] Πρβλ. Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 76-77, εν μέρει δε και "»Absatzformeln«…", ό.π., σ. 137.
[865] Όπως περίπου παρατηρεί και ο Krummacher, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 139.
[866] Ως προς την κατάληξη της *εκθέσεως*, βλ. και Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 77.
[867] Κατά τον Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 75), η δομική αυτή αλλαγή έρχεται εδώ να "διορθώσει" την "εσφαλμένη" είσοδο του πρώτου βιολιού στο μ. 9 της *εκθέσεως*.
[868] Πρβλ. Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 77, καθώς και "»Absatzformeln«…", ό.π., σ. 137.
[869] Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 175.

θεματική ομάδα, η οποία επανεκτίθεται στο σύνολό της στην αρχική τονικότητα στα μ. 58b-69 (πρβλ. μ. 16b-27), ακολουθούμενη μάλιστα από μια ελαφρώς παρηλλαγμένη επαναφορά του διμέτρου 28-29 στα μ. 70-71 με σαφώς καταληκτική (παγιωμένη στην Σι-ύφεση-μείζονα) λειτουργία αυτήν την φορά.[870] Εν τω μεταξύ, η μεσαία ενότητα της *επεξεργασίας* αφιερώνεται αποκλειστικά σε ανάπτυξη και παράθεση του υλικού της πλάγιας θεματικής ομάδος.[871] Συγκεκριμένα, στα μ. 30-34, οι φιγούρες του μ. 19 (από την πρώτη πλάγια ιδέα) αναπτύσσονται σε δύο αντιφωνικά ζεύγη οργάνων (τα οποία μάλιστα κινούνται προς την αντίθετη κατεύθυνση), ακολουθώντας μια αλυσίδα πεμπτών που από την απρόσμενη εμφάνιση της σχετικής σολ-ελάσσονος μετά την διπλή διαστολή καταλήγει τελικά στην υποδεσπόζουσα Μι-ύφεση-μείζονα στο μ. 35a.[872] Κατόπιν, τα μ. 16b-18a παρατίθενται στα μ. 35b-37a στρεφόμενα προς την αρχική τονικότητα, ενώ στην συνέχεια τα μ. 20b-21 (της δεύτερης πλάγιας ιδέας) μεταφέρονται στην Σι-ύφεση-μείζονα στα μ. 37b-38, τα μ. 24-27 τροποποιούνται ελάχιστα στα μ. 39-42 στην περιοχή της δεσπόζουσας και τελικά το πέρασμα των μ. 28-29 επανέρχεται αυτούσιο στα μ. 43-44,[873] προκειμένου να εκπληρώσει τώρα ό,τι δεν κατόρθωσε λίγο νωρίτερα, στην έναρξη της *επεξεργασίας*: να λυθεί στην αρχική τονικότητα.

Στο τελευταίο αργό μέρος του κύκλου, το Un poco Adagio σε Λα-ύφεση-μείζονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Μι-ύφεση-μείζονα* KV 159a / 160,[874] ο Mozart ξεκινά με μια εξάμετρη κύρια θεματική ιδέα που παραδόξως αρχίζει από την δεύτερη βαθμίδα της Λα-ύφεση-μείζονος και επιπλέον αποφεύγει συστηματικά την τέλεια πτώση μέχρι το μ. 6, όπου εμφανίζεται σε επικάλυψη μια δεύτερη ιδέα (μ. 6-12), περισσότερο παγιωμένη στην Λα-ύφεση-μείζονα, αλλά με κατάληξη σε μισή πτώση στο μ. 12.[875] Επιπροσθέτως, το τμήμα που ακολουθεί στα μ. 13-16a πραγματώνει μια αρμονική εξέλιξη αντίστοιχη των πρώτων μέτρων του κομματιού (έναρξη από την διπλή δεσπόζουσα και αποφυγή τέλειας πτώσεως), αν και επί τη βάσει της Μι-ύφεση-μείζονος πλέον, η οποία επιβεβαιώνεται ως δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* μόλις στα μ. 16b-18a και ακολούθως εδραιώνεται περαιτέρω με μια πλήρη πτωτική ακολουθία στα μ. 18b-22.[876] Κατά συνέπειαν, η ιδιάζουσα αρμονική δομή της *εκθέσεως* αυτής δημιουργεί αμφισημίες ως προς τον λειτουργικό ρόλο των επιμέρους θεματικών ιδεών: η αρχική τονικότητα αποσαφηνίζεται περισσότερο στην "μετάβαση" των μ. 6-12 παρά στο κύριο θέμα των μ. 1-6, ενώ τα ελάχιστα θεματικού χαρακτήρος στοιχεία των μ. 13-18a φαίνεται τελικά ότι εντάσσονται στην πλάγια θεματική ομάδα, παρά την προφανή αρμονική τους αστάθεια! Μοτιβικό υλικό από αυτές τις πλάγιες θεματικές ιδέες μετασχηματίζεται στην συνέχεια για τις ανάγκες της *επεξεργασίας*,[877] η οποία προσλαμβάνει την δομή μιας οκτάμετρης προτάσεως στα μ. 23-30, εμμένοντας παράλληλα στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος. Ως εκ τούτου, η επανέκθεση του κυρίου θέματος μπορεί να ακολουθήσει άμεσα στα μ. 31-36 δίχως ουσιώδεις μεταβολές, ενώ η μετάβαση έπεται στα μ. 36-42 με ορισμένες αρμονικές τροποποιήσεις (στα μ. 36-40), οι οποίες πάντως δεν συνεπιφέρουν καμμία δομικής σημασίας αλλαγή.[878] Αντιθέτως, το υλικό των μ. 13-16a

[870] Πρβλ. Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 77.
[871] Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 175. Ο Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 77), εξ άλλου, παρατηρεί κατ' αρχάς ότι στην μεσαία αυτή μακροδομική ενότητα δεν αναπτύσσεται το θεματικό υλικό της *εκθέσεως* (πράγμα που δεν ισχύει απόλυτα και επιπλέον οδηγεί εύκολα στην παρανόηση μιας *επεξεργασίας* δίχως θεματικές αναφορές στην *έκθεση*)· μόνο από την περαιτέρω εξέταση της τοποθέτησής του μπορεί τελικά να καταλάβει κανείς ότι αυτό που όντως ο συγγραφέας θέλει εδώ να επισημάνει αφορά στην αξιοποίηση του δεδομένου θεματικού υλικού κατά τρόπον μη αναπτυξιακό.
[872] Πρβλ. Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 77-78.
[873] Πρβλ. εν μέρει Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 77 και 78.
[874] Ως προς την πραγμάτωση της τριμερούς μορφής σονάτας και στην παρούσα περίπτωση, βλ. Weising (ό.π., σ. 175) και Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 78 και 80).
[875] Πρβλ. Seiffert, "»Absatzformeln«…", ό.π., σ. 137, και *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 89 και 90.
[876] Πρβλ. Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 89 και 90.
[877] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 175.
[878] Πρβλ. εν μέρει Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 89.

της πλάγιας θεματικής ομάδος στην *επανέκθεση* αναπτύσσεται σε μεγαλύτερη έκταση, στα μ. 43-50a, περιστρεφόμενο πάντως γύρω από την Λα-ύφεση-μείζονα,[879] η οποία και επικυρώνεται οριστικά τόσο με την επαναφορά των πλαγίων θεματικών ιδεών των μ. 16b-22 στα μ. 50b-56, όσο και με την προσθήκη μιας (επικαλυπτόμενης) *coda* στα μ. 56-62, η οποία βασίζεται ως επί το πλείστον σε μοτίβα του κυρίου θέματος.[880]

Ένας δεύτερος κύκλος κουαρτέττων εγχόρδων ακολούθησε το 1773 με τα έργα KV 168-173, στα οποία εντοπίζονται άλλα πέντε αργά μέρη σε μορφή τριμερούς σονάτας. Στο Andante σε φα-ελάσσονα του *κουαρτέττου σε Φα-μείζονα* KV 168, ο Mozart επανέρχεται στην αντιστικτική διαμόρφωση των θεματικών ιδεών (όπως νωρίτερα στο αργό μέρος του KV 158), κατά τρόπον όμως που φανερώνει μεγαλύτερη συνθετική ωριμότητα.[881] Παράλληλα δε, στην *έκθεση* του αργού μέρους του KV 168 διακρίνονται τρεις τονικές περιοχές, πράγμα εξαιρετικά σπάνιο όπως έχουμε διαπιστώσει. Όλα λοιπόν ξεκινούν από ένα soggetto τριών φράσεων, το οποίο παρατίθεται στην πληρότητά του από το πρώτο βιολί (στα μ. 1-4, 5-7 και 8-9) και εν είδει αυστηρού κανόνα στην ογδόη από το τσέλλο (στα μ. 2-5, 6-8 και 9-10), αλλά και περικεκομμένο (χωρίς δηλαδή την τρίτη φράση) από το δεύτερο βιολί (στα μ. 3-6 και 7-9) και την βιόλα (στα μ. 4-7 και 8-10)· στα μ. 10-11 το πρώτο βιολί επανεισάγει το εναρκτήριο πεντάφθογγο μοτίβο της πρώτης φράσεως (πρβλ. μ. 1-2) και ο κανόνας διακόπτεται στο σημείο αυτό για την διαμόρφωση μιας – ομοφωνικής υφής – τέλειας πτώσεως στην σχετική Λα-ύφεση-μείζονα στα μ. 12-13.[882] Η εξέλιξη του κυρίου θέματος από την αρχική φα-ελάσσονα προς την σχετική μείζονα έχει συντελεσθεί ήδη από τα μ. 5-6, χάρη στις μελωδικές καταλήξεις όλων των φράσεων του soggetto στον φθόγγο λα-ύφεση που προσεγγίζεται βηματικά. Όσο παράδοξο όμως και αν φαίνεται ένα κύριο θέμα που στρέφεται με τόση ευχέρεια από την πρώτη τονική περιοχή προς την δεύτερη, είναι γεγονός ότι τα πρώτα δεκατρία μέτρα της παρούσας σύνθεσης διαμορφώνουν ένα ενιαίο δομικό μέλος που είναι αδύνατον να διασπασθεί σε μικρότερα τμήματα. Η επόμενη δομική λειτουργία είναι στην πραγματικότητα ανιχνεύσιμη στα μ. 14-20: πρόκειται για μια μετάβαση από την Λα-ύφεση-μείζονα προς την ντο-ελάσσονα (την ελάσσονα δεσπόζουσα), η οποία πραγματοποιείται μέσω ελεύθερων μιμήσεων ενός χρωματικού κατιόντος μοτίβου που εμφανίζεται στο δεύτερο βιολί (μ. 13b-15 και 16-18), στην βιόλα (μ. 14b-16) και στο πρώτο βιολί (μ. 15-17a και 17b-19), ενόσω το τσέλλο προσφέρει μια αρμονική υποστήριξη μέχρι την μισή πτώση στα μ. 19-20.[883] Με τον τρόπο αυτόν, η *έκθεση* προσεγγίζει ό,τι ακούγεται ως πλάγιο θέμα στην ντο-ελάσσονα στα μ. 21-28,[884] το οποίο χαρακτηρίζεται από μια "ημι-πολυφωνική" ύφανση που αφ' ενός μεν είναι συμβατή με τις προδιαγραφές των δύο προηγουμένων τμημάτων και αφ' ετέρου συμβάλλει στην πτωτική επικύρωση του τρίτου τονικού κέντρου της πρώτης ενότητος. Η ακόλουθη *επεξεργασία* των μ. 29-34 είναι εξαιρετικά σύντομη και περιορίζεται στην ανάπλαση μοτιβικών φιγούρων της *εκθέσεως* σε ένα μετατροπικό δίμετρο από την Λα-ύφεση-μείζονα προς την (υποδεσπόζουσα) σι-ύφεση-ελάσσονα στα μ. 29-30, το οποίο αλυσιδοποιείται στα μ. 31-32 οδηγώντας σε πτώση-τομή

[879] Πρβλ. Seiffert, "»Absatzformeln«…", ό.π., σ. 137, και *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 89 και 90.
[880] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 175) και ιδίως Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 139)· ο Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 90), τουναντίον, δεν αναφέρεται συγκεκριμένα σε *coda*, αλλά σε αρμονική διεύρυνση της τρίτης μακροδομικής ενότητος.
[881] Για την τριμερή μακροδομική διάρθρωση του μέρους αυτού, βλ. Weising (ό.π., σ. 175) και Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 78)· όσον αφορά δε στην εδώ εφαρμοσθείσα αντιστικτική τεχνική, πρβλ. ακόμη το άρθρο του A. Peter Brown, "Haydn and Mozart's 1773 Stay in Vienna: Weeding a Musicological Garden", *The Journal of Musicology* 10/2, 1992, σ. 220, καθώς και τις συμβολές των Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 91) και Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 143).
[882] Πρβλ. Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 92-93) και Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 143).
[883] Πρβλ. Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 93) και Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 143).
[884] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 176.

στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος στα μ. 33-34.[885] Ως εκ τούτου, η *επανέκθεση* ακολουθεί σύντομα στα μ. 35 και εξής, αρχής γενομένης με μια πλήρη επαναφορά του κυρίου θέματος, όπου όμως – πέραν της επουσιώδους αλλαγής στην σειρά εισόδου των τριών χαμηλότερων εγχόρδων – η μεν τρίτη φράση του soggetto (βλ. μ. 8-9) "μεταφέρεται" τρόπον τινα στην φα-ελάσσονα στα μ. 42-43 (πρώτο βιολί) και 43-44 (βιόλα), ενώ η ακόλουθη επαναφορά του αρχικού πεντάφθογγου μοτίβου από το πρώτο βιολί στρέφεται στα μ. 44-45 προς την υποδεσπόζουσα, οδηγώντας έτσι στην επανερμηνεία των μ. 12-13 στα μ. 46-47 ως τέλειας πτώσεως στην αρχική τονικότητα.[886] Είναι λοιπόν προφανές ότι με την σαφή αυτή επικύρωση της φα-ελάσσονος στην κατάληξη του κυρίου θέματος η *επανέκθεση* επιλύει οριστικά την τονική "παρατυπία" του ιδίου στην *έκθεση*. Η μεταφορά της μεταβάσεως γίνεται στα μ. 48-55 με μικρές αλλαγές που συνεπιφέρουν και την εσωτερική της διεύρυνση κατά ένα μέτρο, αλλά σε κάθε περίπτωση ο στόχος εδώ δεν είναι άλλος από την πτώση στην δεσπόζουσα στα μ. 54-55,[887] η οποία προετοιμάζει την επανέκθεση του πλαγίου θέματος στην φα-ελάσσονα και μάλιστα με ιδιαιτέρως "πεπλατυσμένη" πτωτική κατάληξη προς περαιτέρω ενίσχυση της αρχικής αυτής τονικότητος (πρβλ. μ. 56-61 με 21-26, μ. 62-65 με 27 και μ. 66-67 με 28). Αξίζει λοιπόν να παρατηρήσει κανείς συνολικά πώς η αρμονική πλοκή της "εκθέσεως τριών τονικοτήτων" στην *επανέκθεση* αίρεται στην "μονοκρατορία" της αρχικής τονικότητος, δίχως παρ' όλα αυτά εκτεταμένες θεματικές είτε δομικές μεταβολές.

Το Andante σε Ρε-μείζονα του επόμενου *κουαρτέττου σε Λα-μείζονα* KV 169[888] παρουσιάζει δύο κοινά δομικά γνωρίσματα με το προαναφερόμενο: η *έκθεσή* του κατανέμεται σε τρεις θεματικές (όχι όμως και τονικές) περιοχές, ενώ η *επεξεργασία* του είναι εξαιρετικά σύντομη. Το κύριο θέμα, ειδικότερα, διαμορφώνεται ως δεκαεξάμετρη πρόταση με κατάληξη στην δεσπόζουσα και πλήρη παύση-τομή ενός ολόκληρου μέτρου (μ. 16),[889] παρουσιάζει όμως και την ιδιαιτερότητα της έντονης υφολογικής και τροπικής αντίθεσης ανάμεσα στο πρώτο οκτάμετρο (δομής 3 + 3 + 2 μέτρων, στην Ρε-μείζονα, ομοφωνικής υφής, με συνοδεία τριήχων δεκάτων-έκτων στις εσωτερικές φωνές) και στα ακόλουθα μ. 9-15 (ισοκράτης επί της δεσπόζουσας με ελάσσονα απόχρωση, σε "ημι-αντιστικτική" ύφανση που επιφέρει ισορροπία ανάμεσα στους ρόλους των τεσσάρων εγχόρδων). Η παρατηρούμενη παρέκκλιση προς την ομώνυμη ρε-ελάσσονα δεν είναι όμως καθόλου τυχαία: στα μ. 17-20 ένα τετράμετρο συναφές προς τα αρχικά μέτρα του κομματιού εμφανίζεται στην – σχετική της – Φα-μείζονα, ενώ στην συνέχεια αλυσιδοποιείται στα μ. 21-24 στην σολ-ελάσσονα καθώς και στα μ. 25-28 στην λα-ελάσσονα, οδηγώντας τελικά σε μια πολύ καλά αρθρωμένη τέλεια πτώση-τομή στην ελάσσονα αυτή δεσπόζουσα στα μ. 29-34. Παρ' όλα αυτά, η μετάβαση δεν έχει ακόμη ολοκληρωθεί, αφού στα μ. 35-39 ένας ισοκράτης επί της δεσπόζουσας της Λα-μείζονος, πλέον, προσφέρει την απαραίτητη μεσολάβηση για την παρουσίαση του πλαγίου θέματος στην δευτερεύουσα αυτή τονικότητα,[890] το οποίο εκτείνεται στα εναπομείναντα 19 μέτρα της *εκθέσεως* (μ. 40-58)· καθίσταται μάλιστα φανερό ότι ο Mozart αντιμετώπισε εδώ

[885] Διαφωνώ με την εκτίμηση του Weising (ό.π., σ. 175) περί θεματικώς ελεύθερης μεσαίας ενότητος, όσο και αν η σχέση της προς την *έκθεση* είναι μόνον έμμεση.

[886] Πρβλ. Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 93) και εν μέρει Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 143).

[887] Πρβλ. εν μέρει Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 93.

[888] Ως προς την πραγμάτωση της μορφής σονάτας στο μέρος αυτό, βλ. επίσης Weising (ό.π., σ. 175), Brown ("Haydn and Mozart's 1773 Stay…", ό.π., σ. 220) και Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 78).

[889] Πρβλ. Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 95, και εν μέρει "»Absatzformeln«…", ό.π., σ. 137.

[890] Η Kurzmann (ό.π., σ. 70) περιγράφει επίσης την αρμονική εξέλιξη του μεταβατικού αυτού τμήματος, παρατηρώντας συγχρόνως ότι συνιστά μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα απόκλιση από τα τυπικά δεδομένα της εποχής που βασίζεται στην εκμετάλλευση (τουλάχιστον στην έναρξη της μεταβάσεως) μιας αρμονικής σχέσεως τρίτης. Ο Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 95), εξ άλλου, διακρίνει σαφέστατα στα μ. 17 κ.εξ. την έναρξη ενός νέου, δεύτερου δομικού τμήματος στο πλαίσιο της *εκθέσεως*, αν και η δομική πτώση που παρατηρεί στο μ. 28 ("»Absatzformeln«…", ό.π., σ. 137) καθιστά προβληματική την – ούτως ή άλλως – υπαινικτική θεώρησή του για την περαιτέρω εξέλιξη της πρώτης αυτής δομικής ενότητος.

ένα καίριο πρόβλημα εξισορρόπησης των τριών τμημάτων της *εκθέσεως*, αφού η πρόταξη ενός κυρίου θέματος 16 μέτρων και μιας μεταβάσεως 23 μέτρων (!) δεν θα μπορούσε να καταλήξει σε μια απλή οκτάμετρη πρόταση (στα μ. 40-47) – γι' αυτό λοιπόν η τελευταία επαναλαμβάνεται σχεδόν αμετάβλητη στα μ. 48-55 και επιπλέον προεκτείνεται στα μ. 55-58 με μια ρευστοποίηση της καταληκτικής της χειρονομίας. Η ίδια αυτή καταληκτική φιγούρα της *εκθέσεως* συνιστά περαιτέρω και την μοναδική μοτιβική αναφορά στο πλαίσιο της μικροσκοπικής *επεξεργασίας* των μ. 59-66,[891] η οποία ουσιαστικά περιορίζεται σε έναν μεταβατικό ρόλο εμμένοντας καθ' όλην την διάρκειά της σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος. Ως εκ τούτου, η απαράλλακτη επανέκθεση του κυρίου θέματος ακολουθεί σε μικρή μόνον απόσταση μετά την διπλή διαστολή, στα μ. 67-82. Η εκτενής μετάβαση, τουναντίον, επανεκτίθεται στα μ. 83-101 με αξιοπρόσεκτες αρμονικές και δομικές αλλαγές: το αρχικό της τετράμετρο μεταφέρεται στην ομώνυμη ρε-ελάσσονα στα μ. 83-86 και από κοινού με τα μ. 87-90 (πρβλ. εν μέρει τα μ. 21-24) διαμορφώνει πλέον μια ολοκληρωμένη και αρμονικώς κλειστή περιοδική δομή,[892] ενώ στην συνέχεια το υλικό των μ. 29-31 διευρύνεται αναπτυξιακά στα μ. 91-96 δίνοντας έμφαση στην περιοχή της ελάσσονος υποδεσπόζουσας και (με την απάλειψη των μ. 32-34 αλλά και της πολύ ισχυρής πτωτικής τομής που αυτά εμπεριείχαν) συνδέεται άμεσα με την μεταφορά των μ. 35-39 στην υποκείμενη πέμπτη στα μ. 97-101 – προκειμένου από εκεί και ύστερα να ακολουθήσει η σχεδόν αυτούσια επαναφορά του πλαγίου θέματος στην αρχική τονικότητα της Ρε-μείζονος στα μ. 102-120. Παρατηρούμε επομένως και εδώ ότι η συνολική αρμονική πλοκή της *επανεκθέσεως* αίρει τις υφιστάμενες στο πλαίσιο της *εκθέσεως* τονικές αντιπαραθέσεις, αντικαθιστώντας όλες τις παροδικές τονικοποιήσεις στα μ. 17-34 της μεταβάσεως (στην Φα-μείζονα, την σολ-ελάσσονα και την λα-ελάσσονα) με μια τροπική μόνον παρέκκλιση στην ομώνυμη ρε-ελάσσονα στα αντίστοιχα μ. 83-96.

Από τα δύο αργά μέρη του *κουαρτέττου σε Ντο-μείζονα* KV 170 μόνο το εσωτερικό Un poco Adagio σε Σολ-μείζονα είναι σε μορφή σονάτας.[893] Τα επιμέρους δομικά μέλη της *εκθέσεως* διακρίνονται εδώ πρωτίστως από το αρμονικό τους υπόβαθρο, δεδομένης της υφολογικής και εν μέρει μοτιβικής συνάφειας του κυρίου θέματος (δύο τετράμετρες φράσεις με πτώσεις στην τονική και την δεσπόζουσα, στα μ. 4 και 8 αντιστοίχως) με την μετάβαση (των μ. 9-12, με έναρξη από την Σολ-μείζονα και κατάληξη στην Ρε-μείζονα) αλλά και το πλάγιο θέμα στην Ρε-μείζονα (των μ. 13-20), και δευτερευόντως μόνον από το θεματικό τους περιεχόμενο (η κατακλείδα των μ. 21-23).[894] Στην *επεξεργασία*, ο Mozart κατασκευάζει μια νέα – υφολογικά και μοτιβικά παρεμφερή των θεματικών ιδεών της *εκθέσεως* – τετράμετρη ιδέα, την οποία αναθέτει πρώτα στην βιόλα (μ. 24-27, στην Ρε-μείζονα), έπειτα στο δεύτερο βιολί (μ. 28-31, στην σχετική μι-ελάσσονα) και τελικά στο πρώτο βιολί (μ. 32-35, στην Σολ-μείζονα), ενώ ένα τέταρτο στην σειρά τετράμετρο (στα μ. 36-39) αναλαμβάνει κατόπιν να οδηγήσει σε μια σαφή πτώση στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος.[895] Έτσι, το κύριο

[891] Πρβλ. περίπου Weising, ό.π., σ. 175.

[892] Ο Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 96) παρατηρεί ότι η εδραίωση της ρε-ελάσσονος στο σημείο αυτό έχει διπλή σημασία: αφ' ενός μεν διασφαλίζει την αρμονική ενότητα της τρίτης μακροδομικής ενότητος και αφ' ετέρου δικαιώνει την μισή πτώση-τομή των μ. 15-16 / 81-82 (σε αντίθεση με την αρμονική "έκπληξη" της Φα-μείζονος που την είχε αφήσει μετέωρη στην *έκθεση*).

[893] Πρβλ. σχετικά: Weising, ό.π., σ. 175· Brown, "Haydn and Mozart's 1773 Stay…", ό.π., σ. 220· Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 78. Από την πλευρά του, ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 147-148) υποδεικνύει εμμέσως την εφαρμογή του τριμερούς τύπου σονάτας στο πλαίσιο των δύο τυπικών μακροδομικών επαναλήψεων.

[894] Ο Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 94 και 96· "»Absatzformeln«…", ό.π., σ. 137) επισημαίνει εμμέσως μια διάσταση ανάμεσα στην υφολογική συνέχεια των μ. 1-18 και την δομική πτωτική τομή στο μ. 21. Ως προς την μοτιβική συγγένεια του κυρίου θέματος προς δευτερεύουσες ιδέες, βλ. Weising, ό.π., σ. 175.

[895] Πρβλ. σχετικά: Weising, ό.π., σ. 175· Barrett-Ayres, ό.π., σ. 147-148· Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 94.

θέμα επανεκτίθεται δίχως αλλαγές στα μ. 40-47, η μετάβαση απαλείφεται,[896] το πλάγιο θέμα μεταφέρεται στην Σολ-μείζονα συντομευμένο κατά ένα μέτρο (πρβλ. περίπου το δίμετρο 48-49 με το τρίμετρο 13-15, ενώ τα μ. 50-54 είναι ταυτόσημα των μ. 16-20) και η κατακλείδα επανεκτίθεται κανονικά στα μ. 55-57, με μια επιπρόσθετη επανάληψη του τελευταίου της μέτρου στο μ. 58 που δίνει την εντύπωση ενός απόηχου (σε pianissimo).

Το Andante σε ντο-ελάσσονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Μι-ύφεση-μείζονα* KV 171 πραγματώνει τον τριμερή τύπο σονάτας σε "ύφος πεπαλαιωμένο",[897] γεγονός που ιδίως στο πλαίσιο της *εκθέσεως* τεκμηριώνεται τόσο από υφολογικής όσο και από αρμονικής πλευράς. Ως κύριο θέμα χρησιμεύει εδώ μια δίφωνη κατασκευή που παραπέμπει έντονα σε μελωδική γραμμή με συνοδεία συνεχούς βασίμου του ύστερου μπαρόκ και παρουσιάζεται πρώτα στην ντο-ελάσσονα από το ζεύγος πρώτου βιολιού – τσέλλου στα μ. 1-2 και έπειτα σε "τονική απάντηση" (μιλώντας με όρους της θεωρίας της φούγκας) από το δεύτερο βιολί και την βιόλα στα μ. 3-4. Μια ελεύθερη "ημι-πολυφωνική" εξέλιξη στα μ. 5-6a, με την συμμετοχή όλων των οργάνων πλέον, λειτουργεί ως – υφολογική και αρμονική, συγχρόνως – μετάβαση φθάνοντας σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα, δεδομένου του ότι το ομοφωνικής υφής πλάγιο θέμα των μ. 6b-10 εκτίθεται στην ελάσσονα δεσπόζουσα (σολ-ελάσσονα) κατά την πρακτική των μέσων περίπου του 18ου αιώνος.[898] Η *επεξεργασία* ανοίγει στα μ. 11-12 με μια παραλλαγή του αρχικού διμέτρου του κυρίου θέματος στην Μι-ύφεση-μείζονα που αλυσιδοποιείται στα μ. 13-14 στην φα-ελάσσονα, διατηρώντας την εναλλαγή ανάμεσα στα ζεύγη πρώτου βιολιού – τσέλλου και δεύτερου βιολιού – βιόλας όπως ακριβώς στην έναρξη της *εκθέσεως*.[899] Στα μ. 14b-15a όμως, το πρώτο βιολί παρουσιάζει μια νέα μοτιβική ιδέα που καθίσταται αντικείμενο μίμησης μεταξύ των δύο βιολιών στα μ. 15-17a, επί τη βάσει μιας μετατροπικής ακολουθίας πεμπτών που τελικά καταλήγει στα μ. 17b-18 στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος. Έτσι, στα μ. 19-22 μπορεί πλέον να ακολουθήσει η επανέκθεση του κυρίου θέματος δίχως καμμία τροποποίηση, εν αντιθέσει προς την διευρυμένη μετάβαση των μ. 23-25a, όπου το μ. 5 της *εκθέσεως* επανέρχεται αναλλοίωτο στο μ. 23, αλλά αλυσιδοποιείται αμέσως μετά στο (επιπρόσθετο) μ. 24, προκειμένου η πτώση του μ. 25a (πρβλ. μ. 6a) να πραγματοποιηθεί τώρα στην (απλή) δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος, στην οποία και μεταφέρεται εν τέλει (με επουσιώδεις μόνο αλλαγές) ολόκληρο το πλάγιο θέμα στα μ. 25b-29.

Η τελευταία περίπτωση αργού μέρους σε μορφή σονάτας στον εν λόγω κύκλο αφορά στο Adagio σε Μι-ύφεση-μείζονα του *κουαρτέττου σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 172,[900] το οποίο είναι απλούστατο στην δομή του και εξελίσσεται καθ' όλην την διάρκειά του δίχως υφολογικές εναλλαγές (το πρώτο βιολί διατηρεί πάντοτε την κύρια μελωδική γραμμή, ενώ τα υπόλοιπα έγχορδα περιορίζονται σε συνοδευτικό ρόλο).[901] Το κύριο θέμα διατυπώνεται ως τετράμετρη πρόταση με τελική πτώση στην δεσπόζουσα, ενώ το πλάγιο θέμα ακολουθεί άμεσα στα μ. 5-11 στην Σι-ύφεση-μείζονα (ας προσεχθεί επίσης η στροφή προς την αρχική τονικότητα στο μ. 11, αμέσως μετά την τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα). Η *επανέκθεση*, εξ άλλου, μεταφέρει αυτούσια τα προαναφερόμενα θέματα στην Μι-ύφεση-μείζονα στα μ. 19-22 και 23-29, μόνο που μετά την επανάληψή της (από κοινού με την *επεξεργασία*) το πρώτο βιολί δεν διακόπτει την μελωδική του ροή στο μ. 29, αλλά οδηγεί σε μια βραχύτατη καταληκτική προέκταση (στα μ. 29bis-30). Εν τω μεταξύ, ένα παράλλαγμα

[896] Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 175.
[897] Όπως υποστηρίζει ο Brown, "Haydn and Mozart's 1773 Stay…", ό.π., σ. 220· πρβλ. επίσης Weising (ό.π., σ. 175) και Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 78).
[898] Η σταδιακή μετατόπιση από το "αυστηρό" πολυφωνικό ύφος στο "ελεύθερο" ομοφωνικό καθώς και η παράλληλη εξέλιξη από την διφωνία στην τετραφωνία απασχολούν τους Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 91 και 92) και Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 143), αντιστοίχως.
[899] Πρβλ. Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 91.
[900] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 175· Brown, "Haydn and Mozart's 1773 Stay…", ό.π., σ. 220· Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 78.
[901] Πρβλ. Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 94-95.

της αρχής του κυρίου θέματος και η αλυσιδοποίησή του στα μ. 12-13 ανοίγουν την *επεξεργασία* μετατρέποντας από την Σι-ύφεση-μείζονα προς την σχετική ντο-ελάσσονα, η οποία παγιώνεται στα μ. 14-16a με αναφορές στο υλικό του πλαγίου θέματος, που μάλιστα συνεχίζονται και κατά την μετέπειτα πορεία προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος στα μ. 16-18.[902]

Ως προέκταση όμως της ενασχόλησης του Mozart με το κουαρτέττο εγχόρδων, στα 1773 κάνει την εμφάνισή του και το πρώτο *κουϊντέττο εγχόρδων σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 174 που περιλαμβάνει επίσης αργό μέρος σε τριμερή μορφή σονάτας, ένα Adagio σε Μι-ύφεση-μείζονα.[903] Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η έναρξη της *εκθέσεως* με μια δίμετρη φιγούρα σε ταυτοφωνία, η οποία στην συνέχεια χρησιμεύει ως συνοδευτικό μοτίβο της κατ' εξοχήν μελωδικής γραμμής του κυρίου θέματος στα μ. 3-6a.[904] Μετά την τέλεια πτώση στο μέσον του μ. 6, η επανείσοδος της δεύτερης βιόλας με μια νέα φιγούρα τριήχων δεκάτων-έκτων υποδεικνύει την έναρξη ενός μεταβατικού τμήματος που από το μ. 7b έως το μ. 11a ανασκευάζει το μοτιβικό υλικό του κυρίου θέματος μετατρέποντας προς την τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος·[905] δίχως κάποια εμφανή τομή, στα μ. 11b-15 εκτίθεται έπειτα στην δευτερεύουσα αυτή τονικότητα η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα, όπου το πρώτο βιολί συνδιαλέγεται με την πρώτη βιόλα, σε αντίθεση με την δεύτερη πλάγια ιδέα των μ. 16-20a αλλά και την καταληκτική ιδέα των μ. 20b-23, στις οποίες προβάλλεται περισσότερο η αντίθεση ανάμεσα στα χαμηλότερα (τις δύο βιόλες και το τσέλλο) και τα υψηλότερα έγχορδα του κουϊντέττου (τα δύο βιολιά με την υποστήριξη της δεύτερης βιόλας ή του τσέλλου). Η σχετικώς σύντομη ενότητα της *επεξεργασίας* (στα μ. 24-30) δεν απομακρύνεται ουσιαστικά από το περιβάλλον της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος, ενώ σε θεματικό επίπεδο αρκείται στην ανάπλαση του αρχικού μοτίβου του κυρίου θέματος, σε ταυτοφωνία (μ. 24 και 29-30) αλλά και σε συνδυασμό με συνεχείς συγκοπές (στα μ. 25-28).[906] Ως εκ τούτου, στα μ. 31 κ.εξ. μπορεί πλέον να ξεκινήσει η *επανέκθεση*, όπου παρά την αποκοπή του αρχικού διμέτρου όλα τα υπόλοιπα δομικά μέλη της πρώτης ενότητος μεταφέρονται στην Μι-ύφεση-μείζονα χωρίς ουσιαστικές μεταβολές: τα μ. 3-6a του κυρίου θέματος στα μ. 31-34a, η μετάβαση στα μ. 34b-39a, η πλάγια θεματική ομάδα στα μ. 39b-48a και η κατακλείδα στα μ. 48b-51.[907] Μετά την προβλεπόμενη δεύτερη μακροδομική επανάληψη, εξ άλλου, ο Mozart προσθέτει μια μικρή *coda* στα μ. 52-55, στο πλαίσιο της οποίας μετασχηματίζεται σταδιακώς εξαλειφόμενο (για καταληκτικούς λόγους) το αρχικό δίμετρο του κυρίου θέματος – ό,τι δηλαδή είχε νωρίτερα απαλειφθεί από την έναρξη της τρίτης μακροδομικής ενότητος.[908]

---

[902] Ως προς τα καίρια πτωτικά σημεία της μακροδομής, πρβλ. Seiffert, "»Absatzformeln«…", ό.π., σ. 137.

[903] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 177· Macdonald, ό.π., σ. 119· Smyth, "»Balanced Interruption«…", ό.π., σ. 87· Wolf-Dieter Seiffert, "Mozarts »Salzburger« Streichquintett", στο: Cliff Eisen und Wolf-Dieter Seiffert (επιμ.), *Mozarts Streichquintette. Beiträge zum musikalischen Satz, zum Gattungskontext und zu Quellenfragen*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1994, σ. 32-33.

[904] Πρβλ. Seiffert, "Mozarts »Salzburger« Streichquintett", ό.π., σ. 59 και 60.

[905] Πρβλ. ό.π., σ. 35 – με την μόνη διαφορά ότι αυτός εντάσσει τα μ. 6b-7a στο κύριο θέμα και όχι στο μεταβατικό τμήμα.

[906] Πρβλ. Seiffert, "Mozarts »Salzburger« Streichquintett", ό.π., σ. 59-60.

[907] Πρβλ. ό.π., σ. 33 και ιδίως 35-36, όπου εξετάζονται λεπτομερέστερα οι μικρές εκείνες αλλαγές που επιτρέπουν στο μεταβατικό τμήμα της *επανεκθέσεως* να μην παρεκκλίνει ουσιαστικά προς άλλα τονικά κέντρα.

[908] Πρβλ. ιδίως Seiffert ("Mozarts »Salzburger« Streichquintett", ό.π., σ. 60 και 62) και Finscher ("Zur Coda bei Mozart", ό.π., σ. 90), δευτερευόντως δε Neubacher (ό.π., σ. 144) και Macdonald (ό.π., σ. 119)· ο Smyth ("»Balanced Interruption«…", ό.π., σ. 86-87), εξ άλλου, επιχειρεί και σε αυτήν την περίπτωση – όπως και στο αργό μέρος της *συμφωνίας* KV 133 – να αναδείξει την συγκεκριμένη *coda* σε φορέα διαμόρφωσης μιας απόλυτα ισορροπημένης διμερούς μακροδομής. Μόνον ο Weising (ό.π., σ. 177) δεν αναφέρεται σε *coda*, καθώς προτιμά να ερμηνεύσει τα μ. 52-55 ως μετάθεση του αρχικού διμέτρου στο τέλος της *επανεκθέσεως*· η άποψη αυτή όμως είναι εξίσου απορριπτέα με την προαναφερόμενη, δεδομένου του ότι η εμφάνιση των μ. 52-55 μόνο *μετά* την επανάληψη της *επανεκθέσεως δεν* διασφαλίζει την υποτιθέμενη "πληρότητα" της τρίτης μακροδομικής ενότητος κατά την πρώτη της παρουσία (η περίπτωση αυτή είναι μάλιστα περισσότερο σαφής από την αντίστοιχη του

Παράλληλα, ο Mozart συνέχισε να είναι πολύ παραγωγικός στον τομέα της συμφωνίας κατά το 1773, προσθέτοντας άλλα επτά έργα στο ενεργητικό του. Έξι από τα επτά αργά συμφωνικά μέρη είναι σε μορφές σονάτας και αντιστοιχούν ισόποσα στον τριμερή τύπο και σε εκείνον χωρίς *επεξεργασία*. Εξετάζοντας πρώτα τον δεύτερο από αυτούς, μπορούμε κατ' αρχάς να σταθούμε στο Andante σε Ρε-μείζονα της *συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* KV 141a / 161 & 163.[909] Το ότι ένα μεσαίο μέρος τριμερούς συμφωνίας βρίσκεται στην ίδια τονικότητα με το αρχικό Allegro moderato, με το οποίο μάλιστα συνδέεται άμεσα, οφείλεται στην προέλευση των δύο αυτών μερών από την εισαγωγή της όπερας *Il sogno di Scipione* KV 126· αυτό που αλλάζει στην συμφωνική εκδοχή είναι ότι το αργό μέρος δεν οδηγεί πλέον άμεσα στο πρώτο (φωνητικό) recitativo της όπερας, αλλά σε ένα καταληκτικό Presto. Το Andante λοιπόν ξεκινά με ένα δεκαεξάμετρο κύριο θέμα περιοδικής δομής (με πτώσεις στην δεσπόζουσα και την τονική, στα μ. 8 και 16 αντιστοίχως), το οποίο ακολουθείται από ένα οκτάμετρο τμήμα που εμπεριέχει τόσο την μετατροπία προς την Λα-μείζονα (στα μ. 17-20) όσο και μια σύντομη πτωτική επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητος (στα μ. 21-24). Είναι σαφές ότι το συγκεκριμένο "πλάγιο θέμα" της *εκθέσεως* καθίσταται επουσιώδες σε σχέση με το κύριο, τόσο ως προς την έκτασή του, όσο και ως προς την μοτιβική αλλά εν τέλει και την αρμονική παράμετρο, στον βαθμό που η τελική πτώση στην Λα-μείζονα μετατρέπεται απ' ευθείας σε δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος στα μ. 24-25, προκειμένου να οδηγήσει στην "διπλή επαναφορά" ολόκληρου του κυρίου θέματος στα μ. 26-41. Στα μ. 42-49, όμως, επανεκτίθεται στην αρχική τονικότητα και το υλικό του πλαγίου θέματος, έστω και σε αρκετά τροποποιημένη μορφή: οι φιγούρες δεκάτων-έκτων των μ. 17-18 εμφανίζονται στα μ. 42 και 44 σε εναλλαγή με μοτιβικό υλικό που παραπέμπει περισσότερο στο κύριο θέμα (πρβλ. τα μ. 43 και 45 ιδίως με το μ. 2), ενώ στα μ. 46-48 αναπλάθεται ελεύθερα το περιεχόμενο των μ. 19-20 αλλά και 22-23. Επιπροσθέτως, η τέλεια πτώση στο μ. 49 επικαλύπτεται με την έναρξη μιας (σχεδόν) νέας τετράμετρης ιδέας στα μ. 49-52, που επαναλαμβάνεται άμεσα με διαφορετική ενορχήστρωση στα μ. 53-56 και η οποία αντικαθιστά το δίμετρο συνδετικό πέρασμα των μ. 24-25 (η κίνηση ογδόων του οποίου είναι άμεσα αναγνωρίσιμη εδώ, στα μ. 49-50 και 53-54), εδραιώνοντας την αρχική τονικότητα της Ρε-μείζονος. Πρόκειται επομένως για την έναρξη μιας *coda*, η οποία πάντως διαθέτει και ένα δεύτερο τμήμα στα μ. 57-69, με λειτουργία συνδετικού περάσματος προς το ακόλουθο συμφωνικό finale (η τελική στάση στην διπλή δεσπόζουσα στα μ. 67-69 αιτιολογείται από το γεγονός ότι το κύριο θέμα του Presto εκκινεί με μια αρμονική διαδοχή δεσπόζουσας – τονικής).

Το ίδιο δομικό πρότυπο πραγματώνεται με μεγαλύτερη ίσως σαφήνεια στο Andantino grazioso σε Φα-μείζονα της *συμφωνίας σε Ντο-μείζονα* KV 162.[910] Στην περίπτωση αυτή το κύριο θέμα συνίσταται σε μια οκτάμετρη πρόταση με κατάληξη στην δεσπόζουσα (στο μ. 8), την οποία διαδέχονται αφ' ενός μεν μια μετάβαση στα μ. 9-12 (πτώση στην διπλή δεσπόζουσα) και αφ' ετέρου ένα πλάγιο θέμα στην Ντο-μείζονα, στα μ. 13-20 και σε επανάληψη στα μ. 21-28.[911] Στα μ. 28-31, εξ άλλου, εισάγεται σε επικάλυψη μια καταληκτική ιδέα της *εκθέσεως* με χαρακτηριστικά ποικίλματα σε ρυθμό τριήχων δεκάτων-έκτων, τα οποία στα μ. 32-35 αποσπώνται και εξυφαίνονται, μετατρέποντας παράλληλα την Ντο-μείζονα σε δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της αρχικής τονικότητος. Ο ρόλος του τετραμέτρου αυτού ως συνδετικού περάσματος προς την *επανέκθεση* είναι εμφανέστατος και δικαιώνεται όταν στα μ. 36-43 λαμβάνει χώραν η αυτούσια επαναφορά του κυρίου θέματος· δίχως

αργού μέρους του *κουαρτέττου* KV 134a / 155, όπου η *coda* εμφανίζεται ενσωματωμένη στην δεύτερη μακροδομική επανάληψη).

[909] Η μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* αναγνωρίζεται σαφέστατα από τον Macdonald (ό.π., σ. 123), ενώ λιγότερο κατατοπιστικός είναι ο Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 190) που αναφέρεται σε διμερή μορφή σονάτας υπονοώντας την έλλειψη *επεξεργασίας*. Ο Weising (ό.π., σ. 174), αντιθέτως, αδυνατώντας να διακρίνει ένα πλάγιο θέμα, υποδεικνύει εδώ μια ασματικού τύπου διμερή μορφή (A – A΄) με τελική *coda*.

[910] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 175· Macdonald, ό.π., σ. 123· Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 190.

[911] Πρβλ. και τις σχετικές ενδείξεις του Seiffert, "»Absatzformeln«…", ό.π., σ. 138.

δομικές μεταβολές ακολουθούν επίσης η μετάβαση στα μ. 44-47 (που παρά την στιγμιαία παρέκκλιση στην ντο-ελάσσονα κατευθύνεται τελικά σε μισή πτώση στην Φα-μείζονα), το πλάγιο θέμα (στην αρχική πλέον τονικότητα) στα μ. 48-63 καθώς και η κατακλείδα στα μ. 63-66, ενώ το υλικό του συνδετικού περάσματος μετασχηματίζεται σε προέκταση της κατακλείδας της *επανεκθέσεως* στα μ. 67-70.[912]

Η περίπτωση του Andantino grazioso σε Σολ-μείζονα της *συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* KV 162b / 181 παρουσιάζει κοινά γνωρίσματα και με τις δύο προαναφερόμενες.[913] Εν προκειμένω, το κύριο θέμα αποτελείται από τρεις τετράμετρες φράσεις και ολοκληρώνεται στο μ. 12 στην τονική, γεγονός που καθιστά υποχρεωτική μια λιτή μεταβατική στροφή προς την Ρε-μείζονα (στα μ. 13-14) για την έκθεση του πλαγίου θέματος στα μ. 15-38, το οποίο συνίσταται σε μια μακρά μελωδική εξύφανση στο πρώτο όμποε με συνοδεία εγχόρδων και σε δομή διευρυμένης προτάσεως (4 + 4 + 8 + 8 μέτρων). Κατόπιν, στο συνδετικό πέρασμα των μ. 39-43 ενεργοποιούνται περαιτέρω τα ζεύγη όμποε και κόρνων, προκειμένου να τονίσουν την επανερμηνεία της Ρε-μείζονος σε δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος για την επανέκθεση όλων των θεματικών στοιχείων της πρώτης ενότητος στην Σολ-μείζονα στα μ. 44-55 (κύριο θέμα), 56-57 (μετάβαση) και 58-81 (πλάγιο θέμα), με επουσιώδεις μόνο μελωδικές τροποποιήσεις. Επιπλέον, στα μ. 82-88 επανέρχεται η πτωτική χειρονομία του συνδετικού περάσματος προς την *επανέκθεση* (των μ. 39-43) και μάλιστα με την ίδια ακριβώς μεταβατική λειτουργία (προς το επόμενο τελικό μέρος της συμφωνίας, ένα Presto assai στην Ρε-μείζονα), γεγονός που επιβάλλει την παρουσίαση του δίμετρου πτωτικού σχηματισμού αρχικά στην Σολ-μείζονα (μ. 82-83), έπειτα στην μι-ελάσσονα (μ. 84-85) και τελικά στην Ρε-μείζονα (μ. 86-87 και 88-1 του άμεσα συνδεόμενου Presto assai).

Από τα αργά μέρη σε μορφή τριμερούς σονάτας των συμφωνιών του 1773, το Andante σε ντο-ελάσσονα της *συμφωνίας σε Μι-ύφεση-μείζονα* KV 161a / 184 συνδέεται επίσης άμεσα με το τελικό Allegro, γι' αυτό και στερείται αμφοτέρων των τυπικών μακροδομικών επαναλήψεων.[914] Το κύριο θέμα διακατέχεται από ένα μοτίβο τριών δεκάτων-έκτων και δύο ογδόων που εναλλάσσεται μιμητικά μεταξύ των δύο ομάδων βιολιών μέχρι το μ. 10, αν και στα μ. 8-10 η αρχική ελάσσονα τονικότητα έχει ήδη παραχωρήσει την θέση της στην σχετική Μι-ύφεση-μείζονα, η οποία παρ' όλα αυτά προετοιμάζεται και μέσω της δεσπόζουσάς της στην μετάβαση των μ. 11-14 (όπου το βασικό μοτίβο του κυρίου θέματος εξακολουθεί να τίθεται στο επίκεντρο, αλλά εντός διαφορετικών υφολογικών και ενορχηστρωτικών συμφραζομένων), προτού τελικά επικρατήσει στο πλάγιο θέμα των μ. 15-29.[915] Στην *έκθεση* θα πρέπει επίσης να καταλογίσουμε και το επικαλυπτόμενο συνδετικό πέρασμα προς την *επεξεργασία* – και συγκεκριμένα προς την σολ-ελάσσονα – στα μ. 29-31. Εντούτοις, η μικρών διαστάσεων μεσαία ενότητα (των μ. 32-39) αναπτύσσει το βασικό μοτίβο του κυρίου θέματος στις εσωτερικές φωνές (των δεύτερων βιολιών και των βιολών) σε συνδυασμό με συγκοπές στις εξωτερικές φωνές (μεταξύ των πρώτων βιολιών και των βαθύφωνων εγχόρδων),[916] ακολουθώντας μια συνεχή μετατροπική πορεία (δίχως ενδιάμεσους τονικούς σταθμούς) μέχρι την επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητος στην *επανέκθεση*. Εδώ πλέον ο Mozart καλείται να επιλύσει τα τονικά προβλήματα της *εκθέσεως* και δη του κυρίου θέματος, πράγμα που επιτυγχάνει στο πλαίσιο μιας δομικά και θεματικά αντίστοιχης

[912] Στην απόλυτη ισορροπία μεγέθους και φραστικής δομής μεταξύ των δύο ενοτήτων αναφέρεται και ο Smyth, "»Balanced Interruption«…", ό.π., σ. 83.

[913] Ως προς την εφαρμογή της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, βλ. Weising (ό.π., σ. 175), Macdonald (ό.π., σ. 123) και Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 190).

[914] Πρβλ. ιδίως Macdonald (ό.π., σ. 123) καθώς και Weising (ό.π., σ. 175).

[915] Τα μοτίβα του πλαγίου θέματος δεν είναι καθόλου συγγενικά προς τα περιεχόμενα του κυρίου θέματος, αν εξαιρέσουμε βεβαίως μια αναφορά στο βασικό μοτίβο στο μ. 26. Υποψιάζομαι συνεπώς ότι η σχετική υπόδειξη του Weising (ό.π., σ. 175) οφείλεται σε παρερμηνεία των μεταβατικών μ. 11-14 ή ενδεχομένως και των μ. 8-10.

[916] Πράγμα που σημαίνει ότι η *επεξεργασία* αυτή δεν είναι καθόλου ελεύθερη από θεματικής επόψεως, όπως τουλάχιστον ισχυρίζεται ο Weising, ό.π., σ. 175.

προς την πρώτη ενότητα *επανεκθέσεως*: μετά λοιπόν την αυτούσια επαναφορά των πρώτων επτά μέτρων του κυρίου θέματος στα μ. 40-46, το μοτιβικό υλικό των "προβληματικών" μ. 8-10 υπόκειται σε σημαντική αρμονική και μελωδική τροποποίηση στα μ. 47-49 κατευθυνόμενο προς την διπλή δεσπόζουσα, προκειμένου να συνδεθεί πολύ ομαλά με την επαναφορά της μεταβάσεως στα μ. 50-53 (επί της δεσπόζουσας της ντο-ελάσσονος) και τελικά με την τονική μεταφορά ολόκληρου του πλαγίου θέματος στα μ. 54-68· ούτε όμως και το συνδετικό πέρασμα των μ. 29-31 πηγαίνει χαμένο, αφού στα μ. 68-70 αναδιατυπώνεται με σκοπό να οδηγήσει στην Μι-ύφεση-μείζονα για το επερχόμενο Allegro.

Η περίπτωση του Andantino grazioso σε Ρε-μείζονα της *συμφωνίας σε Σολ-μείζονα* KV 161b / 199 παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον.[917] Το κύριο θέμα συνίσταται σε μια δεκαεξάμετρη περίοδο, η δεύτερη φράση της οποίας (μετά την πτώση στην δεσπόζουσα στο μ. 8) εμπλουτίζεται ηχοχρωματικά από την είσοδο των πνευστών.[918] Η τέλεια πτώση στο μ. 16 δίνει περαιτέρω το έναυσμα για την εμφάνιση νέων μοτιβικών στοιχείων, τα οποία ήδη από το μ. 17 φαίνεται να βρίσκονται στην Λα-μείζονα, λειτουργώντας ενδεχομένως ως πλάγιο θέμα· μια δεύτερη ερμηνεία των μ. 16-21 ως μεταβάσεως και των ταυτόσημων μεταξύ τους μ. 22-26 και 27-31 ως πλαγίου θέματος είναι εξίσου θεμιτή, αν εδώ συνυπολογίσει κανείς την σημαντική υφολογική διαφοροποίηση που επέρχεται στο μ. 22, πλην όμως η μοτιβική και κυρίως η αρμονική φύση των μ. 22-31 δεν στέκεται από μόνη της, χωρίς από την μια πλευρά τα μ. 17-21 και από την άλλη τις λιτές καταληκτικές χειρονομίες των μ. 32-34 που οριοθετούν – έστω και με κάποια ασάφεια – το τονικό περιβάλλον του δευτέρου "ημίσεως" της *εκθέσεως*.[919] Το ερμηνευτικό αυτό δίλημμα δεν είναι καθόλου ανυπόστατο, όπως φαίνεται και από τις συνθετικές επιλογές του Mozart στην *επανέκθεση*. Στα μ. 54-69, συγκεκριμένως, το κύριο θέμα επανέρχεται στην Ρε-μείζονα χωρίς μεταβολές· αμέσως μετά όμως, το υλικό των μ. 17-20 επεκτείνεται σε διπλάσιο αριθμό μέτρων στην *επανέκθεση*, εκπληρώνοντας έτσι δύο εμφανώς διαφορετικές λειτουργίες: της μεταβάσεως στα μ. 70-73 (με την αλυσιδοποίηση του βασικού διμέτρου στην υποδεσπόζουσα και την δεσπόζουσα) και του πλαγίου θέματος που εδραιώνεται πλέον αδιαμφισβήτητα στην αρχική τονικότητα στα μ. 74-78 (πρβλ. μ. 17-21)! Η εξέλιξη των μ. 79-88 είναι από εκεί και ύστερα αντίστοιχη των μ. 22-31, όμως στα μ. 89-92 ο Mozart εισάγει μια νέα θεματική ιδέα, την οποία και επαναλαμβάνει στα μ. 93-96,[920] προτού επαναφέρει τελικά το αναμενόμενο τρίμετρο κλείσιμο στα μ. 97-99 (πρβλ. μ. 32-34). Η θεματική αυτή παρεμβολή λίγο πριν την ολοκλήρωση της *επανεκθέσεως* συμβάλλει θετικά στον συνολικό σχεδιασμό του κομματιού και μάλιστα κατά δύο τρόπους: σε αρμονικό επίπεδο, αφ' ενός, προσφέρει μια πλήρη πτωτική ακολουθία μετά την μακρά περιστροφή γύρω από την δεσπόζουσα στα μ. 79-88, επικυρώνοντας έτσι την Ρε-μείζονα κατά τρόπον πολύ πιο ισχυρό απ' ό,τι προβλεπόταν σύμφωνα με τα δεδομένα της *εκθέσεως*· αλλά και σε θεματικό επίπεδο, αφ' ετέρου, η επανεμφάνιση στο προσκήνιο των φιγούρων τριήχων δεκάτων-έκτων επικυρώνει εκ νέου την αναδρομική ερμηνεία των περιεχομένων των μ. 17 κ.εξ. στην *έκθεση* ως πλαγίου θέματος. Μπορούμε επομένως να καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι με τις προσθήκες ενός αμιγώς μεταβατικού τμήματος (στα μ. 70-73) και μιας νέας πλάγιας θεματικής ιδέας, η *επανέκθεση* επιλύει ικανοποιητικά όλα τα προβλήματα που παρουσιάσθηκαν στην *έκθεση*. Εν τω μεταξύ, στην *επεξεργασία* των μ. 35-53, ο Mozart κατασκευάζει εξ αρχής μια μικρή μελωδική φράση αναμειγνύοντας μοτίβα του κυρίου και του πλαγίου θέματος (δύο όγδοα και τρίηχα δεκάτων-

[917] Ως προς την τριμερή σονατοειδή του μακροδομή, βλ. Weising (ό.π., σ. 175) και Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 193).
[918] Πρβλ. Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 193.
[919] Πρβλ. εν μέρει τις σχετικές αναφορές των Dearling (ό.π., σ. 106) και Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 193, καθώς και "»Absatzformeln«…", ό.π., σ. 138).
[920] Σε σχετική υπόδειξη προβαίνουν τόσο ο Dearling (ό.π., σ. 106) – ο οποίος πάντως κάνει λόγο για περίεργο "επεισόδιο" και δη στην ομώνυμη ελάσσονα (πράγμα που δεν ισχύει) – όσο και ο Finscher ("Zur Coda bei Mozart", ό.π., σ. 86).

έκτων), την οποία εναλλάσσει στις δύο ομάδες βιολιών στοχεύοντας σε μια πτώση στην μι-ελάσσονα (στα μ. 35-40). Το ίδιο αυτό εξάμετρο αλυσιδοποιείται κατόπιν στα μ. 41-46 στο περιβάλλον της αρχικής τονικότητος, ενώ με την τέλεια πτώση του μ. 46 ανοίγει ουσιαστικά ένα τμήμα μετάβασης προς την *επανέκθεση*, στο πλαίσιο του οποίου αναδομείται το υλικό των μ. 17-20 (στα μ. 46-49) και τελικά παρατίθεται από τα βαθύφωνα έγχορδα η καταληκτική χειρονομία της *εκθέσεως* στα μ. 50-52·[921] παύση-τομή ενός ολόκληρου μέτρου μεσολαβεί πριν την έναρξη της τρίτης μακροδομικής ενότητος.

Λιγότερο πολύπλοκο από δομικής πλευράς εμφανίζεται τουναντίον το Andante σε Μι-ύφεση-μείζονα της *συμφωνίας σε σολ-ελάσσονα* KV 173dB / 183.[922] Τα τέσσερα τμήματα της *εκθέσεως* διακρίνονται εν προκειμένω σαφέστατα το ένα από το άλλο: το κύριο θέμα εκτείνεται στα πρώτα οκτώ μέτρα και καταλήγει στην τονική, η μετάβαση των μ. 9-15 αξιοποιεί μεν το υλικό του κυρίου θέματος, αλλά εξ αρχής τίθεται στην περιοχή της διπλής δεσπόζουσας (με ελάσσονα απόχρωση), προετοιμάζοντας έτσι την τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος για την παρουσίαση του – ιδιαιτέρως σύντομου, αλλά έντονα διαφοροποιημένου από πάσης πλευράς σε σχέση με τον περίγυρό του – πλαγίου θέματος στα μ. 16-19 καθώς και μιας κατακλείδας στα μ. 20-24, η οποία μάλιστα παραπέμπει εκ νέου στο κύριο θέμα.[923] Μετά την διπλή διαστολή, μια αναδόμηση του μοτιβικού υλικού του κυρίου θέματος σε ένα τετράμετρο παρουσιάζεται πρώτα στην φα-ελάσσονα (στα μ. 25-28) και έπειτα στην αρχική τονικότητα (στα μ. 29-32). Στα υπόλοιπα οκτώ μέτρα της *επεξεργασίας*, εξ άλλου, η δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος επεκτείνεται είτε με τον συνδυασμό των γνωστών μοτίβων με νέες συνοδευτικές φιγούρες (στα μ. 33-36), είτε με τελείως ελεύθερη μελωδική εξύφανση (στα μ. 37-40). Έτσι, στα μ. 41-48 η επανέκθεση του κυρίου θέματος λαμβάνει χώραν δίχως αλλαγές, όμως αμέσως μετά έρχεται στο προσκήνιο μια δευτερεύουσα ανάπτυξη του υλικού του στα μ. 49-56, που παρά την αρχική παρέκκλιση προς την φα- και την σολ-ελάσσονα καταλήγει τελικά στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος. Παραδόξως όμως, ο Mozart δεν εξαλείφει στο σημείο αυτό την μετάβαση της *εκθέσεως*, αλλά την επαναφέρει αυτούσια στα μ. 57-63, εν είδει προεκτάσεως (με αναφορές και στην ομώνυμη ελάσσονα) της αρμονικής προετοιμασίας του πλαγίου θέματος και της κατακλείδας, που αμφότερα επανεκτίθενται στα μ. 64-67 και 68-72 στην Μι-ύφεση-μείζονα με επουσιώδεις τροποποιήσεις. Αξίζει λοιπόν να παρατηρήσει κανείς εδώ ότι η συγκεκριμένη δευτερεύουσα ανάπτυξη συνιστά έναν εξωγενή παράγοντα πρόκλησης μακροδομικής ανισορροπίας, καθ' ότι παρεμβάλλεται σε μια *επανέκθεση* που κατά τα άλλα αντιστοιχεί επακριβώς στην δομική οργάνωση της πρώτης ενότητος.

Στις συμφωνίες του έτους 1774 η τριμερής μορφή σονάτας συνιστά την μοναδική (σχεδόν) δομική επιλογή για τα αργά μέρη και μάλιστα συμπεριλαμβάνει πάντοτε μια *coda* που τοποθετείται *εκτός* της δεύτερης μακροδομικής επαναλήψεως. Στο Andante σε Ρε-μείζονα της *συμφωνίας σε Λα-μείζονα* KV 186a / 201 βρίσκουμε το πλέον ανεπτυγμένο δείγμα αυτού του τύπου.[924] Το κύριο θέμα του διατυπώνεται ως οκτάμετρη περίοδος (μισή πτώση στο μ. 4 και τέλεια στο μ. 8), η οποία ενσωματώνει με πολύ όμορφο τρόπο το στοιχείο της παραλλαγής στην δεύτερη φράση της και περαιτέρω προσφέρει υλικό προς ανάπτυξη στην μετάβαση των μ. 9-13, που εμπλουτίζεται ηχοχρωματικά χάρη στην σύμπραξη των πνευστών και καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα. Κατόπιν, στην τονικότητα της Λα-μείζονος εκτίθενται πολλές διαφορετικές πλάγιες θεματικές ιδέες (στα μ. 14-21, 21-26 και 27-34)

[921] Το ότι η *επεξεργασία* αυτή είναι ελεύθερη θεματικώς, όπως ισχυρίζεται ο Weising (ό.π., σ. 175), προφανώς δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα· εξ άλλου, το ότι η μεσαία αυτή ενότητα δίνει έμφαση σε ελάσσονες τονικότητες, όπως παρατηρεί ο Dearling (ό.π., σ. 106), ισχύει μόνο για το πρώτο της τμήμα.
[922] Η τριμερής μορφή σονάτας επισημαίνεται εν προκειμένω και από τον Weising, ό.π., σ. 177.
[923] Η εξάρτηση της μεταβάσεως και της κατακλείδας από το κύριο θέμα υποδεικνύεται επίσης (αν και με έμμεσο τρόπο) από τον Weising, ό.π., σ. 177.
[924] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 177) και Macdonald (ό.π., σ. 119).

καθώς και μία καταληκτική (στα μ. 35-38), που μάλιστα αναλαμβάνει και ρόλο συνδετικού περάσματος είτε προς το επαναλαμβανόμενο κύριο θέμα είτε προς την έναρξη της *επεξεργασίας*. Η μεσαία αυτή ενότητα ανοίγει με μια νέα ιδέα που – συνδυαζόμενη με τον ρυθμό των τριήχων δεκάτων-έκτων από την κατακλείδα της *εκθέσεως* – εμφανίζεται πρώτα στην Σολ-μείζονα (στα μ. 39-42) και έπειτα στην μι-ελάσσονα (στα μ. 43-45), ενώ στα μ. 46-50 απομένει μόνον ο "συνοδευτικός" παλμός τριήχων που ακολουθώντας μια αλυσιδωτή μετατροπική πορεία επαναπροσεγγίζει την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος στα μ. 51-52 με μια φανφάρα των πνευστών.[925] Έτσι, η *επανέκθεση* ξεκινά με την επαναφορά του κυρίου θέματος στα μ. 53-66, το οποίο μάλιστα εμπεριέχει μια εξάμετρη δευτερεύουσα ανάπτυξη στα μ. 59-64: συγκεκριμένα, μετά την επανεμφάνιση ολόκληρης της πρώτης τετράμετρης φράσεως του θέματος στα μ. 53-56, τα μ. 5-6 της *εκθέσεως* επανεισάγονται κανονικά στα μ. 57-58 αλλά αλυσιδοποιούνται και στην περιοχή της υποδεσπόζουσας στα μ. 59-60, ενώ το δίμετρο 7-8 παρατίθεται πρώτα στην Σολ-μείζονα και την μι-ελάσσονα (στα μ. 61-62 και 63-64, αντιστοίχως) και μόνο στο τέλος επιστρέφει στην Ρε-μείζονα (στα μ. 65-66, που ως εκ τούτου είναι ταυτόσημα των μ. 7-8). Η μετάβαση, εξ άλλου, διευρύνεται επίσης κατά ένα μέτρο, προκειμένου η μετατροπική πορεία των μ. 67-69 (πρβλ. μ. 9-11) να συνεχισθεί στο επιπρόσθετο μ. 70 με στόχο την μεταφορά των μ. 12-13 στην υποκείμενη πέμπτη στα μ. 71-72, η οποία βεβαίως εξυπηρετεί την αυτούσια επανέκθεση ολόκληρης της πλάγιας θεματικής ομάδος στα μ. 73-93 καθώς και της κατακλείδας στα μ. 94-97 στην αρχική τονικότητα. Στην Ρε-μείζονα παγιώνεται επίσης η δωδεκάμετρη *coda*, η οποία αποτελείται από δύο επιμέρους εξάμετρα τμήματα: στα μ. 98-100 (και σε επανάληψη στα μ. 101-103) διαμορφώνεται ένας καινοφανής πτωτικός σχηματισμός για την (ανοικτή) κατακλείδα της *επανεκθέσεως*, ο οποίος παράλληλα οδηγεί και σε μια διπλή καταληκτική παράθεση του αρχικού διμέτρου του κυρίου θέματος – πρώτα μόνον από τα πνευστά (στα μ. 104-105· πρβλ. με τα μ. 1-2 αλλά και με την φανφάρα των μ. 51-52) και κατόπιν από τα έγχορδα (στα μ. 106-107· πρβλ. ιδίως με τα μ. 5-6) – με πτωτικό κλείσιμο σε ταυτοφωνία στα μ. 108-109.[926]

Το Andantino con moto σε Λα-μείζονα της *συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* KV 186b / 202 ακολουθεί το ίδιο μακροδομικό πρότυπο,[927] αλλά το πραγματώνει σε σημαντικά μικρότερη έκταση. Το κύριο θέμα προσλαμβάνει αρχικά την μορφή ενός τρίφωνου κανόνα στην ογδόη (μ. 1-6), αλλά η κατάληξή του στην τονική στα μ. 7-10a πραγματοποιείται σε ομοφωνικό περιβάλλον. Μια νέα ιδέα, στα μ. 10b-14a, στρέφεται κατόπιν άμεσα προς την Μι-μείζονα, η οποία παγιώνεται ως δευτερεύουσα τονικότητα με την μερική επανάληψη και εξύφανση του μοτιβικού αυτού υλικού στα μ. 14b-21a αλλά και με την εμφάνιση μιας ακόμη πλάγιας θεματικής ιδέας στα μ. 21-29.[928] Η σύντομη *επεξεργασία* των μ. 30-37 δεν περιέχει αναφορές σε θεματικά περιεχόμενα της *εκθέσεως*[929] και ουσιαστικά κινείται γύρω από την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος, προκειμένου στα μ. 38-66 να ακολουθήσει μια αυτούσια *επανέκθεση*. Το μόνο αξιοσημείωτο γεγονός στην τρίτη αυτή μακροδομική ενότητα είναι κατ' ουσίαν η αποσαφήνιση του ρόλου των μ. 47b-51a ως μεταβατικών, δεδομένου του ότι σε αυτά επανεκτίθεται στην αρχική τονική του βάση το περιεχόμενο των αντίστοιχων μ. 10b-14a, εν αντιθέσει προς τα ακόλουθα μ. 51b κ.εξ. που ανήκουν αναντίρρητα στην πλάγια

[925] Η άποψη λοιπόν του Weising (ό.π., σ. 177) περί μιας ελεύθερης θεματικώς *επεξεργασίας* είναι εν πολλοίς επαληθεύσιμη στο αργό αυτό μέρος.

[926] Για την συγκεκριμένη *coda*, πρβλ. πρωτίστως τις πολύ εύστοχες επισημάνσεις του Finscher, "Zur Coda bei Mozart", ό.π., σ. 88· ο ίδιος εξ άλλου, στο κεφάλαιο "Mozart und die Idee eines musikalischen Universalstils", στο: Dahlhaus (επιμ.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, ό.π., σ. 273, σχολιάζει ότι η *coda* σε αυτήν την περίπτωση έρχεται να συνοψίσει την θεματική αλλά και την "συναισθηματική" ουσία ολόκληρου του μέρους. Απλή αναφορά στο επιπρόσθετο αυτό καταληκτικό τμήμα κάνουν επίσης οι Weising (ό.π., σ. 177) και Macdonald (ό.π., σ. 119).

[927] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 177), Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 193) και Smyth ("»Balanced Interruption«…", ό.π., σ. 86).

[928] Πρβλ. Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 193.

[929] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 177.

θεματική ομάδα και ως εκ τούτου μεταφέρονται στην αρχική Λα-μείζονα. Τέλος, στα μ. 67-74 ο Mozart προσθέτει μια οκτάμετρη *coda*, στην οποία αναπτύσσει εν συντομία υλικό από τα τελευταία μέτρα του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 68-69 με 6b-7 και μ. 70 με 9), προεκτείνοντας ελεύθερα την τελική πτώση (στα μ. 71-74).[930]

Η περίπτωση του Andante σε Φα-μείζονα της *συμφωνίας σε Ντο-μείζονα* KV 189k / 200 δεν είναι πολύ διαφορετική.[931] Ενδιαφέρον βέβαια εδώ παρουσιάζει η διαμόρφωση μιας κύριας θεματικής ομάδος, στον βαθμό που η πρώτη θεματική ιδέα των μ. 1-7 ακολουθείται στα μ. 8-10 από μια καταληκτικού χαρακτήρος δεύτερη ιδέα, η οποία μάλιστα πρόκειται να παίξει σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του κομματιού. Η μετάβαση, εξ άλλου, βασίζεται στο υλικό της πρώτης κύριας ιδέας (πρβλ. ιδίως τα μ. 11-14 με τα 1-4), το οποίο και εξυφαίνει σε δέκα μέτρα φθάνοντας σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα στο μ. 20. Ως εκ τούτου, ανοίγει ο δρόμος για την παρουσίαση στην Ντο-μείζονα τόσο του πλαγίου θέματος στα μ. 21-31, όσο και της κατακλείδας των μ. 32-36, η οποία επεκτείνει ουσιαστικά τα περιεχόμενα της δεύτερης κύριας ιδέας (πρβλ. μ. 32-33 με 8-9) επανερμηνεύοντας παράλληλα την δευτερεύουσα τονικότητα σε δεσπόζουσα της αρχικής. Η *επεξεργασία*, πάντως, ξεκινά απ' ευθείας από την σχετική ρε-ελάσσονα στο μ. 37 και αφιερώνεται αποκλειστικά στην ανάπτυξη του κοινού υλικού της δεύτερης κύριας ιδέας και της κατακλείδας σε αλυσιδοποίηση στα μ. 38-45 (ανά δίμετρο στην ρε-ελάσσονα, την Σι-ύφεση-μείζονα, την σολ-ελάσσονα και την Φα-μείζονα) που καταλήγει σε μια πτώση στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος στα μ. 46-47.[932] Κατόπιν, ολόκληρη η κύρια θεματική ομάδα επανεκτίθεται στην Φα-μείζονα στα μ. 48-57 και ακολουθείται από την μετάβαση, η οποία με την αλυσιδοποίηση του πρώτου της τετραμέτρου (μ. 58-61 = μ. 11-14) στα μ. 62-65 επιτυγχάνει από εκεί και ύστερα να μεταφερθεί άμεσα στο περιβάλλον της αρχικής τονικότητος (πρβλ. μ. 66-71 με 15-20), που εδραιώνεται περαιτέρω στα μ. 72-82 με την αυτούσια επαναφορά και του πλαγίου θέματος· τουναντίον, από την κατακλείδα απομένει τώρα μόνο το – αμιγώς καταληκτικό – πρώτο δίμετρο (πρβλ. μ. 83-84 με 32-33), με την ενορχήστρωση που το ίδιο είχε εν τω μεταξύ προσλάβει στα μ. 44-45 της *επεξεργασίας* και επιπλέον με κατάληξη στο μ. 85 που παραπέμπει συνολικά στην δεύτερη κύρια ιδέα των μ. 8-10 (ή των αντίστοιχων μ. 55-57)! Υπό μία έννοια λοιπόν, το κομμάτι θα μπορούσε να ολοκληρωθεί σε αυτό το σημείο, όπου η συγκεκριμένη "έμμονη" ιδέα βρίσκει την επιθυμητή τονική, δομική (τρίμετρη) και ηχοχρωματική της πληρότητα· εντούτοις, η ατελής κατάληξη του μ. 85 στον φθόγγο λα (στην τρίτη της συγχορδίας της τονικής) υποχρεώνει τον Mozart να προσθέσει μετά την επανάληψη της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως* μια μικρή *coda* στα μ. 86-91, στο πλαίσιο της οποίας επαναλαμβάνεται αρκετές φορές η προηγούμενη πτωτική διαδικασία με μια τάση εξάλειψης των γνωστών φιγούρων (πρβλ. μ. 87 με 85) υπέρ της επικράτησης νέου καταληκτικού υλικού.[933]

Την ίδια περίπου περίοδο, ο Mozart συνέθεσε δύο σονάτες για πιάνο – 4 χέρια με αργά μέρη σε μορφή τριμερούς σονάτας. Η πρώτη από αυτές, η *σονάτα σε Ρε-μείζονα* KV 123a / 381 του 1772, περιλαμβάνει συγκεκριμένως ένα Andante σε Σολ-μείζονα αρκετά απλής κατασκευαστικής λογικής.[934] Το κύριο θέμα της *εκθέσεως* διατυπώνεται ως δεκαεξάμετρη περίοδος (πτώσεις στην δεσπόζουσα και την τονική, στα μ. 8 και 16

[930] Πρβλ. πρωτίστως Finscher ("Zur Coda bei Mozart", ό.π., σ. 89) και δευτερευόντως Weising (ό.π., σ. 177) και Smyth ("»Balanced Interruption«…", ό.π., σ. 86).
[931] Ως προς την τριμερή μορφή σονάτας του αργού αυτού μέρους, πρβλ. Weising, ό.π., σ. 177.
[932] Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 177.
[933] Πρβλ. ιδίως Finscher, "Zur Coda bei Mozart", ό.π., σ. 89· απλή αναφορά στην προσθήκη *coda* γίνεται επίσης από τον Weising, ό.π., σ. 177.
[934] Πρβλ. σχετικά: Hanns Dennerlein, *Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1951, σ. 61· Weising, ό.π., σ. 174· Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik: Klangwelt und Aufführungspraxis (Ein Handbuch)*, Bärenreiter, Kassel – Basel – London – New York – Prag 1995, σ. 225.

αντιστοίχως), ενώ το υλικό του χρησιμεύει περαιτέρω και στην μικρή μετάβαση των μ. 17-20 που καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα· το πλάγιο θέμα στην Ρε-μείζονα, εξ άλλου, συνίσταται σε μια εξάμετρη μελωδική ιδέα στα μ. 21-26, που επαναλαμβάνεται αμέσως μετά (στα μ. 27-32) σε χαμηλότερη ηχητική περιοχή, με την υπέρθεση μιας "αντιμελωδίας" δεκάτων-έκτων καθώς και μιας επιπρόσθετης πτωτικής κατάληξης στο μ. 33. Η ενότητα της *επεξεργασίας* είναι τελείως επουσιώδης: στα μ. 34-37 παρουσιάζεται μια νέα τετράμετρη ιδέα επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος μόνο στην υψηλή ηχητική περιοχή, η οποία αμέσως μετά μεταφέρεται απλώς στην χαμηλή περιοχή του οργάνου στα μ. 38-41.[935] Τέλος, η *επανέκθεση* ξεκινά στα μ. 42-57 με πλήρη επαναφορά του κυρίου θέματος και ολοκληρώνεται φυσιολογικά με την μεταφορά του πλαγίου θέματος στα μ. 66-78· η μόνη τροποποίηση επομένως εντοπίζεται στο μεταβατικό τμήμα της τρίτης μακροδομικής ενότητος (στα μ. 58-65), το οποίο δεν αντιστοιχεί σε εκείνο της *εκθέσεως*, παρ' ότι βασίζεται εκ νέου σε μοτίβα του κυρίου θέματος: είναι λοιπόν προφανές ότι ο Mozart επέλεξε εδώ να αντικαταστήσει τα μ. 17-20 με ένα νέο δομικό μέλος παρεμφερούς περιεχομένου και λειτουργίας, το οποίο πάντως είναι διπλάσιο σε έκταση και πλουσιώτερο σε αρμονική κίνηση.[936]

Το Adagio σε Μι-ύφεση-μείζονα της *σονάτας για πιάνο – 4 χέρια σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 186c / 358, εξ άλλου, γράφηκε μεν κατά τα έτη 1773-1774, αλλά η μόνη ουσιαστική του διαφορά από τα δομικά χαρακτηριστικά του προαναφερόμενου αργού μέρους έγκειται στην προσθήκη μιας μικρής *coda* μετά την δεύτερη μακροδομική επανάληψη.[937] Εν προκειμένω, το κύριο θέμα συνίσταται σε ένα οκτάμετρο τμήμα που καταλήγει στην δεσπόζουσα και το οποίο από κοινού με την μετάβαση των μ. 9-16 διαμορφώνει μια ευρύτερη περίοδο, στο πλαίσιο της οποίας όμως είναι σαφές ότι έχει ήδη συντελεσθεί η μετατροπία προς την Σι-ύφεση-μείζονα (στα μ. 13-16), γεγονός άλλωστε που επιτρέπει την μετέπειτα εμφάνιση τόσο του πλαγίου θέματος στα μ. 17-24, όσο και μιας σύντομης κατακλείδας στα μ. 24-26 (σε επικάλυψη με το πλάγιο θέμα και με ένα μικρό συνδετικό πέρασμα στο τέλος της). Νέο μελωδικό υλικό παρουσιάζεται όμως και μετά την διπλή διαστολή, πρώτα στην φα-ελάσσονα (στα μ. 27-28) και έπειτα στην Μι-ύφεση-μείζονα εν είδει αλυσίδος (στα μ. 29-30), με τελικό στόχο δύο μισές πτώσεις στα μ. 31-32 και 33-34 της σύντομης αυτής *επεξεργασίας*.[938] Στην *επανέκθεση*, εξ άλλου, το κύριο θέμα επανέρχεται αμετάβλητο στα μ. 35-42, όπως και η έναρξη της μεταβάσεως (πρβλ. μ. 43-46 με 9-12), αν και στην συνέχεια η συμμετρική περιοδική δομή του πρώτου "ημίσεως" της *εκθέσεως* αίρεται εξαιτίας της παρηλλαγμένης επαναφοράς των μ. 13-16 όχι μόνον στα μ. 47-50 – όπου σημειώνεται τονική παρέκκλιση προς την φα-ελάσσονα – αλλά και στα μ. 51-54, τα οποία καταλήγουν σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα.[939] Ως εκ τούτου, το πλάγιο θέμα και η κατακλείδα επανεκτίθενται στην Μι-ύφεση-μείζονα στα μ. 55-62 και 62-64, ενώ η *coda* επαναλαμβάνει αρχικά το συνδετικό πέρασμα του μ. 64 στο μ. 65 και ακολούθως παρουσιάζει μια νέα καταληκτική ιδέα στα μ. 66-69.

Σύμφωνα με τα χρονολογικά δεδομένα της νεώτερης έρευνας, το *κοντσέρτο για βιολί σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 207, η σύνθεση του οποίου τοποθετείται πλέον τον Απρίλιο του 1773, είναι το παλαιότερο σωζόμενο πρωτότυπο έργο του Mozart στο είδος του κοντσέρτου. Το Adagio του σε Μι-ύφεση-μείζονα πραγματώνεται σύμφωνα με τους όρους της τριμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου, ξεκινώντας από ένα σημαντικής εκτάσεως εναρκτήριο

[935] Δεν αντιλαμβάνομαι σε τί ακριβώς έγκειται η "ανάμνηση του πλαγίου θέματος" που ανακαλύπτει εδώ ο Dennerlein, ό.π., σ. 61.

[936] Πρβλ. εν μέρει τις επισημάνσεις του Dennerlein (ό.π., σ. 61), με την επιφύλαξη της εσφαλμένης ερμηνείας των μ. 17-20 και 58-65 ως αρχικού τμήματος του πλαγίου θέματος στην *έκθεση* και την *επανέκθεση*.

[937] Πρβλ. Dennerlein, ό.π., σ. 62· Weising, ό.π., σ. 177· Neubacher, ό.π., σ. 144· Rampe, ό.π., σ. 227.

[938] Πρβλ. Dennerlein (ό.π., σ. 62) και Weising (ό.π., σ. 177).

[939] Στην διεύρυνση αυτή αναφέρεται και ο Dennerlein (ό.π., σ. 62), με την μόνη διαφορά ότι την καταλογίζει στο κύριο θέμα, αφού ο ίδιος δεν διακρίνει μεταβατικό τμήμα ούτε στην *έκθεση* αλλά ούτε και στην *επανέκθεση*.

ritornello με πολλές διαφορετικές θεματικές ιδέες, ο λειτουργικός ρόλος των οποίων αποσαφηνίζεται πάντως μόνο στην εξέλιξη του κομματιού. Σε πρώτη λοιπόν φάση μπορούμε εδώ να διακρίνουμε ουδέτερα πέντε ιδέες, στα μ. 1-5, 6-9, 10-13, 14-18 και 19-21, όλες παρατιθέμενες στην αρχική τονικότητα και με την τελευταία να φθάνει σε τέλεια πτώση-τομή στο μ. 21.[940] Η σολιστική *έκθεση*, εντούτοις, ανοίγει με μια ακόμη νέα ιδέα στα μ. 22-28, η οποία δίνει μεν την εντύπωση ενός πολύ ελεύθερου αναπτύγματος της πρώτης ορχηστρικής ιδέας (πρβλ. το αρμονικό υπόβαθρο των μ. 22-26 με των μ. 1-5 καθώς και τις συνοδευτικές φιγούρες δεκάτων-έκτων στα μ. 27-28), αλλά εν τέλει δεν αντικαθιστά το αρχικό ορχηστρικό πεντάμετρο, που με την επανεμφάνισή του στα μ. 29-33 επιβεβαιώνει τον ρόλο του ως κύριας θεματικής ιδέας στο πλαίσιο μιας ευρύτερης θεματικής ομάδος. Η μετάβαση προς την Σι-ύφεση-μείζονα συντελείται με συνοπτικές διαδικασίες – και νέο μοτιβικό υλικό – στα μ. 34-35, προκειμένου έπειτα να παρουσιασθεί στην δευτερεύουσα αυτή τονικότητα το υλικό της πλάγιας θεματικής ομάδος, το οποίο συνίσταται αφ' ενός μεν σε μια νέα οκτάμετρη περιοδική ιδέα (με ένα εισαγωγικό μέτρο) στα μ. 36-44 και αφ' ετέρου στην σολιστική ανάπτυξη σε ευρεία έκταση της τέταρτης ιδέας του εναρκτήριου ritornello στα μ. 45-57 (πρβλ. μ. 45-47 με 14-16 και μ. 50-51 με 17).[941] Στην συνέχεια, σε ρόλο κατακλείδας της *εκθέσεως* εμφανίζεται στα μ. 58-64 το δεύτερο ritornello, όπου ουσιαστικά η δεύτερη και η πέμπτη ορχηστρική ιδέα μεταφέρονται με επουσιώδεις μόνον αλλαγές στην Σι-ύφεση-μείζονα (πρβλ. μ. 58-61 με 6-9 και μ. 62-64 με 19-21).[942] Κατά συνέπειαν, μέχρι στιγμής έχουν επανεμφανισθεί οι τέσσερεις από τις πέντε ιδέες του εναρκτήριου ritornello και παράλληλα τουλάχιστον δύο – εκτενείς – νέες σολιστικές ιδέες. Η δεύτερη μάλιστα εξ αυτών (δηλαδή η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα της *εκθέσεως*) συνιστά το μοναδικό στοιχείο που προσφέρεται προς ανάπτυξη στο πλαίσιο της σολιστικής *επεξεργασίας*: συγκεκριμένα, η πρώτη τετράμετρη φράση της (μ. 37-40) παραλλάσσεται μελωδικά στα μ. 65-68 παραμένοντας στην Σι-ύφεση-μείζονα, κατόπιν αλυσιδοποιείται στα μ. 69-72 στην σχετική ντο-ελάσσονα και τελικά εξυφαίνεται με μεγαλύτερη ελευθερία στα μ. 73-76 στο περιβάλλον της αρχικής τονικότητος, όπου ακολούθως παρατίθεται και το τετράμετρο 41-44 στα μ. 77-80.[943]

Με την μισή λοιπόν πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα μπορεί πλέον να ξεκινήσει η τρίτη σολιστική ενότητα της *επανεκθέσεως*, η οποία είναι και αποκαλυπτική του συνόλου των δομικών επιλογών στο αργό αυτό μέρος. Κατ' αρχάς, στα μ. 81-85 επανεκτίθεται η "δεύτερη" κύρια ιδέα ακριβώς με την μορφή που είχε στα μ. 29-33 της *εκθέσεως*, ενώ στα μ. 86-88 ακολουθεί αρκετά τροποποιημένη (και ελαφρώς διευρυμένη) η μετάβαση των μ. 34-35. Αντιθέτως, η σολιστική ιδέα με την οποία είχε ξεκινήσει η *έκθεση* (μ. 22-28) δεν υφίσταται πλέον πουθενά, γεγονός που ενισχύει αναδρομικά την θεώρησή της ως ενός θεματικού παραγώγου της κατ' εξοχήν κύριας – ορχηστρικής και σολιστικής – ιδέας των μ. 1-5 ή 29-33![944] Στην συνέχεια, στα μ. 89-96 την θέση της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας καταλαμβάνει παραδόξως η τρίτη ιδέα του εναρκτήριου ritornello (πρβλ. μ. 89-92 με 10-13) και μια σολιστική ερμηνεία της ιδίας (στα μ. 93-96), ενώ στα μ. 97-105 ακολουθεί η

[940] Ο Weising (ό.π., σ. 18 και 28), αντιθέτως, σπεύδει να χαρακτηρίσει τις δύο πρώτες ως κύριες, την τρίτη ως μεταβατική και τις δύο τελευταίες (τις οποίες μάλιστα διασπά περαιτέρω σε τρεις) ως καταληκτικές. Στην πορεία της ανάλυσης του αργού αυτού μέρους θα διαπιστωθεί πόσο ανεδαφική είναι η προτεινόμενη θεώρηση.

[941] Η αναλυτική προσέγγιση του Weising (ό.π., σ. 18, 28-29 και 36) για την *έκθεση* προσδίδει αρχικά με σαφήνεια στα μ. 22-28 την λειτουργία μιας εμβόλιμης "εισόδου του σολίστα" και στα μ. 29-36 τον ρόλο του κυρίου θέματος, έστω και με νέα εξέλιξη από ένα σημείο και έπειτα, αλλά σε ό,τι αφορά στα ακόλουθα μ. 36-57 ο συγγραφέας χάνεται σε έναν κυκεώνα "πλαγίων", "μεταβατικών" και "καταληκτικών" ιδεών και μάλιστα σε μια διαδοχή τέτοια, από την οποία εν τέλει δεν βγαίνει κανένα νόημα.

[942] Πρβλ. – αν και με ορισμένες επιφυλάξεις – Weising, ό.π., σ. 18 και 30.

[943] Ο Weising (ό.π., σ. 18 και 30) ισχυρίζεται ότι στην έναρξη της *επεξεργασίας* το μοτιβικό υλικό συνδέεται και με αυτό που ο ίδιος θεωρεί κύριο θέμα στα μ. 6-9 του εναρκτήριου ritornello· οι λοιπές επισημάνσεις του, πάντως, είναι σε γενικές γραμμές ορθές.

[944] Πρβλ. εν μέρει Weising (ό.π., σ. 18 και 31), για τον οποίον βεβαίως η "είσοδος του σολίστα" στην *έκθεση* αυτοδικαίως παραλείπεται από την *επανέκθεση*.

επανέκθεση της δεύτερης πλάγιας ιδέας σε συνοπτικότερη εκδοχή, η οποία μάλιστα συνδυάζει την δομή των "ορχηστρικών" μ. 14-18 στα μ. 97-101 (αντί των παρεμφερών "σολιστικών" μ. 45-53) με τα αμιγώς "σολιστικά" μ. 54-57 στα μ. 102-105. Καθίσταται επομένως φανερό ότι ο Mozart κατασκευάζει συνολικά την *επανέκθεσή* του κατά το πρότυπο του εναρκτήριου ritornello μάλλον παρά της σολιστικής *εκθέσεως*, τα ιδιαίτερα θεματικά στοιχεία της οποίας τείνουν πλέον να εξαλειφθούν (αν εξαιρέσει κανείς το σχεδόν επουσιώδες υλικό των μ. 34-35 και 54-57),[945] είτε επειδή συνιστούν παράγωγα των "ορχηστρικών" ιδεών (μ. 22-28 αλλά και μ. 45-53), είτε λόγω της "εξάντλησής" τους στην *επεξεργασία* (μ. 36-44). Η εντυπωσιακή αυτή δομική κατασκευή ολοκληρώνεται με το καταληκτικό ritornello των μ. 106-116, που διαθέτει διπλή λειτουργία: αφ' ενός μεν προετοιμασίας της σολιστικής καντέντσας (με ένα παράλλαγμα της πέμπτης ορχηστρικής ιδέας των μ. 19-21 στα μ. 106-109) και αφ' ετέρου κατακλείδας της *επανεκθέσεως* (πρβλ. μ. 110-116 με 58-64).[946] Στο τέλος λοιπόν του αργού αυτού μέρους όλα έχουν πλέον αποσαφηνισθεί: α) από τις πέντε ιδέες του εναρκτήριου ritornello η πρώτη (μ. 1-5) συνιστά το κύριο θέμα, η τρίτη και η τέταρτη (μ. 10-13 και 14-18) ανήκουν στην πλάγια θεματική ομάδα, ενώ η δεύτερη – παραδόξως – και η πέμπτη (μ. 6-9 και 19-21) διαμορφώνουν τα υπόλοιπα δύο ritornelli με καταληκτική λειτουργία· και β) στην *έκθεση*, νέες σολιστικές ιδέες ή παραλλάγματα του υλικού του εναρκτήριου ritornello εκτοπίζουν εν μέρει ή εξ ολοκλήρου τις αρχικές ορχηστρικές ιδέες, οι οποίες όμως αποκαθίστανται πλήρως στην *επανέκθεση*, εις βάρος του "πλεονάζοντος" σολιστικού υλικού που εξαλείφεται.

Λίγους μήνες αργότερα όμως, στα τέλη του 1773, ο Mozart, γράφοντας το *κοντσέρτο για πιάνο σε Ρε-μείζονα* KV 175 και συγκεκριμένως το Andante ma un poco adagio σε Σολ-μείζονα, αντιμετωπίζει πλέον το ζήτημα της ίδιας αυτής τριμερούς μακροδομικής κατασκευής κατά τρόπον λιγότερο πειραματικό ή εξεζητημένο.[947] Αυτό φαίνεται κατ' αρχάς από το γεγονός ότι το εναρκτήριο ritornello συνίσταται σε τρία θεματικά στοιχεία (στα μ. 1-7, 8-16 και 17-22), από τα οποία τα δύο πρώτα λειτουργούν κατόπιν σαφέστατα ως κύριο και πλάγιο θεματικό υλικό της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως*, ενώ το τελευταίο χρησιμεύει γενικότερα ως καταληκτικό – μικροδομικό και μακροδομικό – υλικό.[948] Η σολιστική *έκθεση* ανοίγει στα μ. 23-28 με μια ελαφρώς συνεπτυγμένη παραλλαγή του κυρίου θέματος του ritornello (πρβλ.

[945] Παρά τις ασάφειες της θεώρησής του, ο Weising (ό.π., σ. 18, 31 και 59) επισημαίνει ομοίως τον μεγαλύτερο βαθμό εξάρτησης της *επανεκθέσεως* από το εναρκτήριο ritornello παρά από την *έκθεση*. Το γεγονός αυτό φαίνεται μάλιστα να αποδεικνύει την ορθότητα της θεωρίας της "διπλής εκθέσεως" στην μορφή του κοντσέρτου, δηλαδή της λειτουργίας του εναρκτήριου ritornello ως "πρώτης (ορχηστρικής) εκθέσεως" που από κοινού με την "δεύτερη (σολιστική) έκθεση" μπορεί να διαμορφώσει κατά το μάλλον ή ήττον την δομή της τελικής (κοινής) *επανεκθέσεως*. Τα πράγματα όμως δεν είναι τόσο απλά: από την στιγμή που η θεωρία της "διπλής εκθέσεως" αδιαφορεί επιδεικτικά για την αρμονική σταθερότητα της υποτιθέμενης "πρώτης εκθέσεως" και ασχολείται αποκλειστικά με την θεματική της συνιστώσα, είναι μια *κακή* θεωρία που δεν αποδεικνύει τίποτε απολύτως! Το "πλεονέκτημά" της, εν προκειμένω, αναδεικνύεται μόνο σε σχέση με μια άλλη, εξίσου κακή θεώρηση του εναρκτήριου ritornello ως "ορχηστρικής εισαγωγής", δηλαδή ως ενός επιπρόσθετου δομικού τμήματος στον βασικό κορμό της σονάτας που δεν αλληλεπιδρά με τις κύριες μακροδομικές ενότητες, παρά μόνον αντλεί από αυτές θεματικό υλικό. Στην πραγματικότητα όμως, όλα τα ritornelli (και δη το εκτενέστερο εναρκτήριο) αποτελούν συστατικά δομικά μέλη των σύνθετων δομικών τύπων σονάτας κοντσέρτου και ως τέτοια έχουν βεβαίως κάθε δυνατότητα αλληλεπιδράσεως με τις σολιστικές ενότητες, οι οποίες παράλληλα εκπληρώνουν τους θεμελιώδεις αρμονικούς όρους της σονάτας.

[946] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 18 και 32.

[947] Ως προς την πραγμάτωση της τριμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου στην δεδομένη περίπτωση σημειώνεται γενική ομοφωνία· βλ. σχετικά: Arthur Hutchings, *Les concertos pour piano de Mozart* (μτφρ. Odile Demange), Actes Sud, Paris 1991, σ. 47· Girdlestone, ό.π., σ. 80· Hans Tischler, *Eine Form-Analyse von Mozarts Klavierkonzerten*, Institut für Mittelalterliche Musikforschung (Wissenschaftliche Abhandlungen, Bd. 10), Koninklÿke Van Gorcum & Comp., Assen 1966, σ. 9· Weising, ό.π., σ. 74· Brück, ό.π., σ. 24· Roeder, ό.π., σ. 125· Karol Berger, "Mozart's Concerto Andante Punctuation Form", στο: Konrad Küster – Elisabeth Föhrenbach (επιμ.), *Mozart-Jahrbuch 1998*, Bärenreiter, Kassel 2000, σ. 119.

[948] Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 9), Brück (ό.π., σ. 24-26) και Berger (ό.π., σ. 135 και 136). Ο Weising (ό.π., σ. 74), αντιθέτως, συμπεριλαμβάνει εσφαλμένως και τα μ. 13-17 στα καταληκτικά θεματικά στοιχεία του κομματιού.

μ. 23-27 με 1-5 και μ. 28 με 6-7) και η τελική πτώση στην Σολ-μείζονα ενισχύεται περαιτέρω από μια ορχηστρική παρεμβολή στα μ. 29-30 που συνίσταται στο δίμετρο 17-18 του εναρκτήριου ritornello.[949] Στην συνέχεια παρουσιάζεται νέο θεματικό υλικό για τις ανάγκες ενός μεταβατικού τμήματος στα μ. 31-38 (με κατάληξη στην διπλή δεσπόζουσα), ενώ στην Ρε-μείζονα ακολουθεί ένα ανάπτυγμα του πλαγίου θέματος του ritornello (στα μ. 39-55), που περιλαμβάνει ορχηστρικές παρεμβολές (μ. 39-40 = μ. 8-9 καθώς και μ. 43-44 = μ. 10-11), πιανιστικές αναγωγές-παραλλαγές του πρωτότυπου ορχηστρικού υλικού (πρβλ. τα μ. 41-42 με τα 8-9, τα μ. 45-47 με τα 10-12, αλλά και τα μ. 48-51 με τα 13-16) καθώς και νέα σολιστικά "περάσματα" (στα μ. 52-55).[950] Έτσι, φθάνουμε στο δεύτερο ritornello των μ. 56-60, το οποίο επέχει θέση κατακλείδας της *εκθέσεως* και επενδύεται θεματικά με νέες φιγούρες στα μ. 56-58, οι οποίες πάντως στα μ. 59-60 καταλήγουν στο γνώριμο καταληκτικό δίμετρο 17-18 σε μεταφορά στην Ρε-μείζονα.[951] Η *επεξεργασία* των μ. 61-70, εξ άλλου, συνίσταται μόνο σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος που προετοιμάζει την επερχόμενη *επανέκθεση*,[952] αν και η πεντάμετρη πιανιστική ιδέα των μ. 61-65 – που αμέσως μετά επαναλαμβάνεται από την ορχήστρα στα μ. 66-70,[953] εν είδει ενός τρίτου ritornello – εμπεριέχει ορισμένες έμμεσες αναφορές σε γνώριμα στοιχεία (πρβλ. τα μελωδικά κατιόντα πηδήματα των μ. 62-63 με εκείνο του μ. 14 καθώς και την πιανιστική γραφή των μ. 61-65 προς την ανάλογη των μεταβατικών μ. 35-38).[954] Στην *επανέκθεση*, τώρα, το κύριο θέμα επιστρέφει αυτούσιο στην σολιστική του εκδοχή στα μ. 71-78 (πρβλ. μ. 23-30), η μετάβαση στρέφεται αρχικά προς την υποδεσπόζουσα στα μ. 79-82 (πρβλ. μ. 31-34) και από εκεί επαναπροσεγγίζει έπειτα την αρχική τονικότητα με μια μικρή εσωτερική διεύρυνση (πρβλ. μ. 83-84 και 85-86 με 35-36 καθώς και μ. 87-88 με 37-38), ενώ ολόκληρο το πλάγιο θέμα της *εκθέσεως* μεταφέρεται ουσιαστικά αμετάβλητο στην Σολ-μείζονα στα μ. 89-105.[955] Το καταληκτικό ritornello, τέλος, εκπληρώνει δύο δομικές λειτουργίες σε σχετικώς ευρεία έκταση: στα μ. 106-110 η προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας πραγματώνεται με ένα ανάπτυγμα του νέου υλικού του δεύτερου ritornello (πρβλ. μ. 106-107 με 56-57),[956] ενώ για την κατακλείδα της *επανεκθέσεως* (μ. 111-119) ο Mozart επαναφέρει αυτούσια τα μ. 10-12 αλλά και τα μ. 17-22 του εναρκτήριου ritornello[957] – τα οποία σε αυτό το σημείο πλέον αποκαλύπτουν πλήρως την καταληκτική τους λειτουργία σε επίπεδο μακροδομής, ενόσω με τις σποραδικές παρεμβολές του διμέτρου 17-18 στα μ. 29-30, 59-60 και 77-78[958] ο ίδιος ρόλος είχε ουσιαστικά εκδηλωθεί μόνο σε "τοπικά" συμφραζόμενα (ολοκλήρωση του κυρίου θέματος στις δύο εξωτερικές ενότητες καθώς και της κατακλείδας της *εκθέσεως*).

Η περίπτωση του Andante ma adagio σε Φα-μείζονα του *κοντσέρτου για φαγγόττο σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 186e / 191 του 1774 βρίσκεται κάπου στο μέσο των δύο προαναφερόμενων πραγματώσεων του τριμερούς τύπου σονάτας κοντσέρτου, δεδομένου του ότι το εναρκτήριο ritornello εμφανίζεται ιδιαιτέρως λειψό σε θεματικά περιεχόμενα, παράλληλα όμως η *επανέκθεση* διαφοροποιείται σημαντικά και ποικιλοτρόπως σε σχέση με

[949] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 74 και 85-86. Τουναντίον, ο Tischler (ό.π., σ. 9) τοποθετεί περιέργως την ορχηστρική παρεμβολή των μ. 29-30 στην έναρξη του ακόλουθου μεταβατικού τμήματος.
[950] Πρβλ. Tischler, ό.π., σ. 9· Weising, ό.π., σ. 74, 85, 86 και 107.
[951] Πρβλ. Tischler, ό.π., σ. 9· Weising, ό.π., σ. 74 και 87· Brück, ό.π., σ. 26· Berger, ό.π., σ. 136.
[952] Πρβλ. Girdlestone, ό.π., σ. 80· Roeder, ό.π., σ. 126· Berger, ό.π., σ. 135.
[953] Πρβλ. Robert D. Levin, "Mozart's Keyboard Concertos", στο: Robert L. Marshall (επιμ.), *Eighteenth-Century Keyboard Music*, Schirmer Books (Studies in Musical Genres and Repertories), New York 1994, σ. 354.
[954] Την σχέση αυτή του θεματικού υλικού της *επεξεργασίας* προς το υλικό του δευτέρου τετραμέτρου της μεταβάσεως της *εκθέσεως* υποδεικνύουν επίσης οι Tischler (ό.π., σ. 9) και Weising (ό.π., σ. 74, 107 και ιδίως 87).
[955] Πρβλ. Tischler, ό.π., σ. 9· Weising, ό.π., σ. 74 και 88-89.
[956] Πρβλ. Tischler, ό.π., σ. 9· Weising, ό.π., σ. 74 και 89· Brück, ό.π., σ. 26.
[957] Πρβλ. Tischler, ό.π., σ. 9· Weising, ό.π., σ. 74, 89 και 107· Brück, ό.π., σ. 27· Berger, ό.π., σ. 136.
[958] Πρβλ. και την σχετική επισήμανση του Weising, ό.π., σ. 107.

την *έκθεση*. Από τα έξι μέτρα του εναρκτήριου ritornello τα δύο πρώτα συνιστούν την αρχική φράση του κυρίου θέματος,[959] η οποία μάλιστα διαθέτει σημαντική αυτονομία που της επιτρέπει να εμφανίζεται κατά κανόνα χωρίς την μελωδική της εξέλιξη στα μ. 3-5· η κατάληξη στην δεσπόζουσα στο μ. 6, εξ άλλου, συνδέεται με την έναρξη της σολιστικής *εκθέσεως* με μια φιγούρα τετάρτων, η οποία επανεμφανίζεται στην πορεία του κομματιού ως ένα σύντομο – συνδετικό είτε καταληκτικό – ορχηστρικό μοτίβο. Στην *έκθεση*, τώρα, το κύριο θέμα ανοίγει με την παράθεση της μελωδίας των μ. 1-2 από το φαγγόττο στα μ. 7-8, ολοκληρώνεται όμως με μια νέα δίμετρη φράση στα μ. 9-10· καινούργια, επίσης, είναι τα θεματικά περιεχόμενα τόσο της μεταβάσεως των μ. 11-12 (που καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα), όσο και της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Ντο-μείζονα στα μ. 13-16a και 16b-20a.[960] Αντιθέτως, το δεύτερο ritornello επικυρώνει (ως κατακλείδα της *εκθέσεως*) την δευτερεύουσα τονικότητα με μια συνεπτυγμένη εκδοχή του αρχικού διμέτρου του κυρίου θέματος στα μ. 20b-21[961] και ακολούθως δημιουργεί ένα συνδετικό πέρασμα προς την *επεξεργασία* με ανάκληση της φιγούρας του μ. 6 στο μ. 22. Η μεσαία αυτή σολιστική ενότητα έχει μικρή έκταση (μ. 23-26) και θεματικό υλικό που μόνον αμυδρά παραπέμπει σε ανάπτυξη συγκεκριμένων μοτιβικών περιεχομένων της *εκθέσεως*·[962] από την άλλη πλευρά βέβαια, η αρμονική της πορεία προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος ακολουθεί έναν κύκλο πεμπτών και καταλήγει σε μια σύντομη ορχηστρική παρεμβολή στο μ. 26b, με την χαρακτηριστική φιγούρα του μ. 6 σε ρυθμική σμίκρυνση να προαναγγέλλει εδώ την έναρξη μιας νέας μακροδομικής ενότητος.[963] Πράγματι, η *επανέκθεση* ξεκινά στο μ. 27 με το αρχικό μέτρο του εναρκτήριου ritornello σε ρόλο "τριπλής επαναφοράς" (τρίτο ritornello)[964] και συνεχίζεται στα μ. 28-33 με ανάμειξη των βασικών "σολιστικών" (πρβλ. μ. 28-29 με 7-8 και μ. 32-33 με 9-10) και "ορχηστρικών" συστατικών (πρβλ. μ. 30-31 με 3-4) του κυρίου θέματος σε μια τελική – πληρέστερη όλων – εκδοχή του.[965] Επιπλέον, τόσο το υλικό της μεταβάσεως όσο και των πλαγίων θεματικών ιδεών αναπτύσσεται σε μεγαλύτερη έκταση στην τρίτη αυτή ενότητα: συγκεκριμένα, το μ. 11 παρατίθεται κατ' αρχάς στο μ. 34, αλλά αλυσιδοποιείται στα μ. 35 και 36 πριν την επαναφορά του πτωτικού μ. 12 στο μ. 37 της μεταβάσεως· η πρώτη πλάγια ιδέα μεταφέρεται κατόπιν στην Φα-μείζονα χωρίς αλλαγές στα μ. 38-41a, πλην όμως η πτωτική της κατάληξη διπλασιάζεται σε παραλλαγή στα μ. 41b-42a· και τέλος, η δεύτερη πλάγια ιδέα διευρύνεται εσωτερικά στα μ. 45b-46 (πρβλ. αντιθέτως τα μ. 42b-45a με τα 16b-19a και το μ. 47 με τα 19b-20a).[966] Η μετέπειτα ορχηστρική προετοιμασία για την αυτοσχέδια καντέντσα του σολίστα στα μ. 48-49 βασίζεται πάντως μόνο σε συνοδευτικές φιγούρες δεκάτων-έκτων, ενώ το καταληκτικό ritornello ολοκληρώνεται (λειτουργώντας και ως κατακλείδα της *επανεκθέσεως*) με μια συνοπτικότατη αναφορά στην δίμετρη αρχική φράση του κυρίου θέματος στο μ. 50 που συνδέεται άμεσα με την φιγούρα τετάρτων του μ. 6 στο μ. 51 (που προσλαμβάνει καταληκτική πλέον λειτουργία) και μια απέριττη κατάληξη στην συγχορδία της τονικής στο μ. 52.[967]

Το τέταρτο κοντσέρτο αυτής της περιόδου είναι το *concertone για δύο βιολιά σε Ντο-μείζονα* KV 186E / 190, γραμμένο επίσης το 1774, που περιλαμβάνει ένα Andantino grazioso

[959] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 68.
[960] Πρβλ. μόνο εν μέρει τις σχετικές υποδείξεις του Weising, ό.π., σ. 68.
[961] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 68 και 69.
[962] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 68, καθώς επίσης Milan Turković, *Analytische Überlegungen zum klassischen Bläser-Konzert am Beispiel von Mozarts Fagott-Konzert KV 191*, Musikverlag Emil Katzbichler (Schriften der Hochschule »Mozarteum« Salzburg, Bd. 7), München – Salzburg 1981, σ. 18.
[963] Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 68.
[964] Πρβλ. Turković, ό.π., σ. 19. Ο Weising (ό.π., σ. 68), αντιθέτως, εντάσσει το μέτρο αυτό στο πλαίσιο της μεσαίας μακροδομικής ενότητος, πράγμα όμως παράλογο τόσο από αρμονικής όσο και από θεματικής πλευράς.
[965] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 68 και 69.
[966] Πρβλ. περίπου Weising, ό.π., σ. 68.
[967] Ο Weising (ό.π., σ. 68), τουναντίον, εκλαμβάνει ως εντελώς νέα μοτιβικά στοιχεία εκείνα των μ. 48-49 αλλά και του μ. 50.

σε Φα-μείζονα σε διμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου.[968] Το εναρκτήριο ritornello παρουσιάζει στην αρχική τονικότητα ένα κύριο θέμα με κατάληξη στην δεσπόζουσα (στα μ. 1-13), δύο πλάγιες θεματικές ιδέες (στα μ. 14-22 και 23-26) καθώς και δύο ακόμη θεματικά στοιχεία (στα μ. 27-29 και 30-32), ο ρόλος των οποίων θα αποκαλυφθεί παρακάτω.[969] Με την έναρξη πάντως της *εκθέσεως*, ο Mozart εισάγει το πρώτο σόλο βιολί με μια νέα κύρια θεματική ιδέα στα μ. 33-36, ενώ το ορχηστρικό κύριο θέμα εμφανίζεται αποσπασματικά στα μ. 37-39 (πρβλ. μ. 2-4), διατηρώντας εντούτοις τον ορχηστρικό του χαρακτήρα στο πλαίσιο μιας κύριας θεματικής ομάδος![970] Η ίδια αντιπαράθεση solo – tutti πραγματώνεται μάλιστα και ανάμεσα στα μ. 40-46 (όπου το δεύτερο σόλο βιολί προεκτείνει την ιδέα που εισήγαγε νωρίτερα το πρώτο) και 47-52 (πρβλ. περίπου μ. 2-3, 6-7 ή 10-11 και 12-13), προσλαμβάνοντας όμως μεταβατική πλέον λειτουργία,[971] η οποία και επεκτείνεται (σε επικάλυψη) στα μ. 52-63 με την ανάκληση των φιγούρων των μ. 30-31 από τα δύο σολιστικά βιολιά στα μ. 53 και 55 αλλά και με νέα σολιστικά περάσματα στο πρώτο όμποε (μ. 56-59) και στο πρώτο σόλο βιολί (μ. 60-63).[972] Έχοντας λοιπόν εμφανισθεί ήδη από το μ. 47, η δευτερεύουσα τονικότητα της Ντο-μείζονος εδραιώνεται πλέον με την πλάγια θεματική ομάδα των μ. 64-86 (πρβλ. μ. 64-76 με 14-26, ενώ η προέκταση της δεύτερης ιδέας στα μ. 77-79 και τα σολιστικά περάσματα των μ. 80-86 συνιστούν νέο υλικό) και επικυρώνεται οριστικά με το δεύτερο ritornello των μ. 87-94, το οποίο λειτουργεί προφανώς ως κατακλείδα της *εκθέσεως*, συνδέοντας μάλιστα εντός του νέο θεματικό υλικό (στα μ. 87-91) με την ιδέα των μ. 30-31 στα μ. 92-93.[973] Η δεύτερη σολιστική ενότητα ανοίγει σε επικάλυψη με το ritornello αυτό στα μ. 94-97 μεταφέροντας το σολιστικό κύριο θέμα των μ. 33-36 στην Ντο-μείζονα· η "απάντηση", δε, από την ορχήστρα (με την δική της κύρια θεματική ιδέα) έρχεται ελαφρώς διευρυμένη στα μ. 98-101, μετατρέποντας όμως από την ντο-ελάσσονα προς την σχετική ρε-ελάσσονα. Η αναπτυξιακή αυτή εναλλαγή του υλικού της κύριας θεματικής ομάδος της *εκθέσεως* εξελίσσεται από εκεί και ύστερα με τονικούς σταθμούς στην ρε-ελάσσονα (solo στα μ. 102-108 = μ. 40-46), στην λα-ελάσσονα (εμβόλιμο tutti στα μ. 109-111 = μ. 10-12) αλλά και στην Φα-μείζονα (solo στα μ. 112-115 = μ. 33-36· εμβόλιμο tutti στα μ. 116-119 = μ. 37-38 συν 51-52), ενώ στα μ. 119-124 και 134-139 μεταφέρονται τα περιεχόμενα της μεταβάσεως στην υπερκείμενη τετάρτη (πρβλ. μ. 52-57 και 58-63) και με την προσθήκη ενσωματωμένης ανάπτυξης στα μ. 125-133 (αλυσιδοποίηση των μ. 119-124 στην περιοχή της υποδεσπόζουσας και περαιτέρω μελωδική εξύφανση).[974] Έτσι, στα μ. 140-162 επανεκτίθεται αναλλοίωτη στην αρχική τονικότητα η πλάγια θεματική ομάδα, όπως εξ άλλου και η κατακλείδα των μ. 87-94 επανέρχεται αυτούσια στην Φα-μείζονα στα μ. 185-192

[968] Ο Weising (ό.π., σ. 67 και 69), μη δυνάμενος να βρει κάποια καλύτερη εξήγηση, αναφέρεται σε μια "τριμερή μορφή σονάτας χωρίς μεσαία ενότητα", αναφερόμενος ειδικότερα σε "ορχηστρική" και "σολιστική έκθεση" καθώς και σε "επανέκθεση" κατά το πρότυπο της "εκθέσεως"!

[969] Για τον Weising (ό.π., σ. 67), αντιθέτως, τα μ. 23-32 αντιστοιχούν στο σύνολό τους σε καταληκτικές ιδέες. Επιπροσθέτως, ο ίδιος (ό.π., σ. 68) παρατηρεί μια στενή μοτιβική συνάφεια μεταξύ του κυρίου και του πλαγίου θέματος των μ. 14-22, την οποία όμως προσωπικά αδυνατώ να διακρίνω.

[970] Ο Weising (ό.π., σ. 67 και 69) παρατηρεί πολύ σωστά ότι η πρακτική της εισαγωγής μιας νέας σολιστικής ιδέας που έρχεται σε αντιπαράθεση με τις υφιστάμενες ορχηστρικές, πέραν της σπανιότητος της εφαρμογής της στις μορφές κοντσέρτου της κλασσικής περιόδου, ανάγεται στην θεματική αυτονομία των τμημάτων tutti και solo του κοντσέρτου της περιόδου του μπαρόκ.

[971] Αυτό το κρίσιμο ζήτημα διαφεύγει της – πρωτίστως θεματικά προσανατολισμένης – ερμηνείας του Weising (ό.π., σ. 67), ο οποίος μοιραία εντάσσει και τα μ. 40-52 στην κύρια θεματική ομάδα.

[972] Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 67. Στον κατά διαστήματα σολιστικό ρόλο που ανατίθεται τόσο στο πρώτο όμποε όσο και σε ένα τσέλλο (βλ. παρακάτω, στα μ. 80-81 και 156-157) αναφέρεται επίσης ο Roeder, ό.π., σ. 126.

[973] Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 67 – είναι σαφές ότι τα σολιστικά περάσματα προς το τέλος της πλάγιας θεματικής ομάδος δεν συνιστούν καταληκτικό υλικό, λειτουργία που ανατίθεται μόνο στο δεύτερο ritornello, το οποίο με την σειρά του σε καμμία περίπτωση δεν μπορεί να θεωρηθεί ως "μετάβαση".

[974] Στο σχετικό διάγραμμα του Weising (ό.π., σ. 67) παρουσιάζονται με αρκετή ακρίβεια οι θεματικές αυτές αντιστοιχίες του πρώτου "ημίσεως" της δεύτερης σολιστικής ενότητος προς την *έκθεση*, αλλά ερμηνεύονται ως επί το πλείστον κατά τρόπον εσφαλμένο.

(το μ. 192 αντιστοιχεί δομικά και λειτουργικά στο μ. 94, αλλά θεματικά ταυτίζεται με το μ. 32 του εναρκτήριου ritornello, δεδομένου του ότι εδώ δεν επικαλύπτεται πλέον με επόμενο δομικό τμήμα).[975] Το καταληκτικό ritornello, εντούτοις, έχει ξεκινήσει ήδη από τα μ. 163-166 – όπου η προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας αξιοποιεί το μοναδικό εκείνο στοιχείο του εναρκτήριου ritornello (στα μ. 27-29) που δεν έτυχε καμμιάς εφαρμογής στις δύο εκτενείς σολιστικές ενότητες[976] – και ενσωματώνει στην συνέχεια την πλήρως καταγεγραμμένη καντέντσα (μ. 167-184), στην οποία μάλιστα πέραν των δύο σολιστικών βιολιών μετέχουν το πρώτο όμποε και ένα σόλο βιολοντσέλλο![977] Εν κατακλείδι λοιπόν, διαπιστώνεται ότι σε αυτήν την εξαιρετικά εκτεταμένη σύνθεση οι κύριες και πλάγιες θεματικές ιδέες του εναρκτήριου ritornello βρίσκουν την ενδεδειγμένη θέση τους σε αμφότερες τις σολιστικές ενότητες (έστω και συνδυαζόμενες με νέες, "σολιστικές" ιδέες), ενώ στα δύο τελευταία θεματικά του στοιχεία επιφυλάσσεται ιδιαίτερος ρόλος: προετοιμασίας της σολιστικής καντέντσας για το ένα (μ. 27-29) και μεταβατικού αλλά και καταληκτικού – συγχρόνως – υλικού για το άλλο (μ. 30-32).

Τα πορίσματα που προκύπτουν από την εξέταση των αργών μερών σε μορφές σονάτας του πλούσιου οργανικού ρεπερτορίου της περιόδου 1769-1774 του Mozart μπορούν πλέον να συνοψισθούν στις ακόλουθες θέσεις:

α) Σε αντίθεση με τα πρώτα του έργα της δεκαετίας του 1760, από το 1770 και έπειτα ο Mozart στρέφεται αποφασιστικά προς τον τριμερή τύπο σονάτας, ανεξαρτήτως είδους είτε χρονικής συγκυρίας.[978] Οι δύο μακροδομικές επαναλήψεις εφαρμόζονται στην συντριπτική πλειονότητα των σχετικών δειγμάτων, ενώ οι λιγοστές εξαιρέσεις αφορούν στα αργά μέρη ορισμένων συμφωνιών (επανάληψη μόνο της *εκθέσεως* στο αρχικό αργό μέρος της *συμφωνίας* KV 132 αλλά και της KV 134· καμμία επανάληψη στο αργό μέρος της KV 161a / 184) και φυσικά όλων των κοντσέρτων. Ο διμερής τύπος σονάτας, αντιθέτως, εφαρμόζεται σποραδικά στα είδη της συμφωνίας (KV 73l / 81 και KV 111b / 96), του κουαρτέττου εγχόρδων (KV 125b / 137 και KV 125c / 138) αλλά και του κοντσέρτου (KV 186E / 190),[979] ενώ – πέραν της περιπτώσεως του κοντσέρτου – προβλέπεται πάντοτε η επανάληψη αμφοτέρων των μακροδομικών ενοτήτων. Τέλος, η εφαρμογή της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία* (και άνευ επαναλήψεων, βεβαίως) την περίοδο αυτή περιορίζεται αποκλειστικά σε πέντε αργά συμφωνικά μέρη των ετών 1770 και 1773.

β) Οι επιλογές του Mozart για τον αρμονικό σχεδιασμό της *εκθέσεως* παρουσιάζουν αρκετή ποικιλία. Στον μείζονα τρόπο, η διαδοχή τονικής – δεσπόζουσας είναι απαρασάλευτη·[980] ορισμένες φορές βέβαια, αυτή η πρώτη ενότητα ολοκληρώνεται με μια επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητος, που μάλιστα σε μία μεμονωμένη περίπτωση (KV 133) οδηγεί και στην επανεμφάνισή της πριν την επανέναρξη της *εκθέσεως*! Στον ελάσσονα τρόπο, παρ' ότι τα σχετικά δείγματα γραφής είναι πολύ λιγότερα σε ποσότητα από εκείνα σε μείζονα τρόπο, δίπλα στην επικρατούσα ακολουθία τονικής – μείζονος σχετικής, συναντάμε την εναλλακτική πρόοδο προς την ελάσσονα δεσπόζουσα (KV 171) καθώς και μία "έκθεση τριών τονικοτήτων" (KV 168) που συνδυάζει τα προαναφερθέντα τονικά κέντρα σε μια διαδρομή από την τονική προς την μείζονα σχετική και τελικά προς την ελάσσονα δεσπόζουσα. Παρεμβολές στον αντίθετο τρόπο σπανίως λαμβάνουν χώραν σε μια *έκθεση*, αλλά παρ' όλα αυτά μπορούν πλέον να εντάσσονται όχι μόνο στο ενδιάμεσο μεταβατικό τμήμα (KV 173dB /

[975] Πρβλ. – με τις ήδη διατυπωθείσες επιφυλάξεις – Weising, ό.π., σ. 67.
[976] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 67.
[977] Πρβλ. Roeder, ό.π., σ. 126.
[978] Πρβλ. εν γένει Weising (ό.π., σ. 173, 175 και 176) και ειδικά για το είδος της συμφωνίας Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 191).
[979] Αλλά δεν εγκαταλείπεται οριστικώς κατά τα έτη 1772-1773, όπως ισχυρίζεται ο Weising, ό.π., σ. 176.
[980] Για συγκεκριμένες μεθόδους προσέγγισης της δευτερεύουσας τονικότητος στα έργα του Mozart αυτής της περιόδου, βλ. Seiffert, "»Absatzformeln«…", ό.π., σ. 132.

183) αλλά και στην πρώτη (KV 169) ή την δεύτερη τονική περιοχή (KV 157).[981] Από την άλλη πλευρά, στην περίπτωση της *εκθέσεως* του KV 169 ο Mozart πειραματίζεται περαιτέρω με μια επίφαση "εκθέσεως τριών τονικοτήτων" σε μείζονα τρόπο: στην πραγματικότητα βέβαια, η σχετική της ομώνυμης ελάσσονος που εισάγεται στην έναρξη της μεταβάσεως στρέφεται γρήγορα προς την ελάσσονα δεσπόζουσα (που τελικά οδηγεί στην προσδοκώμενη μείζονα δεσπόζουσα), με αποτέλεσμα να εκλαμβάνεται τελικά ως ενδιάμεση τονικοποίηση και όχι ως πλήρως επικυρωμένος τονικός σταθμός. Ως προς την θεματική διάσταση της *εκθέσεως*, η προτίμηση προς ένα ενιαίο κύριο θέμα (πολύ συχνά σε δομή προτάσεως ή περιόδου) είναι μεν συντριπτική αυτήν την περίοδο, όχι όμως και αποκλειστική, στον βαθμό που μια κύρια θεματική ομάδα εντοπίζεται πλέον σε μεμονωμένα αργά μέρη συμφωνιών αλλά και κοντσέρτων. Η προοδευτική διεύρυνση των μορφών επιβάλλει παράλληλα και την συχνότερη (σε σχέση με το παρελθόν) διαμόρφωση μιας πλάγιας θεματικής ομάδος, παρ' ότι βεβαίως η ύπαρξη ενός μόνο πλαγίου θέματος είναι δύο φορές πιο συχνή.[982] Αντιστοίχως, η πιθανότητα εμφάνισης νέων μεταβατικών ιδεών ή ενός παραγώγου από το κύριο θέμα μεταβατικού τμήματος[983] είναι διπλάσια σε σχέση με εκείνη μιας αδιαμεσολάβητης διασύνδεσης των δύο τονικών-θεματικών περιοχών· η διαμόρφωση μιας "τριτμηματικής εκθέσεως" πάντως παραμένει και την περίοδο αυτή εξαιρετικά σπάνια. Παράλληλα, τουλάχιστον οι μισές από τις *εκθέσεις* των ετών 1769-1774 (ανεξαρτήτως δομικού προτύπου) ολοκληρώνονται με μια διακριτή καταληκτική ιδέα (ενίοτε όμως και με περισσότερες από μία)[984] είτε με ένα συνδετικό πέρασμα προς την επανέναρξη της *εκθέσεως* ή την έναρξη της *επεξεργασίας*. Τέλος, η πληθωρικότητα της μελωδικής εμπνεύσεως του Mozart αποδεικνύεται τελείως ασύμβατη με τις προδιαγραφές της "μονοθεματικότητος", η οποία ως εκ τούτου καθίσταται ανιχνεύσιμη σε εξαιρετικές μόνο περιπτώσεις.

γ) Η ενότητα της *επεξεργασίας* στο ρεπερτόριο αυτής της περιόδου είναι κατά κανόνα αισθητά μικρότερη σε έκταση των δύο εξωτερικών και αρκετά συχνά προσλαμβάνει περισσότερο την λειτουργία ενός (σύντομου) μεταβατικού τμήματος προς την *επανέκθεση* παρά ενός πραγματικού πεδίου θεματικής ανάπτυξης και εκτενούς τονικής περιπλάνησης.[985] Ο τύπος της μονοτμηματικής *επεξεργασίας* πραγματώνεται άλλωστε διπλάσιες φορές σε σχέση με εκείνον της διτμηματικής, ενόσω ο τριτμηματικός τύπος παραμένει κατ' ουσίαν άγνωστος για τα αργά μέρη.[986] Ενδεικτικό επίσης είναι το ότι στις μισές περίπου από τις εξετασθείσες *επεξεργασίες* κανένας ενδιάμεσος τονικός σταθμός δεν παγιώνεται μέχρι την οριστική κατάληξη στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος.[987] Στην αντίθετη πάντως περίπτωση, οι τονικές επιλογές του Mozart είναι λίγο-πολύ αναμενόμενες: στον μείζονα τρόπο, η σχετική ελάσσονα,[988] η σχετική της υποδεσπόζουσας, η ίδια η υποδεσπόζουσα αλλά και η σχετική της δεσπόζουσας[989] μπορούν να επικυρωθούν με μια τέλεια ή (πολύ πιο σπάνια) μισή πτώση, ενώ στον ελάσσονα τρόπο έμφαση δίνεται στην υποδεσπόζουσα, στην μείζονα σχετική είτε στην ελάσσονα δεσπόζουσα. Όσον αφορά όμως ειδικότερα στην έναρξη

[981] Πρβλ. εν μέρει Kurzmann, ό.π., σ. 70.
[982] Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 175 και 177.
[983] Ειδική μνεία στην δυνατότητα διαμόρφωσης ενός μεταβατικού τμήματος από το υλικό του κυρίου θέματος κάνει ο W. Fischer, ό.π., σ. 62.
[984] Στην μεγάλη έκταση που ενδέχεται να λάβουν οι καταληκτικοί αυτοί σχηματισμοί αναφέρεται ο W. Fischer, ό.π., σ. 62. Ο Weising (ό.π., σ. 174), εξ άλλου, υποδεικνύει την θεματική συγγένεια των καταληκτικών ιδεών προς την κεφαλή του κυρίου θέματος ως μια επιμέρους δυνατότητα κατά την παρούσα χρονική περίοδο.
[985] Η Kurzmann (ό.π., σ. 75) συνδέει το φαινόμενο αυτό πρωτίστως με αργά μέρη. Πρβλ. επίσης Girdlestone (ό.π., σ. 44) και Seiffert ("»Absatzformeln«…", ό.π., σ. 131).
[986] Τα δεδομένα αυτά παρεκκλίνουν εμφανέστατα από τα αντίστοιχα πορίσματα της Kurzmann, ό.π., σ. 67 και 71.
[987] Πρβλ. εν μέρει Seiffert, "»Absatzformeln«…", ό.π., σ. 131, και *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 191.
[988] Πρβλ. εν μέρει Kurzmann, ό.π., σ. 71.
[989] Η τονική αυτή περιοχή μνημονεύεται επίσης από την Kurzmann (ό.π., σ. 74-75), αν και μονάχα ως εναλλακτική επιλογή αντί της σχετικής ελάσσονος.

της *επεξεργασίας*, στον μεν μείζονα τρόπο παρατηρείται ότι η δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* διατηρείται εδώ μόνο στο ήμισυ των περιπτώσεων (ενώ στις υπόλοιπες προτιμάται η σχετική, η υποδεσπόζουσα ή η σχετική της, μια μετατροπική κίνηση, ενδεχομένως δε και η αρχική τονικότητα),[990] στον δε ελάσσονα τρόπο, περαιτέρω, ότι η τονικότητα στην οποία καταλήγει η *έκθεση* ποτέ δεν προεκτείνει την ισχύ της και στην *επεξεργασία*, αλλά αντικαθίσταται άμεσα από την υποδεσπόζουσα, την σχετική (στις ιδιότυπες περιπτώσεις των KV 168 και KV 171), την σχετική της υποδεσπόζουσας ή από μια μετατροπική κίνηση! Αξίζει ακόμη να σημειωθεί ότι συχνά στον μείζονα τρόπο η αρχική τονικότητα έχει εισαχθεί – ενδεχομένως μάλιστα και εδραιωθεί – αρκετά πριν εμφανισθεί η τελική πτώση στην δεσπόζουσά της, όμως σε καμμία απολύτως περίπτωση η πρώιμη αυτή τονική επαναφορά δεν πραγματώνεται με υλικό από το κύριο θέμα, ώστε να αποτελέσει μια "ψευδή επανέκθεση" ή μια "άμεση επαναφορά". Στην περίπτωση εξ άλλου του αρχικού αργού μέρους της *συμφωνίας* KV 132, ο Mozart επιστρέφει στην αρχική τονικότητα ήδη στο μέσον της *επεξεργασίας*, έπειτα όμως προσεγγίζει την περιοχή της ελάσσονος σχετικής και τελικά καταλήγει στην δεσπόζουσά της, καθιστώντας έτσι αδιαμεσολάβητη την επερχόμενη "διπλή επαναφορά" στην έναρξη της *επανεκθέσεως*. Η θεματική πλευρά της *επεξεργασίας* επιβεβαιώνει εξίσου τον συχνά μη-αναπτυξιακό χαρακτήρα της υπό πραγμάτευση μακροδομικής ενότητος. Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι η εμφάνιση νέου θεματικού υλικού στην *επεξεργασία* είναι κατά τι συχνότερη ακόμη και από την αναφορά σε περιεχόμενα του κυρίου θέματος,[991] ενώ σε αρκετές περιπτώσεις η μεσαία ενότητα δεν ανακαλεί καμμία από τις ιδέες ή τα μοτίβα της *εκθέσεως*. Σε σχέση με την προηγούμενη περίοδο θα πρέπει ακόμη να επισημανθεί εδώ ότι η εναρκτήρια παράθεση του κυρίου θέματος στην *επεξεργασία* περιορίζεται πλέον δραστικά (περίπου στο ένα τέταρτο των περιπτώσεων) και είναι σχεδόν πάντοτε αποσπασματική·[992] παράλληλα δε, υλικό από τις πλάγιες θεματικές ιδέες καθώς επίσης από την κατακλείδα της *εκθέσεως* αξιοποιείται τώρα αρκετά συχνά στο πλαίσιο της *επεξεργασίας*,[993] ενώ οι αναφορές σε θεματικά στοιχεία της μεταβάσεως είναι ακόμη εξαιρετικά σπάνιες.

δ) Την περίοδο αυτή ο Mozart κινείται παράλληλα προς δύο κατευθύνσεις αναφορικά με το ζήτημα του σχεδιασμού της *επανεκθέσεως*, μια "συντηρητική" και μια περισσότερο "προοδευτική", ούτως ειπείν. Είναι οπωσδήποτε εντυπωσιακό κατ' αρχάς το γεγονός ότι ένα στα τέσσερα δείγματα τριμερούς μορφής σονάτας διαθέτει αυτούσια επαναφορά όλων των θεματικών περιεχομένων της *εκθέσεως* στην αρχική τονικότητα (με πιθανή παρέκκλιση προς την υποδεσπόζουσα στο πλαίσιο της μεταβάσεως).[994] Αλλά και στις υπόλοιπες περιπτώσεις, καθίσταται σαφές ότι τόσο οι κύριες όσο και οι πλάγιες με τις καταληκτικές θεματικές ιδέες τείνουν εν γένει να επανεκτεθούν χωρίς δομικές αλλοιώσεις.[995] Οι λιγοστές τροποποιημένες επαναφορές του κυρίου θέματος αφορούν πρωτίστως στην αποκοπή ενός τμήματός του και σπανιώτερα στην μερική αντικατάστασή του από νέο (αναπτυξιακό) υλικό ή στην διεύρυνση των περιεχομένων του· τουναντίον, στις πλάγιες και καταληκτικές ιδέες βρίσκουν κάπως συχνότερη εφαρμογή οι δυνατότητες της διεύρυνσης και της μερικής αντικαταστάσεως από νέο υλικό, παρά εκείνες της σύμπτυξης ή της αποκοπής.[996] Ένα άλλο αξιομνημόνευτο γεγονός έχει να κάνει με τον χειρισμό του μεταβατικού τμήματος στην *επανέκθεση*, το οποίο

[990] Ουδέποτε όμως εμφανίζεται στο σημείο αυτό η ελάσσονα δεσπόζουσα (απ' ευθείας ή μέσω μετατροπικού περάσματος), όπως με έμφαση σημειώνει η Kurzmann, ό.π., σ. 68.
[991] Πρβλ. περίπου Weising, ό.π., σ. 177.
[992] Πρβλ. εν μέρει Kurzmann (ό.π., σ. 67 και 71) καθώς και Weising (ό.π., σ. 177).
[993] Ειδικά στην χρήση καταληκτικού υλικού της *εκθέσεως* και δη στην έναρξη της *επεξεργασίας* αναφέρεται ο Irving, *Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 131.
[994] Πρβλ. εν μέρει W. Fischer (ό.π., σ. 70), Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 212) και Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 191).
[995] Ως προς το κύριο θέμα και μόνον, πρβλ. επίσης Weising, ό.π., σ. 174.
[996] Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 175.

είθισται να διευρύνεται εσωτερικά παρά να επανέρχεται αυτούσιο,[997] ενώ σε πολύ λίγες περιπτώσεις από εκεί και ύστερα εξαλείφεται πλήρως, αντικαθίσταται από νέα περιεχόμενα, συμπτύσσεται εσωτερικά ή ενώνεται σε ένα τμήμα με το κύριο θέμα. Ως κατ' εξοχήν προοδευτικό στοιχείο θα πρέπει πάντως να εκληφθεί η εφαρμογή μιας δευτερεύουσας ανάπτυξης που επιρρεάζει συνήθως μόνο το κύριο θέμα (τελική εκδοχή του KV 132, KV 186a / 201), άλλοτε όμως προεκτείνεται και στην έναρξη του πλαγίου θέματος (τελική εκδοχή του KV 134b / 156) ή λαμβάνει χώραν σε νέο, εμβόλιμο δομικό τμήμα που δεν αλληλεπιδρά με τον περίγυρό του (KV 173dB / 183). Ενσωμάτωση νέων δομικών μελών παρατηρείται εξ άλλου και στην περίπτωση της *συμφωνίας* KV 161b / 199, η *επανέκθεση* της οποίας διαθέτει σε σχέση με την *έκθεση* επιπρόσθετη μικρή μετάβαση αλλά και δεύτερη πλάγια θεματική ιδέα. Από αρμονικής πλευράς, τέλος, ο Mozart στρέφεται συχνά προς την υποδεσπόζουσα (σπανίως δε και προς την σχετική της υποδεσπόζουσας) κατά την – αυτούσια ή τροποποιημένη – επαναφορά της μεταβάσεως,[998] ενώ κατά κανόνα διατηρεί (στα μέρη σε μείζονα τρόπο) τις υφιστάμενες από την *έκθεση* παρεμβολές στον αντίθετο τρόπο (KV 169, KV 173dB / 183)· από την άλλη πλευρά, ωστόσο, η επικράτηση της αρχικής (μείζονος ή ελάσσονος) τονικότητος δεν επιτρέπει πλέον παρεκκλίσεις προς άλλα τονικά κέντρα (βλ. χαρακτηριστικά την τονική εξομάλυνση της *επανεκθέσεως* του *κουαρτέττου* KV 169),[999] εκτός και αν η *επανέκθεση* ολοκληρώνεται με ένα συνδετικό πέρασμα προς το επόμενο μέρος (όπως συμβαίνει στην *συμφωνία* KV 161a / 184, όπου αναδιατυπώνεται το αντίστοιχο καταληκτικό-μετατροπικό τμήμα της *εκθέσεως*).

ε) Από το 1772 και εξής ο Mozart προσθέτει συχνά στο τέλος της τριμερούς μορφής σονάτας μια *coda* ή έστω μια μικρή καταληκτική προέκταση της *επανεκθέσεως* (όπως στα KV 133, KV 134 και KV 172).[1000] Στο πλαίσιο του επιπρόσθετου αυτού δομικού τμήματος είθισται η αναδρομή σε μοτίβα του κυρίου θέματος[1001] (KV 130, αρχικό αργό μέρος του KV 132, KV 157, KV 159a / 160, KV 186a / 201, KV 186b / 202) – ειδικά μάλιστα στις περιπτώσεις των KV 134a / 155 και KV 174, όπου το τμήμα του κυρίου θέματος που επανέρχεται εδώ συνίσταται στα πρώτα του μέτρα, τα οποία είχαν εν τω μεταξύ αποκοπεί από την έναρξη της *επανεκθέσεως*, η τακτική αυτή συνεπιφέρει μια δομική μετάθεση που υπερβαίνει τα "στενά" όρια των μακροδομικών ενοτήτων – είτε επίσης η εμφάνιση νέου καταληκτικού υλικού (KV 186a / 201, KV 189k / 200, KV 186c / 358), ενώ παράλληλα πρέπει να σημειωθεί ότι ουδέποτε σημειώνονται εδώ παρεκκλίσεις από την αρχική τονικότητα.[1002] Τέλος, η *coda* μπορεί εξίσου να επαναληφθεί από κοινού με την *επεξεργασία* και την *επανέκθεση* όπως και να εμφανισθεί άπαξ, *μετά* την επανάληψη των δύο προαναφερόμενων μακροδομικών ενοτήτων (στην περίπτωση μάλιστα του KV 130 παρατηρείται ένας συνδυασμός των δύο αυτών δυνατοτήτων).[1003]

---

[997] Πρβλ. Newman, ό.π., σ. 151.

[998] Πρβλ. εν μέρει Seiffert, "»Absatzformeln«…", ό.π., σ. 131.

[999] Πρβλ. W. Fischer, ό.π., σ. 70· Kurzmann, ό.π., σ. 71.

[1000] Ο Finscher ("Zur Coda bei Mozart", ό.π., σ. 79, 83 και 94) παρατηρεί επιπροσθέτως ότι η τάση χρησιμοποίησης αυτού του μέσου με μεγάλη συχνότητα από τις αρχές του 1772 έως το 1774 ανάγεται στην επίδραση που άσκησε την περίοδο εκείνη στον νεαρό συνθέτη ο Michael Haydn (αρχιμουσικός της αρχιεπισκοπικής αυλής του Salzburg) και μάλιστα ότι αφορά περισσότερο στα αργά μέρη παρά στα γρήγορα. Πρβλ. επίσης Weising (ό.π., σ. 175 και 177) και Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 191, αλλά και "Mozarts »Salzburger« Streichquintett", ό.π., σ. 62)· ο Neubacher (ό.π., σ. 144), εξ άλλου, υποδεικνύει ότι την ίδια περίοδο στις παρτιτούρες του Mozart εμφανίζεται όλο και συχνότερα η ένδειξη "coda", η οποία μπορεί να λάβει αμφότερες τις έννοιες της *coda* ή μιας σύντομης καταληκτικής προέκτασης της *επανεκθέσεως*.

[1001] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 175 και 177) και Esther Cavett-Dunsby, "Mozart's Codas", *Music Analysis* 7/1, 1988, σ. 46 (σημεία 1 και 2).

[1002] Ως προς το τελευταίο, πρβλ. την παρατήρηση του W. Fischer (ό.π., σ. 71), ότι η *coda* στον Mozart είναι – σε πρώτη φάση, τουλάχιστον – μικρών διαστάσεων και χρησιμεύει μόνο ως ενισχυμένη κατάληξη του κομματιού.

[1003] Ο Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 445) υποδεικνύει πάντως ότι σε κάθε περίπτωση η *coda* στον Mozart διακρίνεται με σαφή πτωτική τομή από το τέλος της *επανεκθέσεως*.

ς) Στην δεύτερη μακροδομική ενότητα του διμερούς τύπου σονάτας, η τονική πορεία της *εκθέσεως* αντιστρέφεται, συνήθως δίχως σαφείς ενδιάμεσες τονικοποιήσεις (KV 73l / 81, KV 125b / 137, KV 125c / 138), ενίοτε όμως με πτωτικές επικυρώσεις της υποδεσπόζουσας στον ελάσσονα τρόπο (KV 111b / 96) και της σχετικής της τονικής και της δεσπόζουσας στον μείζονα τρόπο (KV 186E / 190). Σε αντίθεση με την έναρξη της *επεξεργασίας* του τριμερούς τύπου σονάτας, στην έναρξη του αναπτυξιακού τμήματος της συγκεκριμένης μακροδομικής ενότητος το κύριο θέμα εξακολουθεί κατά κανόνα να παρατίθεται σε πλήρη ή αποσπασματική μορφή, ενώ ειδικά στην περίπτωση του KV 125b / 137 η πρακτική αυτή μετατίθεται στο εσωτερικό του αναπτυξιακού τμήματος, διαμορφώνοντας μάλιστα μια (αποσπασματική) "ψευδή επανέκθεση" στην αρχική τονικότητα! Πέραν τούτου, το αναπτυξιακό αυτό τμήμα βασίζεται σε υλικό από το κύριο θέμα είτε από την μετάβαση, μπορεί όμως και να παρουσιάσει κάτι νέο, ενώ το πλάγιο και καταληκτικό θεματικό υλικό προορίζεται αποκλειστικά για το "επανεκθεσιακό" δεύτερο τμήμα, όπου επανέρχεται σχεδόν πάντοτε αμετάβλητο ή – κατ' εξαίρεσιν – εσωτερικά διευρυμένο.

ζ) Οι σχετικές με τον νέο δομικό τύπο σονάτας χωρίς *επεξεργασία* παρατηρήσεις (πέραν ασφαλώς της *εκθέσεως*) μπορούν εδώ να συνοψισθούν σε δύο καίρια σημεία: *πρώτον*, οι *επανεκθέσεις* είναι σχεδόν πάντοτε αυτούσιες προς τα περιεχόμενα των *εκθέσεων* (KV 73q / 84, KV 74, KV 162, KV 162b / 181), αφού μόνο στην περίπτωση του KV 141a / 161 & 163 παρατηρείται μερική αντικατάσταση και αναδόμηση του υλικού του πλαγίου θέματος· και *δεύτερον*, η προσθήκη ενός συνδετικού περάσματος ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επανέκθεση* όχι μόνο καθίσταται "υποχρεωτική" (ανεξαρτήτως του αν βασίζεται σε υλικό της *εκθέσεως* ή σε νέες φιγούρες), αλλά ως επί το πλείστον χρησιμεύει και μετά την *επανέκθεση*, στην διαμόρφωση μιας σύντομης καταληκτικής προεκτάσεως (KV 73q / 84 και KV 162), ενός ανάλογου συνδετικού περάσματος προς το επόμενο μέρος (KV 162b / 181) ή ακόμη μιας ευρύτερης *coda* (KV 141a / 161 & 163· στην δεδομένη μάλιστα περίπτωση ακολουθεί και συνδετικό πέρασμα προς το επόμενο μέρος, αλλά με νέο μοτιβικό υλικό).

η) Τα τέσσερα αργά μέρη σε μορφές σονάτας κοντσέρτου παρουσιάζουν αρκετά ιδιαίτερα γνωρίσματα το καθένα, με συνέπεια οι μεταξύ τους ομοιότητες να είναι μάλλον περιορισμένες. Το εναρκτήριο ritornello περιλαμβάνει οπωσδήποτε το ορχηστρικό κύριο θέμα, αλλά από εκεί και ύστερα ενδέχεται να εμπεριέχει πλάγιες και καταληκτικές ιδέες (KV 207, KV 175, KV 186E / 190), αλλά και ιδέες ή απλά μοτίβα με διττό ρόλο στην εξέλιξη του κομματιού (KV 186E / 190, KV 186e / 191).[1004] Το δεύτερο ritornello, επίσης, λειτουργεί πάντοτε ως κατακλείδα της *εκθέσεως* (στο KV 186e / 191, επιπλέον, και ως πέρασμα προς την *επεξεργασία*),[1005] το θεματικό υλικό της οποίας μπορεί να προέρχεται από τις καταληκτικές ιδέες του εναρκτήριου ritornello (KV 207) σε συνδυασμό και με νέο υλικό (KV 175, KV 186E / 190) ή να ανάγεται στο κύριο θέμα (KV 186e / 191).[1006] Το καταληκτικό ritornello, εξ άλλου, ανεξαρτήτως του αν είναι το τρίτο ή το τέταρτο κατά σειρά, αναλαμβάνει αφ' ενός μεν να προετοιμάσει την σολιστική καντέντσα[1007] – με ανάπλαση καταληκτικού υλικού από το πρώτο (KV 207) ή το δεύτερο ritornello (KV 175), με μια ιδέα εξ αρχής προορισμένη γι' αυτόν τον σκοπό (KV 186E / 190) ή με απλές συνοδευτικές φιγούρες (KV 186e / 191) – και αφ' ετέρου να λειτουργήσει ως κατακλείδα της *επανεκθέσεως* (ή της δεύτερης μακροδομικής ενότητος στον διμερή τύπο σονάτας κοντσέρτου), έχοντας τα ίδια θεματικά περιεχόμενα με το αντίστοιχο δεύτερο ritornello (KV 207, KV 186E / 190) ή

[1004] Η διάκριση που επιχειρεί ο Weising (ό.π., σ. 38 και 69), ανάμεσα σε εναρκτήρια ritornelli που περιορίζονται ουσιαστικά στο κύριο θέμα – και τα οποία θεωρούνται μάλιστα καταλληλότερα για μέρη αργής χρονικής αγωγής (βλ. ό.π., σ. 61) – και σε ritornelli που περιέχουν πέραν τούτου πλάγιες και καταληκτικές ιδέες, εδώ θα μπορούσε να οδηγήσει μονάχα στην απομόνωση του KV 186e / 191 από τα υπόλοιπα τρία υπό εξέταση αργά μέρη των ετών 1773-1774.
[1005] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 38) και Brück (ό.π., σ. 23).
[1006] Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 44.
[1007] Πρβλ. ό.π.

διαμορφώνοντας νέους συσχετισμούς από το απόθεμα του εναρκτήριου (KV 175, KV 186e / 191). Το διμερές KV 186E / 190 και το τριμερές KV 207 δεν περιλαμβάνουν άλλο ritornello· αντιθέτως, στο τριμερές KV 186e / 191 ένα σχετικώς σύντομο τρίτο ritornello αναλαμβάνει συγχρόνως την μετάβαση προς την *επανέκθεση* και την "τριπλή επαναφορά" (αναγόμενο στα θεματικά στοιχεία του εναρκτήριου ritornello), ενώ στο επίσης τριμερές KV 175 δεν είναι απολύτως σαφές αν το ορχηστρικό δεύτερο ήμισυ της – ούτως ή άλλως σύντομης – *επεξεργασίας* μπορεί να εκληφθεί ως τρίτο ritornello με λειτουργία μετάβασης προς την τελευταία σολιστική ενότητα.[1008] Τέλος, ως προς την σχέση του θεματικού υλικού του εναρκτήριου ritornello προς τις σολιστικές ενότητες, μπορούν να επισημανθούν τα ακόλουθα: α) στην *έκθεση* του KV 207, νέες σολιστικές ιδέες υποκαθιστούν ή θέτουν στο περιθώριο τις λειτουργικά αντίστοιχες ορχηστρικές, οι οποίες όμως αποκαθίστανται στην *επανέκθεση* με παράλληλη εξάλειψη των σολιστικών·[1009] β) στο KV 186e / 191, η επανέκθεση του κυρίου θέματος διευρύνεται με την ανάμειξη "ορχηστρικών" και "σολιστικών" φράσεων που προέρχονται από το εναρκτήριο ritornello και την σολιστική *έκθεση*, αντιστοίχως·[1010] γ) σε αμφότερες τις θεματικές ομάδες των δύο σολιστικών ενοτήτων του KV 186E / 190, οι ιδέες του εναρκτήριου ritornello συνδυάζονται με νέες σολιστικές (δίχως όμως να επιχειρούν να τις υποκαταστήσουν πλήρως)·[1011] δ) ένα σύντομο απόσπασμα του εναρκτήριου ritornello, στο μεν KV 175 επικυρώνει ως ορχηστρική παρεμβολή την ολοκλήρωση του κυρίου θέματος στην *έκθεση* αλλά και στην *επανέκθεση*,[1012] ενώ στο KV 186E / 190 αξιοποιείται και ως σολιστικό θεματικό στοιχείο στις μεταβάσεις των δύο μακροδομικών ενοτήτων.[1013]

Η περίοδος ωρίμανσης του Mozart πριν την οριστική του αναχώρηση από το Salzburg (1775-1780)

Το δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας του 1770 ο Mozart βρίσκεται κυρίως στην γενέτειρά του, το Salzburg, ενδιάμεσα όμως πραγματοποιεί και την μεγάλη περιοδεία του προς το Παρίσι, με σημαντικό σταθμό το Mannheim. Στην ενόργανη παραγωγή του αυτής της περιόδου, κεντρική θέση επέχουν τα κοντσέρτα για ένα (βιολί, πιάνο, φλάουτο) ή περισσότερα σολιστικά όργανα και ορχήστρα, ενόσω η ενασχόλησή του με το είδος της συμφωνίας υποχωρεί πλέον αισθητά. Παράλληλα, στον χώρο της μουσικής δωματίου έρχονται στο προσκήνιο είδη που περιστρέφονται γύρω από το πιάνο (το πρώτο τρίο με πιάνο και αρκετές σονάτες για πιάνο και βιολί) ή συνδυάζουν ξύλινα πνευστά με έγχορδα (σονάτα για φαγγόττο και τσέλλο, κουαρτέττα με φλάουτο), σε αντίθεση με τα αμιγή σύνολα εγχόρδων που σχεδόν εξαφανίζονται. Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει το γεγονός ότι οι μισές περίπου από το σύνολο των σονατών για σόλο πιάνο του Mozart γράφονται μεταξύ των ετών 1775 και 1778. Στα αργά μέρη αυτών των έργων, οι μορφές σονάτας υπερισχύουν κατά κράτος στα κοντσέρτα και σε μικρότερο βαθμό στις συμφωνίες και τις σονάτες για πιάνο, ενώ στην μουσική δωματίου αξιοποιούνται λιγότερο συχνά· εξ άλλου, πέραν του τριμερούς τύπου σονάτας είναι εμφανής κάποια προτίμηση και προς την μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, εν αντιθέσει προς τον διμερή τύπο που βρίσκει πλέον ελάχιστη εφαρμογή. Η εξέταση των αργών μερών της περιόδου 1775-1780 θα ξεκινήσει από τις απλές μορφές σονάτας που συναντώνται σε συμφωνίες, έργα μουσικής δωματίου και σονάτες για πιάνο και θα καταλήξει στους

[1008] Αναφορικά με την ορχηστρική μετάβαση προς την *επανέκθεση*, βλ. Weising, ό.π., σ. 38.
[1009] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 63 και 69.
[1010] Πρβλ. ό.π., σ. 38-39.
[1011] Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 42, 63 και 69. Εντούτοις, το αργό αυτό μέρος συνιστά την εξαίρεση στον "κανόνα" που διατυπώνει ο Weising (ό.π., σ. 70) περί εφαρμογής μόνο του τριμερούς τύπου σονάτας κοντσέρτου (με πλήρη *επανέκθεση*) εκ μέρους του Mozart κατά την παρούσα χρονική περίοδο.
[1012] Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 38 και 44.
[1013] Πρβλ. εν μέρει ό.π., σ. 44.

σύνθετους τύπους σονάτας κοντσέρτου, ακολουθώντας παράλληλα χρονολογικά – ενίοτε όμως και μορφολογικά – κριτήρια αλληλουχίας.

Το 1775 λοιπόν, ένα μόλις αργό συμφωνικό μέρος εντοπίζεται και αυτό στην – προερχόμενη από *σερενάτα – συμφωνία σε Ρε-μείζονα* KV 213a / 204. Το συγκεκριμένο Andante σε Σολ-μείζονα προσεγγίζει σε μεγάλο βαθμό την δομή των αργών μερών των συμφωνιών του αμέσως προηγούμενου έτους (1774), όντας σε τριμερή μορφή σονάτας με σχετικώς βραχεία *επεξεργασία* και με μια *coda* που προστίθεται μετά την επανάληψη της *επανεκθέσεως*,[1014] εκθέτει όμως και αρκετές διαφορετικές ιδέες στην περιοχή της αρχικής τονικότητος, οι οποίες συγκροτούν μια κύρια θεματική ομάδα: στα μ. 1-4 εισάγεται η πρώτη κύρια ιδέα από τα έγχορδα, η δεύτερη έρχεται ως δυναμική "απάντηση" σε αυτήν από ολόκληρη την ορχήστρα στα μ. 5-8, ενώ η τρίτη ιδέα ακολουθεί στα μ. 9-16 (σε δομή προτάσεως) ως πεδίο σολιστικής ανάδειξης του φλάουτου και η δεύτερη φράση της επαναλαμβάνεται στα μ. 17-20 αναδεικνύοντας σε σολιστικό όργανο το φαγγόττο. Το τρίτο διαθέσιμο ξύλινο πνευστό, ένα όμποε, έχει και αυτό την δική του ευκαιρία να εμφανισθεί στο προσκήνιο στο πρώτο τετράμετρο της μεταβάσεως των μ. 21-29, η οποία στρέφεται σταδιακά προς την Ρε-μείζονα αξιοποιώντας μοτιβικό υλικό από την κύρια θεματική ομάδα. Έτσι, στα μ. 30-38 παρουσιάζεται το πλάγιο θέμα, εκμεταλλευόμενο την ασύμμετρη περιοδική του δόμηση για αντιπαραθέσεις μεταξύ των εγχόρδων (μ. 30-31 και 34-35) και των πνευστών (μ. 32-33 και 36-38), ενώ όλα τα όργανα ενώνουν τις δυνάμεις τους στην συμπαγή κατακλείδα των μ. 39-41. Η ακόλουθη *επεξεργασία* δεν συνιστά βεβαίως κάτι περισσότερο από ένα πέρασμα προς την *επανέκθεση*, αν και η φράση των μ. 42-45 επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος – που επαναλαμβάνεται διευρυμένη (με νύξεις ελάσσονος τρόπου) στα μ. 46-50 και ακολουθείται από μια απλή συνδετική φιγούρα στο μ. 51 – βασίζεται ουσιαστικά σε μεμονωμένα μοτιβικά στοιχεία της κύριας θεματικής ομάδος της *εκθέσεως*.[1015] Στην συνέχεια, η επανέκθεση των δύο πρώτων κύριων θεματικών ιδεών στα μ. 52-55 και 56-59 δεν επιφυλάσσει κάποια έκπληξη, παραδόξως όμως η δίμετρη κατάληξη των μ. 58-59 επαναλαμβάνεται στα μ. 60-61 μόνο από τα έγχορδα και ελαφρώς παρηλλαγμένη (υπαινισσόμενη τον ελάσσονα τρόπο), καθυστερώντας έτσι για λίγο την επαναφορά της τρίτης κύριας ιδέας στα μ. 62-73 που περιλαμβάνει μόνο επουσιώδεις ενορχηστρωτικές αλλαγές. Πιο σημαντικές μεταβολές, τουναντίον, λαμβάνουν χώραν στα πρώτα μέτρα της μεταβάσεως, όπου το σολιστικό περιεχόμενο του όμποε των μ. 21-24 αναπτύσσεται σε μεγαλύτερη έκταση στα μ. 74-79 πριν την λιγότερο παρηλλαγμένη επαναφορά και των υπολοίπων μ. 25-29 στα μ. 80-85 (η παρατηρούμενη διεύρυνση κατά ένα μέτρο οφείλεται στην επανάληψη του μ. 83 στην άνω οκτάβα στο μ. 84)· παράλληλα, η στροφή προς την περιοχή της υποδεσπόζουσας επιτρέπει κατόπιν την αυτούσια επανέκθεση του πλαγίου και του καταληκτικού θέματος στην Σολ-μείζονα, στα μ. 86-94 και 95-97 αντιστοίχως. Το μέρος πάντως ολοκληρώνεται με μια οκτάμετρη *coda*, η οποία συνίσταται εξ ολοκλήρου στην καταληκτική επαναφορά των δύο πρώτων κύριων θεματικών ιδεών, αλλά σε αντίστροφη διαδοχή (πρβλ. μ. 98-101 με 5-8 και μ. 102-105 με 1-4).[1016]

Έργο του 1775 είναι επίσης η *σονάτα για φαγγόττο και βιολοντσέλλο σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 196c / 292, η οποία περιλαμβάνει ένα Andante σε Φα-μείζονα σε τριμερή μορφή

[1014] Πρβλ. ό.π., σ. 178.

[1015] Ο Weising (ό.π., σ. 178), αντιθέτως, κάνει λόγο για μια θεματικώς ανεξάρτητη μεσαία ενότητα.

[1016] Αξίζει να παρατηρήσει κανείς πως η μισή πτώση της δεύτερης ιδέας (μ. 5-8) σε αυτήν την περίπτωση ανοίγει τον δρόμο για την εμφάνιση όχι της τρίτης κύριας ιδέας (μ. 9-20) πλέον, αλλά της πρώτης (μ. 1-4), η τέλεια πτώση της οποίας εδώ βρίσκει σαφέστατα την οριστική της δικαίωση. Παράλληλα, η αρχική ιδέα υποχρεώνεται στα μ. 102-105 να συμπεριλάβει στην ενορχήστρωσή της και τα πνευστά, από την άλλη πλευρά όμως διατηρεί την πάγια δυναμική της (piano): έτσι, η αντιμετάθεση των δύο πρώτων ιδεών στην *coda* του μέρους συνεπάγεται και μιαν αντιστροφή σε επίπεδο δυναμικών αντιπαραθέσεων, από piano – forte (μ. 1-8) σε forte – piano (μ. 98-105), όμως το τελικό αποτέλεσμα (καθόλου τυχαία, κατά την γνώμη μου) ανακαλεί για ύστατη φορά την δυναμική διαφοροποίηση που επιβάλλεται εντός της κατακλείδας (βλ. μ. 39-41 και 95-97)!

σονάτας.[1017] Πρόκειται για ένα αρκετά σύντομο και απλό δείγμα γραφής, η *έκθεση* του οποίου περιλαμβάνει οκτάμετρο κύριο θέμα, με κατάληξη στην τονική που επικαλύπτεται με την έναρξη της μεταβάσεως των μ. 8-14 προς την Ντο-μείζονα, στην οποία και παρουσιάζεται αμέσως μετά ένα επίσης οκτάμετρο πλάγιο θέμα (στα μ. 15-22). Τόσο η φραστική δομή της *εκθέσεως* αυτής όσο και η αξιοπαρατήρητη υφολογική και θεματική συγγένεια της μεταβάσεως προς το πλάγιο θέμα διατηρούνται αμετάβλητες στην *επανέκθεση* των μ. 31-52, παρά τις αναμενόμενες τονικές αλλαγές αλλά και ορισμένες ακόμη μελωδικές τροποποιήσεις (με σημαντικότερη την αναδόμηση των καταληκτικών μ. 20-21 στα μ. 50-51). Η *επεξεργασία* των μ. 23-30, εξ άλλου, διαμορφώνεται ως οκτάμετρη πρόταση που, με μοτίβα από το κύριο (στο τσέλλο) αλλά και το πλάγιο θέμα (στο φαγγόττο), κατευθύνεται από την σολ-ελάσσονα προς την αρχική τονικότητα και τελικά καταλήγει σε πτώση-τομή στην δεσπόζουσά της· κατά συνέπεια, τόσο η έκταση όσο και τα περιεχόμενά της την καθιστούν αρκετά "αναπτυξιακή", τουλάχιστον για τα δεδομένα του Mozart αυτής της περιόδου.

Αναμφίβολα όμως το έτος 1775 σημαδεύτηκε πρωτίστως από τα τέσσερα τελευταία κοντσέρτα για βιολί (τα αργά μέρη των οποίων θα εξετασθούν αργότερα) καθώς και τις έξι πρώτες σονάτες για σόλο πιάνο, εκ των οποίων οι πρώτες πέντε διαθέτουν από ένα αργό μέρος σε – τριμερή ως επί το πλείστον – μορφή σονάτας. Το Andante σε Φα-μείζονα της *σονάτας σε Ντο-μείζονα* KV 189d / 279[1018] ανοίγει με ένα σύντομο και αρμονικώς κλειστό κύριο θέμα στα μ. 1-6a (στο πλαίσιο μάλιστα του οποίου το δίμετρο 4-5 συνιστά μια ελάχιστα τροποποιημένη επανάληψη των μ. 2-3), που ακολουθείται από μια μετάβαση προς την Ντο-μείζονα στα μ. 6b-10·[1019] στην δευτερεύουσα αυτή τονικότητα εμφανίζονται κατόπιν δύο πλάγιες θεματικές ιδέες σε επικάλυψη, στα μ. 11-17 και 17-25, καθώς και μία καταληκτική, στα μ. 26-28.[1020] Στην ακόλουθη ενότητα της *επεξεργασίας* διακρίνονται δύο τμήματα: στο πρώτο εξ αυτών (μ. 29-36), το υλικό του κυρίου θέματος παραλλάσσεται και – κυρίως – διευρύνεται σε οκτώ μέτρα, με πορεία από την Ντο-μείζονα προς την σχετική ρε-ελάσσονα (πρβλ. ιδίως μ. 29 με 1 και μ. 33-36 με 2-5)· από την άλλη πλευρά, το δεύτερο τμήμα (μ. 37-42) λειτουργεί ως μετάβαση προς την *επανέκθεση* περιλαμβάνοντας ελάχιστες μόνον αναφορές σε μοτιβικά στοιχεία της *εκθέσεως* (πέραν του γενικού ρυθμού τριήχων ογδόων, πρβλ. τα μ. 38-39 προς το υλικό της δεύτερης πλάγιας θεματικής ιδέας των μ. 17-25).[1021] Ως εκ τούτου, στα μ. 43-50 η *επανέκθεση* ανοίγει με μια ακόμη αλλοιωμένη εκδοχή

[1017] Ο Weising (ό.π., σ. 177), παραδόξως αντιμετωπίζει το κομμάτι αυτό ως διμερές, θεωρώντας δηλαδή ότι ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επανέκθεση* μεσολαβεί μόνο ένα μεταβατικό τμήμα αντί για *επεξεργασία*· η ύπαρξη όμως των δύο μακροδομικών επαναλήψεων θα έπρεπε αυτομάτως να τον είχε αποτρέψει από αυτήν την σκέψη.

[1018] Ως προς την τριμερή μορφή σονάτας στην προκειμένη περίπτωση, πρβλ. F. Helena Marks, *The Sonata, its Form and Meaning, as exemplified in the Piano Sonatas by Mozart: A Descriptive Analysis*, William Reeves, London 1921, σ. 1· Dennerlein, ό.π., σ. 35· Weising, ό.π., σ. 177· Richard Rosenberg, *Die Klaviersonaten Mozarts: Gestalt- und Stilanalyse*, Friedrich Hofmeister Verlag, Hofheim am Taunus 1972, σ. 20· Ellis Bonoff Kohs, *Musical Form: Studies in Analysis and Synthesis*, Houghton Mifflin Company, Boston 1976, σ. 272· Rampe, ό.π., σ. 124· Irving, *Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 197.

[1019] Πρβλ. Marks (ό.π., σ. 1 και 4) και Kohs (ό.π., σ. 272). Τουναντίον, ο Rosenberg (ό.π., σ. 20) αντιλαμβάνεται τα μ. 6b-10 ως δεύτερο τμήμα του αρχικού θέματος.

[1020] Πρβλ. πρωτίστως Kohs (ό.π., σ. 272), έστω και αν η διάκριση των δύο πλαγίων θεματικών ιδεών γίνεται επί τη βάσει ενός καθ' εαυτού "δευτέρου" θέματος και ενός "καταληκτικού", που μάλιστα ακολουθείται και από τρίμετρη "codetta". Η Marks (ό.π., σ. 1 και 4) αντιλαμβάνεται παραδόξως την δεύτερη πλάγια ιδέα ως παρηλλαγμένη επανάληψη της πρώτης, αλλά τουλάχιστον διακρίνει σαφώς την τρίμετρη κατακλείδα. Στην ασαφή περιγραφή του Dennerlein (ό.π., σ. 35), εξ άλλου, γίνεται λόγος για (ένα) πλάγιο θέμα, όπως και σε εκείνη του Rosenberg (ό.π., σ. 20-21), όπου ατυχώς δεν αναγνωρίζεται ούτε καν η κατακλείδα της *εκθέσεως*.

[1021] Η περιγραφή του Kohs (ό.π., σ. 273) για την *επεξεργασία* είναι η πλέον εξαντλητική, αλλά σε τελική ανάλυση καθίσταται ελάχιστα ευτυχής, καθώς προβαίνει στον τεμαχισμό της ενότητος αυτής σε τέσσερα επιμέρους τμήματα (στα μ. 29-32, 33-38, 38-40 και 41-42) και επιπλέον επισημαίνει εξαιρετικά αμφίβολες θεματικές αναγωγές προς το υλικό της *εκθέσεως*. Πρβλ. επίσης εν μέρει τις – μάλλον επουσιώδεις – παρατηρήσεις των Marks (ό.π., σ. 5), Dennerlein (ό.π., σ. 35) και Rosenberg (ό.π., σ. 21).

του κυρίου θέματος, στην οποία, έπειτα από την αυτούσια επαναφορά του αρχικού τριμέτρου στα μ. 43-45, δεν επαναλαμβάνονται πλέον τα μ. 2-3 (όπως στα μ. 4-5), αλλά μια παραφθορά της χειρονομίας του μ. 2 στο δίμετρο 46-47 οδηγεί στην εμφάνιση δύο μέτρων που παραπέμπουν ευθέως στην πλάγια θεματική ομάδα (πρβλ. μ. 48-49 με 22-23) και τα οποία καταλήγουν σε μισή πτώση στο μ. 50, που αντιστοιχεί επ' ακριβώς στο μ. 10·[1022] είναι λοιπόν προφανές ότι η αναπτυξιακή αυτή προέκταση του αρχικού θέματος σε οκτάμετρη δομική μονάδα (3 + 5 μέτρων) με κατάληξη σε μισή πτώση καθιστά περιττή πλέον την μετάβαση της *εκθέσεως*.[1023] Πράγματι, η πλάγια θεματική ομάδα επανεκτίθεται αμέσως μετά στην Φα-μείζονα, στα μ. 51-57 και 57-68a – με την δεύτερη πλάγια ιδέα να διευρύνεται εσωτερικά (εξαιτίας της παρηλλαγμένης επαναλήψεως των μ. 60-61 στα μ. 62-63) και να καταλήγει σε τέλεια πτώση στο μ. 68a.[1024] Στην συνέχεια όμως το θεματικό υλικό της μετάβασης της *εκθέσεως* επανεισάγεται απρόσμενα στα μ. 68b-71 (πρβλ. μ. 6b-9), ακριβώς πριν την επαναφορά της κατακλείδας στα μ. 72-74 (πρβλ. μ. 26-28): έτσι, το μεταβατικό θεματικό υλικό δεν "θυσιάζεται" στην *επανέκθεση* χάριν μεγαλύτερης συνοχής ανάμεσα στις κύριες και πλάγιες θεματικές ιδέες, αλλά η επαναφορά του μετατίθεται σε διαφορετικό σημείο της τρίτης μακροδομικής ενότητος, γεγονός που οδηγεί και στον επαναπροσδιορισμό του λειτουργικού του ρόλου ως καταληκτικού πλέον στοιχείου![1025] Με την πρακτική αυτή, της ανακατάστρωσης του υλικού της *εκθέσεως* στην *επανέκθεση*, ο Mozart επιτυγχάνει ουσιαστικά εδώ δύο στόχους: *πρώτον*, προσδίδει μεγαλύτερη συνοχή και εδραιώνει ακόμη περισσότερο την αρχική τονικότητα στο πλαίσιο της τρίτης μακροδομικής ενότητος και, *δεύτερον*, χωρίς να απαλείψει κανένα θεματικό στοιχείο της *εκθέσεως*, διαμορφώνει μιαν αρκούντως τροποποιημένη *επανέκθεση* που δεν συνιστά συνεπώς μια τυπική επανάληψη των περιεχομένων της πρώτης ενότητος.

Το Adagio σε φα-ελάσσονα της *σονάτας σε Φα-μείζονα* KV 189e / 280 πραγματώνει το ίδιο δομικό πρότυπο,[1026] αν και κατά τρόπον αρκετά απλούστερο. Το κύριο θέμα εκτείνεται (με μια εσωτερική επανάληψη των μ. 3-4 στο δίμετρο 5-6) μέχρι το μ. 8, όπου πραγματοποιείται μια τέλεια πτώση και ακολουθεί παύση-τομή.[1027] Στην συνέχεια, δίχως καμμία διαμεσολάβηση, εμφανίζεται στα μ. 9-20 ένα τελείως διαφορετικής υφής πλάγιο θέμα στην σχετική Λα-ύφεση-μείζονα, ενώ στα μ. 21-24 η δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* επικυρώνεται με μια κατακλείδα που παραπέμπει πρωτίστως σε μοτίβα του κυρίου θέματος.[1028] Μετά την διπλή

[1022] Πρβλ. εν μέρει Marks (ό.π., σ. 1 και 5) και Kohs (ό.π., σ. 273), η ερμηνεία των οποίων προσδίδει εντούτοις στα μ. 47 ή 48-50 την (εξαιρετικά αμφίβολη) υπόσταση μιας νέας μεταβάσεως (στην θέση της αντίστοιχης της *εκθέσεως*) που συνδέεται άμεσα με μια δήθεν "περικεκομμένη" επαναφορά του κυρίου θέματος.

[1023] Αυτό φαίνεται να υποστηρίζει και ο Dennerlein (ό.π., σ. 35), αν και δεν το αποσαφηνίζει ιδιαίτερα.

[1024] Πρβλ. εν μέρει Marks (ό.π., σ. 1), Dennerlein (ό.π., σ. 35) και Kohs (ό.π., σ. 273-274).

[1025] Πρβλ. Dennerlein (ό.π., σ. 35), Kohs (ό.π., σ. 273-274) και Irving (*Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 197)· επίσης Marks (ό.π., σ. 1 και 5) και Rosenberg (ό.π., σ. 21), με την επιφύλαξη όμως ότι τα μ. 68-74 δεν μπορούν να εκληφθούν σε καμμία περίπτωση ως *coda*, όπως αμφότεροι ισχυρίζονται.

[1026] Πρβλ. Marks (ό.π., σ. 7 και 10 – αν και μόνο εν μέρει), Dennerlein (ό.π., σ. 43), Weising (ό.π., σ. 177), Rosenberg (ό.π., σ. 28-29), Newman (ό.π., σ. 158) και Rampe (ό.π., σ. 124 – παρά τις τραγικά εσφαλμένες επισημάνσεις αναφορικά με την τονικότητα και την έκταση του πλαγίου θέματος που ακολουθούν στην σ. 230). Παράλληλα όμως, ορισμένοι συγγραφείς προτείνουν διαφορετικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις: ο Ebenezer Prout, π.χ., στο εγχειρίδιό του *Musical Form*, Augener, London 1893, σ. 174 και 177-178, εξετάζει το μέρος αυτό υπό το πρίσμα μιας "απλής διμερούς μορφής" (!), δίχως δηλαδή να επιχειρεί καμμία απολύτως διασύνδεση με την μορφή σονάτας· την ίδια ακριβώς θεώρηση, εξ άλλου, προτείνει ως εναλλακτική μιας τριμερούς σονάτας αλλά και μιας σονάτας χωρίς *επεξεργασία* και η Marks (ό.π., σ. 7 και 10), χωρίς πάντως να εμμένει ιδιαίτερα σε αυτήν· ο Irving (*Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 40), τέλος, κάνει εξ αρχής λόγο για "διμερή μορφή", αν και από τα συμφραζόμενά του (ό.π., σ. 40-41) προκύπτει τελικά ότι έχει οπωσδήποτε κατά νου ένα σονατοειδές μόρφωμα.

[1027] Το κύριο αυτό θέμα *δεν* διατυπώνεται ως οκτάμετρη πρόταση *ούτε* επίσης μπορεί να διαιρεθεί σε δύο, πτωτικά ολοκληρωμένες, τετράμετρες φράσεις, όπως ισχυρίζεται η Marks, ό.π., σ. 7 και ιδίως 10.

[1028] Πρβλ. Marks (ό.π., σ. 7 και 10), Dennerlein (ό.π., σ. 43), Rosenberg (ό.π., σ. 28) καθώς και Wackernagel (ό.π., σ. 193 και ιδίως 194). Ο Caplin (ό.π., σ. 281), εξ άλλου, επισημαίνει μονάχα αυτήν την άμεση εμφάνιση του πλαγίου θέματος χωρίς την μεσολάβηση μεταβάσεως.

διαστολή έπεται η *επεξεργασία*, η οποία διαιρείται με σαφήνεια σε τρία τετράμετρα τμήματα, διαφορετικού περιεχομένου και λειτουργίας το καθένα. Τα μ. 25-28, κατ' αρχάς, διαμορφώνουν μια εισαγωγή στην μεσαία αυτή μακροδομική ενότητα που αποσκοπεί στην προσέγγιση της υποδεσπόζουσας με την ρευστοποίηση του αρχικού μοτίβου του κυρίου θέματος. Το δεύτερο τμήμα (στα μ. 29-32), αντιθέτως, συνιστά τον "πυρήνα" της *επεξεργασίας*: η πορεία από την σι-ύφεση-ελάσσονα προς μια μισή πτώση-τομή στην ελάσσονα δεσπόζουσα πραγματοποιείται εδώ με την αντιστικτική εξύφανση ενός αναπτύγματος του επικεφαλής μοτίβου της *εκθέσεως* σε ρυθμό δεκάτων-έκτων, ο οποίος βέβαια παραπέμπει συγχρόνως και στην φιγούρα συνοδείας του πλαγίου θέματος.[1029] Στα μ. 33-35, τέλος, τα τρία πρώτα μέτρα του κυρίου θέματος παρατίθενται στην ντο-ελάσσονα και η αλυσιδοποίηση του τελευταίου στο μ. 36 διαμορφώνει ένα πέρασμα προς την αρχική τονικότητα της φα-ελάσσονος, γεγονός που προσδίδει συνολικά στο τρίτο αυτό τετράμετρο της *επεξεργασίας* έναν ρόλο προετοιμασίας της *επανεκθέσεως*.[1030] Έτσι, στα μ. 37-42 το κύριο θέμα επανεκτίθεται αυτούσιο – και μάλιστα σχεδόν στην ολότητά του, εάν εξαιρεθεί η απάλειψη της εσωτερικής επανάληψης των μ. 5-6 (πρβλ. επομένως τα μ. 37-42 μόνο προς τα "ουσιώδη" μ. 1-4 και 7-8).[1031] Η τονική-τροπική προσαρμογή του πλαγίου θέματος, εξ άλλου, επιφέρει ορισμένες μελωδικές αλλαγές στα μ. 43-53 (πρβλ. μ. 9-19), ενώ η πτωτική ακολουθία του μ. 20 διευρύνεται στα αντίστοιχα μ. 54-56 με την ενσωμάτωση μιας απατηλής πτώσεως, που προηγείται της οριστικής επικύρωσης της φα-ελάσσονος με την επουσιωδώς τροποποιημένη επαναφορά και της κατακλείδας στα μ. 57-60.[1032]

Το αργό μέρος της *σονάτας σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 189f / 281 φέρει τον χαρακτηρισμό Andante amoroso και είναι επίσης γραμμένο σε τριμερή μορφή σονάτας στην Μι-ύφεση-μείζονα.[1033] Η πρώτη κύρια ιδέα των μ. 1-8 διατηρεί σταθερά έναν ρυθμικό παλμό ογδόων, ο οποίος όμως επιταχύνεται προοδευτικά στην δεύτερη ιδέα των μ. 8-15 σε κίνηση δεκάτων-έκτων (μ. 10-11) και τελικά σε αρπισμούς τριήχων δεκάτων-έκτων (μ. 12-13) λίγο πριν την απέριττη τελική πτώση των μ. 14-15.[1034] Η αρμονική κλειστότητα της κύριας θεματικής ομάδος, εξ άλλου, καθιστά επιβεβλημένη την εμφάνιση μιας μεταβάσεως στα μ. 16-27, η οποία μάλιστα διαθέτει θεματική αλλά και δομική αυτοτέλεια (όντας σε μορφή προτάσεως που φθάνει σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα).[1035] Κατόπιν, στην δευτερεύουσα τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος, το πλάγιο θέμα ανοίγει επίσης με προτασιακή διάρθρωση στα μ. 28-35, αλλά η κατάληξή του στην τονική αναβάλλεται διαρκώς στις αλλεπάλληλες

[1029] Για τα μ. 25-32 συνολικά, πρβλ. εν μέρει τις παρατηρήσεις των Marks (ό.π., σ. 7 και 11), Dennerlein (ό.π., σ. 44), Rosenberg (ό.π., σ. 29) και Irving (*Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 41).

[1030] Το τετράμετρο αυτό, εντούτοις, εκλαμβάνεται από ορισμένους (Marks, ό.π., σ. 7 και 11· Rosenberg, ό.π., σ. 29· πιθανότατα δε και Irving, *Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 40 και 41) και ως έναρξη της *επανεκθέσεως* από "εσφαλμένη" τονικότητα. Δεν αντιλαμβάνομαι παρ' όλα αυτά γιατί θα πρέπει *οπωσδήποτε* η αποσπασματική αυτή παράθεση της έναρξης του κυρίου θέματος από την ελάσσονα δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος να θεωρηθεί ως έναρξη της *επανεκθέσεως*, όταν μάλιστα αμέσως μετά ακολουθεί μια κατ' ουσίαν πλήρης επαναφορά του κυρίου θέματος στην φα-ελάσσονα. Ευτυχώς πάντως, υπάρχουν και άλλοι που αντιτίθενται σαφώς στην προαναφερόμενη τοποθέτηση, αντιλαμβανόμενοι – ορθώς κατά την γνώμη μου – τα μ. 33-36 ως τελικό μεταβατικό τμήμα της *επεξεργασίας*: βλ. π.χ. Dennerlein (ό.π., σ. 44), Weising (ό.π., σ. 177) και Smyth ("»Balanced Interruption«…", ό.π., σ. 84).

[1031] Πρβλ. εν μέρει Marks, ό.π., σ. 7 και 11· Dennerlein, ό.π., σ. 44· Irving, *Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 40 και 41.

[1032] Πρβλ. εν μέρει Marks (ό.π., σ. 7 και 11), Dennerlein (ό.π., σ. 44) και Irving (*Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 41).

[1033] Πρβλ. Marks, ό.π., σ. 14· Dennerlein, ό.π., σ. 40· Stockmeier, ό.π., σ. 152· Weising, ό.π., σ. 177· Rosenberg, ό.π., σ. 36 κ.εξ.· Kohs, ό.π., σ. 293-294· Rampe, ό.π., σ. 124· Irving, *Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 31.

[1034] Η Marks (ό.π., σ. 14 και 16) αντιμετωπίζει τα πρώτα 15 μέτρα ως ένα δωδεκάμετρο κύριο θέμα με καταληκτική προέκταση, ενώ ο Dennerlein (ό.π., σ. 40) αναφέρεται μονάχα σε ένα ενιαίο κύριο θέμα. Από την άλλη πλευρά, οι Rosenberg (ό.π., σ. 36) και Kohs (ό.π., σ. 293) διακρίνουν εδώ μια περιοδική δόμηση, η οποία πάντως δεν μπορεί να αιτιολογηθεί με αμιγώς θεματικούς όρους· ως εκ τούτου, θεωρώ σκοπιμότερη την διάκριση δύο θεματικών ιδεών που διαμορφώνουν από κοινού μια κύρια θεματική ομάδα.

[1035] Πρβλ. εν μέρει Marks (ό.π., σ. 14 και 16), Dennerlein (ό.π., σ. 40), Rosenberg (ό.π., σ. 36) και Kohs (ό.π., σ. 293).

πτωτικές φράσεις των μ. 36-38 (= μ. 32-34), 39-40 και 41-42 (= μ. 39-40), μέχρι την έλευση της κατακλείδας στα μ. 43-46 – η οποία είναι ταυτόσημη των καταληκτικών μ. 12-15 της κύριας θεματικής ομάδος![1036] Αξιοπαρατήρητο επίσης είναι το ανάπτυγμα της σταδιακής ρυθμικής επιτάχυνσης που επισημάνθηκε εντός της κύριας θεματικής ομάδος στις συνοδευτικές φιγούρες ολόκληρης της *εκθέσεως*: όγδοα στην κύρια θεματική ομάδα, δέκατα-έκτα στην μετάβαση, τρίηχα δεκάτων-έκτων στο πλάγιο θέμα. Η *επεξεργασία*, ακολούθως, είναι μεν μικρής εκτάσεως (μ. 47-58) και αρμονικά περιορίζεται αποκλειστικά σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος,[1037] όμως από θεματικής πλευράς περιλαμβάνει αναφορές τόσο στο πλάγιο θέμα (πρβλ. 47-52 με 28 κ.εξ.)[1038] όσο και στην δεύτερη κύρια ιδέα (πρβλ. ιδίως μ. 53-54 με 8-9 και μ. 57-58 με 14-15).[1039] Εξ άλλου, στην έναρξη της *επανεκθέσεως* αξιοποιείται κατά τρόπον ασυνήθιστο – σύμφωνα με τις μέχρι στιγμής διαπιστώσεις επί των έργων του Mozart – η τεχνική της παραλλαγής στην πρώτη κύρια ιδέα, καθώς η αρχική βηματική της κίνηση ογδόων διανθίζεται πλέον από ανιόντα ποικίλματα τριήχων δεκάτων-έκτων στα μ. 59-65 (πρβλ. μ. 1-7)·[1040] η δεύτερη κύρια ιδέα, αντιθέτως, επανεκτίθεται αυτούσια στα μ. 66-71 (πρβλ. μ. 8-13), όμως οι τελικές συγχορδίες των μ. 72-73 (πρβλ. μ. 14-15) μεταβάλλονται σε δεσπόζουσες μεθ' εβδόμης (και δη σε τρίτη αναστροφή) της υποδεσπόζουσας Λα-ύφεση-μείζονος,[1041] στην οποία και μεταφέρεται αρχικά η διευρυμένη μετάβαση στα μ. 74-87 (πρβλ. περίπου τα μ. 74-79 με τα 16-19, ενώ τα μ. 80-87 είναι αντίστοιχα των μ. 20-27), προκειμένου μέσω της σχετικής της να καταλήξει σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα,[1042] για την μετέπειτα σχεδόν απαράλλακτη επαναφορά στην Μι-ύφεση-μείζονα τόσο του πλαγίου θέματος (στα μ. 88-102) όσο και της κατακλείδας (στα μ. 103-106).[1043]

Ακολουθώντας τις ίδιες περίπου δομικές προδιαγραφές, το Andante σε Ντο-μείζονα της *σονάτας σε Σολ-μείζονα* KV 189h / 283[1044] ανοίγει με ένα τετράμετρο κύριο θέμα, σε δομή περιόδου και πτώσεις στην δεσπόζουσα (μ. 2) και την τονική (μ. 4), ενώ η *έκθεση* συνεχίζεται με μια ανάλογης εκτάσεως μετάβαση στα μ. 5-8 (που καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα) και ολοκληρώνεται στα μ. 9-14 με το πλάγιο θέμα στην Σολ-μείζονα και ένα σύντομο καταληκτικό-συνδετικό πέρασμα.[1045] Η συνδετική φιγούρα του μ. 14b, μετά την επανάληψη της *εκθέσεως* τροποποιείται ελαφρώς στο δεύτερο ήμισυ του μ. 14bis και παρουσιάζεται ακολούθως στην άνω οκτάβα (στο μ. 15a) εν είδει σύντομου διαλόγου, ο οποίος μάλιστα επαναλαμβάνεται σε ρυθμική παραλλαγή στα μ. 15b-16a. Με αυτήν την προκαταρκτική χειρονομία η *επεξεργασία* στρέφεται αρχικά προς την ρε-ελάσσονα, η οποία επικυρώνεται με την παράθεση της έναρξης του κυρίου θέματος στα μ. 16b-17, αλλά στην συνέχεια επανέρχεται μέσω του μ. 18a στην Ντο-μείζονα για την αλυσιδοποίηση του προηγούμενου παραθέματος στα μ. 18b-19a·[1046] η διαδικασία αυτή διακόπτεται ωστόσο

[1036] Πρβλ. Rosenberg (ό.π., σ. 37) και Kohs (ό.π., σ. 293-294). Οι Marks (ό.π., σ. 14 και 16) και Dennerlein (ό.π., σ. 40), αντιθέτως, δεν διακρίνουν στο τέλος της *εκθέσεως* την κατακλείδα από το υπόλοιπο πλάγιο θέμα.
[1037] Πρβλ. Marks, ό.π., σ. 14 και 16· Dennerlein, ό.π., σ. 40· Rosenberg, ό.π., σ. 38· Kohs, ό.π., σ. 294· Caplin, ό.π., σ. 281.
[1038] Πρβλ. Marks (ό.π., σ. 16), Weising (ό.π., σ. 177) και Kohs (ό.π., σ. 294).
[1039] Πρβλ. εν μέρει Kohs, ό.π., σ. 294.
[1040] Πρβλ. Marks, ό.π., σ. 14 και 17· Dennerlein, ό.π., σ. 40· Rosenberg, ό.π., σ. 38· Kohs, ό.π., σ. 294· Irving, *Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 31.
[1041] Πρβλ. Marks (ό.π., σ. 17), Rosenberg (ό.π., σ. 38) και Kohs (ό.π., σ. 294).
[1042] Πρβλ. Marks, ό.π., σ. 14 και 17· Rosenberg, ό.π., σ. 38· Kohs, ό.π., σ. 294.
[1043] Πρβλ. πρωτίστως Kohs (ό.π., σ. 294) και εν μέρει Marks (ό.π., σ. 14) και Rosenberg (ό.π., σ. 38).
[1044] Πρβλ. Marks, ό.π., σ. 27· Dennerlein, ό.π., σ. 47· Weising, ό.π., σ. 177· Rosenberg, ό.π., σ. 47-49· Rampe, ό.π., σ. 235.
[1045] Για την δομή της *εκθέσεως*, βλ. επίσης Marks (ό.π., σ. 27 και 29), Dennerlein (ό.π., σ. 47) και Rosenberg (ό.π., σ. 47-48).
[1046] Στο σημείο αυτό διαμορφώνεται μια "άμεση επαναφορά" του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα λίγο μετά την έναρξη της *επεξεργασίας* και όχι βεβαίως μια "ψευδής επανέκθεση", όπως την χαρακτηρίζει ο Dennerlein, ό.π., σ. 47.

απροσδόκητα και κατόπιν σύντομης παύσεως παραχωρεί την θέση της σε μια τρίτη κατά σειρά παράθεση του ιδίου θεματικού αποσπάσματος στην λα-ελάσσονα (στα μ. 19b-20a), με την κύρια μελωδική γραμμή να εμφανίζεται τώρα στην χαμηλή ηχητική περιοχή και να συνδυάζεται επιπλέον με μια νέα "αντιμελωδική" φιγούρα στο δεξί χέρι.[1047] Στην περαιτέρω δε εξέλιξη της *επεξεργασίας* (μ. 20b-23), το υλικό του κυρίου θέματος και της αντιστικτικής συνοδείας του ρευστοποιείται, καταλήγοντας σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της σχετικής ελάσσονος στα μ. 22-23a·[1048] παρά την μεσολάβηση λοιπόν ενός χρωματικού ανιόντος περάσματος (μ. 23b) προς την *επανέκθεση*, η "διπλή επαναφορά" στο μ. 24 δεν πραγματώνεται ουσιαστικά με την συνήθη αρμονική προετοιμασία.[1049] Εντούτοις, το κύριο θέμα επανεκτίθεται στα μ. 24-27 με μια τελική παρέκκλιση προς την υποδεσπόζουσα, στην οποία και μεταφέρεται το υλικό της μεταβάσεως (στα μ. 28-31), οδηγώντας φυσιολογικά στην τονική επαναφορά ολόκληρου του δευτέρου "ημίσεως" της *εκθέσεως* στα μ. 32-37.[1050] Στο μ. 37b, μάλιστα, επανεμφανίζεται το συνδετικό πέρασμα με το οποίο καθίσταται εφικτή η επανάληψη της *επεξεργασίας*· μετά την επανάληψη όμως της *επανεκθέσεως*, στο μ. 37bis προεκτείνεται πλέον μονάχα η καταληκτική φιγούρα του μ. 37a και συνδέεται άμεσα με ένα παράλλαγμα του αρχικού διμέτρου του κυρίου θέματος στα μ. 38-39 εν είδει επιπρόσθετης *coda*.[1051]

Από την άλλη πλευρά, το εναρκτήριο Adagio της *σονάτας σε Μι-ύφεση-μείζονα* KV 189g / 282 βασίζεται στον διμερή δομικό τύπο σονάτας.[1052] Το κύριο θέμα της *εκθέσεως* (στα μ. 1-3) συνίσταται σε μια κατιούσα διατονική βηματική πορεία της γραμμής του μπάσσου που, καλύπτοντας μια πλήρη οκτάβα, υποστηρίζει (από κοινού με μια μεσαία συνοδευτική φωνή) ένα αρκετά απλό μελωδικό ανάπτυγμα στο δεξί χέρι. Αυτή η μάλλον παρωχημένη τεχνοτροπία ανατρέπεται πάντως στην μετάβαση των μ. 4-8, όπου νέο μελωδικό υλικό – υπό την συνοδεία αρπισμών και σε δομή προτάσεως – καταλήγει σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα, καθώς και στο πλάγιο θέμα στην Σι-ύφεση-μείζονα των μ. 9-14, όπου παρόμοια υφολογικά χαρακτηριστικά διατηρούνται μέχρι το καταληκτικό-συνδετικό πέρασμα του μ. 15.[1053] Στην έναρξη της δεύτερης μακροδομικής ενότητος υφίσταται μόνο μια υπαινικτική μελωδική αναδρομή στο κύριο θέμα (στο μ. 16), ενόσω η πορεία του μπάσσου διατηρεί στα μ. 16-18 την κατιούσα βηματική της τάση, αλλά καλύπτοντας *χρωματικά* πλέον ένα διάστημα μικρής τρίτης μέχρι τον (καταληκτικό) φθόγγο σι-ύφεση. Παράλληλα, η μελωδική γραμμή που αναπτύσσεται ελεύθερα, στο μ. 18 επικεντρώνεται σε μια ποικιλματική φιγούρα που

[1047] Δεν συμφωνώ με την μοτιβική ταύτιση της φιγούρας αυτής με εκείνη του μ. 14b, στην οποία προβαίνει ο Rosenberg, ό.π., σ. 49.

[1048] Ως προς τα θεματικά περιεχόμενα και τον αρμονικό σχεδιασμό της *επεξεργασίας* εν γένει, πρβλ. Marks (ό.π., σ. 29-30), Dennerlein (ό.π., σ. 47), Rosenberg (ό.π., σ. 49) και Rampe (ό.π., σ. 236).

[1049] Πρβλ. πρωτίστως Rosenberg (ό.π., σ. 49) και δευτερευόντως Marks (ό.π., σ. 30).

[1050] Πρβλ. Marks (ό.π., σ. 27 και 30) καθώς και Dennerlein (ό.π., σ. 47).

[1051] Πρβλ. ιδίως Marks (ό.π., σ. 27 και 30), Wackernagel (ό.π., σ. 190) και εν μέρει Dennerlein (ό.π., σ. 47), Weising (ό.π., σ. 177).

[1052] Η πραγματικότητα αυτή είναι σχεδόν άγνωστη στην σχετική βιβλιογραφία. Η Marks (ό.π., σ. 21 και 22-23) είναι η μόνη που υποδεικνύει με σαφήνεια την μακροδομική διμέρεια, επισημαίνοντας μάλιστα ότι ήδη στην εποχή της οι γνώμες διχάζονταν για το κατά πόσον επρόκειτο για μορφή σονάτας (εννοείται βεβαίως τριμερή). Από εκεί και ύστερα, μόνον η περιγραφή του Rosenberg (ό.π., σ. 41) είναι συμβατή με το πρότυπο της διμερούς μορφής σονάτας (το οποίο βεβαίως ουδέποτε κατονομάζεται από τον ίδιο), ενώ οι περισσότεροι ερευνητές εκλαμβάνουν το κομμάτι αυτό ως τριμερές, υποστηρίζοντας είτε ότι το κύριο θέμα επανεκτίθεται περικεκομμένο (Dennerlein, ό.π., σ. 37 και 56· Weising, ό.π., σ. 177· Kohs, ό.π., σ. 292-293), είτε ότι το ίδιο μετατίθεται στο τέλος του μέρους (Tobel, ό.π., σ. 155· Robert D. Levin, "Mozart's Solo Keyboard Music", στο: Robert L. Marshall [επιμ.], *Eighteenth-Century Keyboard Music*, Schirmer Books [Studies in Musical Genres and Repertories], New York 1994, σ. 314· Irving, *Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 134) – ενίοτε μάλιστα δεν μπαίνουν καν στον κόπο να παρέχουν περαιτέρω διευκρινίσεις (όπως ο Rampe, ό.π., σ. 234).

[1053] Πρβλ. Marks, ό.π., σ. 21 και 23. Τουναντίον, τόσο ο Rosenberg (ό.π., σ. 41), όσο και οι Dennerlein (ό.π., σ. 37 και 56), Weising (ό.π., σ. 177), Kohs (ό.π., σ. 292) και Levin ("Mozart's Solo Keyboard Music", ό.π., σ. 314), παραγνωρίζουν την μετάβαση, θεωρώντας τα μ. 4-8 ως ένα δεύτερο τμήμα του κυρίου θέματος.

ενυπήρχε ήδη στο πλάγιο θέμα της *εκθέσεως* (βλ. μ. 13-14). Στην συνέχεια, το μ. 19 συνιστά ένα παράλλαγμα του μ. 18 με διασταύρωση του περιεχομένου των δύο χεριών, ενώ η αρχική "τάξη" αποκαθίσταται και πάλι στα μ. 20-21, σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος (η οποία κατ' ουσίαν εκτείνεται σε ολόκληρο αυτό το αναπτυξιακό τμήμα των μ. 16-21) με εκ νέου μελωδικές αναφορές σε φιγούρες του πλαγίου θέματος.[1054] Το ασυνόδευτο πέρασμα στο μ. 21b δημιουργεί επιπλέον την προσδοκία μιας "διπλής επαναφοράς" στο αμέσως επόμενο μέτρο, η οποία εντούτοις εκπληρώνεται μόνο κατά το ήμισυ, καθ' ότι η επαναφορά της αρχικής τονικότητος συνδυάζεται αρχικά με μια ανάπλαση του υλικού της μεταβάσεως της πρώτης ενότητος στα μ. 22-26 και – έπειτα από πτώση-τομή στην δεσπόζουσα – με την αυτούσια επαναφορά του πλαγίου θέματος και των καταληκτικών-συνδετικών του φιγούρων στα μ. 27-33 (πρβλ. μ. 9-15).[1055] Είναι λοιπόν μόνο μετά την επανάληψη της δεύτερης ενότητος που ένα πληθωρικό (από μελωδική πλευράς) παράλλαγμα του κυρίου θέματος κάνει την εμφάνισή του στα μ. 34-36, λειτουργώντας όμως ως *coda*, όπως εύστοχα εν προκειμένω υποδεικνύει και ο ίδιος ο συνθέτης επί της παρτιτούρας.[1056]

Μεταξύ των ελαχίστων ενόργανων συνθέσεων των ετών 1776 και 1777, πέραν των κοντσέρτων, αργό μέρος σε μορφή (τριμερούς) σονάτας περιλαμβάνει μόνο το *τρίο με πιάνο σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 254.[1057] Το συγκεκριμένο Adagio σε Μι-ύφεση-μείζονα ξεκινά με ένα εξάμετρο κύριο θέμα σε δομή περιόδου (με δύο πτώσεις στην δεσπόζουσα, στα μ. 3 και 6 αντιστοίχως), όπου η βασική μελωδική γραμμή ανατίθεται πρώτα στο βιολί (μ. 1-3) και έπειτα στο πιάνο (μ. 4-6). Περιοδικά δομημένη είναι επίσης η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα στην Σι-ύφεση-μείζονα των μ. 7-10a, ενώ η δεύτερη πλάγια ιδέα συνίσταται σε μία μόνο φράση που αρχικά εκτίθεται από το βιολί στα μ. 10b-11 και κατόπιν επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη από το πιάνο στα μ. 12-13a· με μια παρόμοια εναλλαγή καταληκτικών φιγούρων στα μ. 13b-14, εξ άλλου, η *έκθεση* ολοκληρώνεται επικυρώνοντας την δευτερεύουσα τονικότητα. Στην *επανέκθεση*, το κύριο θέμα λαμβάνει μια συνοπτικότερη μορφή στα μ. 24b-28,[1058] τα οποία αντιστοιχούν επακριβώς μόνο στην δεύτερη φράση της αρχικής περιόδου (πρβλ. μ. 24b-25 με 4-5a και μ. 26-28 με 4-6), γεγονός πάντως που δεν επιρρεάζει καθόλου την αίσθηση της "διπλής επαναφοράς"· πέραν τούτου δε, η πλάγια θεματική ομάδα και η κατακλείδα μεταφέρονται στα μ. 29-35a και 35b-36 στην αρχική τονικότητα χωρίς τροποποιήσεις. Εν τω μεταξύ, η κεντρική *επεξεργασία* ξεκινά ανακαλώντας και προεκτείνοντας ελεύθερα δύο φορές την πρώτη πλάγια ιδέα, πρώτα στο πιάνο (μ. 15-16), με την εν λόγω θεματική ιδέα εναρμονισμένη επί ενός ισοκράτη δεσπόζουσας της ομώνυμης μι-ύφεση-ελάσσονος, και έπειτα στο βιολί (μ. 17-18), μετατρέποντας χρωματικά προς μια

[1054] Πρβλ. πρωτίστως Marks (ό.π., σ. 21 και 23) και δευτερευόντως Rosenberg (ό.π., σ. 41). Για τους Dennerlein (ό.π., σ. 37 και 56), Weising (ό.π., σ. 177), Kohs (ό.π., σ. 292) και Levin ("Mozart's Solo Keyboard Music", ό.π., σ. 314), αντιθέτως, τα μ. 16-21 αποτελούν κατά το μάλλον ή ήττον μια *επεξεργασία*.

[1055] Πρβλ. Marks (ό.π., σ. 21 και 23) και Rosenberg (ό.π., σ. 41). Οι υπόλοιποι αντιλαμβάνονται στο ίδιο σημείο την επανέκθεση μόνον του "δευτέρου τμήματος" του κυρίου θέματος και κατόπιν ολόκληρου του πλαγίου θέματος (βλ. σχετικά: Dennerlein, ό.π., σ. 37· Weising, ό.π., σ. 177· Kohs, ό.π., σ. 293· Levin, "Mozart's Solo Keyboard Music", ό.π., σ. 314)· κανείς ωστόσο από αυτούς δεν διερωτάται σε τί οφείλεται η σημαντική αναδόμηση των μ. 4-8 στα μ. 22-26 και όλοι τους φαίνονται ικανοποιημένοι με το ότι σε τελική ανάλυση διατηρείται η (εξωτερική) ομοιότητα των δύο αυτών πενταμέτρων.

[1056] Πρβλ. Marks (ό.π., σ. 21 και 23), Dennerlein (ό.π., σ. 37), Weising (ό.π., σ. 177), Rosenberg (ό.π., σ. 41), Wackernagel (ό.π., σ. 190 και 191), Neubacher (ό.π., σ. 144), εν μέρει δε και Kohs (ό.π., σ. 293) – εάν βεβαίως δεν ληφθεί υπ' όψιν η ανυπόστατη ερμηνεία του που προβλέπει την λειτουργική ενσωμάτωση της *coda* στην υποτιθέμενη *επανέκθεση*, προκειμένου έτσι να αποκατασταθεί δήθεν το τμήμα του κυρίου θέματος που δεν εμφανίσθηκε στην έναρξη της ενότητος αυτής! Τον ίδιο παραλογισμό, επίσης, ενστερνίζονται πλήρως οι Levin ("Mozart's Solo Keyboard Music", ό.π., σ. 314) και Irving (*Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 134), οι οποίοι στα μ. 34-36 βλέπουν μονάχα να αποκαθίσταται ό,τι – νομίζουν ότι – έλειπε από την υποτιθέμενη *επανέκθεση*, δίχως καν να τους απασχολεί σοβαρά η ύπαρξη του σημείου επαναλήψεως που "σφηνώνεται" ανάμεσα στην *coda* και την προηγούμενη μακροδομική ενότητα ή – έστω – αυτή καθ' εαυτή η ένδειξη "coda".

[1057] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 178.

[1058] Πρβλ. ό.π.

μισή πτώση στην σχετική ντο-ελάσσονα. Παρ' όλα αυτά, η επόμενη μελωδική ιδέα – που εκκινεί από την περιοχή της υποδεσπόζουσας και εκφέρεται κατ' αρχάς από το βιολί στα μ. 19-20, προτού τελικά εξυφανθεί στο μέρος του πιάνου και καταλήξει σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής (μείζονος) τονικότητος στα μ. 21-24a – δεν είναι δυνατόν να αναχθεί στα θεματικά περιεχόμενα της *εκθέσεως*, καθώς συνιστά ένα νέο "επεισοδιακό" στοιχείο.

Το 1778, αντιθέτως, ο Mozart ασχολήθηκε εκ νέου με αρκετά είδη ενόργανης μουσικής, στα αργά μέρη των οποίων εντοπίζονται μάλιστα δείγματα αντιπροσωπευτικά και των τριών βασικών τύπων σονάτας. Ένα μέρος σε μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, επί παραδείγματι, είναι το "αργοσύντομο" εναρκτήριο Adagio – molto Allegro της *σονάτας για πιάνο και βιολί σε Ντο-μείζονα* KV 293c / 303.[1059] Το πρώτο αργό τμήμα περιλαμβάνει αφ' ενός μεν ένα δεκάμετρο κύριο θέμα, όπου προεξάρχοντος του βιολιού δημιουργούνται πτωτικές καταλήξεις στην τονική (στα μ. 4, 8 και 10), και αφ' ετέρου μια μετάβαση στα μ. 11-18, στην οποία το μελωδικό ενδιαφέρον μετατοπίζεται στο μέρος του πιάνου, παράλληλα με την τονική εκτροπή προς την τελική πτώση στην διπλή δεσπόζουσα.[1060] Με την εμφάνιση λοιπόν του πρώτου τμήματος γοργής χρονικής αγωγής επιβάλλεται δια μιας η τονικότητα της Σολ-μείζονος, στην οποία και εκτίθεται μια σειρά πλαγίων και καταληκτικών θεμάτων, στα μ. 19-26, 27-54, 55-70 και 71-78·[1061] επιπροσθέτως, στα μ. 79-88 κάνει την εμφάνισή του ένα ακόμη θεματικό στοιχείο, το οποίο όμως μεθερμηνεύει σταδιακώς την Σολ-μείζονα σε δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος, λειτουργώντας επομένως ως συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση*.[1062] Πράγματι, η επαναφορά της αργής χρονικής αγωγής στα μ. 89-98 συμπίπτει με την μελωδικώς διανθισμένη επανέκθεση του κυρίου θέματος στην Ντο-μείζονα, ενώ και το υλικό της μεταβάσεως ακολουθεί στα μ. 99-108 έχοντας υποστεί περιορισμένες αρμονικές (στροφή προς την υποδεσπόζουσα και κατάληξη στην δεσπόζουσα) και δομικές τροποποιήσεις (με την προσθήκη του διμέτρου 104-105· πρβλ. αντιθέτως τα μ. 99-103 με τα 11-15 και τα μ. 106-108 με τα 16-18). Ως εκ τούτου, η πλάγια θεματική ομάδα μπορεί επίσης να επανεκτεθεί στην αρχική τονικότητα στα μ. 109 κ.εξ., στην δεδομένη ταχύτατη χρονική αγωγή της και με περιορισμένες αλλαγές, που αφορούν πρωτίστως στην απάλειψη μιας τμηματικής επανάληψης από το τέλος της δεύτερης ιδέας (στην θέση των ταυτόσημων μ. 43-48 και 49-54 εμφανίζεται μία μόνο πτωτική ακολουθία στα αντίστοιχα μ. 133-138) καθώς και στην προσθήκη μιας σύντομης καταληκτικής προεκτάσεως των καταληκτικών ιδεών των μ. 155-162 (πρβλ. μ. 71-78) στα μ. 163-167.

Το ίδιο δομικό πρότυπο ακολουθείται εξ άλλου και στο πρώτο από τα δύο Andante σε Σολ-μείζονα της *συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* KV 300a / 297.[1063] Το κύριο θέμα είναι μια δεκαεξάμετρη περίοδος με πτώσεις στην δεσπόζουσα (μ. 8) και την τονική (μ. 16), που ακολουθείται από εξάμετρη μετάβαση (στα μ. 17-22), στο πλαίσιο της οποίας συντελείται η απαραίτητη στροφή προς την Ρε-μείζονα· έτσι, στα μ. 23-40 κάνει την εμφάνισή του το πλάγιο θέμα της *εκθέσεως*, όπου μάλιστα παρατηρείται ότι το υλικό του αρχικού πενταμέτρου 23-27 επανέρχεται σε ευρύτερη έκταση στα μ. 28-40 (εν είδει ασύμμετρης περιόδου), περιλαμβάνοντας και αρκετές επαναλήψεις τμημάτων (πρβλ. μ. 31-32 με 33-34 – σε μεταφορά στον αντίθετο τρόπο – αλλά και μ. 35-37 με 38-40). Αντιθέτως, η τελική επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητος και η επανερμηνεία της ως δεσπόζουσας της

[1059] Οι Tobel (ό.π., σ. 46-47), Weising (ό.π., σ. 181) και Rosen (*Sonata Forms*, ό.π., σ. 112) σχολιάζουν τον συνδυασμό του εν λόγω δομικού προτύπου με την εναλλαγή αργής και πολύ γρήγορης χρονικής αγωγής, με τον τελευταίο μάλιστα να σημειώνει ότι το ιδιάζον αυτό φαινόμενο προέρχεται πιθανότατα από την πρακτική της κωμικής όπερας (δεν πρόκειται πάντως για κάτι το καινούργιο στον χώρο της ενόργανης μουσικής του κλασσικισμού: πρβλ. π.χ. το, αρκετά προγενέστερο, εναρκτήριο μέρος της *σονάτας* Hob. XVI: 16 του Haydn).
[1060] Πρβλ. Tobel (ό.π., σ. 46) και Rosen (*Sonata Forms*, ό.π., σ. 112).
[1061] Πρβλ. εν μέρει Tobel, ό.π., σ. 46.
[1062] Πρβλ. ό.π., σ. 47.
[1063] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 180· Macdonald, ό.π., σ. 123.

αρχικής Σολ-μείζονος λαμβάνουν χώραν με συνοπτικότατες διαδικασίες στα μεταβατικά μ. 41-42,[1064] προκειμένου από εκεί και ύστερα να ακολουθήσει μια κατ' ουσίαν αυτούσια *επανέκθεση* στα μ. 43-82: οι όποιες αλλαγές είναι επουσιώδεις και αναμενόμενες (όπως π.χ. η μεταφορά των μεταβατικών μ. 59-64 αρχικά στην λα-ελάσσονα και κατόπιν στην υποκείμενη πέμπτη / υπερκείμενη τετάρτη), πλην της ενδιαφέρουσας τροπικής μεταβολής στα μ. 73-76 του πλαγίου θέματος, όπου (σε αντίθεση προς τα αντίστοιχα μ. 31-34 της *εκθέσεως*) η παρεμβολή του ελάσσονος τρόπου *προηγείται* της επανάληψης του ιδίου διμέτρου στον μείζονα τρόπο. Στην συνέχεια, ο Mozart προσθέτει μια αρκετά εκτενή *coda* στα μ. 83-98,[1065] για τις ανάγκες της οποίας επαναφέρει σε πρώτη φάση το δεύτερο ήμισυ της περιόδου του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 83-90 με 9-16)[1066] και έπειτα προεκτείνει την τελική πτώση με νέες φιγούρες στα μ. 91-93 και 94-96 καθώς και με μια καταληκτική επαναφορά του διμέτρου 41-42 στα μ. 97-98.

Περιέργως, το προηγούμενο αργό μέρος της μοναδικής "παρισινής" συμφωνίας του Mozart θεωρήθηκε υπερβολικά εκτενές από τους γάλλους ακροατές και έτσι αντ' αυτού γράφηκε λίγο αργότερα ένα δεύτερο Andante, πάλι στην Σολ-μείζονα (αλλά σε μέτρο τριών-τετάρτων αντί έξι-ογδόων, όπως στο πρώτο), το οποίο τελικά συμπεριελήφθη και στην πρώτη έκδοση της παρτιτούρας. Ως προς την έκτασή του, το εναλλακτικό αυτό Andante φαίνεται πολύ πιο σύντομο του αρχικού (58 έναντι 98 μέτρων), αν και η προβλεπόμενη επανάληψη της πρώτης μόνον ενότητός του (26 μέτρων) υπονομεύει ως έναν βαθμό το σχετικό αίτημα (το κομμάτι εκτείνεται στην πραγματικότητα σε 84 μέτρα). Εκείνο όμως που δίνει παρ' όλα αυτά την αίσθηση της συντομίας στην προκειμένη περίπτωση είναι πρωτίστως η επιλογή του διμερούς μακροδομικού προτύπου (άνευ *coda*).[1067] Επίσης, το γεγονός ότι το κύριο θέμα εμφανίζεται άπαξ στην έναρξη της *εκθέσεως* – και πουθενά αλλού – συνιστά μια σημαντική διαφορά σε σχέση με τις πολλαπλές επανεμφανίσεις της αρχικής οκτάμετρης ιδέας στο προηγούμενο Andante. Το μεταγενέστερο λοιπόν αργό μέρος της *συμφωνίας* KV 300a / 297 ανοίγει με ένα τετράμετρο κύριο θέμα που ολοκληρώνεται στην Σολ-μείζονα, ενώ η εξέλιξη των μ. 5-8a προς την Ρε-μείζονα τα καθιστά ήδη ένα μεταβατικό τμήμα προς την πλάγια θεματική ομάδα, η οποία περιλαμβάνει δύο ξεχωριστές ιδέες στα μ. 8b-12 και 13-19 (η δεύτερη είναι σε δομή περιόδου)· η *έκθεση* ολοκληρώνεται πάντως με μια κατακλείδα στα μ. 20-26. Μετά την διπλή διαστολή, εμφανίζεται στα μ. 27-28 μια υπαινικτική (ρυθμική) αναφορά στην έναρξη του κυρίου θέματος, η οποία όμως ουσιαστικά λειτουργεί περισσότερο ως μετατροπικό πέρασμα προς την λα-ελάσσονα, για την παρουσίαση μιας νέας ιδέας στα μ. 29-30· το νέο αυτό θεματικό στοιχείο αλυσιδοποιείται κατόπιν στην Σολ-μείζονα (στα μ. 31-32) και οδηγεί σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος (στα μ. 33-36a) με υλικό που ελάχιστα παραπέμπει σε μοτίβα της *εκθέσεως*. Σε κάθε περίπτωση πάντως, στα μ. 36b-40 επανεκτίθεται σαφέστατα η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα στην Σολ-μείζονα και ακολουθεί η δεύτερη στα μ. 41-49, με μια τρίμετρη αναπτυξιακή διεύρυνση στο τέλος της (πρβλ. μ. 41-46 με 13-18, ενώ τα μ. 47-49 υποκαθιστούν το μ. 19). Ανάλογη διεύρυνση σημειώνεται επίσης προς το τέλος της καταληκτικής ιδέας κατά την επαναφορά της στα μ. 50-58: συγκεκριμένως, τα μ. 50-55 είναι κατ' αρχάς ταυτόσημα των μ. 20-25, αλλά εδώ η ανοδική πορεία των μ. 54-55 συνεχίζεται και κλιμακώνεται στα μ. 56-57a, έως ότου μια ήρεμη χειρονομία στο μ. 57b οδηγήσει στην τελική πτώση του μ. 58 (πρβλ. μ. 26).

Τα υπόλοιπα αργά μέρη σε μορφή σονάτας του 1778 αφορούν στον τριμερή τύπο. Τέτοια είναι κατ' αρχάς η περίπτωση του Andante cantabile (con espressione) σε Φα-μείζονα της *σονάτας για πιάνο σε λα-ελάσσονα* KV 300d / 310, όπου μάλιστα προβλέπεται (όπως και

[1064] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 180.
[1065] Πρβλ. Macdonald, ό.π., σ. 126.
[1066] Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 181.
[1067] Ο Macdonald (ό.π., σ. 124 και 126), αντιθέτως, θεωρεί ότι το μέρος αυτό είναι σε τριμερή μορφή σονάτας και ότι ολοκληρώνεται με μια δίμετρη *coda*. Κατά την παρούσα εξέταση όμως θα απορριφθούν και οι δύο αυτοί (εμφανώς αβασάνιστοι) ισχυρισμοί.

για το προαναφερόμενο συμφωνικό μέρος) επανάληψη μόνο της *εκθέσεως*.[1068] Τόσο το κύριο θέμα των μ. 1-8 (σε δομή αρμονικά κλειστής περιόδου), όσο και η επικαλυπτόμενη με αυτό μετάβαση των μ. 8-14 (σε δομή προτάσεως με κατάληξη στην δεσπόζουσα), διακατέχονται από μια τάση συνεχούς παραλλαγής του υλικού τους με ολοένα και μικρότερες ρυθμικές αξίες.[1069] Το ίδιο ισχύει σε μεγάλο βαθμό και για το πλάγιο θέμα στην Ντο-μείζονα, που οργανώνεται ως πρόταση: το αρχικό δίμετρο 15-16 ανακαταστρώνεται στα μ. 17-18 με την μετάθεση της κύριας μελωδικής γραμμής από την υψηλή ηχητική περιοχή στο μέσον του διαθέσιμου ηχητικού φάσματος, ενώ η ύστερη πτωτική φράση των μ. 19-21 παραλλάσσεται αφ' ενός μεν στα μ. 22-24 και αφ' ετέρου στα μ. 25-28 – με εντυπωσιακά δεξιοτεχνικά περάσματα που διευρύνουν την τρίμετρη φραστική δομή σε τετράμετρη![1070] Η *έκθεση* ολοκληρώνεται κατόπιν με μια αναλόγως "διανθισμένη" καταληκτική ιδέα στα μ. 29-31.[1071] Μετά την διπλή διαστολή κάνει την εμφάνισή της μια σχετικώς εκτενής και "δραματικού" χαρακτήρος *επεξεργασία*, η οποία πάντως βασίζεται σχεδόν αποκλειστικά σε νέο θεματικό-μοτιβικό υλικό. Ουσιαστικά, μόνο ο εναρκτήριος αρπισμός του κυρίου θέματος προσφέρει μιαν υπαινικτική αναφορά στα περιεχόμενα της *εκθέσεως*, αφού και αυτός συνδέεται πλέον με μια νέα θεματική ιδέα στην Ντο-μείζονα στα μ. 32-34, η οποία μάλιστα επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη σε μετρική σύμπτυξη στο ακόλουθο δίμετρο 35-36 και φθάνει σε πτώση στην ομώνυμη ελάσσονα στο μ. 37a.[1072] Το μεγαλύτερο όμως τμήμα της *επεξεργασίας* αφιερώνεται σε μια δεύτερη νέα ιδέα, η οποία εισάγεται στην ντο-ελάσσονα στα μ. 37b-39a, συνοδευόμενη από αρπισμούς τριήχων δεκάτων-έκτων στο αριστερό χέρι, και χάρη στην μετατροπική της φύση αλυσιδοποιείται περαιτέρω στην σολ-ελάσσονα (στα μ. 39b-41a) και ρευστοποιείται στο περιβάλλον της σχετικής ρε-ελάσσονος (στα μ. 41b-42)· επιπλέον, στο μ. 43 η μισή πτώση στο προαναφερόμενο τονικό κέντρο σηματοδοτεί την εναλλαγή των ρόλων ανάμεσα στα δύο χέρια, οπότε η μελωδική φιγούρα εξυφαίνεται στην γραμμή του μπάσσου και συνοδεύεται πλέον από έναν μετασχηματισμό των τριήχων δεκάτων-έκτων στο δεξί χέρι με επαναλαμβανόμενους φθόγγους και – κατά διαστήματα – έντονες διαφωνίες: η ρε-ελάσσονα, πάντως, εδραιώνεται στα μ. 43b-47a και αποσταθεροποιείται στα ακόλουθα μ. 47b-50, προκειμένου στα μ. 51-53 να λάβει χώραν ένας ισοκράτης επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος, με εκ νέου διασταύρωση των ρόλων των δύο χεριών και κατάληξη σε μισή πτώση-τομή.[1073] Η επανέκθεση του κυρίου θέματος στα μ. 54-61 είναι απαράλλακτη, σε

[1068] Πρβλ. Marks, ό.π., σ. 46· Kurzmann, ό.π., σ. 75· Dennerlein, ό.π., σ. 98· Stockmeier, ό.π., σ. 152· Weising, ό.π., σ. 180· Rosenberg, ό.π., σ. 75· Macdonald, ό.π., σ. 124· Rampe, ό.π., σ. 124. Μόνον ο Heinrich Schenker, στο άρθρο του "Mozart: Sonate A-Moll", *Der Tonwille* 2, 1922, σ. 7-24 (ανατύπωση στο: Heinrich Schenker, *Der Tonwille*, Georg Olms Verlag, Hildesheim – Zürich – New York 1990, βλ. ιδίως σ. 10-13), προβαίνει σε μια ανούσια από μακροδομικής επόψεως περιγραφή του αργού αυτού μέρους με όρους "τετραμερούς" ασματικής μορφής, δηλαδή υπό το σχήμα A – B – συνδετικό πέρασμα – A΄ – B΄.

[1069] Πρβλ. Marks, ό.π., σ. 46 και 50· Schenker, "Mozart: Sonate A-Moll", στο: Schenker, *Der Tonwille*, ό.π., σ. 10-11· Dennerlein, ό.π., σ. 98· Rosenberg, ό.π., σ. 75.

[1070] Πρβλ. πρωτίστως Marks (ό.π., σ. 46 και 50) και δευτερευόντως Rosenberg (ό.π., σ. 75). Ο Irving (*Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 125) ενδιαφέρεται περισσότερο να καταδείξει την διαφοροποίηση των δύο θεμάτων της *εκθέσεως* σε επίπεδο ρυθμικών μοτίβων, ηχητικής περιοχής, αρμονικού ρυθμού και υφής, ενώ ο Schenker ("Mozart: Sonate A-Moll", στο: Schenker, *Der Tonwille*, ό.π., σ. 11-12) αντιμετωπίζει ως διαφορετικές φραστικές μονάδες τα μ. 15-21 και 22-28.

[1071] Πρβλ. Marks, ό.π., σ. 46 και 50-51· Schenker, "Mozart: Sonate A-Moll", στο: Schenker, *Der Tonwille*, ό.π., σ. 12· Rosenberg, ό.π., σ. 75.

[1072] Πρβλ. Irving (*Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 131) και εν μέρει Rampe (ό.π., σ. 245). Αντιθέτως, άλλοι αναλυτές (Marks, ό.π., σ. 46 και 51· Dennerlein, ό.π., σ. 98· Rosenberg, ό.π., σ. 75), παρασυρόμενοι προφανώς από τον αρχικό αρπισμό, θεωρούν την θεματική αυτή ιδέα παράγωγη του κυρίου θέματος, παρ' ότι στην πραγματικότητα δεν παρουσιάζει σχεδόν τίποτε κοινό με αυτό: μελωδικά, ρυθμικά, αρμονικά, φραστικά, ακόμη και υφολογικά, τα μ. 32-36 είναι εμφανώς διαφορετικά από τα μ. 1-8.

[1073] Πρβλ. ιδίως Marks (ό.π., σ. 46 και 51), η οποία πάντως υποδεικνύει μια εξαιρετικά αμφίβολη αναγωγή του νέου θεματικού στοιχείου στην έναρξη της μεταβάσεως της *εκθέσεως*. Άλλες επιμέρους αναφορές σχετικές με τα περιεχόμενα της *επεξεργασίας* γίνονται από τους Dennerlein (ό.π., σ. 98-99), Rosenberg (ό.π., σ. 76),

αντίθεση με εκείνη της μεταβάσεως στα μ. 61-67, όπου η ενδιάμεση στροφή προς την υποδεσπόζουσα και την σχετική της συνεπιφέρει ορισμένες επουσιώδεις ρυθμικο-μελωδικές τροποποιήσεις.[1074] Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει ωστόσο και στο πλαίσιο της τονικής επαναφοράς του πλαγίου θέματος: συγκεκριμένα, το αρχικό δίμετρο 15-16 επανέρχεται φυσιολογικά στην Φα-μείζονα στα μ. 68-69, αλλά τα μ. 17-18 εκτρέπονται εκ νέου προς την περιοχή της υποδεσπόζουσας στα μ. 70-71, η οποία διατηρείται περαιτέρω στα μ. 72-74 επεκτείνοντας το υλικό του μ. 19, προτού τελικά ακολουθήσουν τα υπόλοιπα μέτρα του πλαγίου θέματος στα μ. 75-76, 77-79 και 80-83 (πρβλ. μ. 20-21, 22-24 και 25-28) καθώς και η κατακλείδα στα μ. 84-86 (πρβλ. μ. 29-31) με περιορισμένες αλλαγές.[1075]

Τριμερές επίσης είναι το Andantino cantabile σε Σολ-μείζονα της *σονάτας για πιάνο και βιολί σε Ρε-μείζονα* KV 300l / 306.[1076] Εν προκειμένω, το περιοδικά δομημένο κύριο θέμα των μ. 1-12 συνδέεται στενά με την μετάβαση των μ. 13-17, η οποία καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα, προκειμένου να ακολουθήσει στην Ρε-μείζονα το πλάγιο θέμα (στα μ. 18-31) αλλά και μια τρίμετρη κατακλείδα (στα μ. 32-34). Όπως και στην προαναφερόμενη περίπτωση, η ενότητα της *επεξεργασίας* είναι αρκετά εκτενής, παρ' ότι δεν εμπεριέχει άμεσες αναφορές στα θεματικά περιεχόμενα της *εκθέσεως*: ακόμη και όταν ορισμένα γνώριμα μοτιβικά στοιχεία (π.χ. η φιγούρα παρεστιγμένου ογδόου – δύο τριακοστών-δευτέρων από το κύριο θέμα ή τα δέκατα-έκτα των μ. 47-49 που παραπέμπουν εξίσου στα μ. 8-9, 15, 19-20 κ.ο.κ.) κάνουν εδώ σποραδικά την εμφάνισή τους, είναι πλήρως ενσωματωμένα σε νέα συμφραζόμενα.[1077] Ως εκ τούτου, μια νέα τετράμετρη ιδέα στα μ. 35-38 ανοίγει την μεσαία ενότητα στην δευτερεύουσα τονικότητα, ενώ η αλυσιδοποίηση της ιδίας στα μ. 39-42 προσεγγίζει σε πρώτη φάση την περιοχή της σχετικής μι-ελάσσονος και η περαιτέρω ρευστοποίηση του υλικού της στα μ. 43-50a επαναπροσεγγίζει κατόπιν, μέσω της Ντο-μείζονος, την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος. Καινούργιο επίσης είναι το θεματικό υλικό του ισοκράτη επί της δεσπόζουσας στα μ. 50b-57, στην διάρκεια του οποίου οι νύξεις της ομώνυμης ελάσσονος γίνονται ολοένα και σαφέστερες. Έτσι, η αποκατάσταση της Σολ-μείζονος στην έναρξη της *επανεκθέσεως* επισκιάζει ως έναν βαθμό το γεγονός ότι σε θεματικό επίπεδο επανέρχεται εδώ μόνο η δεύτερη εξάμετρη φράση του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 58-63 με 7-12)[1078] και μάλιστα με ορισμένες επιπλέον τροποποιήσεις στο μέρος της συνοδείας (στα μ. 61-63). Από εκεί και ύστερα όμως, οι μεταβολές στο τμήμα της μεταβάσεως δεν είναι θεμελιώδεις (πρβλ. μ. 64-68 με 13-17) και το πλάγιο θέμα με την κατακλείδα επανεκτίθενται στην αρχική τονικότητα στα μ. 69-82 και 83-85 χωρίς την παραμικρή σχεδόν αλλαγή.

Μια ενδιαφέρουσα περίπτωση εφαρμογής του τριμερούς μακροδομικού προτύπου συναντάμε εξ άλλου στο εναρκτήριο Andante του *κουαρτέττου με φλάουτο σε Σολ-μείζονα* KV 285a.[1079] Η δομή της *εκθέσεως*, βέβαια, δεν παρουσιάζει κάτι το αξιοπερίεργο: το κύριο

---

Newman (ό.π., σ. 160) και Rampe (ό.π., σ. 245). Κατά τρόπον αναμενόμενο, εξ άλλου, ο Schenker ("Mozart: Sonate A-Moll", στο: Schenker, *Der Tonwille*, ό.π., σ. 12-13) ασχολείται μόνο με τον αρμονικό σχεδιασμό της *επεξεργασίας*.

[1074] Πρβλ. Marks, ό.π., σ. 46 και 51· Schenker, "Mozart: Sonate A-Moll", στο: Schenker, *Der Tonwille*, ό.π., σ. 13· Dennerlein, ό.π., σ. 99· Rosenberg, ό.π., σ. 75.

[1075] Πρβλ. Marks (ό.π., σ. 46 και 51) και Schenker ("Mozart: Sonate A-Moll", στο: Schenker, *Der Tonwille*, ό.π., σ. 13).

[1076] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 180.

[1077] Εύλογα λοιπόν ο Weising (ό.π., σ. 180) κάνει λόγο για μια θεματικώς ελεύθερη μεσαία μακροδομική ενότητα.

[1078] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 180.

[1079] Πρβλ. εν πολλοίς Weising, ό.π., σ. 180· τουναντίον, η Gabriela Krombach, στην μελέτη της "Mannheim, Mozart und die Anfänge des Flötenquartetts", στο: Ludwig Finscher – Bärbel Pelker – Jochen Reutter (επιμ.), *Mozart und Mannheim: Kongreßbericht Mannheim 1991*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1994, σ. 334, αρκείται σε μια τελείως επιφανειακή θεώρηση μακροδομικής διμέρειας, βάσει των υφιστάμενων ενδείξεων για τις επαναλήψεις των ενοτήτων.

θέμα αποτελείται από δύο ασύμμετρες φράσεις που ολοκληρώνονται με απατηλή και τέλεια πτώση, στα μ. 4 και 10 αντιστοίχως, ενώ μια νέα φιγούρα δεκάτων-έκτων, που εισάγεται από το τσέλλο στην άρση του μ. 10, συνιστά κατόπιν το βασικό μοτίβο της μεταβάσεως των μ. 11-18, καθώς εναλλάσσεται στο βιολί (μ. 11 και 13) και το φλάουτο (μ. 12 και 14) πριν την αποφασιστική στροφή προς την Ρε-μείζονα και την τελική πτώση στην διπλή δεσπόζουσα· στην συνέχεια, το πλάγιο θέμα των μ. 19-28 δομείται ως πρόταση, όπου τον αρχικό διάλογο ανάμεσα στο βιολί και το φλάουτο διαδέχεται μια αρκετά χρωματική μελωδική πορεία, εν αντιθέσει προς την διατονική κατακλείδα των μ. 29-34, που ρυθμικά και υφολογικά σχετίζεται με την έναρξη του κυρίου θέματος. Μετά την διπλή διαστολή, μια νέα θεματική ιδέα κάνει την εμφάνισή της στην δευτερεύουσα τονικότητα, μοιρασμένη ισορροπημένα ανάμεσα στα δύο κατ' εξοχήν μελωδικά όργανα του συνόλου, στα μ. 35-38: πρόκειται ουσιαστικά για το κύριο θεματικό στοιχείο της *επεξεργασίας*,[1080] όπως αποδεικνύει η αλυσιδοποίησή του στα μ. 39-42 στην σχετική μι-ελάσσονα και η μετέπειτα ελεύθερη εξύφανσή του στα μ. 43-48, τα οποία συγχρόνως λειτουργούν και ως μετατροπικό πέρασμα προς την *επανέκθεση* (κατάληξη σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα). Παραδόξως όμως, στα μ. 49-56 εισάγεται στην Σολ-μείζονα απ' ευθείας το υλικό της μεταβάσεως και δη με αρκετές σημαντικές αλλαγές: το δίμετρο 11-12 επανέρχεται αυτούσιο στα μ. 49-50, αλλά στα ακόλουθα μ. 51-52 αλυσιδοποιείται στο περιβάλλον της υποδεσπόζουσας και της σχετικής της· η διαδικασία αυτή συνεχίζεται μάλιστα από το φλάουτο στα μ. 53-54, έως ότου προσεγγισθεί η μισή πτώση στα μ. 55-56 (κατά συνέπειαν, τα μ. 53-56 αντικαθιστούν τα λειτουργικώς και υφολογικώς παρεμφερή μ. 15-18 της *εκθέσεως*). Στην συνέχεια, πάντως, τόσο το πλάγιο θέμα όσο και η κατακλείδα επανεκτίθενται στην αρχική τονικότητα με ορισμένες επουσιώδεις τροποποιήσεις, στα μ. 57-66 και 67-71 (πρβλ. μ. 29-33) αντιστοίχως. Εάν το κομμάτι ολοκληρωνόταν εδώ, το δομικό του πρότυπο θα ήταν σαφέστατα διμερές· εντούτοις, στα μ. 72-75 ο Mozart ανακαλεί καθυστερημένα την αρχική τετράμετρη φράση του κυρίου θέματος, προεκτείνοντάς την στα μ. 76 (με ένα καταληκτικό ανάπτυγμα του μ. 74, έπειτα από την απατηλή πτώση στο μ. 75) και 77 (πρβλ. μ. 34)! Όπως ακριβώς και στην περίπτωση του Andante της *σονάτας* Hob. XVI: Es2 / WU 17 του Haydn, η τελική αυτή επαναφορά του κυρίου θέματος θα μπορούσε να εκληφθεί ως *coda* μιας διμερούς μορφής σονάτας ή ως (αποσπασματική) επανέκθεση του κυρίου θέματος στο πλαίσιο μιας τριμερούς σονάτας με "αντικατοπτρική επανέκθεση". Ο Weising βρίσκεται εγγύτερα στην δεύτερη ερμηνευτική εκδοχή, αφού, παρά το γεγονός ότι στα μ. 49 κ.εξ. αντιλαμβάνεται εσφαλμένα την επαναφορά τμήματος του κυρίου θέματος (ενώ πρόκειται σαφέστατα για το θεματικό υλικό της μεταβάσεως), παρατηρεί επίσης ότι τμήμα του κυρίου θέματος μετατίθεται και σε άλλη θέση της τρίτης μακροδομικής ενότητος.[1081] Η τελευταία αυτή τοποθέτηση ενισχύει λοιπόν την θεώρηση της "αντικατοπτρικής επανεκθέσεως", στον βαθμό που ακόμα και η απαλοιφή της δεύτερης φράσεως του κυρίου θέματος (μ. 5-10) δεν αντίκειται κατ' ουσίαν στην εφαρμογή μιας αναδιάταξης των θεματικών περιεχομένων της πρώτης ενότητος στην τρίτη, σύμφωνα με την οποία το κατ' εξοχήν κύριο θεματικό υλικό έπεται του πλαγίου, ενώ το μεταβατικό υλικό προσλαμβάνει διττό ρόλο, ως έναρξη της τρίτης μακροδομικής ενότητος (εκμεταλλευόμενο την αρχικά σταθερή αρμονική του βάση) και παράλληλα ως προετοιμασία του πλαγίου θέματος. Αντιθέτως, η ερμηνεία των μ. 72-77 ως *coda* διμερούς τύπου σονάτας είναι εμφανώς "πλεοναστική" και ως εκ τούτου απορριπτέα· άλλωστε στην μοναδική περίπτωση που ο Mozart αισθάνεται όντως την ανάγκη να προσθέσει μια *coda* – βασισμένη στο κύριο θέμα – σε διμερή μακροδομικό σχεδιασμό (στο εναρκτήριο αργό μέρος της *σονάτας* KV 189g / 282), την χαρακτηρίζει ο ίδιος ως τέτοια και την τοποθετεί *μετά* την δεύτερη μακροδομική επανάληψη, προκειμένου να ακουσθεί μία μόνο φορά.

[1080] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 180.
[1081] Ό.π.

Η ίδια ουσιαστικά τεχνική βρίσκει εφαρμογή σε ένα ακόμη τριμερές αργό μέρος αυτής της περιόδου, στο Andante moderato σε Μι-ύφεση-μείζονα της *συμφωνίας σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 319 του έτους 1779.[1082] Η δομή του κυρίου θέματος είναι περιοδική (μισή πτώση στο μ. 8, τέλεια στο μ. 16), μόνο που η ολοκλήρωσή του πραγματώνεται με μια προέκταση της κατάληξής του στην τονική στα μ. 16-18, στο πλαίσιο της οποίας κάνουν την πρώτη τους εμφάνιση όλα τα πνευστά όργανα. Παρ' όλα αυτά, τα έγχορδα απομένουν και πάλι μόνα τους στην διάρκεια της μεταβάσεως των μ. 19-26, που μέσω της σχετικής ελάσσονος καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα, προκειμένου να ακολουθήσουν στην Σι-ύφεση-μείζονα τόσο το πλάγιο θέμα στα μ. 27-38 (σε δομή προτάσεως) όσο και η κατακλείδα στα μ. 39-43. Η *επεξεργασία* είναι πολύ σύντομη και δίνει περισσότερο την εντύπωση ενός "επεισοδίου": στα μ. 44-48, κατ' αρχάς, ένα νέο μοτίβο αναπτύσσεται εν είδει τρίφωνου fugato στις δύο ομάδες βιολιών και τα βαθύφωνα έγχορδα προεκτείνοντας την δευτερεύουσα τονικότητα, ενώ η καθυστερημένη είσοδος των βιολών και ορισμένων πνευστών στα μ. 48-49 δίνει έμφαση στο πέρασμα προς την αρχική Μι-ύφεση-μείζονα, όπου αμέσως μετά μεταφέρεται το προαναφερθέν fugato στα ξύλινα πνευστά (πρβλ. μ. 50-54 με 44-48) και συνδέεται παραδόξως με την επαναφορά της τρίμετρης καταληκτικής προέκτασης του κυρίου θέματος στα μ. 55-57 (πρβλ. μ. 16-18). Έτσι, η *επανέκθεση* ξεκινά – μάλλον φυσιολογικά – από την επαναφορά της μετάβασης στα μ. 58-65 (η οποία στρέφεται προς την υποδεσπόζουσα και καταλήγει σε μισή πτώση στην αρχική πάντοτε τονικότητα) και συνεχίζεται με την ελάχιστα παρηλλαγμένη τονική μεταφορά του πλαγίου θέματος στα μ. 66-77· μετά την προσθήκη μιας νέας δίμετρης προέκτασης του πλαγίου θέματος στα μ. 78-79, ωστόσο, επανέρχεται η δεύτερη μόνο φράση του κυρίου θέματος στα μ. 80 κ.εξ. (πρβλ. μ. 80-85 με 9-14),[1083] με διεύρυνση του καταληκτικού της σχηματισμού (τα μ. 86-91 συνιστούν τριπλή παραφθορά των μ. 15-16), και ακολούθως επικαλύπτεται με την επαναφορά και της ελαφρώς διευρυμένης κατακλείδας στα μ. 91-96 (πρβλ. μ. 91-94 με 39-42 και μ. 95-96 με 43). Στην δεδομένη λοιπόν περίπτωση παρατηρούμε ότι η *επανέκθεση* ανοίγει επίσης με την μετάβαση που οδηγεί στο πλάγιο θέμα, αλλά η "εμβόλιμη" τρόπον τινα επαναφορά του κυρίου θέματος πριν την κατακλείδα καθιστά εν τέλει πολύ πιο σαφή την μακροδομική διάρθρωση του συγκεκριμένου αργού μέρους (και αναμφισβήτητη την αντεστραμμένη σειρά εμφάνισης των βασικών θεματικών ιδεών εντός της τρίτης μακροδομικής του ενότητος) σε σχέση με εκείνη του εναρκτήριου Andante του KV 285a.

Μια άλλη τριμερής μορφή σονάτας του 1779 εντοπίζεται στο Andantino σε ρε-ελάσσονα της *συμφωνίας* (*σερενάτας*) *σε Ρε-μείζονα* KV 320.[1084] Στην κύρια θεματική ομάδα υπάρχουν δύο ιδέες, εκτάσεως 6 μέτρων η πρώτη (με κατάληξη στην τονική στο μ. 6) και 8 μέτρων η δεύτερη (σε δομή προτάσεως, με τελική πτώση στην δεσπόζουσα στο μ. 14). Παρακάτω, στα μ. 15-18 διακρίνεται ένα σύντομο μεταβατικό τμήμα με κατάληξη στην δεσπόζουσα της Φα-μείζονος, η οποία στα μ. 19-23, 24-31 και 32-35 επικυρώνεται με τις ιδέες της πλάγιας θεματικής ομάδος της *εκθέσεως*. Δεδομένου, τώρα, του ότι η *επανέκθεση*, πέραν της απαλοιφής της τετράμετρης μεταβάσεως, αρκείται στην επαναφορά όλων των υπολοίπων θεματικών ιδεών της πρώτης ενότητος στην αρχική ρε-ελάσσονα με επουσιώδεις αλλαγές (κύρια ομάδα στα μ. 61-74, πλάγια ομάδα στα μ. 75-91),[1085] το ενδιαφέρον μας στρέφεται δικαιωματικά στην εκτενή "τριτμηματική" και αρκετά αναπτυξιακού χαρακτήρος

[1082] Η σχετική τοποθέτηση του Tobel (ό.π., σ. 155) είναι σαφέστατη, όπως και εκείνη του Macdonald (ό.π., σ. 123), ο οποίος μάλιστα επισημαίνει ότι η τροποποιημένη ακολουθία των θεμάτων στην *επανέκθεση* είναι πιθανόν να οδήγησε τον Mozart στην απόφαση να απαλείψει αμφότερες τις τυπικές μακροδομικές επαναλήψεις. Από την πλευρά του, ο Dearling (ό.π., σ. 127) αναφέρεται εν προκειμένω μόνο στην εφαρμογή της τριμερούς μορφής σονάτας, ενώ ο Weising (ό.π., σ. 181) προβαίνει σε μια από τις πιο ατυχείς προσεγγίσεις του, κάνοντας λόγο για μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* και με συντομευμένη (απλώς) επανέκθεση του κυρίου θέματος.
[1083] Πρβλ. εν μέρει Tobel, ό.π., σ. 155.
[1084] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 181.
[1085] Πρβλ. ό.π.

*επεξεργασία* των μ. 36-60. Στο πρώτο της τμήμα (μ. 36-43), ένα παράλλαγμα της πρώτης κύριας ιδέας διαμορφώνει μια οκτάμετρη περίοδο, με πτώσεις στην Φα-μείζονα (μ. 39) αλλά και στην δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος (μ. 43), η οποία εδραιώνεται στο δεύτερο τμήμα της μεσαίας ενότητος (μ. 44-51) με μια παράθεση του πρώτου τετραμέτρου της δεύτερης κύριας ιδέας, που εντούτοις αυτήν την φορά εξελίσσεται κατά τρόπον τελείως διαφορετικό (τα μ. 48-50 είναι λιγότερα πυκνά από ρυθμικής επόψεως σε σχέση με τα μ. 11-14, αλλά παράλληλα προβάλλουν το στοιχείο της χρωματικής γραφής). Το τρίτο τμήμα της *επεξεργασίας*, εξ άλλου, ξεκινά απ' ευθείας από την πτωτική ολοκλήρωση του προηγουμένου και αναπτύσσει στα μ. 51-60 το μοτιβικό υλικό της τελευταίας πλάγιας θεματικής ιδέας (των μ. 32-35), μετατρέποντας σταδιακά προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος.

Η τελευταία συμφωνία της παρούσας περιόδου γράφηκε το 1780: πρόκειται για την *συμφωνία σε Ντο-μείζονα* KV 338, το αργό μέρος της οποίας, ένα Andante di molto più tosto Allegretto σε Φα-μείζονα, ακολουθεί τις προδιαγραφές της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία*.[1086] Το εντυπωσιακότερο πάντως χαρακτηριστικό αυτού του μέρους είναι η σχετικώς μεγάλη του έκταση, αντάξια της οποίας είναι ασφαλώς και η διαμόρφωση του κυρίου θέματος ως περιόδου, στην βάση της οποίας βρίσκεται μια αρμονικώς ανοικτή πρόταση 14 μέτρων που επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη στα μ. 15-30 (πρβλ. μ. 15-27 και 30 με 1-14, ενώ τα μ. 28-29 συνιστούν "πλεονάζουσα" επανάληψη του διμέτρου 26-27) με κατάληξη στην τονική. Σε επικάλυψη με το κύριο θέμα έρχεται η μετάβαση των μ. 30-44, που αξιοποιώντας ως επί το πλείστον δεδομένο υλικό κατευθύνεται προς την διπλή δεσπόζουσα. Έτσι, στα μ. 45-60 και 61-80 η πλάγια θεματική ομάδα μπορεί πλέον να παρουσιασθεί στην Ντο-μείζονα, περιλαμβάνοντας σποραδικές μοτιβικές αναφορές στο κύριο θέμα (πρβλ. π.χ. μ. 73-76 με 12-13) και στην μετάβαση (πρβλ. π.χ. τα μ. 48, 50 κ.ο.κ. με τα μ. 36 και 38),[1087] καθώς και μια σύντομη αλλά ενδιαφέρουσα παρεμβολή του αντίθετου τρόπου (στα μ. 67-70). Το συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση* (μ. 81-84),[1088] εξ άλλου, προαναγγέλλει μοτιβικά την πλήρη και ουσιαστικά απαράλλακτη επαναφορά του κυρίου θέματος στα μ. 85-114. Αντιθέτως, το εναρκτήριο τετράμετρο της μεταβάσεως (μ. 30-33) διευρύνεται στην *επανέκθεση* σε εξάμετρο (μ. 114-119), προκειμένου με μια μικρή παρέκκλιση προς την υποδεσπόζουσα και την σχετική της τα μετέπειτα μ. 34-44 να μεταφερθούν αναλλοίωτα στα μ. 120-130 στην υπερκείμενη τετάρτη και στην συνέχεια ολόκληρη η πλάγια θεματική ομάδα να επανεκτεθεί στην Φα-μείζονα στα μ. 131-166 με ελάχιστες μελωδικές τροποποιήσεις.[1089] Το μέρος ολοκληρώνεται πάντως με μια σύντομη *coda* στα μ. 167-174,[1090] όπου το αρχικό οκτάμετρο του κυρίου θέματος ανασκευάζεται κατά τρόπον απλούστερο, όντας μάλιστα περισσότερο παγιωμένο στην Φα-μείζονα από κάθε άλλη φορά.

Στο σημείο αυτό μπορούμε πλέον να περάσουμε και στην εξέταση των αργών μέρων των κοντσέρτων της παρούσας περιόδου, ξεκινώντας ασφαλώς από τα έργα για σόλο βιολί του έτους 1775. Το πρώτο από αυτά είναι το *κοντσέρτο για βιολί σε Ρε-μείζονα* KV 211, το οποίο περιλαμβάνει ένα Andante σε Σολ-μείζονα σε τριμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου.[1091] Σε αντίθεση όμως με τα αργά μέρη των κοντσέρτων της προηγούμενης περιόδου, το εναρκτήριο ritornello του εν λόγω μέρους συνίσταται αποκλειστικά στην παρουσίαση του οκτάμετρου κυρίου θέματος από την ορχήστρα (εν είδει περιόδου με τελική πτώση στην

[1086] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 181· Dearling, ό.π., σ. 111· Macdonald, ό.π., σ. 123.
[1087] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 181.
[1088] Πρβλ. ό.π.
[1089] Μου είναι αδύνατον να εντοπίσω τις "εξαιρετικά παρηλλαγμένες λεπτομέρειες" που ο Dearling (ό.π., σ. 111) διατείνεται ότι περιλαμβάνει η συγκεκριμένη *επανέκθεση* σε σχέση προς την *έκθεση*· στην πραγματικότητα, αν η μετάβαση δεν ήταν ελαφρώς διευρυμένη, θα είχαμε ένα υπόδειγμα αυτούσιας *επανεκθέσεως* με ασήμαντες τροποποιήσεις και δη εφαρμοζόμενες σε ελάχιστα μόνο σημεία της.
[1090] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 181.
[1091] Πρβλ. ό.π., σ. 20.

δεσπόζουσα), το οποίο αμέσως μετά (στα μ. 9-16) επαναλαμβάνεται χωρίς τροποποιήσεις από τον σολίστα υπό την συνοδεία των εγχόρδων.[1092] Ένα τρίτο οκτάμετρο τμήμα στην σειρά (μ. 17-24) διαμορφώνει με νέο θεματικό περιεχόμενο την μετάβαση· έχει μάλιστα ενδιαφέρον το ότι η δευτερεύουσα τονικότητα της Ρε-μείζονος επιβάλλεται εξ αρχής, δίνοντας την εντύπωση μιας πλάγιας θεματικής ιδέας που καταλήγει σε μισή πτώση (μόνο στην *επανέκθεση* αποκαλύπτεται ο πραγματικός ρόλος των μ. 17-24).[1093] Από εκεί και ύστερα πάντως, η σολιστική *έκθεση* αφιερώνεται στο πλάγιο θέμα των μ. 25-42, όπου δύο απατηλές πτώσεις στα μ. 34 και 37-38 προκαλούν τελικά την ανάδραση της ορχήστρας, η οποία με το δεύτερο ritornello στα μ. 43-46 προσφέρει την καταληκτική επικύρωση της Ρε-μείζονος παραλλάσσοντας ουσιαστικά την δεύτερη τετράμετρη φράση του εναρκτήριου ritornello (πρβλ. μ. 5-8).[1094] Η σύντομη ενότητα της *επεξεργασίας* που ακολουθεί στα μ. 47-58 βασίζεται επίσης στο υλικό του κυρίου θέματος και μόνον: στα μ. 47-50, συγκεκριμένως, το πρώτο δίμετρο της πρώτης φράσεως παρατίθεται στην δευτερεύουσα τονικότητα και ρευστοποιείται κατευθυνόμενο προς την σχετική ελάσσονα, ενώ στα μ. 51-58 παρατίθεται, αλυσιδοποιείται και εξυφαίνεται περαιτέρω στην μι-ελάσσονα το πρώτο δίμετρο της δεύτερης φράσεως του κυρίου θέματος (μ. 5-6), φθάνοντας τελικά σε πτώση στην δεσπόζουσα της σχετικής.[1095] Ως εκ τούτου, η έναρξη της σολιστικής *επανεκθέσεως*, με το κύριο θέμα στην αρχική τονικότητα στα ακόλουθα μ. 59-66, παραμένει ουσιαστικά αδιαμεσολάβητη[1096] – όπως και αν αξιοποιήσει τελικά ο σολίστας την δυνατότητα ανάπτυξης ενός αυτοσχέδιου περάσματος μετά την μισή πτώση-τομή στο μ. 58. Στην συνέχεια της *επανεκθέσεως*, η μετάβαση επιχειρείται κατ' αρχάς να επαναληφθεί στην Ρε-μείζονα, όπως δηλαδή και στην *έκθεση* (πρβλ. μ. 67-69 με 17-19), αλλά με μια "διορθωτική" κίνηση μεταφέρεται τελικά ολόκληρη στην υπερκείμενη τετάρτη στα μ. 70-77 (πρβλ. μ. 17-24) και ακολουθείται φυσιολογικά από την επαναφορά στην Σολ-μείζονα και του πλαγίου θέματος στα μ. 78-95, με ελάχιστες τροποποιήσεις στο μέρος του σολιστικού οργάνου.[1097] Έτσι, στο πλαίσιο του καταληκτικού ritornello, μια θεματικώς ουδέτερη προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας στα μ. 96-99 ακολουθείται από την τονική επαναφορά και της ορχηστρικής κατακλείδας των μ. 43-46 στα μ. 100-103, με την προσθήκη ενός επιπλέον πτωτικού μέτρου που παραπέμπει στο κλείσιμο του κυρίου θέματος (πρβλ. περίπου μ. 104 με 8).[1098]

Βασισμένο στο ίδιο μακροδομικό πρότυπο είναι και το Adagio σε Ρε-μείζονα του *κοντσέρτου για βιολί σε Σολ-μείζονα* KV 216,[1099] το εναρκτήριο ritornello του οποίου, παρ' ότι εκτείνεται σε τέσσερα μόλις μέτρα, περιλαμβάνει μέρος του κυρίου θέματος (στα μ. 1-2) αλλά και της μεταβάσεως (στα μ. 3-4) και καταλήγει στην δεσπόζουσα.[1100] Στην *έκθεση*,

[1092] Πρβλ. ό.π., σ. 20 και 28.
[1093] Πρβλ. ό.π., σ. 20 και 29.
[1094] Πρβλ. περίπου ό.π., σ. 20, 29 και 30.
[1095] Πρβλ. ό.π., σ. 20 και 30.
[1096] Πρβλ. ό.π., σ. 59.
[1097] Για την *επανέκθεση* συνολικά και δη την διεύρυνση και την αρμονική δομή της μεταβάσεως, βλ. επίσης Weising, ό.π., σ. 20, 31, 39 και 59.
[1098] Πρβλ. εν μέρει ό.π., σ. 20 και 32.
[1099] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 22), καθώς και Günther Metz ("Mozarts Violinkonzert G-dur KV 216", *Die Musikforschung* 41/3, 1988, σ. 233), παρά τις σποραδικές "απέλπιδες" προσπάθειες του συγγραφέως να πείσει ότι μπορεί κανείς να διαπιστώσει και ορισμένα δομικά χαρακτηριστικά που παραπέμπουν περισσότερο σε τριμερή ασματική μορφή – ιδού τί μπορεί να συμβεί, όταν κάποιος δεν έχει την τόλμη να αντιταχθεί στην ευρέως διαδεδομένη άποψη ότι τα αργά μέρη συνήθως δεν είναι γραμμένα σε μορφή σονάτας, ακόμη και αν τα δεδομένα της προσωπικής του έρευνας αποδεικνύουν περίτρανα το αντίθετο: ένας ανούσιος συμβιβασμός με παρωχημένες προκαταλήψεις!
[1100] Ο Weising (ό.π., σ. 22 και 28), παρά το γεγονός ότι διαπιστώνει την θεματική ταύτιση των μ. 3-4 και 11-12, υποστηρίζει εσφαλμένα ότι το εναρκτήριο ritornello παρουσιάζει μόνο το κύριο θέμα της συνθέσεως. Η θεώρηση του Metz (ό.π., σ. 233) είναι πάντως ακόμη χειρότερη, δεδομένου του ότι ο τελευταίος εντάσσει το αρχικό αυτό τετράμετρο στην ευρύτερη πρώτη θεματική ενότητα του κομματιού, αδιαφορώντας τελείως για την διάκριση ανάμεσα σε ορχηστρικό και σολιστικό δομικό μέλος. Με απλά λόγια, ο Metz παραγνωρίζει πλήρως τις

λοιπόν, το σολιστικό κύριο θέμα επαναλαμβάνει κατ' αρχάς την διαθέσιμη ορχηστρική ιδέα στα μ. 5-6 (πρβλ. μ. 1-2), αλλά κατόπιν προσθέτει σε αυτήν μια δεύτερη φράση στα μ. 7-8, φθάνοντας σε μια τέλεια πτώση στην Ρε-μείζονα·[1101] παρομοίως, το υλικό των μ. 3-4 επανεμφανίζεται στα μ. 11-12, ως ύστερο τμήμα της διευρυμένης σολιστικής μεταβάσεως των μ. 9-12, η οποία στρέφεται εξ αρχής προς την Λα-μείζονα (με μια νέα δίμετρη μελωδική ιδέα) και καταλήγει στην δεσπόζουσά της, προκειμένου στα μ. 13-18 να εμφανισθεί στην δευτερεύουσα αυτή τονικότητα το πλάγιο θέμα, με τον αρχικό διάλογο ανάμεσα στην ορχήστρα και τον σολίστα να καταλήγει τελικά σε δεξιοτεχνικά περάσματα του τελευταίου.[1102] Ως κατακλείδα της *εκθέσεως* πάντως, εισάγεται στα μ. 19-20 μια νέα ορχηστρική φιγούρα στο πλαίσιο του δεύτερου ritornello.[1103] Στην συνέχεια όμως, το σόλο βιολί επανεισάγει την κεφαλή του κυρίου θέματος στην έναρξη της *επεξεργασίας* και την αναπτύσσει περαιτέρω στα μ. 21-26, με ενδιάμεσο τονικό σταθμό την σχετική σι-ελάσσονα και τελικό στόχο την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος, η οποία μάλιστα προεκτείνεται και κατά την ορχηστρική παρεμβολή του μ. 27.[1104] Έτσι, η *επανέκθεση* μπορεί να ξεκινήσει πλέον από τα μ. 28-31 με την αυτούσια επαναφορά της σολιστικής εκδοχής του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 5-8) και να συνεχισθεί με την μεταφορά ολόκληρης της μεταβάσεως των μ. 9-12 στην υπερκείμενη τετάρτη στα μ. 32-35 καθώς και του πλαγίου θέματος στην Ρε-μείζονα στα μ. 36-42 (η μικρή διεύρυνση κατά ένα μέτρο σε σχέση με την *έκθεση* οφείλεται στην προσθήκη του μ. 40 προς ενίσχυσιν των καταληκτικών σολιστικών περασμάτων).[1105] Ακολούθως, η ορχηστρική προετοιμασία της καντέντσας λαμβάνει χώραν στα μ. 43-44 με υλικό που παραπέμπει στα μ. 3b-4, ενώ το καταληκτικό ritornello ολοκληρώνεται με την επαναφορά του περιεχομένου του δευτέρου ritornello στην αρχική τονικότητα στα μ. 45-46 (πρβλ. μ. 19-20).[1106] Παραδόξως όμως, το αργό αυτό μέρος καταλήγει σε μια τελευταία παρέμβαση του σολιστικού βιολιού, το οποίο παραλλάσσει ελαφρώς την πρώτη δίμετρη φράση του κυρίου θέματος στα μ. 47-48, περιβαλλόμενο μάλιστα από ενορχήστρωση που παραπέμπει εξίσου στα "σολιστικά" μ. 5-6 (όσον αφορά στο σώμα των εγχόρδων) όσο και στα "ορχηστρικά" μ. 1-2 (ως προς το περιεχόμενο των φλάουτων και των κόρνων)! Η πρωτότυπη αυτή υπόμνηση του κυρίου θέματος στο τέλος του κομματιού δεν μπορεί ωστόσο να θεωρηθεί τμήμα του καταληκτικού ritornello (από υφολογικής και από δομικής επόψεως συγχρόνως): κατά συνέπειαν, η μοναδική δυνατή ερμηνεία του διμέτρου 47-48 είναι αυτή μιας επιπρόσθετης σολιστικής *coda* – όσο παράδοξο και αν φαίνεται ενδεχομένως κάτι τέτοιο στο πλαίσιο μιας τριμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου.[1107]

Το εκτενέστερο δείγμα τριμερούς μορφής σονάτας σε αργό μέρος κοντσέρτου του 1775 εμφανίζεται στο Adagio σε Μι-μείζονα του *κοντσέρτου για βιολί σε Λα-μείζονα* KV 219.[1108] Αυτό καθίσταται άλλωστε αντιληπτό ήδη από το ευμέγεθες εναρκτήριο ritornello, που περιλαμβάνει μια πρώτη διατύπωση του κυρίου θέματος σε δομή αρμονικά ανοικτής περιόδου στα μ. 1-8, μια σύντομη μεταβατική ιδέα στα μ. 9-10, δύο πλάγιες θεματικές ιδέες στα μ. 11-13 και 14-16, καθώς και ισάριθμες καταληκτικές στα μ. 17-19 και 20-22.[1109] Το θεματικό αυτό υλικό παραλλάσσεται και εμπλουτίζεται περαιτέρω στην σολιστική *έκθεση* και την ορχηστρική της κατακλείδα (δεύτερο ritornello). Όσον αφορά στο κύριο θέμα, κατ'

δομικές ιδιαιτερότητες ενός μέρους κοντσέρτου της κλασσικής περιόδου και το αντιμετωπίζει με τους όρους της αμιγούς τριμερούς μορφής σονάτας.

[1101] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 22 και 28) και με πολλές επιφυλάξεις Metz (ό.π., σ. 233).

[1102] Πρβλ. σε γενικές γραμμές Weising (ό.π., σ. 22, 29 και 60) και εν μέρει Metz (ό.π., σ. 233).

[1103] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 22 και 30.

[1104] Πρβλ. πρωτίστως Weising (ό.π., σ. 22, 30 και 59) και δευτερευόντως Metz (ό.π., σ. 233).

[1105] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 22, 31 και 32· Metz, ό.π., σ. 233.

[1106] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 22 και 32· Metz, ό.π., σ. 233.

[1107] Κατά παρόμοιον τρόπο άλλωστε, ο μεν Weising (ό.π., σ. 22, 32 και 59) χαρακτηρίζει το επιπρόσθετο αυτό σολιστικό τμήμα ως "codetta", ο δε Metz (ό.π., σ. 233) ως "επίλογο".

[1108] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 26.

[1109] Πρβλ. περίπου ό.π., σ. 26 και 28.

αρχάς, παρατηρείται πως η συνοπτικότερη σολιστική εκδοχή του στα μ. 23-28, όχι μόνο χάνει την περιοδικότητά της, αλλά ουσιαστικά εξελίσσεται και κατά τρόπον τελείως διαφορετικό μετά το τρίτο της μέτρο (πρβλ. μ. 23-25 με 1-2 και 6), φθάνοντας μέσω των μ. 26-27 σε τέλεια πτώση στο μ. 28, η οποία μάλιστα ενισχύεται από μια σύντομη ορχηστρική παρεμβολή που ανάγεται στο καταληκτικό μοτίβο των μ. 20-21.[1110] Η μετάβαση της *εκθέσεως*, τουναντίον, προσλαμβάνει μεγαλύτερες διαστάσεις και συνίσταται αφ' ενός μεν σε μια νέα μετατροπική εξύφανση του επικεφαλής μοτίβου του κυρίου θέματος στα μ. 29-32 προς την Σι-μείζονα και αφ' ετέρου στην μεταφορά του διμέτρου 9-10 στα μ. 33-34 και στην μετέπειτα ρευστοποίηση του υλικού του στα μ. 35-36 με κατάληξη στην δεσπόζουσα της δευτερεύουσας αυτής τονικότητος.[1111] Σε αυτήν, εξ άλλου, κάνει την εμφάνισή της στα μ. 37-45 η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα σε δομή προτάσεως, το μοτιβικό υλικό της οποίας προέρχεται από την μετάβαση της *εκθέσεως* (πρβλ. τα μ. 38-39 και 40-41 στην γραμμή του σόλο βιολιού με τα μ. 31-32) αλλά και από τις καταληκτικές ιδέες του ritornello (πρβλ. μ. 37-40 στο μέρος της συνοδείας με μ. 20-21 καθώς και μ. 42-43 με 17-18).[1112] Αντιθέτως, η δεύτερη και η τρίτη πλάγια ιδέα ταυτίζονται με το αντίστοιχο θεματικό υλικό του εναρκτήριου ritornello (πρβλ. μ. 46-48 με 11-13 και μ. 49-51 με 14-16), στο οποίο προστίθεται μονάχα μια πτωτική προέκταση στα μ. 52-54, ενώ και στο ακόλουθο δεύτερο ritornello (που λειτουργεί ως ορχηστρική κατακλείδα της *εκθέσεως*) σχετικώς νέο είναι μόνο το δίμετρο 55-56, που προτάσσεται των δύο ήδη υφισταμένων καταληκτικών ιδεών στα μ. 57-59 και 60-62 (πρβλ. μ. 17-19 και 20-22) αντιστοίχως.[1113]

Η *επεξεργασία* ανοίγει με μια αποσπασματική παράθεση του σολιστικού κυρίου θέματος στην Σι-μείζονα στα μ. 63-66 (πρβλ. μ. 23-26), από εκεί και ύστερα όμως συνεχίζεται με ελεύθερη εξύφανση του υλικού του, χωρίς σαφείς θεματικές αναφορές σε άλλα γνωστά στοιχεία· παράλληλα, η μετατροπική κίνηση στα μ. 67-70 οδηγεί στην (σχετική της δεσπόζουσας) σολ-δίεση-ελάσσονα, η οποία εδραιώνεται σαφέστατα στα ακόλουθα μ. 71-76 – παρ' ότι ουδέποτε επικυρώνεται πτωτικά – προτού εγκαταλειφθεί κατά την σταδιακή επαναπροσέγγιση της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος στα μ. 77-82.[1114] Η ενδιαφέρουσα ορχηστρική παρεμβολή των μ. 83-85, εξ άλλου, αφού επιβεβαιώσει την προαναφερόμενη αρμονική κατάληξη στο μ. 83 με μια ακόμη συνοπτική αναφορά στο καταληκτικό μοτίβο των μ. 20-21, λειτουργεί και ως συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση*, προαναγγέλλοντας μιμητικά την κεφαλή του κυρίου θέματος στην δεύτερη και την πρώτη ομάδα βιολιών (στα μ. 84 και 85)[1115] – για τρίτο ritornello πάντως δύσκολα θα μπορούσε να γίνει εδώ λόγος, εξαιτίας της περιορισμένης έκτασης της ορχηστρικής αυτής παρεμβολής σε σύγκριση προς τα υπόλοιπα ritornelli. Από την στιγμή πάντως που το σόλο βιολί επανεμφανίζεται στα μ. 86-91 για την επανέκθεση της σολιστικής εκδοχής του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 23-28), η τρίτη σολιστική ενότητα διαφοροποιείται από την *έκθεση* μόνον ως προς ορισμένες λεπτομέρειες, μένοντας παράλληλα τελείως ανεπιρρέαστη από την δομή του εναρκτήριου ritornello: συγκεκριμένα, η εξύφανση της κεφαλής του κυρίου θέματος στην έναρξη της μεταβάσεως (μ. 92-96) είναι μεν διαφορετική – και κατά ένα μέτρο εκτενέστερη – της αντίστοιχης των μ. 29-32, αφού εδώ λαμβάνει πλέον χώραν μόνο μια σύντομη παρεμβολή της ομώνυμης ελάσσονος, αλλά ακολουθείται από την αυτούσια μεταφορά των μ. 33-36 στην υποκείμενη πέμπτη / υπερκείμενη τετάρτη στα μ. 97-100· επιπλέον, η σχεδόν αμετάβλητη

[1110] Πρβλ. ό.π., σ. 26 και 28.
[1111] Πρβλ. ό.π., σ. 26 και 29.
[1112] Ο Weising (ό.π., σ. 26 και 37) εκλαμβάνει τα μ. 37-45 ως ένα "τρίτο" θέμα που διαφοροποιεί ουσιαστικά την σολιστική *έκθεση* από το ορχηστρικό ritornello. Αυτό είναι κατ' αρχήν σωστό, αν δηλαδή αντιπαραβάλλει κανείς ένα προς ένα τα δομικά μέλη των δύο πρώτων μακροδομικών τμημάτων, παράλληλα όμως δίνει και την ψευδή εντύπωση της ενσωμάτωσης μιας απολύτως "νέας" θεματικής ιδέας στην σολιστική *έκθεση*.
[1113] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 26, 29 και 30.
[1114] Πρβλ. ό.π., σ. 26, 30 και 60.
[1115] Πρβλ. ό.π., σ. 26 και 30.

επαναφορά στην Μι-μείζονα ολόκληρης της πλάγιας θεματικής ομάδος στα μ. 101-119 διευρύνεται μόνο κατά ένα μέτρο, εξαιτίας της παρεμβολής του μ. 116 ανάμεσα στην κατ' εξοχήν τρίτη πλάγια ιδέα των μ. 113-115 (πρβλ. μ. 49-51) και την πτωτική της προέκταση στα μ. 117-119 (πρβλ. μ. 52-54)[1116] – δεν θα ήταν άλλωστε υπερβολικό να υποστηριχθεί στο σημείο αυτό ότι η μικρή αυτή προσθήκη έρχεται να βελτιώσει την μικροδομική οργάνωση της *επανεκθέσεως*, προσδίδοντας στα μ. 113-119 συνολικά την δομή μιας επτάμετρης προτάσεως. Έτσι, οδηγούμαστε φυσιολογικά στο καταληκτικό ritornello, το οποίο είναι κατ' ουσίαν αντίστοιχο του δευτέρου από θεματικής πλευράς, αλλά προσλαμβάνει εν μέρει διαφορετικό ρόλο, στον βαθμό που οι ιδέες των μ. 55-56 και 60-62 διατηρούν τον καταληκτικό τους χαρακτήρα κατά την τονική τους επαναφορά στα μ. 120-121 και 126-128, σε αντίθεση με την ενδιάμεση των μ. 57-59, η οποία τροποποιείται από ένα σημείο και έπειτα στα μ. 122-125 (πρβλ. ειδικότερα τα μ. 122-123 με τα 57-58) για τις ανάγκες προετοιμασίας της ενσωματωμένης στο ritornello σολιστικής καντέντσας.[1117]

Ως υποκατάστατο του εκτενούς αργού μέρους του κοντσέρτου KV 219, ο Mozart έγραψε τον επόμενο χρόνο (1776) το *Adagio σε Μι-μείζονα για βιολί και ορχήστρα* KV 261, εφαρμόζοντας την ίδια πάλι τριμερή μακροδομή αλλά σε πολύ μικρότερη έκταση.[1118] Χάριν συντομίας λοιπόν, το εναρκτήριο ritornello εξαντλείται στο τετράμετρο κύριο θέμα σε δομή ανοικτής προτάσεως, το οποίο, εντούτοις, στην σολιστική *έκθεση* εμφανίζεται σε μια διευρυμένη εκδοχή στα μ. 5-10a (πρβλ. μ. 5-7 με 1-3) με κατάληξη στην τονική.[1119] Η ακόλουθη μετάβαση των μ. 10b-14 στρέφεται φυσιολογικά προς την Σι-μείζονα και καταλήγει στην δεσπόζουσά της· εδώ όμως εντυπωσιάζουν πρωτίστως τα περίτεχνα σολιστικά περάσματα, στα οποία ίσως οφείλεται ως έναν βαθμό και η έναρξη του πλαγίου θέματος με μια σχετικώς εκτενή ορχηστρική παρεμβολή στα μ. 15-16, σε απάντηση της οποίας ο σολίστας εξυφαίνει κατόπιν το νέο μοτιβικό υλικό στα μ. 17-21.[1120] Το δεύτερο ritornello, πάντως, κάνει την εμφάνισή του στα μ. 22-24, με νέα θεματικά περιεχόμενα που επικυρώνουν πτωτικά την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως*.[1121] Στην *επεξεργασία* των μ. 25-32, ο Mozart αρκείται σε ελάχιστες και έμμεσες μόνον αναφορές στα μοτιβικά στοιχεία της πρώτης ενότητος, διαμορφώνοντας έτσι μια συνεχή μελωδική γραμμή στο μέρος του σολιστικού οργάνου με ελεύθερη ουσιαστικά εξέλιξη·[1122] σε αρμονικό επίπεδο, ωστόσο, η μεσαία αυτή ενότητα παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, δεδομένου του ότι η αρχική τονικοποίηση της σι-ελάσσονος (μ. 25-27) παραχωρεί την θέση της σε μια μετατροπική πορεία προς την αρχική τονικότητα (στα μ. 28-30), η οποία τελικά αναιρείται στα μ. 31-32 με την διπλή πτωτική επιβεβαίωση της δεσπόζουσας της σχετικής ντο-δίεση-ελάσσονος! Το γεγονός αυτό δεν αποτρέπει παρ' όλα αυτά την αδιαμεσολάβητη εμφάνιση της "διπλής επαναφοράς" στο αμέσως επόμενο μέτρο, με την οποία και ανοίγει η τρίτη σολιστική ενότητα, όπου το μεν κύριο θέμα επανεκτίθεται σε μια νέα συνοπτική εκδοχή στα μ. 33-36 (πρβλ. μ. 33-35 με 5-7 αλλά και μ. 36b με 10a), ενώ η μετάβαση διευρύνει το αντίστοιχο υλικό της *εκθέσεως* στα μ. 37-42 (με παρέκκλιση προς την υποδεσπόζουσα στα μ. 37-39 αντί των μ. 10b-11· πρβλ. αντιθέτως τα μ. 40-42 με τα 12-14), προκειμένου το πλάγιο θέμα να μεταφερθεί στα μ. 43-49 στην Μι-μείζονα δίχως ουσιώδεις αλλαγές.[1123] Η ακόλουθη τονική επαναφορά και των μ. 22-23 του ενδιάμεσου ritornello στα μ. 50-51, εξ άλλου, δίνει αρχικά την εντύπωση μιας ορχηστρικής κατακλείδας της *επανεκθέσεως*, πράγμα το οποίο διαψεύδεται ωστόσο από την μετέπειτα προσέγγιση ενός πτωτικού έξι-τέσσερα στο μ. 52,

[1116] Στις μικρές αυτές δομικές αλλοιώσεις εντός της *επανεκθέσεως* αναφέρεται και ο Weising, ό.π., σ. 26, 31 και 32.
[1117] Πρβλ. ό.π., σ. 26 και 32.
[1118] Πρβλ. ό.π., σ. 27.
[1119] Πρβλ. περίπου ό.π., σ. 27 και 28.
[1120] Πρβλ. ό.π., σ. 27 και 29.
[1121] Πρβλ. ό.π., σ. 27 και 30.
[1122] Πρβλ. ό.π.
[1123] Πρβλ. ό.π., σ. 27 και 31.

που δίνει το έναυσμα στον σολίστα να αναπτύξει μια αυτοσχέδια καντέντσα· στην πραγματικότητα λοιπόν, η καταληκτική λειτουργία του τρίτου αυτού ritornello μεταβιβάζεται στα μ. 53-55, στα οποία μια συνοπτική αναφορά στο κύριο θέμα (πρβλ. μ. 53 με 1) εξελίσσεται ελεύθερα (στο μ. 54), έως ότου συνδεθεί με την φιγούρα του μ. 24b (στο μ. 55a) και μια επιπρόσθετη καταληκτική χειρονομία.[1124]

Μεταξύ των αργών μερών των κοντσέρτων για βιολί επομένως, η τριμερής μακροδομική οργάνωση συνιστά την δημοφιλέστερη επιλογή. Κατ' εξαίρεσιν όμως, στο Andante cantabile σε Λα-μείζονα του *κοντσέρτου για βιολί σε Ρε-μείζονα* KV 218, ο Mozart δοκιμάζει για πρώτη φορά στο είδος του κοντσέρτου και την μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*.[1125] Το εναρκτήριο ritornello περιλαμβάνει μόνο το υλικό του κυρίου θέματος, μια οκτάμετρη πρόταση που καταλήγει σε απατηλή πτώση στο μ. 9 και γι' αυτό προεκτείνεται με ένα καταληκτικό δίμετρο προς την δεσπόζουσα· το ίδιο θέμα εμφανίζεται κατόπιν και στην σολιστική του εκδοχή, στα μ. 11-20, όπου διαπιστώνεται ότι το δίμετρο 7-8 έχει αντικατασταθεί πλέον από παρεμφερές υλικό στα μ. 17-18, που μάλιστα οδηγεί σε τέλεια πτώση στο μ. 19, με αποτέλεσμα η σολιστική επαναφορά των μ. 9-10 στα μ. 19-20 να προσλαμβάνει εδώ μεταβατικό ρόλο προς την δευτερεύουσα τονικότητα της Μι-μείζονος.[1126] Η τελευταία επιβάλλεται ως εκ τούτου απ' ευθείας στα μ. 21-28, όπου μια πρώτη πλάγια ιδέα περιοδικής δομής κάνει την εμφάνισή της, ενώ έπειτα από μια δίμετρη προέκταση της ιδίας στα μ. 29-30 έρχεται να προστεθεί και μια δεύτερη πλάγια ιδέα στα μ. 31-38 (επίσης υπό μορφήν περιόδου). Αξιοπαρατήρητο μάλιστα είναι το γεγονός ότι η ορχήστρα παρεμβάλλεται τακτικά στην *έκθεση*, επισφραγίζοντας την ολοκλήρωση κάθε μιας εκ των τριών σολιστικών θεματικών ιδεών (στα μ. 20b, 30 και 38), από την άλλη πλευρά όμως δεν κατορθώνει να διαμορφώσει ένα ενδιάμεσο ritornello, αφού το συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση* (μ. 39-42) ανατίθεται εκ νέου στον σολίστα· ιδιάζουσα επίσης είναι η "πρώιμη" επαναπροσέγγιση της συγχορδίας της Λα-μείζονος στο μ. 42, στο οποίο το σόλο βιολί προετοιμάζει από κοινού με τα κόρνα ένα αρμονικό υπόστρωμα για την επακόλουθη επανέκθεση του κυρίου θέματος![1127] Παρά τον μικρό αυτόν "αποσυντονισμό" της τονικής με την θεματική επαναφορά, ωστόσο, η *επανέκθεση* των μ. 43-70 ακολουθεί πιστά το πρότυπο της *εκθέσεως*, επιφέροντας περιορισμένες αλλαγές στο κύριο θέμα (τα μ. 43-50 αντιστοιχούν στα μ. 11-18, το δε δίμετρο 51-52 είναι από υφολογικής πλευράς αντίστοιχο των μ. 19-20, αλλά από αρμονικής επόψεως ανάγεται απ' ευθείας στα μ. 9-10) και μεταφέροντας με επουσιώδεις τροποποιήσεις τις πλάγιες θεματικές ιδέες στην αρχική τονικότητα (στα μ. 53-62 με 63-70).[1128] Στην συνέχεια, συγκροτείται μια αρκετά εκτενής προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας, αφ' ενός μεν με το σολιστικό υλικό των μ. 39-41 (του συνδετικού περάσματος) στα μ. 71-73 και αφ' ετέρου με νέο ορχηστρικό υλικό στα μ. 74-77.[1129] Το καταληκτικό ritornello, εντούτοις, εμφανίζεται μόνο μετά την αυτοσχέδια καντέντσα και προσλαμβάνει σαφέστατα την λειτουργία μιας *coda*: συγκεκριμένα, στα μ. 78-81 επανέρχεται αυτούσιο το καταληκτικό τετράμετρο του εναρκτήριου ritornello (μ. 7-10), όμως από εκεί και ύστερα το σόλο βιολί επανεμφανίζεται με μια νέα καταληκτική ιδέα στα μ. 82-84, η οποία και

[1124] Πρβλ. ό.π., σ. 27 και 32.
[1125] Πρβλ. ό.π., σ. 24 και 60.
[1126] Πρβλ. ό.π., σ. 24 και 28.
[1127] Όλες αυτές οι παρατηρήσεις για την πλάγια θεματική ομάδα της *εκθέσεως* και το συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση* γίνονται και από τον Weising (ό.π., σ. 24, 29 και 30), έστω και κατά τρόπον υπαινικτικό.
[1128] Πρβλ. ό.π., σ. 24 και 31.
[1129] Ο Weising (ό.π., σ. 24, 31 και 32), αντιθέτως, προσδίδει διαφορετική λειτουργία στα μ. 71-73 (καταληκτικό τμήμα της *επανεκθέσεως*) από τα μ. 74-77 (προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας)· αυτό όμως είναι τελείως παράλογο, διότι τα μ. 71-73 ουδόλως επικυρώνουν την Λα-μείζονα, αλλά – κατ' αναλογίαν προς τα μ. 39-41 – την μεταβάλλουν σε παρενθετική δεσπόζουσα της Ρε-μείζονος (υποδεσπόζουσας), μέσω της οποίας το νέο υλικό των μ. 74-77 κατευθύνεται προς το πτωτικό έξι-τέσσερα: είναι επομένως αδύνατον να χωρίσει κανείς τα μ. 71-73 από τα μ. 74-77, αφού αυτά διαμορφώνουν από κοινού μιαν ενιαία αρμονική φράση και ως εκ τούτου επιτελούν μία και μοναδική δομική λειτουργία.

επαναλαμβάνεται στα μ. 85-87 πριν την – μετρικώς μετατοπισμένη κατά έναν χρόνο – επαναφορά των ορχηστρικών μ. 5-6 στα μ. 88-90.[1130] Κατά συνέπειαν, το αργό αυτό μέρος, πέραν του ότι στερείται ενδιάμεσου ritornello, αξιοποιεί το καταληκτικό ως *coda*, περικλείοντας μάλιστα σε αυτό νέες σολιστικές φιγούρες εντός τμηματικών επαναφορών του θεματικού υλικού του εναρκτήριου ritornello·[1131] τα φαινόμενα αυτά, σε συνδυασμό και με την σολιστική-ορχηστρική προετοιμασία της καντέντσας, συνιστούν λοιπόν σαφείς ενδείξεις μιας πρώτης απόπειρας εξάλειψης (σε σημαντικό βαθμό) της καίριας δομικής εναλλαγής ανάμεσα σε τμήματα tutti και solo στα κοντσέρτα του Mozart.

Η εξέλιξη αυτή δεν υπήρξε εντούτοις άμεση, όπως αποδεικνύει η περίπτωση του Andante un poco adagio σε Μι-ύφεση-μείζονα του *κοντσέρτου για πιάνο σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 238 που γράφηκε το 1776 και ακολουθεί το ίδιο δομικό πρότυπο σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία*, αλλά με τρία ritornelli.[1132] Το επτάμετρο εναρκτήριο ritornello περιλαμβάνει και εδώ μόνο το κύριο θέμα (τελική πτώση στην δεσπόζουσα), το οποίο αμέσως μετά παρουσιάζεται και στην σολιστική του εκδοχή στα μ. 8-15 της *εκθέσεως*, έχοντας αντικαταστήσει ριζικά τα μ. 6-7 με μια ευρύτερη πτωτική διαδικασία στα μ. 13-15 (πρβλ. αντιθέτως τα μ. 8-12 με τα μ. 1-5).[1133] Ένα νέο καταληκτικό μοτίβο στα μ. 16-17 εν είδει ορχηστρικής παρεμβολής, αφού επικυρώσει την αρχική Μι-ύφεση-μείζονα, στρέφεται προς την σχετική ντο-ελάσσονα, στην οποία το πιάνο εκθέτει αρχικά μια μεταβατική ιδέα στα μ. 18-21 και κατόπιν την αλυσιδοποιεί παραλλάσσοντάς την περαιτέρω στα μ. 22-25a, προκειμένου να καταλήξει σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα.[1134] Έτσι, στα μ. 25b-33 παρουσιάζεται εν είδει διαλόγου ανάμεσα στην ορχήστρα και τον σολίστα η περιοδική πρώτη πλάγια θεματική ιδέα στην Σι-ύφεση-μείζονα και ακολουθείται από μία δεύτερη στα μ. 34-41, με χαρακτηριστικά δεξιοτεχνικά περάσματα στο μέρος του πιάνου.[1135] Η τέλεια πτώση στο μ.

---

[1130] Οι επισημάνσεις του Weising (ό.π., σ. 24, 32 και 60) είναι πολύ σωστές ως προς το ορχηστρικό σκέλος αυτής της "codetta" (μ. 78-81 και 88-90), προβληματίζει όμως η απόπειρα αναγωγής του σολιστικού υλικού στο κύριο θέμα και στις φιγούρες του συνδετικού περάσματος.

[1131] Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον να σημειωθεί εδώ ότι η συγκεκριμένη παρεμβολή σολιστικών χειρονομιών στα μ. 82-87 του καταληκτικού ritornello υπήρξε στην πραγματικότητα μια δεύτερη σκέψη του Mozart. Στην νέα έκδοση απάντων των έργων του – βλ. Christoph-Hellmut Mahling (επιμ.), *Wolfgang Amadeus Mozart: Violinkonzerte und Einzelsätze* (Neue Ausgabe sämtlicher Werke: Serie V / Werkgruppe 14 / Band 1), Bärenreiter, Kassel – Basel – London 1983, σ. 306 – δημοσιεύεται σε παράρτημα η αρχική εκδοχή του κλεισίματος του αργού μέρους του KV 218, κατά την οποία μετά τα μ. 78-81 εμφανίζονται απ' ευθείας τα μ. 88-90a και προστίθεται μόνο μια απλή (θεματικώς ουδέτερη) πτωτική διαδικασία εκτάσεως 1½ μέτρου· επομένως, στην θέση των μ. 82-90 υπήρχε αρχικά μόνο ένα τετράμετρο (μ. 82bis-85bis) που, παρά τις ενορχηστρωτικές-δυναμικές και δομικές διαφορές του σε σχέση με το αντίστοιχο τρίμετρο 88-90 της οριστικής εκδοχής, διαμόρφωνε μια αμιγώς ορχηστρική *coda*.

[1132] Πρβλ. Girdlestone (ό.π., σ. 86), Tischler (ό.π., σ. 16), Weising (ό.π., σ. 76 και ιδίως 107) καθώς και Brück (ό.π., σ. 31). Αντιθέτως, ο Hutchings (ό.π., σ. 47) κάνει λόγο για μια μορφή "σονάτας-άριας" (πιθανόν μόνον ο ίδιος κατανοεί τί ακριβώς θέλει να δηλώσει με αυτό), ενώ ο Berger (ό.π., σ. 119 και 132) παρουσιάζεται απρόθυμος να προβεί σε σαφή διάκριση ανάμεσα στον τριμερή τύπο σονάτας κοντσέρτου και σε αυτόν χωρίς *επεξεργασία*, καθ' ότι για τον ίδιο η μορφή σονάτας (κοντσέρτου) συνιστά πάντοτε έναν διμερή μακροδομικό σχεδιασμό.

[1133] Πρβλ. πρωτίστως Weising (ό.π., σ. 76 και 85) και Brück (ό.π., σ. 31), δευτερευόντως δε Tischler (ό.π., σ. 16). Εξ άλλου, παρά την διασύνδεση που επιχειρεί με την θεωρία του Koch, ο Berger (ό.π., σ. 134) δεν διστάζει να προτείνει την απολύτως εσφαλμένη θεώρηση των δύο παρουσιάσεων του κυρίου θέματος (στο εναρκτήριο ritornello και στην σολιστική *έκθεση*) ως των δύο τμημάτων μιας κοινής περιόδου, έστω και αν τελικά καταλήγει στο ορθό συμπέρασμα ότι η ορχηστρική εκδοχή θα έπρεπε μάλλον να εκληφθεί ως αυτόνομο τμήμα, κείμενο πέραν του βασικού μορφολογικού σχεδιασμού κατά το πρότυπο της σονάτας (που πραγματώνεται φυσικά στις σολιστικές ενότητες και μόνον).

[1134] Πρβλ. εν γένει Weising, ό.π., σ. 76 και 86. Η Brück (ό.π., σ. 31-32) αναφέρεται μόνο στην ορχηστρική παρεμβολή, στην οποία αποδίδει αποκλειστικά καταληκτική λειτουργία στο κύριο θέμα. Αντιθέτως, ο Tischler (ό.π., σ. 16) περιορίζει την μεταβατική λειτουργία μόνο στα μ. 16-17 και αντιλαμβάνεται την ακόλουθη θεματική ιδέα ως πρώτη στο πλαίσιο της πλάγιας ομάδος, παρά το γεγονός ότι η δευτερεύουσα τονικότητα δεν παγιώνεται εξ αρχής στα μ. 18-21! Το ίδιο σφάλμα γίνεται και από τον Girdlestone, ό.π., σ. 86.

[1135] Πρβλ. περίπου Weising (ό.π., σ. 76 και 86) και εν μέρει Tischler (ό.π., σ. 16).

41 όμως επικαλύπτεται από το δεύτερο ritornello των μ. 41-44, το οποίο με μια νέα μοτιβική φιγούρα επανερμηνεύει την δευτερεύουσα τονικότητα σε δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος, λειτουργώντας επομένως ως συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση*.[1136] Η δεύτερη αυτή σολιστική ενότητα έχει την ίδια ακριβώς φραστική δομή, έκταση και περιεχόμενα με την πρώτη: το κύριο θέμα επανεκτίθεται – ελαφρώς παρηλλαγμένο – στην σολιστική του εκδοχή στα μ. 45-52, η ορχηστρική παρεμβολή στα μ. 53-54 (πρβλ. μ. 16-17) στρέφεται προς την φα-ελάσσονα για την σχεδόν απαράλλακτη μεταφορά του μεταβατικού υλικού στην υποκείμενη πέμπτη / υπερκείμενη τετάρτη στα μ. 55-62a, ενώ η πλάγια θεματική ομάδα επανέρχεται με επουσιώδεις αλλαγές στην Μι-ύφεση-μείζονα στα μ. 62b-78.[1137] Ό,τι ακολουθεί από εκεί και πέρα, εντάσσεται πλέον στο τρίτο ritornello, το οποίο αφ' ενός μεν προετοιμάζει την σολιστική καντέντσα, προεκτείνοντας το υλικό του ενδιάμεσου ritornello στα μ. 78-83 (πρβλ. μ. 78-81 με 41-44), και αφ' ετέρου ολοκληρώνει το μέρος με την ανάκληση της γνωστής ορχηστρικής παρεμβολής στο τέλος του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 84 με 16) και μια απλούστατη πτωτική χειρονομία στο μ. 85, εν είδει μιας βραχύτατης *coda*.[1138]

Τα υπόλοιπα πάντως κοντσέρτα για πιάνο των ετών 1776-1777 περιλαμβάνουν από ένα αργό μέρος σε τριμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου. Το πρώτο από αυτά είναι το Adagio σε Σι-ύφεση-μείζονα του *κοντσέρτου για τρία* (ή δύο) *πιάνα σε Φα-μείζονα* KV 242,[1139] το οποίο ανοίγει με ένα εκτεταμένο ritornello που εμπεριέχει μια πρώτη διατύπωση του κυρίου θέματος (μ. 1-5), μέρος του υλικού της πλάγιας θεματικής ομάδος (μ. 6-11) καθώς και μια σύντομη κατακλείδα που ανάγεται στην πρώτη πλάγια ιδέα (μ. 12).[1140] Στην *έκθεση*, τώρα, οι σολίστες παρουσιάζουν για δεύτερη φορά το κύριο θέμα, ελάχιστα παρηλλαγμένο στα μ. 13-17, προεκτείνοντας μόνο την τελική του πτώση στην δεσπόζουσα (στο μ. 18), πριν την αδιαμεσολάβητη εμφάνιση μιας νέας (πρώτης) πλάγιας θεματικής ιδέας στην Φα-μείζονα στα μ. 19-22· ακολούθως, το πλάγιο θεματικό υλικό που είχε παρατεθεί ήδη στο εναρκτήριο ritornello παραλλάσσεται και αναπτύσσεται περαιτέρω από τους σολίστες ως δεύτερη (στα μ. 23-27a = μ. 6-10a) και τρίτη κατά σειράν ιδέα (στα μ. 27b-31, που συνιστούν ελεύθερη ανάπτυξη των μ. 10b-11) στο πλαίσιο της ευρύτερης "σολιστικής" πλάγιας θεματικής ομάδος, ενώ η δευτερεύουσα τονικότητα επικυρώνεται οριστικά στο σύντομο ενδιάμεσο ritornello των μ. 32-33a με νέες καταληκτικές χειρονομίες.[1141] Η ενότητα της *επεξεργασίας*, εξ άλλου,

---

[1136] Οι Weising (ό.π., σ. 76 και 87) και Brück (ό.π., σ. 31 και 32) τείνουν να δεχθούν μια (αμφίβολη) μοτιβική συγγένεια των μ. 41-44 προς την ορχηστρική παρεμβολή των μ. 16-17, σε αντίθεση με τον Tischler (ό.π., σ. 16) που δεν διακρίνει κάτι τέτοιο. Σύμφωνα με τον Berger (ό.π., σ. 133 και 135), εξ άλλου, η προσθήκη του συνδετικού αυτού περάσματος καταστρέφει την μακροδομική ισορροπία των δύο σολιστικών ενοτήτων, γι' αυτό και θεωρείται πλεονάζουσα από αρμονικής επόψεως· τελικά, η παρουσία της αιτιολογείται μόνο στην βάση της "εξισορροπητικής" επανεμφάνισης του υλικού της προς το τέλος του μέρους, πριν την σολιστική καντέντσα! Όλα αυτά τα ευφυολογήματα θα μπορούσαν βέβαια να είχαν αποφευχθεί, αν ο κύριος Berger είχε μελετήσει έστω και στοιχειωδώς τα δεδομένα της σύνθετης μορφής σονάτας κοντσέρτου που αναφέρει η θεωρία του ύστερου 18ου αιώνος και δη ο Koch, στον οποίο υποτίθεται ότι εδράζεται η τελείως αποτυχημένη θεώρησή του.

[1137] Πρβλ. Tischler, ό.π., σ. 16· Weising, ό.π., σ. 76, 88 και 89· Brück, ό.π., σ. 42.

[1138] Πρβλ. Tischler, ό.π., σ. 16· Weising, ό.π., σ. 76 και 89· Brück, ό.π., σ. 32 και 34· Berger, ό.π., σ. 132-133. Παρά την εξαιρετικά περιορισμένη του έκταση, στο τελευταίο αυτό δίμετρο του καταληκτικού ritornello (μ. 84-85) δεν μπορεί να αποδοθεί καμμία εναλλακτική λειτουργία: θα ήταν π.χ. παράλογο να εκληφθεί ως σύντομη καταληκτική προέκταση της αυτοσχέδιας σολιστικής καντέντσας, την οποία ουσιαστικά διαδέχεται, ενώ η αντιστοιχία του με ένα εμβόλιμο στις σολιστικές ενότητες ορχηστρικό τμήμα (και όχι με κάποιο απόσπασμα των προηγουμένων ritornelli) καθιστά πράγματι τελείως αυτόνομη την λειτουργική του σημασία, αποδεσμευμένη από οιαδήποτε προηγούμενα συμφραζόμενα.

[1139] Πρβλ. Hutchings, ό.π., σ. 47· Girdlestone, ό.π., σ. 89· Tischler, ό.π., σ. 21· Weising, ό.π., σ. 78.

[1140] Πρβλ. ιδίως Weising (ό.π., σ. 78 και δευτερευόντως Tischler (ό.π., σ. 21) και Girdlestone (ό.π., σ. 89).

[1141] Πρβλ. σε γενικές γραμμές Weising (ό.π., σ. 78, 85, 86 και 87) και Tischler (ό.π., σ. 21). Προβληματική στην θεώρηση του Weising είναι βέβαια η ερμηνεία των μ. 19-22 ως μεταβάσεως, την στιγμή μάλιστα που και ο ίδιος παραδέχεται ότι η δευτερεύουσα τονικότητα της Φα-μείζονος είναι εδώ εξ αρχής παρούσα· από την άλλη πλευρά, ο Tischler υποδεικνύει ως έναρξη της πλάγιας θεματικής ομάδος το μ. 18, πράγμα που είναι προφανώς υπερβολικό.

αφιερώνεται στην παρουσίαση και εξύφανση μιας ακόμη νέας σολιστικής ιδέας, η οποία εναλλάσσεται μεταξύ των πιανιστών στα μ. 33b-35a εμμένοντας αρχικά στην Φα-μείζονα, έπειτα στρέφεται κατά τον ίδιο τρόπο προς την σχετική σολ-ελάσσονα στα μ. 35b-37 και τελικά καταλήγει στην δεσπόζουσά της (με "μελωδική" πρωτοβουλία του πρώτου πιάνου) στα μ. 38-39· εντούτοις, στο μ. 40 ο Mozart αναθέτει επιπλέον στο πρώτο πιάνο ένα συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση*, πραγματοποιώντας έτσι – έστω και σε πολύ περιορισμένο χώρο – την τυπική επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητος μέσω της δεσπόζουσάς της.[1142] Πράγματι, στα μ. 41-46 επανεκτίθεται απαράλλακτο το κύριο θέμα στην σολιστική του εκδοχή (πρβλ. μ. 13-18) και αμέσως μετά ολόκληρη η πλάγια θεματική ομάδα μεταφέρεται αυτούσια στην Σι-ύφεση-μείζονα στα μ. 47-59 (πρβλ. μ. 19-31).[1143] Στο σημείο αυτό ξεκινά το τρίτο ritornello, διαμορφώνοντας σε πρώτη φάση μια ορχηστρική προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας στα μ. 60-62 επί τη βάσει της δεύτερης φράσεως του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 3b-5a)· έπειτα δε από την πλήρως καταγεγραμμένη καντέντσα για τρία ή δύο πιάνα, η ορχηστρική κατακλείδα της *εκθέσεως* (πρβλ. μ. 63-64a με 32-33a) συνδέεται για πρώτη φορά με την ακόμη πιο σύντομη καταληκτική ιδέα του εναρκτήριου ritornello (πρβλ. μ. 64b-65a με 12), ένας απόηχος της οποίας (πρβλ. μ. 65b με 65a) ολοκληρώνει παραδόξως το μέρος με την πλήρη υποκατάσταση του ορχηστρικού σώματος από τους τρεις (ή δύο) πιανίστες![1144]

Πλούσιο σε θεματικά περιεχόμενα είναι και το εναρκτήριο ritornello του τριμερούς Andante σε Φα-μείζονα του *κοντσέρτου για πιάνο σε Ντο-μείζονα* KV 246:[1145] στα μ. 1-8 διατυπώνεται η ορχηστρική εκδοχή του κυρίου θέματος (με τελική πτώση στην δεσπόζουσα), που ακολουθείται άμεσα από την βασική πλάγια θεματική ιδέα στα μ. 9-19 (σε δομή προτάσεως) και ένα καταληκτικό τρίμετρο στα μ. 20-22.[1146] Με την είσοδο του σολίστα πάντως, η εικόνα του κυρίου θέματος μεταβάλλεται ριζικά, καθ' ότι η πρώτη τετράμετρη φράση του διευρύνεται σε εξάμετρη στα μ. 23-28 (πρβλ. μ. 23-25 με 1-3), ενώ η δεύτερη (μ. 5-8) αντικαθίσταται από μια νέα στα μ. 29-31, η οποία φθάνει σε τέλεια πτώση που επικυρώνεται περαιτέρω από μια σύντομη ορχηστρική παρεμβολή στο μ. 32 (πρβλ. μ. 17).[1147] Η σολιστική *έκθεση* συνεχίζεται από εκεί και ύστερα με μια νέα μεταβατική ιδέα στα μ. 33-42, μέσω της οποίας πραγματοποιείται στροφή προς την Ντο-μείζονα και μετά από κατάληξη στην διπλή δεσπόζουσα μεταφέρεται στην δευτερεύουσα αυτή τονικότητα ολόκληρη η πλάγια ιδέα του ritornello στα μ. 43-53 (με ελάχιστες τροποποιήσεις στην πιανιστική εκδοχή της)· όπως όμως συμβαίνει συχνά, ο Mozart προσθέτει κατόπιν ένα σολιστικό πέρασμα στα μ. 54-59, διευρύνοντας έτσι το δεύτερο "ήμισυ" της *εκθέσεως* σε πλάγια θεματική ομάδα, προτού επικυρώσει οριστικά την δευτερεύουσα τονικότητα με την ορχηστρική κατακλείδα (δεύτερο ritornello) των μ. 60-66, που περιλαμβάνει εν μέρει νέο υλικό (μ. 60-61) αλλά πρωτίστως τα τελευταία μέτρα του εναρκτήριου ritornello (πρβλ. μ. 62-66 με 18-22).[1148] Για

[1142] Οι πληροφορίες που δίνουν οι Tischler (ό.π., σ. 21) και Weising (ό.π., σ. 78, 87 και 88) για την μεσαία μακροδομική ενότητα είναι ελάχιστες και μάλιστα ελέγχονται ως εσφαλμένες σε ό,τι αφορά στην σκιαγράφηση του αρμονικού της σχεδιασμού.

[1143] Πρβλ. Tischler, ό.π., σ. 21· Weising, ό.π., σ. 78, 88 και 89.

[1144] Πρβλ. πρωτίστως Weising (ό.π., σ. 78, 89 και 90) και δευτερευόντως Tischler (ό.π., σ. 21).

[1145] Ως προς την τριμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου του αργού αυτού μέρους, βλ. Tischler (ό.π., σ. 26), Weising (ό.π., σ. 80), Brück (ό.π., σ. 24) και – με ορισμένες επιφυλάξεις – Berger (ό.π., σ. 119 και 137-138)· μόνον ο – συχνά ασαφής – Hutchings (ό.π., σ. 47) υποδεικνύει στην παρούσα περίσταση μια "μορφή άριας".

[1146] Πρβλ. πρωτίστως Brück (ό.π., σ. 24 και 26) και δευτερευόντως Tischler (ό.π., σ. 26), Weising (ό.π., σ. 80) και Berger (ό.π., σ. 135).

[1147] Πρβλ. σχετικά Tischler (ό.π., σ. 26) και Weising (ό.π., σ. 80, 85 και 86).

[1148] Ως προς την μετάβαση και την πλάγια ομάδα της σολιστικής *εκθέσεως* καθώς και την ορχηστρική της κατακλείδα (ritornello), πρβλ. σε γενικές γραμμές Tischler, ό.π., σ. 26. Ο Weising (ό.π., σ. 80, 86, 87 και 107), εξ άλλου, δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην έναρξη της μεταβάσεως με το επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος, αλλά κατά τα άλλα τα πορίσματά του είναι αντίστοιχα των προαναφερομένων. Ειδική αναφορά στην πλάγια θεματική ομάδα κάνει ο Berger (ό.π., σ. 127), ενώ η Brück (ό.π., σ. 26) αναφέρεται μόνο στα περιεχόμενα του

τις ανάγκες πάντως της επικαλυπτόμενης με το δεύτερο ritornello *επεξεργασίας*, η κατάληξη στο μ. 66 προσλαμβάνει ήδη νέο μοτιβικό περιεχόμενο που συνίσταται σε μια φιγούρα αρπισμών, συνοδευτική της νέας σολιστικής ιδέας των μ. 67-73· με το νέο αυτό θεματικό στοιχείο πραγματοποιείται μετατροπία προς την σχετική ρε-ελάσσονα, η οποία εδραιώνεται στα μ. 74-78 με ανάκληση φιγούρων από την δεύτερη πλάγια ιδέα της *εκθέσεως* (πρβλ. μ. 74 και 76 με μ. 54), πριν την τελική επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητος στα μ. 79-82.[1149] Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει στην συνέχεια η έναρξη της *επανεκθέσεως* με την ορχηστρική εκδοχή της πρώτης φράσεως του κυρίου θέματος (πρβλ. 83-86 με 1-4), στην οποία το πιάνο απαντά με την παρουσίαση του αμιγώς σολιστικού κύριου θεματικού υλικού στα μ. 87-93 (πρβλ. μ. 25-31), ακολουθούμενου φυσικά και από την ορχηστρική παρεμβολή του μ. 32 στο μ. 94: είναι σαφές ότι η τρίτη αυτή μακροδομική ενότητα ανοίγει με ένα ορχηστρικό ritornello, γεγονός που συγχρόνως επιφέρει συνολικά στο κύριο θέμα μια διεύρυνση κατά δύο μέτρα![1150] Παρ' όλα αυτά, η εξέλιξη της σολιστικής *επανεκθέσεως* ακολουθεί πιστά τα θεματικά περιεχόμενα και την δομή της *εκθέσεως*, επαναφέροντας κατ' αρχάς στα μ. 95-104 το υλικό της μεταβάσεως, με παρέκκλιση προς την υποδεσπόζουσα και κατάληξη στην δεσπόζουσα, και μεταφέροντας κατόπιν στα μ. 105-121 ολόκληρη την πλάγια θεματική ομάδα στην Φα-μείζονα.[1151] Τέλος, στο πλαίσιο του τέταρτου και τελευταίου ritornello, ο Mozart παραλλάσσει τα μ. 4-8 του εναρκτήριου ritornello στα μ. 122-126 για τις ανάγκες της προετοιμασίας της σολιστικής καντέντσας, και μετά την αυτοσχεδιαστική παρέμβαση του πιανίστα επαναφέρει στην αρχική τονικότητα όλα τα περιεχόμενα του δεύτερου ritornello στα μ. 127-133 (αποκαθιστώντας παράλληλα το καταληκτικό μ. 22, έναντι του τροποποιημένου μ. 66, στο μ. 133).[1152] Με αυτόν τον τρόπο λοιπόν, στην εκτοπισθείσα από τις σολιστικές ενότητες δεύτερη φράση του κυρίου θέματος του εναρκτήριου ritornello ανατίθεται τελικά νέος ρόλος στην έναρξη του καταληκτικού.

Δίχως αμφιβολία, το *κοντσέρτο για πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* KV 271 είναι το ωριμότερο του είδους του κατά την δεκαετία του 1770 και το μόνο εφάμιλλο των αριστουργηματικών κοντσέρτων για πιάνο που γράφηκαν μετά το 1780. Καθένα εκ των τριών μερών του έχει να επιδείξει ιδιάζοντα δομικά γνωρίσματα, το δε Andantino σε τριμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου είναι το πρώτο αργό μέρος του είδους αυτού σε ελάσσονα τρόπο.[1153] Στην ντο-ελάσσονα, συγκεκριμένως, παρουσιάζονται στο εναρκτήριο ritornello τρεις θεματικές ιδέες, μία κύρια (στα μ. 1-7, με κατάληξη σε μισή πτώση), μία πλάγια (σχεδόν υπαινικτική, στα μ. 8-10) και μία καταληκτική (συνδεόμενη άμεσα με την προηγούμενη, στα μ. 11-16) σε ύφος recitativo.[1154] Με την είσοδο του σολίστα στην *έκθεση*, το κύριο θέμα δεν

---

δεύτερου ritornello, επισημαίνοντας μάλιστα και μια κάποια διασύνδεση των μ. 60-61 με τα μ. 13-14 του εναρκτήριου ritornello.

[1149] Οι Tischler (ό.π., σ. 27) και Weising (ό.π., σ. 80 και 87) επισημαίνουν, πέραν των άλλων, ειδικά για τα μ. 67-73 ορισμένες – τελείως επουσιώδεις κατά την γνώμη μου – μοτιβικές αναφορές στην μετάβαση αλλά και στο κύριο θέμα της *εκθέσεως*. Πρέπει επίσης να σημειωθεί εδώ η άκρως προβληματική διερεύνηση της αρμονικής συνιστώσας εκ μέρους του Weising, ό.π., σ. 80 και 88.

[1150] Πρβλ. εν μέρει Tischler, ό.π., σ. 27. Παρομοίως, ο Weising (ό.π., σ. 80 και 88) αποφεύγει να χαρακτηρίσει τα μ. 83-86 ως ritornello, αλλά σχολιάζει εύστοχα την σπανιότητα του φαινομένου της "τριπλής επαναφοράς" στον Mozart. Από την άλλη πλευρά, προξενεί αλγεινή εντύπωση η απουσία οιασδήποτε σχετικής αναφοράς στην μελέτη της Brück, ακριβώς επειδή τέτοιου είδους ζητήματα συνήθως την απασχολούν κατά προτεραιότητα.

[1151] Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 27) και Weising (ό.π., σ. 80 και 89).

[1152] Πρβλ. Tischler, ό.π., σ. 27· Weising, ό.π., σ. 80 και 89· Brück, ό.π., σ. 26-27.

[1153] Ως προς το μακροδομικό πρότυπο, πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 32), Weising (ό.π., σ. 82 και εν μέρει 107), Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 240), Brück (ό.π., σ. 29) και Berger (ό.π., σ. 119). Για τους παλαιότερους θεωρητικούς, τουναντίον, η μορφή του αργού αυτού μέρους αποτελούσε μάλλον ένα μυστήριο: ο Hutchings (ό.π., σ. 47) π.χ. αναφέρεται σε "μορφή άριας", ενώ ο Landon ("The concertos…", ό.π., σ. 252) εντοπίζει μόνο μια μείξη στοιχείων άριας και ιταλικού recitativo.

[1154] Πρβλ. κατά κύριον λόγο Weising (ό.π., σ. 82 και 85) και μόνο εν μέρει Tischler (ό.π., σ. 32), Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 240, και 241-242), Brück (ό.π., σ. 29), Roeder (ό.π., σ. 133), Berger (ό.π., σ. 135).

διαφοροποιείται ιδιαίτερα από δομικής επόψεως, αν εξαιρέσει κανείς την κατάληξή του στην τονική αυτήν την φορά (πρβλ. μ. 17-23 με 1-7), αλλά είναι αξιοπαρατήρητο το γεγονός ότι στα μεν μ. 17-19 τα έγχορδα της ορχήστρας επαναλαμβάνουν ακριβώς ό,τι είχαν εκθέσει και στα μ. 1-3 συνδυαζόμενα με ένα νέο μελωδικό ανάπτυγμα στο μέρος του πιάνου, ενώ στα μ. 20-22 το περιεχόμενο των μ. 4-6 μεταφέρεται στο πιάνο με πλούσιους μελωδικούς καλλωπισμούς και ο ρόλος της ορχήστρας υποβαθμίζεται σε καθαρά συνοδευτικό![1155] Η ορχηστρική παρεμβολή στα μ. 23-24, βασισμένη και αυτή στο ρυθμικό μοτίβο του κυρίου θέματος, στρέφεται κατ' ευθείαν προς την σχετική Μι-ύφεση-μείζονα, όπου κατόπιν εκτίθεται μια νέα θεματική ιδέα από τον πιανίστα (δίχως καμμία απολύτως συνοδεία) στα μ. 25-31: έτσι όπως παρουσιάζεται εδώ, δίνει την εντύπωση μιας πλάγιας θεματικής ιδέας, θεώρηση η οποία πάντως αναιρείται αν λάβουμε υπ' όψιν μας όσα διαδραματίζονται αργότερα στην *επανέκθεση*.[1156] Ως εκ τούτου, η πραγματική πρώτη πλάγια ιδέα εμφανίζεται μόνο στα μ. 32-38 και δεν είναι άλλη από εκείνη του εναρκτήριου ritornello (πρβλ. μ. 32-34 με 8-10) που με πρωτοβουλία του σολιστικού οργάνου διατυπώνεται πλέον ως ολοκληρωμένη αφ' εαυτής επτάμετρη πρόταση.[1157] Η περαιτέρω δε εξέλιξη της πλάγιας θεματικής ομάδος περιλαμβάνει νέες σολιστικές ιδέες στα μ. 39-44 και 45-47, καταλήγει όμως αναπάντεχα στο recitativo των μ. 11-16, που μεταφέρεται στην Μι-ύφεση-μείζονα με ορισμένες νύξεις ελάσσονος τρόπου στα μ. 48-53·[1158] καθώς ωστόσο το κατ' εξοχήν καταληκτικό στοιχείο έχει ήδη παρατεθεί στο τέλος της πλάγιας θεματικής ομάδος, η ορχηστρική κατακλείδα των μ. 53-60 (ενδιάμεσο ritornello), ενεργώντας αντιστρόφως ανάλογα, επικυρώνει την δευτερεύουσα τονικότητα βασιζόμενη σε μοτιβικό υλικό που προέρχεται από σολιστικές ιδέες της μεταβάσεως (πρβλ. μ. 53-55 με 25-27) και της πλάγιας θεματικής ομάδος (πρβλ. μ. 58-59 με 40-41).[1159] Μια επιπλέον δομική επικάλυψη (όπως αυτή του μ. 53) συνδέει την κατάληξη της *εκθέσεως* με την έναρξη της σύντομης *επεξεργασίας*, η οποία μάλιστα αρχικά δίνει την εντύπωση μιας συνοπτικής επανάληψης της ορχηστρικής κατακλείδας σε πιανιστική αναγωγή – αφού τα μ. 60-64 παραμένουν στην Μι-ύφεση-μείζονα και είναι αντίστοιχα των μ. 53-55, 56a και 59 (συγχωνευμένα στο μ. 63) καθώς και 58 – αλλά στην συνέχεια φανερώνει την αυτοτελή προτασιακή δόμησή της στα μ. 65-68 (πρβλ. ως ένα σημείο τα μ. 60-63) και 69-73 που δίχως ενδιάμεσους τονικούς σταθμούς καταλήγει στην δεσπόζουσα της αρχικής ντο-ελάσσονος.[1160]

Η *επανέκθεση* δεν ανοίγει με ένα ritornello (όπως στην προαναφερόμενη περίπτωση του KV 246), αλλά με μία επίφαση αυτού του μέσου, δεδομένου του ότι στα μ. 74-75 το πιάνο επανεισάγει το αρχικό δίμετρο του εναρκτήριου ritornello, ως προαναγγελία της σολιστικής εκδοχής του κυρίου θέματος που επανέρχεται αυτούσια στα μ. 76-82 (πρβλ. μ. 17-

[1155] Πρβλ. πρωτίστως Girdlestone (ό.π., σ. 99), Landon ("The concertos…", ό.π., σ. 252), Weising (ό.π., σ. 82 και 85), Marian W. Cobin ("Aspects of stylistic Evolution in two Mozart Concertos: K. 271 and K. 482", *The Music Review* 31, 1970, σ. 7), Roeder (ό.π., σ. 133) και δευτερευόντως Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 240), Berger (ό.π., σ. 127).

[1156] Πρβλ. ιδίως Tischler (ό.π., σ. 32), Weising (ό.π., σ. 82 και 86), Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 240) και εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 99-100), Roeder (ό.π., σ. 133), Berger (127 και 128).

[1157] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 82 και 86) και Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 240).

[1158] Ως προς την δεύτερη θεματική ομάδα της *εκθέσεως* συνολικά, πρβλ. πρωτίστως Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 240) και εν μέρει Tischler (ό.π., σ. 32), Weising (ό.π., σ. 82 και 86), Cobin (ό.π., σ. 7), Berger (ό.π., σ. 127 και 128). Οι Hutchings (ό.π., σ. 109), Girdlestone (ό.π., σ. 100), Landon ("The concertos…", ό.π., σ. 252), Brück (ό.π., σ. 30) και Roeder (ό.π., σ. 133), εξ άλλου, κάνουν ειδική μνεία στον σολιστικό χειρισμό του καταληκτικού recitativo, στο οποίο ο Weising (ό.π., σ. 82 και 87) αποδίδει ατυχώς τον ρόλο ενός ritornello.

[1159] Πρβλ. ιδίως Weising (ό.π., σ. 82 και 87) – παρακάμπτοντας μονάχα την θεώρηση του τμήματος αυτού ως ορχηστρικού "επιλόγου" που υποτίθεται ότι ακολουθεί το ritornello – και Cobin (ό.π., σ. 7), εν μέρει δε Girdlestone (ό.π., σ. 100), Tischler (ό.π., σ. 32), Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 241), Brück (ό.π., σ. 30) και Berger (ό.π., σ. 136).

[1160] Πρβλ. Girdlestone, ό.π., σ. 100· Tischler, ό.π., σ. 32· Weising, ό.π., σ. 82 και 88· Cobin, ό.π., σ. 7 και 9. Μόνον ο Berger (ό.π., σ. 136) κάνει τελικά το λάθος να θεωρήσει τα μ. 60-64 ως προέκταση του προηγούμενου ορχηστρικού καταληκτικού τμήματος.

23).[1161] Απαράλλακτη επίσης είναι η επικαλυπτόμενη με αυτό δίμετρη ορχηστρική παρεμβολή στα μ. 82-83 (πρβλ. μ. 23-24), γεγονός που μοιραία οδηγεί το μεταβατικό θέμα της *εκθέσεως* εκ νέου στην σχετική Μι-ύφεση-μείζονα: εδώ λοιπόν είναι που αποκαλύπτεται πλήρως ο λειτουργικός ρόλος αυτής της σολιστικής ιδέας, που αρχικά είναι ταυτόσημη – ακόμη και σε τονικό επίπεδο – της πρώτης ενότητος (πρβλ. μ. 84-88 με 25-29) και μόνο χάρη στο εμβόλιμο δίμετρο 89-90 επαναπροσεγγίζει τελικά την αρχική τονικότητα στα μ. 91-92 (πρβλ. μ. 30-31).[1162] Έτσι, η πλάγια θεματική ομάδα μεταφέρεται στην ντο-ελάσσονα με περιορισμένες μόνο αλλαγές (πρβλ. μ. 93-108 με 32-47), τουλάχιστον μέχρι το καταληκτικό στοιχείο των μ. 48-53, το οποίο τώρα παρουσιάζεται στα μ. 109-116 σε μια σχεδόν αποκλειστικά "πιανιστική" εκδοχή (πέραν της "παρεμβολής" στα μ. 109-110a, από την ορχήστρα μετέχουν πλέον μόνο τα πρώτα βιολιά, "γεμίζοντας" στα μ. 111-115 υπό μορφήν κανόνος τα κενά διαστήματα της μελωδικής γραμμής του πιάνου), που έχει μάλιστα διευρυνθεί κατά δύο μέτρα λόγω τμηματικών επαναλήψεων (μ. 109-110 = μ. 48 και μ. 114-115 = μ. 52).[1163] Παράλληλα, στο μ. 116 τοποθετείται η έναρξη του τρίτου και τελευταίου ritornello, στο οποίο βεβαίως ενσωματώνεται και η σολιστική καντέντσα. Σίγουρα δεν αποτελεί έκπληξη το γεγονός ότι το πρώτο ήμισυ του δεύτερου ritornello (μ. 53-56) μεταφέρεται στα μ. 116-119 στην ντο-ελάσσονα, λειτουργώντας πλέον ως προετοιμασία της καντέντσας·[1164] είναι όμως αρκετά παράδοξο το ότι η προετοιμασία αυτή ανατίθεται εν μέρει και στον σολίστα στα μ. 120-122, ο οποίος μάλιστα από εκεί και ύστερα εκτοπίζει την ορχήστρα – ακόμη και μετά την ολοκλήρωση της καντέντσας – προσθέτοντας στα μ. 123-125 μια αινιγματική διαμεσολάβηση πριν την παρηλλαγμένη επαναφορά του καταληκτικού recitativo των μ. 11-16 στα μ. 126-131, όπου η ορχήστρα διαμορφώνει πλέον μονάχα ένα λιτό πλαίσιο (με "παρεμβάσεις" στα μ. 126-127a και 130b-131), έχοντας ουσιαστικά εκχωρήσει στο πιάνο τα "δικαιώματά" της επί της ύστατης παρουσίασης του περάσματος σε τεχνοτροπία recitativo (μ. 127b-130a).[1165] Το καταληκτικό αυτό ritornello είναι επομένως ό,τι πιο ρηξικέλευθο έχουμε μέχρι στιγμής συναντήσει προς την κατεύθυνση της άρσης της δομικής εναλλαγής tutti – solo στο πλαίσιο μιας τριμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου· διότι φέρνει απροκάλυπτα στο προσκήνιο το σολιστικό όργανο, τηρώντας όμως στο έπακρο και τις καθιερωμένες λειτουργικές του υποχρεώσεις προς την συνολική μακροδομή (προετοιμασία της καντέντσας και κατακλείδα της *επανεκθέσεως*): τα μ. 123-131, ειδικότερα, παρά την κατ' εξοχήν σολιστική τους γραφή, δεν συνιστούν μια "προαιρετική" σολιστική *coda* (όπως π.χ. το τελικό δίμετρο του αργού μέρους του *κοντσέρτου για βιολί* KV 216) αλλά ένα "υποχρεωτικό" δομικό σκέλος του καταληκτικού ritornello.[1166]

---

[1161] Πρβλ. εν μέρει Tischler (ό.π., σ. 32) και Weising (ό.π., σ. 82 και 88)· ο τελευταίος ωστόσο εκλαμβάνει εσφαλμένα το δίμετρο 74-75 ως τελικό τμήμα της μεσαίας σολιστικής ενότητος αντί για εναρκτήρια χειρονομία της *επανεκθέσεως*. Η Cobin (ό.π., σ. 9), εξ άλλου, προσδίδει στα μ. 74-75 έναν ασαφή ρόλο "μελωδικής ανάπτυξης" και δεν διευκρινίζει πού ακριβώς ξεκινά η τρίτη σολιστική ενότητα.

[1162] Πρβλ. ιδίως Tischler (ό.π., σ. 32), Weising (ό.π., σ. 82 και 89) και εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 100), Roeder (ό.π., σ. 133). Η Cobin (ό.π., σ. 9) αποδίδει τελείως εσφαλμένα στα μ. 84-92 τον ρόλο ενός πλαγίου θέματος.

[1163] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 82 και 89, με την επιφύλαξη μόνον ότι τα μ. 109-116 *δεν* συνιστούν ritornello), Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 242), Brück (ό.π., σ. 30) και εν μέρει Tischler (ό.π., σ. 32).

[1164] Πρβλ. Girdlestone, ό.π., σ. 100· Tischler, ό.π., σ. 32· Weising, ό.π., σ. 82 και 89.

[1165] Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 32), Weising (ό.π., σ. 82, 90 και 108) και Brück (ό.π., σ. 30 και 31). Αναφορικά με το καταληκτικό recitativo και μόνον, βλ. επίσης Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 242) αλλά και Roeder (ό.π., σ. 133).

[1166] Μόνον υπό την έννοια αυτή μπορεί πιθανόν να αιτιολογηθεί η αναφορά του Girdlestone (ό.π., σ. 101) σε "ορχηστρικό κλείσιμο". Πρβλ. επίσης Berger (ό.π., σ. 136) και ως έναν βαθμό Brück (ό.π., σ. 29 και 30), η οποία ωστόσο, κινούμενη προς την αντίθετη κατεύθυνση, θεωρεί ότι το recitativo αυτό χάνει τελικά τον πρωταρχικό του χαρακτήρα ενός ritornello – η παρατήρηση αυτή είναι βεβαίως ορθή όσον αφορά στο τελικό τμήμα της πλάγιας θεματικής ομάδος της σολιστικής *εκθέσεως* και *επανεκθέσεως*, αδικεί όμως κατάφορα την λειτουργία του ιδίου τμήματος κατά την τελευταία επαναφορά του *μετά* την σολιστική καντέντσα.

Οι εναπομείνασες δύο περιπτώσεις αργών μερών σε τριμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου έως το 1780 εντοπίζονται σε έργα για φλάουτο και ορχήστρα. Το 1778 συγκεκριμένως, ο Mozart έγραψε το *κοντσέρτο για φλάουτο σε Σολ-μείζονα* KV 285c / 313 που περιλαμβάνει ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον Adagio ma non troppo σε Ρε-μείζονα.[1167] Στο εναρκτήριο ritornello, κατ' αρχάς, μια εισαγωγική χειρονομία "φανφάρας" στο μ. 1 προηγείται της κύριας θεματικής ιδέας των μ. 2-4a, ενώ στα μ. 4b-7a και 7b-9a παρουσιάζονται δύο ακόμη θεματικά στοιχεία, ο ρόλος των οποίων αποκαλύπτεται σταδιακά στην εξέλιξη του μέρους.[1168] Η "φανφάρα" πάντως ανοίγει με μια διπλή επικαλυπτόμενη εμφάνισή της στα μ. 9b-10 (πρώτα στα πνευστά και έπειτα στα έγχορδα) και την σολιστική *έκθεση*, το κύριο θέμα της οποίας συνίσταται αποκλειστικά στην απαράλλακτη επαναφορά της θεματικής ιδέας των μ. 2-4a στα μ. 11-13a.[1169] Στην συνέχεια, μια νέα σολιστική ιδέα στα μ. 13b-16a με μεταβατική λειτουργία καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα και ο αρμονικός αυτός στόχος ενισχύεται από μια σύντομη παρέμβαση της ορχήστρας στο υπόλοιπο του μ. 16 με ένα απόσπασμα από την δεύτερη θεματική ιδέα του ritornello (πρβλ. μ. 7a)· έτσι, στα μ. 17-19, 20-23a και 23b-26 παρουσιάζονται στην Λα-μείζονα τρεις πλάγιες θεματικές ιδέες, εκ των οποίων η πρώτη είναι σε δομή προτάσεως, η δεύτερη εξελίσσεται εν είδει διαλόγου ανάμεσα στην ορχήστρα και τον σολίστα, ενώ η τρίτη αποτελεί το κύριο πεδίο ανάδειξης της σολιστικής δεξιοτεχνίας.[1170] Για τις ανάγκες όμως του δεύτερου ritornello, που λειτουργεί ως κατακλείδα της *εκθέσεως*, στο μ. 27 μεταφέρεται στην δευτερεύουσα τονικότητα το περιεχόμενο των μ. 4b-5a του εναρκτήριου ritornello, στο οποίο κατόπιν προστίθεται μια νέα μελωδική απόληξη στο μ. 28a.[1171] Η ενότητα της *επεξεργασίας* (μ. 28b-37a) είναι μεν αρκετά εκτενής, αλλά και τελείως αυτόνομη από θεματικής πλευράς.[1172] Η βασική της ιδέα εισάγεται κατ' αρχάς στην Λα-μείζονα στα μ. 28b-30a, ενώ η εξύφανσή της στα μ. 30b-32a οδηγεί σε τέλεια πτώση στην μι-ελάσσονα· έπειτα, σε μια δεύτερη φάση ανάπτυξης του ιδίου υλικού στα μ. 32b-36, πραγματοποιείται στροφή προς την σχετική σι-ελάσσονα και τελική μισή πτώση σε αυτήν, την οποία ωστόσο διαδέχεται τελείως αναπάντεχα στο μ. 37a η δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της αρχικής τονικότητος. Ως εκ τούτου, η *επανέκθεση* εκκινεί στα μ. 37b-38 με την ορχηστρική "φανφάρα" των μ. 9b-10 και την αυτούσια επαναφορά του κυρίου θέματος στα μ. 39-41a, ενώ στα ακόλουθα μ. 41b-44 επανεμφανίζεται – επουσιωδώς τροποποιημένη – η ιδέα των μ. 4b-7a του εναρκτήριου ritornello και με την κατάληξή της στην δεσπόζουσα οδηγεί άμεσα στην μεταφορά της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Ρε-μείζονα, στα μ. 45-47 (= μ. 17-19), 48-51a (= μ. 20-23a) και 51b-53a (πρβλ. μόνο τα αρχικά μ. 51b-52a με τα 23b-24a). Στην θέση εξ άλλου των σολιστικών περασμάτων των μ. 24b-26, το φλάουτο αποχωρεί σχετικά γρήγορα από το προσκήνιο, προκειμένου η ορχήστρα να προετοιμάσει στα μ. 53b-54 την σολιστική του καντέντσα, με την όψιμη επαναφορά και του υλικού των μ. 7b-8 – που αυτήν την φορά βέβαια καταλήγει, όπως είναι φυσικό, σε ένα πτωτικό έξι-τέσσερα στα μ. 55-56. Βάσει αυτών των δεδομένων, καθίσταται πλέον εφικτή η ερμηνεία των ορχηστρικών ιδεών των μ. 4b-7a και 7b-9a του εναρκτήριου ritornello. Για την πρώτη από αυτές μάλιστα, είναι δυνατές δύο διαφορετικές ερμηνείες: είτε δηλαδή πρόκειται για μια δεύτερη κύρια ιδέα που, έχοντας απαλειφθεί από την *έκθεση*, αποκαθίσταται τελικά στην *επανέκθεση* διαμορφώνοντας κατά το πρότυπο του εναρκτήριου ritornello μια ευρύτερη κύρια θεματική ομάδα στα μ. 37b-44,[1173] είτε αφορά σε ένα μεταβατικό θεματικό στοιχείο, η κατ' εξοχήν

[1167] Ως προς την τριμερή μακροδομή του, πρβλ. επίσης Weising, ό.π., σ. 111.
[1168] Είναι ωστόσο προφανές ότι το ritornello δεν περιορίζεται μόνο στο κύριο θέμα, όπως υποστηρίζει ο Weising, ό.π., σ. 111. Ο Roeder (ό.π., σ. 135), εξ άλλου, υποδεικνύει μόνο την αρχική εισαγωγική χειρονομία και την μετέπειτα μελωδική κύρια ιδέα.
[1169] Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 111-112.
[1170] Πρβλ. εν μέρει ό.π., σ. 112.
[1171] Πρβλ. ό.π.
[1172] Πρβλ. περίπου ό.π.
[1173] Αυτήν την θεώρηση προτείνει συγκεκριμένως ο Weising, ό.π., σ. 112.

ορχηστρική φύση του οποίου ανακαλείται μόνο στην *επανέκθεση*, ενώ στην *έκθεση* – όπου εν γένει παρέχεται σαφής προτεραιότητα στην σολιστική γραφή – είχε υποκατασταθεί ως επί το πλείστον από σολιστικό υλικό. Εκτιμώ λοιπόν ότι τα μ. 4b-7a θα πρέπει να εκληφθούν ως μεταβατικό στοιχείο και αυτό αφ' ενός μεν διότι υφίσταται εμφανής θεματική-λειτουργική αντιστοιχία ανάμεσα στα μ. 16 και 44 των δύο εξωτερικών ενοτήτων (που δεν μπορεί να είναι τυχαία) και αφ' ετέρου επειδή ο χαρακτήρας αλλά και ο αρμονικός σχεδιασμός (που καταλήγει σε έναν σχετικώς εκτενή ισοκράτη επί της δεσπόζουσας) της θεματικής αυτής ιδέας αποπνέουν περισσότερο την αίσθηση της "κίνησης" προς έναν απώτερο – τονικό είτε θεματικό – στόχο. Για την δεύτερη ιδέα των μ. 7b-9a, αντιθέτως, δεν υφίσταται παρόμοιο ερμηνευτικό δίλημμα: το υλικό αυτό προορίζεται αποκλειστικά για την προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας και εκδηλώνει πράγματι την δυναμική του αυτή στα μ. 53b κ.εξ.[1174] Από εκεί και ύστερα, τα πράγματα μοιάζουν να παίρνουν και πάλι τον δρόμο τους, με την τονική επαναφορά του υλικού του δεύτερου ritornello στο δεύτερο σκέλος του καταληκτικού, στα μ. 57-58a (πρβλ. μ. 27-28a). Παρ' όλα αυτά, στα μ. 58b-59 επανεισάγεται για τελευταία φορά η γνωστή ορχηστρική "φανφάρα" (πρβλ. μ. 9b-10 / 37b-38), ακολουθούμενη από μια πλήρη (και ελαφρώς παρηλλαγμένη) καταληκτική παράθεση του κυρίου θέματος στα μ. 60-62 (πρβλ. μ. 11-13a) εν είδει σολιστικής *coda*·[1175] εύλογα λοιπόν μπορεί κανείς να υποθέσει ότι ο Mozart αισθάνθηκε εδώ την ανάγκη να ενισχύσει την καταληκτική επενέργεια του τρίτου ritornello, αφού η σύντομη κατακλείδα της *επανεκθέσεως* δεν ήταν από μόνη της ικανή να εκπληρώσει αυτόν τον στόχο.

Κάπου μεταξύ των ετών 1778 και 1780 έλαβε επίσης χώραν η σύνθεση ενός εναλλακτικού αργού μέρους για το προαναφερόμενο κοντσέρτο, που παρ' όλα αυτά διαδόθηκε περισσότερο ως αυτόνομο κομμάτι, υπό τον τίτλο *Andante σε Ντο-μείζονα για φλάουτο και ορχήστρα* KV 285e / 315. Το μέρος αυτό είναι μοναδικό στο είδος του, καθ' ότι δεν διαθέτει εναρκτήριο ritornello.[1176] Μόνο μια δίμετρη ορχηστρική χειρονομία προηγείται της εκθέσεως του κυρίου θέματος στα μ. 3-14a, που εκφέρεται απ' ευθείας από το φλάουτο με συνοδεία εγχόρδων και διατυπώνεται ως μια αρμονικά ολοκληρωμένη πρόταση. Η ακόλουθη μετάβαση των μ. 14b-20, αναπτύσσοντας το διαθέσιμο μοτιβικό υλικό, στρέφεται προς την διπλή δεσπόζουσα, προκειμένου στα μ. 21-32 να ακολουθήσει το πλάγιο θέμα στην Σολ-μείζονα, το όποιο μάλιστα εισάγεται και αυτό με την αρχική δίμετρη χειρονομία της ορχήστρας (στα μ. 21-22).[1177] Η δευτερεύουσα τονικότητα επικυρώνεται πάντως στα μ. 33-37, όπου ένα μοτίβο από το πλάγιο θέμα (πρβλ. μ. 25-26) εξυφαίνεται περαιτέρω στο πλαίσιο μιας ορχηστρικής κατακλείδας. Με το πέρασμα δε που φλάουτου στο μ. 37 και την επαναφορά του εναρκτήριου διμέτρου στα μ. 38-39 ξεκινά η δεύτερη μακροδομική ενότητα της *επεξεργασίας*:[1178] παρ' ότι όμως αρκετές μοτιβικές φιγούρες της *εκθέσεως* κάνουν εδώ σποραδικά την εμφάνισή τους, είναι μάλλον ανώφελο να επισημάνει κανείς συγκεκριμένες αναφορές στις ήδη υφιστάμενες ιδέες· αντ' αυτού λοιπόν, μια ελεύθερη μελωδική εξύφανση με αφετηρία την σολ-ελάσσονα (στα μ. 38-43a) στρέφεται σε πρώτη φάση προς την ρε-ελάσσονα (στα μ. 43b-49a) και μέσω της σχετικής λα-ελάσσονος (στα μ. 49b-52a) επαναπροσεγγίζει τελικά την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος στα μ. 52b-54, για τις ανάγκες της αυτούσιας *επανεκθέσεως* των μ. 55-86 (πρβλ. μ. 1-32, λαμβάνοντας βεβαίως υπ' όψιν μια αναπόφευκτη τονική παρέκκλιση προς την υποδεσπόζουσα που συνοδεύεται και από ορισμένες μελωδικές τροποποιήσεις στα μεταβατικά μ. 68b-74). Ακολούθως, ένα ανάπτυγμα της ορχηστρικής κατακλείδας της *εκθέσεως* στα μ. 87-92 (πρβλ. ιδίως μ. 87-89 με 33-35)

[1174] Δεν κατανοώ επομένως τον λόγο για τον οποίον ο Weising (ό.π., σ. 112) αντιμετωπίζει το θεματικό αυτό υλικό ως καταληκτικό τμήμα του κυρίου θέματος, αφού άλλωστε και ο ίδιος παραδέχεται ότι δεν εμφανίζεται πουθενά αλλού πέραν της προετοιμασίας της καντέντσας.
[1175] Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 112.
[1176] Πρβλ. ό.π.
[1177] Πρβλ. περίπου Weising (ό.π., σ. 112-113) και Roeder (ό.π., σ. 136).
[1178] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 113) και Roeder (ό.π., σ. 136).

μετατρέπεται σε προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας, ενώ μετά την πραγματοποίηση της τελευταίας, η καταληκτική παράθεση των μ. 1-4a στα μ. 93-96a με επιπρόσθετη πτωτική ολοκλήρωση στα μ. 96b-98 διαμορφώνουν μια εξάμετρη σολιστική *coda*.[1179] Σε γενικές γραμμές, είναι σαφές ότι η τριμερής μορφή σονάτας πραγματώνεται στην παρούσα περίσταση κατά τρόπον αρκετά τυπικό. Το βασικό πρόβλημα, εντούτοις, που ανακύπτει στο αργό αυτό μέρος έχει να κάνει με την ίδια την δυνατότητα ένταξής του στις μορφές σονάτας κοντσέρτου – με το κατά πόσον δηλαδή πληροί τα δομικά κριτήρια για την υπαγωγή του στον σύνθετο δομικό τύπο της τριμερούς σονάτας κοντσέρτου ή μήπως θα έπρεπε κατά προτίμηση να γίνει λόγος για μια απλή τριμερή μορφή σονάτας που ενσωματώνει ορισμένα στοιχεία κοντσέρτου. Η απουσία εναρκτήριου ritornello φέρνει σαφώς στο προσκήνιο τις σολιστικές ενότητες, ενώ τα υπόλοιπα δύο ritornelli (μ. 33-37 και 87-92) δίνουν περισσότερο την εντύπωση προεκτάσεων του σολιστικού πλαγίου θέματος· επιπλέον, το καταληκτικό ritornello (μ. 87-92) εκπληρώνει μονάχα την λειτουργία της προετοιμασίας της σολιστικής καντέντσας, αφού το κλείσιμο του μέρους ανατίθεται σε μια επιπρόσθετη *coda*. Σύμφωνα λοιπόν με τα παραπάνω δεδομένα, το Andante αυτό δεν θα έπρεπε να θεωρείται μέρος σε μορφή σονάτας κοντσέρτου. Από την άλλη πλευρά βέβαια, η τακτική παράθεση της δίμετρης αρχικής χειρονομίας στην έναρξη του κυρίου και του πλαγίου θέματος στην *έκθεση* (μ. 1-2, 21-22) και την *επανέκθεση* (μ. 55-56, 75-76), αλλά και στην αρχή της *επεξεργασίας* (μ. 38-39) και της *coda* (μ. 93-94) δεν μπορεί να περάσει απαρατήρητη, τουλάχιστον ως ένα υπόλειμμα της αρχής του ritornello υπό την πρωταρχική έννοια του όρου! Φαίνεται λοιπόν ότι είναι αδύνατον να τοποθετηθεί κανείς οριστικά και αμετάκλητα επί του παρόντος ζητήματος: διότι το μέρος αυτό μπορεί εξίσου να εκληφθεί ως ελλειμματική περίπτωση σονάτας κοντσέρτου όπως και ως δείγμα απλής σονάτας με ενσωματωμένα ορισμένα δομικά χαρακτηριστικά κοντσέρτου· έχω δε την αίσθηση ότι η δομική αυτή αμφισημία εξυπηρετεί αλλά και προσδιορίζεται σε τελική ανάλυση και από τις δύο δυνατότητες παρουσιάσεως του εν λόγω κομματιού, ως αργού μέρους ενταγμένου σε ένα ευρύτερο – πολύ συγκεκριμένο από ειδολογικής και μορφολογικής πλευράς – πλαίσιο ή ως αυτόνομης συνθέσεως.

Τα υπόλοιπα κοντσέρτα του έτους 1778 περιλαμβάνουν αργά μέρη σε μορφή σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία*. Εδώ υπάγεται κατ' αρχάς το Adagio ma non troppo σε Σολ-μείζονα του *κοντσέρτου για φλάουτο σε Ρε-μείζονα* KV 285d / 314,[1180] παρά τις πολλές ιδιαιτερότητές του. Το εναρκτήριο ritornello συνίσταται σε δύο θεματικά στοιχεία, την κατ' εξοχήν τετράμετρη φράση του κυρίου θέματος με κατάληξη στην τονική και μια δεύτερη φράση στα μ. 5-10 με κατάληξη στην δεσπόζουσα, η οποία στην πραγματικότητα εμπεριέχει δύο επιμέρους τμήματα (μ. 5-6 και 7-10) που στην εξέλιξη του μέρους εμφανίζονται χωριστά σε διαφορετικά συμφραζόμενα. Επιπλέον, το σόλο φλάουτο εισάγεται στα μ. 11-18 με μια νέα κατ' ουσίαν κύρια θεματική ιδέα (μόνο η κεφαλή της στο μ. 11 αντιστοιχεί στο μ. 1) που ολοκληρώνεται και αυτή με μια τέλεια πτώση.[1181] Μια σύντομη ορχηστρική παρεμβολή στο μ. 18, εντούτοις, οδηγεί απ' ευθείας στην σχετική μι-ελάσσονα για την παρουσίαση μιας δεύτερης σολιστικής ιδέας στα μ. 19-26, σε δομή προτάσεως και με σαφώς μεταβατική λειτουργία, όπως μαρτυρεί η σταδιακή της πορεία προς την διπλή δεσπόζουσα· ως εκ τούτου, στα μ. 27-39 μπορεί πλέον να ακολουθήσει άμεσα το πλάγιο θέμα στην Ρε-μείζονα, όπου το φλάουτο συνδιαλέγεται αρχικά με την ορχήστρα και τελικά αναλαμβάνει τον κυρίαρχο ρόλο.[1182] Στην συνέχεια, ένα δεύτερο ritornello κάνει την εμφάνισή του στα μ. 40-43 με νέο υλικό· αναπάντεχα όμως, το σόλο φλάουτο επανεισάγεται διακριτικά στα μ. 42-43 και αμέσως μετά εκτοπίζει σε σημαντικό βαθμό την ορχήστρα, αναπλάθοντας μοτίβα του

[1179] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 112.
[1180] Πρβλ. ό.π., σ. 113.
[1181] Είναι πάντως τελείως εσφαλμένη η θεώρηση του Weising (ό.π., σ. 113) περί μιας ενιαίας κύριας θεματικής ομάδος – με ορχηστρικές και σολιστικές ιδέες – στα μ. 1-18: ό,τι και αν συμβαίνει στην συνέχεια, η διάκριση ανάμεσα στο εναρκτήριο ritornello και την σολιστική *έκθεση* παραμένει απαραγνώριστη!
[1182] Πρβλ. εν γένει Weising, ό.π., σ. 113.

πλαγίου θέματος με νύξεις ελάσσονος τρόπου στα μ. 44-46 και προαναγγέλλοντας το ορχηστρικό κύριο θέμα στα μ. 47-49 (πρβλ. εν μέρει μ. 2)· δεδομένης δε και της ταυτόχρονης επανερμηνείας της Ρε-μείζονος σε δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος, ολόκληρο το τμήμα των μ. 40-49 συνιστά προφανώς ένα συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση*.[1183] Η "τριπλή επαναφορά" στα μ. 50-53 (πρβλ. μ. 1-4), ο σολιστικός χειρισμός του διμέτρου 5-6 στα μ. 54-55, η διακοπή της δεύτερης αυτής φράσεως του εναρκτήριου ritornello με το εμβόλιμο μ. 56 και η απαλοιφή της σολιστικής κύριας ιδέας της *εκθέσεως*, καθιστούν την έναρξη της μακροδομικής αυτής ενότητος εξόχως ιδιάζουσα, στον βαθμό που μέρος μόνον του ορχηστρικού κύριου θεματικού υλικού υποκαθιστά εδώ πλήρως το αντίστοιχο σολιστικό! Αντιθέτως, η επαναφορά της μεταβάσεως στην υποκείμενη πέμπτη / υπερκείμενη τετάρτη στα μ. 57-64 και η μετέπειτα μεταφορά του πλαγίου θέματος στην Σολ-μείζονα στα μ. 65-77 υπόκεινται σε επουσιώδεις μεταβολές.[1184] Παρακάτω λοιπόν, το καταληκτικό ritornello (με έναν αξιοπαρατήρητο, σχεδόν αδιάλειπτο διπλασιασμό της γραμμής των πρώτων βιολιών από το σόλο φλάουτο) αναλαμβάνει αφ' ενός μεν την προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας στα μ. 78-86 – συνδυάζοντας μάλιστα αναφορές στα περιεχόμενα του δευτέρου (πρβλ. εν γένει μ. 78-81 με 40-43) αλλά και του πρώτου ritornello (πρβλ. μ. 82-85a με 7-10a) – και αφ' ετέρου την ολοκλήρωση του κομματιού με μια τελική παράθεση των εναρκτήριων μ. 1-3 στα μ. 87-89 και μια δίμετρη καταληκτική προέκτασή τους στα μ. 90-91 εν είδει *coda*.[1185]

Τρεις δομικές ιδιαιτερότητες του αργού αυτού μέρους αξίζουν να τύχουν στο σημείο αυτό ειδικής μνείας και περαιτέρω σχολιασμού. Η πρώτη αφορά στον ρόλο των μ. 5-10 του εναρκτήριου ritornello: παρά το γεγονός ότι αρχικά δίνεται η εντύπωση μιας ολοκληρωμένης εξάμετρης φραστικής δομής, στην *επανέκθεση* αποκαλύπτεται ότι μόνο το δίμετρο 5-6 συνιστά μέλος του κυρίου θέματος, ενώ η εξέλιξη του στα μ. 7-10 αντιμετωπίζεται ως δευτερεύον στοιχείο, προορισμένο αποκλειστικά για την προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας στο καταληκτικό ritornello. Η δεύτερη παρατήρηση αφορά στην επανέκθεση του κυρίου θέματος, η οποία βασίζεται μόνο στο αντίστοιχο υλικό του εναρκτήριου ritornello και ούτε κατ' ελάχιστον στην σολιστική *έκθεση*· η κοινή μοτιβική αφετηρία των μ. 11-18 και 1-4 σίγουρα δεν επαρκεί ώστε να εξηγήσει από μόνη της μια συνθετική επιλογή που κατά πάσαν πιθανότητα υπαγορεύεται πρωτίστως από την βούληση του Mozart να συνοψίσει στο σημείο αυτό το αρχικό θεματικό υλικό δίχως μακρηγορίες. Τέλος, σημαντικά ερωτήματα γεννώνται αναφορικά με τον αριθμό, τον ρόλο και την φύση των ritornelli. Με το εναρκτήριο (μ. 1-10) βεβαίως έχουμε ήδη ασχοληθεί, στο δε καταληκτικό (μ. 78-91) εντυπωσιάζει ως έναν βαθμό η διαρκής παρουσία του φλάουτου που εμπλουτίζει ηχοχρωματικά και ενισχύει τον ήχο της υπόλοιπης ορχήστρας, αλλά κατά τα άλλα οι λειτουργίες που επιτελεί στο πλαίσιο της μακροδομής είναι οι αναμενόμενες. Τί συμβαίνει όμως στα μ. 40-53, όπου αποδίδονται *δύο* λειτουργίες (συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση* στα μ. 40-49 και έναρξη της *επανεκθέσεως* στα μ. 50-53) σε *τρία* υφολογικά τμήματα (δύο ορχηστρικά που περιβάλλουν ένα σολιστικό στα μ. 42-49); Αν κάποιος έκρινε σκόπιμο να θεωρήσει τα μ. 40-43 (ή μόνο τα μ. 40-41) ως δεύτερο ritornello και τα μ. 50-53 ως ένα τρίτο, τότε θα έπρεπε να αποδώσει στο ενδιάμεσο σολιστικό τμήμα την ιδιότητα μιας δεύτερης σολιστικής ενότητος· αυτό όμως είναι παράλογο, αφού τα μ. 42-49 δεν συνιστούν τίποτε περισσότερο από ένα πέρασμα προς την δεύτερη και τελευταία μακροδομική ενότητα (της *επανεκθέσεως*) και μάλιστα συνδέονται άρρηκτα με το υποτιθέμενο "δεύτερο" ritornello. Καταλήγω επομένως στο συμπέρασμα ότι τα μ. 40-53 πρέπει να ερμηνευθούν συνολικά ως ένα ενδιάμεσο ritornello με ενσωματωμένο σολιστικό πέρασμα προς την *επανέκθεση* πριν την "τριπλή επαναφορά", η οποία από υφολογικής και θεματικής πλευράς εντάσσεται μεν σε αυτό το ενδιάμεσο ritornello, παράλληλα όμως συνιστά και λειτουργικό μέλος της ενότητος της

[1183] Πρβλ. ό.π.
[1184] Για όλα τα παραπάνω, πρβλ. επίσης Weising, ό.π., σ. 113.
[1185] Πρβλ. ό.π.

*επανεκθέσεως*. Αυτή η διαπλοκή της υφολογικής με την θεματική και την αρμονική παράμετρο δεν δυσχεραίνει ασφαλώς την αναγνώριση των δομικών λειτουργιών των μ. 40-49 και 50-53, φαίνεται όμως πως επιφέρει ισχυρό πλήγμα στην δυνατότητα ανταπόκρισης της παραδοσιακής εναλλαγής tutti – solo στις "σύγχρονες" δομικές ανάγκες του κοντσέρτου της κλασσικής περιόδου.

Σε μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* είναι επίσης το Andantino σε Φα-μείζονα του *κοντσέρτου για φλάουτο και άρπα σε Ντο-μείζονα* KV 297c / 299,[1186] το οποίο πάντως είναι ούτως ή άλλως αισθητά απλούστερο από όλα τα υπόλοιπα αργά μέρη των κοντσέρτων για φλάουτο της περιόδου αυτής. Το εναρκτήριο ritornello, συγκεκριμένως, περιλαμβάνει μόνο το οκτάμετρο κύριο θέμα και μια τετράμετρη προέκταση του ιδίου (στα μ. 9-12) με κατάληξη στην τονική. Στην σολιστική *έκθεση*, κατόπιν, το φλάουτο με την άρπα παρουσιάζουν δίχως σημαντικές αλλαγές το κύριο θέμα στα μ. 13-20, ενώ η μισή πτώση με την οποία αυτό ολοκληρώνεται επιτρέπει στην ακόλουθη μεταβατική ιδέα των μ. 21-31 να τεθεί εξ αρχής στην Ντο-μείζονα, παρ' ότι ο στόχος της δεν είναι βέβαια άλλος από την διπλή δεσπόζουσα, που προετοιμάζει την έλευση του πλαγίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 32-52. Η δομή του θέματος αυτού αξίζει λεπτομερέστερης αναφοράς, καθώς οι αρχικές αντιπαραθέσεις της ορχήστρας (μ. 32-35 και 39-42) προς τους σολίστες (μ. 35-38 και 42-46) βασίζονται στην περιοδική εναλλαγή δύο μοτιβικών ιδεών, η δεύτερη εκ των οποίων όμως εξελίσσεται περαιτέρω σε δεξιοτεχνικά περάσματα για το φλάουτο (μ. 47-49) και την άρπα χωριστά (μ. 50-52), τα οποία επαναπροσδιορίζουν συνολικά την οργάνωση του πλαγίου θέματος ως προτασιακή. Η άρπα, επιπλέον, εξακολουθεί να έχει τον πρώτο λόγο και στο θεματικώς ουδέτερο σολιστικό πέρασμα των μ. 53-57 προς την *επανέκθεση*, στο πλαίσιο της οποίας το κύριο θέμα επανεμφανίζεται αναλλοίωτο στα μ. 58-65 (πρβλ. μ. 13-20), όπως εξ άλλου και η πρώτη φράση της μεταβατικής ιδέας που στα μ. 66-69 (πρβλ. μ. 21-24) τίθεται εκ νέου στην Ντο-μείζονα, προτού τελικά το υπόλοιπο μεταβατικό υλικό μεταφερθεί στην υποκείμενη πέμπτη / υπερκείμενη τετάρτη στα μ. 70-76 (πρβλ. μ. 25-31). Η επαναφορά του πλαγίου θέματος στην Φα-μείζονα είναι ως επί το πλείστον επουσιωδώς τροποποιημένη (πρβλ. μ. 77-91 με 32-46), όμως η ολοένα και πιο εντυπωσιακή σολιστική γραφή στα καταληκτικά περάσματα του φλάουτου (μ. 92-94 = μ. 47-49) και της άρπας (μ. 95-96 = μ. 50-51) κορυφώνεται στα μ. 97-99 με μια διεύρυνση του πτωτικού μ. 52 στην οποία συμπράττουν και οι δύο σολίστες. Το υλικό για την προετοιμασία της (μη-καταγεγραμμένης) σολιστικής καντέντσας στα μ. 100-103, εξ άλλου, είναι ήδη γνωστό κυρίως από το πλάγιο θέμα, αν και είχε προαναγγελθεί ως έναν βαθμό και από το ορχηστρικό πέρασμα του μ. 12 προς την *έκθεση*· το καταληκτικό αυτό ritornello αφιερώνεται πάντως κατά το μεγαλύτερο μέρος του σε μια *coda*, όπου τα περιεχόμενα του εναρκτήριου ritornello επανέρχονται σχεδόν στο σύνολό τους στα μ. 104-115a (= μ. 1-12a), ηχοχρωματικά εμπλουτισμένα και από τα δύο σολιστικά όργανα, τα οποία έχουν και τον τελευταίο λόγο, με αναμνήσεις από το πλάγιο αλλά και το κύριο θέμα στα μ. 115-116 (= μ. 43-44) και 117-118 (πρβλ. μ. 13), αντιστοίχως.[1187]

Η τελευταία χρονικά περίπτωση αργού μέρους σε μορφή σονάτας κοντσέρτου αυτής της περιόδου ακολουθεί αντιθέτως το διμερές μακροδομικό πρότυπο: πρόκειται για το θαυμάσιο Andante σε ντο-ελάσσονα της *sinfonia concertante σε Μι-ύφεση-μείζονα* για βιολί και βιόλα KV 320d / 364, που γράφηκε κάπου μεταξύ των ετών 1779 και 1780.[1188] Το

[1186] Πρβλ. περίπου Weising, ό.π., σ. 113.

[1187] Πρβλ. σε γενικές γραμμές και τις γενικόλογες υποδείξεις του Weising, ό.π., σ. 113.

[1188] Η διμερής μακροδομή αναγνωρίζεται εδώ από τους Ratner (*Classic Music*…, ό.π., σ. 304) και Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 245), έστω και υπό την έννοια μιας "αρχαϊκής" μορφής σονάτας τύπου Scarlatti. Ο Weising (ό.π., σ. 114-116), αντιθέτως, επιχειρεί αρχικά να αντιμετωπίσει το αργό αυτό μέρος επί τη βάσει του τριμερούς προτύπου και, όταν διαπιστώνει ότι αυτό δεν είναι εν τέλει και τόσο αποδοτικό, αντιπροτείνει μια διμερή θεώρηση, η οποία ωστόσο είναι και αυτή αρκετά προβληματική· ενδεικτικό άλλωστε της εξαιρετικά

εναρκτήριο ritornello είναι μικρής εκτάσεως και περιορίζεται στην παρουσίαση του κυρίου θέματος υπό μορφήν αρμονικά ανοικτής προτάσεως (στα μ. 1-8), που στην συνέχεια ανασκευάζεται ως σολιστικό κύριο θέμα, εκφερόμενο από το σόλο βιολί στα μ. 9-16 με κατάληξη στην τονική, και παραλλάσσεται ακόμη περισσότερο από την σόλο βιόλα στο πλαίσιο της μεταβάσεως της *εκθέσεως* (μ. 17-24), μετατρέποντας από την ντο-ελάσσονα προς την σχετική Μι-ύφεση-μείζονα και καταλήγοντας τελικά στην δεσπόζουσά της.[1189] Παρ' όλα αυτά, η μετάβαση συνεχίζεται με ένα δεύτερο, αρμονικώς στατικό τμήμα στα μ. 25-34, κατά την διάρκεια του οποίου τα δύο σολιστικά έγχορδα βρίσκουν την ευκαιρία να αναπτύξουν έναν ολοένα και πυκνώτερο διάλογο με δεξιοτεχνικά περάσματα.[1190] Έτσι, η πλάγια θεματική ομάδα στην Μι-ύφεση-μείζονα αρχίζει μόλις στο μ. 35, με μια εκτενή ορχηστρική παρεμβολή (στα μ. 35-39), το υλικό της οποίας παραλλάσσεται αμέσως μετά και από τους δύο σολίστες (στα μ. 40-45), προτού ακολουθήσει μια δεύτερη ιδέα – υπό μορφήν κανόνος και με εντυπωσιακά σολιστικά περάσματα – στα μ. 46-52.[1191] Στο σημείο αυτό κάνει πλέον την εμφάνισή του το ενδιάμεσο ritornello, επιτελώντας τον ρόλο της κατακλείδας της *εκθέσεως* με δύο πολύ διαφορετικά μεταξύ τους θεματικά στοιχεία: ένα πρώτο, στα μ. 53-57, που παραπέμπει εμμέσως στην πρώτη πλάγια θεματική ιδέα, καθώς και ένα δεύτερο, στα μ. 58-62, που εμπεριέχει σαφέστατες μοτιβικές αναφορές στο κύριο θέμα.[1192] Η δεύτερη μακροδομική ενότητα ανοίγει με ένα αναπτυξιακό τμήμα στα μ. 63-79, όπου το βιολί παρουσιάζει αρχικά ένα νέο μελωδικό ανάπτυγμα της κεφαλής του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα (στα μ. 63-66), το οποίο αλυσιδοποιείται κατόπιν από την βιόλα στην φα-ελάσσονα (στα μ. 67-70) και στην συνέχεια εξυφαίνεται περαιτέρω από τα δύο σολιστικά έγχορδα, που εμπλέκονται σε πυκνό διάλογο στα μ. 71-79 με απώτερο στόχο μια πτώση στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος.[1193] Στα μ. 80-90 λοιπόν, επανεισάγονται (και επεκτείνονται μάλιστα κατά ένα μέτρο) οι φιγούρες του διαλογικού δευτέρου τμήματος της μεταβάσεως (πρβλ. μ. 25-34),[1194] προετοιμάζοντας την ακόλουθη τροποποιημένη επαναφορά της πλάγιας θεματικής ομάδος στην ντο-ελάσσονα: συγκεκριμένα, η ορχηστρική παρεμβολή των μ. 91-95 είναι αντίστοιχη εκείνης των μ. 35-39, αλλά η μετέπειτα σολιστική παραλλαγή της ίδιας ιδέας διακόπτεται από νέα παρέμβαση της ορχήστρας στα μ. 99-100 (πρβλ. αντιθέτως τα μ. 96-98 με τα 40-42 καθώς και τα μ. 101-103 με τα 43-45)· η εμφάνιση μιας καινούργιας φιγούρας στο επιπρόσθετο δίμετρο 104-105, εξ άλλου, δημιουργεί έναν σύνδεσμο προς την επαναφορά της δεύτερης πλάγιας ιδέας στα μ. 106-115, η οποία εδώ αναπτύσσεται πλέον σε μεγαλύτερη έκταση (σε σχέση με την πρωτότυπη εκδοχή της), θυσιάζοντας παράλληλα την αυστηρή μιμητική τεχνική στον βωμό της δεξιοτεχνικής κορύφωσης που κατευθύνεται προς το καταληκτικό ορχηστρικό ritornello.[1195] Ως εκ τούτου, η ολοκλήρωση του κομματιού συντελείται σε πρώτη φάση με την προετοιμασία της καντέντσας στα μ. 116-121, που βασίζεται στο υλικό του πρώτου τμήματος του ενδιάμεσου ritornello (πρβλ. ιδίως μ. 116-119 με 53-56), ενώ μετά την καταγεγραμμένη καντέντσα των δύο σολιστών ακολουθεί εν είδει κατακλείδας η τονική επαναφορά του δεύτερου τμήματος

δυσχερούς θέσης στην οποία περιέρχεται ο συγγραφέας είναι το ότι αναγκάζεται να εκλάβει ως δομικό στοιχείο την αναφορά στο κύριο θέμα που εμπεριέχεται στην καταγεγραμμένη σολιστική καντέντσα!

[1189] Πρβλ. σχετικά: Weising, ό.π., σ. 114, 115 και 116· Rosen, *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 244-245· Roeder, ό.π., σ. 140.

[1190] Πρβλ. κυρίως Weising (ό.π., σ. 114, 115 και 116) και δευτερευόντως Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 245).

[1191] Πρβλ. ιδίως Weising (ό.π., σ. 114, 115 και 116), εν μέρει δε Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 244) και Roeder (ό.π., σ. 140).

[1192] Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 114, 115 και 116.

[1193] Πρβλ. εν μέρει Weising (ό.π., σ. 114, 115 και 116) και Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 245).

[1194] Κατά τον Weising (ό.π., σ. 114, 115 και 116), στα μ. 80-90 εντοπίζεται η έναρξη της υποτιθέμενης *επανεκθέσεως* με υλικό της μεταβάσεως ή μια επέκταση του σολιστικού διαλόγου που έχει ξεκινήσει από το προηγούμενο αναπτυξιακό τμήμα.

[1195] Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 114, 115 και 116.

του ενδιάμεσου ritornello στα μ. 122-125 (πρβλ. μ. 58-61), ελαφρώς παρηλλαγμένη και με την προσθήκη μιας τετράμετρης καταληκτικής προεκτάσεως στα μ. 126-129.[1196]

Στο σημείο αυτό, έχοντας εξαντλήσει τις αναλυτικές παρατηρήσεις επί των αργών μερών σε μορφές σονάτας της περιόδου 1775-1780, είμαστε πλέον σε θέση να προβούμε σε μια επισκόπηση των βασικών δομικών χαρακτηριστικών τους:

α) Ο τριμερής τύπος σονάτας παραμένει η δεσπόζουσα μακροδομική επιλογή για τα αργά μέρη κάθε είδους: βρίσκει ωστόσο συχνότερη εφαρμογή σε κοντσέρτα και σε σονάτες για πιάνο, ενώ στις συμφωνίες και σε έργα μουσικής δωματίου (με ή χωρίς πιάνο) αντιμετωπίζει σαφώς μεγαλύτερο ανταγωνισμό από άλλα δομικά πρότυπα.[1197] Παράλληλα, η μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* εμφανίζεται πλέον και σε άλλα μουσικά είδη πέραν της συμφωνίας – ιδίως σε κοντσέρτα, ενίοτε όμως και στο πλαίσιο της μουσικής δωματίου (*σονάτα για πιάνο και βιολί* KV 293c / 303)[1198] – εν αντιθέσει προς την διμερή μορφή σονάτας που τείνει να εξαλειφθεί, καθώς εντοπίζεται πλέον σε μεμονωμένες μονάχα περιπτώσεις συμφωνιών (εναλλακτικό αργό μέρος της KV 300a / 297), κοντσέρτων (KV 320d / 364) και σονατών για πιάνο (KV 189g / 282). Όσον αφορά, τέλος, στο ζήτημα των μακροδομικών επαναλήψεων, μη λαμβανομένων υπ' όψιν όλων των μορφών σονάτας κοντσέρτου αλλά και των εφαρμογών της σονάτας χωρίς *επεξεργασία* σε άλλα είδη, διαπιστώνεται ότι οι τυπικές δύο επαναλήψεις ισχύουν κατά κανόνα για τον τριμερή και τον διμερή τύπο σονάτας, αν και ειδικά κατά τα έτη 1778-1779 σημειώνονται ορισμένες αποκλίσεις, με επανάληψη μόνον της *εκθέσεως* (KV 300d / 310, εναλλακτικό αργό μέρος της *συμφωνίας* KV 300a / 297) ή και χωρίς αυτήν (KV 319).

β) Σε αντίθεση με την αμέσως προηγούμενη χρονική περίοδο, κατά το δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας του 1770 ο Mozart επιστρέφει σε πιο συμβατικές προδιαγραφές για τον αρμονικό σχεδιασμό της *εκθέσεως*: στον μείζονα τρόπο, κατ' αρχάς, ανάμεσα στις δύο περιοχές της τονικής και της δεσπόζουσας μόνο κατ' εξαίρεσιν εμφανίζεται προς στιγμήν – στην έναρξη της μεταβάσεως, συγκεκριμένως – μια τονικοποίηση της σχετικής ελάσσονος (όπως π.χ. στο KV 238), ενώ σύντομες παρεμβολές στον αντίθετο τρόπο και διαδικασίες επαναπροσέγγισης της αρχικής τονικότητος στο τέλος της *εκθέσεως* είναι πολύ σπάνιες·[1199] στα λίγα δείγματα γραφής σε ελάσσονα τρόπο, εξ άλλου, ως δευτερεύουσα τονικότητα αξιοποιείται πλέον αποκλειστικά η σχετική μείζονα και με εξαίρεση τις νύξεις της ομώνυμης ελάσσονος στο δεύτερο "ήμισυ" της *εκθέσεως* του KV 271 δεν παρατηρούνται άλλες τονικές ιδιαιτερότητες. Από θεματικής πλευράς, η ύπαρξη ενός κυρίου θέματος είναι συντριπτικά συνηθέστερη από τον συνδυασμό δύο θεματικών ιδεών σε μια κύρια ομάδα· επιπλέον δε, παρατηρείται ότι η μετάβαση καθίσταται ένας σχεδόν υποχρεωτικός όρος για τις *εκθέσεις* των έργων της περιόδου αυτής, όσο και αν ο "διτμηματικός" τύπος *εκθέσεως* παραμένει πάντοτε η κυρίαρχη επιλογή, ενώ ο "τριτμηματικός" εφαρμόζεται μόνο κατ' εξαίρεσιν.[1200] Στην περιοχή της δευτερεύουσας τονικότητος, εντούτοις, οι δυνατότητες εμφάνισης μιας πλάγιας θεματικής ομάδος και ενός ενιαίου πλαγίου θέματος παρουσιάζονται για πρώτη φορά στην σταδιοδρομία του Mozart αρκετά ισορροπημένες μεταξύ τους, γεγονός βεβαίως που οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στο είδος του κοντσέρτου, όπου κατά κανόναν το δεύτερο "ήμισυ" της *εκθέσεως*

[1196] Πρβλ. σε γενικές γραμμές – και με την ήδη εκπεφρασμένη αντίρρηση ως προς τον ρόλο που υποτίθεται ότι μπορεί να επιτελέσει η σολιστική καντέντσα στο ευρύτερο μακροδομικό πλαίσιο – Weising, ό.π., σ. 114, 115 και 116.
[1197] Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 179, 180 και 182.
[1198] Στην αυξανόμενη προτίμηση του Mozart προς το μέσον της συνθετικής του σταδιοδρομίας για την μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* αναφέρεται επίσης ο Girdlestone, ό.π., σ. 45· πρβλ. όμως και Weising, ό.π., σ. 180 και 181.
[1199] Πρβλ. εν μέρει Kurzmann, ό.π., σ. 70.
[1200] Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 183.

περιλαμβάνει αρκετές διαφορετικές σολιστικές ιδέες.[1201] Πολύ ενισχυμένη, τέλος, εμφανίζεται μεταξύ 1775-1780 και η πρακτική της ολοκλήρωσης της *εκθέσεως* με μια ξεχωριστή κατακλείδα (έστω και αν κατά κανόνα δεν παραπέμπει πλέον μοτιβικά στο κύριο θεματικό υλικό),[1202] που σε ελάχιστες περιπτώσεις λειτουργεί και ως συνδετικό πέρασμα προς την επανέναρξη της πρώτης αυτής ενότητος ή προς την ακόλουθη μακροδομική ενότητα.

γ) Η *επεξεργασία* του τριμερούς τύπου σονάτας αυτής της χρονικής περιόδου τείνει σε γενικές γραμμές να προσλάβει μεγαλύτερη έκταση και σημασία απ' ό,τι στο παρελθόν. Η παραπάνω διαπίστωση επιβεβαιώνεται κατ' αρχάς από το γεγονός ότι η μεσαία αυτή ενότητα συνίσταται πλέον κατά κανόνα σε δύο επιμέρους τμήματα (σπανίως δε και σε τρία),[1203] αλλά ακόμη και όταν αυτό δεν συμβαίνει, μια μονοτμηματική *επεξεργασία* δεν συνεπάγεται αυτομάτως την πολύ μικρή έκτασή της και έναν ρόλο που ελάχιστα υπερβαίνει εκείνον του συνδετικού περάσματος προς την *επανέκθεση*! Επιπλέον, ο αρμονικός σχεδιασμός της *επεξεργασίας* καθίσταται τώρα πλουσιώτερος σε γεγονότα, και αυτό παρά το ότι η έναρξή της από την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* επανέρχεται εντυπωσιακά στο προσκήνιο στον μείζονα τρόπο (όπου οι επιλογές της σχετικής της υποδεσπόζουσας αλλά και της ελάσσονος δεσπόζουσας εφαρμόζονται σε ευάριθμες μόνον περιπτώσεις) και είναι απολύτως δεσμευτική για τα έργα σε ελάσσονα τρόπο·[1204] διότι η δυνατότητα μιας αρμονικής πορείας δίχως ενδιάμεσους τονικούς σταθμούς τίθεται ουσιαστικά στο περιθώριο,[1205] αφού μια τέλεια ή μισή πτώση στην σχετική ελάσσονα πραγματοποιείται στα δύο τρίτα περίπου των έργων σε μείζονα τρόπο[1206] (οι *επεξεργασίες* μάλιστα των KV 189h / 283, KV 211 και KV 261 καταλήγουν σε μισή πτώση στην σχετική), ενίοτε δε επικυρώνονται πτωτικά εντός της *επεξεργασίας* τόσο η σχετική της υποδεσπόζουσας ή της δεσπόζουσας[1207] καθώς και η τονική στον μείζονα τρόπο, όσο και η υποδεσπόζουσα είτε η ελάσσονα δεσπόζουσα στον ελάσσονα τρόπο. Παρ' όλα αυτά βέβαια, ως προς την θεματική παράμετρο, ο Mozart εξακολουθεί να αρέσκεται στην παρουσίαση νέου υλικού στην μεσαία ενότητα και ορισμένες φορές μάλιστα να αρκείται αποκλειστικά σε αυτό, προσδίδοντας έτσι έναν "μη-αναπτυξιακό" χαρακτήρα στην συγκεκριμένη μακροδομική ενότητα.[1208] Αποσπάσματα πάντως των κυρίων θεματικών ιδεών παρατίθενται ενίοτε στην έναρξη της *επεξεργασίας* και συχνότερα αναπτύσσονται μέχρι ενός σημείου·[1209] ιδιαίτερο όμως ενδιαφέρον παρουσιάζει η κατ' εξαίρεσιν παράθεση τμήματος του κυρίου θέματος αφ' ενός μεν στην αρχική τονικότητα λίγο μετά την έναρξη της *επεξεργασίας*, εν είδει "άμεσης επαναφοράς" (KV 189h / 283), και αφ' ετέρου στην ελάσσονα δεσπόζουσα ακριβώς πριν την *επανέκθεση*, σε ρόλο θεματικής προαναγγελίας της επερχόμενης τρίτης μακροδομικής ενότητος (KV 189e / 280). Κατά τα άλλα, στοιχεία από τις πλάγιες θεματικές ιδέες αξιοποιούνται επίσης στο ένα τρίτο των *επεξεργασιών* αυτής της περιόδου, ενώ η ανάπτυξη υλικού από την κατακλείδα ή από την μετάβαση της *εκθέσεως* εντοπίζεται σε ολιγάριθμες μόνον περιπτώσεις.

---

[1201] Πρβλ. περίπου ό.π., σ. 44, 63, 87 και 94.

[1202] Πρβλ. ό.π., σ. 183

[1203] Για την Kurzmann (ό.π., σ. 71), αντιθέτως, η τριτμηματική *επεξεργασία* είναι συχνότερη της διτμηματικής, φαίνεται όμως ότι η ίδια έχει εν γένει την τάση να διασπά πολύ εύκολα μια ενότητα σε μικρότερα τμήματα επί τη βάσει της αρμονικής συνιστώσας και μόνον.

[1204] Τα δεδομένα αυτά έρχονται σε προφανή αναντιστοιχία με τις παρατηρήσεις τις Kurzmann, ό.π., σ. 71. Επίσης, η αλλαγή τρόπου στην έναρξη της *επεξεργασίας* που επισημαίνει με έμφαση ο Newman (ό.π., σ. 148) διαπιστώνεται ότι είναι εξαιρετικά σπάνια αυτήν την περίοδο στα έργα του Mozart.

[1205] Πρβλ. εν μέρει Kurzmann, ό.π., σ. 75.

[1206] Ο συνήθης προσανατολισμός της *επεξεργασίας* προς την σχετική ελάσσονα στα έργα αυτής της περιόδου επισημαίνεται και από την Kurzmann, ό.π., σ. 71. Πρβλ. επίσης ως έναν βαθμό Weising, ό.π., σ. 105.

[1207] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 105. Στην σχετική της δεσπόζουσας αναφέρεται επίσης η Kurzmann (ό.π., σ. 74-75), αν και υπερβάλλει ως προς την συχνότητα αξιοποίησής της στα έργα του Mozart αυτής της περιόδου.

[1208] Πρβλ. εν μέρει Kurzmann (ό.π., σ. 71) και Weising (ό.π., σ. 38, 87, 92, 177 και 183).

[1209] Πρβλ. εν μέρει Weising (ό.π., σ. 177), ο οποίος εντούτοις εκλαμβάνει μονοδιάστατα την πρακτική της παράθεσης του κυρίου θέματος στην *επεξεργασία* ως "παλαιομοδίτικη".

δ) Η *επανέκθεση* του τριμερούς τύπου σονάτας κατά το δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας του 1770 είθισται να μην αποκλίνει σημαντικά από τις προδιαγραφές της *εκθέσεως*, αν και μερικές φορές ο Mozart προβαίνει σε ενδιαφέροντες πειραματισμούς που αφορούν ως επί το πλείστον στον χειρισμό του κύριου θεματικού υλικού και δευτερευόντως της μεταβάσεως. Οι αυτούσιες *επανεκθέσεις* δεν απουσιάζουν κατά την παρούσα περίοδο, αλλά ο αριθμός τους μειώνεται αισθητά σε σχέση με τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1770. Ακόμη και έτσι πάντως, η αμετάβλητη επαναφορά του κυρίου θέματος (ενίοτε σε παρηλλαγμένη εκδοχή που δεν αλλοιώνει πάντως την δομή του)[1210] είναι συνολικά κατά τι συνηθέστερη από κάθε δυνατότητα δομικής τροποποίησής του,[1211] πράγμα που ισχύει και για το μεταβατικό υλικό, ενώ οι πλάγιες και καταληκτικές ιδέες μεταφέρονται ως επί το πλείστον με επουσιώδεις μόνον τροποποιήσεις στην αρχική τονικότητα.[1212] Από την άλλη πλευρά, η δυνατότητα εσωτερικής διεύρυνσης ενός θεματικού στοιχείου εφαρμόζεται αρκετά συχνά σε μεταβάσεις, λιγότερο συχνά σε πλάγιες και κύριες ιδέες και ελάχιστα σε καταληκτικές· η απάλειψη μέρους του πρωτογενούς υλικού, εξ άλλου, αφορά σχεδόν αποκλειστικά σε κύριες ιδέες, καθ' ότι βρίσκει ελάχιστη εφαρμογή σε πλάγιες, ενώ η παρεμφερής περίπτωση πλήρους αποκοπής της μεταβάσεως στην *επανέκθεση* είναι επίσης εξαιρετικά σπάνια· σποραδικά, επίσης, μέρος του υλικού του κυρίου θέματος ή της μεταβάσεως αντικαθίσταται από νέα περιεχόμενα (ειδικά μάλιστα στην *σονάτα* KV 189d / 279 το φαινόμενο αυτό συνδέεται με την εμφάνιση μιας μικρής "δευτερεύουσας ανάπτυξης") ή μια κύρια ιδέα συμπτύσσεται. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον ωστόσο παρουσιάζουν τρεις περιπτώσεις αναδιάταξης των στοιχείων της *εκθέσεως*:[1213] α) στην *σονάτα* KV 189d / 279 το μεταβατικό υλικό μετατίθεται μετά την πλάγια θεματική ομάδα και προτάσσεται της κατ' εξοχήν κατακλείδας, ενισχύοντας επομένως την καταληκτική της λειτουργία· β) στο *κουαρτέττο με φλάουτο* KV 285a η πρώτη μόνο φράση του κυρίου θέματος επανεκτίθεται μετά τις πλάγιες και καταληκτικές ιδέες, ολοκληρώνοντας έτσι μια "αντικατοπτρική επανέκθεση"· γ) το ίδιο περίπου συμβαίνει και στην περίπτωση της *συμφωνίας* KV 319, όπου μετά το πλάγιο θέμα (και μια σύντομη καταληκτική προέκτασή του) επανεκτίθεται αργοπορημένα τμήμα του κυρίου θέματος, ακριβώς πριν την επαναφορά της κατακλείδας.[1214] Οι τονικές παρεκκλίσεις από την αρχική τονικότητα στο πλαίσιο της *επανεκθέσεως*, από την άλλη πλευρά, αφορούν σχεδόν αποκλειστικά στην – συνήθη για τον Mozart – τονικοποίηση της υποδεσπόζουσας είτε της ελάσσονος σχετικής της στην έναρξη του μεταβατικού τμήματος[1215] (μόνο στην περίπτωση του *κοντσέρτου για πιάνο* KV 271, στο ίδιο ακριβώς σημείο εμφανίζεται η σχετική μείζονα)· αντιθέτως, η "πλεονάζουσα" παρέκκλιση προς την υποδεσπόζουσα λίγο μετά την έναρξη του πλαγίου θέματος της *σονάτας* KV 300d / 310 συνιστά μεμονωμένο γεγονός, όπως εξ άλλου και η σύντομη παρεμβολή της ομώνυμης ελάσσονος κατά την επανέκθεση του κυρίου θέματος στην *συμφωνία* KV 213a / 204.[1216]

ε) Σε αντίθεση με την εντατική ενασχόληση του Mozart με την *coda* μεταξύ των ετών 1772-1774, από το 1775 και έπειτα παρατηρείται μια σημαντική αναδίπλωση στο ζήτημα

[1210] Στην απλή παραλλαγή του επανεκτιθέμενου κυρίου θέματος αναφέρεται ο Jalowetz (ό.π., σ. 439), επισημαίνοντας ειδικώτερα ότι ο Mozart αρκείται στον καλλωπισμό της βασικής μελωδικής γραμμής ή στον ποικιλματικό εμπλουτισμό του θέματος γενικότερα. Πρβλ. επίσης Irving (*Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 126) και δευτερευόντως Weising (ό.π., σ. 183).

[1211] Ο Weising (ό.π., σ. 177), αντιθέτως, υπερεκτιμά κάπως την συχνότητα εμφάνισης μιας τροποποιημένης επαναφοράς του κυρίου θέματος στις *επανεκθέσεις* των αργών μερών του δευτέρου ημίσεως της δεκαετίας του 1770.

[1212] Πρβλ. εν μέρει W. Fischer, ό.π., σ. 70.

[1213] Πρβλ. σε γενικές γραμμές Weising, ό.π., σ. 183.

[1214] Η αντεστραμμένη επανέκθεση των βασικών θεμάτων στον Mozart μνημονεύεται ακροθιγώς από τους Newman (ό.π., σ. 158) και Weising (ό.π., σ. 179), ενώ ο Irving (*Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 134) ορθότατα υποδεικνύει ότι η τεχνική αυτή βρίσκει σπανιώτατη εφαρμογή σε αργά μέρη.

[1215] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 105.

[1216] Το τελευταίο αυτό φαινόμενο δεν είναι καθόλου σύνηθες, όπως αφήνει να εννοηθεί ο Weising, ό.π., σ. 183.

αυτό:[1217] είναι άλλωστε απολύτως ενδεικτικό το γεγονός ότι από τα αργά μέρη σε (απλή) μορφή τριμερούς σονάτας της περιόδου αυτής δύο μόνο (τα KV 213a / 204 και KV 189h / 283) διαθέτουν *coda*, βασισμένη αποκλειστικά σε κύριες θεματικές ιδέες[1218] και παρουσιαζόμενη μετά την επανάληψη της *επανεκθέσεως*.[1219] Παράλληλα βέβαια, η εφαρμογή του δομικού αυτού μέσου σε τρία αργά μέρη κοντσέρτων τριμερούς μακροδομικής διάρθρωσης, όπου το εκάστοτε σολιστικό όργανο επανεισάγεται μετά την καντέντσα του (KV 285e / 315) είτε μετά την ορχηστρική κατακλείδα (KV 216 και KV 285c / 313) για μια καταληκτική υπόμνηση του κυρίου θέματος, συνιστά μια ενδιαφέρουσα καινοτομία.[1220]

ς) Η δεύτερη μακροδομική ενότητα των ευάριθμων πραγματώσεων της διμερούς μορφής σονάτας κατά την παρούσα περίοδο αντιστρέφει την τονική πορεία της *εκθέσεως* δίχως ενδιάμεσους σταθμούς (KV 189g / 282), στρέφεται προς την σχετική της υποδεσπόζουσας πριν την οριστική επαναφορά της αρχικής μείζονος τονικότητος (εναλλακτικό αργό μέρος της *συμφωνίας* KV 300a / 297) ή επικεντρώνεται στην υποδεσπόζουσα προτού επαναπροσεγγίσει την αρχική ελάσσονα τονικότητα (KV 320d / 364). Σε θεματικό επίπεδο, σίγουρα δεν είναι τυχαίο ότι και στις τρεις προαναφερόμενες περιπτώσεις υφίσταται μια έστω και υπαινικτική αναφορά στην έναρξη του κυρίου θέματος, πριν την περαιτέρω ανάπτυξη του ιδίου, υλικού της μεταβάσεως, μιας πλάγιας θεματικής ιδέας είτε ακόμη ενός νέου θεματικού στοιχείου· στο δεύτερο τμήμα, εξ άλλου, η επανέκθεση του πλαγίου και καταληκτικού θεματικού υλικού μπορεί να είναι αυτούσια ή διευρυμένη. Τέλος, στην *σονάτα* KV 189g / 282 ο Mozart προσθέτει αναπάντεχα μετά την επανάληψη της δεύτερης μακροδομικής ενότητος μια *coda*, βασισμένη στο κύριο θέμα και εν γένει συμβατή με τις προδιαγραφές που διέπουν το επιπρόσθετο αυτό δομικό μέλος και κατά την εφαρμογή του στον τριμερή τύπο σονάτας.

ζ) Στις σονάτες χωρίς *επεξεργασία* αυτής της περιόδου (ανεξαρτήτως του αν πρόκειται για τον απλό δομικό τύπο ή για τον μεικτό τύπο κοντσέρτου) το συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση* εξακολουθεί να είναι υποχρεωτικό και να διαμορφώνεται ως επί το πλείστον από νέες ιδέες είτε – σπανιώτερα – από αναφορές σε θεματικά στοιχεία της *εκθέσεως* (όπως στα KV 285d / 314 και KV 338)· εξαιρουμένου δε του KV 293c / 303, το οποίο ολοκληρώνεται με μια μικρή προέκταση της κατακλείδας της *επανεκθέσεως*, η προσθήκη μιας *coda* θεωρείται σχεδόν επιβεβλημένη και στο πλαίσιό της είθισται να περιλαμβάνεται μια καταληκτική αναφορά στο κύριο θέμα, σε συνδυασμό και με νέες φιγούρες είτε επιπρόσθετες μοτιβικές "αναπολήσεις" (χωρίς πάντως να είναι σχεδόν δεσμευτική, όπως παλαιότερα, η αναδρομή στο υλικό του συνδετικού περάσματος ανάμεσα στις δύο μακροδομικές ενότητες). Όσον αφορά στην *επανέκθεση*, παρατηρείται ότι η αυτούσια επαναφορά του περιεχομένου της *εκθέσεως* εφαρμόζεται στον συγκεκριμένο δομικό τύπο συχνότερα απ' ό,τι στον τριμερή (περίπου στο ήμισυ των σχετικών δειγμάτων), αλλά και πέραν τούτου οι παρατηρούμενες τροποποιήσεις του δεδομένου υλικού (διεύρυνση της μεταβάσεως, αντικατάσταση του κυρίου θέματος, μερική αποκοπή ή διεύρυνση μιας πλάγιας ιδέας) είναι μεμονωμένες. Από αρμονικής πλευράς, εξ άλλου, η μετάβαση παρεκκλίνει συχνά προς την περιοχή της υποδεσπόζουσας είτε της σχετικής της (κατ' εξαίρεσιν στο KV 297c / 299 εκκινεί από την δεσπόζουσα, όπως δηλαδή και στην *έκθεση*), ενώ τυχόν παρεμβολές του αντίθετου τρόπου στο πλαίσιο της δεύτερης τονικής περιοχής της *εκθέσεως* διατηρούνται αναλλοίωτες και στην *επανέκθεση* (βλ. αρχικό αργό μέρος της *συμφωνίας* KV 300a / 297 αλλά και KV 338).

---

[1217] Πρβλ. Finscher ("Zur Coda bei Mozart", ό.π., σ. 94), εν αντιθέσει προς τον Weising (ό.π., σ. 183) που ισχυρίζεται ότι η προσθήκη μιας *coda* παραμένει συχνή την περίοδο αυτή.

[1218] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 177.

[1219] Ως προς την σαφή διάκριση της *coda* από την κατάληξη της *επανεκθέσεως*, βλ. επίσης Rosen, *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 445.

[1220] Η οποία μάλιστα εντοπίζεται μόνο σε αργά μέρη τριμερούς σονάτας κοντσέρτου, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Weising, ό.π., σ. 61.

η) Η συστηματική ενασχόληση του Mozart με το είδος του κοντσέρτου κατά τα έτη 1775-1780 παρουσιάζει ως προς την δομή των αργών μερών τάσεις απλοποίησης, εξέλιξης επί τη βάσει των πειραματισμών των ετών 1773-1774 αλλά και ανανέωσης συνάμα. Το εναρκτήριο ritornello απουσιάζει μόνο από την ιδιάζουσα περίπτωση του KV 285e / 315· τουναντίον, όλα τα υπόλοιπα αργά μέρη σε τριμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου ανοίγουν με την ορχηστρική εκδοχή του κυρίου θέματος και αν δεν αρκούνται μόνο σε αυτό (όπως τα KV 211 και KV 261)[1221] περιλαμβάνουν επιπλέον θεματικό υλικό της μεταβάσεως (KV 216, KV 219, KV 285c / 313), πλάγιες και καταληκτικές θεματικές ιδέες (KV 219, KV 242, KV 246, KV 271), ενίοτε δε και υλικό προορισμένο μόνο για την προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας (KV 246 και KV 285c / 313).[1222] Το δεύτερο ritornello λειτουργεί πάντοτε ως ορχηστρική κατακλείδα της *εκθέσεως*[1223] και συνίσταται σε υλικό του εναρκτήριου ritornello (KV 211 και KV 285c / 313), σε νέα θεματικά στοιχεία (KV 216, KV 261, KV 242), σε συνδυασμό των δύο προαναφερόμενων δυνατοτήτων (KV 219 και KV 246) ή σε ανάπλαση ιδεών της σολιστικής *εκθέσεως* (KV 271 και KV 285e / 315).[1224] Τρίτο ritornello, με το οποίο να πραγματώνεται το φαινόμενο της "τριπλής επαναφοράς" (του "ορχηστρικού" κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα) στην έναρξη της *επανεκθέσεως*, υφίσταται μόνο στο KV 246, το οποίο ως εκ τούτου διαθέτει κατ' εξαίρεσιν τέσσερα ritornelli. Το εκάστοτε καταληκτικό ritornello, εξ άλλου, εμφανίζεται πάντοτε μετά την ολοκλήρωση της σολιστικής *επανεκθέσεως* και επιτελεί διπλή λειτουργία (εκτός του KV 285e / 315), δηλαδή αφ' ενός μεν προετοιμασίας της καντέντσας, με υλικό που ως επί το πλείστον ανάγεται στο πρώτο (KV 216, KV 219, KV 242, KV 246, KV 285c / 313) είτε στο δεύτερο ritornello (KV 219, KV 261, KV 242, KV 271, KV 285e / 315) – μόνο στο KV 211 η ορχηστρική αυτή προετοιμασία διαμορφώνεται από ουδέτερο θεματικό υλικό – και αφ' ετέρου κατακλείδας της *επανεκθέσεως*, συνήθως κατ' αναλογίαν του δευτέρου ritornello (KV 211, KV 216, KV 219, KV 246, KV 285c / 313), άλλοτε όμως με υλικό που ανάγεται απ' ευθείας στο εναρκτήριο ritornello (KV 261, KV 242, KV 271).[1225] Στην μεμονωμένη περίπτωση διμερούς σονάτας κοντσέρτου του KV 320d / 364, υπάρχουν τρία επίσης ritornelli: στο εναρκτήριο εμφανίζεται μόνο το κύριο θέμα,[1226] ενώ στο ενδιάμεσο δεύτερο εισάγονται δύο νέες ορχηστρικές ιδέες εν είδει κατακλείδας της *εκθέσεως*, οι οποίες και επανεμφανίζονται στο καταληκτικό ritornello, η μεν πρώτη ως προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας, η δε δεύτερη (ενισχυμένη από καταληκτική προέκταση) ως κατακλείδα της δεύτερης μακροδομικής ενότητος. Στον νέο τύπο σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία*, εξ άλλου, ο Mozart αναθέτει στην ορχήστρα τρία ή δύο μόνο ritornelli. Το εναρκτήριο παρουσιάζει πάντοτε το κύριο θέμα, ενίοτε και με υλικό για την προετοιμασία της καντέντσας (KV 285d / 314) ή με μια καταληκτική προέκταση (KV 297c / 299), ποτέ όμως με μεταβατικές, πλάγιες ή καταληκτικές ιδέες, όπως στην περίπτωση αρκετών τριμερών μορφών σονάτας κοντσέρτου![1227] Το ενδιάμεσο ritornello – εφ' όσον βεβαίως υφίσταται – μπορεί να περιορισθεί στον ρόλο του συνδετικού περάσματος προς την *επανέκθεση* με νέο υλικό (KV 238)[1228] ή επιπροσθέτως να επεκταθεί μέχρι την έναρξη της *επανεκθέσεως* διαμορφώνοντας και μια "τριπλή επαναφορά" (KV 285d / 314). Το καταληκτικό ritornello, τέλος, προετοιμάζει την σολιστική καντέντσα με υλικό και από τα δύο προηγούμενα ritornelli (KV 285d / 314) ή μόνο από το ενδιάμεσο δεύτερο (KV

[1221] Ο Weising (ό.π., σ. 61) εύστοχα επισημαίνει ότι η πρακτική του περιορισμού του εναρκτήριου ritornello στο κύριο θέμα εφαρμόζεται μόνο σε αργά μέρη σονάτας κοντσέρτου και ουδέποτε σε γρήγορα.
[1222] Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 69 και 116.
[1223] Πρβλ. Brück, ό.π., σ. 23.
[1224] Κατά συνέπεια, το υλικό του δεύτερου ritornello δεν είναι πάντοτε αμιγώς "ορχηστρικό", όπως διατείνεται ο Weising (ό.π., σ. 94), αλλά κατά κανόναν. Ο ίδιος πάντως ορθώς σημειώνει σε άλλο σημείο της μελέτης του (ό.π., σ. 110) ότι τα ritornelli αυτής της περιόδου δεν ανάγονται μόνο σε μοτίβα του κυρίου θέματος.
[1225] Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 110.
[1226] Πρβλ. ό.π., σ. 116.
[1227] Πρβλ. εν μέρει ό.π., σ. 69 και 116.
[1228] Πρβλ. Brück, ό.π., σ. 23.

238), ενδεχομένως όμως και από σολιστικά κυρίως στοιχεία (KV 297c / 299), ενώ σε κάθε περίπτωση ολοκληρώνει το μέρος συνολικά με μια *coda*, βασισμένη ως επί το πλείστον στο υλικό του κυρίου θέματος (KV 218, KV 285d / 314, KV 297c / 299) ή σε ένα άλλο – εμβόλιμο στις σολιστικές ενότητες – ορχηστρικό μοτίβο (KV 238).

Ως προς την αλληλοδιαπλοκή ορχηστρικών τμημάτων και σολιστικών ενοτήτων, υπερισχύει πλέον η τάση ενσωμάτωσης των σολιστικών οργάνων στα ορχηστρικά τμήματα παρά η αντίστροφη πρακτική της επίδρασης του ορχηστρικού υλικού επί των σολιστικών ενοτήτων. Αυτό είναι εμφανές ιδίως στις μορφές σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, όταν φερ' ειπείν το συνδετικό πέρασμα ανατίθεται εξ ολοκλήρου στους σολίστες (KV 218 και KV 297c / 299) ή το σολιστικό όργανο ενσωματώνεται στο ενδιάμεσο ritornello που επιτελεί ήδη αυτήν την λειτουργία (KV 285d / 314), αλλά και όταν το solo συμμετέχει στην προετοιμασία της καντέντσας (KV 218) ή συμπράττει με την ορχήστρα στην τελική *coda* (KV 218, KV 297c / 299 και εν μέρει KV 285d / 314). Ανάλογα φαινόμενα βρίσκουν όμως εφαρμογή και σε ορισμένες τριμερείς μορφές σονάτας κοντσέρτου: αφ' ενός πρόκειται για τις σολιστικές *code* των KV 216, KV 285c / 313 και KV 285e / 315 που μας έχουν ήδη απασχολήσει, και αφ' ετέρου για την ιδιάζουσα περίπτωση του KV 271, όπου η σολιστική καντέντσα προετοιμάζεται εν μέρει αλλά και επεκτείνεται από τον σολίστα, ο οποίος επιπροσθέτως σφετερίζεται και το "ορχηστρικό" υλικό της κατακλείδας της *επανεκθέσεως*! Η άλλη όψη του νομίσματος συνοψίζεται στις ακόλουθες επισημάνσεις: α) Οι όποιες τροποποιήσεις του ορχηστρικού υλικού στην σολιστική *έκθεση* καθώς και η προσθήκη νέων σολιστικών ιδεών (όπως π.χ. στα KV 219 και KV 242) διατηρούνται κατά κανόναν και στην *επανέκθεση*·[1229] κατ' εξαίρεσιν ωστόσο, στο μεν KV 285c / 313 το μεταβατικό υλικό του εναρκτήριου ritornello αντικαθίσταται σχεδόν εξ ολοκλήρου στην *έκθεση* από νέο σολιστικό, για να αποκατασταθεί όμως πλήρως στην *επανέκθεση*, στο δε KV 285d / 314 η *έκθεση* διαθέτει νέο σολιστικό κύριο θέμα, το οποίο εντούτοις ουδέποτε επανεκτίθεται, αφού στην θέση του (στην έναρξη της *επανεκθέσεως*) επανέρχεται το κύριο θεματικό υλικό του εναρκτήριου ritornello και δη στην πρωτότυπη ορχηστρική του εκδοχή! β) Στα KV 285c / 313 και KV 285e / 315, μια σύντομη ορχηστρική χειρονομία εμφανίζεται τακτικά ως "ritornello" (με την πρωταρχική σημασία του όρου) και προτάσσεται όλων σχεδόν των μακροδομικών σολιστικών ενοτήτων είτε ακόμη παρεμβάλλεται εντός τους. γ) Στο KV 271, εξ άλλου, η καταληκτική ιδέα του εναρκτήριου ritornello ενσωματώνεται στο τέλος της σολιστικής *εκθέσεως* και *επανεκθέσεως*, με αποτέλεσμα το ενδιάμεσο και το καταληκτικό ritornello που ακολουθούν άμεσα να υποχρεώνονται τρόπον τινα να μεταπλάσουν για την ορχήστρα υλικό από την σολιστική μετάβαση και την πλάγια θεματική ομάδα.

## Τα πρώτα χρόνια του Mozart στην Βιέννη (1781-1785)

Το πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1780 βρίσκει τον Mozart να ασχολείται ιδιαίτερα με το κοντσέρτο για πιάνο και με ποικίλους συνδυασμούς μουσικής δωματίου με ή δίχως πιάνο: στην αριστουργηματική εξάδα των κουαρτέττων εγχόρδων που αφιερώθηκαν στον Haydn προστίθενται αρκετές σονάτες για πιάνο και βιολί καθώς και ενδιαφέροντα έργα για πνευστά και έγχορδα είτε πιάνο. Αντιθέτως, η ενασχόληση με το είδος της σονάτας για πιάνο είναι λιγότερο έντονη και η συμφωνία περνά οριστικά στο περιθώριο. Στα αργά μέρη, οι μορφές σονάτας συνολικά είναι κατά τι περισσότερες από τις υπόλοιπες δομικές επιλογές, ενώ ο τριμερής τύπος σονάτας υπερισχύει πάντοτε εκείνου χωρίς *επεξεργασία*, έστω και αν ο τελευταίος εμφανίζεται με μεγαλύτερη πλέον συχνότητα απ' ό,τι στο παρελθόν. Την περίοδο αυτή δεν λείπουν επίσης ορισμένοι ενδιαφέροντες δομικοί πειραματισμοί σε έργα μουσικής δωματίου αλλά και σε κοντσέρτα. Τα αργά αυτά μέρη θα εξετασθούν λοιπόν με κύρια κριτήρια το μακροδομικό τους

[1229] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 85, 86, 88, 90 και 94) και εν μέρει Brück (ό.π., σ. 23).

πρότυπο και την χρονολογική τους αλληλουχία, με τις μορφές σονάτας κοντσέρτου ωστόσο να έπονται των υπολοίπων, ομαδοποιημένες σε μια ξεχωριστή υποενότητα.

Λαμβάνοντας ως αφετηρία το τριμερές μακροδομικό πρότυπο, μπορούμε λοιπόν να ξεκινήσουμε από το Andante σε Σολ-μείζονα της *σονάτας για δύο πιάνα σε Ρε-μείζονα* KV 375a / 448 του 1781.[1230] Το κατ' αρχήν οκτάμετρο κύριο θέμα εκτείνεται τελικά σε δώδεκα μέτρα λόγω της παρηλλαγμένης επανάληψης της δεύτερης τετράμετρης φράσης του (μ. 5-8) στα μ. 9-12, ενώ μετά την τέλεια πτώση το υλικό του αναπτύσσεται στο πλαίσιο της μεταβάσεως των μ. 13-20 υπό τύπον διαλόγου ανάμεσα στα δύο πιάνα που καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα. Η εναλλαγή του κυρίαρχου ρόλου ανάμεσα στα δύο όργανα παραμένει από εκεί και ύστερα το βασικό υφολογικό γνώρισμα του πλαγίου θέματος στην Ρε-μείζονα, το οποίο διατυπώνεται ως οκτάμετρη πρόταση στα μ. 21-28 με παρηλλαγμένη επανάληψη στα μ. 29-35 (= μ. 21-27) και συνδέεται άμεσα με δύο καταληκτικές ιδέες, στα μ. 36-45 και 46-48 αντιστοίχως.[1231] Μετά την επανάληψη της *εκθέσεως*, εντούτοις, ο Mozart επιλέγει να παρουσιάσει ένα εντελώς καινούργιο, αυθυπόστατο θέμα στην δευτερεύουσα τονικότητα, το οποίο αρχικά εκτίθεται μόνο από το δεύτερο πιάνο στα μ. 49-56 (σε δομή αρμονικά κλειστής προτάσεως) και κατόπιν παραλλάσσεται με την συμμετοχή αμφοτέρων των οργάνων στα μ. 57-64. Ως εκ τούτου, η *επεξεργασία* φανερώνει έναν αναπτυξιακό χαρακτήρα μόνο στο ακόλουθο επικαλυπτόμενο τμήμα των μ. 64-70, όπου μοτιβικό υλικό από το νέο αυτό θέμα αλυσιδοποιείται και εξυφαίνεται περαιτέρω, σε μια τονική πορεία που από την ρε-ελάσσονα κατευθύνεται προς την λα- και την μι-ελάσσονα προτού οδηγηθεί ομαλά πίσω στην αρχική τονικότητα.[1232] Η *επανέκθεση*, κατόπιν, διαφοροποιείται επουσιωδώς από την πρώτη μακροδομική ενότητα, τόσο ως προς το κύριο θέμα (μ. 71-82) και την μετάβαση που τελικά καταλήγει στην δεσπόζουσα (μ. 83-90), όσο και ως προς το πλάγιο θέμα που μεταφέρεται φυσιολογικά στην Σολ-μείζονα (μ. 91-105)· δίχως ωστόσο καμμία προφανή αιτία, η καταληκτική ομάδα της τρίτης μακροδομικής ενότητος διαφοροποιείται ριζικά από τα περιεχόμενα της κατακλείδας της *εκθέσεως*, εμφανίζοντας αντ' αυτών δύο νέες ιδέες στα μ. 106-113 (με εντυπωσιακά δεξιοτεχνικά περάσματα και απότομες αρμονικές μεταπτώσεις) και 114-117![1233] Φαίνεται λοιπόν ότι συνολικά στο αργό αυτό μέρος ο συνθέτης διακατέχεται από μια ισχυρή τάση θεματικού πλουραλισμού: η (καθόλου αμελητέας εκτάσεως) *επεξεργασία* βασίζεται αποκλειστικά στην δική της θεματική ιδέα, ενώ η κατακλείδα της *επανεκθέσεως* υποκαθιστά πλήρως την (λειτουργικά και μόνον) αντίστοιχη της *εκθέσεως* με νέες καταληκτικές ιδέες· παράλληλα βέβαια, ο Mozart φροντίζει – συνειδητά είτε ασυνείδητα, αυτό δεν έχει και τόσο μεγάλη σημασία – να εξισορροπήσει την τάση αυτή με την απόλυτη θεματική ταύτιση των βασικών θεματικών περιεχομένων των δύο εξωτερικών μακροδομικών ενοτήτων, δίχως δηλαδή να τις επιβαρύνει περαιτέρω με παραλλάγματα, τα οποία ούτως ή άλλως ενυπάρχουν στο εσωτερικό κάθε μιας εξ αυτών.

Από την άλλη πλευρά, στην περίπτωση του Andante con moto σε σολ-ελάσσονα της *σονάτας για πιάνο και βιολί σε Μι-ύφεση-μείζονα* KV 374f / 380 που γράφηκε το ίδιο έτος, εύκολα μπορεί κανείς να διαπιστώσει την αναζήτηση της αντίρροπης τάσεως προς την "μονοθεματικότητα".[1234] Η βασική θεματική ιδέα της *εκθέσεως* συνίσταται εν προκειμένω

[1230] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 183), Macdonald (ό.π., σ. 124) και Rampe (ό.π., σ. 248). Μόνον ο Dennerlein (ό.π., σ. 139) αποτυγχάνει εντελώς στην αναγνώριση του σονατοειδούς μακροδομικού προτύπου, κάνοντας λόγο για τριμερή ασματική μορφή.

[1231] Ως προς την δομή της *εκθέσεως*, πρβλ. σε πολύ γενικές γραμμές και Rampe, ό.π., σ. 248.

[1232] Πρβλ. ιδίως Rampe (ό.π., σ. 248) και δευτερευόντως Dennerlein (ό.π., σ. 139) και Weising (ό.π., σ. 183).

[1233] Ο Macdonald (ό.π., σ. 125) συναρτά με την συγκεκριμένη "χειραφέτηση" της κατακλείδας της *επανεκθέσεως* από εκείνη της *εκθέσεως* το γεγονός ότι η τυπική δεύτερη μακροδομική επανάληψη εξαλείφεται.

[1234] Η τριμερής μορφή σονάτας γίνεται εδώ αντιληπτή τόσο από τον Weising (ό.π., σ. 183) όσο και από τον Macdonald (ό.π., σ. 119)· μόνον ο πρώτος όμως επισημαίνει περαιτέρω την καίριας σημασίας μοτιβική συγγένεια των δύο βασικών θεμάτων και – ακροθιγώς – την ουσιώδη διαφοροποίηση της *επανεκθέσεως* από την *έκθεση*.

στην αρχική τετράμετρη φράση της: ως κύριο θέμα επαναλαμβάνεται στα μ. 5-8 (με την προσθήκη της συνοδευτικής γραμμής του βιολιού) και φθάνει σε τέλεια πτώση στο μ. 9· κατόπιν δε άμεσης στροφής προς την σχετική Σι-ύφεση-μείζονα, η ίδια πάντοτε φράση επεκτείνεται σε πεντάμετρη "πλάγια" θεματική ιδέα στα μ. 10-14 (πρβλ. μ. 10-12 με 1-3) και, μετά την παρεμβολή μιας τετράμετρης προεκτάσεως των μ. 13-14 στα μ. 15-18, επανέρχεται στην αρχική τετράμετρη εκδοχή της (με επουσιώδεις μελωδικές τροποποιήσεις) εκφερόμενη από το πιάνο (στα μ. 19-22) αλλά και από το βιολί (στα μ. 23-26). Ως εκ τούτου, μόνο το μοτίβο της κατακλείδας των μ. 27-31 δεν εξάγεται κατά κανέναν τρόπο από το αρχικό τετράμετρο. Η *επεξεργασία*, παρ' όλα αυτά, δεν αρκείται στο δεδομένο μοτιβικό υλικό: ένα παράλλαγμα της κεφαλής του βασικού θέματος στα μ. 32-33 διαμορφώνει από κοινού με ένα νέο ρυθμικό μοτίβο στα μ. 34-36 μια ολοκληρωμένη φράση στην Σι-ύφεση-μείζονα, η οποία φθάνει σε τέλεια πτώση στο μ. 37· κατόπιν, στα μ. 38-41 αλυσιδοποιείται στην ντο-ελάσσονα το περιεχόμενο των μ. 32-35, αλλά η στενά συνδεδεμένη με αυτό πυκνή αλυσιδωτή εξέλιξη των μ. 42-45 προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος βασίζεται επίσης σε μια νέα φιγούρα, όπως εξ άλλου και το "στατικό" μεταβατικό τμήμα των μ. 46-49 προς την *επανέκθεση*. Η "μονοθεματική" φύση της *εκθέσεως* ωστόσο φαίνεται να ασκεί καταλυτική επίδραση στην δομή της τρίτης μακροδομικής ενότητος: συγκεκριμένα, μετά την αυτούσια επαναφορά του κυρίου θέματος στα μ. 50-57 (πρβλ. μ. 1-8), η έναρξη του "πλαγίου" θέματος διευρύνεται με μια "δευτερεύουσα ανάπτυξη" των μ. 10-14 στα μ. 58-65, όπου το αρχικό μέτρο της βασικής θεματικής ιδέας (στο βιολί), σε συνδυασμό με μια φιγούρα δεκάτων-έκτων που παραπέμπει στο πιανιστικό πέρασμα του μ. 9, αλυσιδοποιείται και εξυφαίνεται περαιτέρω, μέχρι την οριστική επαναπροσέγγιση της σολ-ελάσσονος μέσω της υποδεσπόζουσάς της για την σχεδόν απαράλλακτη επανέκθεση τόσο του υπολοίπου τμήματος του "πλαγίου" θέματος στα μ. 66-77 (= μ. 15-26) όσο και της κατακλείδας στα μ. 78-82.

Τα υπόλοιπα τρία αργά μέρη σε μορφή σονάτας μεταξύ των σονατών για πιάνο και βιολί των ετών 1781-1782 (και αργότερα) παρουσιάζουν ένα πολύ ενδιαφέρον κοινό γνώρισμα: βασίζονται όλα στον τριμερή τύπο σονάτας, αλλά τον πραγματώνουν κατά τρόπον ημιτελή, δίχως *επανέκθεση*, με συνέπεια η κατάληξη της *επεξεργασίας* να συνδέεται άμεσα με το εκάστοτε ακόλουθο μέρος. Ο πρώτος σχετικός πειραματισμός παρουσιάζεται στο εναρκτήριο Adagio της *σονάτας για πιάνο και βιολί σε Σολ-μείζονα* KV 373a / 379, η *έκθεση* του οποίου επαναλαμβάνεται, ενώ η *επεξεργασία* οδηγεί απ' ευθείας στο γρήγορο δεύτερο μέρος του έργου (Allegro).[1235] Το κύριο θέμα (μ. 1-12) διατυπώνεται ως κλειστή τριμερής ασματική δομή α β α΄:[1236] η πιανιστική πρώτη φράση των μ. 1-4 κατά την επαναφορά της στα μ. 9-12 εκφέρεται από το – πρωτοεμφανιζόμενο σε αυτό το σημείο – βιολί με συνοδεία πιάνου, ενώ η αντιθετική δεύτερη φράση των μ. 5-8 που καταλήγει στην δεσπόζουσα περιλαμβάνει αρκετούς καλλωπισμούς που παραπέμπουν σε ύφος "φαντασίας" για πληκτροφόρο. Η μετέπειτα μετάβαση των μ. 13-19, εξ άλλου, συνίσταται στην μελωδική εξύφανση του δεδομένου υλικού από το βιολί με νέο συνοδευτικό μοντέλλο στο μέρος του

[1235] Πρβλ. Marius Flothuis, *Mozart: Streichquintett g-moll, KV 516*, Wilhelm Fink Verlag (Meisterwerke der Musik, Bd. 44), München 1987, σ. 19· Larissa W. Kirillina, "3 Klavierquartette Es-Dur, D-Dur und C-Dur WoO 36", στο: Albrecht Riethmüller – Carl Dahlhaus – Alexander L. Ringer (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, Laaber-Verlag, Laaber 1996 (2., durchgesehene Auflage), Bd. II, σ. 386· Caplin, ό.π., σ. 281. Οι παλαιότεροι θεωρητικοί, αντιθέτως, μοιάζουν ιδιαίτερα προβληματισμένοι με την μορφή του αργού αυτού μέρους: ο Ebenezer Prout, π.χ., στο εγχειρίδιό του *Applied Forms: A Sequel to 'Musical Form'*, Augener, London 1895, σ. 248, επισημαίνει ότι η πρώτη ενότητα του εν λόγω Adagio δομείται ως *έκθεση* σονάτας, αλλά χαρακτηρίζει την δεύτερη απλώς ως ημιτελή, δίχως να επιχειρεί μια κάποια ανάλυση ή ερμηνεία επ' αυτής· ακόμη χειρότερα δε, οι Karl Marx (*Zur Einheit der zyklischen Form bei Mozart*, Ichthys, Stuttgart 1971, σ. 47) και Weising (ό.π., σ. 183) αντιμετωπίζουν το ίδιο αυτό Adagio περισσότερο ως εκτενή αργή εισαγωγή στο ακόλουθο Allegro παρά ως αυτόνομο αργό μέρος, ενώ ειδικά ο δεύτερος παρατηρεί μεν ότι η πρώτη ενότητα του Adagio συνιστά μια *έκθεση* σονάτας, αλλά εκλαμβάνει την δεύτερη ως "συνοπτική επανέκθεση"!

[1236] Πρβλ. περίπου Kirillina, "3 Klavierquartette…", στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 386.

πιάνου και ακολουθεί μια μετατροπική πορεία προς την διπλή δεσπόζουσα· έτσι, στα μ. 20-30 το πιάνο εκθέτει ένα πλάγιο θέμα στην Ρε-μείζονα σε δομή προτάσεως (τα πτωτικά μ. 27-30 παραλλάσσουν σε ευρύτερη έκταση τα αντίστοιχα μ. 24-26) και με την επαναδραστηριοποίηση του βιολιού στα μ. 31-33 διαμορφώνεται μια σύντομη κατακλείδα. Στην *επεξεργασία*, κατόπιν, διακρίνονται σαφέστατα τρία επιμέρους τμήματα: το πρώτο από αυτά (μ. 34-37) ανάγεται μοτιβικά και υφολογικά στην μετάβαση της *εκθέσεως* και είναι εισαγωγικού χαρακτήρος, καθώς αποσταθεροποιεί την δευτερεύουσα τονικότητα και κατευθύνεται προς την Ντο-μείζονα· ο "πυρήνας" της *επεξεργασίας*, που ακολουθεί στα μ. 38-44, παραθέτει αρχικά το πλάγιο θέμα στην υποδεσπόζουσα και την σχετική της λα-ελάσσονα (πρβλ. μ. 38-41 με 20-23), ενώ στην συνέχεια επαναπροσεγγίζει την αρχική τονικότητα αναπτύσσοντας με προϊούσα πιανιστική δεξιοτεχνία το υλικό του μ. 24 στα μ. 42-44· ως εκ τούτου, στα μ. 45-49, με την μιμητική παράθεση ενός νέου μοτίβου σε τρεις συνολικά φωνές, παγιώνεται ένας καταληκτικός ισοκράτης επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος και δη με μια ελάσσονα απόχρωση, η οποία εν τέλει συνιστά την πλέον ενδεδειγμένη προετοιμασία-προαναγγελία του ακόλουθου Allegro που τίθεται απροσδόκητα στην ομώνυμη σολ-ελάσσονα.

Παρόμοια χαρακτηριστικά βρίσκουμε και στο μεσαίο Andante σε Φα-μείζονα της *σονάτας για πιάνο και βιολί σε Ντο-μείζονα* KV 385c / 403.[1237] Η αρχική αντιπαράθεση των δίμετρων μελωδικών φράσεων του πιάνου (μ. 1-2 και 4-5) προς τις ασυνόδευτες χειρονομίες του βιολιού (στα μ. 3 και 6) εξελίσσεται εν είδει προτάσεως σε ένα τμήμα αντιστικτικής υφής στα μ. 7-12a με πτώση στην δεσπόζουσα και προέκτασή της (που μάλιστα εμπεριέχει νύξεις ελάσσονος τρόπου) στα μ. 12b-16a. Τα ακόλουθα μ. 16b-24a συνίστανται σε δύο επιμέρους τετράμετρες φράσεις, οι οποίες με τεχνοτροπία (πρώτα αντιστικτική, έπειτα ομοφωνική) αλλά και μοτιβικά περιεχόμενα που παραπέμπουν στο κύριο θέμα καταλήγουν αμφότερες στην διπλή δεσπόζουσα, λειτουργώντας έτσι από κοινού ως μετάβαση προς το πλάγιο θέμα των μ. 24b-31· σε αυτό όμως ιδιαίτερη αίσθηση προξενούν τόσο η έμφαση που δίνεται στην ομώνυμη ντο-ελάσσονα πριν την τελική πτώση όσο και η μοτιβική του αναγωγή στην μετάβαση αλλά και στο ύστερο τμήμα του κυρίου θέματος, γεγονότα τα οποία προσδίδουν εν τέλει μια έντονη καταληκτική επενέργεια στην νέα ιδέα των μ. 32-35 που ολοκληρώνεται με μια σαφή – αν και "ασθενή" – πτώση στην Ντο-μείζονα. Παρ' όλα αυτά, η ντο-ελάσσονα επιστρέφει άμεσα στην έναρξη της *επεξεργασίας*, με ένα παράλλαγμα των διμέτρων 1-2 και 4-5 του κυρίου θέματος στα μ. 36-39 που ακολουθείται από περαιτέρω μιμητική ανάπτυξη του μοτίβου των μ. 3 και 6 στα μ. 40-43 με τελική στροφή προς την σολ-ελάσσονα. Σε αυτήν την τονικότητα είναι που το αρχικό τρίμετρο του κυρίου θέματος παρατίθεται πλέον στην πρωτότυπη μορφή του στα μ. 44-46, δίνοντας όμως από εκεί και ύστερα (στα μ. 47 κ.εξ.) το έναυσμα για μια αλυσιδωτή αναπτυξιακή εξύφανση με μιμήσεις ανάμεσα στα δύο όργανα που καταλήγουν σε μια πτώση στην δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος στο μ. 54a. Πρόκειται ουσιαστικά για τον κεντρικό αρμονικό στόχο της *επεξεργασίας*, δεδομένου του ότι στα μ. 54b-57 η δεσπόζουσα αυτή επεκτείνεται με μοτίβα που ρυθμικά και υφολογικά παραπέμπουν στην προέκταση του κυρίου θέματος (μ. 12b-16a), ενώ η ρευστοποίησή τους στα μ. 56b-59 συνδυάζεται με μια συνοπτική διαδικασία προσέγγισης της Ντο-μείζονος, προκειμένου δηλαδή να ακολουθήσει δίχως διακοπή στην τονικότητα αυτή το τελικό Allegretto της σονάτας. Σε μεγάλο λοιπόν βαθμό, η τονική πλοκή της *επεξεργασίας* του Andante είναι προσανατολισμένη όχι μονάχα προς την αρχική Φα-μείζονα (με σταθμούς την ελάσσονα δεσπόζουσα και την σχετική της υποδεσπόζουσάς της) αλλά και προς την κεντρική τονικότητα του έργου και του τελικού γρήγορου μέρους του, αφού η (μισή) πτώση στην λα-ελάσσονα θα πρέπει να ερμηνευθεί μάλλον ως τονικός σταθμός ανακατεύθυνσης προς την Ντο-μείζονα παρά ως περαιτέρω απομάκρυνση από το περιβάλλον της Φα-μείζονος (ως ελάσσονα σχετική της δεσπόζουσάς της).

[1237] Πρβλ. Caplin, ό.π., σ. 281.

Η τρίτη ανάλογη περίπτωση ημιτελούς τριμερούς τύπου σονάτας αφορά στο εναρκτήριο Andante, ma un poco adagio της *σονάτας για πιάνο και βιολί σε Λα-μείζονα* KV 385e / 402.[1238] Η "μονοθεματική" εν πολλοίς *έκθεσή* του ανοίγει με ένα ρωμαλέο κύριο θέμα σε δομή κλειστής οκτάμετρης προτάσεως, που επαναλαμβάνεται στα μ. 9-16 με την σύμπραξη του βιολιού και ολοκληρώνεται στα μ. 16b-18a με δύο "αντηχήσεις" (σε δυναμική piano και pianissimo, αντιστοίχως) της καταληκτικής φιγούρας των μ. 15b-16a. Η μετάβαση των μ. 18b-30 στρέφεται αρχικά προς την σχετική φα-δίεση-ελάσσονα, αλλά γρήγορα κατευθύνεται προς την Μι-μείζονα και καταλήγει στην δεσπόζουσά της· σε θεματικό επίπεδο, εξ άλλου, η ανάπτυξη του υλικού του κυρίου θέματος καθίσταται εδώ κάτι παραπάνω από προφανής. Αλλά και όταν ακόμη η δευτερεύουσα τονικότητα παγιώνεται στα μ. 31 και εξής, πάλι η εναρκτήρια τετράμετρη φράση του μέρους κάνει την εμφάνισή της στο βιολί και εμπλουτίζεται με πιανιστικές τρίλλιες και περάσματα στα μ. 31-34, αν και η λειτουργία της ως πλαγίου θέματος, πλέον, τεκμηριώνεται χάρη στην σύνδεσή της με ένα νέο τετράμετρο ανάπτυγμα στα μ. 35-38· ακολούθως, η επανάληψη των μ. 31-36 στα μ. 39-44 με ανακατανομή ρόλων ανάμεσα στο πιάνο και το βιολί καθώς και η αντικατάσταση των πτωτικών μ. 37-38 από τα λειτουργικώς αντίστοιχα μ. 45-48 καθιστούν περιοδική την δόμηση του πλαγίου θέματος, η δε *έκθεση* ολοκληρώνεται με μια συντομότατη κατακλείδα στα μ. 49-51.[1239] Η ενότητα της *επεξεργασίας* ξεκινά πάντως με την εμφάνιση μιας νέας μελωδικής ιδέας στα μ. 52-56 στην δευτερεύουσα τονικότητα, η οποία κατόπιν αλυσιδοποιείται εν μέρει στην (ομώνυμη) λα-ελάσσονα στα μ. 57-59, αλλά τελικά κατευθύνεται προς την Φα-μείζονα (στα μ. 60-61), για την παράθεση ενός συνδυασμού τμημάτων του κυρίου (πρβλ. μ. 62-65 με 9-12) και του πλαγίου θέματος (πρβλ. μ. 66-69a με 35-38a). Το τρίτο και τελευταίο τμήμα της *επεξεργασίας*, εξ άλλου, επικαλύπτεται με το προηγούμενο αναπτύσσοντας στα μ. 69-72 την καταληκτική φιγούρα του κυρίου θέματος και από την ρε-ελάσσονα οδηγεί προς τον τελικό ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της λα-ελάσσονος στα μ. 73-75.[1240] Έχει όμως ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς ότι σε αυτήν την περίπτωση πλέον, ο αρμονικός σχεδιασμός της *επεξεργασίας* είναι σχεδόν εξ αρχής ξεκάθαρα προσανατολισμένος προς την λα-ελάσσονα του ακόλουθου Allegro moderato, όπως μαρτυρούν τόσο η (υποδεσπόζουσα) ρε-ελάσσονα όσο και η (σχετική της υποδεσπόζουσας) Φα-μείζονα.

Έργο του 1782 είναι πιθανότατα το *κουϊντέττο με κόρνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* KV 386c / 407, το Andante σε Σι-ύφεση-μείζονα του οποίου ακολουθεί τις προδιαγραφές του τριμερούς τύπου σονάτας,[1241] αν και όχι δίχως ορισμένες ιδιαιτερότητες. Το δεκαοκτάμετρο κύριο θέμα της *εκθέσεως* διαμορφώνεται ως ασύμμετρη περίοδος με πτώσεις στην δεσπόζουσα (μ. 8) και την τονική (μ. 18) και εκφέρεται μόνο από τα έγχορδα του συνόλου (βιολί, δύο βιόλες και τσέλλο), αφού το κόρνο εισάγεται μόλις στα μ. 19-22 με την πρώτη φράση του κυρίου θέματος, την οποία κατόπιν αναπτύσσει από κοινού με τα έγχορδα στα μ. 23-31 μετατρέποντας προς την Φα-μείζονα.[1242] Στην δευτερεύουσα αυτή τονικότητα

[1238] Πρβλ. Caplin, ό.π., σ. 281. Από την πλευρά του ο Dennerlein (ό.π., σ. 179), παρ' ότι αναλύει τις δύο ενότητες του αργού αυτού μέρους με όρους της μορφής σονάτας, αισθάνεται τελικά την ανάγκη να την χαρακτηρίσει ως μορφή Bar (με δύο στροφές και μία επωδό), παρά ως ημιτελή σονάτα (με επαναλαμβανόμενη *έκθεση* και *επεξεργασία*). Η αναγωγή ενός έργου του κλασσικισμού σε φωνητικές μορφές του Μεσαίωνος ήταν βεβαίως έως τα μέσα του 20ού αιώνος αρκετά δημοφιλής (εξυπηρετώντας μάλιστα και συγκεκριμένες πολιτικο-πολιτισμικές σκοπιμότητες), έκτοτε όμως θεωρείται – και δικαίως – απορριπτέα, στον βαθμό που παρεμφερή (τουλάχιστον σε επίπεδο επιφανειακής παρατήρησης) φαινόμενα κάλλιστα μπορούν να εμφανισθούν σε τελείως διαφορετικές εποχές, χωρίς όμως να υφίσταται οποιοσδήποτε δεσμός ανάμεσά τους.

[1239] Μνεία αμφοτέρων των μοτιβικώς συγγενών βασικών θεμάτων καθώς και της ενδιάμεσης μεταβάσεως της *εκθέσεως* κάνει επίσης ο Dennerlein, ό.π., σ. 179.

[1240] Ως προς τα περιεχόμενα της *επεξεργασίας*, πρβλ. εν μέρει και τις παρατηρήσεις του Dennerlein, ό.π., σ. 179.

[1241] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 184) και Macdonald (ό.π., σ. 124).

[1242] Σε αυτήν την μοτιβική εξάρτηση της μεταβάσεως από το κύριο θέμα αναφέρεται μάλλον και ο Weising (ό.π., σ. 184), όταν κάνει λόγο για συγγένεια του αρχικού θέματος με δευτερεύουσες ιδέες.

εισάγεται κατόπιν ένα περιοδικής δομής πλάγιο θέμα στα μ. 32-40 καθώς και μια σύντομη καταληκτική ιδέα στα μ. 41-44. Μετά την επανάληψη της *εκθέσεως*, το αρχικό τετράμετρο του κυρίου θέματος επανεισάγεται από τα έγχορδα στα μ. 45-48 στην ντο-ελάσσονα, η οποία και επικυρώνεται πτωτικά χάρη στην μετέπειτα εξύφανση του δεδομένου υλικού στα μ. 49-52. Ως δεύτερο τονικό κέντρο της *επεξεργασίας* δε, ακολουθεί άμεσα στα μ. 53-59 η υποδεσπόζουσα Μι-ύφεση-μείζονα, επί της οποίας το κόρνο επανέρχεται στο προσκήνιο με την κεφαλή του κυρίου θέματος, αλλά από ένα σημείο και έπειτα (στα μ. 56-59) περιορίζεται στην συνοδεία της μιμητικής ανάπλασης των μ. 11-14, που τελικά οδηγεί σε έναν σχετικώς εκτενή ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος στα μ. 60-69 με ουδέτερο μοτιβικό υλικό. Ως εκ τούτου, η *επανέκθεση* μπορεί πλέον να ξεκινήσει στα μ. 70-77 με την σχεδόν αυτούσια επαναφορά της πρώτης φράσεως του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 1-8), ενώ η δεύτερη επανεκτίθεται στα μ. 78-87 με την συμμετοχή όμως και του κόρνου, πράγμα το οποίο εκτός από ορισμένες μεταβολές στους ρόλους των οργάνων και επουσιώδεις μελωδικές τροποποιήσεις έχει ως σημαντικότερη συνέπεια την αποκοπή ολόκληρου του μεταβατικού τμήματος και την αδιαμεσολάβητη σύνδεση των δύο βασικών θεμάτων της *εκθέσεως* – και δη σε επικάλυψη στο μ. 87. Η συνέχεια εντούτοις είναι ακόμη πιο απρόβλεπτη, καθ' ότι το πλάγιο θέμα δεν επανέρχεται ποτέ στην πρωταρχική του μορφή: αντ' αυτού, στα μ. 87-94 κατασκευάζεται από επίλεκτες μοτιβικές φιγούρες του (πρβλ. ιδίως μ. 32-34 και 40) μια νέα οκτάμετρη φράση, η οποία επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη στα μ. 95-101 (εν είδει περιόδου), αλλά η κατάληξή της αντικαθίσταται από την διπλή παράθεση (στα μ. 102-104 και 105-107) μιας τρίμετρης καταληκτικής αναφοράς στα μ. 3-4 του κυρίου θέματος![1243] Μόνο κατόπιν αυτής της εντυπωσιακής ανάπλασης του πλαγίου θέματος επανέρχεται τελικά στην Σι-ύφεση-μείζονα και η καταληκτική ιδέα της *εκθέσεως* στα μ. 108-113, δίχως μάλιστα να αποφύγει και αυτή μια εσωτερική διεύρυνση, που οφείλεται στην παρηλλαγμένη επανάληψη των μ. 108-109 (πρβλ. μ. 41-42) στα ακόλουθα μ. 110-111 με την επανείσοδο του κόρνου. Οι σημαντικές διαφορές που υφίστανται ανάμεσα στις δύο εξωτερικές ενότητες, πάντως, πιστεύω ότι μπορούν να αποδοθούν σε μια εκούσια εκ μέρους του συνθέτη μεταβολή της εσωτερικής τους ισορροπίας: δεδομένου του ότι η μετάβαση της *εκθέσεως* συνιστά μια προέκταση του κυρίου θέματος, το πρώτο σκέλος της "διτμηματικής" *εκθέσεως* είναι δυόμισυ φορές εκτενέστερο του δευτέρου (πλάγιο θέμα συν κατακλείδα)· αντιθέτως, η απάλειψη του μεταβατικού τμήματος και η εντυπωσιακή μεγέθυνση του πλαγίου θέματος (εν μέρει δε και της κατακλείδας) στην *επανέκθεση*, αντιστρέφει ουσιαστικά τις αρχικές αναλογίες καθιστώντας το δεύτερο "ήμισυ" της τελευταίας μακροδομικής ενότητος μιάμιση περίπου φορά μεγαλύτερο του πρώτου.

Σε αντίθεση με τα παραπάνω, η τριμερής μορφή σονάτας του Andante σε Σολ-μείζονα της *συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* KV 385 (γραμμένης επίσης το 1782) είναι πολύ πιο "συμβατική".[1244] Στην πρώτη τονική περιοχή της *εκθέσεως*, βέβαια, παρουσιάζονται τρεις διαφορετικές κύριες θεματικές ιδέες (στα μ. 1-4, 5-11 και 12-16), αλλά το γεγονός ότι μόνο η πρώτη από αυτές καταλήγει σε τέλεια πτώση, ενώ οι άλλες δύο ολοκληρώνονται στην δεσπόζουσα, καθιστά στην συνέχεια περιττή την μεσολάβηση μιας μεταβάσεως, αφού το πλάγιο θέμα εμφανίζεται απ' ευθείας στην Ρε-μείζονα στα μ. 17-32 και ακολουθείται από μια

[1243] Την σημαντικά τροποποιημένη επανέκθεση του πλαγίου θέματος επισημαίνουν τόσο ο Weising (ό.π., σ. 184) όσο και ο Macdonald (ό.π., σ. 125). Παραδόξως όμως, ο Weising ισχυρίζεται ότι το πλάγιο θέμα εμφανίζεται εδώ "συντομευμένο", ενώ στην πραγματικότητα ισχύει το ακριβώς αντίθετο! Για τον Macdonald εξ άλλου, η θεματική χειραφέτηση του δευτέρου "ημίσεως" της *επανεκθέσεως* από το αντίστοιχο τμήμα της *εκθέσεως* σχετίζεται κατά κάποιον τρόπο με την απουσία της τυπικής δεύτερης μακροδομικής επαναλήψεως· η υπόθεση αυτή δεν είναι βέβαια δυνατόν να τεκμηριωθεί ή να διαψευσθεί από τα δεδομένα της συγκεκριμένης παρτιτούρας, αξίζει ωστόσο να επισημανθεί ότι είναι πολύ επιφανειακή – και ως εκ τούτου άκρως παραπλανητική – η επιχειρούμενη εκ μέρους του Macdonald ταύτιση των περιπτώσεων των αργών μερών του *κουϊντέττου* KV 386c / 407 και της *σονάτας για δύο πιάνα* KV 375a / 448.

[1244] Πρβλ. σχετικά: Weising, ό.π., σ. 184· Dearling, ό.π., σ. 142· Macdonald, ό.π., σ. 119.

μικρή καταληκτική ιδέα στα μ. 33-35.[1245] Επιπροσθέτως, η *επανέκθεση* είναι αυτούσια,[1246] αφήνοντας εντελώς ανεπιρρέαστη την κύρια θεματική ομάδα στα μ. 50-65 και επιφέροντας επουσιώδεις τροποποιήσεις κατά την μεταφορά στην αρχική τονικότητα του πλαγίου θέματος και της κατακλείδας, στα μ. 66-81 και 82-84 αντιστοίχως. Αλλά και η σύντομη *επεξεργασία* των μ. 36-49 δεν συνιστά εν τέλει κάτι περισσότερο από ένα θεματικώς ουδέτερο συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση*, που εμμένει και στα δύο επιμέρους τμήματά του (μ. 36-41 και 42-49) στην δευτερεύουσα τονικότητα της Ρε-μείζονος, έως ότου αυτή μεθερμηνευτεί σε δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της αρχικής Σολ-μείζονος.[1247]

Το Andante σε Φα-μείζονα της αμέσως επόμενης *συμφωνίας σε Ντο-μείζονα* KV 425 του 1783 είναι γραμμένο επίσης σε μορφή τριμερούς σονάτας.[1248] Στην προκειμένη όμως περίπτωση υφίσταται ένα ενιαίο κύριο θέμα, αρμονικώς κλειστό και αποτελούμενο από τρία τετράμετρα τμήματα (μ. 1-12), ενώ έπεται μια σύντομη μετάβαση προς την δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 13-16a, με τελική πτώση στην διπλή δεσπόζουσα. Το πλάγιο θέμα στην Ντο-μείζονα, από την άλλη πλευρά, δομείται εν είδει ασύμμετρης περιόδου: το πρώτο σκέλος του των μ. 16b-22a, ειδικώτερα, επαναλαμβάνεται ελαφρώς παρηλλαγμένο στα μ. 22b-27 (με μια ενδιαφέρουσα απόκλιση στον αντίθετο τρόπο στα μ. 22b-24a), αλλά φθάνει δύο φορές σε απατηλή πτώση στην τετράμετρη προέκταση των μ. 28-31, προτού η δευτερεύουσα τονικότητα επικυρωθεί οριστικά στην κατακλείδα των μ. 32-36. Η *επεξεργασία* ξεκινά επίσης στην Ντο-μείζονα, με ένα παράλλαγμα της κεφαλής του κυρίου θέματος στα έγχορδα στα μ. 37-38 που υπόκειται άμεσα σε ρευστοποίηση στα μ. 39-44 και μάλιστα συνδυάζεται στο τετράμετρο 41-44 με μια υπόμνηση της κατακλείδας από όλα τα πνευστά συν τα τύμπανα.[1249] Στα μ. 45-48, εντούτοις, κάνει την εμφάνισή της μια νέα μελωδική φιγούρα στην γραμμή του μπάσσου που αρχικά "λύνεται" μεν στην φα-ελάσσονα (στο μ. 49), όταν όμως η ίδια επαναλαμβάνεται κατόπιν στα μ. 50-53 από τα πρώτα και τα δεύτερα βιολιά στρέφεται τελικά προς την σχετική της, την Λα-ύφεση-μείζονα (στο μ. 54)· από εκεί, ένα αντιθετικό τετράμετρο ανάπτυξης του ιδίου μοτιβικού υλικού επί τη βάσει μιας ανιούσας χρωματικής προόδου στο μπάσσο (μ. 55-58) οδηγεί σύντομα στην επαναφορά του αρχικού τετραμέτρου 45-48 στα μ. 59-62, με πλήρη εναρμόνιση πλέον από τα υπόλοιπα έγχορδα και προέκταση της δεσπόζουσας της φα-ελάσσονος στο συνδετικό πέρασμα των μ. 63-65 προς την *επανέκθεση*. Ως εκ τούτου, η *επεξεργασία* αφιερώνεται κατά το μεγαλύτερό της μέρος (μ. 45-65) σε ένα "επεισόδιο" ασματικής δομής – τύπου α α΄ β α΄΄ (5 + 5 + 4 + 7 μέτρων) – στην ομώνυμη φα-ελάσσονα, ενώ η ανάπτυξη στοιχείων της *εκθέσεως* περιορίζεται αποκλειστικά στο "εισαγωγικό" – και ιδιαιτέρως στατικό από αρμονικής πλευράς – τμήμα των μ. 37-44. Με την αποκατάσταση πάντως της Φα-μείζονος, το κύριο θέμα επανεκτίθεται στα μ. 66-77 με μελωδικές κυρίως παραλλαγές σε ορισμένα σημεία του· η μετάβαση, αντιθέτως, διευρύνεται στην *επανέκθεση* κατά δύο μέτρα (μ. 78-83a), προκειμένου μέσω της σχετικής της υποδεσπόζουσας να φθάσει ομαλά σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα, για την ακόλουθη επαναφορά αφ' ενός μεν του πλαγίου θέματος στα μ. 83b-99 (με μια επιπρόσθετη απατηλή πτώση της πρώτης φράσεως της περιόδου στο εμβόλιμο μ. 89, ακριβώς πριν την μικρή απόκλιση στον αντίθετο τρόπο) και αφ' ετέρου της κατακλείδας στα μ. 100-104.

---

[1245] Πρβλ. περίπου Dearling (ό.π., σ. 142) και Caplin (ό.π., σ. 281)· ο τελευταίος μάλιστα ισχυρίζεται ότι η λειτουργία της μεταβάσεως – η οποία σαφώς δεν υφίσταται ως αυτόνομο δομικό μέλος στην παρούσα *έκθεση* – μπορεί ενδεχομένως να θεωρηθεί ότι έχει ενσωματωθεί στην κύρια ιδέα των μ. 12-16, αλλά προσωπικά δεν βρίσκω καθόλου απαραίτητη την απόδοση μιας αμφίσημης λειτουργίας σε ένα πεντάμετρο τμήμα, αφού είναι ούτως ή άλλως υπεραρκετή η "αμφίσημη" πτωτική τομή στο μ. 16.

[1246] Πρβλ. Smyth, "»Balanced Interruption«…", ό.π., σ. 83.

[1247] Ο μεν Weising (ό.π., σ. 184) αναφέρεται στην θεματική ελευθερία της μεσαίας αυτής ενότητος, ο δε Caplin (ό.π., σ. 281) στην συντομία της σε σχέση με τις δύο εξωτερικές ενότητες.

[1248] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 184) και Macdonald (ό.π., σ. 119).

[1249] Πρβλ. εν μέρει Dearling, ό.π., σ. 144.

Το μοναδικό αργό μέρος σε τριμερή μορφή σονάτας μεταξύ των έξι κουαρτέττων που αφιερώθηκαν στον Haydn είναι το Andante con moto σε Λα-ύφεση-μείζονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Μι-ύφεση-μείζονα* KV 421b / 428 του 1783.[1250] Το κύριο θέμα συνίσταται σε μια δεκάμετρη περίοδο με ιδιάζοντα χαρακτηριστικά: η πρώτη φράση (μ. 1-5) κινείται από την τονική προς την δεσπόζουσα αναθέτοντας τον κυριότερο ρόλο στην χρωματική γραμμή του τσέλλου, ενώ η δεύτερη (μ. 6-10) αναπλάθει την ίδια αρμονική πορεία διαχέοντας την ροή ογδόων και την χρωματικότητα σε όλα τα όργανα.[1251] Δίχως μετάβαση, στα μ. 11-22 εμφανίζεται η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα στην Μι-ύφεση-μείζονα, η οποία αποτελείται από τρεις παρεμφερείς τετράμετρες προτάσεις (μ. 11-14, 15-18 και 19-22) εξαιρετικά χρωματικής γραφής και αντιστικτικής ως επί το πλείστον υφής.[1252] Αντιθέτως, η δεύτερη πλάγια ιδέα των μ. 23-30 περιλαμβάνει σποραδικές αναφορές στο εναρκτήριο μοτίβο ογδόων του κυρίου θέματος και προοδευτικά φέρνει στο προσκήνιο μια ομοφωνικότερη ύφανση καθώς και σύντομα περάσματα στο πρώτο βιολί· έτσι, στην κατακλείδα των μ. 31-35 επικρατούν πλέον πλήρως η διατονικότητα και η συγχορδιακή κατά κύριον λόγο υφή. Η ενότητα της *επεξεργασίας*, εντούτοις, ξεκινά στα μ. 36-38 με ένα συνοπτικό παράλλαγμα της δεύτερης φράσεως του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα (πρβλ. μ. 5-7) και ακολούθως κινείται γύρω από την σχετική φα-ελάσσονα αλυσιδοποιώντας και εξυφαίνοντας το προηγούμενο μοτιβικό υλικό στα μ. 39-45. Αλλά και μετά την τέλεια πτώση στην σχετική, η σταδιακή αλυσιδωτή επαναπροσέγγιση της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος στα μ. 46-55 εξακολουθεί να βασίζεται στις μοτιβικές φιγούρες του κυρίου θέματος, οι οποίες αξιοποιούνται με ποικίλες αντιστικτικές τεχνικές (μεγέθυνση, αναστροφή, μιμήσεις) μέχρι την τελική τους ρευστοποίηση.[1253] Καθώς όμως ολόκληρη η μεσαία ενότητα αρκέσθηκε στην διεξοδική ανάπτυξη του μοτιβικού αποθέματος των πρώτων δέκα μέτρων της *εκθέσεως*, στην ακόλουθη *επανέκθεση* το κύριο θέμα επανέρχεται δίχως τροποποιήσεις στα μ. 56-65, εν αντιθέσει προς την πρώτη πλάγια θεματική ιδέα που κατά την μεταφορά της στην Λα-ύφεση-μείζονα υπόκειται σε "δευτερεύουσα ανάπτυξη": συγκεκριμένα, η πρώτη φράση της διατηρεί την προτασιακή της δομή, αλλά αλυσιδοποιεί και ρευστοποιεί περαιτέρω το υλικό του αρχικού διμέτρου 66-67 (= μ. 11-12) στα μ. 68-70 (αντί του μ. 13) και κατόπιν προεκτείνει την μισή πτώση του μ. 71 (πρβλ. μ. 14) στο επιπρόσθετο δίμετρο 72-73, ενώ η δεύτερη φράση της επανεκτίθεται μεν με επουσιώδεις αλλαγές στα μ. 74-77a (πρβλ. μ. 15-18a), πλην όμως καταλήγει σε απατηλή πτώση-τομή στα μ. 77b-78, που καθυστερεί απροσδόκητα την επαναφορά της τρίτης τετράμετρης φράσεως στα μ. 79-82 (= μ. 19-22)![1254] Από εκεί και ύστερα πάντως, η δεύτερη πλάγια ιδέα μεταφέρεται στην αρχική τονικότητα με μικρές μόνον αλλαγές στα μ. 83-91 (προέκταση του μ. 28 στο δίμετρο 88-89 και τροποποίηση του περάσματος του μ. 29 στο αντίστοιχο μ. 90), η δε κατακλείδα επανεκτίθεται σχεδόν αυτούσια στα μ. 92-96.

Αν όμως στο προαναφερόμενο Andante con moto εντοπίζεται μια μικρή μόνο δόση "μονοθεματικότητος", σε ένα άλλο έργο μουσικής δωματίου της ίδιας χρονιάς, το *ντουέττο για βιολί και βιόλα σε Σολ-μείζονα* KV 423, το αργό μέρος καθίσταται απροκάλυπτα

[1250] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 184· Macdonald, ό.π., σ. 119· John Irving, *Mozart: The "Haydn" Quartets*, Cambridge University Press (Cambridge music handbooks), Cambridge 1998, σ. 45. Ο Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 153), αντιθέτως, αρκείται σε μια τελείως αβασάνιστη υπόδειξη "τροποποιημένης διμέρειας": αμφιβάλω βέβαια αν και ο ίδιος είναι πραγματικά σε θέση να κατανοήσει τί ακριβώς εννοεί με αυτό, αν και είναι προφανές ότι εκείνο που επιτυγχάνει με αυτόν τον άκομψο τρόπο είναι να παρακάμψει την – κατά τα φαινόμενα – αρκετά "οχληρή" για τον ίδιο αναγνώριση του τριμερούς τύπου σονάτας σε ένα αργό μέρος.

[1251] Πρβλ. τις ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις του Irving (*Mozart: The "Haydn" Quartets*, ό.π., σ. 45-46) για την δομή του κυρίου θέματος, με μια αντίρρηση μονάχα ως προς την κατάληξη της πρώτης πεντάμετρης φράσεως που δεν πραγματοποιείται βεβαίως στην τονική αλλά στην δεσπόζουσα (όπως και της δεύτερης φράσεως).

[1252] Ο Irving (*Mozart: The "Haydn" Quartets*, ό.π., σ. 46 και 47) δεν απορρίπτει τελείως την εναλλακτική θεώρηση των μ. 11-22 ως μεταβάσεως, αλλά παραδέχεται ότι λειτουργούν πρωτίστως ως πλάγια θεματική ιδέα.

[1253] Για την *επεξεργασία* συνολικά, βλ. επίσης Irving, *Mozart: The "Haydn" Quartets*, ό.π., σ. 46-47.

[1254] Πρβλ. εν μέρει Irving, *Mozart: The "Haydn" Quartets*, ό.π., σ. 47.

μονοθεματικό ακόμη και σε επίπεδο μακροδομικής οργάνωσης.[1255] Συγκεκριμένα, το Adagio σε Ντο-μείζονα του εν λόγω *ντουέττου* ανοίγει με ένα περιοδικό κύριο θέμα στα μ. 1-8a (μισή πτώση στο μ. 4a, τέλεια στο μ. 8a) που εκφέρεται από το βιολί και συνοδεύεται από την βιόλα και το οποίο, έπειτα από ένα σύντομο επικαλυπτόμενο μεταβατικό τμήμα στα μ. 8-11 με κατάληξη στην διπλή δεσπόζουσα, επανεμφανίζεται στα μ. 12-19a σχεδόν αυτούσιο στην Σολ-μείζονα ως "πλάγιο" θέμα, με την βιόλα να έχει τώρα την κύρια μελωδική γραμμή και το βιολί την συνοδεία. Η *επεξεργασία* των μ. 19-30 είναι σχετικώς εκτενής, αλλά θεματικώς ουδέτερη και αρμονικώς αρκετά στατική:[1256] στα μ. 19-23a, κατ' αρχάς, με την εξύφανση μιας νέας φιγούρας στο μέρος της βιόλας και την προσθήκη κρατημένων φθόγγων και καθυστερήσεων από το βιολί πραγματοποιείται μια πρώτη μισή πτώση στην αρχική τονικότητα, ενώ στο δεύτερο τμήμα των μ. 23b-30 είναι και πάλι νέα μοτιβικά περιεχόμενα που αναπτύσσονται περιστρεφόμενα γύρω από την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος, η οποία τελικά εδραιώνεται σε έναν τρίμετρο ισοκράτη στα μ. 28-30. Φυσιολογικά λοιπόν, στα μ. 31-38a το βιολί με την συνοδεία της βιόλας επανεκθέτει στην Ντο-μείζονα το κύριο – συγχρόνως όμως και "πλάγιο" – θέμα σε μια πλούσια σε καλλωπισμούς (και δη σε αμφότερες τις φωνές) παρηλλαγμένη εκδοχή του. Δεδομένης όμως της απόλυτης ταύτισης των δύο θεμάτων της *εκθέσεως*, ο Mozart αντιλαμβάνεται ότι η τρίτη αυτή παρουσίαση της αρχικής περιόδου στην βασική τονικότητα δεν μπορεί πλέον παρά να σημάνει αυτομάτως και την ολοκλήρωση μιας "συνοπτικής" *επανεκθέσεως* στο πλαίσιο μιας κυριολεκτικά μονοθεματικής μορφής σονάτας! Ως εκ τούτου, για λόγους μακροδομικής ισορροπίας και μόνον, προσθέτει στα μ. 38-49 μια ιδιαιτέρως εκτενή *coda*, η πρώτη ιδέα της οποίας (στα μ. 38-41 και σε επανάληψη στα μ. 42-45) παραπέμπει αμυδρά στα μοτιβικά περιεχόμενα της μεταβάσεως της *εκθέσεως* (πρωτίστως στην συνοδευτική της φιγούρα και δευτερευόντως σε μελωδικά της στοιχεία), ενώ η δεύτερη ιδέα των μ. 46-49 διαμορφώνει απλώς ένα ελεύθερο κλείσιμο.

Στην περίπτωση του Andante cantabile σε Μι-ύφεση-μείζονα της – γραμμένης κάπου ανάμεσα στα έτη 1783 και 1784 – *σονάτας για πιάνο σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 315c / 333,[1257] αντιθέτως, η πληθωρικότητα της μελωδικής εμπνεύσεως έρχεται ξανά στο προσκήνιο, με συνέπεια η *έκθεση* να περιλαμβάνει δύο θεματικές ομάδες: η κύρια συνίσταται σε δύο ιδέες, μία περιοδική στα μ. 1-8a (με ευφάνταστες παραλλαγές στην δεύτερη τετράμετρη φράση που καταλήγει στην τονική) και μία σε δομή προτάσεως στα μ. 8b-13 που φθάνει σε πτώση στην δεσπόζουσα,[1258] ενώ η πλάγια ομάδα εισάγεται απ' ευθείας στην Σι-ύφεση-μείζονα με μια πρώτη ιδέα στα μ. 14-21a σε δομή προτάσεως, την οποία διαδέχεται μια δεύτερη εν είδει περιόδου στα μ. 21b-29a που παρουσιάζει εμφανείς ρυθμικές και μετρικές ομοιότητες προς την δεύτερη κύρια ιδέα.[1259] Μια σύντομη κατακλείδα στα μ. 29b-31a και ένα συνδετικό

[1255] Πρβλ. σε γενικές γραμμές Weising, ό.π., σ. 184.
[1256] Πρβλ. ό.π.
[1257] Ως προς το τριμερές μακροδομικό πρότυπο σονάτας του αργού αυτού μέρους, βλ. Marks (ό.π., σ. 88), Dennerlein (ό.π., σ. 119), Stockmeier (ό.π., σ. 152), Weising (ό.π., σ. 180), Rosenberg (ό.π., σ. 100), Smyth ("»Balanced Interruption«…", ό.π., σ. 86), Roger Kamien ("Conflicting Metrical Patterns in Accompaniment and Melody in Works by Mozart and Beethoven: A Preliminary Study", *Journal of Music Theory* 37/2, 1993, σ. 318-319), Rampe (ό.π., σ. 124) και Irving (*Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 31).
[1258] Η Marks (ό.π., σ. 88 και 91) δέχεται εναλλακτικά την ερμηνεία των πρώτων 13 μέτρων είτε ως δύο κυρίων θεματικών ιδεών είτε ως κυρίου θέματος και μεταβάσεως· η ίδια δομική αμφισημία των μ. 8b-13 διαφαίνεται επίσης στην προσέγγιση του Rosenberg (ό.π., σ. 100). Ο Kamien (ό.π., σ. 318), αντιθέτως, προτιμά να διακρίνει ανάμεσα σε ένα κύριο θέμα και σε μια μετάβαση, παρ' ότι βέβαια παραδέχεται ότι η μετρική ασυμβατότητα της μελωδίας και της συνοδείας δημιουργεί στο επίμαχο μ. 8 μια συνεχή, "φυσική" ροή. Στην πραγματικότητα πάντως, η "αμφίσημη κατάληξη" του μ. 13 (που επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη και στο μ. 63 της *επανεκθέσεως*) καθιστά περιττή την μεσολάβηση οιουδήποτε μεταβατικού υλικού σε αμφότερες τις εξωτερικές μακροδομικές ενότητες.
[1259] Πρβλ. εν μέρει Marks (ό.π., σ. 88 και 91-92) και Kamien (ό.π., σ. 318-319)· για τον Rosenberg (ό.π., σ. 100), αντιθέτως, από το μ. 21b υποτίθεται ότι έχει ήδη ξεκινήσει η κατακλείδα της *εκθέσεως*.

πέρασμα στο μ. 31b ολοκληρώνουν την *έκθεση*,[1260] τα περιεχόμενα της οποίας επανεκτίθενται αργότερα στην τρίτη μακροδομική ενότητα με ρυθμικο-μελωδικές μονάχα παραλλαγές – που είναι μάλιστα εντυπωσιακές στην κύρια θεματική ομάδα (στα μ. 51-63) αλλά επουσιώδεις στις πλάγιες και καταληκτικές ιδέες (στα μ. 64-81)[1261] – καθώς και με την απαραίτητη προσθήκη μιας τελικής πτώσεως στην Μι-ύφεση-μείζονα στο επιπρόσθετο (μετά την δεύτερη μακροδομική επανάληψη) μ. 82.[1262] Αν όμως στις δύο εξωτερικές ενότητες προέχει το στοιχείο της μελωδικής και ρυθμικής παραλλαγής, στην κεντρική *επεξεργασία* εντυπωσιάζει εξ αρχής η αρμονική παράμετρος, με την απότομη χρωματική στροφή προς την φα-ελάσσονα στα μ. 32-35a, τα οποία βασίζονται σε έναν μετασχηματισμό του τελευταίου μέτρου της *εκθέσεως*[1263] αλλά και στην ανάκληση της κεφαλής της δεύτερης κύριας ιδέας, που έκτοτε διατρέχει ολόκληρη την ενότητα αυτή: στα μ. 35b-43a, συγκεκριμένως, το ρυθμικό αυτό μοτίβο τίθεται ως επί το πλείστον στο μπάσσο, συνδυάζεται με νέες μελωδικές φιγούρες στο δεξί χέρι και ακολουθώντας σε ύφος "φαντασίας" μια χρωματική ανιούσα πρόοδο οδηγεί σε μια καλώς αρθρωμένη τέλεια πτώση στην (υποδεσπόζουσα) Λα-ύφεση-μείζονα·[1264] στο δεύτερο τμήμα των μ. 43b-50, εξ άλλου, η κεφαλή της δεύτερης κύριας ιδέας καθίσταται ακόμη περισσότερο αναγνωρίσιμη, χάρη στην πλήρη (θεματική και υφολογική) ανάκληση των μ. 8b-9a ως μοντέλλου αλυσιδοποίησης, που μέσω της φα-ελάσσονος αλλά και της ρε-ύφεση-ελάσσονος (!) επαναπροσεγγίζει τελικά την δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της αρχικής τονικότητος, προετοιμάζοντας έτσι το έδαφος για την επαναφορά όλων των θεματικών ιδεών στην Μι-ύφεση-μείζονα.[1265]

Ο τριμερής δομικός τύπος εφαρμόζεται επίσης σε δύο αργά μέρη έργων του 1784, το πρώτο εκ των οποίων είναι το *κουϊντέττο για πιάνο και πνευστά σε Μι-ύφεση-μείζονα* KV 452.[1266] Το αριστουργηματικό Larghetto σε Σι-ύφεση-μείζονα του κουϊντέττου αυτού ανοίγει με ένα περιοδικό κύριο θέμα, στο πρώτο σκέλος του οποίου (μ. 1-8, με κατάληξη στην δεσπόζουσα) προβάλλονται περισσότερο τα πνευστά ως σύνολο, ενώ στο δεύτερο (μ. 9-18, με κατάληξη στην τονική) ο κυρίαρχος ρόλος ανατίθεται στο πιάνο, αν και η τελική παρέμβαση των πνευστών επιφέρει μια διεύρυνση κατά δύο μέτρα. Οι αρπισμοί του πιάνου στο μ. 18 προαναγγέλλουν το εκτενές μεταβατικό τμήμα των μ. 19-31, το οποίο δομείται ως πρόταση και μέσω της σχετικής σολ-ελάσσονος καταλήγει στην Φα-μείζονα· ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει εδώ η αρχική σολιστική ανάδειξη των τεσσάρων πνευστών ανά δίμετρο (κλαρινέττο, όμποε, κόρνο και φαγγόττο), προτού όλα ενώσουν εκ νέου τις δυνάμεις τους για την τελική πτωτική διαδικασία των μ. 27-32a, που μάλιστα προσλαμβάνει εκπληκτικά γρήγορο αρμονικό ρυθμό σε σχέση με ό,τι προηγήθηκε. Με την οριστική πάντως άφιξη στην δευτερεύουσα τονικότητα, το πιάνο εκθέτει ένα σύντομο πλάγιο θέμα στα μ. 32-35, το οποίο παραλλάσσεται με πυκνές μιμήσεις ανάμεσα σε αυτό και στο κλαρινέττο ή το όμποε στα ακόλουθα μ. 36-39, πριν την εμφάνιση μιας κατ' εξοχήν καταληκτικής ιδέας στα μ. 40-43, με την οποία και ολοκληρώνεται η επαναλαμβανόμενη *έκθεση*. Η *επεξεργασία* δεν δεσμεύεται εν πολλοίς από τα θεματικά περιεχόμενα της πρώτης ενότητος,[1267] καλύπτει ωστόσο αρκετά μεγάλη έκταση και υποδιαιρείται σε τρία διακριτά μεταξύ τους τμήματα: στα μ. 44-50, κατ'

[1260] Πρβλ. ιδίως Kamien (ό.π., σ. 319) και εν μέρει Rosenberg (ό.π., σ. 100)· τουναντίον, η Marks (ό.π., σ. 88 και 91) δεν διακρίνει τα καταληκτικά αυτά μέτρα από την υπόλοιπη πλάγια θεματική ομάδα.
[1261] Πρβλ. Marks, ό.π., σ. 88 και 92· Dennerlein, ό.π., σ. 120· Irving (*Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 31).
[1262] Πρβλ. Smyth, "»Balanced Interruption«…", ό.π., σ. 85. Ο χαρακτηρισμός της μικροσκοπικής αυτής καταληκτικής προεκτάσεως της *επανεκθέσεως* ως "σύντομης coda" από την Marks (ό.π., σ. 88 και 92) είναι βέβαια άκρως υπερβολικός ώστε να θεωρηθεί αποδεκτός.
[1263] Πρβλ. εν μέρει Kamien, ό.π., σ. 319· οι Marks (ό.π., σ. 92) και Dennerlein (ό.π., σ. 120), αντιθέτως, θεωρούν ότι η *επεξεργασία* ανοίγει με μια μίμηση της κεφαλής της πρώτης κύριας ιδέας, πράγμα που δεν είναι ωστόσο ιδιαίτερα πειστικό.
[1264] Πρβλ. Marks (ό.π., σ. 92) και εν μέρει Irving (*Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 69).
[1265] Πρβλ. Marks (ό.π., σ. 91 και 92), Kamien (ό.π., σ. 319) και Irving (*Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 69).
[1266] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 184) και Macdonald (ό.π., σ. 124).
[1267] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 184.

αρχάς, διαμορφώνεται με νέο υλικό εν είδει προτάσεως ένα εισαγωγικό πέρασμα από την σχετική ελάσσονα προς την υποδεσπόζουσα· στην Μι-ύφεση-μείζονα λοιπόν, το κόρνο εισάγει στα μ. 51-56 μια νέα ιδέα που παραπέμπει αμυδρά στην μετάβαση της *εκθέσεως*, αλλά σύντομα (στα μ. 57-66) το μοτιβικό της υλικό αλυσιδοποιείται μιμητικά από το όμποε και το κλαρινέττο και σε δεύτερη φάση ρευστοποιείται από το πιάνο καταλήγοντας ξαφνικά στην δεσπόζουσα της απομεμακρυσμένης (σε απόσταση τριτόνου από την αρχική τονικότητα) μι-ελάσσονος! Το αρμονικό αυτό γεγονός, εντούτοις, αντί να αποτελέσει την κατάληξη της μέχρι τούδε περιπλάνησης, εκλαμβάνεται τουναντίον ως αφορμή εντατικοποίησής της στο τρίτο τμήμα των μ. 67-73, όπου σύντομες πιανιστικές φράσεις και περάσματα εμφανίζονται σε ένα διαρκώς μεταβαλλόμενο ανά μέτρο αρμονικό υπόβαθρο (που υποστηρίζεται και από το σύνολο των πνευστών), διαμορφώνοντας ένα εκφραστικότατο συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση*, με μια σειρά αναπάντεχων αρμονικών διαδοχών που τελικά καταλήγουν – δίχως καμμιά ιδιαίτερη προετοιμασία βεβαίως – στην δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της αρχικής τονικότητος. Ακόμη και έτσι πάντως, ολόκληρο το κύριο θέμα μπορεί πλέον να επανεκτεθεί στα μ. 74-91, με ποικίλες παραλλαγές που αφορούν τόσο στην ανακατανομή ρόλων ανάμεσα στο πιάνο (που τώρα δεσπόζει στην πρώτη φράση της περιόδου) και τα πνευστά (που κυριαρχούν στην δεύτερη φράση), όσο και σε ποικιλματικές τροποποιήσεις (βλ. π.χ. στα μ. 75-76) είτε ακόμη σε ουσιωδέστερες μεταπλάσεις του δεδομένου υλικού που δεν επιφέρουν παρ' όλα αυτά δομικές αλλοιώσεις (όπως συμβαίνει με την συνοδευτική φιγούρα που εισάγεται μιμητικά στο κόρνο, το πιάνο και το φαγγόττο στα μ. 83-85). Η μετάβαση, εξ άλλου, επανέρχεται ως προς το "σολιστικό" της σκέλος σε μεταφορά μέσω της σχετικής της υποδεσπόζουσας στο περιβάλλον της Σι-ύφεση-μείζονος στα μ. 92-99 (αξιοπρόσεκτη εδώ δεν είναι τόσο η αλλαγή στην σειρά εμφάνισης του φαγγόττου με το κόρνο, όσο κυρίως η αμοιβαία ανταλλαγή των μελωδικών φράσεων του όμποε και του κόρνου σε σχέση με την *έκθεση*: πρβλ. μ. 94-95 με 23-24 και μ. 98-99 με 21-22), αλλά το περιεχόμενο των πτωτικών μ. 27-31 αναπτύσσεται τώρα σε εντυπωσιακά μεγαλύτερη έκταση στα μ. 100-112, δίχως πάντως η ιδιαίτερα χρωματική γραφή και η αρμονική πυκνότητα αυτής της "δευτερεύουσας αναπτύξεως" να οδηγήσουν σε άλλα τονικά κέντρα πέραν της αρχικής τονικότητος, στην οποία εν τέλει μεταφέρονται το πλάγιο θέμα και η κατακλείδα στα μ. 113-124, περιοριζόμενα σε "ενορχηστρωτικές" αλλαγές και μόνον.

Άλλο ένα δείγμα εξαιρετικής συνθετικής ωριμότητος συναντάμε στο Andante σε Μι-ύφεση-μείζονα της *σονάτας για πιάνο και βιολί σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 454.[1268] Το κύριο θέμα του δομείται περιοδικά: στα μ. 1-8 το βιολί εκθέτει την βασική μελωδική γραμμή που συνοδευόμενη από το πιάνο καταλήγει σε μισή πτώση, ενώ στα μ. 9-17 οι ρόλοι πιάνου και βιολιού αντιστρέφονται και το πτωτικό δίμετρο 7-8 αντικαθίσταται από ένα νέο πέρασμα και για τα δύο όργανα στα μ. 15-17, το οποίο μάλιστα επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο και στα μ. 18-20, προτού δηλαδή πραγματοποιηθεί η αναμενόμενη τέλεια πτώση στο μ. 21. Όπως και στο αμέσως προηγούμενο έργο που εξετάσαμε, με την ολοκλήρωση του κυρίου θέματος κάνει την εμφάνισή του στο πιάνο ένα συνοδευτικό σχήμα προετοιμάζοντας την είσοδο του βιολιού με μια νέα οκτάμετρη μελωδική ιδέα σε δομή προτάσεως (στα μ. 22-29), η οποία διερχόμενη από την σχετική ντο-ελάσσονα φθάνει τελικά σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα, λειτουργώντας έτσι ως μετάβαση προς το ακόλουθο πλάγιο θέμα. Το τελευταίο εισάγεται πράγματι στα μ. 30-43 στην τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος και προσλαμβάνει την δομή μιας διευρυμένης προτάσεως (με παρηλλαγμένη επανάληψη του τετραμέτρου 34-37 στα μ. 38-43), η *έκθεση* ωστόσο ολοκληρώνεται με την προσθήκη μιας καταληκτικής ιδέας στα μ. 44-48. Η ακόλουθη *επεξεργασία* των μ. 49-72 μπορεί να έχει την μισή μόνο έκταση της πρώτης ενότητος, αλλά διαθέτει έναν εκπληκτικό αρμονικό σχεδιασμό που της προσδίδει ιδιαίτερη βαρύτητα. Στην έναρξή της, με αφορμή το επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος,

[1268] Ως προς την μορφή σονάτας του αργού αυτού μέρους, πρβλ. Prout (*Applied Forms*…, ό.π., σ. 247), Weising (ό.π., σ. 184) και Macdonald (ό.π., σ. 123).

διαμορφώνεται μια καινούργια ουσιαστικά ιδέα στην (ομώνυμη της δευτερεύουσας τονικότητος) σι-ύφεση-ελάσσονα, που εκφέρεται από το βιολί στα μ. 49-55 και εν μέρει από το πιάνο στα μ. 56-58 (= μ. 53-55). Στην συνέχεια όμως, με θεματικώς ουδέτερα αλλά εξόχως δραματικά περάσματα στο πιάνο και το βιολί, το πεντάμετρο 59-63 στρέφεται με μια εναρμόνια αλλαγή προς την σι-ελάσσονα και η μετέπειτα αλυσιδοποίησή του στα μ. 64-68 (με αλλαγή ρόλων ανάμεσα στα δύο όργανα) οδηγεί φυσιολογικά – με μια "χρωματική" αυτήν την φορά μετατροπία – στην σχετική ντο-ελάσσονα. Παρ' όλα αυτά, στα μ. 69-72 ο Mozart βρίσκει σύντομα τον δρόμο προς την επαναφορά της αρχικής τονικότητος μέσω της δεσπόζουσάς της, προκειμένου από το μ. 73 κ.εξ. να ξεκινήσει η *επανέκθεση*. Στην τρίτη αυτή ενότητα, το αρχικό οκτάμετρο του κυρίου θέματος εμφανίζεται στα μ. 73-80 με μικρές παραλλαγές, αλλά και με ισόρροπα κατανεμημένη πλέον την βασική μελωδική γραμμή στο βιολί (μ. 73-74 και 77-78) και το πιάνο (μ. 75-76 και 79-80). Παρόμοιες τροποποιήσεις, εξ άλλου, παρατηρούνται και κατά την επαναφορά του τετραμέτρου 9-12 στα μ. 81-84· το κύριο θέμα όμως διακόπτεται οριστικά σε αυτό το σημείο,[1269] αφού στα μ. 85-96 εισάγεται απ' ευθείας μια διευρυμένη εκδοχή του μεταβατικού υλικού των μ. 22-29 (πρβλ. περίπου τα μ. 85-88 και 89-92 με τα 22-25, ενώ τα μ. 93-96 είναι σχεδόν ταυτόσημα των μ. 26-29) που μέσω της φα-ελάσσονος ανακατευθύνεται σύντομα προς την Μι-ύφεση-μείζονα, προκειμένου να ακολουθήσει – με επουσιώδεις μεταβολές – η επανέκθεση τόσο του πλαγίου θέματος (στα μ. 97-110) όσο και της κατακλείδας (στα μ. 111-115) με μια μικρή καταληκτική προέκταση στο μ. 116.

Η μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* κατά το πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1780 βρίσκει την απλούστερη εφαρμογή της στο Adagio σε Σι-ύφεση-μείζονα της *σονάτας για πιάνο σε Φα-μείζονα* KV 300k / 332.[1270] Το κύριο θέμα δομείται ως οκτάμετρη περίοδος και η πρώτη τετράμετρη φράση του ολοκληρώνεται με μια μισή πτώση, η δεύτερη όμως (μ. 5-8) τίθεται παραδόξως στην ομώνυμη σι-ύφεση-ελάσσονα και στην πορεία της στρέφεται προς την φα-ελάσσονα, παρ' ότι τελικά στο μ. 8b η πτωτική της ακολουθία καταλήγει – μάλλον απρόσμενα – στην τονικότητα της Φα-μείζονος.[1271] Χάρη σε αυτήν την τροπική μεταβολή πάντως, από την άρση του μ. 8 μέχρι το μ. 12a εισάγεται πλέον απ' ευθείας η κατ' εξοχήν πλάγια θεματική ιδέα σε δομή προτάσεως, η οποία μάλιστα επαναλαμβάνεται σχεδόν απαράλλακτη στα μ. 12b-16a και συνδέεται με μια καταληκτική πτωτική ακολουθία που βρίθει δεξιοτεχνικών περασμάτων στα μ. 16b-18.[1272] Με το δίμετρο συνδετικό πέρασμα των

[1269] Την αποκοπή τμήματος του κυρίου θέματος στην *επανέκθεση* επισημαίνει και ο Weising (ό.π., σ. 184), αναφερόμενος συγκεκριμένα σε "συνεπτυγμένη" επαναφορά του κυρίου θέματος.

[1270] Πρβλ. Prout, *Applied Forms*…, ό.π., σ. 198· Marks, ό.π., σ. 78· Dennerlein, ό.π., σ. 113· Weising, ό.π., σ. 180· Rosenberg, ό.π., σ. 93· Kohs, ό.π., σ. 291-292· Macdonald, ό.π., σ. 123· David H. Smyth, "Large-Scale Rhythm and Classical Form", *Music Theory Spectrum* 12/2, 1990, σ. 238 και 239· Rampe, ό.π., σ. 124· Irving, *Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 31 και 105· Caplin, ό.π., σ. 217.

[1271] Πρβλ. Prout (*Applied Forms*…, ό.π., σ. 198), Dennerlein (ό.π., σ. 113), Rosenberg (ό.π., σ. 92 και 93), Kohs (ό.π., σ. 291) και Rampe (ό.π., σ. 259). Ο ιδιάζων τονικός σχεδιασμός των μ. 5-8, βέβαια, κάνει ορισμένους ερευνητές – όπως εν προκειμένω την Marks (ό.π., σ. 78 και 81) – να αμφιταλαντεύονται ανάμεσα στην θεώρηση του τμήματος αυτού ως δεύτερης φράσεως του κυρίου θέματος ή ως αυτόνομης μεταβάσεως, ενώ οδηγεί άλλους – όπως π.χ. τον Smyth ("Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 239) ή τον Caplin (ό.π., σ. 35) – σε μια κατηγορηματική τοποθέτηση υπέρ της ερμηνείας των μ. 5-8 ως μεταβάσεως. Υπάρχουν ωστόσο δύο καλοί λόγοι για τους οποίους το τετράμετρο αυτό *δεν* θα έπρεπε να ερμηνεύεται ανεξάρτητα από το κύριο θέμα: α) η συμμετρική περιοδικότητα των οκτώ πρώτων μέτρων υποδεικνύει την ενότητά τους, ενώ από την άλλη πλευρά δημιουργεί εύλογα ερωτηματικά αν υποτεθεί ότι διαμορφώνεται ανάμεσα σε δύο διαφορετικά δομικά μέλη (κύριο θέμα και μετάβαση)· και β) η διατήρηση του τονικού σχεδιασμού των μ. 5-8 στα αντίστοιχα μ. 25-28 της *επανεκθέσεως*, χάρη στην αποτελεσματική λειτουργία της "αμφίσημης κατάληξης" στο τέλος της τετράμετρης αυτής φράσεως, καθιστούν εν τέλει παράδοξη και καταχρηστική την ερμηνεία τους ως μεταβάσεως.

[1272] Πρβλ. ιδίως Prout (*Applied Forms*…, ό.π., σ. 198-199), Marks (ό.π., σ. 78 και 82), Smyth ("Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 239), Irving (*Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 154) και εν μέρει Kohs (ό.π., σ. 291), Rampe (ό.π., σ. 259)· ο Dennerlein (ό.π., σ. 113), αντιθέτως, αντιμετωπίζει τα μ. 16b κ.εξ. ως κατακλείδα της *εκθέσεως*.

μ. 19-20, εντούτοις, η Φα-μείζονα δεν αργεί να επαναπροσδιορισθεί ως δεσπόζουσα της αρχικής Σι-ύφεση-μείζονος,[1273] προκειμένου αμέσως μετά να ακολουθήσει η επανέκθεση τόσο του κυρίου θέματος στα μ. 21-28 (διατηρώντας στο ακέραιο τον πρωτότυπο αρμονικό του σχεδιασμό) όσο και του πλαγίου θέματος στην αρχική τονικότητα στα μ. 29-38· ενώ όμως στην εκδοχή του χειρογράφου που χρονολογείται μεταξύ των ετών 1781 και 1783 τα μ. 21-38 είναι σχεδόν ταυτόσημα με τα μ. 1-18, στην – εξίσου αυθεντική – εκδοχή της πρώτης εκδόσεως του 1784 υφίστανται πολλές ευφάνταστες ρυθμικο-μελωδικές παραλλαγές κατά την επαναφορά αμφοτέρων των θεμάτων.[1274] Σε κάθε περίπτωση πάντως, με την μικρή *coda* των μ. 39-40 που βασίζεται εν πολλοίς στο υλικό του συνδετικού περάσματος των μ. 19-20,[1275] η συνολική μακροδομική κατασκευή καθίσταται απολύτως συμμετρική.[1276]

Το συγκεκριμένο δομικό πρότυπο αξιοποιείται παρ' όλα αυτά ιδίως σε έργα μουσικής δωματίου αυτής της περιόδου και δη σε κουαρτέττα εγχόρδων. Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει το Andante cantabile σε Ντο-μείζονα του *κουαρτέττου σε Σολ-μείζονα* KV 387 του έτους 1782.[1277] Ως κύριο θέμα εμφανίζεται εδώ κατ' αρχάς μια επτάμετρη φράση ομοφωνικής φύσεως που διαμορφώνει ένα τόξο κλιμάκωσης και αποκλιμάκωσης σε μελωδικό αλλά και σε δυναμικό παράλληλα επίπεδο· ένα χαρακτηριστικό μοτίβο επαναλαμβανόμενων ογδόων στην άρση των μ. 5 και 6, εξ άλλου, τροφοδοτεί από εκεί και ύστερα την μελωδική εξύφανση της δεύτερης επτάμετρης φράσεως του θέματος (μ. 8-14),[1278] στο πλαίσιο της οποίας κάθε όργανο ανακτά σε μεγάλο βαθμό της αυτονομία του, με αποτέλεσμα η υφή να καθίσταται πολυφωνική και εν μέρει μιμητική. Παρά την εξωτερική συμμετρία των δύο αυτών φράσεων και την κοινή τους κατάληξη στην τονική, λοιπόν, η κατασκευή του συγκεκριμένου κυρίου θέματος είναι εξαιρετικά ιδιάζουσα, καθώς συνίσταται σε έναν αρμονικώς στατικό "πυρήνα" και σε ένα ιδιαιτέρως κινητικό (από αρμονικής αλλά και ρυθμικής επόψεως) ανάπτυγμα του ιδίου.[1279] Ακολούθως, στα μ. 15-18, το

[1273] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 180) και εν μέρει Kohs (ό.π., σ. 291). Οι Prout (*Applied Forms*…, ό.π., σ. 199), Marks (ό.π., σ. 78 και 82), Dennerlein (ό.π., σ. 113), Rosenberg (ό.π., σ. 93), Smyth ("Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 239) και Rampe (ό.π., σ. 259), αντιθέτως, δεν διακρίνουν το δίμετρο 19-20 από το υπόλοιπο πλάγιο θέμα ή το αντιμετωπίζουν ως κατακλείδα της *εκθέσεως*.

[1274] Πρβλ. Prout (*Applied Forms*…, ό.π., σ. 199), Marks (ό.π., σ. 78 και 82), Dennerlein (ό.π., σ. 113), Rosenberg (ό.π., σ. 93), Kohs (ό.π., σ. 292), Smyth ("Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 238 και 239), Rampe (ό.π., σ. 259) και εν μέρει Irving (*Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 31).

[1275] Πρβλ. εν μέρει Kohs, ό.π., σ. 292. Για τους Prout (*Applied Forms*…, ό.π., σ. 199), Marks (ό.π., σ. 78 και 82), Dennerlein (ό.π., σ. 113), Rosenberg (ό.π., σ. 93), Smyth ("Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 239) και Rampe (ό.π., σ. 259), τουναντίον, τα μ. 39-40 συνιστούν την κατάληξη του πλαγίου θέματος ή μια ελαφρώς διευρυμένη επαναφορά της κατακλείδας της *εκθέσεως*, αλλά δεν ερμηνεύονται ως επιπρόσθετη *coda*.

[1276] Όπως εξ άλλου παρατηρούν με θαυμασμό τόσο ο Rosenberg (ό.π., σ. 93) όσο και ο Smyth ("Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 238).

[1277] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 184· Barrett-Ayres, ό.π., σ. 190· Webster, "Traditional Elements…", ό.π., σ. 102· Konold, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 87· Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 107· Macdonald, ό.π., σ. 123· Caplin, ό.π., σ. 217· Irving, *Mozart: The "Haydn" Quartets*, ό.π., σ. 30. Μοναδική "παραφωνία" στην σαφέστατη αναγνώριση του δομικού προτύπου του αργού αυτού μέρους συνιστούν οι δύο απόπειρες αναλυτικής προσέγγισής του εκ μέρους του Friedhelm Krummacher: στην πρώτη από αυτές – στο πλαίσιο του άρθρου του "Kantabilität als Konstruktion: Zum langsamen Satz aus Mozarts Streichquartett KV 465", στο: Werner Breig – Reinhold Brinkmann – Elmar Budde (επιμ.), *Analysen: Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens (Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag)*, Franz Steiner Verlag Wiesbaden (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 23), Stuttgart 1984, σ. 219 – σκιαγραφεί τα χαρακτηριστικά της μακροδομικής αυτής κατασκευής, θεωρώντας όμως (σε μια επίδειξη απίστευτα παρωχημένης μορφολογικής αντιλήψεως) ότι η έλλειψη κεντρικής *επεξεργασίας* δεν επιτρέπει την αντιμετώπιση του συνόλου με όρους της μορφής σονάτας, ενώ στην δεύτερη – στην μονογραφία του *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 153 – επικαλείται για άλλη μια φορά τον επιεικώς απαράδεκτο όρο "τροποποιημένη διμέρεια", τον οποίο χρησιμοποιεί αδιακρίτως σε αργά μέρη βασισμένα στην τριμερή μορφή σονάτας αλλά και στην μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*.

[1278] Πρβλ. Krummacher, "Kantabilität als Konstruktion…", ό.π., σ. 222, και εν μέρει *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 153· Irving, *Mozart: The "Haydn" Quartets*, ό.π., σ. 31.

[1279] Η αναπτυξιακή φύση του δευτέρου ημίσεως του κυρίου θέματος υποδεικνύεται πρωτίστως από τον Konold (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 87) και σε πολύ μικρότερο βαθμό από τον Irving (*Mozart: The "Haydn"*

προαναφερόμενο μοτίβο ογδόων (συνοδευόμενο από αραβουργήματα στην γραμμή του τσέλλου) διαμορφώνει την πρώτη φράση της μεταβάσεως με κατεύθυνση προς την Σολ-μείζονα, η οποία αμέσως μετά (στα μ. 19-22) επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη με δεξιοτεχνικά περάσματα στο πρώτο βιολί, αλλά παραδόξως οδηγείται στα μ. 23-25 προς την σολ-ελάσσονα, η οποία μάλιστα επικυρώνεται πλήρως με μια τέλεια πτώση! Η τροπική αυτή παρέκκλιση διατηρείται κατόπιν και στο δεύτερο τμήμα της μεταβάσεως αυτής (μ. 26-30), όπου το μοτίβο ογδόων αλλά και φιγούρες τριήχων δεκάτων-έκτων εμμένουν σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της σολ-ελάσσονος,[1280] και αίρεται τελικά μόνο όταν στα μ. 31-42 αποκαθίσταται η Σολ-μείζονα που ως δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* υποστηρίζει το πλάγιο θέμα, σε δομή διευρυμένης προτάσεως·[1281] στα μ. 43-47, επίσης, διαμορφώνεται μια κατακλείδα επί τη βάσει μοτίβων που παραπέμπουν πρωτίστως στο κύριο θέμα (πρβλ. το κυρίαρχο εδώ παρεστιγμένο μοτίβο με τα μ. 5-7, αλλά και τις φιγούρες τριήχων δεκάτων-έκτων των μ. 46-47 με το υλικό του καταληκτικού μ. 14),[1282] ενώ η λακωνική πτωτική χειρονομία του μ. 48 αλυσιδοποιείται στα μ. 49-51 για τις ανάγκες ενός σύντομου συνδετικού περάσματος προς την *επανέκθεση*.[1283]

Η δεύτερη μακροδομική ενότητα ανοίγει και πάλι με τον επτάμετρο "πυρήνα" του κυρίου θέματος στα μ. 52-58, στην θέση όμως της αναπτυξιακής δεύτερης φράσεως των μ. 8-14 εμφανίζεται τώρα μια τελείως διαφορετική "δευτερεύουσα ανάπτυξη" του μοτίβου των επαναλαμβανόμενων ογδόων στα μ. 59-69, η οποία είναι ξεκάθαρα ομοφωνικής – αρχικά μάλιστα "αντιφωνικής" – υφάνσεως, αλλά διαθέτει εντυπωσιακό αρμονικό σχεδιασμό με κατεύθυνση προς την περιοχή της ναπολιτάνικης (μ. 63-65) και μετέπειτα εναρμόνια επαναπροσέγγιση της δεσπόζουσας στα μ. 66-70.[1284] Ριζικές επίσης είναι οι μεταβολές στο πρώτο τμήμα της μεταβάσεως: στα μ. 70-73 επανεισάγονται μεν τα αραβουργήματα του τσέλλου των μ. 15-18, αλλά στα τρία υψηλότερα έγχορδα μετασχηματίζεται εις διπλούν μόνο το υλικό του διμέτρου 15-16 και μάλιστα στο περιβάλλον της ομώνυμης ελάσσονος· επιπροσθέτως δε, από τα περάσματα του πρώτου βιολιού των μ. 19-21 επαναδιατυπώνονται πλέον μονάχα οι αρχικές φιγούρες στο μ. 74 και οδηγούν σε νέα μελωδική εξύφανση στα μ. 75-77, η οποία συγχρόνως συνδυάζεται με ένα ανάπτυγμα του μοτίβου επαναλαμβανόμενων ογδόων που αλυσιδοποιείται στο δεύτερο

---

*Quartets*, ό.π., σ. 30), ο οποίος αντιμετωπίζει τα περιεχόμενα των μ. 8-14 συνολικά περισσότερο ως δευτερεύον θεματικό υλικό.

[1280] Την έντονη παρουσία του μοτίβου των επαναλαμβανομένων ογδόων του κυρίου θέματος στο πλαίσιο της μεταβάσεως επισημαίνει πρωτίστως ο Krummacher (κυρίως στο "Kantabilität als Konstruktion…", ό.π., σ. 222, και λιγότερο στο *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 154) και δευτερευόντως ο Irving (*Mozart: The "Haydn" Quartets*, ό.π., σ. 30 και 31), ο οποίος τόσο στα μ. 15-18 όσο και στα μ. 26-30 εκλαμβάνει το μοτίβο αυτό ως στοιχείο συνοδείας των νέων φιγούρων τριήχων δεκάτων-έκτων.

[1281] Προκαλεί θυμηδία η απεγνωσμένη προσπάθεια του Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 154) να απορρίψει στο σημείο αυτό την λογική θεώρηση ενός "πλαγίου θέματος" σονάτας, και αντ' αυτού να προτείνει την αντιμετώπιση των μ. 31 κ.εξ. ως ενός ρυθμικού παραλλάγματος του αρχικού θεματικού υλικού που σταδιακά μάλιστα οδηγεί και σε αλλαγή της μετρικής δομής. Στην πραγματικότητα βέβαια δεν υφίσταται η παραμικρή υποψία "μονοθεματικότητος" στο κομμάτι αυτό.

[1282] Πρβλ. Irving (*Mozart: The "Haydn" Quartets*, ό.π., σ. 30) και Krummacher ("Kantabilität als Konstruktion…", ό.π., σ. 222).

[1283] Πρβλ. ιδίως Weising (ό.π., σ. 184) και εν μέρει Irving (*Mozart: The "Haydn" Quartets*, ό.π., σ. 30) και Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 154).

[1284] Οι Barrett-Ayres (ό.π., σ. 190) και Irving (*Mozart: The "Haydn" Quartets*, ό.π., σ. 30-31) αντιλαμβάνονται αυτήν την "δευτερεύουσα ανάπτυξη" του κυρίου θέματος ως το αποτέλεσμα ενός είδους ενσωμάτωσης είτε αναπλήρωσης της (μη-υφιστάμενης ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επανέκθεση*) *επεξεργασίας* στην τρίτη μακροδομική ενότητα. Εντελώς ατυχής, από την άλλη πλευρά, είναι η αποσπασματική θεώρηση των μ. 62-69 ως επιπρόσθετου τμήματος σε όσα προϋπήρχαν ήδη από την πρώτη ενότητα, στην οποία προβαίνει αρχικά ο Krummacher ("Kantabilität als Konstruktion…", ό.π., σ. 219), αν και αργότερα ο ίδιος (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 154) αποκαθιστά επιτυχώς τον ρόλο ολόκληρου του τμήματος των μ. 59-69 ως αναπτυξιακής επέκτασης του υλικού των μ. 56-58.

βιολί.[1285] Ως εκ τούτου, η μεταφορά στην ντο-ελάσσονα των μ. 22-25 στα μ. 78-81 καθώς και του δευτέρου τμήματος της μεταβάσεως στα μ. 82-86 γίνεται κατά τρόπον πιο φυσικό απ' ό,τι στην *έκθεση*, διότι η οργάνωση του πρώτου τμήματος της μεταβάσεως έχει πλέον μεταβληθεί από μια χαλαρή παράταξη παραλλαγών με απρόσμενη πτωτική απόληξη στον αντίθετο τρόπο (στα μ. 15-25) σε μια συνεκτικότερη δομή προτάσεως (στα μ. 70-81), που έχοντας τεθεί εξ αρχής στην ομώνυμη ελάσσονα φαίνεται ότι εμπεριέχει πλέον η ίδια μια σύντομη παρεμβολή στον αντίθετο (μείζονα) τρόπο στα μ. 74-78. Η επαναφορά πάντως του πλαγίου θέματος στην – οριστικά αποκατασταθείσα – Ντο-μείζονα στα μ. 87-98 περιλαμβάνει επουσιώδεις μόνον τροποποιήσεις, όπως εξ άλλου και της κατακλείδας στα ακόλουθα μ. 99-103, η τελική πτώση της οποίας προεκτείνεται μάλιστα στα μ. 104-106 εξυφαίνοντας το μοτιβικό υλικό του διμέτρου 102-103.[1286]

Δύο περίπου χρόνια αργότερα, ο Mozart συνέθεσε το *κουαρτέττο εγχόρδων σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 458, στο Adagio σε Μι-ύφεση-μείζονα του οποίου εφαρμόζεται και πάλι η μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*.[1287] Το κύριο θέμα των μ. 1-6 αποτελείται από πολλές σύντομες φράσεις και μοτίβα που συγκροτούν μια εξόχως προβληματική "ενότητα": η εναρκτήρια φράση (μ. 1) συνιστά μάλιστα περισσότερο μια καταληκτική χειρονομία, όπως υποδηλώνει και η επαναφορά της προς το τέλος του εξαμέτρου (στα μ. 5b-6a)· ο ασυνόδευτος ανιών αρπισμός του μ. 2a λειτουργεί πάντοτε ως συνδετικό στοιχείο, το οποίο στο μ. 5a (σε σμίκρυνση) οδηγεί στην επανεμφάνιση της εναρκτήριας φράσεως, ενώ στο μ. 6b προετοιμάζει το ακόλουθο μεταβατικό τμήμα της *εκθέσεως*· υπάρχουν ακόμη άλλες δύο φράσεις, στα μ. 2b-3a και 3b-4, εκ των οποίων η πρώτη είναι παρεμφερής της εναρκτήριας, ενώ η δεύτερη έχει περισσότερο χώρο ώστε να διατυπωθεί κατά τρόπον πιο ολοκληρωμένο από τις προηγούμενες και να ενσωματώσει το στοιχείο της χρωματικότητας στην μελωδική της γραμμή, αλλά πάντως σημασία έχει κυρίως το ότι αμφότερες οι φράσεις αυτές εκκινούν από αρμονική βαθμίδα διαφορετική της τονικής (vi και IV αντιστοίχως) και φθάνουν σε τέλεια πτώση, όπως δηλαδή και η εναρκτήρια.[1288] Υπό μία έννοια λοιπόν, το πρώτο πραγματικό "θέμα" κάνει την εμφάνισή του μόλις στην μετάβαση των μ. 7-14a, σε δομή προτάσεως που ξεκινά απ' ευθείας από την σχετική ντο-ελάσσονα αλλά γρήγορα στρέφεται προς την Σι-ύφεση-μείζονα και καταλήγει σε έναν εκτενή ισοκράτη επί της δεσπόζουσάς της (σε ελάσσονα απόχρωση) στα μ. 11b-14a.[1289] Οι εναλλαγές μάλιστα γρήγορων περασμάτων ανάμεσα στο τσέλλο και στο πρώτο βιολί δεν αφήνουν τελείως ανεπιρρέαστο ούτε το

[1285] Ειδικά τα μ. 74-77 συνιστούν για τον Irving (*Mozart: The "Haydn" Quartets*, ό.π., σ. 31) μια περαιτέρω "δευτερεύουσα ανάπτυξη" εντός της *επανεκθέσεως*. Η άποψη αυτή είναι ωστόσο προβληματική, στον βαθμό που ούτε τα μ. 70-73 είναι ευθέως αντίστοιχα προς τα μ. 15-18 της *εκθέσεως*! Είναι επομένως προφανές ότι η "δευτερεύουσα ανάπτυξη" της *επεξεργασίας* δεν καλύπτει μόνο το δεύτερο τμήμα του κυρίου θέματος αλλά συνεχίζεται και στο πρώτο τμήμα της μεταβάσεως.

[1286] Στην περίπτωση αυτή δεν μπορεί βεβαίως να γίνει λόγος για μια "coda", όπως προτείνει ο Konold, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 87.

[1287] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 184· Webster, "Traditional Elements…", ό.π., σ. 102· Konold, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 92· Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 107· Macdonald, ό.π., σ. 123· Caplin, ό.π., σ. 217· Irving, *Mozart: The "Haydn" Quartets*, ό.π., σ. 40. Ο Stefan Kunze, αντιθέτως, δίνει μια πολύ ασαφή περιγραφή της μακροδομής του αργού αυτού μέρους στο άρθρο του "Ερωτήματα σχετικά με το όψιμο έργο του Μπετόβεν", στο: Εύη Νίκα-Σαμψών (επιμ.), *Κλασικές ανθολογίες – Μπετόβεν: Τα κουαρτέτα εγχόρδων* (μετάφραση: Λευτέρης Αναγνώστου), Οργανισμός Μεγάρου Μουσικής Αθηνών (καλλιτεχνική περίοδος 1996-1997), Αθήνα 1996, σ. 26-27· ο Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 153), εξ άλλου, εμμένει στην προσφιλή του θέση περί "τροποποιημένης διμέρειας".

[1288] Πρβλ. και την διεξοδική ανάλυση της δομής του κυρίου θέματος εκ μέρους του Kunze ("Ερωτήματα σχετικά με το όψιμο έργο…", ό.π., σ. 26-27), όπου το μόνο προβληματικό σημείο έγκειται στον μη-διαχωρισμό του κατ' ουσίαν αυτόνομου από την δεύτερη φράση αρπισμού του μ. 2a, πράγμα που από την άλλη πλευρά φαίνεται να αναγνωρίζει εμμέσως ο Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 155). Ο Irving (*Mozart: The "Haydn" Quartets*, ό.π., σ. 40 και 41-42), εξ άλλου, ενδιαφέρεται περισσότερο για τις αντιθέσεις στην δυναμική και την άρθρωση των μ. 1-6 παρά για την δομική τους οργάνωση.

[1289] Πρβλ. Irving, *Mozart: The "Haydn" Quartets*, ό.π., σ. 40.

περιοδικό πλάγιο θέμα των μ. 14b-21a στην Σι-ύφεση-μείζονα,[1290] έως ότου το πρώτο βιολί ανακτήσει τελικά τον απόλυτο έλεγχο με την εμφάνιση της κατακλείδας στα μ. 21b-23 αλλά και στο εξαγόμενο από αυτήν συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση* του μ. 24.[1291] Στην δεύτερη μακροδομική ενότητα, το κύριο θέμα επανεισάγεται χωρίς μεταβολές στα μ. 25-27a (= μ. 1-3a), όμως η τρίτη φράση των μ. 3b-4 και το επαναλαμβανόμενο υλικό των μ. 5-6 αποκόπτονται και στην θέση τους εμφανίζεται στα μ. 27b-28 μονάχα ένα μιμητικό ανάπτυγμα του αρπισμού του μ. 2a και του μοτίβου του μ. 3a με κατεύθυνση προς την υποδεσπόζουσα και την σχετική της,[1292] απ' όπου ξεκινά σε μεταφορά στην υπερκείμενη τετάρτη η μετάβαση των μ. 29-36a και δίχως ουσιώδεις τροποποιήσεις οδηγεί φυσιολογικά στην επαναφορά στην Μι-ύφεση-μείζονα του πλαγίου θέματος (στα μ. 36b-43a) αλλά και της κατακλείδας (στα μ. 43b-45). Με την ελαφρώς παρηλλαγμένη επαναφορά και του συνδετικού περάσματος στο μ. 46 εντούτοις, δημιουργείται εκ νέου μια παρέκκλιση προς την περιοχή της υποδεσπόζουσας και έτσι στα μ. 47-48a επανεμφανίζεται απρόσμενα η φράση των μ. 3b-4 του κυρίου θέματος, που εξαιτίας της απατηλής πτώσεως στο μ. 48b επαναλαμβάνεται κατόπιν παρηλλαγμένη και στα μ. 49-50a. Στο σημείο αυτό αποκαλύπτεται λοιπόν ότι η παράλειψη του συγκεκριμένου κύριου θεματικού στοιχείου από την *επανέκθεση* ήταν σκόπιμη, προκειμένου η εξαιρετικά αργοπορημένη επαναφορά του να δώσει ιδιαίτερη έμφαση στην έναρξη της επιπρόσθετης *coda* των μ. 47-53, η οποία μάλιστα εκτός από νέες καταληκτικές φιγούρες (στα μ. 50b-51a και 53) περιλαμβάνει και άλλες αναφορές στο κύριο θέμα (πρβλ. μ. 51b με 2a – σε σμίκρυνση κατά το πρότυπο του μ. 5a – καθώς και μ. 52 με 2b-3a).[1293]

Στις αρχές του 1785 ο κύκλος των έξι κουαρτέττων εγχόρδων που αφιερώθηκαν στον Haydn ολοκληρώθηκε με το *κουαρτέττο σε Ντο-μείζονα* KV 465, το Andante cantabile σε Φα-μείζονα του οποίου ακολουθεί το ίδιο μακροδομικό πρότυπο.[1294] Σε αντίθεση όμως με τα δύο προαναφερόμενα έργα, εδώ υφίσταται ένα ολοκληρωμένο αφ' εαυτού κύριο θέμα, αποτελούμενο από τρεις τετράμετρες φράσεις που όλες τους καταλήγουν στην

---

[1290] Πρβλ. Konold (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 92) και Irving (*Mozart: The "Haydn" Quartets*, ό.π., σ. 40-41 και 42).

[1291] Πρβλ. Irving (*Mozart: The "Haydn" Quartets*, ό.π., σ. 40 και 41) και εν μέρει Weising (ό.π., σ. 184).

[1292] Πρβλ. Irving, *Mozart: The "Haydn" Quartets*, ό.π., σ. 41.

[1293] Πρβλ. Krummacher, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 155. Οι Weising (ό.π., σ. 184), Kunze ("Ερωτήματα σχετικά με το όψιμο έργο…", ό.π., σ. 27) και Irving (*Mozart: The "Haydn" Quartets*, ό.π., σ. 41), αντιθέτως, δεν αντιμετωπίζουν τα μ. 47-53 ως *coda*, αλλά ως τελικό τμήμα της *επανεκθέσεως*, στο οποίο υποτίθεται ότι έχει μετατεθεί η τρίτη φράση του κυρίου θέματος. Εντούτοις, το επιχείρημα αυτό είναι έωλο: διότι, ενώ κατ' αρχάς φαίνεται να αιτιολογεί ικανοποιητικά την απουσία της τρίτης φράσεως του κυρίου θέματος από τα μ. 27b κ.εξ., δεν προσφέρει καμμία εξήγηση για την αναγκαιότητα της παραλλαγής της στα μ. 49-50a και τελικά καταρρίπτεται δια της – με την ίδια λογική – καταχρηστικής επαναφοράς της δεύτερης φράσεως στο μ. 52 (ενόσω μάλιστα τα μ. 5-6a εξακολουθούν την ίδια στιγμή να παραμένουν αναποκατάστατα)! Μια συμβιβαστική θεωρητική πρόταση θα μπορούσε ίσως να εκλάβει τα μ. 47-50a ως το τελικό τμήμα της *επανεκθέσεως* (με την μετάθεση σε αυτό το σημείο του υπολοίπου κυρίου θέματος) και τα εναπομείναντα μ. 50b-53 ως *coda*· σε αυτήν την περίπτωση ωστόσο, θα παραγνωριζόταν το γεγονός ότι οι καταληκτικές χειρονομίες των μ. 50b-51a συνιστούν κατ' ουσίαν μια προέκταση του αμέσως προηγούμενου παραλλάγματος της τρίτης φράσεως του κυρίου θέματος, όπως άλλωστε φανερώνει και η κοινή ρυθμικο-μοτιβική τους βάση.

[1294] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 184· Barrett-Ayres, ό.π., σ. 201· Webster, "Traditional Elements…", ό.π., σ. 102· Konold, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 94-95· Flothuis, ό.π., σ. 35-36· Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 107· Macdonald, ό.π., σ. 123· Hartmut Schick, "Ein Quintett im Diskurs mit dem Streichquartett. Mozarts Streichquintett C-Dur KV 515", στο: Cliff Eisen und Wolf-Dieter Seiffert (επιμ.), *Mozarts Streichquintette. Beiträge zum musikalischen Satz, zum Gattungskontext und zu Quellenfragen*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1994, σ. 85· Caplin, ό.π., σ. 217· Irving, *Mozart: The "Haydn" Quartets*, ό.π., σ. 57. Σαφής επίσης είναι η τοποθέτηση του Arnold Schönberg (*Fundamentals of Musical Composition*, Faber & Faber, London 1967, σ. 191), ο οποίος αναφέρει πάντοτε την μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* ως "μορφή Andante τύπου A B A B" και το ίδιο κάνει και σε αυτήν την περίπτωση. Κατά συνέπεια, μόνο ο Krummacher αμφισβητεί την σονατοειδή φύση του αργού αυτού μέρους και αντ' αυτής προτιμά μια αφηρημένη σκιαγράφηση της συνολικής μορφής ως A – A΄ – A΄΄ ("Kantabilität als Konstruktion…", ό.π., σ. 219 και ιδίως 221) την οποία αργότερα αναφέρει και ως "τροποποιημένη διμέρεια με coda" (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 153).

τονική.[1295] Στα μ. 13-25 ακολουθεί η μετάβαση της *εκθέσεως*, με ένα πολύ χαρακτηριστικό ποικιλματικό μοτίβο που αρχικά αντιπαρατίθεται μεταξύ πρώτου βιολιού και τσέλλου (μ. 13-19), ενώ από την στιγμή που προσεγγίζεται η διπλή δεσπόζουσα ο διάλογος διεξάγεται πλέον μεταξύ των εσωτερικών φωνών και του τσέλλου (μ. 20-22), προτού τελικά το πρώτο βιολί εξυφάνει ελεύθερα το ποικιλματικό μοτίβο στα μ. 23-25.[1296] Το κύριο στοιχείο του πλαγίου θέματος στην Ντο-μείζονα των μ. 26-38 δεν είναι ασφαλώς το επίμονο βάσιμο της πρώτης εξάμετρης φράσεως, αλλά μια φιγούρα επαναλαμβανόμενων φθόγγων που καταλήγει σε ένα απλούστατο μοτίβο κατιούσας καθυστέρησης: η μιμητική παράθεση του υλικού αυτού στα τρία υψηλότερα έγχορδα καταλήγει σε τομή στην υποδεσπόζουσα στο μ. 31, ενώ στην συνέχεια ο ομοφωνικός μετασχηματισμός του διαμορφώνει μια ευρύτερη πτωτική ακολουθία με ενδιάμεση απατηλή πτώση στα μ. 34-35.[1297] Η τέλεια πτώση στο μ. 39, εντούτοις, ανήκει ήδη σε ένα διαφορετικό τμήμα, στο συνδετικό πέρασμα των μ. 39-44 προς την *επανέκθεση*, το οποίο συνίσταται εκ νέου στην εκμετάλλευση του διαλογικού μοτίβου της μεταβάσεως,[1298] μόνο που το τσέλλο εμφανίζεται εδώ σε πρώτη φάση και το πρώτο βιολί ακολουθεί σε απόσταση ενός χρόνου του μέτρου. Με την επανερμηνεία λοιπόν της δευτερεύουσας τονικότητος σε δεσπόζουσα της αρχικής, το κύριο θέμα μπορεί πλέον να επανεκτεθεί στα μ. 45-56 με αρκετές ρυθμικο-μελωδικές παραλλαγές στην επιφάνειά του, οι οποίες πάντως αφήνουν αμετάβλητα τα ουσιώδη δομικά του χαρακτηριστικά.[1299] Παρά το γεγονός αυτό όμως, η *επανέκθεση* δεν σκοπεύει να αρκεσθεί στην απλή επαναφορά των περιεχομένων της *εκθέσεως*, όπως δυναμικά "διακηρύσσει" το εμβόλιμο μ. 57 που παραλλάσσει την κατάληξη του κυρίου θέματος στο μ. 56 οδηγώντας στην περιοχή της υποδεσπόζουσας, απ' όπου το υπόλοιπο μεταβατικό τμήμα βρίσκει σταδιακά και πάλι τον δρόμο του προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος μέσα από μια πλουσιώτερη μετατροπική πορεία σε σχέση με την αντίστοιχη των μ. 13-25· οι αρμονικές αυτές μεταβολές συνεπιφέρουν περαιτέρω μια αξιοσημείωτη διεύρυνση της μεταβάσεως κατά πέντε μέτρα (πρβλ. περίπου τα μ. 57-67 με τα 13-19 και τα μ. 68-74 με τα 20-25),[1300] αν και ακόμη μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει εδώ το ότι ο διάλογος ανάμεσα στο τσέλλο και το πρώτο βιολί στα μ. 58-67 γίνεται πλέον κατά το ρυθμικό-μετρικό πρότυπο του συνδετικού περάσματος των μ. 39-44 και όχι των λειτουργικώς αντίστοιχων μ. 13-19 της *εκθέσεως*! Τα παραπάνω πάντως ουδόλως συνιστούν μια "δευτερεύουσα ανάπτυξη"[1301] και η *επανέκθεση* συνεχίζεται κανονικά στα μ. 75-83 με την επαναφορά των μ. 26-34 του πλαγίου θέματος στην Φα-μείζονα.[1302] Την απατηλή όμως πτώση του μ. 35 στο μ. 84 διαδέχεται παραδόξως μια σχετικώς μακρά παύση-τομή και στα ακόλουθα μ. 85-93 το υλικό της πρώτης φράσεως του πλαγίου θέματος αναδιατυπώνεται και αναπτύσσεται σε μεγαλύτερη πλέον έκταση περιστρεφόμενο γύρω από την ομώνυμη ελάσσονα, έως ότου η πρωτότυπη πτωτική ακολουθία των μ. 32-38 ανασυσταθεί πλήρως στα

[1295] Πρβλ. Krummacher ("Kantabilität als Konstruktion…", ό.π., σ. 221 και 223-224) και Irving (*Mozart: The "Haydn" Quartets*, ό.π., σ. 57).
[1296] Πρβλ. Schönberg (ό.π., σ. 191), Krummacher ("Kantabilität als Konstruktion…", ό.π., σ. 221 και 224-226) και Irving (*Mozart: The "Haydn" Quartets*, ό.π., σ. 57).
[1297] Πρβλ. ιδίως Irving (*Mozart: The "Haydn" Quartets*, ό.π., σ. 57) και δευτερευόντως Krummacher ("Kantabilität als Konstruktion…", ό.π., σ. 221 και 226-227) και Schick (ό.π., σ. 85-86).
[1298] Πρβλ. Schönberg (ό.π., σ. 191), Weising (ό.π., σ. 184), Krummacher ("Kantabilität als Konstruktion…", ό.π., σ. 221 και 227), Schick (ό.π., σ. 86) και Irving (*Mozart: The "Haydn" Quartets*, ό.π., σ. 57).
[1299] Πρβλ. Krummacher (πρωτίστως *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 154, και εν μέρει μόνο "Kantabilität als Konstruktion…", ό.π., σ. 221 και 228).
[1300] Πρβλ. κυρίως Rosen (*Sonata Forms*, ό.π., σ. 108-110) και εν μέρει Schönberg (ό.π., σ. 191) και Krummacher ("Kantabilität als Konstruktion…", ό.π., σ. 221, 228 και ιδίως 229).
[1301] Όπως υπαινίσσεται ο Konold (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 95) και αναφέρει ρητά ο Rosen (*Sonata Forms*, ό.π., σ. 108). Συμφωνώ τουναντίον με την τοποθέτηση του Irving (*Mozart: The "Haydn" Quartets*, ό.π., σ. 57) περί "εμπλουτισμού" (δηλαδή μιας διευρυμένης εκδοχής) της μεταβάσεως.
[1302] Πρβλ. Krummacher ("Kantabilität als Konstruktion…", ό.π., σ. 221, 228 και 229) και Irving (*Mozart: The "Haydn" Quartets*, ό.π., σ. 57).

μ. 94-100 με επουσιώδεις τροποποιήσεις: κατά συνέπειαν, η "δευτερεύουσα ανάπτυξη" στην προκειμένη περίπτωση εμφανίζεται ενσωματωμένη στο πλάγιο θέμα της *επανεκθέσεως*.[1303] Τα υπόλοιπα 14 μέτρα του κομματιού, τέλος, συγκροτούν μια *coda* βασισμένη κατά τρόπον αναμενόμενο στο γνωστό μοτιβικό υλικό της μεταβάσεως και του συνδετικού περάσματος, το οποίο όμως περνά πλέον στο παρασκήνιο ως συνοδευτικό στοιχείο που περιορίζεται σε μία μόνο φωνή (στο δεύτερο βιολί στα μ. 101-108 και στο τσέλλο στα μ. 109-112), επιτρέποντας έτσι στο πρώτο βιολί να αναδείξει μια νέα καταληκτική μελωδική ιδέα.[1304]

Σε μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* είναι επίσης το Andante σε Σι-ύφεση-μείζονα του *κουαρτέττου με πιάνο σε σολ-ελάσσονα* KV 478 του 1785.[1305] Στην προκειμένη περίπτωση το κύριο θέμα είναι περιοδικής δομής και η πρώτη φράση του (μ. 1-8, με κατάληξη στην δεσπόζουσα) εκφέρεται μόνο από το πιάνο· στην δεύτερη, αντιθέτως, τα έγχορδα αρχικά διπλασιάζουν το μέρος του πιάνου (μ. 9-12), στην συνέχεια συνοδεύουν τα πιανιστικά περάσματα των μ. 13-15 και ακολούθως τα επαναλαμβάνουν στα μ. 16-18 οδηγώντας στην τέλεια πτώση του μ. 19. Η μετάβαση προετοιμάζεται από την ροή τριακοστών-δευτέρων του μ. 19, ουσιαστικά όμως αρχίζει από το μ. 20 και με μοτίβα από το κύριο θέμα διαμορφώνει μια ασύμμετρη περιοδική κατασκευή που στα μ. 31-34 καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα. Περιοδικής δομής είναι και το πλάγιο θέμα των μ. 35-49 στην Φα-μείζονα, οι δύο φράσεις του οποίου κατανέμονται ισορροπημένα ανάμεσα στα τρία έγχορδα (μ. 35-38 και 47-49) και στο πιάνο (μ. 39-42 και 43-46). Έπειτα, στα μ. 50-57 εισάγεται μια καταληκτική ιδέα βασισμένη στο μοτίβο των μ. 26-27 αλλά και στα τριακοστά-δεύτερα της μεταβάσεως, στοιχεία τα οποία αναπτύσσονται εδώ κατά το πρότυπο μιας προτάσεως που μάλιστα επαναλαμβάνεται αυτούσια στα μ. 58-65 (με ανακατανομή ρόλων ανάμεσα στα όργανα) και ακολουθείται από σύντομη καταληκτική προέκταση στα μ. 66-69 καθώς και από ένα μοτιβικώς συγγενές συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση* στα μ. 70-74.[1306] Ως εκ τούτου, στα μ. 75-93 επανεκτίθεται πλήρες το κύριο θέμα με ευάριθμες ρυθμικο-μελωδικές παραλλαγές και ακολουθείται από την μετάβαση στα μ. 94-106, η οποία ωστόσο – κατά τρόπον αρκετά ασυνήθιστο για τα δεδομένα του Mozart – συντομεύεται κατά τι, εξαιτίας της αποκοπής του διμέτρου 29-30 που επιτρέπει στην αυτούσια επαναφορά των μ. 20-28 στα μ. 94-102 να συνδεθεί άμεσα με μια ελαφρώς παρηλλαγμένη μεταφορά στην υπερκείμενη τετάρτη των μ. 31-34 στα μ. 103-106. Από την

---

[1303] Πρβλ. Irving, *Mozart: The "Haydn" Quartets*, ό.π., σ. 57. Για τον Krummacher ("Kantabilität als Konstruktion…", ό.π., σ. 219, 220, 221 και 229-230· *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 155), αντιθέτως, η τομή στο μ. 84 εκλαμβάνεται ως σημείο ολοκλήρωσης της δεύτερης ενότητος και τα μ. 85-114 συνολικά διαμορφώνουν μια *coda* με στοιχεία της *εκθέσεως*, τα οποία όμως παράλληλα υποτίθεται και ότι συμπληρώνουν την δεύτερη μακροδομική ενότητα – οι συνεχείς αυτοαναιρέσεις και παραλογισμοί του συγγραφέως φθάνουν σε αυτό το σημείο στο αποκορύφωμά τους!

[1304] Μια εξαντλητική και εγκυρότατη ανάλυση της *coda* των μ. 101-114 προσφέρει ο Rudolf Bockholdt στην συμβολή του "Περί του κλασικού της βιεννέζικης κλασικής μουσικής", στο: Εύη Νίκα-Σαμψών (επιμ.), *Κλασικές ανθολογίες – Μπετόβεν: Τα κουαρτέτα εγχόρδων* (μετάφραση: Μίλτος Πεχλιβάνος), Οργανισμός Μεγάρου Μουσικής Αθηνών (καλλιτεχνική περίοδος 1996-1997), Αθήνα 1996, σ. 46-47. Πρβλ. επίσης τις σχετικές αναφορές των Schönberg (ό.π., σ. 191), Weising (ό.π., σ. 184), Krummacher ("Kantabilität als Konstruktion…", ό.π., σ. 221 και 230-232), Schick (ό.π., σ. 88) και Irving (*Mozart: The "Haydn" Quartets*, ό.π., σ. 57-58).

[1305] Πρβλ. σχετικά: Weising, ό.π., σ. 184· Macdonald, ό.π., σ. 123· Caplin, ό.π., σ. 217. Στην διατριβή του Joseph Saam, εξ άλλου, υπό τον τίτλο *Zur Geschichte des Klavierquartetts bis in die Romantik*, Ludwig-Maximilians-Universität, München 1932, σ. 65 και 66, η μορφή του αργού αυτού μέρους χαρακτηρίζεται ως "μεγάλη διμερής ασματική ή στροφική", αλλά πάντως τα συστατικά των δύο αυτών παρεμφερών "στροφών" (ενοτήτων) αναλύονται σε μεγάλο βαθμό με όρους σονάτας.

[1306] Ακριβή διάκριση των δύο βασικών θεμάτων από τα (μοτιβικώς παρεμφερή μεταξύ τους) τμήματα της μεταβάσεως και της κατακλείδας της *εκθέσεως* κάνει επίσης ο Saam (ό.π., σ. 65), παρ' ότι βέβαια δεν ξεχωρίζει την τελευταία από το πεντάμετρο συνδετικό πέρασμα προς την δεύτερη ενότητα. Ο Weising (ό.π., σ. 184), εξ άλλου, πέραν της υπόδειξης του συνδετικού περάσματος, κάνει παραδόξως λόγο και για μοτιβική συγγένεια μεταξύ των δύο βασικών θεμάτων, η οποία πάντως δεν είναι καθόλου προφανής (πέραν ίσως ορισμένων κοινών ρυθμικών μοτίβων).

άλλη πλευρά, η επανέκθεση στην Σι-ύφεση-μείζονα του πλαγίου θέματος στα μ. 107-121 είναι απαράλλακτη, ενώ και τα μ. 50-65 της κατακλείδας επανέρχονται στα μ. 122-137 με σχεδόν πλήρη ανακατανομή ρόλων αλλά μικρές περαιτέρω τροποποιήσεις. Η σημαντικότερη λοιπόν διαφοροποίηση της *επανεκθέσεως* προς την *έκθεση* έγκειται στην παρεμβολή ενός μικρού καταληκτικού τμήματος στα μ. 138-143, το οποίο συνίσταται σε ένα επαναλαμβανόμενο τρίμετρο που συνδυάζει την φιγούρα τριακοστών-δευτέρων με μια αμυδρή ανάμνηση των τριών πρώτων μέτρων του κυρίου θέματος. Παρ' όλα αυτά, η μετέπειτα επαναφορά και των μ. 66-69 στα μ. 144-147, με μια βραχύτατη αλλά απαραίτητη καταληκτική προέκταση στα μ. 148-149, ολοκληρώνει το μέρος δίχως επιπρόσθετη *coda*.[1307]

Τα επτά αργά μέρη σε μορφές σονάτας κοντσέρτου της περιόδου 1781-1785 διαθέτουν αξιοθαύμαστη ποικιλία δομικών προτύπων. Δύο μόνο εξ αυτών ακολουθούν τον τριμερή τύπο σονάτας κοντσέρτου, με πρώτο το Andante σε Ρε-μείζονα του *κοντσέρτου για πιάνο σε Λα-μείζονα* KV 385p / 414,[1308] το οποίο γράφηκε στα τέλη του 1782. Το εναρκτήριο ritornello περιέχει τρία θεματικά στοιχεία: το οκτάμετρο κύριο θέμα, την ορχηστρική εκδοχή του πλαγίου θέματος (σε δομή προτάσεως, στα μ. 9-15) καθώς και το καταληκτικό υλικό των μ. 16-20.[1309] Στην σολιστική *έκθεση* το κύριο θέμα εκφέρεται από το πιάνο δίχως συνοδεία στα μ. 21-28 και με ελάχιστες παραλλαγές, οι οποίες αφήνουν αμετάβλητη την πρωτότυπη δομή του και την τελική μισή του πτώση.[1310] Στα μ. 29-36 εμφανίζεται παρ' όλα αυτά μια νέα μεταβατική ιδέα σε δομή προτάσεως, που τίθεται εξ αρχής στην Λα-μείζονα και καταλήγει φυσιολογικά στην δεσπόζουσά της· περιέργως πάντως, αυτή η καλώς συγκροτημένη δομική μονάδα δεν επανεμφανίζεται σε κανένα άλλο σημείο στην πορεία του κομματιού, γεγονός που αίρει αναδρομικά την εντύπωση πλαγίου θέματος που θα μπορούσε να προκαλέσει εντός της *εκθέσεως*![1311] Το πραγματικό πλάγιο θέμα στην Λα-μείζονα εισάγεται λοιπόν από το πιάνο στα μ. 37-50 και βασίζεται ως επί το πλείστον στην ελαφρώς παρηλλαγμένη ιδέα των μ. 9-15 (= μ. 37-43) που οδηγείται σε απατηλή πτώση στο μ. 44 και γι' αυτό ακολουθείται από ένα εξάμετρο πτωτικό πέρασμα προς την ορχηστρική επικύρωση (δεύτερο ritornello) της δευτερεύουσας τονικότητος στα μ. 51-56, η οποία διευρύνει ουσιαστικά το καταληκτικό υλικό του εναρκτήριου ritornello (πρβλ. τα μ. 51-52 και 53-54 με τα 16-17 καθώς και τα μ. 55-56 με τα 18-19).[1312] Η τελική πάντως πτώση στο μ. 57 πραγματώνεται με μια απότομη αλλαγή τρόπου και με την άμεση επανεμφάνιση του πιάνου που σηματοδοτεί την έναρξη της κεντρικής *επεξεργασίας*. Στα μ. 57-58, συγκεκριμένως, το πιάνο επαναλαμβάνει με την αντίστροφη φορά τα ορχηστρικά μ. 56 και 55 στην λα-ελάσσονα και εξελίσσει από αυτά μια

[1307] Σε αντίθεση με την ορθή κατανομή των δομικών μελών της *εκθέσεως*, ο εσωτερικός διαχωρισμός που προτείνει ο Saam (ό.π., σ. 65) για την *επανέκθεση* βρίθει οφθαλμοφανών σφαλμάτων: δεν υπάρχει κανένας λόγος για να συμπεριληφθούν τα μ. 94-99 στο κύριο θέμα και τα υπόλοιπα μ. 100-106 της μεταβάσεως να εκληφθούν ως "επεισόδιο", ούτε φυσικά το πλάγιο θέμα διακόπτεται στο μ. 118, με συνέπεια τα μ. 119-121 να ενσωματώνονται δήθεν στην κατακλείδα.

[1308] Πρβλ. Girdlestone, ό.π., σ. 140-143· Tischler, ό.π., σ. 47· Weising, ό.π., σ. 122 και 161· Brück, ό.π., σ. 24· James Webster, "Are Mozart's Concertos »Dramatic«? Concerto Ritornellos versus Aria Introductions in the 1780s", στο: Neal Zaslaw (επιμ.), *Mozart's Piano Concertos: Text, Context, Interpretation*, The University of Michigan Press, Michigan 1996, σ. 113· David Grayson, *Mozart: Piano Concertos No. 20 in D minor, K. 466, and No. 21 in C major, K. 467*, Cambridge University Press (Cambridge Music Handbooks), Cambridge 1998, σ. 64· Berger, ό.π., σ. 119 και 137. Ο χαρακτηρισμός "μορφή διμερούς στροφικής άριας" εκ μέρους του Hutchings (ό.π., σ. 48) μπορεί εδώ να παρακαμφθεί ως τελείως αδιάφορος.

[1309] Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 47), Weising (ό.π., σ. 122 και 137), Brück (ό.π., σ. 24-25) και εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 140), Grayson (ό.π., σ. 64)· ο Hutchings (ό.π., σ. 132), τουναντίον, δεν διακρίνει το κύριο από το πλάγιο θέμα και ο Berger (ό.π., σ. 135) το πλάγιο από το καταληκτικό.

[1310] Πρβλ. Girdlestone, ό.π., σ. 140· Tischler, ό.π., σ. 47· Weising, ό.π., σ. 122 και 137· Grayson, ό.π., σ. 64· Berger, ό.π., σ. 124.

[1311] Πρβλ. Girdlestone, ό.π., σ. 140· Tischler, ό.π., σ. 47· Weising, ό.π., σ. 122, 138 και 142· Grayson, ό.π., σ. 64.

[1312] Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 47), Weising (ό.π., σ. 122, 138 και 140), Brück (ό.π., σ. 25) και εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 140), Grayson (ό.π., σ. 64) και Berger (ό.π., σ. 124).

πεντάμετρη φράση προσθέτοντας το τρίμετρο 59-61 που στρέφεται προς την μι-ελάσσονα. Η παρέμβαση της ορχήστρας στο μ. 62, εκ νέου με το καταληκτικό μοτίβο του μ. 56, δίνει στην συνέχεια την ευκαιρία στο πιάνο να παραλλάξει εν είδει αλυσίδος τα μ. 59-61 στα μ. 63-65 και να οδηγήσει σε τέλεια πτώση στην σχετική σι-ελάσσονα· ένας τρίτος κρίκος στην ελεύθερη αυτή αλυσιδοποίηση φαίνεται μάλιστα να προστίθεται με την νέα παρεμβολή της ορχήστρας στο μ. 66 (= μ. 56 και 62), ωστόσο η ακόλουθη σολιστική ανάπτυξη του καταληκτικού υλικού στα μ. 67-70 κατευθύνεται πλέον προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος, η οποία και ενισχύεται – στο περιβάλλον του ελάσσονος τρόπου – από την επανενεργοποίηση της ορχήστρας στα μ. 71-72 (με ανάπλαση του γνωστού καταληκτικού μοτίβου) που προετοιμάζει ένα αυτοσχεδιαστικό πέρασμα του σολίστα προς την *επανέκθεση* (μ. 73).[1313] Η τρίτη αυτή σολιστική ενότητα αρκείται πάντως στην αυτούσια επαναφορά του κυρίου θέματος στα μ. 74-81 (πρβλ. μ. 21-28) καθώς και στην επουσιωδώς παρηλλαγμένη μεταφορά του πλαγίου θέματος στην Ρε-μείζονα στα μ. 82-95 (πρβλ. μ. 37-50).[1314] Έτσι, στα μ. 96-98 το καταληκτικό ritornello προετοιμάζει κατ' αρχάς την σολιστική καντέντσα με υλικό από το αμέσως προηγούμενο πλάγιο θέμα (πρβλ. ιδίως μ. 90-91 και 94)[1315] και κατόπιν τούτου επαναφέρει την κατακλείδα της *εκθέσεως* με περιορισμένες τροποποιήσεις στα μ. 99-104 (πρβλ. μ. 51-56), προσθέτοντας – όπως είναι φυσικό – και το τελικό μ. 20 του εναρκτήριου ritornello στο μ. 105.[1316]

Το δεύτερο δείγμα αργού μέρους σε τριμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου αφορά στο Andante σε Ντο-μείζονα του *κοντσέρτου για πιάνο σε Σολ-μείζονα* KV 453 του έτους 1784 και είναι αρκετά πολυπλοκότερο του προηγουμένου.[1317] Το κύριο θέμα συνίσταται σε μια πεντάμετρη φράση που καταλήγει σε μισή πτώση-τομή και παρουσιάζεται για πρώτη φορά από το σώμα των εγχόρδων στα μ. 1-5 του εναρκτήριου ritornello.[1318] Στην εξέλιξη του μέρους ωστόσο, ο ημιτελής χαρακτήρας του κυρίου θέματος ανάγεται σε κεντρικό δομικό πρόβλημα που επιζητά συνεχώς μια ικανοποιητική λύση·[1319] αυτή πάντως σίγουρα δεν είναι η μικρή μελωδική ιδέα που εκτίθεται από το όμποε και το φλάουτο στα μ. 6-9a του ritornello, αν λάβουμε υπ' όψιν μας και το γεγονός ότι η συγκεκριμένη ιδέα ουδέποτε επανεμφανίζεται

[1313] Για την οργάνωση της *επεξεργασίας* συνολικά και την εξάρτησή της από το ύστατο μοτίβο της καταληκτικής ιδέας, πρβλ. επίσης Girdlestone (ό.π., σ. 142), Tischler (ό.π., σ. 47), Weising (ό.π., σ. 122 και 141) και εν μέρει Hutchings (ό.π., σ. 132), Brück (ό.π., σ. 25) και Grayson (ό.π., σ. 64).

[1314] Πρβλ. Girdlestone, ό.π., σ. 143· Tischler, ό.π., σ. 47· Weising, ό.π., σ. 122, 141 και 142· Grayson, ό.π., σ. 64· Berger, ό.π., σ. 124.

[1315] Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 47), Weising (ό.π., σ. 122 και 143) και Grayson (ό.π., σ. 64).

[1316] Πρβλ. Tischler, ό.π., σ. 47· Weising, ό.π., σ. 122 και 143· Brück, ό.π., σ. 25· Grayson, ό.π., σ. 64.

[1317] Πρβλ. Tischler, ό.π., σ. 75· Weising, ό.π., σ. 128· Rosen, *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 254-256· Elaine Rochelle Sisman, *Mozart: The "Jupiter" Symphony, No. 41 in C major, K. 551*, Cambridge University Press (Cambridge music handbooks), Cambridge 1993, σ. 60· Levin, "Mozart's Keyboard Concertos", ό.π., σ. 368-370· Webster, "Are Mozart's Concertos »Dramatic«?…", ό.π., σ. 113· Carl Schachter, "Idiosyncratic Features of Three Mozart Slow Movements: The Piano Concertos K. 449, K. 453, and K. 467", στο: Neal Zaslaw (επιμ.), *Mozart's Piano Concertos: Text, Context, Interpretation*, The University of Michigan Press, Michigan 1996, σ. 316· Berger, ό.π., σ. 119 και 137. Από την άλλη πλευρά εντυπωσιάζει η επιφυλακτικότητα του Girdlestone (ό.π., σ. 247 κ.εξ.) και ιδίως της Brück (ό.π., σ. 45 κ.εξ.) να κατονομάσουν το συγκεκριμένο μακροδομικό πρότυπο, παρ' ότι οι αναλύσεις τους το σκιαγραφούν με αρκετή ακρίβεια. Υπάρχει επίσης η αφελής προσέγγιση του Hutchings, ο οποίος ενώ αρχικά επικαλείται μια "μορφή στροφικής άριας" (ό.π., σ. 48) και κατόπιν δίνει ένα τελείως αφαιρετικό διάγραμμα για την συνολική μορφή (ό.π., σ. 179), τελικά παραδέχεται ότι το αργό αυτό μέρος θα μπορούσε να ερμηνευθεί και ως τριμερής μορφή σονάτας, έστω και με σημαντικά τροποποιημένη *επανέκθεση* (ό.π., σ. 180).

[1318] Πρβλ. Tischler, ό.π., σ. 75· Weising, ό.π., σ. 128 και 137· Rosen, *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 254· Brück, ό.π., σ. 52.

[1319] Πρβλ. ιδίως Sisman (*Mozart: The "Jupiter" Symphony*…, ό.π., σ. 60), Levin ("Mozart's Keyboard Concertos", ό.π., σ. 368), Schachter (ό.π., σ. 322), Berger (ό.π., σ. 125), αλλά και Girdlestone (ό.π., σ. 247), ο οποίος μάλιστα παρατηρεί επιπλέον ότι το αρχικό αυτό θέμα κυριαρχεί σε ολόκληρο το μέρος, χωρίς ωστόσο να λειτουργεί όπως η επωδός ενός ρόντο· παρόμοιες αναφορές στην συνθετική αρχή του ρόντο γίνονται επίσης από τον Weising (ό.π., σ. 140 και 162).

στην περαιτέρω πορεία του Andante.[1320] Παρά την θνησιγενή φύση της, εντούτοις, η ίδια επιτυγχάνει τουλάχιστον στο πλαίσιο του εναρκτήριου ritornello να οδηγήσει πολύ ομαλά στην κατ' εξοχήν πλάγια θεματική ιδέα των μ. 9b-11 που εξελίσσεται περαιτέρω από τα ξύλινα πνευστά στα μ. 12-18 και οδηγεί σε μια δεύτερη πλάγια ιδέα στα μ. 19-24, η οποία χαρακτηρίζεται από έντονες δυναμικές-ηχοχρωματικές αντιπαραθέσεις ανάμεσα στην πλήρη ορχήστρα και σε μέλη της ομάδας των ξύλινων πνευστών.[1321] Μια εκφραστική καταληκτική ιδέα (με αναφορές στον ελάσσονα τρόπο) ολοκληρώνει τελικά το ritornello αυτό στα μ. 25-29.[1322] Η σολιστική *έκθεση*, κατόπιν, ανοίγει με την πιανιστική αναγωγή του πεντάμετρου κυρίου θέματος στα μ. 30-34.[1323] Τώρα όμως, στα μ. 35-42a εισάγεται απ' ευθείας στην ελάσσονα δεσπόζουσα μια νέα μεταβατική ιδέα, ο θρηνητικός χαρακτήρας της οποίας έρχεται σε απόλυτη ρήξη με το κύριο θέμα.[1324] Παρ' όλα αυτά, η κατευναστική επέμβαση των ξύλινων πνευστών με τον "πυρήνα" της πρώτης πλάγιας ιδέας σε μεταφορά στην Σολ-μείζονα στα μ. 42b-46a (όπου στον κανόνα μεταξύ φαγγόττου και όμποε των μ. 9b-12a προστίθεται πλέον και το φλάουτο) μεταβάλλει άρδην την ατμόσφαιρα και επιτρέπει στο πιάνο να αναπτύξει με εντελώς καινοφανή τρόπο το θεματικό αυτό υλικό στα μ. 46-49, αλλά και να προσθέσει ακολούθως ένα δεξιοτεχνικό πτωτικό πέρασμα στα μ. 50-53.[1325] Η ορχηστρική επανεμφάνιση της καταληκτικής ιδέας στα μ. 54-55 (= μ. 25-26) ανοίγει τυπικά το δεύτερο ritornello που λειτουργεί ως κατακλείδα της *εκθέσεως*· εντούτοις, το ακόλουθο δίμετρο 27-28 μεταφέρεται στα μ. 56-57 με την σύμπραξη του πιάνου, το οποίο στην συνέχεια διευρύνει αναπάντεχα το δομικό αυτό τμήμα στα μ. 58-63 με νέα σολιστικά περάσματα αλλά και ερχόμενο σε διάλογο με τα πνευστά (στα μ. 59-61).[1326]

Η τρίτη κατά σειρά παράθεση του κυρίου θέματος λαμβάνει χώραν στην δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 64-68 και εκφέρεται αποκλειστικά από τα ξύλινα πνευστά. Η χειρονομία αυτή παραπέμπει κατ' αρχάς στο παρελθόν, καθ' ότι η παράθεση αυτή ανοίγει την ενότητα της *επεξεργασίας*[1327] και άρα κάλλιστα θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως η

---

[1320] Πρβλ. εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 247), Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 254) και Brück (ό.π., σ. 52).

[1321] Πρβλ. σε γενικές γραμμές Tischler (ό.π., σ. 75), παρ' ότι εκλαμβάνει περισσότερο ως καταληκτικό θεματικό στοιχείο την δεύτερη πλάγια ιδέα των μ. 19-24. Ο Weising (ό.π., σ. 128 και 137), από την άλλη πλευρά, ερμηνεύει την ιδέα των μ. 6-9a ως μεταβατική, τα μ. 9b-18 ως πλάγιο θέμα και τα μ. 19-24 ως (πλεονάζον) "δευτερεύον θέμα": τόσο όμως η τονική σταθερότητα της πρώτης εξ αυτών, όσο και ο ρόλος που ανατίθεται τελικά στην τρίτη, καθιστούν ιδιαιτέρως προβληματικούς τους χαρακτηρισμούς που προτείνει ο Weising.

[1322] Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 75) και Weising (ό.π., σ. 128 και 137)· οι Hutchings (ό.π., σ. 180) και Schachter (ό.π., σ. 322), εξ άλλου, επισημαίνουν με έμφαση την χρωματικότητα της γραφής του καταληκτικού αυτού στοιχείου του εναρκτήριου ritornello.

[1323] Πρβλ. Girdlestone, ό.π., σ. 247· Tischler, ό.π., σ. 75· Weising, ό.π., σ. 128 και 137· Rosen, *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 254· Sisman, *Mozart: The "Jupiter" Symphony*…, ό.π., σ. 60· Brück, ό.π., σ. 52 και 65· Levin, "Mozart's Keyboard Concertos", ό.π., σ. 369· Schachter, ό.π., σ. 316 και 322· Berger, ό.π., σ. 125.

[1324] Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 75), Weising (ό.π., σ. 128 και 138), Brück (ό.π., σ. 52 και 66) και εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 250), Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 254), Levin ("Mozart's Keyboard Concertos", ό.π., σ. 369), Schachter (ό.π., σ. 323).

[1325] Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 75), Weising (ό.π., σ. 128 και 139) και εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 250).

[1326] Πρβλ. εν μέρει Rosen, *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 256. Ο Girdlestone (ό.π., σ. 250) χαρακτηρίζει τουλάχιστον τα δεξιοτεχνικά σολιστικά περάσματα ως "codetta", δηλαδή με έναν όρο που αντιστοιχεί στην κατακλείδα της *εκθέσεως*. Ο Tischler (ό.π., σ. 75), εξ άλλου, υποδεικνύει εμμέσως την λειτουργική ενότητα των μ. 54-63, την οποία επιβεβαιώνει περαιτέρω ο Weising (ό.π., σ. 128 και 139), ορίζοντάς την μάλιστα σαφέστατα ως κατακλείδα της πρώτης μακροδομικής ενότητος – αλλά "σολιστική", με σύντομη "ορχηστρική παρεμβολή" στην έναρξή της, και όχι ως ritornello (ό.π., σ. 162)!

[1327] Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 75), Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 254), Sisman (*Mozart: The "Jupiter" Symphony*…, ό.π., σ. 60), Brück (ό.π., σ. 52 και 53), Schachter (ό.π., σ. 316 και 323) και Berger (ό.π., σ. 125). Ο Weising (ό.π., σ. 128, 140 και 162), τουναντίον, ενώ προσδιορίζει τα μ. 64-68 ως ενδιάμεσο ritornello και επιπλέον επισημαίνει την δυνατότητα ερμηνείας τους ως ενάρξεως της *επεξεργασίας* κατά την παλαιότερη πρακτική, τελικά προτιμά να τα αντιμετωπίσει ως ορχηστρική κατακλείδα της *εκθέσεως*. Ο Girdlestone (ό.π., σ. 250), τέλος, δεν προτείνει καμμία ερμηνεία για την τρίτη αυτή εμφάνιση της αρχικής θεματικής ιδέας, την οποία απλώς περιγράφει.

κατάληξη ενός ευρύτερου ενδιάμεσου ritornello (μ. 54-68), στο οποίο εν τω μεταξύ έχει ενσωματωθεί και ένα σολιστικό πέρασμα (στα μ. 58-63)· πέραν τούτου όμως, είναι βέβαιο ότι ακολουθεί τις επιταγές μιας εξατομικευμένης συνθετικής λογικής, σύμφωνα με την οποία στο κομμάτι αυτό κάθε μακροδομική ενότητα ξεκινά με το "ερώτημα" που θέτει η ανοικτή αρμονική δομή του κυρίου θέματος.[1328] Εν προκειμένω λοιπόν, η απαντητική πιανιστική φράση σε ρε-ελάσσονα των μ. 69-73 θυμίζει αρκετά εκείνη της *εκθέσεως*, πρωτίστως μάλιστα σε αρμονικό και υφολογικό επίπεδο.[1329] Μια άμεση μοτιβική αναφορά στο υλικό του μεταβατικού τμήματος της *εκθέσεως*, ωστόσο, εμφανίζεται μόλις στο μ. 74 στα ξύλινα πνευστά, τα οποία στην συνέχεια εναλλάσσονται ανά μέτρο με ολοένα και πιο δεξιοτεχνικές πιανιστικές φιγούρες, ακολουθώντας εν είδει αλυσίδος στα μ. 74-81 μια ξέφρενη μετατροπική πορεία που τελικά με την σολιστική προέκταση των μ. 82-86a καταλήγει στο "πουθενά": στην δεσπόζουσα της απομεμακρυσμένης ντο-δίεση-ελάσσονος![1330] Στο σημείο αυτό το πιάνο – έχοντας ουσιαστικά οδηγηθεί σε αδιέξοδο – σταματά τον μονόλογό του και η ορχήστρα αναλαμβάνει μέσα σε τέσσερα μόλις μέτρα να δημιουργήσει ένα εκπληκτικό από αρμονικής πλευράς συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση*, με ουδέτερο θεματικό υλικό και σταδιακή ενίσχυση του δυναμικού επιπέδου από pianissimo σε forte: η συγχορδία της Σολ-δίεση-μείζονος (μ. 86) μεταβάλλεται αρχικά σε σολ-δίεση-ελάσσονα (στο μ. 87) και διατηρώντας δύο κοινούς φθόγγους συνδέεται άμεσα με την δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της λα-ελάσσονος (στο μ. 88), η οποία κατόπιν με τον ίδιο ακριβώς τρόπο οδηγεί στην δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της αρχικής Ντο-μείζονος (στο μ. 89).[1331]

Ως εκ τούτου, η *επανέκθεση* ξεκινά κανονικά στα μ. 90-94 με την πιανιστική αναγωγή του κυρίου θέματος ελαφρώς καλλωπισμένη (πρβλ. μ. 30-34), σε απάντηση της οποίας εμφανίζεται στα μ. 95-102a ένα παράλλαγμα της μεταβατικής ιδέας της *εκθέσεως*, το οποίο εκκινεί πλέον από την Μι-ύφεση-μείζονα (την σχετική της ομώνυμης ελάσσονος) και τελικά καταλήγει στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος, προκειμένου να ακολουθήσει το πλάγιο θεματικό υλικό.[1332] Ποιό "πλάγιο θεματικό υλικό", ωστόσο, και σε ποιά εκδοχή; Διότι στην *έκθεση*, όπως ήδη έχει διαπιστωθεί, μετά τον "πυρήνα" της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας ο σολίστ αγνοεί επιδεικτικά το διαθέσιμο ορχηστρικό υλικό και εισάγει νέα εν πολλοίς μοτιβικά περιεχόμενα. Στην *επανέκθεση* λοιπόν, καθίσταται φανερό ότι η ορχήστρα επιβάλλει πλέον την δική της βούληση επί του σολίστα, ο οποίος μετατρέπεται σχεδόν σε υποχείριό της: κατ' αρχάς, η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα επανεκτίθεται στην Ντο-μείζονα στην πρωτότυπη εκδοχή της ως επί το πλείστον (πρβλ. τα μ. 102b-107 με τα 9b-14) ενσωματώνοντας και το πιάνο, που στα μ. 108-110 προεκτείνει εν συντομία το "ορχηστρικό" υλικό προς αντικατάστασιν των παρεμφερών μ. 15-18· στην συνέχεια δε, κάνει την επανεμφάνισή της η (τελείως παραγκωνισμένη από την σολιστική *έκθεση*) δεύτερη πλάγια ιδέα του εναρκτήριου ritornello, εν είδει ορχηστρικής παρεμβολής στα μ. 111-113 (= μ. 19-21) και ιδιαίτερα διευρυμένη κατά την επανάληψή της στα μ. 114-119 εξαιτίας της νέας παρεμβάσεως του πιανίστα (πρβλ. μ. 114-

[1328] Πρβλ. Schachter, ό.π., σ. 322.

[1329] Πρβλ. Tischler, ό.π., σ. 75. Για τον Girdlestone (ό.π., σ. 250), αντιθέτως, η απάντηση του πιάνου συνιστά ένα νέο θέμα εν είδει "ιντερλουδίου" (καθ' ότι ο ίδιος δεν αντιλαμβάνεται την μεσαία ενότητα ως *επεξεργασία* σονάτας), ενώ και ο Weising (ό.π., σ. 128 και 141) θεωρεί παρομοίως ότι η κεντρική ενότητα της *επεξεργασίας* συνίσταται αποκλειστικά σε νέες θεματικές ιδέες. Μία ακόμη – αρκετά παράδοξη κατά την γνώμη μου – άποψη επί του προκειμένου ζητήματος εκφράζεται, τέλος, από την Brück (ό.π., σ. 52), η οποία ανάγει την θεματική ιδέα των μ. 69 κ.εξ. στην καταληκτική ιδέα των μ. 25-29.

[1330] Πρβλ. εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 250), Tischler (ό.π., σ. 75), Weising (ό.π., σ. 128 και 141), Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 254), Levin ("Mozart's Keyboard Concertos", ό.π., σ. 370) και Schachter (ό.π., σ. 323-324).

[1331] Πρβλ. Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 254-255), Schachter (ό.π., σ. 325) και εν μέρει Weising (ό.π., σ. 128 και 141), Levin ("Mozart's Keyboard Concertos", ό.π., σ. 370).

[1332] Πρβλ. Girdlestone, ό.π., σ. 250· Tischler, ό.π., σ. 75· Weising, ό.π., σ. 128, 141 και 142· Rosen, *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 255-256· Sisman, *Mozart: The "Jupiter" Symphony*…, ό.π., σ. 60· Brück, ό.π., σ. 52 και 53· Levin, "Mozart's Keyboard Concertos", ό.π., σ. 369· Schachter, ό.π., σ. 322 και 326· Berger, ό.π., σ. 125.

115 με 22-23 και μ. 116-119 με 24).[1333] Εδώ ολοκληρώνεται ουσιαστικά η ενότητα της *επανεκθέσεως*, αφού στα μ. 120-122 η ορχήστρα προετοιμάζει την σολιστική καντέντσα με μια χρωματική φιγούρα που προέρχεται από το ενσωματωμένο στο ενδιάμεσο ritornello σολιστικό πέρασμα (πρβλ. ιδίως μ. 120 με 59).[1334] Το μεγαλύτερο τμήμα του καταληκτικού ritornello ακολουθεί πάντως μετά την καντέντσα και ανοίγει με την πέμπτη και τελευταία παράθεση του κυρίου θέματος από τα πνευστά (κατ' αναλογίαν δηλαδή με την έναρξη της *επεξεργασίας*)· εντούτοις, η παράθεση αυτή διαφέρει σημαντικά από τις προηγούμενες, καθ' ότι το μέχρι τούδε "αναπάντητο ερώτημα" εδώ βρίσκει επιτέλους την δέουσα "απάντησή" του:[1335] η αρχική πεντάμετρη φράση στα μ. 123-127, πέραν του ότι εμπλουτίζεται αρμονικά (η διατονική κατιούσα κίνηση της γραμμής του μπάσσου τώρα καθίσταται χρωματική) και αποκτά ακόμη μεγαλύτερη εκφραστικότητα με την στροφή της προς την ομώνυμη ελάσσονα στα μ. 125-126, *δεν* σταματά πλέον στην δεσπόζουσα, αλλά κινείται προς την υποδεσπόζουσα (στα μ. 126-127) και συνδέεται με το επικαλυπτόμενο τρίμετρο 127-129, στο οποίο το πιάνο προσφέρει για πρώτη φορά μια ομαλή πτωτική εξέλιξη στην αρχική θεματική ιδέα του κομματιού![1336] Μετά την επίλυση του δομικού αυτού προβλήματος, δεν απομένει λοιπόν τίποτε άλλο στο αργό αυτό μέρος από το να ολοκληρωθεί γαλήνια με μια ελαφρώς διευρυμένη επαναφορά της καταληκτικής ιδέας του εναρκτήριου ritornello στα μ. 130-135 (πρβλ. μ. 130-133 με 25-28 και μ. 135 με 29· το μ. 134, αντιθέτως, είναι εμβόλιμο), από την οποία βεβαίως ο σολίστας δεν μπορεί πλέον να απουσιάζει.[1337] Κατά συνέπειαν, η ενσωμάτωση του πιάνου τόσο στο ενδιάμεσο όσο και στο καταληκτικό ritornello αίρει ουσιαστικά την παραδοσιακή αντιπαράθεση του σολίστα προς την υπόλοιπη ορχήστρα.[1338] Παράλληλα όμως, στο μέρος αυτό υφίσταται και μία ακόμη πιο σημαντική, δομικής φύσεως μεταβολή σε σχέση με το παρελθόν: το ύστερο τμήμα του καταληκτικού ritornello (μ. 123-135), επιλύοντας το πρόβλημα που είχε τεθεί ήδη από το εναρκτήριο ritornello με την δομή του κυρίου θέματος (και το οποίο οξύνθηκε δραματικά από τις "ανεπιτυχείς" σχετικές απόπειρες στις ενάρξεις των τριών σολιστικών ενοτήτων), δεν συνιστά πλέον μονάχα την κατακλείδα της *επανεκθέσεως* αλλά – πολύ περισσότερο – την *coda* ολόκληρου του ρηξικέλευθου αυτού αργού μέρους.[1339]

Η μορφή σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία*, από την άλλη πλευρά, βρίσκει τρεις πραγματώσεις την ίδια περίοδο στο έργο του Mozart, με πρώτη εξ αυτών την περίπτωση του Larghetto σε Σι-ύφεση-μείζονα του *κοντσέρτου για πιάνο σε Φα-μείζονα* KV 387a / 413 που γράφηκε μεταξύ των ετών 1782 και 1783.[1340] Το εναρκτήριο ritornello περιλαμβάνει μόνο

[1333] Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 75), Weising (ό.π., σ. 128 και 142-143), Brück (ό.π., σ. 46) και εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 250), Schachter (ό.π., σ. 316 και 326).

[1334] Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 128 – εν αντιθέσει προς την σ. 143, όπου αναφέρει ότι η προετοιμασία της καντέντσας είναι θεματικώς ελεύθερη, ταυτιζόμενος δηλαδή με την άποψη των Tischler (ό.π., σ. 75) και Brück (ό.π., σ. 46). Εξ άλλου, η συγκεκριμένη προαναγγελία αυτοσχέδιας σολιστικής καντέντσας είναι – όπως σημειώνουν οι Brück (ό.π., σ. 45), Grayson (ό.π., σ. 65) και Roeder (ό.π., σ. 149) – η τελευταία χρονολογικώς που περιλαμβάνεται σε αργό μέρος του Mozart (ανεξαρτήτως δομικού τύπου).

[1335] Πρβλ. Girdlestone, ό.π., σ. 251· Rosen, *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 256· Sisman, *Mozart: The "Jupiter" Symphony*…, ό.π., σ. 60· Brück, ό.π., σ. 46· Levin, "Mozart's Keyboard Concertos", ό.π., σ. 369· Schachter, ό.π., σ. 322· Berger, ό.π., σ. 125.

[1336] Πρβλ. πρωτίστως Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 254) και Brück (ό.π., σ. 45 και 46) και δευτερευόντως Tischler (ό.π., σ. 75), Weising (ό.π., σ. 128, 143 και 162), Sisman (*Mozart: The "Jupiter" Symphony*…, ό.π., σ. 60), Levin ("Mozart's Keyboard Concertos", ό.π., σ. 370) και Berger (ό.π., σ. 125).

[1337] Πρβλ. Tischler, ό.π., σ. 75· Weising, ό.π., σ. 128 και 143· Brück, ό.π., σ. 45, 46, 47 και 50-51· Schachter, ό.π., σ. 326.

[1338] Πρβλ. εν μέρει Brück, ό.π., σ. 45.

[1339] Πρβλ. Rosen, *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 256· Sisman, *Mozart: The "Jupiter" Symphony*…, ό.π., σ. 60· Schachter, ό.π., σ. 316, 322 και 326. "Coda", εξ άλλου, χαρακτηρίζει το τελικό αυτό τμήμα και ο Hutchings (ό.π., σ. 181), αν και η μαρτυρία του στερείται αξιοπιστίας, στον βαθμό που η συνολικότερη ερμηνευτική του προσέγγιση είναι τραγικά ασαφής.

[1340] Πρβλ. Tischler, ό.π., σ. 42· Weising, ό.π., σ. 123· Brück, ό.π., σ. 31· Webster, "Are Mozart's Concertos »Dramatic«?…", ό.π., σ. 113. Η μακροδομική διμέρεια εντοπίζεται επίσης από τους Hutchings (ό.π., σ. 48) και

την ορχηστρική διατύπωση του κυρίου θέματος, σε δομή ανοικτής και ασύμμετρης προτάσεως (3 + 5 μέτρων)· τουναντίον, η αρκετά τροποποιημένη σολιστική εκδοχή του ιδίου στην *έκθεση* (πρβλ. μ. 9-11 με 1-3 και μ. 12 με 5) εξομαλύνει ως έναν βαθμό την φραστική ασυμμετρία (3 + 3½ μέτρα) και οδηγείται σε διπλή πτωτική κατάληξη στην τονική, αφ' ενός μεν στο μ. 13 και αφ' ετέρου – κατόπιν παραλλαγής του μ. 12 στο μ. 14 – στο μ. 15, που μάλιστα επικυρώνεται και από μικρή ορχηστρική παρεμβολή (στο μ. 15b) με ένα σύντομο καταληκτικό μοτίβο.[1341] Μια τρίτη παράθεση του αρχικού τριμέτρου στα μ. 16-18 στρέφεται έπειτα προς την σχετική σολ-ελάσσονα και με διαφορετική μελωδική εξέλιξη στα μ. 19-20 φθάνει τελικά σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα στο μ. 21a· ενώ όμως είναι σαφές ότι το τμήμα αυτό (μ. 16-21a) λειτουργεί ως μετάβαση, τα επουσιώδη θεματικά περιεχόμενα και η ελαφρώς ασταθής τονική βάση περί την Φα-μείζονα των ακόλουθων μ. 21b-26 εγείρουν σοβαρά ερωτηματικά ως προς την δυνατότητα ερμηνείας τους ως "πλαγίου θέματος" της *εκθέσεως*. Εντούτοις, άλλη επιλογή δεν υφίσταται, καθ' ότι στα μ. 27-34 κάνει την εμφάνισή του το ενδιάμεσο ritornello με λειτουργία συνδετικού περάσματος προς την *επανέκθεση*: η τέλεια πτώση στην Φα-μείζονα μεθερμηνεύεται άμεσα σε δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος και μια νέα ποικιλματική φιγούρα στα έγχορδα έρχεται σε διάλογο με ολοένα και πιο καλλωπισμένα σολιστικά περάσματα (στα ταυτόσημα τρίμετρα 27-29 και 30-32), έως ότου ο σολίστας ενωθεί με την υπόλοιπη ορχήστρα στα μ. 33-34.[1342] Η επανέκθεση του κυρίου θέματος, που ακολουθεί στα μ. 35-41, βασίζεται μόνο στο πρότυπο της σολιστικής *εκθέσεως* (πρβλ. μ. 9-15), αλλά αξιοποιεί κατά τρόπον θαυμαστό την αρχή της παραλλαγής, καθιστώντας σταδιακώς πλουσιώτερη σε δεξιοτεχνικά περάσματα την πιανιστική γραφή μέχρι την τελική πτώση και την μικρή ορχηστρική παρεμβολή του μ. 41b.[1343] Στην συνέχεια, το τμήμα της μεταβάσεως διατηρεί την ίδια ακριβώς έκταση με το αντίστοιχο της *εκθέσεως* στα μ. 42-47a (πρβλ. μ. 16-21a), αλλά το υλικό του μεταπλάθεται σε σημαντικό βαθμό και μέσω της υποδεσπόζουσας και της σχετικής της καταλήγει σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα, γεγονός που επιτρέπει από εκεί και ύστερα την ελαφρώς διευρυμένη επαναφορά στην Σι-ύφεση-μείζονα των θεματικών περιεχομένων που συνιστούν όντως – παρά τις ήδη διατυπωθείσες επιφυλάξεις – το πλάγιο θέμα στα μ. 47b-53 (πρβλ. τα μ. 47b-50 με τα 21b-24 και τα μ. 51-53 με τα λιγότερο ανεπτυγμένα μ. 25-26).[1344] Η ελλειμματική πάντως φύση του πλαγίου θέματος της *εκθέσεως* δεν έχει καθόλου διαφύγει της προσοχής του συνθέτη, όπως αποδεικνύει η πολύ σημαντική πρωτοβουλία του να προσθέσει μια δεύτερη πλάγια ιδέα στα μ. 54-60 (με πολλά επιπλέον σολιστικά δεξιοτεχνικά περάσματα κα μια ακόμη πιο εντυπωσιακή τελική πτωτική διαδικασία), με την οποία αίρεται ουσιαστικά η αρχική ανισορροπία μεταξύ των δύο τμημάτων της *εκθέσεως* (όπου το κύριο θέμα και η αναγόμενη σε αυτό μετάβαση καταλαμβάνουν τα δύο τρίτα της συνολικής εκτάσεως), αφού η επέκταση του πλαγίου θέματος σε πλάγια θεματική ομάδα στην *επανέκθεση* επιφέρει σχεδόν απόλυτη ισορροπία ανάμεσα στα δύο μεγάλα τμήματα της δεύτερης αυτής σολιστικής ενότητος (12½

Girdlestone (ό.π., σ. 133), χωρίς όμως σαφείς αναφορές σε μορφή σονάτας. Ο Berger (ό.π., σ. 119), τέλος, αναφέρεται γενικόλογα σε μορφή σονάτας κοντσέρτου, αδιαφορώντας παντελώς για την έλλειψη κεντρικής ενότητος *επεξεργασίας*.

[1341] Πρβλ. πρωτίστως Weising (ό.π., σ. 123, 137 και 138), Brück (ό.π., σ. 31-32 και 42), Berger (ό.π., σ. 127 και ιδίως 136) και μόνο εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 133). Οι Tischler (ό.π., σ. 42) και Webster ("Are Mozart's Concertos »Dramatic«?…", ό.π., σ. 113), αντιθέτως, αμφισβητούν ανοικτά τον λειτουργικό ρόλο των μ. 1-8 ως εναρκτήριου ritornello και προτείνουν την θεώρηση των μ. 1-15 συνολικά ως κυρίου θέματος της *εκθέσεως* (πιθανότατα αντιλαμβανόμενοι μια ευρύτερη δομή περιόδου)· η άποψη αυτή δεν αντέχει βεβαίως σε σοβαρή κριτική, αφού παραγνωρίζει ένα από τα συστατικά στοιχεία των μορφών κοντσέρτου του κλασσικισμού.

[1342] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 123, 138, 139 και 161), Brück (ό.π., σ. 31 και 32) και εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 134) και Berger (ό.π., σ. 127). Ο Tischler (ό.π., σ. 42), αντιθέτως, υποστηρίζει ότι η μετάβαση εκτείνεται μέχρι το μ. 27a και εκλαμβάνει τα μ. 27b-34 ως πλάγιο θέμα της *εκθέσεως*!

[1343] Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 42), Weising (ό.π., σ. 123, 141 και 142), Brück (ό.π., σ. 42) και Berger (ό.π., σ. 127).

[1344] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 123 και 142) και Berger (ό.π., σ. 127). Για τον Tischler (ό.π., σ. 42), αντιθέτως, τα μ. 42-53 συνιστούν μόνο την επαναφορά της μεταβάσεως της *εκθέσεως*.

έναντι 13½ μέτρων).[1345] Μετά την επίλυση, λοιπόν, του σημαντικού αυτού μακροδομικού συνθετικού προβλήματος, το καταληκτικό ritornello εισάγεται πλέον στα μ. 61-64 για την προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας, επί τη βάσει του υλικού του ενδιάμεσου ritornello (πρβλ. μ. 61-62 με 27-28),[1346] και συνεχίζεται στα μ. 65-68 ως *coda* του μέρους, όπου η κεφαλή του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 65 με 1) εξελίσσεται για πρώτη φορά σε αρμονικώς ολοκληρωμένη δίμετρη φράση και προεκτείνεται στα μ. 67-68 με την ανάπτυξη του μοτίβου της ορχηστρικής παρεμβολής που επικύρωνε πτωτικά την κατάληξη του σολιστικού κυρίου θέματος στα μ. 15b και 41b.[1347] Σε αντίθεση πάντως με ό,τι συμβαίνει στο ενδιάμεσο ritornello, το σολιστικό όργανο δεν έχει την παραμικρή ανάμειξη στο καταληκτικό ritornello.

Το ίδιο δομικό πρότυπο ακολουθείται και στο Andante σε Φα-μείζονα του – γραμμένου επίσης στα 1782-1783 – *κοντσέρτου για πιάνο σε Ντο-μείζονα* KV 387b / 415.[1348] Εν προκειμένω όμως, το κύριο θέμα συνίσταται σε μια δεκαεξάμετρη περίοδο που παρουσιάζεται κατ' αρχάς στο πλαίσιο του εναρκτήριου ritornello, με πτώσεις στην δεσπόζουσα (μ. 8) και την τονική (μ. 16), και έπειτα στην έναρξη της σολιστικής *εκθέσεως* (στα μ. 17-32), με επουσιώδεις τροποποιήσεις μέχρι το μ. 28 και ριζικώτερες στο τελικό τετράμετρο 29-32, όπου διαμορφώνεται μια αρμονική στροφή προς την Ντο-μείζονα ελλείψει μεταβατικού τμήματος.[1349] Στην δευτερεύουσα αυτή τονικότητα εκτίθεται κατόπιν ένα πλάγιο θέμα σε δομή προτάσεως στα μ. 33-45 (πρβλ. τα μ. 37-39 με τα 41-43 και το καταληκτικό μ. 40 με τα αντίστοιχα μ. 44-45), από το συνοδευτικό υλικό του οποίου προέρχεται και το ακόλουθο συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση* των μ. 46-50, το οποίο παράλληλα συνιστά το ενδιάμεσο ritornello του μέρους, παρά την αδιάλειπτη συμμετοχή και του πιάνου σε αυτό (η επανεμφάνιση των πνευστών που σιγούσαν καθ' όλην την διάρκεια της σολιστικής *εκθέσεως* ενισχύει σημαντικά την θεώρηση του πενταμέτρου αυτού ως κατ' αρχήν "ορχηστρικού").[1350] Η επανέκθεση του κυρίου θέματος στα μ. 51-66 συνδυάζει την σολιστική (πρβλ. μ. 51-58 με 17-24) και την ορχηστρική εκδοχή του (πρβλ. μ. 59-66 με 9-16), περιλαμβάνοντας μάλιστα πολλούς καλλωπισμούς και περάσματα στο μέρος του πιάνου καθώς και μια σχετικώς εκτενή ορχηστρική παρεμβολή στα μ. 59-62.[1351] Μετά την τέλεια πτώση στο μ. 66, εντούτοις, το πιάνο παρουσιάζει στην Φα-μείζονα μια νέα "πλάγια" θεματική ιδέα σε δομή προτάσεως στα μ. 66b-73 και προσθέτει ένα επίσης νέο πτωτικό πέρασμα στα μ. 74-78. Η αντικατάσταση του πρωτότυπου πλαγίου θεματικού υλικού στο σημείο αυτό δεν είναι εντούτοις ολική: στα μ. 70-73 τα έγχορδα συνοδεύουν την νέα

[1345] Πρβλ. πρωτίστως Berger (ό.π., σ. 127 και εν μέρει 135), Weising (ό.π., σ. 123 και 142) και με αρκετές επιφυλάξεις Tischler (ό.π., σ. 42).

[1346] Πρβλ. Girdlestone (ό.π., σ. 134), Weising (ό.π., σ. 123 και 143) και Brück (ό.π., σ. 34). Αντιθέτως, ο Tischler (ό.π., σ. 42) θεωρεί ότι στο σημείο αυτό επανεκτίθεται το "πλάγιο θέμα" της *εκθέσεως*, ακολουθώντας την καινούργια πλάγια θεματική ιδέα των μ. 54-60: εδώ λοιπόν, η εξ αρχής προβληματική ερμηνευτική του προσέγγιση φθάνει μοιραία σε πλήρες αδιέξοδο.

[1347] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 123 και 143) και Brück (ό.π., σ. 34), εν μέρει δε Tischler (ό.π., σ. 42) και Berger (ό.π., σ. 136).

[1348] Πρβλ. Tischler, ό.π., σ. 52· Weising, ό.π., σ. 126· Brück, ό.π., σ. 31· Webster, "Are Mozart's Concertos »Dramatic«?…", ό.π., σ. 113· Peter Gülke, "»Spielend erfinden, erfindend spielen«: Versuch eines »anderen« Blicks auf Mozarts Klavierkonzerte", στο: Axel Beer – Kristina Pfarr – Wolfgang Ruf (επιμ.), *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*, Hans Schneider (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 37), Tutzing 1997, Bd. 1, σ. 452· Berger, ό.π., σ. 119 και 132-133. Οι Hutchings (ό.π., σ. 48) και Girdlestone (ό.π., σ. 153), αντιθέτως, αντιμετωπίζουν την μορφή του αργού αυτού μέρους ως τριμερή ασματική με *coda*.

[1349] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 126, 137 και 138), Brück (ό.π., σ. 33 και 42), Gülke (ό.π., σ. 452) και εν μέρει Tischler (ό.π., σ. 52) και Berger (ό.π., σ. 124), οι οποίοι ατυχώς δεν διακρίνουν το εναρκτήριο ritornello από την σολιστική *έκθεση*.

[1350] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 126 και 139), Brück (ό.π., σ. 31 και 33) και εν μέρει Tischler (ό.π., σ. 52), Berger (ό.π., σ. 133).

[1351] Πρβλ. ιδίως Brück (ό.π., σ. 34-35 και 42) και εν μέρει Tischler (ό.π., σ. 52), Weising (ό.π., σ. 126 και 141), Gülke (ό.π., σ. 452) και Berger (ό.π., σ. 124).

πιανιστική ιδέα με το μοτίβο που τα ίδια είχαν εισαγάγει στα μ. 33 και 35, ενώ οι καταληκτικές χειρονομίες των μ. 79-80 είναι ταυτόσημες των μ. 44-45· με αυτές τις υπομνήσεις του πλαγίου θεματικού υλικού της *εκθέσεως* λοιπόν, η ριζική θεματική ανανέωση που επιχειρείται στο δεύτερο τμήμα της *επανεκθέσεως* αποδεικνύεται ότι δεν είναι τελείως αυθαίρετη, στον βαθμό που τεκμηριώνεται επαρκώς η λειτουργική αντιστοιχία των μ. 66b-80 προς τα μ. 33-45.[1352] Το καταληκτικό ritornello, εξ άλλου, ξεκινά από τα μ. 81-85 μετασχηματίζοντας το υλικό του συνδετικού περάσματος για τις ανάγκες της προετοιμασίας της σολιστικής καντέντσας (πρβλ. μ. 81-83 με 46-48)[1353] και ολοκληρώνεται στα μ. 86-88, όπου διαμορφώνεται μια μικρή *coda* (χωρίς την σύμπραξη του σολιστικού οργάνου πλέον) με την ανάπτυξη της καταληκτικής χειρονομίας του εναρκτήριου ritornello (πρβλ. μ. 16).[1354]

Το 1784 ο Mozart επανήλθε στην μορφή σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία* για το Allegretto σε Ντο-μείζονα του *κοντσέρτου για πιάνο σε Φα-μείζονα* KV 459.[1355] Παραδόξως, το εναρκτήριο ritornello δεν περιλαμβάνει μονάχα το περιοδικό κύριο θέμα των μ. 1-10, αλλά και ένα δεύτερο εν είδει προτάσεως (στα μ. 11-20) που παρεκκλίνει προς το περιβάλλον της ομώνυμης ελάσσονος, ενώ όταν τελικά επανέρχεται στην Ντο-μείζονα ολοκληρώνεται με μια διπλή καταληκτική ανάμνηση του κυρίου θέματος στα μ. 21-25· εντούτοις, στις σολιστικές ενότητες που ακολουθούν, το κύριο θέμα δεν εμφανίζεται ποτέ πια στην (πλήρη) αρχική του μορφή και η θεματική ιδέα των μ. 11-20 λησμονείται παντελώς![1356] Με την είσοδο λοιπόν του σολίστα στα μ. 26-30 παρατίθεται μόνο η πρώτη φράση του κυρίου θέματος (με κατάληξη στην δεσπόζουσα), διότι στην θέση της δεύτερης διαμορφώνεται ένα μεταβατικό τμήμα της *εκθέσεως*, όπου το επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος αναπτύσσεται διαλογικά ανάμεσα στο πιάνο και σε ξύλινα πνευστά (μ. 31-34) και κατόπιν εξυφαίνεται ελεύθερα από το πιάνο με την συνοδεία των εγχόρδων (μ. 35-39), έως ότου καταλήξει στην διπλή δεσπόζουσα στα μ. 40-43.[1357] Στην τονικότητα της Σολ-μείζονος κάνει έπειτα την εμφάνισή της η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα στα μ. 44-57: παρ' ότι εκκινεί και αυτή από το επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος, εξελίσσει από αυτό μια νέα μελωδική γραμμή, την οποία μάλιστα μεταχειρίζεται υπό μορφήν δίφωνου κανόνος ανάμεσα στο φλάουτο και το πρώτο φαγγόττο (στα μ. 44-47) αλλά και στο δεξί και το αριστερό χέρι του πιάνου (στα μ. 48-51), πριν την ελεύθερη σολιστική πτωτική φράση των μ. 52-57.[1358] Η δεύτερη πλάγια ιδέα, αντιθέτως, τίθεται εξ ολοκλήρου στην σολ-ελάσσονα και βασίζεται σε δύο τετράμετρες φράσεις που παρουσιάζονται από το σύνολο των ξύλινων πνευστών (μ. 58-61 και 66-69) και επαναλαμβάνονται ή παραλλάσσονται από το πιάνο υπό την συνοδεία των

[1352] Πρβλ. πρωτίστως Weising (ό.π., σ. 126, 142 και 161), Brück (ό.π., σ. 33 και ιδίως 35) και εν μέρει Tischler (ό.π., σ. 52), Gülke (ό.π., σ. 452).

[1353] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 126 και 143), Brück (ό.π., σ. 33 και 34), Berger (ό.π., σ. 132-133) και εν μέρει Tischler (ό.π., σ. 52).

[1354] Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 52), Brück (ό.π., σ. 34) και εν μέρει Berger (ό.π., σ. 133)· ο Weising (ό.π., σ. 126 και 143), αντιθέτως, υποδεικνύει εσφαλμένα την εμβόλιμη ορχηστρική φιγούρα του μ. 32 ως μοτιβική αφετηρία της μικρής αυτής *coda*.

[1355] Πρβλ. Hutchings, ό.π., σ. 48 και ιδίως 198· Girdlestone, ό.π., σ. 289· Tischler, ό.π., σ. 84· Weising, ό.π., σ. 130· Flothuis, ό.π., σ. 35-36· Brück, ό.π., σ. 55· Webster, "Are Mozart's Concertos »Dramatic«?…", ό.π., σ. 113· Berger, ό.π., σ. 119 και 135.

[1356] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 130 και 137), Brück (ό.π., σ. 47-48 και 49) και εν μέρει Berger (ό.π., σ. 135). Από την πλευρά του, ο Girdlestone (ό.π., σ. 289) θεωρεί ότι το δεύτερο θέμα του εναρκτήριου ritornello προαναγγέλλει ως έναν βαθμό την δεύτερη πλάγια θεματική ιδέα, αλλά δυστυχώς δεν αιτιολογεί την παρατήρησή του αυτή· επίσης, δεν διακρίνει ως κάτι διαφορετικό από το κύριο θέμα την κατάληξη των μ. 21-25. Αντιθέτως, ο Tischler (ό.π., σ. 84) εκλαμβάνει τα μ. 11-20 ως μεταβατικά (γεγονός όμως που συνιστά περισσότερο μια "λύση ανάγκης") και τα μ. 21-25 ως καταληκτικά, αν και παράγωγα του κυρίου θέματος.

[1357] Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 84), Brück (ό.π., σ. 55 και 67), Berger (ό.π., σ. 127) και εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 289), Weising (ό.π., σ. 130, 137 και 138).

[1358] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 130 και 139), Levin ("Mozart's Keyboard Concertos", ό.π., σ. 372) και εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 289-290), Tischler (ό.π., σ. 84), Brück (ό.π., σ. 55) και Berger (ό.π., σ. 127).

εγχόρδων (μ. 62-65 και 70-73).[1359] Η σολιστική *έκθεση* ολοκληρώνεται πάντως στην Σολ-μείζονα με καταληκτικά πιανιστικά περάσματα που έρχονται σε διάλογο με τα πνευστά τόσο στα μ. 74-78 όσο και στα μ. 79-83, ενώ μια συντομότατη προέκταση στα μ. 84-85 λειτουργεί ως συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση* (το οποίο συνιστά μια απολύτως "σολιστική" υπόθεση).[1360] Ως εκ τούτου, η Ντο-μείζονα επανέρχεται από κοινού με την σολιστική πρώτη φράση του κυρίου θέματος στα μ. 86-90, σε μια παρηλλαγμένη και ηχοχρωματικά εμπλουτισμένη εκδοχή, και ακολουθείται από την μετάβαση στα μ. 91-102, όπου η αποκοπή του μ. 38 επιτρέπει την άμεση (αν και ελαφρώς παρηλλαγμένη) μεταφορά στην υπερκείμενη τετάρτη των 39-43 στα αντίστοιχα μ. 98-102.[1361] Κατόπιν, στα μ. 103-116 η πρώτη πλάγια ιδέα επανεκτίθεται στην Ντο-μείζονα χωρίς δομικές μεταβολές, αλλά με μια εντυπωσιακή ανάπτυξη του δίφωνου κανόνα των μ. 44-47 και 48-51 σε τετράφωνο (δεξί χέρι του πιάνου, πρώτο φαγγόττο, πρώτο όμποε και αριστερό χέρι του πιάνου) στα μ. 103-106 και σε επανάληψη στα μ. 107-110· η δεύτερη πλάγια ιδέα, τουναντίον, επανέρχεται σχεδόν απαράλλακτη στην ομώνυμη ελάσσονα στα μ. 117-132.[1362] Δομική αλλοίωση πάντως επέρχεται μόνο στην κατακλείδα της *επανεκθέσεως*, καθ' ότι η αυτούσια τονική επαναφορά των μ. 74-76 και 79-83 στα μ. 133-135 και 141-145, αντιστοίχως, περικλείει ένα ανάπτυγμα των πιανιστικών περασμάτων του διμέτρου 77-78 στο πεντάμετρο 136-140.[1363] Το (σχετικώς) αργό αυτό μέρος δεν περιλαμβάνει σολιστική καντέντσα, γεγονός που καθιστά περιττή πλέον και την τυπική προετοιμασία της· κατά συνέπειαν, το καταληκτικό ritornello που ακολουθεί στα μ. 146-159 επιτελεί μόνο τον ρόλο της *coda*, ξεκινώντας από μια παράθεση των καταληκτικών μ. 21-24 του εναρκτήριου ritornello στα μ. 146-149 υπό τύπον διαλόγου ανάμεσα στην ορχήστρα και τον σολίστα, και καταλήγοντας σε έμμεσες αναφορές στην πρώτη πλάγια ιδέα (πρβλ. τις μιμητικές φιγούρες δεκάτων-έκτων των μ. 150-153 και 157-158 με τα μ. 46-47 και 50-51) αλλά και σε μια ύστατη υπόμνηση του επικεφαλής μοτίβου του κυρίου θέματος από το πιάνο στο μ. 157.[1364]

Αν ωστόσο στα προαναφερόμενα αργά μέρη κοντσέρτων τα δομικά πρότυπα ήταν κατά το μάλλον ή ήττον σαφή, σε δύο άλλες περιπτώσεις ο Mozart πειραματίζεται τόσο ριζοσπαστικά με τις δυνατότητες των μορφών σονάτας, ώστε τελικά καταλήγει σε ιδιότυπους μακροδομικούς σχεδιασμούς που είναι πλέον αδύνατον να ταξινομηθούν στις υφιστάμενες κατηγορίες. Αυτό γίνεται εύκολα αντιληπτό στο Andantino σε Σι-ύφεση-μείζονα του *κοντσέρτου για πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* KV 449 του έτους 1784. Το εναρκτήριο ritornello παρουσιάζει το κύριο θεματικό υλικό στην πληρέστερη δυνατή εκδοχή του: η πρώτη τετράμετρη φράση καταλήγει στην δεσπόζουσα και συνδέεται με μια εξάμετρη φράση στα μ. 5-10, η οποία στρέφεται προς την Φα-μείζονα και την παγιώνει με μια σαφέστατη τέλεια πτώση· στα μ. 11-14 όμως η αρχική Σι-ύφεση-μείζονα επανακτά την ισχύ της και τελικά επικυρώνεται σε ένα καταληκτικό περιοδικό οκτάμετρο (στα μ. 15-22), παρά την απατηλή πτώση των μ. 17-18.[1365] Στην σολιστική *έκθεση*,

[1359] Πρβλ. Girdlestone (ό.π., σ. 289 και 290), Tischler (ό.π., σ. 84), Weising (ό.π., σ. 130 και 139), Brück (ό.π., σ. 55) και Berger (ό.π., σ. 127).

[1360] Πρβλ. Girdlestone (ό.π., σ. 289 και ιδίως 290), Weising (ό.π., σ. 130 και ιδίως 139), Brück (ό.π., σ. 56) και Berger (ό.π., σ. 127)· ο Tischler (ό.π., σ. 84), αντιθέτως, εντάσσει και τα μ. 74-78 στην πλάγια θεματική ομάδα, περιορίζοντας συνεπώς την λειτουργία κατακλείδας-συνδετικού περάσματος στα μ. 79-85.

[1361] Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 84) και εν μέρει Girdlestone (290), Weising (ό.π., σ. 130, 141 και 142).

[1362] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 130 και 143) και εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 289 και 290), Tischler (ό.π., σ. 84), Levin ("Mozart's Keyboard Concertos", ό.π., σ. 372), Roeder (ό.π., σ. 149) και Berger (ό.π., σ. 127).

[1363] Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 84) και εν μέρει Girdlestone (289 και 290), Berger (ό.π., σ. 127)· ο Weising (ό.π., σ. 130 και 143), αντιθέτως, θεωρεί εσφαλμένα ότι από το μ. 133 ξεκινά η *coda*.

[1364] Πρβλ. πρωτίστως Brück (ό.π., σ. 45 και 49-51), δευτερευόντως Girdlestone (ό.π., σ. 289 και 290) και εν μέρει Hutchings (ό.π., σ. 198), Weising (ό.π., σ. 130 και 143), Levin ("Mozart's Keyboard Concertos", ό.π., σ. 372) και Berger (ό.π., σ. 136). Ο Tischler (ό.π., σ. 84), εξ άλλου, περιλαμβάνει περιέργως και τα μ. 146-149 στην κατακλείδα της *εκθέσεως*, προσδιορίζοντας συνεπώς ως *coda* μόνο τα μ. 150-159.

[1365] Πρβλ. πρωτίστως Brück (ό.π., σ. 47-48 και 69), δευτερευόντως Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 107), Schachter (ό.π., σ. 316), Berger (ό.π., σ. 135) και εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 185). Ο Tischler

αντιθέτως, το κύριο θέμα περιορίζεται σε μια καλλωπισμένη εκδοχή του αρχικού τετραμέτρου στα μ. 23-26 και σε μια απλουστευμένη πιανιστική αναγωγή των καταληκτικών μ. 19-22 στα μ. 27-30, τα οποία από κοινού διαμορφώνουν μια κλειστή οκτάμετρη περίοδο.[1366] Η περαιτέρω εξέλιξη ανατίθεται σε ένα νέο μεταβατικό θέμα στα μ. 31-40 εν είδει προτάσεως, που μέσω αναφορών στην σχετική και την υποδεσπόζουσα καταλήγει σε μια καλώς αρθρωμένη πτώση στην διπλή δεσπόζουσα· ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζουν οι σύντομες παρεμβολές της ορχήστρας με την καταληκτική χειρονομία του ritornello (μ. 22) τόσο στο τέλος του σολιστικού κυρίου θέματος (στο μ. 30) όσο και στην έναρξη της μεταβάσεως (στα μ. 32 και 34), προτού τα περάσματα του πιάνου υποχρεώσουν το σώμα των εγχόρδων σε καθαρά συνοδευτικό ρόλο.[1367] Ένα πλάγιο θέμα εισάγεται κατόπιν στην Φα-μείζονα στα μ. 41-48 εν είδει προτάσεως, η οποία ωστόσο στο δεύτερο ήμισύ της (μ. 45-48) παρεκκλίνει προς την ντο-ελάσσονα και τελικά οδηγείται σε ένα σύντομο συνδετικό πέρασμα (στα μ. 49-51) που κατευθύνεται προς την τονικότητα της Λα-ύφεση-μείζονος, δηλαδή της διπλής υποδεσπόζουσας![1368]

Η ακόλουθη ορχηστρική παράθεση του εναρκτήριου τετραμέτρου του κυρίου θέματος στην Λα-ύφεση-μείζονα στα μ. 52-55 (δεύτερο ritornello) δίνει αρχικά την εντύπωση έναρξης μιας ενότητος *επεξεργασίας*, αν και η αίσθηση αυτή σύντομα διαψεύδεται, όταν στα μ. 56-59 το πιάνο επανεισάγει το δεύτερο τετράμετρο του κυρίου θέματος της σολιστικής *εκθέσεως* (πρβλ. μ. 27-30) και ακολούθως επανεμφανίζονται τόσο η μετάβαση των μ. 31-40 στα μ. 60-69 όσο και το πλάγιο θέμα των μ. 41-48 στα μ. 70-77 στην Μι-ύφεση-μείζονα.[1369] Κατά συνέπειαν, η δεύτερη σολιστική ενότητα δεν μπορεί να εκληφθεί ως τίποτε διαφορετικό από μια επανάληψη της *εκθέσεως* σε διαφορετική τονική βάση (Λα-ύφεση-μείζονα προς Μι-ύφεση-μείζονα).[1370] Επιπροσθέτως, εντυπωσιάζει το γεγονός ότι το υλικό της *εκθέσεως* διατηρείται τελείως αμετάβλητο στα μ. 56-75 (= μ. 27-46) και μόνο στο τέλος του πλαγίου θέματος πραγματοποιείται μια τονική μετατόπιση (με εναρμόνια μέσα) από την σι-ύφεση-ελάσσονα (μ. 74-75) στην σι-ελάσσονα (στα μ. 76-77 που αντιστοιχούν στα μ. 47-48), η οποία πάντως "διορθώνεται" άμεσα στο νέο συνδετικό πέρασμα των μ. 78-79 (που υποκαθιστά τα λειτουργικώς αντίστοιχα μ. 49-51, προκειμένου να οδηγήσει πίσω στην αρχική τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος).[1371] Έτσι, στα μ. 80-83 το αρχικό τετράμετρο του κυρίου θέματος μπορεί να επανέλθει εκ νέου ως (τρίτο κατά σειρά) ritornello,

---

(ό.π., σ. 57), αντιθέτως, διακρίνει ήδη στο εναρκτήριο αυτό ritornello τρία διαφορετικά θέματα (μ. 1-10, 11-14 και 15-22)!

[1366] Πρβλ. εν μέρει Tischler (ό.π., σ. 57), Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 107), Brück (ό.π., σ. 69), Schachter (ό.π., σ. 316) και Berger (ό.π., σ. 125).

[1367] Πρβλ. εν μέρει Berger, ό.π., σ. 125. Διαφωνώ πλήρως με την αναγωγή και την λειτουργική ταύτιση των μ. 31-40 με τα μ. 11-14 του ritornello, που υποστηρίζει αβασάνιστα ο Tischler (ό.π., σ. 57) και συμμερίζεται εν πολλοίς η Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 107). Τελείως αδιάφορη, επίσης, είναι η ερμηνεία του Girdlestone (ό.π., σ. 185) για τα μ. 23-40 ως ενιαίου τμήματος "Α" (στο πλαίσιο μιας "πρώτης στροφής"), το οποίο μάλιστα υποτίθεται ότι είναι και "πλήρες", σε αντιδιαστολή προς τα περιεχόμενα του εναρκτήριου ritornello.

[1368] Πρβλ. Brück (ό.π., σ. 69), Schachter (ό.π., σ. 316 και 318) και εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 185), Tischler (ό.π., σ. 57), Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 107), Levin ("Mozart's Keyboard Concertos", ό.π., σ. 364), Berger (ό.π., σ. 125 και 136) καθώς και James Hepokoski ("Back and Forth from *Egmont*: Beethoven, Mozart, and the Nonresolving Recapitulation", *19th-Century Music* XXV/2-3, 2001-2002, σ. 149).

[1369] Πρβλ. ιδίως Brück (ό.π., σ. 53-54 και 69), Schachter (ό.π., σ. 316), Berger (ό.π., σ. 125) και δευτερευόντως Girdlestone (ό.π., σ. 185), Tischler (ό.π., σ. 57), Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 107), Levin ("Mozart's Keyboard Concertos", ό.π., σ. 364), Hepokoski ("Back and Forth from *Egmont*…", ό.π., σ. 149).

[1370] Πρβλ. Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 249), Schachter (ό.π., σ. 316-317) και εν μέρει Brück (ό.π., σ. 53 και 69)· για τον Levin ("Mozart's Keyboard Concertos", ό.π., σ. 364), εξ άλλου, η δεύτερη σολιστική ενότητα συνιστά περιέργως μια πρώτη *επανέκθεση*, παρά το γεγονός ότι ούτε το κύριο θέμα ούτε το πλάγιο επανέρχονται εδώ στην αρχική τονικότητα! Ο Tischler (ό.π., σ. 57), απεναντίας, αντιμετωπίζει τελείως εσφαλμένα την μεσαία αυτή ενότητα ως *επεξεργασία*.

[1371] Πρβλ. Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 249-250), Schachter (ό.π., σ. 317 και 320) και εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 186), Levin ("Mozart's Keyboard Concertos", ό.π., σ. 365).

διαμορφώνοντας μάλιστα μια "τριπλή επαναφορά" στην έναρξη της τρίτης σολιστικής ενότητος, η οποία όντως συνιστά την *επανέκθεση* του μέρους.[1372] Καθώς όμως τα περιεχόμενα της *εκθέσεως* έχουν ήδη επαναληφθεί σχεδόν αυτούσια στην μεσαία σολιστική ενότητα (αν και κατά έναν τόνο χαμηλότερα), καθίσταται πλέον αναγκαία μια ουσιαστική θεματική ανανέωση στο πλαίσιο της τρίτης ενότητος. Γι' αυτό, η επανείσοδος του σολίστα στα μ. 84 και εξής δεν γίνεται με την καταληκτική φράση των μ. 27-30 / 56-59, αλλά με την δεύτερη εξάμετρη φράση του εναρκτήριου ritornello, η οποία εμπλουτίζεται με μελωδικούς καλλωπισμούς στα μ. 84-89, όπως και η ακόλουθη τρίτη φράση των μ. 11-14 που ακολουθεί στα μ. 90-93 με την υποστήριξη και των εγχόρδων.[1373] Στα μ. 94-97 δημιουργείται επιπλέον μια αξιοθαύμαστη διαπλοκή θεματικών ιδεών και λειτουργιών: η μελωδική γραμμή του πιάνου βασίζεται μεν στα μ. 15-18 του εναρκτήριου ritornello,[1374] τα οποία όμως παραλλάσσονται με μοτίβα και περάσματα που παραπέμπουν ευθέως στην μετάβαση της *εκθέσεως*, ενόσω μάλιστα η αλυσιδωτή αρμονική πορεία πεμπτών του τετραμέτρου αυτού καταλήγει σαφέστατα στην μισή πτώση του μ. 18· ως εκ τούτου, τα μ. 94-97, δίχως να είναι σε θέση να αποσπασθούν από το κύριο θέμα της *επανεκθέσεως*, ενσωματώνουν οπωσδήποτε και μια μεταβατική λειτουργία. Το κύριο όμως πρόβλημα που τέθηκε στην *έκθεση* – και επιζητά προφανώς κάποια λύση στην *επανέκθεση* – έχει να κάνει με την τονικά ασταθή δομή του πλαγίου θέματος· πράγματι, στο σημείο αυτό ο Mozart αντιμετωπίζει με έναν ιδιαίτερα εμπνευσμένο τρόπο το συγκεκριμένο πρόβλημα: ενώ λοιπόν το αρχικό τετράμετρο της προτάσεως (μ. 41-44 / 70-73) μεταφέρεται στα μ. 98-101 στην Σι-ύφεση-μείζονα με αλλαγή ρόλων ανάμεσα στο πιάνο και την ορχήστρα, η μετατροπική εξέλιξή του απαλείφεται σχεδόν εξ ολοκλήρου και αντικαθίσταται από μια νέα, μη-μετατροπική στα μ. 102-111, που εμπεριέχει σολιστικά περάσματα αλλά και ορχηστρικές αναφορές στο μοτιβικό υλικό της μεταβάσεως (πρβλ. ιδίως μ. 102 με 45 / 74, αλλά και μ. 103-106 με 31-32 κ.εξ.).[1375] Συνεπώς, δεν απομένει πλέον τίποτε άλλο από την προσθήκη μιας *coda*, για την οποία επιστρατεύεται το οκτάμετρο 15-22 του εναρκτήριου ritornello στο καταληκτικό ritornello των μ. 112-124, εν μέρει στην πρωτότυπη ορχηστρική εκδοχή του (μ. 112-115 = μ. 15-18), εν μέρει σε πιανιστική αναγωγή με ορχηστρική συνοδεία (πρβλ. μ. 116-118 με 19-21) και εν μέρει ως αφορμή για την ανάπτυξη "αποχαιρετιστήριων" χειρονομιών (επί τη βάσει του μ. 22) ανάμεσα στην ορχήστρα και τον σολίστα στα μ. 119-124.[1376]

Συνοψίζοντας λοιπόν τα πορίσματα της παραπάνω διερεύνησης, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι στο αργό αυτό μέρος συνδυάζονται γνωρίσματα του τριμερούς τύπου σονάτας κοντσέρτου (τρεις σολιστικές ενότητες) και της μορφής σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία* (αφού η δεύτερη σολιστική ενότητα συνιστά μια επανάληψη της *εκθέσεως* σε διαφορετική τονική βάση). Παράλληλα, το πρώτο και το τρίτο ritornello είναι συμβατά και με τους δύο αυτούς δομικούς τύπους, όμως το δεύτερο (που ανοίγει την μεσαία σολιστική ενότητα) θα μπορούσε μόνο υπό προϋποθέσεις να αναχθεί στον τριμερή τύπο και το τέταρτο

[1372] Πρβλ. ιδίως Brück (ό.π., σ. 54 και 69), Schachter (ό.π., σ. 316 και 320) και δευτερευόντως Tischler (ό.π., σ. 57), Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 107), Hepokoski ("Back and Forth from *Egmont*…", ό.π., σ. 149).

[1373] Πρβλ. Brück (ό.π., σ. 69), Schachter (ό.π., σ. 320) και εν μέρει Tischler (ό.π., σ. 57), Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 107), Levin ("Mozart's Keyboard Concertos", ό.π., σ. 365).

[1374] Πρβλ. τις υπαινικτικές σχετικές αναφορές των Tischler (ό.π., σ. 57) και Schachter (ό.π., σ. 320).

[1375] Πρβλ. εν μέρει Tischler (ό.π., σ. 57), Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 107), Brück (ό.π., σ. 69), Levin ("Mozart's Keyboard Concertos", ό.π., σ. 365), Schachter (ό.π., σ. 320 και 321) και Hepokoski ("Back and Forth from *Egmont*…", ό.π., σ. 149).

[1376] Πρβλ. ιδίως Brück (ό.π., σ. 45 και 48-51), Schachter (ό.π., σ. 316, 320 και 321) και εν μέρει Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 107). Ο Tischler (ό.π., σ. 57), αντιθέτως, εντάσσει και τα μ. 112-119 στην *επανέκθεση* (ως "τρίτο θέμα"), περιορίζοντας την λειτουργία της *coda* στα εναπομείναντα μ. 120-124. Ανάξιες λόγου είναι οι επισημάνσεις του Girdlestone (ό.π., σ. 185 και 186) για την ενότητα της *επανεκθέσεως* συνολικά, την οποία ο ίδιος αντιμετωπίζει ως ελεύθερη παραλλαγή των δύο πρώτων σολιστικών ενοτήτων με μικρή *coda* στα μ. 119-124.

(που λειτουργεί σαφέστατα ως *coda* ολόκληρου του μέρους) παραπέμπει πρωτίστως στην σονάτα κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία*. Αν πάλι απομονώσουμε τις τρεις σολιστικές ενότητες, μπορούμε ίσως να αντιπαραβάλουμε την πειραματική αυτή μακροδομή των δύο *εκθέσεων* και της μιας *επανεκθέσεως* μόνο με την ιδιάζουσα περίπτωση του αργού μέρους του *κουαρτέττου* opus 33 αρ. 3 / Hob. III: 39 του Haydn. Εκεί ωστόσο, η μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* παρέμενε αναγνωρίσιμη, διότι η πλεονάζουσα παρηλλαγμένη επανάληψη της *εκθέσεως* πριν την *επανέκθεση* διατηρούσε αμετάβλητο τον αρμονικό σχεδιασμό και την τονική βάση της πρωτότυπης *εκθέσεως*· στην περίπτωση του KV 449, αντιθέτως, η σχεδόν αυτούσια τονική μετάθεση των περιεχομένων της *εκθέσεως* στην δεύτερη σολιστική ενότητα επιφέρει ουσιώδεις και καταλυτικές μεταβολές στον συνολικό μακροδομικό σχεδιασμό, ο οποίος ουδόλως μπορεί πλέον να αναχθεί στο δυνητικό μορφολογικό του πρότυπο (μιας σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία*) και ως εκ τούτου κατανοείται μόνον ως μία sui generis σονατοειδής οντότητα.[1377]

Από την άλλη πλευρά, στο Andante σε Φα-μείζονα του *κοντσέρτου για πιάνο σε Ντο-μείζονα* KV 467 του 1785 υφίσταται εν γένει μια επίφαση απλότητος, η οποία ωστόσο υποκρύπτει ως έναν βαθμό την αδυναμία ταύτισής του με την τριμερή ή την διμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου.[1378] Εξετάζοντας τα πράγματα από την αρχή, παρατηρούμε ότι το εναρκτήριο ritornello παρουσιάζει σε μια πρώτη ορχηστρική εκδοχή τόσο το κύριο θέμα στα μ. 1-11 (με ένα εισαγωγικό μέτρο και δομή ανοικτής προτάσεως 3 + 3 και 2 + 2 μέτρων), όσο και αμφότερες τις πλάγιες θεματικές ιδέες, την μεν πρώτη στα μ. 12-16 (η οποία μάλιστα σε αυτά τα συμφραζόμενα δίνει περισσότερο την εντύπωση μιας αρμονικής μεταβάσεως, καθώς βασίζεται σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της ομώνυμης ελάσσονος), την δε δεύτερη στα ακόλουθα μ. 17-22.[1379] Έπειτα, η σολιστική *έκθεση* παραθέτει ολόκληρο το κύριο θέμα

[1377] Πρβλ. κατ' αρχάς Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 249-250) και Schachter (ό.π., σ. 316). Οι Brück (ό.π., σ. 69) και Hepokoski ("Back and Forth from *Egmont*…", ό.π., σ. 149), εξ άλλου, δεν αποσαφηνίζουν πλήρως τις απόψεις τους για την μακροδομή του αργού αυτού μέρους, αλλά κινούνται προς την ίδια κατεύθυνση, ενώ ο Levin ("Mozart's Keyboard Concertos", ό.π., σ. 364) υποστηρίζει μια παρεμφερή πειραματική δόμηση με μία *έκθεση* και δύο *επανεκθέσεις* (αρκετά προβληματική θεώρηση, αν αναλογισθεί κανείς το γεγονός ότι η υποτιθέμενη πρώτη "επανέκθεση" δεν αποκαθιστά πουθενά την αρχική τονικότητα). Από εκεί και ύστερα, αρκετοί άλλοι ερευνητές έχουν επιχειρήσει ανεπιτυχώς κατά καιρούς να προσεγγίσουν γενικόλογα – ή μήπως να αποφύγουν εντέχνως με αυτόν τον τρόπο; – την ιδιάζουσα αυτή μορφή ως μείγμα (ή "υβρίδιο") τριμερούς "ακανόνιστης" ασματικής μορφής με *coda* και σονάτας (Hutchings, ό.π., σ. 48 και 149), τριμερούς σονάτας, ρόντο και παραλλαγών (Girdlestone, ό.π., σ. 46), σονάτας κοντσέρτου και στροφικής δομής (Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 107), μορφής κοντσέρτου, ρόντο και τριμερούς ασματικής δομής (Webster, "Are Mozart's Concertos »Dramatic«?…", ό.π., σ. 113), είτε ακόμη μορφής σονάτας και ρόντο (Roeder, ό.π., σ. 145). Υπάρχουν όμως και χειρότερες, τελείως μονοδιάστατες αντιλήψεις για το μέρος αυτό: ο Tischler (ό.π., σ. 57), για παράδειγμα, χαρακτηρίζει χωρίς πολλές αναστολές την δεύτερη σολιστική ενότητα ως *επεξεργασία* και έτσι εντάσσει σχεδόν απροβλημάτιστα την μορφή αυτή στον τριμερή τύπο σονάτας κοντσέρτου· παρομοίως, ο Berger (ό.π., σ. 119 και 135) δεν διακρίνει σχεδόν τίποτε το αξιοπερίεργο σε αυτήν την εφαρμογή της μορφής σονάτας κοντσέρτου (και πώς θα μπορούσε, άλλωστε, με την ανούσια μεθοδολογία που εφαρμόζει εν γένει)· ο Weising (ό.π., σ. 119), τέλος, δεν εντάσσει καν το μέρος αυτό στις μορφές σονάτας, διότι το θεωρεί απλώς "στροφικό"!

[1378] Πρβλ. και την χαρακτηριστική συμπερασματική διατύπωση του Grayson (ό.π., σ. 72) για το αργό αυτό μέρος: «Περιέχει στιγμές ανυπέρβλητης ομορφιάς και τελειώνει σε μια κατάσταση μακαριότητος, αλλά η γαλήνη στην επιφάνειά του δεν μπορεί να αποκρύψει τον κυκεώνα κάτω από αυτήν».

[1379] Πρβλ. ιδίως Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 270 και 271-272), ο οποίος πάντως, ενώ διακρίνει δύο θεματικά στοιχεία στα πρώτα 11 μέτρα, εκλαμβάνει ως μία ενότητα τα περιεχόμενα των μ. 12-22. Οι περισσότεροι συγγραφείς, εντούτοις, αναφέρονται σε τέσσερεις θεματικές ιδέες, όπως κάνουν π.χ. οι Tischler (ό.π., σ. 93) και Webster ("Are Mozart's Concertos »Dramatic«?…", ό.π., σ. 127 και 129) κατανέμοντάς τες ανά ζεύγη σε κύρια και πλάγια θεματική ομάδα· πρβλ. επίσης κατά δεύτερον λόγο Girdlestone (ό.π., σ. 342), Weising (ό.π., σ. 132 και 137) και Schachter (ό.π., σ. 316 και 327). Οι Brück (ό.π., σ. 47-48) και Berger (ό.π., σ. 126 και 128), αντιθέτως, μετά το κύριο θέμα (μ. 1-7) αντιμετωπίζουν παραδόξως τα μ. 8-16 ως ενιαίο ενδιάμεσο τμήμα και τα μ. 17-22 καταχρηστικώς ως καταληκτικό θεματικό στοιχείο, όπως περίπου κάνει και ο Grayson (ό.π., σ. 66 και 68), ο οποίος παρ' όλα αυτά διακρίνει τα δύο πρώτα θεματικά στοιχεία (μ. 1-11) από το πλάγιο θέμα (μ. 12-16) και το "καταληκτικό" (μ. 17-22) – η εναλλακτική πάντως ερμηνεία του για το εναρκτήριο ritornello ως αψιδωτό μόρφωμα (ό.π., σ. 68) ταυτίζεται ουσιαστικά με την θεώρηση των Brück και Berger.

(συμπεριλαμβανομένου του εισαγωγικού μέτρου) στα μ. 23-33 χωρίς παραλλαγές, αλλά προσθέτει στο τέλος ένα πτωτικό δίμετρο (μ. 34-35), το οποίο τελειοποιεί την προτασιακή δομή του σε δύο συμμετρικά εξάμετρα μέλη (μ. 24-29 και 30-35) και παράλληλα την καθιστά αρμονικώς ολοκληρωμένη.[1380] Νέα θεματικά στοιχεία παρουσιάζονται αμέσως μετά, στο πλαίσιο ενός μεταβατικού τμήματος που εκκινεί από μια επικαλυπτόμενη με το κύριο θέμα δίμετρη ορχηστρική παρεμβολή στα μ. 35-36 και συνεχίζεται με μια οκτάμετρη πιανιστική ιδέα σε δομή προτάσεως (μ. 37-44), η οποία από την σχετική ρε-ελάσσονα κατευθύνεται προς την τελική πτώση στην διπλή δεσπόζουσα.[1381] Η πρώτη πλάγια ιδέα που επανεισάγεται στα μ. 45-49 (πρβλ. μ. 12-16), ελαφρώς εμπλουτισμένη από μελωδικής πλευράς αλλά διατηρώντας παράλληλα την χαρακτηριστική αρμονική της αμφισημία, δίνει εδώ την εντύπωση μιας προεκτάσεως του μεταβατικού τμήματος· ως εκ τούτου, η αναμενόμενη Ντο-μείζονα επικυρώνεται μόνο με την εμφάνιση της απαράλλακτης δεύτερης πλάγιας ιδέας στα μ. 50-55 (πρβλ. μ. 17-22).[1382]

Στο σημείο αυτό το κομμάτι έχει ήδη φθάσει στο μέσον του· ό,τι όμως ακολουθεί στα μ. 55-104, μπορεί να αντιμετωπισθεί με δύο διαφορετικούς – αλλά και εξίσου προβληματικούς – τρόπους. Σύμφωνα με την δημοφιλέστερη τριμερή ερμηνευτική εκδοχή, κατ' αρχάς, η επικαλυπτόμενη με το τέλος της *εκθέσεως* ορχηστρική παρεμβολή των μ. 55-57 ανοίγει με ένα μετατροπικό πέρασμα προς την σολ-ελάσσονα την ενότητα της *επεξεργασίας*, το πρώτο τμήμα της οποίας αλυσιδοποιεί κατόπιν το ίδιο τρίμετρο πέρασμα στο μέρος του πιάνου με κατεύθυνση προς την ρε-ελάσσονα (μ. 58-60), αλλά με μια νέα σύντομη παρέμβαση της ορχήστρας στο μ. 61 στρέφεται τελικά προς την υποδεσπόζουσα Σι-ύφεση-μείζονα·[1383] σε αυτόν τον τονικό σταθμό, το πιάνο παρουσιάζει μια νέα μελωδική ιδέα στα μ. 62-65, ενώ στην συνέχεια ένα παράγωγο της πρώτης πλάγιας ιδέας εξελίσσεται στα μ. 66-69 οδηγώντας σε μια πτώση στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος στα μ. 70-71.[1384] Εντούτοις, στο μ. 72 το πιάνο και τα πνευστά στρέφονται απρόσμενα προς την Λα-ύφεση-μείζονα (την σχετική μείζονα της ομώνυμης ελάσσονος), από την οποία υποτίθεται ότι ξεκινά η σολιστική *επανέκθεση*![1385] Πράγματι, στα μ. 73-78 "επανεκτίθεται" παρηλλαγμένο στην

[1380] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 132 και 137), Webster ("Are Mozart's Concertos »Dramatic«?…", ό.π., σ. 127 και 129), Schachter (ό.π., σ. 316 και 330), Grayson (ό.π., σ. 66, 68-69 και 71) και εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 343), Tischler (ό.π., σ. 93), Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 270-271), Berger (ό.π., σ. 126 και 132).

[1381] Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 93), Weising (ό.π., σ. 132 και 138), Schachter (ό.π., σ. 327, 328 και 330), Grayson (ό.π., σ. 66, 69 και 70) και εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 343), Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 270), Brück (ό.π., σ. 54, 55, 65-66 και 70), Webster ("Are Mozart's Concertos »Dramatic«?…", ό.π., σ. 129), Berger (ό.π., σ. 132).

[1382] Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 93), Weising (ό.π., σ. 132 και 139), Webster ("Are Mozart's Concertos »Dramatic«?…", ό.π., σ. 127 και 129) και εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 342 και 343), Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 270). Οι Brück (ό.π., σ. 54 και 66) και Grayson (ό.π., σ. 66 και 69), τουναντίον, αντιμετωπίζουν ως πλάγιο θέμα μόνο το στοιχείο των μ. 45-49 (το οποίο όμως ουσιαστικά κινείται ακόμη προς την δευτερεύουσα τονικότητα) και θεωρούν εσφαλμένως ως καταληκτική ιδέα της *εκθέσεως* – για την οποία μάλιστα η Brück επικαλείται ατυχώς και την έννοια του ritornello – εκείνη των μ. 50-55. Ο Berger (ό.π., σ. 126, 128 και 132), τέλος, εκλαμβάνει κυριολεκτικά ως προέκταση της μεταβάσεως την ιδέα των μ. 45-49 και αντιμετωπίζει ως καταληκτική φράση της *εκθέσεως* τα ακόλουθα μ. 50-55.

[1383] Πρβλ. εν μέρει τις παρατηρήσεις των Girdlestone (ό.π., σ. 343), Tischler (ό.π., σ. 94), Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 270), Brück (ό.π., σ. 70), Webster ("Are Mozart's Concertos »Dramatic«?…", ό.π., σ. 129), Schachter (ό.π., σ. 330-331) και Berger (ό.π., σ. 126, 137 και 138). "Ανατρεπτική" είναι η άποψη του Grayson (ό.π., σ. 66 και 70), ο οποίος θεωρεί ολόκληρο το επτάμετρο 55-61 ως δεύτερο ritornello, με το οποίο και ανοίγει η *επεξεργασία* (με νέο θεματικό υλικό). Ο Weising (ό.π., σ. 132, 139 και 140), αντιθέτως, που εκλαμβάνει μόνο τα μ. 55-57 ως ορχηστρικό ritornello, αποδίδει εσφαλμένα σε αυτό ρόλο κατακλείδας της *εκθέσεως*, ενώ παράλληλα δεν αντιλαμβάνεται ούτε την μοτιβική συνάφεια των μ. 55-57 προς τα ακόλουθα μ. 58-60.

[1384] Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 94), Webster ("Are Mozart's Concertos »Dramatic«?…", ό.π., σ. 129), Schachter (ό.π., σ. 327, 328 και 331), Grayson (ό.π., σ. 66 και 70) και εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 343), Weising (ό.π., σ. 132 και 141), Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 270 και 271), Brück (ό.π., σ. 54).

[1385] Βλ. σχετικά: Tobel, ό.π., σ. 177· Girdlestone, ό.π., σ. 342· Tischler, ό.π., σ. 94· Weising, ό.π., σ. 132, 141 και ιδίως 162· Rosen, *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 271· Brück, ό.π., σ. 70· Schachter, ό.π., σ. 328 και 331·

απομεμακρυσμένη αυτή τονικότητα το αρχικό εξάμετρο του κυρίου θέματος, ακολουθούμενο από ένα μετατροπικό πέρασμα προς την δεσπόζουσα της ομώνυμης φα-ελάσσονος στα μ. 79-82, το οποίο πάντως διατηρεί μια αναλογική σχέση προς το ύστερο τμήμα του κυρίου θέματος στο εναρκτήριο ritornello (πρβλ. μ. 8-11), όπως μαρτυρεί και η άμεση σύνδεσή του με την πρώτη πλάγια θεματική ιδέα στα μ. 83-87 (στην "σολιστική" εκδοχή της, των μ. 45-49) που "λύνεται" φυσιολογικά στην Φα-μείζονα με την επαναφορά της δεύτερης πλάγιας ιδέας στα μ. 88-93.[1386] Επιπροσθέτως όμως, στα μ. 94-99 κάνει την επανεμφάνισή του και το "σολιστικό" δεύτερο ήμισυ του κυρίου θέματος στην αρχική πάντοτε τονικότητα (πρβλ. μ. 30-35),[1387] προτού στα εναπομείναντα μ. 100-104 κάνει την εμφάνισή της μια σύντομη σολιστική *coda* με νέο ως επί το πλείστον μοτιβικό υλικό (πρβλ. μόνο το μ. 103 με το μ. 22 του ritornello).[1388] Αν τώρα επανεξετάσουμε τα μ. 55-104 υπό το πρίσμα της διμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου, τα μ. 55-82 συνιστούν το "αναπτυξιακό" πρώτο τμήμα της δεύτερης μακροδομικής ενότητος, με μια εμβόλιμη παράθεση της έναρξης του κυρίου θέματος στην απομεμακρυσμένη τονικότητα της Λα-ύφεση-μείζονος (μ. 73-78), ενώ στα μ. 83-93 ακολουθεί τυπικά το "επανεκθεσιακό" δεύτερο τμήμα με την τονική επαναφορά ολόκληρης της πλάγιας θεματικής ομάδος·[1389] παραδόξως όμως, στα μ. 94-99 επανεκτίθεται και τμήμα του κυρίου θέματος, πριν την πεντάμετρη σολιστική *coda* (των μ. 100-104).[1390]

---

Grayson, ό.π., σ. 70. Οι Levin ("Mozart's Keyboard Concertos", ό.π., σ. 377) και Webster ("Are Mozart's Concertos »Dramatic«?…", ό.π., σ. 127), πάντως, κρατούν αποστάσεις από την συγκεκριμένη θεώρηση.

[1386] Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 94), Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 271), Schachter (ό.π., σ. 316, 331 και 332), Grayson (ό.π., σ. 66 και 70-71) και εν μέρει Tobel (ό.π., σ. 177), Girdlestone (ό.π., σ. 343), Weising (ό.π., σ. 132, 141 και 142), Brück (ό.π., σ. 51, 54 και 70), Webster ("Are Mozart's Concertos »Dramatic«?…", ό.π., σ. 129), Berger (ό.π., σ. 126 και 128).

[1387] Η ερμηνεία του επανεμφανιζόμενου αυτού "σολιστικού" στοιχείου είναι εξαιρετικά αμφιλεγόμενη: η θεώρηση των Tobel (ό.π., σ. 177) και Brück (ό.π., σ. 51) παραπέμπει εμμέσως πλην σαφώς στην δυνατότητα μετάθεσης του συγκεκριμένου θεματικού στοιχείου σε άλλη θέση κατά την επανέκθεσή του, παραβλέποντας όμως την παρηλλαγμένη επαναφορά του ιδίου στα μ. 79-82· οι Girdlestone (ό.π., σ. 343) και Webster ("Are Mozart's Concertos »Dramatic«?…", ό.π., σ. 129), από την άλλη πλευρά, δεν δείχνουν να προβληματίζονται ιδιαίτερα από το γεγονός της διπλής εμφάνισης της ιδέας αυτής (πρώτα σε παραλλαγή, στα μ. 79-82, και έπειτα στην πρωτότυπη σολιστική εκδοχή της, στα μ. 94-99) στην ενότητα της *επανεκθέσεως*· τουναντίον, για τους Tischler (ό.π., σ. 94), Weising (ό.π., σ. 132 και 142), Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 271) και Berger (ό.π., σ. 126 και 138), ο θεματικός αυτός πλεονασμός φαίνεται ότι όντως δημιουργεί ένα πρόβλημα, το οποίο επιλύεται δήθεν με την απλουστευτική ένταξη των μ. 94-99 στην *coda* του μέρους· η τοποθέτηση του Schachter (ό.π., σ. 332), αντιθέτως, προβάλλει την δυνατότητα της λειτουργικής μεταβολής τμήματος του κυρίου θέματος σε (επιπρόσθετη) σολιστική καταληκτική ιδέα, η οποία προηγείται της κατ' εξοχήν *coda* του μέρους· την γνώμη του συμμερίζεται και ο Grayson (ό.π., σ. 66 και 71), ο οποίος όμως επικαλείται επιπροσθέτως όχι μόνον την (σε κάθε περίπτωση πλεοναστική) αποκατάσταση της σολιστικής εκδοχής του θεματικού αυτού στοιχείου έναντι της παρηλλαγμένης ορχηστρικής εκδοχής του στα μ. 79-82, αλλά ακόμη και την δυνατότητα ενσωμάτωσης τόσο της ορχηστρικής όσο και της σολιστικής εκδοχής του ιδίου στην ενότητα της *επανεκθέσεως* – υπόθεση εσφαλμένη, δεδομένου του ότι η διαδικασία αυτή πραγματώνεται είτε με την μορφή της αποκατάστασης υλικού του εναρκτήριου ritornello που στην *έκθεση* είχε αντικατασταθεί από παρεμφερές ή μη σολιστικό (το οποίο πλέον εξαλείφεται), είτε με ενός είδους ανάμειξη των δύο διαφορετικών εκδοχών του ιδίου θεματικού στοιχείου από το ritornello και την *έκθεση* στο αντίστοιχο λειτουργικό σημείο της *επανεκθέσεως*, ποτέ όμως (όπως στην προκειμένη περίπτωση) με την επαναφορά αμφοτέρων των εκδοχών και δη σε διαφορετικά σημεία της *επανεκθέσεως* και με διαφορετικό λειτουργικό ρόλο!

[1388] Πρβλ. Tobel, ό.π., σ. 177· Girdlestone, ό.π., σ. 342 και 343· Tischler, ό.π., σ. 94· Weising, ό.π., σ. 132 και 142· Rosen, *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 271· Brück, ό.π., σ. 45, 51 και 71· Webster, "Are Mozart's Concertos »Dramatic«?…", ό.π., σ. 129· Schachter, ό.π., σ. 316, 327 και ιδίως 332-333· Grayson, ό.π., σ. 66 και 72· Berger, ό.π., σ. 126 και 138.

[1389] Πρβλ. περίπου Webster, "Are Mozart's Concertos »Dramatic«?…", ό.π., σ. 127.

[1390] Εδώ ο Webster ("Are Mozart's Concertos »Dramatic«?…", ό.π., σ. 127) επικαλείται τελείως αφηρημένα ένα ritornello *πριν* την τελική *coda*. Γενικότερα, σε μεγάλη διμερή μορφή – "μη-στροφική", επομένως σονατοειδή κατά πάσαν πιθανότητα – αναφέρεται ο Hutchings (ό.π., σ. 48 και 220), δίχως όμως να επισημαίνει τίποτε πέραν αυτού. Ο Girdlestone (ό.π., σ. 342-343), εξ άλλου, επισημαίνει κατ' αρχάς τον διμερή αρμονικό μακροδομικό σχεδιασμό του μέρους και επιπλέον διακρίνει δύο σολιστικές ενότητες από θεματικής πλευράς, οι οποίες όμως κατανέμονται κατά τρόπον αξιοπερίεργο στα μ. 23-72 και 73-104.

Δύο λοιπόν είναι τα "ακανθώδη" σημεία που δημιουργούν προβλήματα στην μια ή την άλλη από τις προαναφερόμενες ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Το πρώτο αφορά στα μ. 73-82, τα οποία σύμφωνα με το τριμερές πρότυπο εκλαμβάνονται ως επανέκθεση του κυρίου θέματος (στην ορχηστρική του εκδοχή) σε "εσφαλμένη" τονικότητα. Μέχρι στιγμής, ωστόσο, δεν έχουμε εντοπίσει κάτι παρόμοιο σε κανένα άλλο αργό μέρος σε μορφή σονάτας του Mozart ή του Haydn, ενώ η θεωρία αναφέρεται μεν στην σπάνια αυτή δυνατότητα, περιοριζόμενη όμως πάντοτε – σε ό,τι αφορά στην μουσική του 18ου αιώνος – στην περιοχή της υποδεσπόζουσας για την έναρξη της *επανεκθέσεως*. Εδώ εντούτοις, όχι μόνο δεν συμβαίνει κάτι τέτοιο (δεδομένου ίσως και του ότι η υποδεσπόζουσα έχει ήδη αξιοποιηθεί για το νέο θεματικό στοιχείο εντός της *επεξεργασίας* στα μ. 62-65), αλλά η "επανέκθεση" του κυρίου θέματος φέρεται να συμπίπτει με το μέγιστο σημείο απομάκρυνσης από την αρχική τονικότητα σε ολόκληρη την σύνθεση! Πώς λοιπόν η μέγιστη αρμονική ένταση θα μπορούσε να συμβιβασθεί με την έναρξη μιας ενότητος, η εμφάνιση της οποίας υποτίθεται ότι – απεναντίας – επιφέρει την εκτόνωση όλων των "δομικών διαφωνιών"; Σε όποιον λαμβάνει σοβαρά υπ' όψιν του τόσο την αρμονική όσο και την θεματική συνιστώσα (όχι μόνο στην θεωρία αλλά και στην πράξη) και επιπλέον δεν θεωρεί καθήκον του να προσαρμόζει με οποιοδήποτε τίμημα το μουσικό έργο στις εκάστοτε θεωρητικές κατασκευές, καθίσταται εμφανές ότι η τριμερής μορφή σονάτας θα πρέπει στην συγκεκριμένη περίπτωση να θεωρηθεί απορριπτέα.[1391] Αντιθέτως, η διμερής ερμηνευτική εκδοχή δεν αντιμετωπίζει κανένα πρόβλημα στο σημείο αυτό: η αναμενόμενη τμηματική παράθεση του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα δεν λαμβάνει βεβαίως χώραν στην έναρξη της δεύτερης μακροδομικής ενότητος, όπου εισάγονται νέες θεματικές ιδέες, αλλά ουσιαστικά μετατίθεται στο εσωτερικό του "αναπτυξιακού" τμήματός της, όπου μάλιστα συνδυάζεται – κατά τρόπον θεμιτό αλλά και εύλογο – με την πλέον απομεμακρυσμένη από την αρχική τονικότητα. Το δεύτερο προβληματικό σημείο συνίσταται στην επαναφορά του δευτέρου ημίσεως του κυρίου θέματος από την σολιστική *έκθεση* στα μ. 94-99, η οποία είναι καταχρηστική είτε ασύμβατη για αμφότερες τις προτεινόμενες θεωρήσεις. Για την τριμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου, συγκεκριμένως, η τμηματική αυτή μετάθεση συνιστά έναν πλεονασμό, αφού υποτίθεται ότι η ορχηστρική εκδοχή της έχει ήδη επανεκτεθεί τροποποιημένη στα μ. 79-82· για τον διμερή τύπο σονάτας, εξ άλλου, η αναδρομική αυτή επανέκθεση τμήματος του κυρίου θέματος είναι απλώς αδιανόητη! Κατά συνέπειαν, το τμήμα αυτό υπονομεύει την διμερή μακροδομική έποψη και είναι κατ' αρχήν περιττό για την τριμερή θεώρηση. Το να συμπεριλάβει ωστόσο κανείς το δομικό αυτό μέλος στην (προαιρετική) *coda*,[1392] ενώ είναι φανερό ότι με αυτό το στοιχείο της *εκθέσεως* ο Mozart επιχειρεί να εδραιώσει την οριστική επαναφορά της αρχικής τονικότητος στο τέλος του "επανεκθεσιακού" τμήματος ή της *επανεκθέσεως*,[1393] ούτε επιστημονικώς ορθό είναι, ούτε αποδεικνύεται ιδιαίτερα γόνιμο. Στην θέση λοιπόν οιασδήποτε φορμαλιστικής θεωρήσεως, η οποία θα έκανε τα πάντα προκειμένου να

[1391] Ο Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 271) επιχειρηματολογεί υπέρ της δυνατότητος έναρξης της *επεξεργασίας* από την υπερκείμενη μικρή τρίτη, παραπέμποντας γενικόλογα σε ορισμένα δείγματα μορφής ρόντο του Carl Philipp Emanuel Bach! Παρ' όλα αυτά, ακόμη και ο ίδιος παραδέχεται στην συνέχεια ότι το τελικό μακροδομικό αποτέλεσμα δεν είναι συμβατό με την (τριμερή) μορφή σονάτας, έστω και αν οι αρχές της σονάτας εφαρμόζονται εδώ σε γενικές γραμμές. Ορθή κριτική στην προαναφερόμενη ανούσια επίκληση χαρακτηριστικών της μορφής του ρόντο ασκεί ο Schachter (ό.π., σ. 328), ο οποίος μάλιστα υποστηρίζει παρομοίως (ό.π., σ. 316 και 327) ότι η μορφή σονάτας δεν εφαρμόζεται στο αργό αυτό μέρος "κατά γράμμα" και ότι η συγκεκριμένη μακροδομική οργάνωση δεν μπορεί τελικά να ταξινομηθεί στα γνωστά μορφολογικά πρότυπα. Για τον Berger (ό.π., σ. 119, 137 και ιδίως 138), αντιθέτως, η σημαντική απόκλιση του μέρους αυτού από τις γενικές αρχές που διέπουν την τριμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου δεν οφείλεται τόσο στον τονικό του σχεδιασμό όσο στις συνεχείς φραστικές-δομικές επικαλύψεις και στην υφολογική του συνέχεια.

[1392] Όπως κάνουν οι Tischler (ό.π., σ. 94), Weising (ό.π., σ. 132 και 142), Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 271) και Berger (ό.π., σ. 126 και 138).

[1393] Πρβλ. πρωτίστως Grayson (ό.π., σ. 71), δευτερευόντως Schachter (ό.π., σ. 332) και εν μέρει Webster ("Are Mozart's Concertos »Dramatic«?…", ό.π., σ. 127).

κατατάξει την μακροδομή του αργού αυτού μέρους στην τριμερή ή την διμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου, επιλέγω να αντιμετωπίσω τον δεδομένο μορφολογικό σχεδιασμό ως μια ιδιότυπη μείξη στοιχείων από το διμερές και το τριμερές πρότυπο σονάτας:[1394] τα μ. 55-93 ανταποκρίνονται στις προδιαγραφές του διμερούς τύπου σονάτας, ενώ τα μ. 94-99 παραπέμπουν στην τεχνική της "αντικατοπτρικής επανεκθέσεως" του τριμερούς τύπου σονάτας. Δεν θα έπρεπε, τέλος, να διαφύγει της προσοχής μας η πρωτοφανής άρση της δομικής και υφολογικής αντιθέσεως των παραδοσιακών τμημάτων tutti και solo: η ορχήστρα δεν εγκαταλείπει πουθενά το πιάνο μόνο του, αλλά το συνοδεύει είτε συνδυάζεται με αυτό σε κάθε μέτρο των σολιστικών ενοτήτων. Και το πιάνο, όμως, από την στιγμή που κάνει την πρώτη του εμφάνιση στο μ. 23, δεν αφήνει πλέον την ορχήστρα να διατυπώσει από μόνη της κάτι το ολοκληρωμένο: ακόμη και η ορχηστρική παρεμβολή των μ. 55-57, παρ' ότι εισάγεται σε ένα καίριο σημείο της μακροδομής (στην έναρξη της δεύτερης σολιστικής ενότητος, αμέσως μετά την ολοκλήρωση της σολιστικής *εκθέσεως*), δεν συνιστά ritornello, αλλά σηματοδοτεί την έναρξη ενός διαλόγου ανάμεσα στην ορχήστρα και τον σολίστα (μ. 55-60).[1395] Ως εκ τούτου, το "εναρκτήριο" ritornello ακολουθείται μονάχα από αλλεπάλληλες σολιστικές ενότητες ελλείψει άλλων – ενδιάμεσων ή καταληκτικού – ritornelli.[1396]

Ας περάσουμε τώρα στην σκιαγράφηση των βασικών χαρακτηριστικών των μορφών σονάτας στα αργά μέρη των έργων του Mozart κατά τα έτη 1781-1785:

α) Σε σχέση με την αμέσως προηγούμενη περίοδο, όπου ο τριμερής τύπος σονάτας έβρισκε τρεις φορές συχνότερη εφαρμογή απ' ό,τι ο τύπος σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, στο πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1780 η μεταξύ τους αναλογία μεταβάλλεται σε δύο προς ένα. Αυτό πάντως οφείλεται αποκλειστικά στην μικρή μείωση των δειγμάτων τριμερούς μορφής σονάτας (η οποία συναντάται πρωτίστως σε συμφωνίες και έργα μουσικής δωματίου με πιάνο και δευτερευόντως σε έργα μουσικής δωματίου χωρίς πιάνο, σονάτες για πιάνο και κοντσέρτα),[1397] καθ' ότι οι εφαρμογές της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία* είναι ποσοτικά αντίστοιχες της πενταετίας έως το 1780 και εντοπίζονται κυρίως σε κουαρτέττα εγχόρδων και κοντσέρτα για πιάνο.[1398] Παράλληλα, ο διμερής τύπος σονάτας εγκαταλείπεται, αντ' αυτού όμως ο Mozart πειραματίζεται στα αργά μέρη των *κοντσέρτων για πιάνο* KV 449 και KV 467 με μακροδομές που αναμειγνύουν κατά τρόπον καινοφανή προδιαγραφές διαφορετικών μορφών σονάτας. Οι μακροδομικές επαναλήψεις, τέλος, την περίοδο αυτή δεν είναι καθόλου δεδομένες για τον τριμερή τύπο σονάτας, ο οποίος εμφανίζεται πλέον εξίσου με δύο, μία ή καμμία τέτοια επανάληψη, ανεξαρτήτως είδους.[1399]

---

[1394] Μόνον ο Webster ("Are Mozart's Concertos »Dramatic«?…", ό.π., σ. 113, 127 και 129) αντιμετωπίζει ένα τέτοιο ερμηνευτικό ενδεχόμενο, δίχως όμως να εμβαθύνει ιδιαίτερα στην συγκεκριμένη προβληματική· αντιθέτως, ο αναγνώστης του άρθρου του έρχεται αντιμέτωπος με δύο διαφορετικές και αποκλίνουσες μεταξύ τους θεωρήσεις, οι οποίες τελικά μένουν αδιαμεσολάβητες, περίπου ως εναλλακτικές προτάσεις.

[1395] Οι Weising (ό.π., σ. 132, 139 και 140) και Grayson (ό.π., σ. 66 και 70), οι οποίοι υποστηρίζουν τουναντίον ότι στο σημείο αυτό υφίσταται ένα ritornello, δεν προσφέρουν καμμία απολύτως απόδειξη γι' αυτό· η κρίση τους φαίνεται επομένως να υπαγορεύεται μόνο και μόνο από την σύμβαση ότι στην τριμερή (αλλά και στην διμερή) μορφή σονάτας κοντσέρτου ένα ritornello μεσολαβεί ανάμεσα στις δύο πρώτες σολιστικές ενότητες. Εντούτοις, επιχειρηματολογώντας ενάντια στην αντιμετώπιση των μ. 55-57 (είτε των μ. 55-61) ως ritornello, πρέπει εδώ να σημειώσω με έμφαση αφ' ενός μεν την τονική αστάθεια του εν λόγω τμήματος, που αποκλείει προφανώς την λειτουργία του ως κατακλείδας της *εκθέσεως* με νέο μοτιβικό υλικό, και αφ' ετέρου αυτήν ακριβώς την απουσία θεματικής αναφορικότητος προς το εναρκτήριο ritornello, η οποία στην αντίθετη περίπτωση θα έδινε την αίσθηση της επαναφοράς ("ritornello") ενός ορχηστρικού στοιχείου προς περαιτέρω ανάπτυξή του στην έναρξη της *επεξεργασίας*. Εφ' όσον όμως τίποτε από τα παραπάνω δεν ισχύει, το συγκεκριμένο απόσπασμα δεν δύναται να αποτελέσει τίποτε περισσότερο από μια ορχηστρική παρεμβολή, αντίστοιχη εκείνης των μ. 35-36 που χωρίζει το κύριο θέμα από την μετάβαση εντός της *εκθέσεως*.

[1396] Πρβλ. Girdlestone (ό.π., σ. 341) και εν μέρει Levin ("Mozart's Keyboard Concertos", ό.π., σ. 377) και Berger (ό.π., σ. 138).

[1397] Πρβλ. εν μέρει Girdlestone, ό.π., σ. 44.

[1398] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 185), Macdonald (ό.π., σ. 122 και 123) και με επιφυλάξεις Girdlestone (ό.π., σ. 44).

[1399] Πρβλ. εν μέρει W. Fischer, ό.π., σ. 70.

β) Ο αρμονικός σχεδιασμός της *εκθέσεως* εξακολουθεί βεβαίως να βασίζεται στην τυπική αντιπαράθεση της μείζονος τονικής με την δεσπόζουσα (και, σπανιώτατα, της ελάσσονος τονικής με την μείζονα σχετική), αρκετά συχνά όμως εμπλουτίζεται από παρεμβολές του αντίθετου (ελάσσονος) τρόπου στην κατάληξη της πρώτης τονικής-θεματικής περιοχής (KV 385c / 403, KV 300k / 332), στην μετάβαση (KV 387, KV 453), είτε συνηθέστερα σε οποιοδήποτε σημείο της δεύτερης τονικής-θεματικής περιοχής (KV 385c / 403, KV 425, KV 459, KV 467).[1400] Στον μείζονα τρόπο, επίσης, η μετάβαση μπορεί να εκκινήσει από την σχετική,[1401] ενώ στην ιδιάζουσα περίπτωση του KV 449 η δεύτερη τονική-θεματική περιοχή παρεκκλίνει προς την σχετική της υποδεσπόζουσας και έπειτα στρέφεται προς την περιοχή της διπλής υποδεσπόζουσας, προκειμένου η πρώτη μακροδομική ενότητα να επαναληφθεί σε μεταφορά κατά έναν ολόκληρο τόνο χαμηλότερα (διπλή υποδεσπόζουσα προς υποδεσπόζουσα και αναλογική παρέκκλιση προς την ομώνυμη ελάσσονα)! Η θεματική διάσταση της *εκθέσεως* περιλαμβάνει πλέον σχεδόν μόνο κύρια και πλάγια θέματα παρά θεματικές ομάδες. Περαιτέρω, περίπου τρία στα τέσσερα έργα διαθέτουν ενδιάμεσο μεταβατικό τμήμα καθώς και διακριτή κατακλείδα μετά το πλάγιο θέμα·[1402] εντούτοις, η "τριτμηματική" *έκθεση* παραμένει σπάνια και κατά την περίοδο αυτή, ενώ η προσθήκη συνδετικού περάσματος στο τέλος της μακροδομικής αυτής ενότητος τείνει να εξαλειφθεί. Εξαιρετικά ενδιαφέρουσα, από την άλλη πλευρά, είναι η επανεμφάνιση στο έργο του Mozart της "μονοθεματικής" τεχνικής· και αν σε ορισμένες *εκθέσεις* αργών μερών αυτής της περιόδου (KV 385c / 403, KV 421b / 428 και KV 459) η μοτιβική συνάφεια μεταξύ κυρίων και πλαγίων θεματικών ιδεών μένει στο παρασκήνιο, εντούτοις στις περιπτώσεις των KV 374f / 380 και KV 385e / 402 η "μονοθεματικότητα" είναι εμφανέστατη, στο δε KV 423 η έννοια αυτή καθίσταται κυριολεκτική, στον βαθμό που κύριο και πλάγιο θέμα ταυτίζονται.

γ) Οι τάσεις που είχαν παρατηρηθεί στο δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας του 1770 ως προς την διαμόρφωση της ενότητος της *επεξεργασίας* ενισχύονται περαιτέρω μεταξύ των ετών 1781-1785. Ο τριμερής τύπος σονάτας ουδόλως αρκείται πλέον σε μια μικρής εκτάσεως μεσαία ενότητα, αφού αυτή είναι σχεδόν πάντοτε διτμηματική ή τριτμηματική[1403] και σπανίως περιορίζεται μονάχα στην προέκταση της δευτερεύουσας τονικότητος της *εκθέσεως* (όπως στα KV 385 και KV 423), η οποία πάντως ανοίγει την *επεξεργασία* τρεις στις πέντε φορές (μόνο στον μείζονα τρόπο, η ενότητα αυτή μπορεί εναλλακτικά να ξεκινήσει από την ελάσσονα δεσπόζουσα,[1404] την σχετική της υποδεσπόζουσας ή την ελάσσονα σχετική). Ο περαιτέρω αρμονικός σχεδιασμός, εντούτοις, πέραν των συγγενικών περιοχών της υποδεσπόζουσας (σε αμφότερους τους τρόπους), της σχετικής της υποδεσπόζουσας, της ελάσσονος σχετικής,[1405] της ελάσσονος δεσπόζουσας, της ομώνυμης ελάσσονος και της σχετικής της δεσπόζουσας (στον μείζονα τρόπο μονάχα), οι οποίες επικυρώνονται με μια τέλεια ή μισή πτώση, περιλαμβάνει πλέον και περισσότερο απομεμακρυσμένους τονικούς σταθμούς: α) οι *επεξεργασίες* των KV 385e / 402 και KV 425 αξιοποιούν πρωτίστως συγγενικές περιοχές της ομώνυμης ελάσσονος (μείζονα σχετική, υποδεσπόζουσα και σχετική της υποδεσπόζουσας),[1406] ενώ β) σε τρία έργα που γράφηκαν το ένα πίσω από το άλλο την άνοιξη του 1784, η μετατροπική πορεία καταλήγει σε πτώσεις σε εξαιρετικά απομεμακρυσμένες ελάσσονες τονικότητες που βρίσκονται σε απόσταση τριτόνου από την κύρια (KV 452), επί της ναπολιτάνικης βαθμίδος (KV 453) και επί της σχετικής της

[1400] Πρβλ. Kurzmann (ό.π., σ. 76) και εν μέρει Weising (ό.π., σ. 138).
[1401] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 138.
[1402] Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 185.
[1403] Πρβλ. περίπου Kurzmann, ό.π., σ. 79.
[1404] Η δυνατότητα "αλλαγής τρόπου" στην έναρξη της *επεξεργασίας* εξακολουθεί να εφαρμόζεται ελάχιστα την περίοδο αυτή, παρά τα όσα υποστηρίζει ο Newman, ό.π., σ. 148.
[1405] Η χρήση της σχετικής ως τονικού σταθμού εντός της *επεξεργασίας* είναι σημαντικά περιορισμένη κατά τα έτη 1781-1785, γεγονός που δεν επισημαίνεται καθόλου από την Kurzmann, ό.π., σ. 79.
[1406] Πρβλ. εν μέρει Kurzmann, ό.π., σ. 86.

ελάσσονος υποδεσπόζουσας (KV 454).[1407] Παρ' όλα αυτά, έστω και την ύστατη στιγμή, η δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος εμφανίζεται φυσιολογικά στο τέλος της ενότητος αυτής,[1408] εξαιρουμένης μόνον της περιπτώσεως του KV 385c / 403, όπου η άμεση σύνδεση της *επεξεργασίας* με το ακόλουθο γρήγορο μέρος του έργου επιβάλλει την κατάληξή της στην δεσπόζουσα της (διαφορετικής) τονικότητος του επερχομένου μέρους. Από θεματικής πλευράς, η τυπική για τον Mozart εισαγωγή νέου υλικού στην μεσαία αυτή ενότητα είναι πολύ συχνή,[1409] αν και κατά κανόνα συνδυάζεται με ορισμένα στοιχεία της *εκθέσεως*: έτσι, μια αποσπασματική, υπαινικτική είτε παρηλλαγμένη παράθεση του κυρίου θέματος στην έναρξη της *επεξεργασίας* δεν είναι καθόλου ασυνήθιστη (παρ' ότι η πλήρης παράθεση του ιδίου συναντάται μόνο κατ' εξαίρεσιν στο KV 453), ενώ η ανάπτυξη υλικού από το κύριο θέμα είναι σε γενικές γραμμές συχνότερη από τυχόν αναδρομές σε μοτιβικά στοιχεία μεταβατικών, πλαγίων είτε καταληκτικών θεματικών ιδεών.

δ) Δύο "ακραίες" δυνατότητες ως προς την αντιμετώπιση της τρίτης μακροδομικής ενότητος της τριμερούς μορφής σονάτας εφαρμόζονται στις περιπτώσεις αφ' ενός μεν της αυτούσιας *επανεκθέσεως* των KV 385 και KV 315c / 333 και αφ' ετέρου της πλήρους αποκοπής της στα KV 373a / 379, KV 385c / 403 και KV 385e / 402. Σε γενικές γραμμές, ωστόσο, παρατηρείται ότι το κύριο θέμα επανεκτίθεται σχεδόν πάντοτε αυτούσιο αν και παρηλλαγμένο ως επί το πλείστον (μόνο σε μία περίπτωση εμφανίζεται περικεκομμένο κατά τι),[1410] γεγονός που οπωσδήποτε ενισχύει την σαφήνεια της μακροδομικής οργάνωσης. Τουναντίον, η μετάβαση συχνά απαλείφεται εντελώς ή διευρύνεται,[1411] με αποτέλεσμα οι δυνατότητες αυτούσιας επαναφοράς ή ολικής αναπλάσεως του υλικού της να βρίσκουν ελάχιστη πλέον εφαρμογή· οι πλάγιες και καταληκτικές θεματικές ιδέες, εξ άλλου, είθισται να μεταφέρονται χωρίς μεταβολές στην αρχική τονικότητα, παρ' ότι βέβαια δεν απουσιάζουν περιπτώσεις διεύρυνσής τους και μερικής ή πλήρους αντικαταστάσεώς τους από νέα περιεχόμενα.[1412] Αξιομνημόνευτα φαινόμενα εντός της *επανεκθέσεως* συνιστούν α) οι "δευτερεύουσες αναπτύξεις" στο ύστερο τμήμα της μεταβάσεως του KV 452 καθώς και στις ενάρξεις των πλαγίων θεμάτων των KV 374f / 380 και KV 421b / 428, β) η δομική συνταύτιση του κυρίου και του πλαγίου θέματος στο μονοθεματικό KV 423, και γ) η εντυπωσιακή ανάπλαση του πλαγίου θέματος του KV 386c / 407 που μάλιστα συμπεριλαμβάνει και μια καταληκτική μοτιβική αναφορά στο κύριο θέμα! Σε αρμονικό επίπεδο, τέλος, παρατηρείται ότι ορισμένες μεταβάσεις διέρχονται από την σχετική της υποδεσπόζουσας, ενώ αυτή του KV 453 δημιουργεί ιδιαίτερη αίσθηση εκκινώντας από την σχετική της ομώνυμης ελάσσονος·[1413] παρεμβολή στον αντίθετο τρόπο, τουναντίον, υφίσταται μόνο στην επανέκθεση του πλαγίου θέματος του KV 425 κατ' αναλογίαν προς την *έκθεση*.

ε) Η προσθήκη μιας *coda* στο τέλος της τριμερούς μορφής σονάτας σίγουρα δεν συνιστά προτεραιότητα για τον Mozart ούτε αυτήν την περίοδο, πλην όμως η παρουσία της είναι πλέον αλληλένδετη με την επίλυση σημαντικών δομικών προβλημάτων: στο μονοθεματικό KV 423, συγκεκριμένως, η *coda* προεκτείνει (με αμυδρές αναφορές στο υλικό της μεταβάσεως και πρωτίστως με νέα θεματικά στοιχεία) την συνοπτικότατη *επανέκθεση*, προκειμένου έτσι να εξισορροπηθεί η έκταση της *εκθέσεως*, ενώ στο *κοντσέρτο* KV 453 η *coda* (καταληκτικό ritornello) ολοκληρώνει για πρώτη φορά το "ημιτελές" κύριο θέμα και το συνδέει με την καταληκτική θεματική ιδέα. Σε δύο ακόμη περιπτώσεις (KV 315c / 333 και KV 454), η *επανέκθεση* ολοκληρώνεται με μια βραχύτατη καταληκτική προέκταση.

---

[1407] Το ζήτημα των απομεμακρυσμένων τονικών κέντρων που προσεγγίζονται με χρωματικές ή εναρμόνιες μετατροπίες θίγεται σε πολύ γενικές γραμμές και από την Kurzmann, ό.π., σ. 81-84.
[1408] Πρβλ. εν μέρει Kurzmann, ό.π., σ. 80.
[1409] Πρβλ. εν μέρει Kurzmann (ό.π., σ. 80 και 86) και Weising (ό.π., σ. 146 και 148).
[1410] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 147 και 186.
[1411] Πρβλ. εν μέρει ό.π., σ. 147.
[1412] Πρβλ. εν μέρει ό.π.
[1413] Πρβλ. εν μέρει Kurzmann, ό.π., σ. 78.

ς) Το πάντοτε υφιστάμενο συνδετικό πέρασμα ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επανέκθεση* της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία* βασίζεται σε υλικό της κατακλείδας (KV 458, KV 459 και KV 478), της μεταβάσεως (KV 465), του πλαγίου θέματος (KV 387b / 415) ή σε νέα μοτιβικά στοιχεία (KV 300k / 332, KV 387 και KV 387a / 413). Περαιτέρω, η *επανέκθεση* του δομικού αυτού τύπου παρουσιάζει εν γένει ορισμένες ομοιότητες με της τριμερούς μορφής σονάτας, καθ' ότι η αυτούσια *επανέκθεση* είναι σπάνια (KV 300k / 332), ενώ το κύριο και το πλάγιο θέμα επανεκτίθενται κατά κανόναν δίχως δομικές τροποποιήσεις· από την άλλη πλευρά ωστόσο, η μετάβαση αποκόπτεται ή αντικαθίσταται μόνο εν μέρει (εάν βεβαίως δεν επανέλθει αυτούσια ή διευρυμένη),[1414] ενώ η κατακλείδα μπορεί εξίσου να επανεκτεθεί αμετάβλητη ή διευρυμένη. Η δυνατότητα της "δευτερεύουσας ανάπτυξης" εφαρμόζεται αποκλειστικά στο είδος του κουαρτέττου εγχόρδων:[1415] στο KV 458 εμφανίζεται στο τέλος του κυρίου θέματος, στο KV 387 συνεχίζεται και στην έναρξη της μεταβάσεως, ενώ στο KV 465 ενσωματώνεται στο πλάγιο θέμα. Σημαντικές επίσης είναι οι προσθήκες νέων τμημάτων, που αφορούν ειδικώτερα σε μια δεύτερη πλάγια ιδέα (για λόγους μακροδομικής ισορροπίας) μετά την επανέκθεση του κατ' εξοχήν πλαγίου θέματος της *εκθέσεως* στο KV 387a / 413 ή σε μια αμυδρή ανάμνηση του κυρίου θέματος εντός της κατακλείδας του KV 478. Σε επίπεδο αρμονικού σχεδιασμού, εξ άλλου, οι *επανεκθέσεις* του τύπου σονάτας χωρίς *επεξεργασία* περιλαμβάνουν αρκετές παρεμβολές του αντίθετου (ελάσσονος) τρόπου – κατ' αναλογίαν προς την *έκθεση* (KV 300k / 332 και KV 459) ή όχι (KV 387 και KV 465) – καθώς και τονικοποιήσεις της υποδεσπόζουσας και της σχετικής της σε ορισμένες μεταβάσεις.[1416] Η προσθήκη μιας *coda*, τέλος, συνιστά άλλο ένα καίριο χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου μακροδομικού προτύπου (εφ' όσον μικρή καταληκτική προέκταση αντ' αυτής εντοπίζεται μόνο στα KV 387 και KV 478): στα κοντσέρτα εμπεριέχεται στο καταληκτικό ritornello, στην *σονάτα* KV 300k / 332 είναι αναλογική προς το συνδετικό πέρασμα, στα δε *κουαρτέττα* KV 458 και KV 465 συνενώνει υλικό από το κύριο θέμα ή από την μετάβαση και το συνδετικό πέρασμα με νέα καταληκτικά στοιχεία.[1417]

ζ) Στα κοντσέρτα αυτής της περιόδου, ο τριμερής τύπος σονάτας βρίσκει δύο μονάχα εφαρμογές. Η πρώτη (KV 385p / 414) είναι αρκετά τυπική: το εναρκτήριο ritornello περιλαμβάνει το κύριο θέμα, το πλάγιο θέμα καθώς και το καταληκτικό θεματικό υλικό,[1418] το οποίο επανέρχεται δύο φορές σε διευρυμένη εκδοχή στο ενδιάμεσο και το καταληκτικό ritornello λειτουργώντας ως ορχηστρική κατακλείδα της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως*·[1419] η ορχηστρική προετοιμασία της καντέντσας, εξ άλλου, βασίζεται σε υλικό από το σολιστικό πλάγιο θέμα. Στο KV 453, τουναντίον, το εναρκτήριο ritornello εμπεριέχει το κύριο θέμα, ένα θεματικό στοιχείο που ουδέποτε επανεμφανίζεται στην πορεία του μέρους, δύο πλάγιες ιδέες και μια καταληκτική·[1420] το ενδιάμεσο ritornello λειτουργεί αφ' ενός μεν ως κατακλείδα της *εκθέσεως* (με το ανάλογο ορχηστρικό υλικό που συνδέεται ωστόσο με ένα νέο σολιστικό πέρασμα)[1421] και αφ' ετέρου ως έναρξη της *επεξεργασίας* (με μια πλήρη ορχηστρική

[1414] Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 147.
[1415] Πρβλ. εν μέρει ό.π., σ. 185-186.
[1416] Πρβλ. εν μέρει Kurzmann, ό.π., σ. 78.
[1417] Ειδικά για τα αργά μέρη υπό μορφήν σονάτας χωρίς *επεξεργασία* που γράφηκαν μετά το 1781, ο Macdonald (ό.π., σ. 123) επισημαίνει ότι η *coda* χρησιμοποιείται πιθανότατα ως αντιστάθμισμα για την έλλειψη κεντρικής *επεξεργασίας*. Η υπόθεση αυτή φαίνεται αρκετά εύλογη, αν λάβουμε υπ' όψιν μας τόσο την σπανιότητα εμφάνισης μιας *coda* στις τριμερείς μορφές σονάτας κατά την ίδια περίοδο όσο και το γεγονός ότι οι *code* των αργών μερών σε μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* δεν αναλαμβάνουν κατά κανόνα να επιλύσουν κάποιο σημαντικό δομικό πρόβλημα (όπως τουναντίον συμβαίνει στις περιπτώσεις τριμερούς μορφής σονάτας): μόνο στο *κουαρτέττο* KV 458 (και ενδεχομένως στο KV 465) η *coda* μπορεί να θεωρηθεί ότι επέχει "συμπληρωματικό" (ως έναν βαθμό) ρόλο προς την *επανέκθεση*.
[1418] Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 137.
[1419] Πρβλ. εν μέρει Weising (ό.π., σ. 140) και Brück (ό.π., σ. 23 και 29).
[1420] Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 137.
[1421] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 140) και εν μέρει Brück (ό.π., σ. 56).

παράθεση του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα)· το καταληκτικό ritornello δε, προετοιμάζει συνοπτικά την καντέντσα (με ένα μοτίβο από το ενσωματωμένο στο ενδιάμεσο ritornello σολιστικό πέρασμα) και κατόπιν διαμορφώνει την *coda* ολόκληρου του μέρους, προεκτείνοντας το κύριο θέμα και διευρύνοντας ελαφρώς την καταληκτική θεματική ιδέα.[1422] Πέραν όμως της σύμπραξης του σολίστα με την ορχήστρα στα δύο τελευταία ritornelli,[1423] είναι αξιοπαρατήρητο το γεγονός ότι η σολιστική *έκθεση* αντικαθιστά το μεγαλύτερο τμήμα της ορχηστρικής πλάγιας θεματικής ομάδος με νέα περιεχόμενα, τα οποία εντούτοις απαλείφονται από την *επανέκθεση* χάριν (σχεδόν ολικής) αποκαταστάσεως των πλαγίων ιδεών του εναρκτήριου ritornello.[1424]

Από τα τρία δείγματα μορφής σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία*, τα KV 387a / 413 και KV 387b / 415 παρουσιάζουν αρκετές ομοιότητες μεταξύ τους: το εναρκτήριο ritornello συνίσταται αποκλειστικά στο κύριο θέμα,[1425] το ενδιάμεσο ritornello (που λειτουργεί ως συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση*) βασίζεται σε νέο υλικό ή σε στοιχεία του σολιστικού πλαγίου θέματος και επιτρέπει σε αμφότερες τις περιπτώσεις την σύμπραξη του σολίστα με την ορχήστρα,[1426] η προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας – ασχέτως του αν παραμένει αμιγώς ορχηστρική ή συμμετέχει και ο σολίστας σε αυτήν – εκμεταλλεύεται τα περιεχόμενα του ενδιάμεσου ritornello, ενώ το δεύτερο σκέλος του καταληκτικού ritornello εκπληρώνει τον ρόλο μιας σύντομης *coda*, με ορχηστρικές αναδρομές στην έναρξη (KV 387a / 413) ή την κατάληξη του πρώτου ritornello (KV 387b / 415) είτε ακόμη σε εμβόλιμες στις σολιστικές ενότητες καταληκτικές χειρονομίες (KV 387a / 413). Στο μεταγενέστερο KV 459, αντιθέτως, το εναρκτήριο ritornello περιλαμβάνει εκτός από το κατ' εξοχήν κύριο θέμα μια ελεύθερη εξέλιξή του (που ουδέποτε επανεμφανίζεται στην πορεία του μέρους) καθώς και ένα καταληκτικό παράγωγο του κυρίου θέματος,[1427] το οποίο επανεμφανίζεται μόνο στην έναρξη της *coda* (δεύτερο, καταληκτικό ritornello),[1428] οδηγώντας σε ελεύθερη ανάπλαση μοτίβων από τις σολιστικές ενότητες· ο σολίστας όχι μόνο συμμετέχει στο καταληκτικό αυτό ritornello, αλλά αναλαμβάνει εξ ολοκλήρου και το συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση*,[1429] από την άλλη πλευρά όμως στερείται του δικαιώματός του να αυτοσχεδιάσει μια καντέντσα προς το τέλος του μέρους.

Η ιδιάζουσα περίπτωση του KV 449 διαθέτει τέσσερα ritornelli: το εναρκτήριο παρουσιάζει ολόκληρο το κύριο θέμα, εν αντιθέσει προς τα υπόλοιπα, τα οποία περιορίζονται στο αρχικό του τετράμετρο (το δεύτερο ανοίγει την επανάληψη της σολιστικής *εκθέσεως* από διαφορετική τονική βάση, ενώ το τρίτο διαμορφώνει μια "τριπλή επαναφορά" στην έναρξη της *επανεκθέσεως*) ή στο καταληκτικό του οκτάμετρο με περαιτέρω προέκταση (το τελευταίο αυτό ritornello λειτουργεί ως *coda* στην οποία συμμετέχει και ο σολίστας).[1430] Αναφορικά με τις σολιστικές ενότητες, εξ άλλου, παρατηρείται ότι οι – σχεδόν ταυτόσημες – δύο πρώτες περιέχουν πολύ νέο σολιστικό υλικό, ενώ η τρίτη (*επανέκθεση*) αποκαθιστά το μεγαλύτερο μέρος του ορχηστρικού κυρίου θέματος.[1431] Τέλος, στην ιδιότυπη ανάμειξη διμερούς και τριμερούς τύπου σονάτας κοντσέρτου του KV 467 υφίσταται ένα και μοναδικό "εναρκτήριο" ritornello που παρουσιάζει εξ αρχής το βασικό θεματικό υλικό (το οποίο δεν τροποποιείται

[1422] Πρβλ. εν μέρει Weising (ό.π., σ. 148) και Brück (ό.π., σ. 63).
[1423] Πρβλ. εν μέρει Brück, ό.π., σ. 20 και 63.
[1424] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 166 και 168) και εν μέρει Brück (ό.π., σ. 56).
[1425] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 137 και 166.
[1426] Πρβλ. Brück, ό.π., σ. 23.
[1427] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 137. Είναι φυσικά πολύ σημαντικό να υποδειχθεί με αυτήν την αφορμή το γεγονός ότι στα εναρκτήρια ritornelli και των τριών μορφών σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία* αυτής της περιόδου δεν περιλαμβάνεται εν τέλει πλάγιο θεματικό υλικό.
[1428] Πρβλ. Brück, ό.π., σ. 63.
[1429] Πρβλ. εν μέρει ό.π., σ. 20, 56 και 63.
[1430] Μόνο για το τελευταίο ritornello, πρβλ. ό.π., σ. 63.
[1431] Πρβλ. εν μέρει ό.π., σ. 56.

ιδιαίτερα στις σολιστικές ενότητες, αλλά συνδυάζεται και με νέες ιδέες)·[1432] πέραν τούτου, υφίστανται μόνον ευάριθμες ορχηστρικές παρεμβολές, αφού η πάλαι ποτέ δομική αντίθεση ανάμεσα στο tutti και στο solo έχει ουσιαστικά αρθεί μέχρι και την τελική "σολιστική" *coda*![1433] Καντέντσα για τον σολίστα δεν προβλέπεται σε καμμιά εκ των δύο πειραματικών εφαρμογών σονάτας κοντσέρτου (KV 449 και KV 467).[1434]

## Η ύστερη περίοδος δημιουργίας του Mozart (1786-1791)

Τα μισά σχεδόν από τα αργά μέρη της ενόργανης παραγωγής του Mozart κατά τα έτη 1786-1791 βασίζονται στην τριμερή μορφή σονάτας ή (σπανιώτερα) στην μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*. Σε αυτά περιλαμβάνονται όλα τα αργά συμφωνικά μέρη καθώς και η πλειονότητα των αργών μέρων έργων μουσικής δωματίου (με είτε δίχως πιάνο), εν αντιθέσει προς εκείνα των ειδών της σονάτας για πιάνο και ιδίως του κοντσέρτου, όπου οι μορφές σονάτας υποχωρούν πλέον αισθητά έναντι άλλων δομικών επιλογών. Η εξέταση των αργών μερών σε μορφές σονάτας της συγκεκριμένης περιόδου θα γίνει με γνώμονα την χρονική ακολουθία των συνθέσεων αυτών.

Ένας σημαντικός αριθμός αργών μερών σε τριμερή μορφή σονάτας γράφηκε το 1786, με αφετηρία το Larghetto σε Λα-ύφεση-μείζονα του *κουαρτέττου με πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* KV 493.[1435] Η *έκθεση* παρουσιάζει μια ενδιαφέρουσα ασυμβατότητα ανάμεσα στην περιοδική εναλλαγή δύο διαφορετικών θεματικών ιδεών (στα μ. 1-4 και 11-14 η πρώτη, στα μ. 5-10 και 15-26 η δεύτερη) και στην λειτουργία που αυτές επιτελούν. Συγκεκριμένα, η τετράμετρη πρώτη ιδέα παρουσιάζεται κατ' αρχάς από το πιάνο και ολοκληρώνεται με μια τέλεια πτώση στο μ. 4, ανοίγοντας την κύρια θεματική ομάδα, ενώ στα μ. 11-14 η ίδια παραλλάσσεται από τα έγχορδα και λειτουργώντας ως μετάβαση φθάνει σε απατηλή πτώση. Από την άλλη πλευρά, η δεύτερη ιδέα, αναπτύσσοντας διάλογο ανάμεσα στο βιολί και στο πιάνο στα μ. 5-10, συμπληρώνει την κύρια θεματική ομάδα με μια τελική μισή πτώση· όταν όμως η ίδια αυτή ιδέα διαδέχεται ξανά την πρώτη στα μ. 15-18 (πρβλ. μ. 5-8), δεν συνιστά πλέον το ύστερο τμήμα της μεταβάσεως, αλλά την πρώτη πλάγια θεματική ιδέα στην Μι-ύφεση-μείζονα, που μάλιστα προεκτείνεται με δύο τετράμετρα αναπτύγματα του μοτιβικού της υλικού από το πιάνο και τα έγχορδα χωριστά, στα μ. 19-22 και 23-26 αντιστοίχως.[1436] Ανανέωση των θεματικών περιεχομένων πραγματοποιείται πάντως από εκεί και ύστερα, αφ' ενός με την δεύτερη πλάγια θεματική ιδέα των μ. 27-38 και αφ' ετέρου με την – πρωτίστως πιανιστική – κατακλείδα των μ. 39-44,[1437] η κατάληξη της οποίας στα μ. 45-46 μετεξελίσσεται σε συνδετικό πέρασμα προς την επανέναρξη της *εκθέσεως* αλλά και την μετέπειτα *επεξεργασία*. Η κεντρική αυτή μακροδομική ενότητα ξεκινά στα μ. 47-51 με σύντομη ανάπτυξη της πρώτης κύριας ιδέας, που γρήγορα στρέφεται προς το περιβάλλον της σχετικής φα-ελάσσονος· οι αντιφωνικές εναλλαγές του πιάνου με τα έγχορδα συνεχίζονται μάλιστα στην ακόλουθη παραφθορά του ύστερου τμήματος της δεύτερης πλάγιας θεματικής ιδέας στα μ. 52-58 (πρβλ. μ. 32-38), στο πλαίσιο της οποίας η γραφή γίνεται ολοένα και πιο χρωματική, δίχως ωστόσο να μεταβάλλεται το αρμονικό υπόβαθρο.[1438] Μόνο στο δίμετρο 59-60, λοιπόν, πραγματοποιείται μετατροπία προς έναν εκτενή ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος στα μ. 61-69, στην διάρκεια του οποίου περάσματα τριακοστών-

[1432] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 137 και 166.
[1433] Πρβλ. ιδίως Brück (ό.π., σ. 20, 56 και 63) και εν μέρει Weising (ό.π., σ. 168).
[1434] Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 143 και 168.
[1435] Πρβλ. Saam, ό.π., σ. 69· Weising, ό.π., σ. 187· Macdonald, ό.π., σ. 120.
[1436] Δικαίως λοιπόν ο Weising (ό.π., σ. 187) επισημαίνει ότι οι δύο θεματικές ομάδες συγγενεύουν μοτιβικώς μεταξύ τους· ο Saam (ό.π., σ. 69), αντιθέτως, υποδεικνύει μόνο την σύντομη μετάβαση ανάμεσά τους.
[1437] Πρβλ. σε γενικές γραμμές Saam, ό.π., σ. 69.
[1438] Πρβλ. εν μέρει Saam, ό.π., σ. 69.

δευτέρων στο δεξί χέρι του πιάνου συνδυάζονται με την εξύφανση δύο μικρών κανόνων στην οκτάβα μεταξύ των τριών εγχόρδων, στα μ. 61-65 (με νύξεις ελάσσονος τρόπου) και 66-69. Η *επανέκθεση* διαφοροποιείται ελάχιστα από την πρώτη ενότητα: αμφότερες οι θεματικές ομάδες εμπεριέχουν ευάριθμες και επουσιώδεις τροποποιήσεις (στα μ. 70-79 και 86-109), όπως και η μετάβαση στα μ. 80-83, η οποία όμως διευρύνεται με το επιπρόσθετο δίμετρο 84-85 που καταλήγει σε νέα μισή πτώση στην αρχική τονικότητα· ασήμαντες επίσης είναι οι παραλλαγές της κατακλείδας στα μ. 110-115, μόνο που στην θέση του καταληκτικού διμέτρου 45-46 εμφανίζεται τώρα ένα μονόμετρο πέρασμα τριακοστών-δευτέρων στο μ. 116, το οποίο μετά την δεύτερη μακροδομική επανάληψη έρχεται στο προσκήνιο στην *coda* των μ. 117-131: εδώ, δίνεται αρχικά η εντύπωση μιας ακόμη επανέναρξης της *επεξεργασίας* (πρβλ. μ. 117-118 με 47-48), πλην όμως η εναρκτήρια αυτή φράση της πρώτης κύριας ιδέας βρίσκει πλέον μια νέα πτωτική ολοκλήρωση στο μ. 119 που επικυρώνεται περαιτέρω από την επανερχόμενη στο μ. 120 φιγούρα του μ. 116· ακολούθως δε, το τετράμετρο 117-120 επαναλαμβάνεται ελαφρώς παρηλλαγμένο στα μ. 121-124 με αλλαγή ρόλων ανάμεσα στα έγχορδα και το πιάνο και τελικά στα εναπομείναντα μ. 125-131 ρευστοποιείται μέχρι εξαλείψεως η πτωτική χειρονομία των μ. 123-124.[1439]

Στο Andante σε Ντο-μείζονα του *τρίο με πιάνο σε Σολ-μείζονα* KV 496 η ίδια μορφή πραγματώνεται χωρίς μακροδομικές επαναλήψεις.[1440] Το κύριο θέμα μοιράζεται κατά τρόπον ισορροπημένο ανάμεσα στο πιάνο και στο βιολί, διαμορφώνοντας μια αρμονικώς κλειστή οκτάμετρη περίοδο με τετράμετρη προέκταση στα μ. 9-12. Ακολούθως, το υλικό του αναπτύσσεται διαλογικά στην μετάβαση των μ. 13-21, που εκκινεί από την σχετική λα-ελάσσονα και καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα, ενώ το επικεφαλής μοτίβο του αξιοποιείται περαιτέρω και στο πλάγιο θέμα στην Σολ-μείζονα στα μ. 22-34 και μάλιστα με συνεχείς κατά διαστήματα μιμήσεις ανάμεσα στα δύο έγχορδα και εν μέρει στο πιάνο·[1441] άλλο ενδιαφέρον χαρακτηριστικό του δομικού αυτού τμήματος συνιστά η τονικοποίηση της ναπολιτάνικης περιοχής στα μ. 30-33 που καθυστερεί σημαντικά την τελική πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 34-35. Η Σολ-μείζονα επικυρώνεται πάντως με μια νέα καταληκτική ιδέα στα μ. 35-42, αν και η μικρή προέκτασή της στα μ. 43-44 επανέρχεται εκ νέου σε μιμητικές υπομνήσεις του αρχικού μοτίβου του κυρίου θέματος. Η διπλή τμηματική παράθεση του ιδίου στην έναρξη της *επεξεργασίας* – από το πιάνο στα μ. 45-46 (πρβλ. μ. 1-2a) και από το βιολί στα μ. 47-48 (πρβλ. περίπου μ. 5-6a) – διεξάγεται ωστόσο στην ομώνυμη ντο-ελάσσονα και έπειτα στρέφεται προς την Μι-ύφεση-μείζονα, όπου στα μ. 49-51 επανεισάγονται οι καταληκτικές χειρονομίες της προέκτασης της κατακλείδας, αυτήν την φορά όμως με την προοπτική να παραμείνουν στο προσκήνιο μέχρι την ολοκλήρωση της μεσαίας μακροδομικής ενότητος. Πράγματι, στα μ. 52-59 οι συνεχείς αντιπαραθέσεις των δύο εγχόρδων προς το πιάνο ακολουθούν μια φρενήρη αλυσιδωτή πορεία μέχρι την επικύρωση της σχετικής λα-ελάσσονος με μισή πτώση, ενώ στα ακόλουθα μ. 60-63 λαμβάνει χώραν μια σταδιακή αρμονική επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητος με ηπιότερο διάλογο ανάμεσα στο πιάνο και το βιολί. Έτσι, στα μ. 64-67 επανεκτίθεται αμετάβλητη στην Ντο-μείζονα η πιανιστική πρώτη φράση του κυρίου θέματος και ακολουθείται από την αναμενόμενη "απάντηση" του βιολιού στα μ. 68-69a (πρβλ. μ. 5-6a), η οποία εντούτοις εξελίσσεται αναπτυξιακά στα μ. 69b-71 (με τις πυκνώτερες δυνατές μιμήσεις του αρχικού μοτίβου ανάμεσα στο βιολί και στο πιάνο) και συνδέεται άμεσα με το τελικό δίμετρο της μεταβάσεως στα 72-73 (πρβλ. μ. 20-21) σε μεταφορά στην υπερκείμενη τετάρτη: επομένως, το πρώτο "ήμισυ" της *επανεκθέσεως* περικόπτεται δραστικά σε σχέση με το αντίστοιχο της *εκθέσεως* και επιπλέον το κύριο θέμα χάνει την δομική-αρμονική του αυτοτέλεια και συγχωνεύεται με ένα υπόλειμμα της

[1439] Πρβλ. κυρίως Saam (ό.π., σ. 69) και δευτερευόντως Weising (ό.π., σ. 187), Macdonald (ό.π., σ. 120).
[1440] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 187) και Macdonald (ό.π., σ. 123).
[1441] Ο Weising (ό.π., σ. 187) επισημαίνει ορθώς την "μονοθεματική" συγγένεια των δύο βασικών θεμάτων, θεωρεί όμως εσφαλμένα ότι το πλάγιο θέμα αρχίζει στο μ. 13 από την σχετική ελάσσονα.

μεταβάσεως![1442] Αντιθέτως, το πλάγιο θέμα μεταφέρεται στην Ντο-μείζονα στα μ. 74-86 με επουσιώδεις τροποποιήσεις (διατηρώντας παράλληλα την μικρή αρμονική παρέκκλιση πριν την τελική πτώση, στο τετράμετρο 82-85), πράγμα που ισχύει και για την κατ' εξοχήν καταληκτική ιδέα στα μ. 87-94 (πρβλ. μ. 35-42). Η τελική υπόμνηση του εναρκτήριου μοτίβου στο μ. 95 (= μ. 43), εντούτοις, ακολουθείται στα μ. 96-100 από μια εκτενέστερη προέκταση της κατακλείδας (για *coda* δεν μπορεί εδώ να γίνει λόγος), στην οποία οι πολύ πυκνές μιμήσεις μεταξύ των τριών οργάνων στα μ. 96-97a – και σε επανάληψη στα μ. 97b-98 – οδηγούν ξανά πίσω στις λιτότερες καταληκτικές χειρονομίες των μ. 94b-95 στα μ. 99-100, που αυτήν την φορά ολοκληρώνουν πλέον το μέρος κατά τρόπον περισσότερο αποφασιστικό.

Το Andante σε Σι-ύφεση-μείζονα της *σονάτας για πιάνο – 4 χέρια σε Φα-μείζονα* KV 497, αντιθέτως, διαθέτει δύο μακροδομικές επαναλήψεις καθώς και επιπρόσθετη *coda*.[1443] Η δομή του κυρίου θέματος είναι περιοδική αλλά ασύμμετρη: το πρώτο σκέλος του καταλήγει στο μ. 8 στην δεσπόζουσα, ενώ το δεύτερο φθάνει στην αναμενόμενη τέλεια πτώση μόλις στο μ. 18 και ακολουθείται από μικρή προέκταση μέχρι το μ. 20. Έπειτα, στα μ. 21-28, παρουσιάζεται μια περιοδική μεταβατική ιδέα (με έμμεσες αναφορές στο υλικό του κυρίου θέματος),[1444] η οποία διακρίνεται από τον περίγυρό της χάρη στην εν μέρει μιμητική της γραφή και ασφαλώς στην αρμονική της πορεία από την αρχική τονικότητα προς την τελική πτώση στην διπλή δεσπόζουσα, που προετοιμάζει την είσοδο του επίσης περιοδικού πλαγίου θέματος στην Φα-μείζονα στα μ. 29-42, οι δύο επτάμετρες φράσεις του οποίου αναδεικνύουν τόσο την αντιφωνική όσο και την μιμητική αντιπαράθεση που μπορεί να αναπτυχθεί ανάμεσα στην υψηλή και την χαμηλή ηχητική περιοχή του οργάνου όταν συνεργάζονται σε αυτό δύο πιανίστες. Ένας συνδυασμός αμφοτέρων των ηχητικών αυτών περιοχών επιτυγχάνεται λοιπόν εκ νέου στην ακόλουθη καταληκτική ιδέα των μ. 43-48, η οποία στο τελευταίο της μέτρο μετατρέπεται σε συνδετικό πέρασμα. Η ενότητα της *επεξεργασίας*, παρ' ότι σχετικώς σύντομη, αφιερώνεται εξ ολοκλήρου στην ανάπτυξη του κυρίου θέματος: συγκεκριμένα, στα μ. 49-53 η δίμετρη αρχική ιδέα παρατίθεται στην ντο-ελάσσονα και εξελίσσεται μέσω της Μι-ύφεση-μείζονος προς την δεσπόζουσα της σχετικής σολ-ελάσσονος, η οποία κατόπιν προεκτείνεται στα μ. 54-62 με συνεχείς εμφανίσεις παραλλαγμάτων του μοτίβου του μ. 5 σε όλο το διαθέσιμο ηχητικό φάσμα, έως ότου στο μ. 63 η ύστατη εμφάνιση του μοτίβου αυτού στην γραμμή του μπάσσου στραφεί τελικά απ' ευθείας προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος.[1445] Με αυτόν τον τρόπο λοιπόν, η επανέκθεση του κυρίου θέματος λαμβάνει χώραν στα μ. 64-83, σε μια ιδιαιτέρως παρηλλαγμένη εκδοχή που παρ' όλα αυτά δεν μεταβάλλει σε τίποτε την πρωταρχική δομή του.[1446] Εν αντιθέσει όμως προς αυτό, η μετάβαση διευρύνεται στην *επανέκθεση* κατά τέσσερα μέτρα, αφού μετά την σχεδόν αυτούσια επαναφορά των μ. 21-24 στα μ. 84-87 με κατεύθυνση προς την υποδεσπόζουσα Μι-ύφεση-μείζονα, στα μ. 88-91 διαμορφώνεται εν είδει αλυσίδος μια παρόμοια φράση στην ντο-ελάσσονα και τελικά στα μ. 92-95, κατά την επαναπροσέγγιση της Σι-ύφεση-μείζονος, αναπτύσσονται σε μεγαλύτερη πλέον έκταση τα περιεχόμενα των μ. 27-28.[1447] Το δεύτερο "ήμισυ" της *επανεκθέσεως*, πάντως, ακολουθεί τις προδιαγραφές του πλαγίου θέματος και της κατακλείδας-συνδετικού περάσματος της *εκθέσεως*, στα μ. 96-109 και 110-115 αντιστοίχως, προβαίνοντας μονάχα σε επουσιώδεις παραλλαγές και πυκνώνοντας τις μιμητικές διαδικασίες στην έναρξη της δεύτερης φράσεως της περιόδου του πλαγίου θέματος (πρβλ. τα μ. 103-106 προς τα μ. 36-39). Έτσι, μετά την επανάληψη και της *επανεκθέσεως*, κάνει την εμφάνισή της

[1442] Πρβλ. σε πολύ γενικές γραμμές Weising, ό.π., σ. 187.
[1443] Ως προς την τριμερή μορφή σονάτας με *coda* του αργού αυτού μέρους, πρβλ. Dennerlein (ό.π., σ. 233), Weising (ό.π., σ. 187), Macdonald (ό.π., σ. 120) και Rampe (ό.π., σ. 274).
[1444] Πρβλ. Rampe (ό.π., σ. 274), ο οποίος ωστόσο εκλαμβάνει τα μ. 21-28 ήδη ως πλάγιο θέμα στην Φα-μείζονα.
[1445] Πρβλ. εν μέρει Dennerlein, ό.π., σ. 233.
[1446] Πρβλ. Dennerlein, ό.π., σ. 233· τουναντίον, δεν αντιλαμβάνομαι σε τί ακριβώς συνίστανται οι μεταθέσεις τμημάτων του κυρίου θέματος κατά την επανέκθεσή του, στις οποίες αναφέρεται ο Weising, ό.π., σ. 187.
[1447] Πρβλ. εν μέρει Dennerlein, ό.π., σ. 233.

μια επιπρόσθετη *coda* στα μ. 116-123, στο πλαίσιο της οποίας νέες καταληκτικές ιδέες αλλά και στοιχεία του κυρίου θέματος (stretti με το μοτίβο του μ. 5 στα μ. 120-122 και επαναφορά του μ. 20 στο μ. 123) εδραιώνουν την αρχική τονικότητα.[1448]

Στο *τρίο με πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* KV 498 (για τον ιδιότυπο συνδυασμό κλαρινέττου, βιόλας και πιάνου) το αργό μέρος σε μορφή τριμερούς σονάτας είναι το εναρκτήριο Andante.[1449] Το κύριο θέμα στην προκειμένη περίπτωση συνίσταται σε μια δεκαεξάμετρη πρόταση που καταλήγει σε τέλεια πτώση,[1450] αλλά επικαλύπτεται και με μια τετράμετρη προέκταση στα μ. 16-19 που βασίζεται στο εναρκτήριο μοτίβο, όπως άλλωστε και η εξέλιξή της στα μ. 20-24 που φθάνει σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα· παρ' ότι όμως τα μ. 16-19 ανήκουν ακόμη στο κύριο θέμα, ενώ τα μ. 20-24 διαμορφώνουν ήδη ένα διαφορετικό τμήμα της *εκθέσεως* με μεταβατική λειτουργία, είναι γεγονός ότι τα δύο αυτά τμήματα συγκροτούν από κοινού μια εννεάμετρη πρόταση που από θεματικής τουλάχιστον πλευράς δεν είναι καθόλου εύκολο να διασπασθεί. Σε κάθε περίπτωση πάντως, στα μ. 25-34 το κλαρινέττο εκθέτει το πλάγιο θέμα στην Σι-ύφεση-μείζονα, το οποίο οργανώνεται επίσης εν είδει προτάσεως (3 + 3 + 4 μέτρων) που μάλιστα καθίσταται και συμμετρική (3 + 3 + 6 μέτρα) κατά την διευρυμένη επανάληψή της από το πιάνο στα ακόλουθα μ. 35-46· επιπλέον, το πλάγιο αυτό θέμα εμπεριέχει σαφείς αναφορές στο εναρκτήριο μοτίβο του κυρίου θέματος (βλ. μ. 31, 35 και 41),[1451] χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι η συγκεκριμένη *έκθεση* είναι ιδιαίτερα "μονοθεματική". Στην συνέχεια, η ασυμβατότητα της ενιαίας θεματικής οργάνωσης προς τους διακριτούς λειτουργικούς ρόλους που ανατίθενται στα δύο επιμέρους τμήματα του εννεαμέτρου 16-24 έρχεται για δεύτερη φορά στο προσκήνιο στα μ. 47-54, καθιστώντας εξαιρετικά δυσδιάκριτα τα όρια ανάμεσα στην κατακλείδα της *εκθέσεως* των μ. 47-50 (= μ. 16-19) και την έναρξη της *επεξεργασίας* με μια τονικοποίηση της δεσπόζουσας της φα-ελάσσονος στα μ. 51-54 (τα οποία συνιστούν μια συνεπτυγμένη παραφθορά των μ. 20-24). Αμέσως μετά την πτώση-τομή στο μ. 54, εντούτοις, το κλαρινέττο επανεισάγει μέρος του πλαγίου θέματος στην υποδεσπόζουσα Λα-ύφεση-μείζονα στα μ. 55-60 (πρβλ. μ. 25-30), δημιουργώντας έτσι μια ενδιαφέρουσα διένεξη μεταξύ της θεματικής συνιστώσας (που ακολουθεί την διαδοχή των θεματικών "γεγονότων" της *εκθέσεως*) και της αρμονικής ασυνέχειας που επιβάλλεται σε αυτό ακριβώς το σημείο της *επεξεργασίας*. Πάντως, η αναπτυξιακή εξύφανση του πλαγίου θεματικού υλικού στα μ. 61-63 παρεκκλίνει πλέον οριστικά από την πορεία της πρώτης ενότητος και οδηγεί σε ένα τρίτο τμήμα της μεσαίας μακροδομικής ενότητος στα μ. 64-73, όπου το επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος εναλλάσσεται κατ' αρχάς ανάμεσα στην βιόλα και το πιάνο επί της δεσπόζουσας της σχετικής ντο-ελάσσονος (στα μ. 64-67) και κατόπιν διαμορφώνει ένα μετατροπικό πέρασμα επαναπροσέγγισης της αρχικής τονικότητος (στα μ. 68-73), το οποίο μάλιστα συνδυάζεται με μια δυναμική και συγχρόνως υφολογική αποκλιμάκωση. Το γεγονός αυτό προσδίδει ιδιαίτερη έμφαση στην μετέπειτα επανέκθεση του κυρίου θέματος στα μ. 74 κ.εξ., καθώς εδώ το εναρκτήριο μοτίβο εγκαταλείπει την αρχική ομοφωνική του παράσταση και εισάγεται διαδοχικά στο αριστερό χέρι του πιάνου, στην βιόλα, στο κλαρινέττο και στο δεξί χέρι του πιάνου, διατηρώντας παράλληλα ένα δυναμικό επίπεδο forte καθ' όλην την διάρκεια των διμέτρων 74-75 και 78-79 (πρβλ. αντιθέτως τα μ. 1-2 και 5-6). Μιμητικές φιγούρες παρεμβάλλονται επίσης στις καταλήξεις των τετραμέτρων φράσεων του πρώτου σκέλους της προτάσεως, στα μ. 77 και 81 (πρβλ. αντιθέτως τα μ. 4 και 8),[1452] αλλά η πιο σημαντική

[1448] Πρβλ. εν μέρει ό.π.
[1449] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 187) και Macdonald (ό.π., σ. 123).
[1450] Πρβλ. εν μέρει Caplin, ό.π., σ. 173.
[1451] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 187.
[1452] Ο Caplin (ό.π., σ. 173) υποδεικνύει επίσης την συμπλήρωση των "κενών" σημείων εντός του πρώτου οκταμέτρου του κυρίου θέματος στην *επανέκθεση*, παραδόξως όμως κάνει λόγο και για διεύρυνση της φραστικής του δομής, πράγμα που *δεν* ισχύει γενικότερα για το πρώτο "ήμισυ" της τρίτης μακροδομικής ενότητος, το οποίο ταυτίζεται απολύτως με τα πρώτα 24 μέτρα της *εκθέσεως*.

τροποποίηση κατά την επαναφορά του κυρίου θέματος αφορά στην παρέκκλιση προς την υποδεσπόζουσα στα μ. 86-89 (πρβλ. μ. 13-16), η οποία μάλιστα διατηρείται στην επικαλυπτόμενη προέκταση των μ. 89-92 (= μ. 16-19) και οδηγεί εκ του ασφαλούς την ακόλουθη μετάβαση των μ. 93-97 (= μ. 20-24) σε μια μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Σημαντικές δομικές μεταβολές λαμβάνουν κατόπιν χώραν κατά την επαναφορά του πλαγίου θέματος στην Μι-ύφεση-μείζονα, δεδομένου του ότι οι δύο ελαφρώς διαφοροποιημένες παραθέσεις του στην *έκθεση* ενώνονται τώρα στην *επανέκθεση* σε μία ευρύτερη:[1453] έτσι, τα μ. 25-33 επανέρχονται σχεδόν απαράλλακτα στα μ. 98-106 (με την βασική μελωδική γραμμή εκφερόμενη πλέον από την βιόλα), αλλά συνδέονται άμεσα με μια παρηλλαγμένη εκδοχή του ύστερου εξαμέτρου 41-46 (της δεύτερης παρουσίασης του θέματος) στα μ. 107-112. Παρακάτω δε, επανεκτίθεται πλήρης και η τετράμετρη κατακλείδα των μ. 47-50 στα μ. 113-116, η οποία ωστόσο σε αυτό το σημείο απαλλάσσεται πλέον από την αναπτυξιακή-μετατροπική εξέλιξή της και έτσι στα μ. 117-129 κάνει την εμφάνισή της μια *coda*,[1454] στο πλαίσιο της οποίας το εναρκτήριο μοτίβο εισάγεται με πυκνές μιμήσεις πάνω από έναν ισοκράτη επί της τονικής (στα μ. 117-123) καθώς και στην μετέπειτα πορεία προς τις τελικές καταληκτικές χειρονομίες του κομματιού (στα μ. 124-129).

Αργό μέρος σε μορφή σονάτας – ένα Adagio σε Σολ-μείζονα – διαθέτει επίσης το μεμονωμένο *κουαρτέττο εγχόρδων σε Ρε-μείζονα* KV 499.[1455] Η ακανόνιστη δεκάμετρη δομή του κυρίου θέματος γίνεται αντιληπτή ως μια ενιαία αρμονική οντότητα που βρίσκει τελικά τον δρόμο της προς μια πτώση στην τονική· στο πλαίσιό της δίνεται εξ άλλου σαφής προτεραιότητα στην μελωδική εξύφανση των δύο βιολιών, ενόσω η βιόλα και το τσέλλο περιορίζονται σε συνοδευτικό ρόλο. Οι ισορροπίες αυτές ανατρέπονται ωστόσο, όταν στα μ. 11-14 το αρχικό τετράμετρο του θέματος παρουσιάζεται από τα δύο βαθύφωνα έγχορδα, ανοίγοντας έτσι ένα μεταβατικό τμήμα που στα μ. 15-19 συνεχίζεται με την αλυσιδοποίηση μιας νέας μελωδικής φιγούρας στο πρώτο βιολί πάνω από έναν ισοκράτη επί της διπλής δεσπόζουσας.[1456] Η φιγούρα αυτή αναδεικνύεται κατόπιν σε βασικό συστατικό του πλαγίου θέματος στην Ρε-μείζονα, αφού στα μ. 20-23 εναλλάσσεται μεταξύ τσέλλου και δεύτερου βιολιού – βιόλας, σε συνδυασμό όμως και με ένα νέο μοτίβο επαναλαμβανόμενων δεκάτων-έκτων στο πρώτο βιολί, το οποίο στην περαιτέρω εξέλιξη των μ. 24-29a επεκτείνεται σταδιακά σε ολόκληρο το διαθέσιμο ηχητικό φάσμα, προετοιμάζοντας τα εντυπωσιακά δεξιοτεχνικά περάσματα του πρώτου βιολιού στην πτωτική ακολουθία των μ. 29b-33a. Ένα μείγμα αναφορών στην κεφαλή του κυρίου θέματος και σολιστικών περασμάτων (στο πρώτο βιολί) διαμορφώνει στην συνέχεια την κατακλείδα της *εκθέσεως* στα μ. 33b-39, η οποία συνίσταται ειδικότερα σε ένα πτωτικό τρίμετρο και την παρηλλαγμένη επανάληψή του. Η ακόλουθη *επεξεργασία* μπορεί να μην είναι ιδιαιτέρως εκτενής, βασίζεται όμως αποκλειστικά σε μοτιβικά στοιχεία αμφοτέρων των θεμάτων της *εκθέσεως*. Η έναρξη του κυρίου θέματος, μάλιστα, στα μ. 40-43 αλυσιδοποιείται με αντιστικτικές αντιπαραθέσεις ανάμεσα στην βιόλα με το τσέλλο και στα δύο βιολιά, οδηγώντας από την δευτερεύουσα τονικότητα προς την σχετική μι-ελάσσονα, η οποία εδραιώνεται στα μ. 44-49 με δύο παρεμφερή τρίμετρα ανάπτυξης του μοτίβου επαναλαμβανόμενων δεκάτων-έκτων του πλαγίου θέματος· το ίδιο υλικό αλυσιδοποιείται κατόπιν και στα μ. 50-53, διαμορφώνοντας ωστόσο ένα τμήμα επαναπροσέγγισης της αρχικής τονικότητος, για τις ανάγκες της επανεκθέσεως σε αυτήν

[1453] Πρβλ. περίπου Weising, ό.π., σ. 187.
[1454] Πρβλ. ό.π.
[1455] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 187· Konold, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 97· Webster, "Traditional Elements…", ό.π., σ. 101· Macdonald, ό.π., σ. 123. Από την άλλη πλευρά, δεν είναι καθόλου σαφές αν ο Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 158-159) αντιλαμβάνεται την τριμερή μακροδομή του κομματιού με όρους της μορφής σονάτας ή μιας παρατακτικού τύπου οργάνωσης.
[1456] Στην μοτιβική εξάρτηση της μεταβάσεως από το κύριο θέμα αναφέρεται με σαφήνεια ο Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 159), εν αντιθέσει προς την κάπως αφηρημένη σχετική επισήμανση του Weising, ό.π., σ. 187.

ολόκληρου του κυρίου θέματος στα μ. 54-63 με ελάχιστες μελωδικές παραλλαγές. Δίχως δομικές τροποποιήσεις επανέρχεται επίσης η μετάβαση στα μ. 64-72, αν και σε μεταφορά στην υποδεσπόζουσα που της επιτρέπει βεβαίως να ανακατευθυνθεί ομαλά προς την αρχική Σολ-μείζονα για την μετέπειτα επανέκθεση και του πλαγίου θέματος, που είναι μεν αυτούσια όσον αφορά στον θεματικό "πυρήνα" των μ. 73-82a (πρβλ. μ. 20-29a), αλλά διευρυμένη και εξόχως διαφοροποιημένη στην δεξιοτεχνική κατάληξη των μ. 82b-89a (τα οποία είναι λειτουργικώς αντίστοιχα των μ. 29b-33a). Ακολούθως, η καταληκτική φράση των μ. 33b-36a επανέρχεται στα μ. 89b-92a, η παρηλλαγμένη επανάληψή της όμως διακόπτεται σύντομα στα μ. 92b-93 και αντικαθίσταται από μια πολύ εκτενή πτωτική ακολουθία στα μ. 94-101, στο πλαίσιο της οποίας το μοτίβο επαναλαμβανόμενων δεκάτων-έκτων του πλαγίου θέματος αναπτύσσεται διεξοδικά σε όλες τις φωνές, συνοδεύοντας ορισμένες σολιστικές χειρονομίες του πρώτου βιολιού· εν είδει επιλόγου, εξ άλλου, στα μ. 102-105 το πρώτο βιολί παρουσιάζει μια νέα καταληκτική φιγούρα, την οποία αντιπαραθέτει στις τελικές αναφορές των υπολοίπων εγχόρδων στο δεδομένο μοτιβικό υλικό. Είναι λοιπόν προφανές ότι από το μ. 92b ή – το πολύ-πολύ – από το μ. 94 η ενότητα της *επανεκθέσεως* αποτελεί πλέον παρελθόν και ότι το αργό αυτό μέρος ολοκληρώνεται με μια *coda*,[1457] η έκταση της οποίας (ίσως δε, έως έναν βαθμό, και τα περιεχόμενά της) είναι ανάλογη εκείνης της κεντρικής *επεξεργασίας*.

Η μοναδική περίπτωση (τριμερούς) σονάτας κοντσέρτου σε αργό μέρος της ύστερης αυτής δημιουργικής περιόδου του Mozart εντοπίζεται στο Andante σε Φα-μείζονα του *κοντσέρτου για πιάνο σε Ντο-μείζονα* KV 503.[1458] Το εναρκτήριο ritornello παρουσιάζει ολόκληρο το κύριο θέμα, εκτάσεως 12 μέτρων και με κατάληξη στην δεσπόζουσα, ενώ το πλάγιο θέμα διατυπώνεται σε μια πρώτη ορχηστρική εκδοχή στα μ. 13-18 και ακολουθείται από μια καταληκτική ιδέα στα μ. 19-22.[1459] Στην συνέχεια, η "σολιστική" έκθεση του κυρίου θέματος στα μ. 23-34 τροποποιεί σε ελάχιστα μόνο σημεία το πρωτογενές ορχηστρικό υλικό και είναι γεγονός ότι εδώ το πιάνο μάλλον προστίθεται στην υπόλοιπη ορχήστρα παρά την εκτοπίζει· το αντίθετο συμβαίνει ωστόσο κατά την εμφάνιση του νέου μεταβατικού θέματος των μ. 35-42, το οποίο κινούμενο εξ αρχής στο περιβάλλον της δευτερεύουσας τονικότητος της Ντο-μείζονος καταλήγει τελικά σε μια πτώση στην διπλή δεσπόζουσα.[1460] Η σολιστική εκδοχή του πλαγίου θέματος που ακολουθεί στα μ. 43-50 είναι λίγο εκτενέστερη της ορχηστρικής, αφού μετά το ταυτόσημο πρώτο τετράμετρο (πρβλ. μ. 43-46 με 13-16) το πιανιστικό πέρασμα του μ. 46 επεκτείνεται και στο μ. 47 και οδηγεί σε μια διαφορετική πτωτική ακολουθία στα μ. 48-50.[1461] Ένα από τα πλέον ενδιαφέροντα γνωρίσματα του συγκεκριμένου μέρους, πάντως, έχει να κάνει με την διαμόρφωση μιας σολιστικής κατακλείδας στην *έκθεση*, δεδομένου του ότι η παρουσία της ορχήστρας στην πτωτική ακολουθία των μ. 51-58 δεν είναι τέτοια που να μπορεί να προσδώσει στο συγκεκριμένο τμήμα την ποιότητα ενός ενδιάμεσου ritornello (στην πραγματικότητα μάλιστα, η ορχήστρα προσφέρει στο σημείο αυτό μονάχα ένα αρμονικό

[1457] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 187.

[1458] Πρβλ. Girdlestone, ό.π., σ. 432· Tischler, ό.π., σ. 115· Weising, ό.π., σ. 136· Grayson, ό.π., σ. 65· Berger, ό.π., σ. 119. Η μικρή έκταση και η μεταβατική φύση της κεντρικής *επεξεργασίας*, εντούτοις, οδηγούν άλλους ερευνητές στην αποτίμηση του κομματιού αυτού ως σονάτας χωρίς *επεξεργασία*· βλ. σχετικά: Donald Francis Tovey, "The Classical Concerto", στο: Joseph Kerman (επιμ.), *Wolfgang Amadeus Mozart: Piano Concerto in C Major K. 503*, W. W. Norton & Company (Norton Critical Scores), New York 1970 (πρώτη δημοσίευση: 1903), σ. 160· Hutchings, ό.π., σ. 48 και 278· Brück, ό.π., σ. 61 και 62· Webster, "Are Mozart's Concertos »Dramatic«?…", ό.π., σ. 113.

[1459] Πρβλ. Girdlestone (ό.π., σ. 432-433), Tischler (ό.π., σ. 115), Weising (ό.π., σ. 136 και 137), Brück (ό.π., σ. 47, 48, 50, 61 και 62), Grayson (ό.π., σ. 65) και εν μέρει Tovey (ό.π., σ. 160), Berger (ό.π., σ. 135).

[1460] Πρβλ. Girdlestone (ό.π., σ. 433), Tischler (ό.π., σ. 115), Weising (ό.π., σ. 136 και 138), Brück (ό.π., σ. 61, 62 και 65-66) και Grayson (ό.π., σ. 65). Η μη-μετατροπική φύση του μεταβατικού θέματος των μ. 35-42, τουναντίον, παρασύρει τον Caplin (ό.π., σ. 281) στο να το θεωρήσει εσφαλμένα ως πλάγιο θέμα.

[1461] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 136 και 140), Grayson (ό.π., σ. 65) και εν μέρει Tischler (ό.π., σ. 115), Brück (ό.π., σ. 62).

υπόβαθρο για τα περίτεχνα δεξιοτεχνικά περάσματα του πιάνου).[1462] Ανάλογη επίσης είναι η σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στην ορχήστρα και τον σολίστα στην σύντομη κεντρική ενότητα της *επεξεργασίας* των μ. 59-73,[1463] η οποία ουσιαστικά παραπέμπει σε προγενέστερες τεχνικο-συνθετικές μεθόδους: από αρμονικής πλευράς, κατ' αρχάς, τα δεκαπέντε αυτά μέτρα προεκτείνουν απλώς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος εν είδει συνδετικού περάσματος προς την *επανέκθεση*,[1464] ενώ από θεματικής επόψεως οι μοναδικές μοτιβικές αναφορές στα περιεχόμενα της *εκθέσεως* εντοπίζονται στα μ. 66-67, όπου ανακαλούνται εν συντομία φιγούρες από το τελευταίο τετράμετρο του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 31-34).[1465] Στην *επανέκθεση*, τώρα, πέραν της εξαλείψεως του μεταβατικού θέματος των μ. 35-42, τόσο το κύριο θέμα (στα μ. 74-85) όσο και το πλάγιο θέμα με την σολιστική κατακλείδα (στα μ. 86-93 και 94-101) επανέρχονται στην Φα-μείζονα με επουσιώδεις αλλαγές – που και αυτές μάλιστα περιορίζονται σχεδόν αποκλειστικά στα καταληκτικά περάσματα του σολίστα.[1466] Ως εκ τούτου, αυτό το απέριττο από δομικής πλευράς μέρος ολοκληρώνεται με την εμφάνιση ενός καταληκτικού ritornello στα μ. 102-109, στο οποίο ανατίθεται σαφέστατα ο ρόλος μιας *coda*, βασισμένης στην καταληκτική ιδέα του εναρκτήριου ritornello:[1467] το υλικό των μ. 19-21, συγκεκριμένως, παρουσιάζεται αρχικά μόνο από τα ξύλινα πνευστά στα μ. 102-104 και κατόπιν επαναλαμβάνεται με την πρωτότυπη ενορχήστρωση στα μ. 105-107, ενσωματώνοντας όμως και ετεροφωνικούς καλλωπισμούς από το πιάνο· περαιτέρω δε, το τελικό μ. 22 δεν ακολουθεί άμεσα στο μ. 108 (όπου εμφανίζεται μόνο ένα απλούστερο υποκατάστατό του), αλλά ανασυντίθεται αμέσως μετά, στο μ. 109, από τον σολίστα, το σύνολο των πνευστών και τα βαθύφωνα μόνον έγχορδα![1468]

Σε τριμερή μορφή σονάτας είναι ακόμη το Andante σε Σολ-μείζονα της *συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* KV 504 που γράφηκε στα τέλη του 1786.[1469] Αυτό το σημαντικής εκτάσεως μέρος διαθέτει πολλές διαφορετικές θεματικές ιδέες, οι δύο πρώτες εκ των οποίων διαμορφώνουν μια κύρια θεματική ομάδα: συγκεκριμένα, η πρώτη κύρια ιδέα (μ. 1-8a) είναι περιοδικής δομής και ομοφωνικής υφάνσεως, εν αντιθέσει προς την δεύτερη (μ. 8b-18) που βασίζεται πρωτίστως στις μιμητικές αντιπαραθέσεις των εξωτερικών φωνών με ένα μοτίβο ογδόων (μ. 8b-14a) καθώς και με μια καταληκτική εξύφανση του ιδίου (μ. 14b-18a) που φθάνει σε τέλεια πτώση. Νέα στοιχεία παρουσιάζονται κατόπιν στην ιδιαιτέρως εκτενή μετάβαση, η οποία και καθιστά σαφέστατα "τριτμηματική" την ενότητα της *εκθέσεως*· κατά τρόπον αξιοπαρατήρητο μάλιστα, η πορεία από την σχετική μι-ελάσσονα προς την διπλή δεσπόζουσα των μ. 19-26 χαρακτηρίζεται από συνεχείς εναλλαγές ρυθμικών μοτίβων, ενώ στην ακόλουθη προέκταση του αρμονικού της στόχου στα μ. 26-34 (με νύξεις ελάσσονος τρόπου) φιγούρες δεκάτων-έκτων επιβάλλουν μια συνεχή και ομαλή ρυθμική ροή μέχρι τις τελικές παύσεις-τομές στα μ. 33 και 34. Δύο πλάγιες θεματικές ιδέες κάνουν έπειτα την εμφάνισή τους στην Ρε-μείζονα, με

[1462] Πρβλ. Girdlestone (ό.π., σ. 433), Tischler (ό.π., σ. 115), Weising (ό.π., σ. 136 και 140), Brück (ό.π., σ. 62) και Grayson (ό.π., σ. 65). Για τους Tovey (ό.π., σ. 160) και Berger (ό.π., σ. 127), αντιθέτως, το τμήμα αυτό συνιστά μόνο μια προέκταση του σολιστικού πλαγίου θέματος.

[1463] Παρομοίως, ο Weising (ό.π., σ. 136 και 141) επισημαίνει ότι η ορχήστρα περιορίζεται εδώ στην συνοδεία του πιανιστικού μέρους, εκτός από την σύντομη παρεμβολή της στο δίμετρο 63-64.

[1464] Πρβλ. Girdlestone (ό.π., σ. 433-434), Tischler (ό.π., σ. 115), Grayson (ό.π., σ. 65) και εν μέρει Tovey (ό.π., σ. 160).

[1465] Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 115), Weising (ό.π., σ. 136 και 141) και Grayson (ό.π., σ. 65).

[1466] Πρβλ. Girdlestone (ό.π., σ. 432 και 434), Tischler (ό.π., σ. 115), Weising (ό.π., σ. 136 και 142), Brück (ό.π., σ. 61 και 62), Grayson (ό.π., σ. 65) και εν μέρει Tovey (ό.π., σ. 160), Berger (ό.π., σ. 124).

[1467] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 136 και 143) και Grayson (ό.π., σ. 65). Αντιθέτως οι Tovey (ό.π., σ. 160), Girdlestone (ό.π., σ. 434), Tischler (ό.π., σ. 115), Brück (ό.π., σ. 62 και 70) και Berger (ό.π., σ. 136) δεν κατονομάζουν το τμήμα αυτό ως *coda*, αλλά το αντιμετωπίζουν ως καταληκτική προέκταση της *επανεκθέσεως*, πράγμα βέβαια που είναι τελείως εσφαλμένο, διότι η αποκλειστική επαναφορά του καταληκτικού θεματικού στοιχείου του εναρκτήριου ritornello σε αυτό ακριβώς το σημείο προσδίδει αδιαμφισβήτητα στα μ. 102-109 καταληκτική λειτουργία επί της συνολικής μακροδομής και όχι μόνον επί της τελευταίας σολιστικής ενότητος!

[1468] Πρβλ. εν πολλοίς Brück (ό.π., σ. 45, 50-51, 62 και 70) και Grayson (ό.π., σ. 65).

[1469] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 187), Macdonald (ό.π., σ. 124) και εν μέρει Dearling (ό.π., σ. 148).

την πρώτη από αυτές να διαμορφώνεται ως ασύμμετρη περίοδος στα μ. 35-44 και την δεύτερη να ακολουθεί στα μ. 45-54 εν είδει προτάσεως, η κατάληξη της οποίας επικαλύπτεται με μια σύντομη (και ιδιαιτέρως ανάλαφρη) καταληκτική ιδέα στα μ. 54b-58. Η αρμονική κλειστότητα της κατακλείδας αυτής αίρεται ωστόσο όταν κατά την επανάληψη της *εκθέσεως* η τελική πτώση-τομή του μ. 58 αντικαθίσταται στο μ. 58bis από περαιτέρω ρυθμική εξέλιξη που οδηγεί άμεσα σε αλυσιδοποίηση και ρευστοποίηση του υλικού της κατακλείδας στα μ. 59-63, σε μια αρμονική διαδοχή κατιουσών τριτών μέχρι την (υποδεσπόζουσα) Ντο-μείζονα. Σε αυτόν τον τονικό σταθμό παρατίθεται κατόπιν ολόκληρη η πρώτη κύρια ιδέα στα μ. 64-71a και ακολουθείται από ένα μετατροπικό παράλλαγμα των μ. 8b-9 και 18 στα μ. 71b-73 που στρέφεται προς την ρε-ελάσσονα. Εν είδει αλυσιδοποίησης λοιπόν, στα μ. 74-79 η αρχική φράση της πρώτης κύριας ιδέας και το μετατροπικό τρίμετρο που συντίθεται από αποσπάσματα της δεύτερης κύριας ιδέας συνδέονται αδιαμεσολάβητα μεταξύ τους και μεταφέρονται έναν τόνο υψηλότερα σε σχέση με τα μ. 64-67a και 71b-73, διαδικασία που επαναλαμβάνεται κατόπιν και στην σχετική μι-ελάσσονα τουλάχιστον ως προς την φράση της πρώτης ιδέας (στα μ. 80-83a), προτού διακοπεί στα μ. 83-88 με την επικαλυπτόμενη με αυτήν αλυσιδωτή ανάπτυξη των μιμητικών μ. 10b κ.εξ. της δεύτερης ιδέας που οδηγεί σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος στα μ. 89-93, όπου οι μιμήσεις του μοτίβου ογδόων της θεματικής αυτής ιδέας συνεχίζονται για ένα διάστημα στα πνευστά. Η εντατική ενασχόληση της *επεξεργασίας* με αμφότερες τις ιδέες της κύριας θεματικής ομάδος της *εκθέσεως*, ωστόσο, δεν αφήνει καθόλου ανεπιρρέαστη την έναρξη της *επανεκθέσεως*: από την πρώτη κύρια ιδέα επανέρχεται στα μ. 94-97a μόνον η δεύτερη φράση της περιόδου (πρβλ. μ. 5-8a), αφού η παρεμφερής πρώτη θεωρείται πλέον περιττή, έπειτα και από τις αλλεπάλληλες παραθέσεις της στα μ. 64-67, 74-77a και 80-83a· η δεύτερη κύρια ιδέα, εξ άλλου, επανεκτίθεται συνεπτυγμένη στα μ. 97b-103a, δίνοντας τώρα λιγότερη έμφαση στις μιμήσεις των μ. 10b-14a (πρβλ. μ. 97b-98a με 10b-11a και μ. 98b-99a με 13b-14a) και επαναφέροντας στην πληρότητά τους μόνο τα μ. 14b-18a (στα μ. 99b-103a), που συνιστούν και το μοναδικό στοιχείο της κύριας θεματικής ομάδος που *δεν* απασχολεί την κεντρική *επεξεργασία*. Επιπλέον, τα μ. 8b-9 και 18 επανεισάγονται μόλις στα μ. 103b-105[1470] και δη στην μετατροπική μορφή που έχουν εν τω μεταξύ προσλάβει στα μ. 71b-73 και ιδίως στα μ. 77b-79 της *επεξεργασίας*, προκειμένου τώρα να οδηγήσουν στην λα-ελάσσονα για την αμετάβλητη επαναφορά της μεταβάσεως στην υποκείμενη πέμπτη / υπερκείμενη τετάρτη στα μ. 106-121. Έτσι, η πλάγια θεματική ομάδα μπορεί να επανεκτεθεί επίσης χωρίς ουσιώδεις τροποποιήσεις (πέραν μιας – αναντίστοιχης προς την *έκθεση* – βραχύτατης παρεμβολής του ελάσσονος τρόπου στα μ. 134-135) στην αρχική Σολ-μείζονα στα μ. 122-141, όπως και η επικαλυπτόμενη με αυτήν κατακλείδα στα μ. 141b-145a (= μ. 54b-58a), την οποία πάντως διαδέχεται μια σύντομη καταληκτική προέκταση στα μ. 145b-148, στο πλαίσιο της οποίας ανακαλείται τρεις φορές το βασικό μοτίβο ογδόων της δεύτερης κύριας ιδέας εν είδει αποχαιρετισμού.

Η μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* επανέρχεται δυναμικά στο προσκήνιο το 1787, στα αργά μέρη δύο κουϊντέττων εγχόρδων. Η πρώτη περίπτωση αφορά στο Andante σε Φα-μείζονα του *κουϊντέττου σε Ντο-μείζονα* KV 515,[1471] το οποίο ανοίγει με ένα δωδεκάμετρο κύριο θέμα τριών τετράμετρων φράσεων, που καταλήγουν σε τέλεια (μ. 4), απατηλή (μ. 8) και τέλεια πτώση (μ. 12), αντιστοίχως. Παράλληλα, από το μ. 5 κ.εξ. η πρώτη βιόλα έρχεται ολοένα και περισσότερο στο προσκήνιο, γεγονός που την καθιστά ισότιμη με το πρώτο βιολί ήδη πριν την έναρξη του εκτενούς μεταβατικού θέματος των μ. 13-32a,[1472] στο οποίο τα δύο

[1470] Πρβλ. τις υπαινικτικές αναφορές του Weising (ό.π., σ. 187) τόσο ως προς την συντόμευση της κύριας θεματικής ομάδος όσο και ως προς την μετάθεση τμήματός της σε άλλη θέση στην *επανέκθεση*.
[1471] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 187· Webster, "Traditional Elements…", ό.π., σ. 102· Rosen, *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 311· Macdonald, ό.π., σ. 123· Schick, ό.π., σ. 85· Caplin, ό.π., σ. 217.
[1472] Πρβλ. Schick, ό.π., σ. 85.

προαναφερόμενα όργανα αναπτύσσουν διάλογο μεταξύ τους διαμορφώνοντας παράλληλα μια ασύμμετρη περίοδο, το πρώτο σκέλος της οποίας βρίσκεται ακόμη στο περιβάλλον της αρχικής τονικότητος και καταλήγει σε μισή πτώση στο μ. 20, ενώ το δεύτερο μετατρέπει προς την δευτερεύουσα τονικότητα της Ντο-μείζονος.[1473] Ο ιδιαίτερα προβεβλημένος ρόλος της πρώτης βιόλας τεκμηριώνεται μάλιστα ακόμη περισσότερο στο πλαίσιο του πλαγίου θέματος στην Ντο-μείζονα, καθώς όχι μόνον η οκτάμετρη ιδέα σε δομή προτάσεως των μ. 32b-40a επαναλαμβάνεται κατόπιν παρηλλαγμένη στα μ. 40b-47 μεταβιβάζοντας την βασική μελωδική γραμμή από το πρώτο βιολί στην πρώτη βιόλα, αλλά και το δεξιοτεχνικό πέρασμα του πρώτου βιολιού των μ. 48-50 επαναλαμβάνεται επίσης από την πρώτη βιόλα στα μ. 51-52 (= μ. 48-49) και δη με νέες καταληκτικές φιγούρες στο μ. 53, τις οποίες σφετερίζεται το πρώτο βιολί πλέον στα μ. 53b-54a προκειμένου να οδηγήσει στην ηχητικά συμπαγή πτωτική διαδικασία των μ. 54b-55.[1474] Με την τέλεια πτώση στο μ. 56, πάντως, ξεκινά απ' ευθείας η διαδικασία επαναπροσέγγισης της αρχικής τονικότητος μέσω ενός συνδετικού περάσματος, το οποίο ανοίγει με μια αλυσιδωτή ανάπλαση του υλικού του μ. 5 του κυρίου θέματος στα μ. 56-59 και ολοκληρώνεται με ένα σολιστικό πέρασμα του πρώτου βιολιού στα μ. 60-62.[1475] Δεδομένης όμως της πυκνότητας των θεματικών περιεχομένων της *εκθέσεως*, η μετέπειτα επανέκθεσή τους δεν υπόκειται σε σημαντικές μεταβολές: ως εκ τούτου, το κύριο θέμα επανέρχεται απαράλλακτο στα μ. 63-74, από την μετάβαση (στα μ. 75-92a) αποκόπτεται μόνο το δίμετρο 30-31 και παράλληλα η στροφή προς την Ντο-μείζονα στα μ. 24-29 αντικαθίσταται στα αντίστοιχα μ. 86-91 από σύντομη αρμονική περιπλάνηση με αναφορές και στην ομώνυμη ελάσσονα, ενώ το πλάγιο θέμα επανεκτίθεται κατ' αρχήν αυτούσιο στην Φα-μείζονα στα μ. 92b-114a και 117 (πρβλ. μ. 32b-54a και 55), μόνο που η απλή πτωτική διαδικασία του μ. 54b διευρύνεται στα μ. 114b-116 εν είδει μικρής καταγεγραμμένης καντέντσας για την πρώτη βιόλα και το πρώτο βιολί.[1476] Οι ελάχιστες αυτές τροποποιήσεις της *επανεκθέσεως* σε σχέση με την *έκθεση* καθιστούν μάλιστα απολύτως ισορροπημένες μεταξύ τους τις δύο αυτές μακροδομικές ενότητες, που καταλαμβάνουν από 55 μέτρα εκάστη. Ανάλογη εξισορρόπηση δεν διασφαλίζεται τουναντίον στον ίδιο βαθμό ανάμεσα στο επτάμετρο συνδετικό πέρασμα και την ενδεκάμετρη *coda* των μ. 118-128,[1477] παρ' ότι βέβαια τα δύο αυτά τμήματα παρουσιάζουν αρκετά σαφείς θεματικές και υφολογικές ομοιότητες· διότι, αν εξαιρέσουμε την "αναπλήρωση" του καταληκτικού μη-επανεκτιθέμενου αποσπάσματος της μεταβάσεως που πραγματοποιείται με την σχεδόν απαράλλακτη μεταφορά στην Φα-μείζονα των μ. 29-31 στα μ. 118-120,[1478] τόσο η αυτούσια παράθεση των μ. 9-11 του κυρίου θέματος στα μ. 121-123 όσο και τα καταληκτικά σολιστικά περάσματα της πρώτης βιόλας στα μ. 124-126 αλλά και του πρώτου βιολιού στα μ. 127-128[1479] έρχονται σε προφανή συσχετισμό με τα περιεχόμενα των μ. 56-59 και 60-62, έστω και αν δεν παραπέμπουν ευθέως σε αυτά.

Η δεύτερη περίπτωση μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία* της ιδίας περιόδου εντοπίζεται στο Adagio ma non troppo σε Μι-ύφεση-μείζονα του *κουϊντέττου εγχόρδων σε*

[1473] Πρβλ. εν μέρει Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 311), ο οποίος ωστόσο δεν αποσαφηνίζει την λειτουργία του "δεύτερου" αυτού θέματος των μ. 13 κ.εξ.

[1474] Πρβλ. Schick (ό.π., σ. 85-86, 87 και 89) και εν μέρει Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 311).

[1475] Πρβλ. Schick (ό.π., σ. 86) και εν μέρει Weising (ό.π., σ. 187).

[1476] Πρβλ. εν μέρει Weising (ό.π., σ. 187), Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 311) και Schick (ό.π., σ. 88).

[1477] Απλή αναφορά στην *coda* κάνει μόνον ο Weising, ό.π., σ. 187.

[1478] Το τρίμετρο αυτό δεν μπορεί να εκληφθεί ως τμήμα της *επανεκθέσεως*, διότι ναι μεν τα μ. 30-31 απουσιάζουν όντως από αυτήν, όχι όμως και το μ. 29 που επανέρχεται σε μεταφορά στο μ. 91. Γι' αυτόν τον λόγο δεν δικαιούται κανείς να θεωρήσει τα μ. 118-120 ως μετάθεση τμήματος της μεταβάσεως μετά την ολοκλήρωση του πλαγίου θέματος, παρά μόνον ως "αναπλήρωση" του συγκεκριμένου αποσπάσματος που υλοποιείται στο πλαίσιο των προαιρετικών λειτουργιών της *coda*.

[1479] Για το τελευταίο πεντάμετρο ο Schick (ό.π., σ. 88) έχει μονάχα να παρατηρήσει τον πρωταγωνιστικό ρόλο της πρώτης βιόλας και τον μάλλον συμπληρωματικό του πρώτου βιολιού· ουσιωδέστερα ζητήματα λειτουργίας των μ. 124-128 (και γενικότερα των μ. 118-128), εντούτοις, ουδόλως θίγονται.

*σολ-ελάσσονα* KV 516.[1480] Το κύριο θέμα αποτελείται ουσιαστικά από πολύ διαφορετικά μεταξύ τους σπαράγματα: η δίμετρη πρώτη φράση είναι ομοφωνική, όπως και η δεύτερη στα μ. 3-4 (με κατάληξη σε μισή πτώση), όπου όμως το πρώτο βιολί ξεχωρίζει ως σολιστικό όργανο· έπειτα, στα μ. 5-8 ένα τετράφθογγο μοτίβο ογδόων εναλλάσσεται ανάμεσα στο πρώτο βιολί και το τσέλλο και σταδιακά συνδυάζεται με προοδευτικά αυξανόμενο αριθμό εσωτερικών φωνών, έως ότου καταλήξει σε έναν ηχητικά συμπαγή πτωτικό σχηματισμό στα μ. 8b-9· εντούτοις, η απατηλή πτώση στο μ. 9b ακολουθείται από στοχαστικές παύσεις-τομές στο μ. 10, οι οποίες τελικά δίνουν νέα ώθηση, ώστε η (ενορχηστρωτικώς εμπλουτισμένη) επαναφορά των μ. 7-9 στα μ. 11-13 να οδηγηθεί αυτήν την φορά σε τέλεια πτώση, διορθώνοντας έτσι το προηγούμενο "σφάλμα" της.[1481] Η ακόλουθη μετάβαση της *εκθέσεως* στα μ. 14-18a βασίζεται εν πολλοίς σε μοτίβα του κυρίου θέματος και παρά την "μυστηριώδη" αρμονική της πορεία (που διέρχεται από την σχετική της δεσπόζουσας) φθάνει τελικά σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα.[1482] Στο σημείο αυτό μια πρώτη πλάγια θεματική ιδέα κάνει όντως την εμφάνισή της, παραδόξως όμως βρίσκεται στην τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας (σι-ύφεση-ελάσσονα), γεγονός που προσδίδει στα μ. 18b-26 μεγάλη εσωτερική ένταση, η οποία μάλιστα προοδευτικά ενισχύεται και από την εσωστρέφεια της αρμονικής παραμέτρου.[1483] Η αποκατάσταση του μείζονος τρόπου (με την αναμενόμενη Σι-ύφεση-μείζονα) επιτυγχάνεται λοιπόν μόνο στα μ. 27 κ.εξ., στα οποία η προηγούμενη ατμόσφαιρα μεταβάλλεται αίφνης με μια δεύτερη πλάγια ιδέα, το βασικό μοτίβο της οποίας συνιστά μια διακωμώδηση του εναρκτήριου θρηνητικού μοτίβου της αμέσως προηγούμενης ιδέας (πρβλ. την κύρια μελωδική γραμμή των μ. 18b-19a και 27).[1484] Ο ανάλαφρος χαρακτήρας του τριμέτρου 27-29 εδραιώνεται μάλιστα περαιτέρω κατά την παρηλλαγμένη επαναφορά της βασικής μελωδικής γραμμής από την πρώτη βιόλα στα μ. 30-32 (την οποία μιμείται και το πρώτο βιολί) και επανέρχεται αργότερα στις καταληκτικές χειρονομίες των μ. 35b-36, έχοντας ουσιαστικά διακοπεί μόνο κατά την εμφάνιση δύο μελωδικών φράσεων στα μ. 33-35a, το συγκρατημένο ύφος των οποίων παραπέμπει περισσότερο στο αρχικό δίμετρο του κυρίου θέματος.[1485] Ανάλογου ήθους είναι επίσης το μικρό συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση* στο μ. 37,[1486] το οποίο προετοιμάζει κατάλληλα την αυτούσια επαναφορά του κυρίου θέματος στα μ. 38-50.[1487] Αμετάβλητη όμως παραμένει και η θεματική πλευρά της μεταβάσεως, η οποία στα μ. 51-55a κατευθύνεται σταδιακά (μέσω της σχετικής ελάσσονος) προς μια μισή πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα.[1488] Η πλάγια θεματική ομάδα, εξ άλλου, επανεκτίθεται διατηρώντας όλα τα αρμονικά και θεματικά της χαρακτηριστικά στα μ. 55b-65

[1480] Πρβλ. Heinrich Birnbach, "Ueber die Form des zweiten Tonstücks einer Sonate, Symphonie, eines Quartetts, Quintetts u.s.w.", *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* 5/37, 1828, σ. 294· Weising, ό.π., σ. 187· Webster, "Traditional Elements…", ό.π., σ. 102· Flothuis, ό.π., σ. 25 και 36· Macdonald, ό.π., σ. 123· Kurt von Fischer, "Brief an einen Freund: Die zwei Adagios in Mozarts g-Moll Streichquintett KV 516", στο: Annegrit Laubenthal (επιμ.), *Studien zur Musikgeschichte: Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Bärenreiter, Kassel 1995, σ. 373· Caplin, ό.π., σ. 217.

[1481] Για το κύριο θέμα συνολικά, πρβλ. επίσης Flothuis (ό.π., σ. 37-38) και K. von Fischer (ό.π., σ. 372-373).

[1482] Πρβλ. Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 317-318), Flothuis (ό.π., σ. 36 και 38) και εν μέρει K. von Fischer (ό.π., σ. 373).

[1483] Πρβλ. Howard Chandler Robbins Landon, "The Haydn brothers (Michael and Joseph) and Mozart's String Quintets", στο: H. C. Robbins Landon, *The Mozart Essays*, Thames and Hudson, London 1995, σ. 151. Τουναντίον, ο Flothuis (ό.π., σ. 20 και 36) αμφιταλαντεύεται συνεχώς ανάμεσα στην θεώρηση της συγκεκριμένης θεματικής ιδέας ως πλάγιας ή ως μεταβατικής, προτού τελικά αποφασίσει να την αντιμετωπίσει ως τμήμα της μεταβάσεως (ό.π., σ. 38). Ο K. von Fischer (ό.π., σ. 373), τέλος, δεν τοποθετείται με σαφήνεια ως προς το εν λόγω ζήτημα, αλλά εμμέσως φαίνεται να συμμερίζεται την άποψη του Flothuis.

[1484] Πρβλ. Flothuis (ό.π., σ. 38) και K. von Fischer (ό.π., σ. 373).

[1485] Πρβλ. εν μέρει Flothuis (ό.π., σ. 38) και K. von Fischer (ό.π., σ. 373), ο οποίος μάλιστα εκλαμβάνει τα περιεχόμενα των μ. 33 κ.εξ. ως κατακλείδα της *εκθέσεως*.

[1486] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 187· Flothuis, ό.π., σ. 36 και 39· K. von Fischer, ό.π., σ. 373.

[1487] Πρβλ. Flothuis (ό.π., σ. 37 και 39) και K. von Fischer (ό.π., σ. 373).

[1488] Πρβλ. Flothuis (ό.π., σ. 39) και εν μέρει K. von Fischer (ό.π., σ. 373).

(στην ομώνυμη μι-ύφεση-ελάσσονα) και 66-75 (στην αρχική Μι-ύφεση-μείζονα)· μοναδική – αλλά καθόλου αμελητέα – διαφοροποίηση συνιστά εδώ η παρεμβολή του διμέτρου 63-64 ακριβώς πριν την πτωτική ολοκλήρωση της πρώτης πλάγιας ιδέας, που καθυστερείται από μια (άκρως αποπροσανατολιστική) εναρμόνια επέκταση της βεβαρημένης έκτης βαθμίδος![1489] Το κομμάτι ολοκληρώνεται παρ' όλα αυτά με μια *coda* στα μ. 76-82, στην οποία ο πτωτικός σχηματισμός των μ. 8-9 και 12-13 του κυρίου θέματος διευρύνεται στα μ. 76-78 και επικαλύπτεται με υπομνήσεις του τετράφθογγου μοτίβου των μ. 5 κ.εξ. από το τσέλλο στα μ. 78b-81, που αρχικά εναλλάσσονται και εν τέλει συνδυάζονται με σύντομες καταληκτικές χειρονομίες στο μέρος του πρώτου βιολιού.[1490]

Στα άλλα δύο αργά μέρη σε μορφή σονάτας του 1787, αντιθέτως, πραγματώνεται ο τριμερής τύπος· το Adagio cantabile σε Ντο-μείζονα του *σεξτέττου για δύο κόρνα και έγχορδα σε Φα-μείζονα* KV 522, που φέρει τον αυθεντικό τίτλο "ένα μουσικό αστείο" ("Ein musikalischer Spaß"),[1491] παρουσιάζει μάλιστα ιδιαίτερο αναλυτικό ενδιαφέρον. Τα όρια των δομικών μελών της *εκθέσεως*, κατ' αρχάς, δεν είναι ιδιαιτέρως αποσαφηνισμένα: το κύριο θέμα εκτείνεται τουλάχιστον μέχρι το μ. 4 (τέλεια πτώση), αλλά και τα μ. 5-6 θα μπορούσαν κάλλιστα να ανήκουν σε αυτό, αφού η μετατροπία προς την διπλή δεσπόζουσα πραγματοποιείται μόνο στα μ. 7-10a, τα οποία πάντως συνδέονται και με το δίμετρο 5-6 σε μια ευρύτερη αρμονική φράση. Από εκεί και ύστερα, βέβαια, η προτασιακή ιδέα των μ. 10b-14a διαμορφώνει από κοινού με την ακόλουθη περιοδική ιδέα των μ. 14b-22 μια πλάγια θεματική ομάδα στην δευτερεύουσα τονικότητα της Σολ-μείζονος, η οποία προεκτείνεται και από την βραχύτατη καταληκτική χειρονομία του μ. 23. Η ενότητα της *επεξεργασίας* παραθέτει αρχικά την δίμετρη πρώτη φράση του κυρίου θέματος στα μ. 24-25 στρεφόμενη προς την Ρε-μείζονα, αλλά αμέσως μετά την αλυσιδοποιεί έναν τόνο χαμηλότερα στα μ. 26-27, δίνοντας έτσι την αίσθηση μιας άμεσης επαναφοράς του κυρίου θεματικού υλικού στην αρχική τονικότητα· εντούτοις, η περαιτέρω αναπτυξιακή εξέλιξη οδηγείται γρήγορα προς την μι-ελάσσονα στα μ. 28-30, με γνώριμο μοτιβικό υλικό που ωστόσο αναπλάθεται ελεύθερα και ακολούθως αλυσιδοποιείται και εξυφαίνεται στα μ. 31-36, ακολουθώντας έναν κύκλο πεμπτών που καταλήγει σε πτώση στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος. Στο σημείο αυτό, ο Mozart προβαίνει σε κάτι το απρόσμενο: επανεκθέτει ολόκληρο το κύριο θέμα, διατηρώντας μεν αναλλοίωτη την μοτιβική και υφολογική υπόσταση των μ. 1-4 και 5-6 στα μ. 37-40 και 41-42, αλλά προσαρμόζοντάς τα στο περιβάλλον της ομώνυμης ντο-ελάσσονος και της μείζονος σχετικής της (Μι-ύφεση-μείζονος)! Αυτή η εντυπωσιακή τροπική και επιπλέον τονική παρέκκλιση στην έναρξη της *επανεκθέσεως* καθιστά λοιπόν αναγκαία την προσθήκη ενός μικρού τμήματος επαναφοράς στην ντο-ελάσσονα στα μ. 43-44, προκειμένου στα μ. 45-48a να ακολουθήσει σε μεταφορά στην υποκείμενη πέμπτη (ως επί το πλείστον) και το μεταβατικό υλικό των μ. 7-10a, που με την σειρά του οδηγεί ομαλά στην επαναφορά ολόκληρης της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Ντο-μείζονα στα μ. 48b-60 με επουσιώδεις μονάχα τροποποιήσεις. Κάπου εδώ η μορφή σονάτας έχει ουσιαστικά ολοκληρωθεί· παρ' όλα αυτά, ο Mozart προσθέτει εν είδει *coda* ένα πλήρες καταληκτικό ritornello τεχνοτροπίας κοντσέρτου, που περιλαμβάνει προετοιμασία καντέντσας στα μ. 61-63 (σε ταυτοφωνία όλων των εγχόρδων προς μίμησιν ενός ορχηστρικού tutti), καταγεγραμμένη σολιστική καντέντσα για το πρώτο βιολί στα μ. 64-76 (γεμάτη κοινότοπα περάσματα στην Ντο-μείζονα, αλλά και μια "επίδειξη" εσφαλμένης τοποθέτησης των δακτύλων στην πολύ υψηλή περιοχή του οργάνου που οδηγεί σε παρέκκλιση στην Ρε-μείζονα στο μ. 75), καθώς και μια επίφαση "ορχηστρικού" επιλόγου στα μ. 77-80, με νέο υλικό αλλά και ανάκληση του καταληκτικού στοιχείου της *εκθέσεως* (πρβλ. μ. 79 με 23) που απαλείφθηκε από την *επανέκθεση*.

[1489] Πρβλ. Flothuis (ό.π., σ. 36 και 39-41) και K. von Fischer (ό.π., σ. 373).
[1490] Πρβλ. Flothuis (ό.π., σ. 36 και 41) και εν μέρει Weising (ό.π., σ. 187) και K. von Fischer (ό.π., σ. 373).
[1491] Μόνον ο Weising (ό.π., σ. 187) αναφέρεται υπαινικτικά σε αυτό το αργό μέρος, διαπιστώνοντας ότι πρόκειται για μορφή τριμερούς σονάτας με *coda*.

Το στοιχείο της τροπικής εναλλαξιμότητος έρχεται στο προσκήνιο και στην περίπτωση του Andante σε Ρε-μείζονα της *σονάτας για πιάνο και βιολί σε Λα-μείζονα* KV 526, που ακολουθεί επίσης το τριμερές δομικό πρότυπο σονάτας (με επανάληψη μόνο της *εκθέσεως*).[1492] Εδώ λοιπόν, αμφότερες οι τονικές περιοχές της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως* μοιράζονται ανάμεσα στον μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο: το κύριο θέμα οργανώνεται ως δεκαεξάμετρη περίοδος, οι δύο φράσεις της οποίας ξεκινούν από την Ρε-μείζονα (μ. 1-5 και 9-13), αλλά κατόπιν στρέφονται προς την ομώνυμη ρε-ελάσσονα (μ. 6-7 και 14-15) και καταλήγουν σε αυτήν με τέλεια (μ. 8) ή μισή πτώση (μ. 16)· στην συνέχεια, η πρώτη πλάγια ιδέα παρουσιάζεται στα μ. 17-23 απ' ευθείας στην Λα-μείζονα, όμως η περιοδική δεύτερη πλάγια ιδέα των μ. 24-32 αφιερώνεται αποκλειστικά στην λα-ελάσσονα,[1493] οπότε ο μείζων τρόπος αποκαθίσταται εν τέλει μόνο με την έλευση της κατακλείδας, η οποία συνίσταται σε μια ασύμμετρη περιοδική ιδέα στην Λα-μείζονα (στα μ. 33-38) καθώς και σε μια σύντομη προέκτασή της (στα μ. 39-41). Αξιοπαρατήρητη ακόμη είναι η μοτιβική συνάφεια τόσο της πρώτης πλάγιας ιδέας όσο και της καταληκτικής προς το κύριο θέμα, αν και αυτή περιορίζεται κυρίως στα συνοδευτικά θεματικά στοιχεία.[1494] Η *επεξεργασία*, εξ άλλου, ασχολείται κατ' αποκλειστικότητα με το υλικό του κυρίου θέματος και δη με το αρχικό του δίμετρο, το οποίο παραθέτει στα μ. 42-43 μετατρέποντας προς την μι-ελάσσονα και κατόπιν το αλυσιδοποιεί και το προεκτείνει στα μ. 44-46 φθάνοντας στο περιβάλλον της σχετικής σι-ελάσσονος· παρ' όλα αυτά, μια χρωματική μεταβολή στο μ. 47 οδηγεί στην (υποδεσπόζουσα) Σολ-μείζονα, στην οποία κατόπιν παρατίθεται ολόκληρη η φράση των μ. 9-12 στα μ. 48-51. Η εξέλιξη του κυρίου θέματος στα μ. 5 κ.εξ., αντιθέτως, εμφανίζεται μόνο στο τελικό τμήμα της *επεξεργασίας*, εν μέρει συνεχίζοντας την προηγούμενη θεματική παράθεση στην περιοχή της υποδεσπόζουσας (πρβλ. μ. 52-53 με 5-6) και εν μέρει λειτουργώντας ως αναπτυξιακό-μετατροπικό πέρασμα προς την *επανέκθεση* στα μ. 54-56. Με την επαναφορά λοιπόν της αρχικής Ρε-μείζονος, το πρώτο τετράμετρο του κυρίου θέματος επανεκτίθεται στα μ. 57-60, με μια ρυθμική παραλλαγή στο συνοδευτικό μέρος του πιάνου (συγκοπές) που παραπέμπει σε τμήμα της κατακλείδας (πρβλ. μ. 35b-38). Αν όμως το στοιχείο αυτό υποδεικνύει μια κάποια επίδραση ενός ύστερου τμήματος της *εκθέσεως* επί της τρίτης μακροδομικής ενότητος, τότε η εξάλειψη των μ. 5-12 και η σύνδεση του αρχικού τετραμέτρου με την αυτούσια επαναφορά μόνο των μ. 13-16 στα μ. 61-64, που έχουν ως αποτέλεσμα την δραστική συρρίκνωση του επανεκτιθέμενου κυρίου θέματος κατά το ήμισυ της αρχικής του εκτάσεως,[1495] τεκμηριώνουν αδιαμφισβήτητα τον σημαντικό βαθμό αλληλεπίδρασης μεταξύ της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως* του ώριμου αυτού έργου προς αποφυγή θεματικών πλεονασμών! Από την άλλη πλευρά βέβαια, το σύνολο των πλαγίων και καταληκτικών θεματικών ιδεών μεταφέρεται στα εναπομείναντα μ. 65-89 στην τονικότητα της Ρε-μείζονος (πλην της – αναλογικής προς την *έκθεση* – παρεμβολής της ομώνυμης ελάσσονος στα μ. 72-80) με ελάχιστες, τελείως επουσιώδεις τροποποιήσεις.

Το *κουϊντέττο εγχόρδων σε ντο-ελάσσονα* KV 516b / 406 απασχόλησε τον Mozart το αργότερο μέχρι την έναρξη του έτους 1788, οφείλει όμως την ύπαρξή του σε μια παλαιότερη *σερενάτα για πνευστά* (KV 384a / 388), η σύνθεση της οποίας τοποθετείται στα 1782. Ως εκ τούτου, το αργό μέρος του *κουϊντέττου*, ένα Andante σε Μι-ύφεση-μείζονα και σε τριμερή μορφή σονάτας,[1496] υπάρχει σε δύο σχεδόν ταυτόσημες εκδοχές, δηλαδή στην πρωτότυπη γραφή του για ένα σύνολο οκτώ πνευστών (ζεύγη όμποε, κλαρινέττων, κόρνων και φαγγόττων) αλλά και σε μεταγραφή για κουϊντέττο εγχόρδων, στην οποία και θα

[1492] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 187) και Macdonald (ό.π., σ. 124).
[1493] Σχετική αναφορά στην χρήση της ελάσσονος δεσπόζουσας εντός της *εκθέσεως* του αργού αυτού μέρους γίνεται και από τον Flothuis, ό.π., σ. 36.
[1494] Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 187.
[1495] Πρβλ. ό.π.
[1496] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 184) και Macdonald (ό.π., σ. 123).

επικεντρωθούμε. Η δομή της *εκθέσεως* χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερη σαφήνεια: το κύριο θέμα διατυπώνεται ως δεκαεξάμετρη περίοδος, με πτώσεις στην δεσπόζουσα (μ. 8) και την τονική (μ. 16a), ενώ η δεύτερη φράση του όχι μόνο διευρύνει και προς τις δύο κατευθύνσεις το χρησιμοποιούμενο ηχητικό φάσμα, αλλά εμπλουτίζει και την ρυθμική επιφάνεια του θέματος με περάσματα τριακοστών-δευτέρων στο πρώτο βιολί στα μ. 13-15· εν είδει περιόδου διαμορφώνεται και το μεταβατικό θέμα των μ. 16b-23, που έπειτα από πτώση στην δεσπόζουσα (στο μ. 20a) στρέφεται οριστικά προς την δευτερεύουσα τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος,[1497] στην οποία κατόπιν εκτίθενται το επίσης περιοδικό πλάγιο θέμα των μ. 24-39 καθώς και η επικαλυπτόμενη με αυτό κατακλείδα των μ. 39-46. Η *επεξεργασία*, από την πλευρά της, βασίζεται σε τρία αλλεπάλληλα παραλλάγματα του κυρίου θέματος: το πρώτο από αυτά (στα μ. 47-52) ξεκινά από την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* και ουσιαστικά "διακόπτεται" στην δεσπόζουσα της φα-ελάσσονος· το δεύτερο (στα μ. 53-59), με αφετηρία την σχετική της υποδεσπόζουσας φθάνει λίγο μακρύτερα, σε μισή πτώση επί της Λα-ύφεση-μείζονος· ομοίως δε, το τρίτο και εκτενέστερο παράλλαγμα του κυρίου θέματος (στα μ. 60-68) εμμένει περισσότερο στην υποδεσπόζουσα, προτού τελικά καταλήξει στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος.[1498] Καθώς όμως οι τρεις αυτές θεματικές παραθέσεις – και ιδίως η τρίτη (πρβλ. τα μ. 60-64 με τα 1-5 αλλά και την κατάληξη στην δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος) – προσεγγίζουν όλο και περισσότερο την μορφή της αρχικής φράσεως της περιόδου του κυρίου θέματος, η απαλοιφή των μ. 1-8 από την *επανέκθεση* και η επαναφορά μόνο της παρεμφερούς δεύτερης φράσεως των μ. 9-16a στα μ. 69-76a συνιστά μια πολύ λογική – από συνθετικής επόψεως – αντιμετώπιση του υλικού. Πολύ μεγαλύτερη έκπληξη, αντιθέτως, προξενεί το γεγονός ότι η μετάβαση μένει κατ' ουσίαν αμετάβλητη σε μοτιβικό και αρμονικό επίπεδο στα μ. 76b-83, με αποτέλεσμα η πρώτη φράση του πλαγίου θέματος να επανεκτίθεται "εκ παραδρομής" στην Σι-ύφεση-μείζονα στα μ. 84-90, δηλαδή όπως ακριβώς και στην *έκθεση*! Το σφάλμα αυτό διορθώνεται τελικά στο συνδετικό πέρασμα του πρώτου βιολιού στο μ. 91 (= μ. 31) και έτσι η δεύτερη – τουλάχιστον – φράση του πλαγίου θέματος μεταφέρεται φυσιολογικά στην Μι-ύφεση-μείζονα στα μ. 92-99, ακολουθούμενη και από την αυτούσια τονική επαναφορά της κατακλείδας στα μ. 99-106. Η αρμονική αυτή "ανωμαλία" εντός της *επανεκθέσεως* θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως ένας

[1497] Η ερμηνεία του Caplin (ό.π., σ. 281) για τα μ. 16b-23 είναι πολύ προβληματική: στην πραγματικότητα βέβαια, η υποτιθέμενη συγχώνευση των λειτουργιών της μεταβάσεως και του πλαγίου θέματος (την οποία εντοπίζει στο σημείο αυτό ο συγγραφέας) μάλλον υποδηλώνει καθ' υπερβολήν τον ιδιαίτερα θεματικό χαρακτήρα της συγκεκριμένης μεταβάσεως.

[1498] Στην πρωτότυπη εκδοχή του αργού αυτού μέρους (KV 384a / 388), η *επεξεργασία* είναι μεγαλύτερη κατά ένα μέτρο, εξαιτίας της προέκτασης της δεύτερης φράσεως των μ. 53-59 στα μ. 59b-60, κατά τον τρόπο ακριβώς που και τα μ. 67b-68 της μεταγραφής για έγχορδα προεκτείνουν την κατάληξη της τρίτης φράσεως στα μ. 66b-67a. Κατά συνέπειαν, η φραστική δομή του πρωτοτύπου (6 + *8* + 9 μέτρων) μεταβάλλεται ελαφρώς στην μεταγραφή (6 + *7* + 9 μέτρα), γεγονός όμως που αφήνει ανεπιρρέαστη την βασική συνθετική ιδέα της προοδευτικής επιμήκυνσης των δομικών αυτών τμημάτων. Ο λόγος για τον οποίον ο Mozart αφαίρεσε ένα μέτρο από την μεταγραφή για έγχορδα, οφείλεται προφανώς στις διαφορετικές δυνατότητες που του παρείχαν τα δύο διαφορετικά οργανικά σύνολα. Στην *serenata*, κατ' αρχάς, η πρώτη φράση της *επεξεργασίας* αξιοποιεί το σύνολο των πνευστών, αλλά η δεύτερη περιορίζεται στις υψηλές φωνές (όμποε και κλαρινέττα) – με τις χαμηλές (κόρνα και φαγγόττα) να επανεισάγονται μόνο στην καταληκτική προέκταση εν είδει αντιλάλου – και η τρίτη ανατίθεται παρομοίως μόνο στις χαμηλές φωνές (με την πτωτική της κατάληξη να προεκτείνεται αυτήν την φορά από τις επανεμφανιζόμενες υψηλές). Αυτή η αντιφωνική διάσπαση του οργανικού συνόλου σε δύο ομάδες των τεσσάρων οργάνων φαίνεται ωστόσο πως δεν μπορούσε να λειτουργήσει εξίσου καλά στην μεταγραφή για κουϊντέττο, δεδομένου του μικρότερου αριθμού οργάνων αλλά και του ομοιόμορφου ηχοχρώματος των εγχόρδων: έτσι, η πρώτη φράση της *επεξεργασίας* αξιοποιεί το σύνολο των οργάνων, ενώ από τις δύο επόμενες απουσιάζει μόνο το τσέλλο ή το πρώτο βιολί, αντιστοίχως, αλλά η πτωτική κατάληξη της δεύτερης φράσεως στην υψηλή ηχητική περιοχή μένει τώρα χωρίς αντίλαλο (από την χαμηλή περιοχή), εν αντιθέσει προς την κατάληξη της τρίτης φράσεως στην χαμηλή περιοχή που επαναλαμβάνεται άμεσα στην άνω οκτάβα· επομένως, η εκδοχή για κουϊντέττο εγχόρδων θυσιάζει την αναλογία που δημιουργούν οι προεκτάσεις των δύο τελευταίων φράσεων της μεσαίας ενότητος, όμως με αυτόν τον τρόπο δίνει συγχρόνως μεγαλύτερη έμφαση στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος που προαναγγέλλει την έναρξη της *επανεκθέσεως*.

μουσικός αστεϊσμός: η μετάβαση, "απορροφημένη" από την θεματική της αυτοτέλεια, "λησμονεί" εντελώς τον λειτουργικό ρόλο που καλείται να επιτελέσει στην τρίτη μακροδομική ενότητα, υποχρεώνοντας έτσι το πλάγιο θέμα να βρει από μόνο του τον δρόμο προς την αρχική τονικότητα, αφ' ότου όμως η τονική πορεία της *επανεκθέσεως* έχει ήδη δώσει την παραπλανητική εντύπωση μιας *εκθέσεως*.

Στις αρχές του 1788, επίσης, ολοκληρώθηκε η σύνθεση της *σονάτας για πιάνο σε Φα-μείζονα* KV 533 & 494, το Andante σε Σι-ύφεση-μείζονα της οποίας συνιστά ένα από τα πλέον ανεπτυγμένα δείγματα τριμερούς σονάτας μεταξύ των αργών μερών στο είδος του.[1499] Το κύριο θέμα αποτελείται από δύο πολύ χαρακτηριστικά στοιχεία που διαμορφώνουν μία τετράμετρη και μία εξάμετρη φράση, με πτώσεις στην τονική (στο μ. 4) και την δεσπόζουσα (στο μ. 10) αντιστοίχως. Ακολούθως, η πρώτη φράση επανέρχεται αυτούσια στα μ. 11-14, ενώ το ίδιο ισχύει εν πολλοίς και για την δεύτερη, τουλάχιστον στα μ. 15-18 (= μ. 5-8), αν και η κατάληξή της προεκτείνεται στα μ. 19-22 φθάνοντας τελικά στην διπλή δεσπόζουσα· ως εκ τούτου, τα δύο σκέλη μιας εκτενούς (ασύμμετρης) περιόδου αναλαμβάνουν τις διακριτές λειτουργίες του κυρίου θέματος (μ. 1-10) και της μεταβάσεως της *εκθέσεως* (μ. 11-22).[1500] Το επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος, εντούτοις, εισάγεται και στην έναρξη της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας στην Φα-μείζονα στα μ. 23-32 (προσδίδοντας γενικότερα μιαν αίσθηση "μονοθεματικότητος"), αυτήν την φορά στην γραμμή του μπάσσου που εναλλάσσεται με μια φιγούρα αρπισμών στο δεξί χέρι, η οποία μάλιστα στην αναπτυξιακή εξέλιξη της προτασιακής αυτής δομής (και συγκεκριμένως στα μ. 29-30) διέρχεται από μια κατάσταση "αιωρούμενης τονικότητος", προτού τελικά οδηγηθεί σε σαφή πτώση στην Φα-μείζονα.[1501] Συνεχίζοντας την διαδικασία σταδιακής ρυθμικής πύκνωσης που ακολουθείται με συνέπεια καθ' όλην την διάρκεια της *εκθέσεως* (τέταρτα και όγδοα στο κύριο θέμα και την μετάβαση, δέκατα-έκτα στην πρώτη πλάγια ιδέα), η δεύτερη πλάγια ιδέα των μ. 33-41 επιβάλλει ως νέο στοιχείο περάσματα τριήχων δεκάτων-έκτων, ενώ, έπειτα από μια άκρως εκφραστική παρεμβολή του αντίθετου τρόπου στα μ. 38-41, η καταληκτική ιδέα των μ. 42-46 ολοκληρώνει την πρώτη ενότητα με πτωτικούς σχηματισμούς τριακοστών-δευτέρων.[1502] Η ενότητα της *επεξεργασίας* αφιερώνεται εξίσου στην ανάπτυξη κυρίων και πλαγίων μοτιβικών στοιχείων και διαιρείται σε δύο σαφώς διακριτά μεταξύ τους τμήματα που έχουν την ίδια ακριβώς έκταση. Στο πρώτο από αυτά (μ. 47-59), το επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος αλλά και της πλάγιας θεματικής ομάδος εναλλάσσεται με περάσματα τριήχων δεκάτων-έκτων, παραπέμποντας κατ' αρχήν στην πρώτη πλάγια θεματική ιδέα, συγχρόνως όμως και στην δεύτερη ως έναν βαθμό· η αλυσιδοποίηση και η μετέπειτα εξύφανση των μοτιβικών αυτών στοιχείων (που εναλλάσσονται αρχικά ανά τέσσερα και έπειτα ανά δύο μέτρα στην υψηλή και την χαμηλή ηχητική περιοχή του οργάνου) ξεκινά από την σχετική ρε-ελάσσονα και – δίχως ουσιαστικά να έχει απομακρυνθεί από αυτήν – καταλήγει σε μια ισχυρή πτώση-

[1499] Πρβλ. Marks, ό.π., σ. 113· Dennerlein, ό.π., σ. 245· Stockmeier, ό.π., σ. 152· Weising, ό.π., σ. 188· Rosenberg, ό.π., σ. 122· Newman, ό.π., σ. 161· Macdonald, ό.π., σ. 120· Rampe, ό.π., σ. 124· Irving, *Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 160.

[1500] Πρβλ. εν μέρει Irving, *Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 160. Από τις τρεις (!) διαφορετικές ερμηνείες που προτείνει η Marks (ό.π., σ. 113 και 120), οι δύο πρώτες, σύμφωνα με τις οποίες το κύριο μπορεί να εκτείνεται μέχρι το μ. 18 ή το μ. 14, είναι στυγνά φορμαλιστικές και δεν δικαιώνονται ούτε από την εξέλιξη των πραγμάτων στην *επανέκθεση*· η τρίτη, αντιθέτως, ταυτίζεται με αυτήν που υποστηρίζω και εγώ. Από την πλευρά του, ο Rosenberg (ό.π., σ. 121) εκλαμβάνει ολόκληρη την περίοδο των μ. 1-22 ως κύριο θέμα, χωρίς δηλαδή να διακρίνει καμμία μετάβαση σε αυτά.

[1501] Πρβλ. εν μέρει Marks (ό.π., σ. 113 και 120· η εναλλακτική βεβαίως πρόταση, κατά την οποία τα μ. 23-32 θα μπορούσαν να εκληφθούν και ως μετάβαση, είναι ανεπαρκώς αιτιολογημένη και ως εκ τούτου απορριπτέα), Dennerlein (ό.π., σ. 245), Rosenberg (ό.π., σ. 121), Rampe (ό.π., σ. 279) και Irving (*Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 160).

[1502] Πρβλ. Irving (*Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 160) και εν μέρει Marks (ό.π., σ. 113 και 120-121). Σύμφωνα με τον Rosenberg (ό.π., σ. 122), αντιθέτως, τα μ. 33-46 συνολικά διαμορφώνουν την κατακλείδα της *εκθέσεως*.

τομή στην δεσπόζουσά της.[1503] Το δεύτερο τμήμα της *επεξεργασίας* (μ. 60-72), αντιθέτως, ασχολείται αποκλειστικά με το δεύτερο μοτιβικό στοιχείο του κυρίου θέματος (των μ. 5 κ.εξ.), το οποίο υπόκειται σε συνεχή αλυσιδοποίηση (άλλοτε στο δεξί και άλλοτε στο αριστερό χέρι) και ακολουθώντας μια αδιάλειπτη μετατροπική πορεία, με ανιούσα τάση αλλά χωρίς σαφείς τονικοποιήσεις, βρίσκει τελικά την κορύφωσή του σε μια δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της αρχικής τονικότητος, στην οποία και εκλύεται όλη η συσσωρευμένη ένταση της προαναφερθείσας αναπτυξιακής διαδικασίας με έναν κατιόντα αρπισμό τριήχων δεκάτων-έκτων.[1504] Έτσι, στα ακόλουθα μ. 73-82 μπορεί πλέον να επανεκτεθεί ολόκληρο το κύριο θέμα χωρίς την παραμικρή αλλαγή, εν αντιθέσει προς το υλικό της μεταβάσεως, από το οποίο τα μ. 11-14 επανέρχονται μεν στα μ. 83-86 αλλά με διασταύρωση των ρόλων των δύο χεριών και εντυπωσιακή ανάπλαση της πρώην συνοδευτικής γραμμής σε κατ' εξοχήν μελωδική (ειδικά το δίμετρο 83-84, μάλιστα, παραπέμπει ευθέως στην έναρξη της *επεξεργασίας*), τα μ. 15-18 αποκόπτονται, ενώ τα μ. 19-22 μεταφέρονται δίχως μεταβολές στην υποκείμενη πέμπτη στα μ. 87-90.[1505] Η τεχνική της διπλής αντίστιξης επιρρεάζει επίσης την έναρξη της επανεκτιθέμενης στην Σι-ύφεση-μείζονα πρώτης πλαγίας θεματικής ιδέας στα μ. 91-100, δίχως όμως να συνεπιφέρει δομικές τροποποιήσεις·[1506] αυτούσια, εξ άλλου, είναι η τονική επαναφορά τόσο της δεύτερης πλάγιας θεματικής ιδέας στα μ. 101-109 όσο και της κατακλείδας στα μ. 110-114, παρ' ότι βέβαια η πτωτική κατάληξη της *εκθέσεως* υποκαθίσταται στο μ. 114 από ένα πέρασμα τριήχων δεκάτων-έκτων, με το οποίο ανοίγει σε επικάλυψη μια σχετικώς σύντομη *coda* (μ. 114-122), η οποία συνίσταται σε δύο παραλλάγματα της πτωτικής ακολουθίας της δεύτερης πλάγιας ιδέας (πρβλ. τα μ. 114-116 και 117-119 περίπου με τα μ. 38-41 / 106-109) καθώς και σε καταληκτικούς αρπισμούς τριήχων δεκάτων-έκτων στα μ. 120-121 που οδηγούν στην ετεροχρονισμένη αποκατάσταση της πτωτικής χειρονομίας του μ. 46 στο μ. 122.[1507]

Η μοναδική περίπτωση εφαρμογής του τύπου σονάτας χωρίς *επεξεργασία* εν έτει 1788 συναντάται στο Andante con moto σε Λα-ύφεση-μείζονα της *συμφωνίας σε Μι-ύφεση-μείζονα* KV 543.[1508] Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει εδώ η διατύπωση του κυρίου θέματος στην *έκθεση* ως αυτοτελούς τριμερούς ασματικής δομής, για την οποία μάλιστα προβλέπονται και οι τυπικές επαναλήψεις των επιμέρους τμημάτων κατά το σχήμα ||: α :||: β α΄ :||.[1509] Το πρώτο τμήμα (α), συγκεκριμένως, είναι μια οκτάμετρη περίοδος με δύο πτώσεις στην δεσπόζουσα

[1503] Πρβλ. ιδίως Marks (ό.π., σ. 121) και δευτερευόντως Dennerlein (ό.π., σ. 245), Rosenberg (ό.π., σ. 122), Rampe (ό.π., σ. 280), Irving (*Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 160).

[1504] Πρβλ. κατά κύριον λόγο Marks (ό.π., σ. 121) και σε μικρότερο βαθμό Dennerlein (ό.π., σ. 245), Rosenberg (ό.π., σ. 122), Irving (*Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 160-161).

[1505] Πρβλ. σε γενικές γραμμές τα σχόλια της Marks (ό.π., σ. 113, 120 και 121), παρά το γεγονός ότι η συγγραφέας εμμένει ατυχώς στην αρχική της εκτίμηση ότι το κύριο θέμα εκτείνεται στην *έκθεση* μέχρι το μ. 18, οπότε εδώ θεωρεί αναπόφευκτα πως αυτό επανεκτίθεται σε ημιτελή μορφή· την ίδια εσφαλμένη άποψη περί "συντομευμένου" κυρίου θέματος υποστηρίζουν επίσης οι Weising (ό.π., σ. 188) και Rosenberg (ό.π., σ. 122). Ο Dennerlein (ό.π., σ. 245), εξ άλλου, αντιμετωπίζει την μετάβαση ως αναπτυξιακό τμήμα που προηγείται της επανεκθέσεως της πλάγιας θεματικής ομάδος, αλλά είναι βέβαιο ότι στην δεδομένη περίπτωση δεν μπορεί να γίνει λόγος για "δευτερεύουσα ανάπτυξη".

[1506] Πρβλ. Marks, ό.π., σ. 113 και 121· Rosenberg, ό.π., σ. 122· Rampe, ό.π., σ. 280.

[1507] Πρβλ. εν μέρει Marks (ό.π., σ. 113 και 121) και ακόμη λιγότερο Rampe (ό.π., σ. 280). Απλή μνεία της εννεάμετρης αυτής *coda* κάνει ο Macdonald (ό.π., σ. 120), ενώ για τον Rosenberg (ό.π., σ. 122) τα μ. 114-122 συνιστούν μάλλον μια καταληκτική προέκταση της *επανεκθέσεως*.

[1508] Πρβλ. Alan Edgar Frederic Dickinson, *A Study of Mozart's Last Three Symphonies*, Oxford University Press, London 1927, σ. 19· Weising, ό.π., σ. 188· Eric Wen, "A Tritone Key Relationship: The Bridge Sections of the Slow Movement of Mozart's 39th Symphony", *Music Analysis* 5/1, 1986, σ. 59· Leo Treitler, "Mozart and the Idea of Absolute Music", στο: H. Danuser – H. de la Motte-Haber – S. Leopold – N. Miller (επιμ.), *Das musikalische Kunstwerk: Geschichte – Ästhetik – Theorie (Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag)*, Laaber-Verlag, Laaber 1988, σ. 433· Smyth, "Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 239· Caplin, ό.π., σ. 217. Ο Tobel (ό.π., σ. 161) υποστηρίζει περιέργως ότι στο αργό αυτό μέρος η μορφή σονάτας (χωρίς *επεξεργασία*) συνδυάζεται με την τριμερή ασματική· ο Dearling (ό.π., σ. 151-152), τέλος, αναφέρεται σε μορφή ρόντο!

[1509] Πρβλ. Tobel (ό.π., σ. 161), Wen (ό.π., σ. 59 και ιδίως 60), Treitler (ό.π., σ. 431), Smyth ("Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 239 και 240) και εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 19 και 20).

(στα μ. 4 και 8)· περαιτέρω, το αντιθετικό δεύτερο τμήμα (β) εμμένει καθ' όλην την διάρκειά του στο περιβάλλον της δεσπόζουσας, αξιοποιώντας το δεδομένο παρεστιγμένο μοτιβικό υλικό στην κατασκευή μιας προτάσεως στα μ. 9-16, με την οποία μάλιστα επικαλύπτεται μια τετράμετρη καταληκτική προέκταση στα μ. 16-19. Έτσι, στα μ. 20-27 (α΄) το αρχικό οκτάμετρο επανέρχεται στην Λα-ύφεση-μείζονα, τροποποιώντας όμως την κατάληξη της δεύτερης τετράμετρης φράσεώς του, προκειμένου να ολοκληρωθεί πλέον στην τονική· ενδιάμεσα πάντως, στα μ. 22-25, αίσθηση προκαλεί μια παρεμβολή στον αντίθετο (ελάσσονα) τρόπο, παρ' ότι βέβαια αυτή δεν επιρρεάζει (ακόμη) σε τίποτε την σύσταση του θεματικού της περίγυρου.[1510] Εντούτοις, η εξέλιξη της *εκθέσεως* μετά την ολοκλήρωση του κυρίου θέματος είναι εξόχως "ανατρεπτική": στα μ. 28-29 ένα ήσυχο πέρασμα από τα πρωτοεμφανιζόμενα σε αυτό το σημείο πνευστά στρέφεται προς την σχετική φα-ελάσσονα,[1511] από την οποία οι δραματικές χειρονομίες των μεταβατικών μ. 30-38 οδηγούν σταδιακά προς την διπλή δεσπόζουσα – σε ένα ξέσπασμα ολόκληρης της ορχήστρας που ουσιαστικά αναιρεί ό,τι έχει προηγηθεί![1512] Παρ' όλα αυτά, το πλάγιο θέμα στην Μι-ύφεση-μείζονα αποκαθιστά στην συνέχεια όχι μόνο τον χαρακτήρα του κυρίου θέματος αλλά και τα μοτιβικά του περιεχόμενα, καθώς στα μ. 39-44 μεταφέρει επανενορχηστρωμένα στα νέα τονικά συμφραζόμενα τα μ. 9-14 και κατόπιν αναπτύσσει περαιτέρω την φιγούρα του μ. 10, εν είδει αλυσίδος (σε συνδυασμό και με νέο αντιθεματικό υλικό) στα μ. 45-49 αλλά και σε ελεύθερη πτωτική εξύφανση στα μ. 50-53.[1513] Κατά συνέπειαν, τόσο η επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητος όσο και η ανανέωση του θεματικού υλικού εναποτίθενται στην επικαλυπτόμενη με το πλάγιο θέμα καταληκτική ιδέα των μ. 53-59, στην οποία οι αλλεπάλληλες μιμήσεις μεταξύ των ξύλινων πνευστών επί τη βάσει του περάσματος των μ. 28-29 καταλήγουν τελικά σε μια απέριττη πτωτική ακολουθία των εγχόρδων (στα μ. 58-59)·[1514] αντιθέτως, η ελαφρώς τροποποιημένη επανάληψη της ίδιας μιμητικής διαδικασίας στα μ. 60-64 εξυφαίνεται περαιτέρω από τα πνευστά στα μ. 65-67, μεταβάλλοντας έτσι το καταληκτικό υλικό της *εκθέσεως* σε συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση*.[1515]

Η δεύτερη μακροδομική ενότητα ανοίγει – όπως είναι φυσικό – με την επαναφορά του κυρίου θέματος, το οποίο όμως υπόκειται πλέον σε αρκετές και σημαντικές αλλαγές: αυτούσια επανέρχεται ουσιαστικά μόνον η πρώτη τετράμετρη φράση στα μ. 68-71, ενώ η δεύτερη (μ. 5-8) παρουσιάζεται από τα πνευστά στα μ. 72-75 και επιπλέον εμπλουτίζεται με νέο αντιθεματικό υλικό που εισάγουν εδώ τα έγχορδα· δίχως επανάληψη του οκταμέτρου αυτού τμήματος (α), εξ άλλου, το ενδεκάμετρο μεσαίο τμήμα (β) ακολουθεί στα μ. 76-86 χωρίς να εμπεριέχει τροποποιήσεις στο μέρος των εγχόρδων, αλλά με ουσιώδεις παρεμβάσεις από τα ξύλινα πνευστά στα μ. 77, 79 και 81.[1516] Καμμία πάντως από τις προαναφερόμενες

[1510] Πρβλ. πρωτίστως Wen (ό.π., σ. 60 και 62) και δευτερευόντως Treitler (ό.π., σ. 431 και 432), Smyth ("Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 239).

[1511] Κακώς ο Dickinson (ό.π., σ. 19 και 20) αντιμετωπίζει το εν λόγω δίμετρο ως μετατροπική προέκταση του κυρίου θέματος, διότι η δομική αυτοτέλεια των μ. 1-27 και η τελείως διαφορετική ενορχήστρωση ανάμεσα σε αυτά και στα μ. 28-29 καταδεικνύουν με σαφήνεια την μεταξύ τους δομική διαφοροποίηση.

[1512] Πρβλ. Wen (ό.π., σ. 59 και 64) και εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 19 και 20), Tobel (ό.π., σ. 161), Treitler (ό.π., σ. 433), Smyth ("Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 239 και 240).

[1513] Πρβλ. Dickinson (ό.π., σ. 19 και 20), Wen (ό.π., σ. 59, 65 και 67), Smyth ("Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 240), Caplin (ό.π., σ. 114) και εν μέρει Weising (ό.π., σ. 188)· οι Tobel (ό.π., σ. 161) και Treitler (ό.π., σ. 433), τουναντίον, εντάσσουν και αυτό το τμήμα στην μετάβαση της *εκθέσεως*.

[1514] Αναφορικά με την λειτουργία του τμήματος αυτού ως κατακλείδας της *εκθέσεως* πρβλ. Smyth ("Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 240), εν αντιθέσει προς τους Tobel (ό.π., σ. 161), Wen (ό.π., σ. 59), Treitler (ό.π., σ. 433) και Caplin (ό.π., σ. 123) που το αντιμετωπίζουν ως το κατ' εξοχήν πλάγιο θέμα ή ως δεύτερη πλάγια θεματική ιδέα. Παράλληλα, οι Tobel (ό.π., σ. 161), Dearling (ό.π., σ. 152), Treitler (ό.π., σ. 433) και Smyth ("Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 239-240) υποδεικνύουν την μοτιβική αναγωγή των μ. 53 κ.εξ. στο εναρκτήριο δίμετρο της μεταβάσεως.

[1515] Πρβλ. ιδίως Smyth ("Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 240) και εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 19 και 20), Tobel (ό.π., σ. 161), Weising (ό.π., σ. 188), Wen (ό.π., σ. 59 και 67), Treitler (ό.π., σ. 434), Caplin (ό.π., σ. 123).

[1516] Πρβλ. Wen (ό.π., σ. 59 και 67) και εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 19 και 21), Smyth ("Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 240).

μεταβολές δεν είναι συγκρίσιμη με όσες αφορούν στο τρίτο μικροδομικό τμήμα (α΄) του κυρίου θέματος: διότι, αν η φράση των μ. 20-23 παραμένει ακόμη αναγνωρίσιμη στα μ. 87-90 (όπου εκφέρεται από τα πνευστά, σε συνδυασμό με το αντιθεματικό υλικό των εγχόρδων που είχε εμφανισθεί προηγουμένως και στην φράση των μ. 72-75 και χωρίς την παρεμβολή του ελάσσονος τρόπου στην πτωτική κατάληξη), η ακόλουθη φράση των μ. 24-27 αντικαθίσταται από μια τελείως αναπάντεχη εξέλιξη στα μ. 91-95, με μια εναρμόνια μεταστροφή από την ομώνυμη ελάσσονα του μ. 91 (= μ. 24) προς το περιβάλλον της Σι-μείζονος![1517] Στο σημείο αυτό καθίσταται σαφές ότι η – ενυπάρχουσα ήδη στην *έκθεση* – παρεμβολή του αντίθετου τρόπου επιβάλλει πλέον πλήρως την βούλησή της, μετατρέποντας προς την μείζονα σχετική της (η Σι-μείζονα είναι το εναρμόνιο ισοδύναμο της Ντο-ύφεση-μείζονος) και αφήνοντας ημιτελές το πάλαι ποτέ ολοκληρωμένο αφ' εαυτού κύριο θέμα.[1518] Παράλληλα, το μεταβατικό υλικό της *εκθέσεως* συνδέεται πλέον αμεσώτερα με το κύριο θέμα στην *επανέκθεση*, αφού το "παρείσακτο" δίμετρο πέρασμα των μ. 28-29 εξαλείφεται και έτσι το ορχηστρικό ξέσπασμα των μ. 30-38 επανέρχεται δριμύτερο απ' ευθείας στα μ. 96-108, ακολουθώντας μια ξέφρενη μετατροπική πορεία προς την αντίθετη κατεύθυνση (από την σι-ελάσσονα προς την δεσπόζουσα της λα-ύφεση-ελάσσονος).[1519] Ως εκ τούτου, η κατάληξη του κυρίου θέματος και το μεταβατικό τμήμα της *επανεκθέσεως* ενώνονται στο πλαίσιο μιας "δευτερεύουσας αναπτύξεως", η οποία προσφέρει πολύ μεγαλύτερη συνοχή στην δομή της δεύτερης μακροδομικής ενότητος εν συγκρίσει προς την παρατακτική συνθετική λογική που υπερίσχυε στην *έκθεση*.[1520] Η επαναφορά του πλαγίου θέματος στην Λα-ύφεση-μείζονα στα ακόλουθα μ. 109-125, πάντως, διαφοροποιείται σε δύο μόνο σημεία από την *έκθεση*: αφ' ενός μεν οι παρεμβάσεις των πνευστών στα μ. 76-81 ενσωματώνονται τώρα και στα αντίστοιχα μ. 109-114 (στα δεύτερα βιολιά και τις βιόλες) και αφ' ετέρου η καταληκτική πτωτική εξύφανση του θέματος διευρύνεται στα μ. 120-125 εξαιτίας του επιπρόσθετου διμέτρου 122-123 (που εμπεριέχει μάλιστα ορισμένες νύξεις ελάσσονος τρόπου).[1521] Χωρίς ουσιαστικές αλλαγές μεταφέρονται επίσης στην αρχική τονικότητα τα μ. 53-64 της κατακλείδας-συνδετικού περάσματος στα μ. 125-136, όμως η εξύφανση των μ. 137-139 είναι αισθητά διαφορετική από την αντίστοιχη των μ. 65-67 και κατευθύνεται προς την δεσπόζουσα της

[1517] Πρβλ. Wen (ό.π., σ. 59 και ιδίως 68) και εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 19 και 21), Tobel (ό.π., σ. 161), Treitler (ό.π., σ. 434), Smyth ("Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 240), Caplin (ό.π., σ. 191).

[1518] Πρβλ. πρωτίστως Wen (ό.π., σ. 68), Caplin (ό.π., σ. 191) και δευτερευόντως Dickinson (ό.π., σ. 21), Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 40), Smyth ("Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 240).

[1519] Πρβλ. Wen (ό.π., σ. 59 και 69-70), Smyth ("Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 240 και 241) και εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 19 και 21), Tobel (ό.π., σ. 161), Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 40), Treitler (ό.π., σ. 434). Ας σημειωθεί εδώ επιπροσθέτως ότι η σι-ελάσσονα είναι μεν μια απομεμακρυσμένη τονικότητα τόσο από την αρχική όσο και από την φα-ελάσσονα του αντίστοιχου σημείου της *εκθέσεως* (από την οποία απέχει κατά ένα τρίτονο), εισάγεται όμως στην *επανέκθεση* κατά τρόπον λειτουργικώς αντίστοιχο προς ό,τι συμβαίνει στην *έκθεση*: όπως δηλαδή η Λα-ύφεση-μείζονα παραχωρεί την θέση της στην (ελάσσονα) σχετική της στην πρώτη ενότητα, έτσι και στην δεύτερη ενότητα η ομώνυμη λα-ύφεση-ελάσσονα κινείται προς την (μείζονα) σχετική της, μόνο που η τελευταία (Σι-μείζονα = Ντο-ύφεση-μείζονα) μεταβάλλει εν τέλει και τον τρόπο της (σι-ελάσσονα) για τις εκφραστικές ανάγκες του μεταβατικού υλικού. Κατά συνέπειαν, τα επίμαχα τονικά κέντρα στην έναρξη των μεταβατικών τμημάτων ισαπέχουν κατά μία μικρή τρίτη από την τονική βάση ολόκληρου του μέρους, διαμορφώνοντας έτσι έναν δευτερεύοντα άξονα συμμετρίας (φα – Λα-ύφεση – σι) που ενσωματώνεται στον τυπικό μακροδομικό αρμονικό σχεδιασμό της σονάτας.

[1520] Πρβλ. εν μέρει Treitler, ό.π., σ. 433 και 434. Ο Wen (ό.π., σ. 60), τουναντίον, είναι πολύ επιφυλακτικός ως προς την θεώρηση μιας "δευτερεύουσας αναπτύξεως" στο σημείο αυτό και αρκείται στην υπόδειξη μιας αναπτυξιακής μεταβάσεως. Το ζήτημα όμως είναι ότι οι τροποποιήσεις που προαναφέρθηκαν μεταβάλλουν ριζικά όχι τόσο την φραστική δομή και τον τονικό σχεδιασμό όσο κυρίως τις σχέσεις μεταξύ των επιμέρους δομικών μελών της *επανεκθέσεως*· επομένως, εδώ δεν έχουμε να κάνουμε μονάχα με μια διεύρυνση της τελευταίας φράσεως του κυρίου θέματος και (πρωτίστως) της έναρξης του μεταβατικού τμήματος, αλλά πολύ περισσότερο με μια αναπτυξιακή διαδικασία που ενεργοποιείται *προτού* ακόμη ολοκληρωθεί το κύριο θέμα και στην συνέχεια επεκτείνεται στην ακόλουθη μετάβαση.

[1521] Πρβλ. Wen (ό.π., σ. 59 και ιδίως 74-75), Smyth ("Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 240-241) και εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 19).

αρχικής τονικότητος, που εδραιώνεται σε μια τετράμετρη προέκταση του συνδετικού αυτού περάσματος (στα μ. 140-143) με μεμονωμένες επικλήσεις στο μοτίβο του μ. 10.[1522] Ο λόγος, τώρα, για τον οποίον η λειτουργία του συνδετικού περάσματος όχι μόνο δεν εξαλείφθηκε από την κατάληξη της *επανεκθέσεως* αλλά αντιθέτως ενισχύθηκε, είναι η πρόθεση του συνθέτη να ολοκληρώσει το σπουδαίο αυτό μέρος με μια *coda*, στην οποία βρίσκει την επίλυσή του το πρόβλημα που δημιουργήθηκε με το τρίτο μικροδομικό τμήμα του κυρίου θέματος στην *επανέκθεση*: στα μ. 144-147, λοιπόν, η πρώτη τετράμετρη φράση του παρουσιάζεται όπως περίπου στα μ. 20-23, χωρίς όμως την παρεμβολή του ελάσσονος τρόπου, ενώ στα μ. 148-150 ακολουθεί ό,τι περίπου αναμενόταν στα μ. 91 κ.εξ., δηλαδή η ενορχηστρωτικά και θεματικά εμπλουτισμένη επαναφορά των μ. 24-26 και δη χωρίς την παρεμβολή στον αντίθετο τρόπο που ευθύνεται άλλωστε και για τις παρατηρούμενες στην *επανέκθεση* επιπλοκές· κατά συνέπειαν, το τελικό τμήμα (α΄) του κυρίου θέματος επανακτά εδώ την αρχική του αρμονική και δομική κλειστότητα, έστω και αν αντί να καταλήξει απ' ευθείας σε τέλεια πτώση στο μ. 151 προεκτείνεται με περαιτέρω καταληκτικές αναφορές στο μοτίβο του μ. 10 στα μ. 151-153, 154-157 και 158-161.[1523] Η προσθήκη της *coda*, όμως, επιφέρει και μια αξιοθαύμαστη μακροδομική ισορροπία στην διάρθρωση του κομματιού: η *έκθεση* – συνυπολογίζοντας φυσικά τις επαναλήψεις των τμημάτων του κυρίου θέματος – καταλαμβάνει 94 μέτρα (27x2 + 40), δηλαδή ακριβώς όσα και η *επανέκθεση* από κοινού με την *coda* (76 + 18 μέτρα).[1524]

Στο λίγο μεταγενέστερο *τρίο με πιάνο σε Ντο-μείζονα* KV 548, από την άλλη πλευρά, ο Mozart λαμβάνει εκ νέου ως πρότυπο την τριμερή μορφή σονάτας για την σύνθεση του Andante cantabile σε Φα-μείζονα.[1525] Το κύριο θέμα συνίσταται σε δύο τετράμετρες φράσεις που παρουσιάζονται από το πιάνο και καταλήγουν στην δεσπόζουσα (στο μ. 4) και την τονική (στο μ. 8), ενώ η δεύτερη από αυτές επαναλαμβάνεται ελαφρώς παρηλλαγμένη και από το βιολί με πιανιστική συνοδεία στα μ. 9-12. Μια νέα, μεταβατική τετράμετρη φράση του πιάνου στα μ. 12b-16a καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα και ακολουθείται εν είδει περιόδου από ένα παρεμφερές μελωδικό ανάπτυγμα του τσέλλου στα μ. 16b-19 που στρέφεται οριστικά προς την δευτερεύουσα τονικότητα της Ντο-μείζονος, στην οποία κατόπιν παρουσιάζεται το περιοδικό πλάγιο θέμα των μ. 20-27 καθώς και μια καταληκτική ιδέα στα μ. 28-32. Η ενότητα της *επεξεργασίας* ανοίγει παραδόξως με ένα σύντομο πέρασμα σε ταυτοφωνία στα μ. 33-34 που φθάνει σε ισχυρή πτώση-τομή επί της δεσπόζουσας της σολ-ελάσσονος· ακολούθως όμως, τα δύο έγχορδα παραθέτουν στην υποδεσπόζουσα Σι-ύφεση-μείζονα το αρχικό τετράμετρο του κυρίου θέματος στα μ. 35-38, ενώ η δίμετρη κατάληξή του (πρβλ. τα μ. 37-38 στο μέρος του βιολιού με τα μ. 3-4) εισάγεται εν είδει stretto και στις υπόλοιπες φωνές στα μ. 38-39 (αριστερό χέρι του πιάνου), 39-40 (δεξί χέρι του πιάνου) και 40-41 (τσέλλο), επιστρέφοντας παράλληλα στην σολ-ελάσσονα. Οι περαιτέρω παραθέσεις της φιγούρας αυτής από το βιολί και το τσέλλο εναλλάξ στα μ. 42-49, εντούτοις, γίνονται πλέον ανά δίμετρο, διότι το πιάνο έρχεται τώρα στο προσκήνιο αναπτύσσοντας εν είδει "εξελισσόμενης παραλλαγής" μια προερχόμενη από την μετάβαση μελωδική φράση (πρβλ. μ. 40b-42a με 12b-14a αλλά και 16b-18a) και μετατρέποντας σταδιακά προς την σχετική ρε-ελάσσονα. Το πέρασμα τριακοστών-δευτέρων που εναλλάσσεται ανάμεσα στο πιάνο και τα έγχορδα στα ακόλουθα μ. 50-53 σηματοδοτεί εξ άλλου την τελική φάση της διαδικασίας

[1522] Πρβλ. πρωτίστως Wen (ό.π., σ. 59 και 78-80) και μόνο εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 19 και 21), Treitler (ό.π., σ. 436), Smyth ("Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 240 και 241), Caplin (ό.π., σ. 181 και 183).

[1523] Πρβλ. Wen (ό.π., σ. 59, 78 και ιδίως 80), Caplin (ό.π., σ. 191) και εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 19 και 21), Tobel (ό.π., σ. 161), Weising (ό.π., σ. 188), Treitler (ό.π., σ. 436), Smyth ("Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 240 και 241).

[1524] Πρβλ. Dickinson (ό.π., σ. 19) και – με μια δόση υπερβολής – Smyth ("Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 240 και 241, καθώς και "»Balanced Interruption«…", ό.π., σ. 83). Ο Tobel (ό.π., σ. 161), αντιθέτως, υποστηρίζει – δίχως όμως να αποδεικνύεται ιδιαίτερα πειστικός – ότι το τελικό αυτό τμήμα ενισχύει την τριμερή μακροδομική διάρθρωση του κομματιού.

[1525] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 188) και Macdonald (ό.π., σ. 120).

μετάλλαξης της φιγούρας του μ. 3 (που ουσιαστικά διατρέχει ολόκληρη την ενότητα της *επεξεργασίας*), συγχρόνως όμως επεκτείνει και την δεσπόζουσα της ρε-ελάσσονος που στα μ. 54-55 επικυρώνεται με μια μισή πτώση ως ο τελικός αρμονικός στόχος της μεσαίας μακροδομικής ενότητος. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η αδιαμεσολάβητη διπλή επαναφορά του κυρίου θέματος στην Φα-μείζονα στα μ. 56-67 παραπέμπει ευθέως στην αρμονική διαδικασία που προηγήθηκε της παράθεσης του αρχικού του τετραμέτρου στην υποδεσπόζουσα λίγο μετά την έναρξη της *επεξεργασίας*. Από την άλλη πλευρά όμως, η επανέκθεση του κυρίου θέματος είναι ουσιαστικά αυτούσια (όπως εξ άλλου και της κατακλείδας, στα μ. 89-93), εν αντιθέσει προς την επαναφορά των ενδιάμεσων δομικών μελών της *εκθέσεως* στην τρίτη μακροδομική ενότητα που πραγματοποιείται με ορισμένες ουσιώδεις τροποποιήσεις, λιγότερο ή περισσότερο εμφανείς: στην μετάβαση των μ. 67b-74, αφ' ενός, η φράση των μ. 12b-16a έχει πλέον αντικατασταθεί στα μ. 67b-71a από το "παράγωγο" των μ. 40b-42a της *επεξεργασίας* και μια αλυσιδοποίησή του, που μέσω της υποδεσπόζουσας και της σχετικής της καταλήγουν στην μεταφορά των μ. 16b-19 στα μ. 71b-74 στην υποκείμενη πέμπτη, με συνέπεια η αρχική περιοδική δομή των μ. 12b-19 να μεταβάλλεται εδώ σε προτασιακή· το πλάγιο θέμα, αφ' ετέρου, διευρύνεται σημαντικά στην *επανέκθεση*, καθώς μετά την ελάχιστα παρηλλαγμένη τονική επαναφορά των μ. 20-26 στα μ. 75-81 η πτωτική ακολουθία του μ. 27 διαχέεται στο επτάμετρο καταληκτικό πέρασμα για το βιολί και το δεξί χέρι του πιάνου των μ. 82-88.[1526]

Η ίδια μορφή απασχόλησε περαιτέρω τον Mozart και στα αργά μέρη των δύο τελευταίων συμφωνιών του που γράφηκαν το καλοκαίρι του 1788, όπως διαφαίνεται κατ' αρχάς στο Andante σε Μι-ύφεση-μείζονα της *συμφωνίας σε σολ-ελάσσονα* KV 550.[1527] Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν στην δεδομένη περίπτωση η ενσωμάτωση εξαιρετικά προηγμένων αναπτυξιακών διαδικασιών στο πλαίσιο του μεταβατικού τμήματος της κατ' εξοχήν "τριτμηματικής" *εκθέσεως* καθώς και η επίμονη εμφάνιση ενός μοτίβου δύο τριακοστών-δευτέρων σε κάθε δομικό μέλος της συνθέσεως. Το περιοδικής δομής κύριο θέμα δίνει έμφαση σε αντιστικτικές τεχνικές, καθώς μετά την μιμητική είσοδο των βιολών και των δύο ομάδων βιολιών στα μ. 1-3 και την περαιτέρω πτωτική πορεία της πρώτης φράσεως μέχρι την δεσπόζουσα στο μ. 8, η δεύτερη φράση των μ. 9-19 επανεισάγει ως επί το πλείστον τα περιεχόμενα της πρώτης αλλά σε διπλή αντίστιξη, με τα πρώτα βιολιά να αντιπαραθέτουν στα μ. 9-15 προς τις υπόλοιπες φωνές την μελωδικώς καλλωπισμένη γραμμή του μπάσσου των μ. 1-7·[1528] παράλληλα, το μοτίβο τριακοστών-δευτέρων – που εμφανίζεται για πρώτη φορά στο μ. 7 και επαναλαμβάνεται από τα βαθύφωνα έγχορδα στο μ. 15 – τίθεται στο επίκεντρο της πτωτικής ακολουθίας των μ. 16-19, που ενισχυμένη και από την πρώτη είσοδο των ξύλινων πνευστών στα μ. 17 κ.εξ. ολοκληρώνει το κύριο θέμα στην τονική προσδίδοντάς του δομική αυτοτέλεια.[1529] Η μετάβαση των μ. 20-36 διαιρείται σε δύο επιμέρους τμήματα: το πρώτο από

[1526] Η απόφαση του Tobel (ό.π., σ. 157) να ερμηνεύσει την δομική αυτή διεύρυνση ως ενσωματωμένη στην *επανέκθεση* "coda" είναι εξαιρετικά ατυχής, διότι παραγνωρίζει την λειτουργία των μ. 82-88 ως "υποχρεωτικής" αρμονικής αποπεράτωσης του πλαγίου θέματος και την προφανή αντιστοιχία τους προς την συνεπτυγμένη πτωτική ακολουθία του μ. 27.

[1527] Πρβλ. Dickinson, ό.π., σ. 30· Weising, ό.π., σ. 188· Macdonald, ό.π., σ. 120· Cuyler, *The Symphony*, ό.π., σ. 43· Stefan Kunze, *Mozart: Sinfonie g-Moll KV 550*, Wilhelm Fink Verlag (Meisterwerke der Musik, Bd. 6 / Zweite, verbesserte und erweiterte Auflage), München 1998, σ. 46-56. Ο Heinrich Schenker, τουναντίον, στην σχετική μελέτη του "Mozart's Symphony in G Minor, K.550" (μτφρ. William Drabkin), στο: Heinrich Schenker, *The Masterwork in Music: A Yearbook – Volume II (1926)*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, σ. 81-82, αποφεύγει να χαρακτηρίσει την μορφή του αργού αυτού μέρους ως σονάτα, παρ' ότι η γενικότερη τοποθέτησή του γίνεται με όρους που παραπέμπουν αδιαμφισβήτητα σε αυτήν.

[1528] Πρβλ. πρωτίστως Kunze (*Mozart: Sinfonie g-Moll*…, ό.π., σ. 47-48 και 49), δευτερευόντως Schenker ("Mozart's Symphony in G Minor…", ό.π., σ. 82) και εν μέρει Dearling (ό.π., σ. 155), Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 43).

[1529] Πρβλ. Kunze (*Mozart: Sinfonie g-Moll*…, ό.π., σ. 49) και εν μέρει Dearling (ό.π., σ. 155), Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 43), Caplin (ό.π., σ. 281). Ο Dickinson (ό.π., σ. 30 και 31), αντιθέτως, κατανοεί τα μ. 1-19 μονάχα ως το πρώτο τμήμα του κυρίου θέματος.

αυτά (μ. 20-28) είναι αρκετά συμβατικό, καθώς συνδυάζει το μοτίβο τριακοστών-δευτέρων με νέα θεματικά στοιχεία, διαμορφώνοντας μια οκτάμετρη πρόταση που εκκινεί μεν απ' ευθείας από την Σι-ύφεση-μείζονα, αλλά ουσιαστικά επιζητά την παγίωσή της ως δευτερεύουσας τονικότητος της *εκθέσεως* μέσω της πτώσεως στην διπλή δεσπόζουσα στο μ. 27· εντούτοις, η προέκτασή της στο μ. 28 στρέφεται αναπάντεχα προς την απομεμακρυσμένη Ρε-ύφεση-μείζονα, από την οποία αρχίζει το δεύτερο τμήμα της μεταβάσεως (μ. 29-36), που συνίσταται σε μια αλυσιδωτή διαδικασία ανάπτυξης της κεφαλής του κυρίου θέματος από κοινού και με το μοτίβο τριακοστών-δευτέρων, η οποία καταλήγει για δεύτερη φορά σε μια πτωτική ακολουθία με τελικό στόχο την διπλή δεσπόζουσα.[1530] Μόνο κατόπιν τούτων κάνει λοιπόν την εμφάνισή του το πλάγιο θέμα στην Σι-ύφεση-μείζονα, σε δομή ασύμμετρης περιόδου στα μ. 37-47, ακολουθούμενο και από μια σύντομη κατακλείδα στα μ. 48-52·[1531] σποραδικές αναφορές στο μοτίβο τριακοστών-δευτέρων του κυρίου θέματος δεν απουσιάζουν εξ άλλου ούτε από τα τελευταία αυτά δομικά μέλη της *εκθέσεως* (βλ. μ. 40, 46 και μ. 48, 50), έστω και αν εδώ εμφανίζονται πλέον μονάχα ως καταληκτικές φιγούρες.[1532]

Ο αναπτυξιακός συνδυασμός της κεφαλής του κυρίου θέματος με το μοτίβο τριακοστών-δευτέρων που έλαβε χώραν στο δεύτερο τμήμα της μεταβάσεως αναβιώνει σε μεγαλύτερη έκταση στο πλαίσιο της κεντρικής *επεξεργασίας*, με την διαφορά όμως ότι τα επαναλαμβανόμενα όγδοα του μ. 1 αντιμετωπίζονται εδώ μόνον ως ένα συμπαγές ομοφωνικό μόρφωμα δίχως θεματικό χαρακτήρα, που μάλιστα μετά τα αρχικά μ. 53-56 συνοδεύει αδιάλειπτα το μοτίβο τριακοστών-δευτέρων κατ' αντιφωνίαν ανάμεσα στα έγχορδα και τα πνευστά (στα μ. 57-63), ενόσω μια χρωματική ανιούσα αρμονική πρόοδος κατευθύνεται από την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* προς την δεσπόζουσα της σχετικής ντο-ελάσσονος.[1533] Ο αρμονικός αυτός στόχος επικυρώνεται όντως στα μ. 64-68, όπου το μοτίβο τριακοστών-δευτέρων κυριαρχεί στην γραμμή των πρώτων βιολιών περιστρεφόμενο (όπως και οι συνοδευτικές προς αυτό χρωματικές πρόοδοι στα πνευστά και τα υπόλοιπα έγχορδα) γύρω από το τονικό αυτό κέντρο, έως ότου κατά την ακόλουθη διαδικασία αποσταθεροποίησής του στα μ. 69-73 τα πνευστά επανεισαγάγουν τις θεματικές φιγούρες του μ. 1 αλλά και του μ. 3 (της γραμμής του μπάσσου) και σε συνδυασμό με τα τριακοστά-δεύτερα στα έγχορδα (στα μ. 71-73) διαμορφώσουν ένα μετατροπικό πέρασμα προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος και την *επανέκθεση*.[1534] Η επαναφορά του αρχικού οκταμέτρου του κυρίου θέματος στα μ. 74-81 της τρίτης μακροδομικής ενότητος

[1530] Όσον αφορά στην λειτουργία και τα περιεχόμενα της μεταβάσεως συνολικά, πρβλ. πρωτίστως Kunze (*Mozart: Sinfonie g-Moll*…, ό.π., σ. 49-51) και σε μικρότερο βαθμό Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 43). Κατά τους Schenker ("Mozart's Symphony in G Minor…", ό.π., σ. 81 και 82) και Caplin (ό.π., σ. 281), αντιθέτως, τα μ. 20-37 υποτίθεται ότι συνιστούν ήδη το πλάγιο θέμα της *εκθέσεως* που εισάγεται αδιαμεσολάβητα μετά το κύριο και παρουσιάζει εμφανείς τάσεις "μονοθεματικότητος". Ακόμη πιο αποτυχημένη είναι πάντως η θεώρηση που προτείνει ο Dickinson (ό.π., σ. 30 και 31) για τα μ. 20-36 ως δευτέρου τμήματος του κυρίου θέματος, το οποίο μάλιστα περιπλανάται και σε διάφορα άλλα τονικά κέντρα πέραν της αρχικής τονικότητος! Ασαφείς, τέλος, είναι οι τοποθετήσεις των Tobel (ό.π., σ. 118), Johann Nepomuk David (*Die Jupiter-Symphonie: Eine Studie über die thematisch-melodischen Zusammenhänge*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1953 [2. Auflage], σ. 30-31) και Weising (ό.π., σ. 188) σχετικά με την λειτουργία του τμήματος αυτού, που υποδηλώνεται εμμέσως δια της αναφοράς των συγγραφέων σε μοτιβικές συγγένειες προς το αρχικό θέμα.

[1531] Πρβλ. ιδίως Kunze (*Mozart: Sinfonie g-Moll*…, ό.π., σ. 51-53), εν μέρει δε Dickinson (ό.π., σ. 30 και 31-32) και Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 43) – οι δύο τελευταίοι δεν διακρίνουν ωστόσο το πλάγιο θέμα από την κατακλείδα. Για τον Schenker ("Mozart's Symphony in G Minor…", ό.π., σ. 81), εξ άλλου, τα μ. 37-52 εκλαμβάνονται μονάχα ως προέκταση του πλαγίου θέματος προς επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητος.

[1532] Πρβλ. David (ό.π., σ. 30-31) και ενδεχομένως Tobel (ό.π., σ. 118), Weising (ό.π., σ. 188).

[1533] Πρβλ. Kunze (*Mozart: Sinfonie g-Moll*…, ό.π., σ. 53-54) και εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 30 και 32), Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 43).

[1534] Πρβλ. Kunze (*Mozart: Sinfonie g-Moll*…, ό.π., σ. 54-55) και εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 30 και 32), Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 43), ακόμη δε και Schenker ("Mozart's Symphony in G Minor…", ό.π., σ. 82 και ιδίως 83), ο οποίος όμως, υποτιμώντας συνολικά την ενότητα της *επεξεργασίας*, την αντιμετωπίζει μόνον ως συνδετικό πέρασμα προς την επαναφορά της αρχικής τονικότητος.

είναι μεν απαράλλακτη,[1535] όμως από εκεί και ύστερα μια "δευτερεύουσα ανάπτυξη" εντός της *επανεκθέσεως* συγχωνεύει σε ένα δομικό μέλος την δεύτερη φράση του κυρίου θέματος και το πρώτο τμήμα της μεταβάσεως: συγκεκριμένως, τα μ. 9-12 μεταβάλλονται στα μ. 82-85 σε μετατροπικό πέρασμα προς την φα-ελάσσονα, όπου ακολούθως παρατίθεται το μεταβατικό θεματικό στοιχείο των μ. 20-21 στα μ. 86-87, αλλά και αυτό με την σειρά του συνδέεται με ένα ανάπτυγμα του μοτίβου του μ. 3 (του μπάσσου) στα μ. 88-89 που ανακατευθύνεται προς την Μι-ύφεση-μείζονα· τα μ. 90-92, κατόπιν, συνιστούν αλυσιδοποίηση των μ. 86-88, η οποία ωστόσο διακόπτεται από την επαναφορά των μ. 13-15 του κυρίου θέματος στα μ. 94-96 αλλά και του καταληκτικού τριμέτρου 26-28 του πρώτου τμήματος της μεταβάσεως σε μεταφορά στην υποκείμενη πέμπτη στα μ. 97-99.[1536] Αντιθέτως, το δεύτερο τμήμα της μεταβάσεως μεταφέρεται αυτούσιο στα νέα τονικά συμφραζόμενα στα μ. 100-107 (σε μια πορεία από την Σολ-ύφεση-μείζονα προς την δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος) και το κομμάτι ολοκληρώνεται με την τονική επαναφορά του πλαγίου θέματος και της κατακλείδας, στα μ. 108-118 και 119-123, δίχως ουσιώδεις τροποποιήσεις.[1537]

Στο Andante cantabile σε Φα-μείζονα της *συμφωνίας σε Ντο-μείζονα* KV 551 το ίδιο μακροδομικό πρότυπο παραμένει αναγνωρίσιμο,[1538] παρά το περιορισμένο μέγεθος της κεντρικής *επεξεργασίας* και τις αναπτυξιακές επιπλοκές που ακολουθούν στο πρώτο "ήμισυ" της *επανεκθέσεως*. Το κύριο θέμα της *εκθέσεως* διατυπώνεται δύο φορές, κατά το πρότυπο ισάριθμων παρεμφερών προτασιακών δομών που συγκροτούν μια ευρύτερη περίοδο: το βασικό μοτίβο του αρχικού διμέτρου, πάντως, από τα πρώτα βιολιά στα μ. 1-4 μεταφέρεται στα μ. 11-14 στα βαθύφωνα έγχορδα και εμπλουτίζεται με μια νέα αντιθεματική φιγούρα τριακοστών-δευτέρων· από την άλλη πλευρά δε, η εξύφανση του αρχικού θεματικού υλικού στα μ. 5-6 οδηγείται σε απατηλή πτώση, γι' αυτό και ακολουθεί μια τετράμετρη πτωτική διαδικασία στα μ. 7-10 που συνδέεται ομαλά με το δεύτερο σκέλος της μακροπεριόδου, ενώ η λειτουργικώς αντίστοιχη εξέλιξη των μ. 15-18 συνίσταται σε ένα απλούστερο (από μελωδικής, ρυθμικής, αρμονικής και ενορχηστρωτικής επόψεως) τετράμετρο με κατάληξη σε μισή πτώση.[1539] Στο σημείο αυτό θα μπορούσε να ακολουθήσει άμεσα ένα πλάγιο θέμα στην Ντο-μείζονα, αντ' αυτού όμως παρουσιάζεται ένα μεταβατικό θεματικό στοιχείο στην ελάσσονα δεσπόζουσα (ντο-ελάσσονα) στα μ. 18b-27, το οποίο μάλιστα δημιουργεί ιδιαίτερη ένταση με τον συγκοπικό του ρυθμό, την μετρική μεταβολή (ημίολα στα μ. 23-26a) και τις απότομες δυναμικές μεταπτώσεις από forte σε piano στην αναπτυξιακή εξέλιξη της προτασιακής του δομής που καταλήγει σε μισή πτώση (στην διπλή δεσπόζουσα).[1540] Ως εκ τούτου, το αναμενόμενο πλάγιο θέμα εμφανίζεται στην δευτερεύουσα τονικότητα της Ντο-μείζονος μόλις στα μ. 28-38 και έχει επίσης προτασιακή δομή (2 + 2 συν 3 + 4 μέτρων)· κύριο στοιχείο του παραμένει καθ' όλην την διάρκειά του η ρυθμική ροή τριήχων δεκάτων-έκτων, από την οποία μάλιστα στα μ. 32-34 διαμορφώνεται μια χαρακτηριστική μοτιβική

[1535] Πρβλ. Schenker ("Mozart's Symphony in G Minor…", ό.π., σ. 83), Kunze (*Mozart: Sinfonie g-Moll*…, ό.π., σ. 55) και εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 30 και 32).

[1536] Πρβλ. Kunze (*Mozart: Sinfonie g-Moll*…, ό.π., σ. 55) και εν μέρει Schenker ("Mozart's Symphony in G Minor…", ό.π., σ. 82 και 83), Dickinson (ό.π., σ. 30 και 32), Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 43).

[1537] Πρβλ. Schenker ("Mozart's Symphony in G Minor…", ό.π., σ. 83), Dickinson (ό.π., σ. 30 και 32) και Kunze (*Mozart: Sinfonie g-Moll*…, ό.π., σ. 55-56).

[1538] Πρβλ. Dickinson, ό.π., σ. 42· Tobel, ό.π., σ. 155· Weising, ό.π., σ. 188· Wilhelm Seidel, "Schnell – Langsam – Schnell: Zur »klassischen« Theorie des instrumentalen Zyklus", *Musiktheorie* 1/3, 1986, σ. 210· Stefan Kunze, *Mozart: Jupiter-Sinfonie*, Wilhelm Fink Verlag (Meisterwerke der Musik, Bd. 50), München 1988, σ. 64-65· Macdonald, ό.π., σ. 124· Sisman, *Mozart: The "Jupiter" Symphony*…, ό.π., σ. 38· Cuyler, *The Symphony*, ό.π., σ. 44.

[1539] Πρβλ. πρωτίστως Kunze (*Mozart: Jupiter-Sinfonie*, ό.π., σ. 65-70 και 72), δευτερευόντως Sisman (*Mozart: The "Jupiter" Symphony*…, ό.π., σ. 42 και 56) και εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 42 και 43), David (ό.π., σ. 16).

[1540] Πρβλ. Kunze (*Mozart: Jupiter-Sinfonie*, ό.π., σ. 70-71 και 72), Sisman (*Mozart: The "Jupiter" Symphony*…, ό.π., σ. 42) και εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 42 και 43), David (ό.π., σ. 17), Seidel ("Schnell – Langsam – Schnell…", ό.π., σ. 210).

ιδέα που αμέσως μετά (στα μ. 35-36) καθίσταται και αντικείμενο μιμήσεων ανάμεσα στα πρώτα βιολιά και το φλάουτο.[1541] Τα τρίηχα δεκάτων-έκτων αφήνουν επίσης το ηχητικό τους αποτύπωμα στην καταληκτική ιδέα των μ. 39-42 καθώς και στο συνδετικό πέρασμα προς την επανέναρξη της *εκθέσεως* στα μ. 43-44,[1542] το οποίο χρησιμεύει περαιτέρω και ως πρότυπο για το εισαγωγικό δίμετρο της *επεξεργασίας* (μ. 45-46) που στρέφεται προς την σχετική ρε-ελάσσονα.[1543] Ό,τι πάντως ακολουθεί στα μ. 46b-55 της κεντρικής μακροδομικής ενότητος συνίσταται σε μια ελαφρώς διευρυμένη παραφθορά των μ. 18b-26 του μεταβατικού τμήματος της *εκθέσεως*, που παρ' όλη την μετατροπική της κινητικότητα στα μ. 51-54 τελικά επιστρέφει με μια αλυσιδωτή διαδικασία στην δεσπόζουσα της ρε-ελάσσονος,[1544] η οποία εδραιώνεται μεν στα μ. 56-57, κατόπιν όμως αποσταθεροποιείται στα μ. 58-59 (όπου επαναπροσεγγίζεται ομαλά η αρχική τονικότητα), με την ανάκληση της φιγούρας τριήχων των μ. 39b κ.εξ. της κατακλείδας – που μάλιστα έχει ήδη εισαχθεί στο μ. 55b ως ρυθμικό παράλλαγμα της απλούστερης μελωδικής φιγούρας του μ. 26b.[1545]

Γεγονός πάντως είναι ότι η σύντομη αυτή *επεξεργασία* βασίζεται αποκλειστικά σε δευτερεύουσες μοτιβικές ιδέες της *εκθέσεως*, πράγμα που επιρρεάζει αποφασιστικά και την ακόλουθη *επανέκθεση*, η οποία υποβάλλει εξ αρχής το κύριο θέμα σε μια διαδικασία "δευτερεύουσας αναπτύξεως": η επαναφορά του αρχικού διμέτρου του κυρίου θέματος από τα πρώτα βιολιά στην Φα-μείζονα στα μ. 60-61, δεν αντιστοιχεί στα μ. 1-2 αλλά στα μ. 11-12 (σε "διπλή αντίστιξη"), όπως φανερώνει τόσο η συνοδεία στις εσωτερικές φωνές όσο και η αντιθεματική φιγούρα τριακοστών-δευτέρων στην γραμμή του μπάσσου, η οποία ακολούθως εξυφαίνεται περαιτέρω από τα πρώτα βιολιά στα μ. 62-63 στρεφόμενη προς την υποδεσπόζουσα· η δεύτερη αποσπασματική αναφορά στο κύριο θέμα στα μ. 64-65, εξ άλλου, είναι ταυτόσημη των μ. 11-12 αλλά μεταφερμένη πλέον στην περιοχή της υποδεσπόζουσας, όπως και η "απάντηση" των βαθύφωνων εγχόρδων στο μ. 66 κατ' αναλογίαν προς το μ. 62· κατόπιν δε, ο αναπτυξιακός χειρισμός του κύριου θεματικού υλικού πραγματοποιείται παράλληλα σε δύο επίπεδα στα μ. 67-72, με την αλυσιδοποίηση και την επακόλουθη ρευστοποίηση του επικεφαλής μοτίβου στα πνευστά και την συνεχή εξύφανση της φιγούρας τριακοστών-δευτέρων στα έγχορδα, δίχως παρ' όλα αυτά να σημειώνονται παρεκκλίσεις από το περιβάλλον της αρχικής τονικότητος, η δεσπόζουσα της οποίας εδραιώνεται με έναν ισοκράτη στα μ. 71-75 που περιλαμβάνει και ορισμένες υπαινικτικές αναφορές στα μοτιβικά περιεχόμενα της μεταβάσεως (στα μ. 73-75).[1546] Έτσι, η *επανέκθεση* ταυτίζεται θεματικά μόνο με το δεύτερο "ήμισυ" της *εκθέσεως*, κατά την επαναφορά του πλαγίου θέματος και της κατακλείδας στην Φα-μείζονα – με λίγες ενορχηστρωτικές διαφοροποιήσεις και μόνον – στα μ. 76-86 και 87-90.[1547] Από το

[1541] Πρβλ. Kunze (*Mozart: Jupiter-Sinfonie*, ό.π., σ. 72-73), Sisman (*Mozart: The "Jupiter" Symphony*…, ό.π., σ. 42) και εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 42 και 43), David (ό.π., σ. 17).

[1542] Πρβλ. Kunze (*Mozart: Jupiter-Sinfonie*, ό.π., σ. 73-75) και εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 42 και 43), David (ό.π., σ. 17), Sisman (*Mozart: The "Jupiter" Symphony*…, ό.π., σ. 42).

[1543] Πρβλ. Sisman (*Mozart: The "Jupiter" Symphony*…, ό.π., σ. 42) και εν μέρει Kunze (*Mozart: Jupiter-Sinfonie*, ό.π., σ. 75).

[1544] Πρβλ. Kunze (*Mozart: Jupiter-Sinfonie*, ό.π., σ. 64-65, αλλά ιδίως 75 και 76), Sisman (*Mozart: The "Jupiter" Symphony*…, ό.π., σ. 42 και 58) και εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 42), Seidel ("Schnell – Langsam – Schnell…", ό.π., σ. 210), Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 44).

[1545] Πρβλ. ιδίως Kunze (*Mozart: Jupiter-Sinfonie*, ό.π., σ. 75 και 76) και εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 42 και 43), Sisman (*Mozart: The "Jupiter" Symphony*…, ό.π., σ. 42), Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 44).

[1546] Πρβλ. Kunze (*Mozart: Jupiter-Sinfonie*, ό.π., σ. 65 και πρωτίστως 76-77) και εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 42 και 43-44), Tobel (ό.π., σ. 155), Seidel ("Schnell – Langsam – Schnell…", ό.π., σ. 210), Sisman (*Mozart: The "Jupiter" Symphony*…, ό.π., σ. 42, 56 και 60 – διαφωνώ πλήρως με την θεώρηση των μ. 67-72 ως υποκατάστατου της μεταβάσεως της *εκθέσεως*).

[1547] Πρβλ. Dickinson (ό.π., σ. 42), Seidel ("Schnell – Langsam – Schnell…", ό.π., σ. 210 – βρίσκω παρ' όλα αυτά ατυχή την αναφορά του στην "προκλασσική", δηλαδή την διμερή, μορφή σονάτας, δεδομένης της αδιαμφισβήτητης διπλής επαναφοράς στα μ. 60 κ.εξ.), Kunze (*Mozart: Jupiter-Sinfonie*, ό.π., σ. 77), Sisman (*Mozart: The "Jupiter" Symphony*…, ό.π., σ. 42).

πέρασμα των μ. 43-44, εξ άλλου, διαμορφώνεται ένα μονόμετρο παράλλαγμα στο μ. 91, το οποίο οδηγεί στην *coda* των μ. 92-101 που ως επί το πλείστον επικεντρώνεται σε αναφορές στο κύριο θέμα:[1548] ενώ όμως τα μ. 92-93a αντιστοιχούν απόλυτα στα μ. 1-2a, η παρέμβαση των πνευστών στο μ. 93 συνιστά μονάχα μια καταληκτική ανάπλαση της αντιθεματικής φιγούρας τριακοστών-δευτέρων του μ. 12 και το μ. 94 αλυσιδοποιεί άμεσα το μ. 93 οδηγώντας στην αυτούσια επαναφορά του πτωτικού τετραμέτρου 7-10 στα μ. 95-98·[1549] η μικρή καταληκτική προέκταση των μ. 99-101, αντιθέτως, παραπέμπει αμυδρώς στα περιεχόμενα της κατακλείδας.[1550]

Σε τριμερή μορφή σονάτας είναι επίσης το πρώτο από τα δύο αργά μέρη του *τρίο εγχόρδων* (*divertimento*) *σε Μι-ύφεση-μείζονα* KV 563, ένα Adagio σε Λα-ύφεση-μείζονα.[1551] Το κύριο θέμα της *εκθέσεως* διαμορφώνεται ως πρόταση 2 + 2 συν 4 + 4 μέτρων, αλλά η κατάληξη του μ. 12 σε απατηλή πτώση υποχρεώνει το τσέλλο και το πρώτο βιολί να αναπτύξουν περαιτέρω στα μ. 13-17 την μιμητική διαδικασία που είχαν ξεκινήσει ήδη στα μ. 9-10, προκειμένου αυτήν την φορά να ολοκληρώσουν το θέμα στην τονική (στο μ. 18). Η τέλεια αυτή πτώση επικαλύπτεται όμως με την έναρξη της μεταβάσεως στα μ. 18-25, στην οποία το βιολί έχει τον πρώτο λόγο και με την ανάπτυξη μιας νέας φιγούρας εν είδει προτάσεως οδηγεί σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα. Το πλάγιο θέμα στην Μι-ύφεση-μείζονα παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αφού το πρώτο τετράμετρό του (μ. 26-29) συνίσταται σε μια εντυπωσιακή παραλλαγή του αρχικού τετραμέτρου του κυρίου θέματος, με το βιολί να μεταβάλλει τους απέριττους αρπισμούς του τσέλλου (των μ. 1-4) σε δεξιοτεχνικά περάσματα που καλύπτουν έκταση τριών οκτάβων![1552] Η εξέλιξη του πλαγίου θέματος, πάντως, είναι ελεύθερη και δίνει ακόμη μεγαλύτερη έμφαση στην σολιστική ανάδειξη του βιολιού, το οποίο με τα τεράστια άλματά του επιτείνει την δραματικότητα της παρεμβολής του ελάσσονος τρόπου στα μ. 30-35 και κατόπιν επιχειρεί με ένα πέρασμα στην υψηλή ηχητική του περιοχή (στα μ. 36-37) να φθάσει σε τέλεια πτώση, πράγμα όμως που επιτυγχάνει πολύ αργότερα, με την συμβολή μιας ακόμη σολιστικής χειρονομίας στα μ. 43-44, έπειτα από δύο αποτυχημένες απόπειρες (στα μ. 38 και 42) και την μεσολάβηση ηπιότερων θεματικών στοιχείων. Η ενότητα της *επεξεργασίας* μπορεί να μην είναι ιδιαιτέρως εκτενής (μ. 45-62), αλλά αφιερώνεται εξ ολοκλήρου στην διεξοδική ανάπτυξη του κύριου θεματικού υλικού. Η πορεία της εκκινεί από την ελάσσονα δεσπόζουσα (μι-ύφεση-ελάσσονα) με την παράθεση των μ. 1-4 στα μ. 45-48· μια μικρή αλυσιδοποίηση του αρχικού διμέτρου στα μ. 49-50, ωστόσο, οδηγεί σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της σχετικής φα-ελάσσονος στα μ. 51-56, όπου το βιολί, η βιόλα και το τσέλλο παραθέτουν διαδοχικά μια σμίκρυνση του αρχικού μοτίβου (με διαφοροποιημένη κατάληξη που ανάγεται στα μ. 6 και

[1548] Πρβλ. Dickinson (ό.π., σ. 42 και 44), Kunze (*Mozart: Jupiter-Sinfonie*, ό.π., σ. 65), Macdonald (ό.π., σ. 125 – κατά τον συγγραφέα, μάλιστα, στην πολυπλοκότητα της δομής της *επανεκθέσεως* αλλά και στην προσθήκη της *coda* ενδέχεται να οφείλεται και η απουσία μιας δεύτερης μακροδομικής επαναλήψεως), Sisman (*Mozart: The "Jupiter" Symphony*…, ό.π., σ. 42). Ο Weising (ό.π., σ. 188), αντιθέτως, θεωρεί ότι το τελευταίο αυτό δομικό μέλος της συνθέσεως ανήκει ακόμη στην *επανέκθεση* και ότι εδώ μετατίθενται τμήματα του κυρίου θέματος που έχουν παραλειφθεί από την "συντομευμένη" έναρξη της τρίτης μακροδομικής ενότητος. Αυτό όμως δεν φαίνεται ιδιαίτερα εύλογο, αν αναλογισθεί κανείς ότι η περιοδική δόμηση του κυρίου θέματος στην *έκθεση* επιτρέπει ούτως ή άλλως την αποκοπή σημαντικού μέρους του στην *επανέκθεση*, δίχως δηλαδή να καθίσταται αναγκαία η αναπλήρωση του απολεσθέντος θεματικού υλικού σε κάποιο άλλο σημείο της ίδιας ενότητος – στην πραγματικότητα, η λειτουργία αυτή πραγματώνεται μόνον ως προαιρετική διαδικασία στο πλαίσιο της *coda*, όπως περίπου υποδεικνύουν οι Kunze (*Mozart: Jupiter-Sinfonie*, ό.π., σ. 65 και 78-79) και Sisman (*Mozart: The "Jupiter" Symphony*…, ό.π., σ. 60-61).

[1549] Πρβλ. Kunze (*Mozart: Jupiter-Sinfonie*, ό.π., σ. 78 και 79), Sisman (*Mozart: The "Jupiter" Symphony*…, ό.π., σ. 42) και εν μέρει Tobel (ό.π., σ. 155).

[1550] Πρβλ. Kunze (*Mozart: Jupiter-Sinfonie*, ό.π., σ. 79) και εν μέρει Sisman (*Mozart: The "Jupiter" Symphony*…, ό.π., σ. 42).

[1551] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 188) και Macdonald (ό.π., σ. 124).

[1552] Στην μονοθεματική αυτή διάσταση της *εκθέσεως* αναφέρονται τόσο ο Tobel (ό.π., σ. 118) όσο και ο Weising (ό.π., σ. 188).

7), ενώ το ίδιο μοτιβικό στοιχείο χρησιμεύει και στα ακόλουθα μ. 57-62, κατά την σταδιακή επαναπροσέγγιση της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος. Στην *επανέκθεση*, τώρα, το κύριο θέμα επανεμφανίζεται παρηλλαγμένο σε δύο καίρια σημεία: το εναρκτήριο τετράμετρο, αφ' ενός, επανεισάγεται στα μ. 63-66 με την αρχική διάταξη των οργάνων, αλλά η γραμμή του τσέλλου ποικίλλεται πλέον κατά το πρότυπο του πλαγίου θέματος (πρβλ. μ. 1-4 καθώς και 26-29)· μετά την σχεδόν αυτούσια επαναφορά των μ. 5-12 στα μ. 67-74, αφ' ετέρου, η πτωτική διαδικασία των μ. 13-18 διευρύνεται στα αντίστοιχα μ. 75-84, λόγω της ενσωμάτωσης και της βιόλας στην προϋπάρχουσα μιμητική διαδικασία (πρβλ. μ. 13 με 75, μ. 14-15 με 76-77, 78-79 και 80-81, καθώς και μ. 16-18 με 82-84). Η μετάβαση, τουναντίον, επανέρχεται αυτούσια κατά το μεγαλύτερό της μέρος, στα μ. 84-89 (= μ. 18-23), αφού η εμβόλιμη αλυσιδοποίηση στο μ. 90 αρκεί για την μεταφορά στην υποκείμενη πέμπτη των εναπομεινάντων μ. 24-25 στα μ. 91-92, ενώ το πλάγιο θέμα επανεκτίθεται στην Λα-ύφεση-μείζονα στα μ. 93-111 με επουσιώδεις τροποποιήσεις. Παρ' όλα αυτά, το κομμάτι δεν ολοκληρώνεται ακόμη στο σημείο αυτό, διότι η – κάπως υποβαθμισμένη σε σχέση με τα άλλα δύο έγχορδα – βιόλα ανοίγει μια επιπρόσθετη *coda* παραθέτοντας στα μ. 112-115 την παρηλλαγμένη εκδοχή της εναρκτήριας τετράμετρης ιδέας αμφοτέρων των θεμάτων, η οποία ακολούθως επανεμφανίζεται τόσο στο τσέλλο (στα μ. 116-117) όσο και στο βιολί (στα μ. 118-121), στο πλαίσιο μιας ύστατης πλήρους πτωτικής ακολουθίας που προεκτείνεται στα μ. 122-125 με καταληκτικές αναφορές στο κύριο θεματικό υλικό αλλά και σε ένα δευτερεύον μοτίβο τριήχων δεκάτων-έκτων της μεταβάσεως (πρβλ. μ. 123 με 24 / 91).[1553]

Τα τελευταία δείγματα μορφών σονάτας σε αργά μέρη έργων του Mozart εντοπίζονται σε τρεις συνθέσεις του 1790 που ανήκουν μάλιστα αποκλειστικά σε είδη μουσικής δωματίου για σύνολα εγχόρδων. Το πρώτο από αυτά αφορά στο Larghetto σε Μι-ύφεση-μείζονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 589, το οποίο ακολουθεί – για τελευταία φορά – το πρότυπο της σονάτας χωρίς *επεξεργασία*.[1554] Το κύριο θέμα παρουσιάζεται αρχικά από το τσέλλο με την συνοδεία του δεύτερου βιολιού και της βιόλας· οι δύο φράσεις του καταλήγουν στην δεσπόζουσα (στο μ. 4) και την τονική (στο μ. 8) και κατόπιν σύντομου συνδετικού περάσματος επαναλαμβάνονται μία οκτάβα υψηλότερα από το πρώτο βιολί (στα μ. 9-15), με την προσθήκη μιας δίμετρης προεκτάσεως στα μ. 16-17 αλλά και μιας δεύτερης στα μ. 18-19, όπου η βιόλα επισφραγίζει την τελική πτώση με ένα ανάπτυγμα δεκάτων-έκτων της φιγούρας ογδόων του μ. 8. Το ίδιο αυτό στοιχείο μεταφέρεται κατόπιν στο πρώτο βιολί στο μ. 20 και εξυφαίνεται ελεύθερα στα μ. 21-23 προσεγγίζοντας την διπλή δεσπόζουσα, η οποία στην συνέχεια επεκτείνεται στα μ. 24-27 του μεταβατικού αυτού τμήματος με νέες αλυσιδοποιήσεις του περάσματος του μ. 20 από το δεύτερο βιολί και την βιόλα (στα μ. 24-26). Το πλάγιο θέμα στην Σι-ύφεση-μείζονα σχετίζεται με το κύριο όχι τόσο σε θεματική βάση όσο σε υφολογική: η τετράμετρη φράση του πρώτου βιολιού των μ. 28-31 επαναλαμβάνεται στα μ. 32-34 από το τσέλλο (με την προσθήκη "αντιθεματικών" περασμάτων στο πρώτο βιολί), μόνο που η κατάληξή της αντικαθίσταται στα μ. 35-36 από μια επαναφορά των μ. 18-19· η μεταφορά δε της συγκεκριμένης φιγούρας δεκάτων-έκτων από το πρώτο βιολί στο τσέλλο στο μ. 37 και η ακόλουθη σολιστική εξύφανσή της στα μ. 38-39 σηματοδοτούν την περάτωση της *εκθέσεως* με ένα λιτό συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση*.[1555] Στην δεύτερη αυτή ενότητα, το κύριο θέμα επανέρχεται απαράλλακτο στην ολότητά του στα μ. 40-58,[1556] εν αντιθέσει προς την μετάβαση, το αρχικό τετράμετρο της οποίας διευρύνεται εδώ σε οκτάμετρο, καθ' ότι η εξύφανση της γνωστής φιγούρας δεκάτων-

[1553] Απλή αναφορά στην προσθήκη της συγκεκριμένης *coda* κάνει επίσης ο Weising, ό.π., σ. 188.
[1554] Πρβλ. Birnbach, ό.π., σ. 294· Weising, ό.π., σ. 188· Konold, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 100· Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 107· Macdonald, ό.π., σ. 123· Caplin, ό.π., σ. 217. Μόνον ο Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 161) παραμένει για πολλοστή φορά ασαφής.
[1555] Πρβλ. εν μέρει Weising (ό.π., σ. 188) και Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 161).
[1556] Πρβλ. Krummacher, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 161.

έκτων δεν περιορίζεται πλέον μόνο στο μέρος του πρώτου βιολιού, αλλά εισάγεται διαδοχικά και εν είδει αλυσίδος στο τσέλλο (μ. 59-60), το δεύτερο βιολί (μ. 61-62), την βιόλα (μ. 63-64) και τελικά στο πρώτο βιολί (μ. 65-66), προκειμένου να ακολουθήσει με μικρές αλλαγές και η μεταφορά των μ. 24-27 στα μ. 67-70. Αυτούσια ουσιαστικά είναι εξ άλλου και η επαναφορά στην Μι-ύφεση-μείζονα του πλαγίου θέματος στα μ. 71-79 (πρβλ. μ. 28-36), όμως η παράθεση της φιγούρας δεκάτων-έκτων από το δεύτερο βιολί στο μ. 79 (αντί του πρώτου, όπως στο αντίστοιχο μ. 36) και κατόπιν από την βιόλα (στο μ. 80 = μ. 37) και το τσέλλο (στο μ. 81) προαναγγέλλει ταυτόχρονα τον μετασχηματισμό του μικρού συνδετικού περάσματος ανάμεσα στις δύο μακροδομικές ενότητες σε μια εκτενέστερη *coda*:[1557] πράγματι, στο μ. 81 διαμορφώνεται μια αρκετά πυκνή μιμητική ύφανση που οδηγεί στην σαφή (ομοφωνική) πτωτική ακολουθία του μ. 82, διαδικασία η οποία επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη και στο δίμετρο 83-84 αλλά παρ' όλα αυτά δεν καταλήγει άμεσα σε τέλεια πτώση, αφού μια νέα δίμετρη πτωτική ακολουθία στα μ. 85-86 και η παρηλλαγμένη επανάληψή της στα μ. 87-88 καθυστερούν την τελική αρμονική λύση μέχρι το μ. 89.

Σε μορφή τριμερούς σονάτας, αντιθέτως, είναι το Andante σε Ντο-μείζονα του αμέσως επόμενου *κουαρτέττου σε Φα-μείζονα* KV 590.[1558] Η συνθετική αρχή της παραλλαγής παίζει σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη αυτού του "μονοθεματικού" εν πολλοίς κομματιού. Το κύριο θέμα της *εκθέσεως* συνίσταται σε δύο παρεμφερείς οκτάμετρες προτάσεις που καταλήγουν στην δεσπόζουσα και την τονική (στα μ. 8 και 16, αντιστοίχως) διαμορφώνοντας από κοινού μια ολοκληρωμένη περίοδο, παράλληλα όμως η απέριττη ομοφωνική υφή των μ. 1-8 εμπλουτίζεται στα μ. 9-16 με ποικιλματικές φιγούρες δεκάτων-έκτων στην γραμμή του πρώτου βιολιού. Στην μετάβαση των μ. 17-24 δε, που κατευθύνεται προς την διπλή δεσπόζουσα, ένα ακόμη παράλλαγμα του αρχικού οκταμέτρου συνδυάζεται με φιγούρες δεκάτων-έκτων, οι οποίες διατρέχουν πλέον όλο το διαθέσιμο ηχητικό φάσμα, ανερχόμενες σταδιακά από το τσέλλο μέχρι το πρώτο βιολί. Τελικά, η εναρκτήρια δίμετρη ιδέα του κυρίου θέματος συνιστά τον πυρήνα και του πλαγίου θέματος στην Σολ-μείζονα, καθώς στα μ. 25-28 ανατίθεται στις εσωτερικές φωνές συνοδευόμενη από τις μιμητικές αντιπαραθέσεις του πρώτου βιολιού και του βιολοντσέλλου με τις γνωστές φιγούρες δεκάτων έκτων, έπειτα ρευστοποιείται από το πρώτο βιολί στα μ. 29-32 συμπληρώνοντας μια οκτάμετρη προτασιακή δομή με κατάληξη σε μισή πτώση, ενώ στα μ. 33-39 οι πυκνές μιμήσεις (σε stretto) της αρχικής θεματικής ιδέας μεταξύ των δύο βιολιών και του ζεύγους βιόλας-τσέλλου διαμορφώνουν μια δεύτερη στην σειρά πρόταση· η κατακλείδα των μ. 40-46, πάντως, επικυρώνει την δευτερεύουσα τονικότητα πρωτίστως με αρπισμούς δεκάτων-έκτων (στα μ. 40-43), περιορίζοντας έτσι τις επανεμφανίσεις του βασικού μοτίβου ογδόων στις καταληκτικές χειρονομίες των μ. 44-45.[1559] Η *επεξεργασία* ανοίγει επίσης με την εναρκτήρια ιδέα στα μ. 47-48, αλλά στην απομεμακρυσμένη τονικότητα της Μι-ύφεση-μείζονος (την σχετική μείζονα της ομώνυμης ελάσσονος), η οποία μάλιστα διατηρείται και κατά την ανάδειξη των φιγούρων δεκάτων-έκτων από το τσέλλο (μ. 48b-49 και 52-53), την βιόλα (μ.

[1557] Πρβλ. Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 161) και εν μέρει Weising (ό.π., σ. 188).

[1558] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 188), Webster ("Traditional Elements…", ό.π., σ. 101), Macdonald (ό.π., σ. 120)· ο Konold (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 101), εξ άλλου, υπερτιμά το στοιχείο της παραλλαγής κάνοντας λόγο για ανάμειξη της μορφής παραλλαγών με την μορφή σονάτας, ενώ ο Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 161) θεωρεί την παρούσα μακροδομή τόσο "απλή", ώστε να μην μπει καν στον κόπο να υποδείξει κάτι παραπάνω από τις δύο μακροδομικές της επαναλήψεις!

[1559] Η προφανής "μονοθεματική" αναγωγή σχεδόν ολόκληρης της *εκθέσεως* στην εναρκτήρια θεματική ιδέα μνημονεύεται από τους Tobel (ό.π., σ. 118 και 216), Weising (ό.π., σ. 188), Konold (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 101) και Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 161). Παρ' όλα αυτά, ο χαρακτηρισμός της *εκθέσεως* ως ακολουθίας τεσσάρων παραλλαγών ενός και μοναδικού οκταμέτρου θέματος, στον οποίον προβαίνει ο Konold (*Das Streichquartett*…, ό.π.), προϋποθέτει μια πολύ ελεύθερη αντίληψη περί της μορφής παραλλαγών που είναι τελείως ασύμβατη με τα δεδομένα της κλασσικής τεχνοτροπίας: η επίδραση της *τεχνικής* της παραλλαγής επί των διακριτών δομικών μελών της *εκθέσεως* μιας μορφής σονάτας δεν μπορεί να ερμηνεύεται με αντίστροφους όρους, δηλαδή ως *μορφή* παραλλαγών με λειτουργία *εκθέσεως*!

50) και τα δύο βιολιά (μ. 51). Η ακόλουθη όμως αλυσιδοποίηση αμφοτέρων των ρυθμικο-θεματικών στοιχείων στα μ. 54-58 διακόπτεται στα μ. 59-62 επί της δεσπόζουσας της σχετικής λα-ελάσσονος,[1560] η οποία περαιτέρω συνδέεται με την έναρξη της *επανεκθέσεως* στην Ντο-μείζονα κατά τον ίδιον ακριβώς τρόπο – τόσο σε αρμονικό όσο και σε θεματικό επίπεδο – που πραγματοποιήθηκε και η διασύνδεση του τέλους της *εκθέσεως* (κατά την επανάληψή της) με την έναρξη της *επεξεργασίας* (πρβλ. χαρακτηριστικά τα μ. 60-63 με τα μ. 44-45, 46bis και 47). Η επαναφορά του κυρίου θέματος στα μ. 63-78 θέτει στο περιθώριο τις φιγούρες δεκάτων-έκτων – στις οποίες και επικεντρώθηκε η *επεξεργασία* – εμπλουτίζοντας εξ αρχής τον θεματικό σκελετό με ένα νέο συνοδευτικό μοτίβο τριακοστού-δευτέρου με παρεστιγμένο δέκατο-έκτο, το οποίο στο πρώτο μεν σκέλος της περιόδου εμφανίζεται μόνο στην γραμμή της βιόλας (μ. 63-70), ενώ στο δεύτερο (μ. 71-78) εναλλάσσεται μεταξύ των εξωτερικών φωνών του συνόλου.[1561] Δομικές αλλαγές, πάντως, υφίστανται μονάχα κατά την επαναφορά της μεταβάσεως (από την περιοχή της υποδεσπόζουσας), η οποία στην *επανέκθεση* διευρύνεται κατά δύο μέτρα εξαιτίας μιας εσωτερικής αλυσιδοποίησης (πρβλ. μ. 79-82 με 17-20, μ. 83-84 και 85-86 με 21-22 και μ. 87-88 με 23-24), ενόσω το πλάγιο θέμα μεταφέρεται αυτούσιο στην αρχική τονικότητα στα μ. 89-103 και ακολουθείται από την ελαφρώς τροποποιημένη κατακλείδα στα μ. 104-110. Μετά την δεύτερη μακροδομική επανάληψη εξ άλλου, προστίθεται μια *coda* στα μ. 111-122,[1562] όπου μια μικρή πτωτική προέκταση της κατακλείδας στα μ. 111-113 οδηγεί σε καταληκτικές χειρονομίες με φιγούρες δεκάτων-έκτων από το πρώτο βιολί (μ. 114-115) και το τσέλλο (μ. 116-117), που μάλιστα στα μ. 118-121 παραπέμπουν ευθέως στο μόρφωμα των μ. 24 / 88 και ιδίως 49, το οποίο εδώ παρουσιάζεται για πρώτη φορά στην αρχική τονικότητα και από όλα τα όργανα διαδοχικά.

Το Adagio σε Σολ-μείζονα του *κουϊντέττου εγχόρδων σε Ρε-μείζονα* KV 593 είναι το ύστατο δείγμα τριμερούς μορφής σονάτας σε μέρος αργής χρονικής αγωγής του Mozart.[1563] Το κύριο θέμα ξεκινά με δύο τετράμετρες φράσεις ήπιου χαρακτήρος και πεντάφωνης ομοφωνικής υφής που καταλήγουν αμφότερες στην τονική (στα μ. 4 και 8)· στα μ. 9-10 και 11-12a, εντούτοις, το πτωτικό δίμετρο 7-8 παραλλάσσεται κατ' αντιφωνίαν από δύο ομάδες των τριών οργάνων (με επικεφαλής το πρώτο βιολί και την πρώτη βιόλα) πραγματοποιώντας στροφή προς την περιοχή της δεσπόζουσας, η οποία κατόπιν εδραιώνεται με ανάλογους πτωτικούς σχηματισμούς στα μ. 12b-15.[1564] Ως εκ τούτου, η μεσολάβηση ενός μεταβατικού τμήματος δεν είναι πλέον απαραίτητη και η πλάγια θεματική ομάδα μπορεί να εμφανισθεί απ' ευθείας στα μ. 16 κ.εξ. – πλην όμως στην ελάσσονα δεσπόζουσα![1565] Η τονική αυτή έκπληξη δεν συνιστά ωστόσο την μόνη παραδοξότητα στο πλαίσιο της *εκθέσεως*: η πρώτη πλάγια ιδέα δομείται ως πρόταση και οι δύο πρώτες δίμετρες φράσεις της (στα μ. 16-17 και 18-19) ορίζουν σαφέστατα την ρε-ελάσσονα, όμως η αναπτυξιακή της εξέλιξη στα μ. 20-25 ακολουθεί έναν μετατροπικό κύκλο πεμπτών που απομακρύνεται αισθητά από το περιβάλλον της δευτερεύουσας τονικότητος, έως ότου στα μ. 26-28 και 29-32 επαναπροσεγγισθεί η δευτερεύουσα τονικότητα και δη στην μείζονα εκδοχή της· στο σημείο αυτό, η αντιφωνική εναλλαγή ανάμεσα σε ομάδες τριών οργάνων (τα δύο βιολιά με την δεύτερη βιόλα έναντι των

[1560] Είναι γεγονός ότι η *επεξεργασία* δίνει μεγαλύτερη έμφαση στις φιγούρες δεκάτων-έκτων παρά στην κεφαλή του κυρίου θέματος (που υποβιβάζεται εδώ σε συνοδευτικό στοιχείο), οπότε η άποψη του Konold (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 101) σχετικά με την εξέλιξη της διαδικασίας των παραλλαγών του αρχικού θέματος σε απομεμακρυσμένες τονικές περιοχές στην μεσαία μακροδομική ενότητα ελέγχεται ως υπερβολικά μονομερής αν όχι τελείως άστοχη.

[1561] Πρβλ. Tobel (ό.π., σ. 216). Τελείως ακατανόητη, τουναντίον, είναι η αναφορά του Weising (ό.π., σ. 188) σε συντόμευση του κυρίου θέματος κατά την επανέκθεσή του.

[1562] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 188) και Macdonald (ό.π., σ. 120).

[1563] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 188· Webster, "Traditional Elements…", ό.π., σ. 101· Cliff Eisen, "Mozart and the Viennese String Quartet", στο: Cliff Eisen und Wolf-Dieter Seiffert (επιμ.), *Mozarts Streichquintette. Beiträge zum musikalischen Satz, zum Gattungskontext und zu Quellenfragen*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1994, σ. 151.

[1564] Πρβλ. εν πολλοίς Eisen, ό.π., σ. 151.

[1565] Πρβλ. Landon, "The Haydn brothers…", ό.π., σ. 157.

δύο βιολών με το τσέλλο) και η ανάπλαση υλικού της αρχικής φράσεως του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 26-27 και 29-30 με 2 και μ. 31 με 3) διαμορφώνουν την δεύτερη πλάγια ιδέα, η οποία δίνει ίσως περισσότερο την εντύπωση μιας κατακλείδας παρά της πτωτικής ολοκλήρωσης της πλάγιας θεματικής ομάδος, αλλά ο λειτουργικός της ρόλος τεκμηριώνεται ούτως ή άλλως και επί τη βάσει της υφολογικής της αντιστοιχίας προς το δεύτερο ήμισυ του κυρίου θέματος.[1566] Επιπροσθέτως, στα μ. 33-35 το συνοδευτικό μοτίβο της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας έρχεται στο προσκήνιο, όμως ούτε και αυτό συγκροτεί μια καταληκτική ιδέα της *εκθέσεως*, αφού η μετατροπική του φύση (με κατεύθυνση προς την σχετική μείζονα της ομώνυμης ελάσσονος) το καθιστά μονοσήμαντα ένα συνδετικό πέρασμα προς την *επεξεργασία*.[1567] Κατά συνέπειαν, η *έκθεση* αυτή παρουσιάζει αρκετές ιδιαιτερότητες: η δευτερεύουσα τονικότητα της Ρε-μείζονος εκτοπίζεται αρχικά από την ομώνυμή της ελάσσονα καθώς και από περαιτέρω τονική περιπλάνηση, η αποκατάσταση του μείζονος τρόπου συνδυάζεται με "μονοθεματικές" αναφορές στο κύριο θέμα που συνιστούν αναπόσπαστο μέλος της πλάγιας θεματικής ομάδος (σύμφωνα με τα αρμονικά αλλά και τα υφολογικά δεδομένα),[1568] ενώ απουσιάζουν δευτερεύοντα – μεταβατικά και καταληκτικά – τμήματα παρ' ότι στο τέλος προστίθεται μετατροπικό πέρασμα προς την επόμενη ενότητα.

Η πολυπλοκότητα της πρώτης μακροδομικής ενότητος, πάντως, εξισορροπείται από την σχετική απλότητα της συνθετικής λογικής που εφαρμόζεται στις ακόλουθες δύο. Το μεγαλύτερο μέρος της *επεξεργασίας*, για παράδειγμα, συνίσταται στην παράθεση σχεδόν ολόκληρου του κυρίου θέματος στην απομεμακρυσμένη Σι-ύφεση-μείζονα: τα μ. 36-46, συγκεκριμένως, παραλλάσσουν σε ελάχιστα μόνο σημεία τα περιεχόμενα των μ. 1-11 και το αποφασιστικό βήμα διαφοροποίησης της δεύτερης μακροδομικής ενότητος από την πρώτη πραγματοποιείται μόλις στο μ. 47, όταν η πτωτική κατάληξη της φράσεως των τριών χαμηλότερων εγχόρδων *δεν* ακολουθείται από τις καταληκτικές φιγούρες των μ. 12b-15 αλλά από παύση-τομή. Παράλληλα, η μισή αυτή πτώση (στην ντο-ελάσσονα) μένει ουσιαστικά "στον αέρα", ενώ στην συνέχεια οι αποσπασματικές αλυσιδοποιήσεις του κατιόντος σχηματισμού των μ. 44 και 46 στα μ. 48 και 49 στερούνται οιασδήποτε πτωτικής ολοκλήρωσης, όπως εξ άλλου και η μιμητική εξύφανση της ίδιας μελωδικής φιγούρας στα μ. 50-52 που συνενώνει και τα πέντε έγχορδα σε μια πτωτική ακολουθία προς την σχετική μι-ελάσσονα, η οποία ωστόσο μένει ανεκπλήρωτη σε ένα αιωρούμενο πτωτικό έξι-τέσσερα![1569] Έτσι, μια νέα αλυσιδοποίηση της κατιούσας μελωδικής φιγούρας από το δεύτερο (στα μ. 53-55) και το πρώτο βιολί (στο μ. 56) σε ομοφωνικό και πολυρρυθμικό πλέον πλαίσιο αίρει απότομα την προηγούμενη ένταση και δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την επανέκθεση όλων των θεματικών ιδεών της *εκθέσεως*[1570] με επουσιώδεις τροποποιήσεις στα μ. 57-71 (κύριο θέμα, στην Σολ-μείζονα) και 72-88 (πλάγια θεματική ομάδα, με πορεία από την σολ-

[1566] Πρβλ. σε γενικές γραμμές Eisen, ό.π., σ. 151· ορθώς επίσης ο Weising (ό.π., σ. 188) υποδεικνύει την μοτιβική συγγένεια μεταξύ των δύο θεματικών-τονικών περιοχών της *εκθέσεως*.

[1567] Πρβλ. Eisen, ό.π., σ. 139.

[1568] Ο Eisen (ό.π., σ. 140), μάλιστα, ανάγει τις αντιθέσεις ανάμεσα στην πεντάφωνη και την τρίφωνη γραφή σε κύριο μακροδομικό στοιχείο του αργού αυτού μέρους, παρατηρώντας την τακτικότητα της εναλλαγής τους όχι μόνο στο πλαίσιο των δύο θεματικών-τονικών περιοχών της *εκθέσεως* (και της *επανεκθέσεως*) αλλά ακόμη και εντός της κεντρικής *επεξεργασίας*.

[1569] Ο Tilman Sieber, στην μελέτη του *Das klassische Streichquintett. Quellenkundliche und gattungsgeschichtliche Studien*, Francke Verlag (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 10), Bern – München 1983, σ. 61, υποδεικνύει εύλογα ως σημείο κορύφωσης της συγκεκριμένης ενότητος του αργού αυτού μέρους την υφολογική πύκνωση των μ. 44-52 από την εναλλαγή τρίφωνων συνόλων μέχρι την πεντάφωνη μίμηση. Τουναντίον, είναι τελείως παράλογος – από θεματικής και αρμονικής επόψεως συγχρόνως – ο διαχωρισμός των μ. 44-49 από τα μ. 50-52 που προτείνει ο Eisen (ό.π., σ. 151), βασιζόμενος μονομερώς στην υφολογική διαφοροποίηση πενταφώνων και τριφώνων δομικών μελών. Ο Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 325), εξ άλλου, στέκεται ιδίως στην απότομη διακοπή της πτωτικής ακολουθίας στο μ. 52.

[1570] Πρβλ. Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 326), Katrin Bartels (*Das Streichquintett im 19. Jahrhundert*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1996, σ. 26) και εν μέρει Eisen (ό.π., σ. 140 και 151).

ελάσσονα προς την Σολ-μείζονα), αντιστοίχως.[1571] Εντούτοις, η *επανέκθεση* δεν είναι πλήρως αντίστοιχη προς την *έκθεση*, διότι στα μ. 89-93 ο Mozart προεκτείνει και ενισχύει την πτωτική διαδικασία της δεύτερης πλάγιας θεματικής ιδέας με ένα νέο στοιχείο αρπισμών δεκάτων-έκτων που εναλλάσσονται ανάμεσα στο βιολοντσέλλο και το πρώτο βιολί οδηγώντας σε μια ισχυρή τέλεια πτώση (παράλληλα, δεν θα έπρεπε να περάσει απαρατήρητη και η προοδευτική επέκταση της φραστικής δομής των μ. 82-93 σε 3 + 4 + 5 μέτρα).[1572] Η *coda* συνεπώς αρχίζει στα μ. 94-97 με την τετράμετρη πτωτική ανάπλαση του συνδετικού περάσματος των μ. 33-35, η οποία αμέσως μετά επαναλαμβάνεται στα μ. 98-101 με ανακατανομή ρόλων μεταξύ των φωνών (η γραμμή του πρώτου βιολιού ανατίθεται στην πρώτη βιόλα και εκείνη του τσέλλου στο πρώτο βιολί) και οδηγεί στις ύστατες καταληκτικές χειρονομίες του πρώτου βιολιού και της πρώτης βιόλας στα μ. 102-104.[1573]

Η εφαρμογή των μορφών σονάτας στα αργά μέρη των έργων του Mozart που γράφηκαν κατά το δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας του 1780 παρουσιάζει αρκετές ιδιαιτερότητες, οι οποίες μπορούν να συνοψισθούν στα ακόλουθα:

α) Σε αντίθεση με τον τριμερή τύπο σονάτας που εμφανίζεται εξίσου συχνά σε αργά μέρη κατά τα έτη 1786-1788 και 1790 όπως και στο διάστημα 1781-1785,[1574] η μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* περιορίζεται πλέον σε ολιγάριθμα δείγματα μουσικής δωματίου για σύνολα εγχόρδων και συμφωνικής μουσικής των ετών 1787-1788 και 1790·[1575] αμφότεροι πάντως οι δομικοί αυτοί τύποι βρίσκουν εφαρμογή σε αργά μέρη πρωτίστως συμφωνιών και δευτερευόντως έργων μουσικής δωματίου, ενώ τείνουν να εξαλειφθούν από τα είδη του κοντσέρτου και της σονάτας για πιάνο. Όσον αφορά δε αποκλειστικά στην τριμερή μορφή σονάτας, προβλέπονται συνήθως δύο ή καμμία μακροδομική επανάληψη, ενίοτε όμως επαναλαμβάνεται μονάχα η *έκθεση*.

β) Δεδομένου του ότι τα αργά μέρη σε μορφές σονάτας αυτής της περιόδου είναι όλα γραμμένα σε μείζονες τονικότητες, η διαδοχή τονικής – δεσπόζουσας συνιστά την μοναδική δυνατότητα για την βάση του αρμονικού σχεδιασμού της *εκθέσεως*. Παρ' όλα αυτά, δεν απουσιάζουν παρεμβολές του ελάσσονος τρόπου τόσο στην πρώτη όσο και στην δεύτερη τονική περιοχή (όπως π.χ. στην ενδιαφέρουσα περίπτωση του KV 526), ενώ ειδικά η ελάσσονα δεσπόζουσα δημιουργεί ιδιαίτερη αίσθηση όταν ανοίγει την δεύτερη τονική-θεματική περιοχή (KV 516 και KV 593) ή διαδέχεται άμεσα την κύρια τονικότητα στην μετάβαση (KV 551).[1576] Πέραν επίσης της αρκετά συνηθισμένης τονικοποίησης της σχετικής ελάσσονος στην έναρξη του μεταβατικού τμήματος,[1577] την περίοδο αυτή θα πρέπει να σταθούμε ιδίως στον αρμονικό σχεδιασμό της αναπτυξιακής μεταβάσεως του KV 550 που εκτρέπεται προς την απομεμακρυσμένη μείζονα σχετική της ελάσσονος δεσπόζουσας καθώς και στην ενδιαφέρουσα παρέκκλιση προς την ναπολιτάνικη περιοχή της δευτερεύουσας τονικότητος στο πλάγιο θέμα του KV 496.[1578] Από θεματικής πλευράς, το κύριο θέμα εξακολουθεί να επικρατεί συντριπτικά της

[1571] Πρβλ. Eisen (ό.π., σ. 139 και 151) και εν μέρει Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 326).

[1572] Ο Eisen (ό.π., σ. 151) εκλαμβάνει μεν σωστά τα μ. 89-93 ως καταληκτικό τμήμα της *επανεκθέσεως*, αλλά παράλληλα υπερτονίζει την (αναντίρρητη) υφολογική και την (εξαιρετικά αμφίβολη) αρμονική τους αντιστοιχία προς το συνδετικό πέρασμα των μ. 33-35, υποδεικνύοντας έτσι μια λειτουργική διασύνδεση ετερογενών τμημάτων που από θεματικής και (κατά την γνώμη μου) αρμονικής πλευράς είναι τελείως αυθαίρετη και καταχρηστική.

[1573] Πρβλ. εν μέρει Eisen (ό.π., σ. 139, 140 και 151) και Weising (ό.π., σ. 188).

[1574] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 187 και εν μέρει 188. Τελείως εσφαλμένη, αντιθέτως, είναι η σχετική τοποθέτηση του Girdlestone (ό.π., σ. 44), ο οποίος ισχυρίζεται ότι η τριμερής μορφή σονάτας εφαρμόζεται σπανίως μεταξύ των ετών 1783-1789.

[1575] Πρβλ. εν μέρει Girdlestone, ό.π., σ. 45.

[1576] Πρβλ. εν μέρει Kurzmann (ό.π., σ. 76) και Weising (ό.π., σ. 187).

[1577] Πρβλ. Kurzmann, ό.π., σ. 76.

[1578] Ο Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 212) αναφέρει σχετικά – αν και με μια σαφή δόση υπερβολής – ότι ο Mozart χρησιμοποιεί εν γένει στις *εκθέσεις* του αρκετές δευτερεύουσες μετατροπίες προς απομεμακρυσμένα τονικά κέντρα.

εναλλακτικής δυνατότητος σύστασης μιας κύριας θεματικής ομάδος, από την άλλη πλευρά όμως στο δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας του 1780 μία στις τρεις *εκθέσεις* περιλαμβάνει μια πλάγια ομάδα θεμάτων αντί για ένα μόνο τέτοιο θέμα. Την ίδια περίοδο, εξ άλλου, η μετάβαση καθίσταται εκ νέου ένα σχεδόν υποχρεωτικό δομικό μέλος για την πρώτη μακροδομική ενότητα και επιπλέον ο τύπος της "τριτμηματικής" *εκθέσεως* εμφανίζεται συχνότερα από ποτέ άλλοτε στο έργο του Mozart, ενίοτε μάλιστα περιλαμβάνοντας ένα εξόχως αναπτυξιακού χαρακτήρος μεταβατικό τμήμα! Εξαιρετικά συνήθης είναι επίσης η προσθήκη μιας καταληκτικής ιδέας στο τέλος της *εκθέσεως* μιας τριμερούς μορφής σονάτας (όχι όμως και στον τύπο σονάτας χωρίς *επεξεργασία*), ενώ ένα μικρό συνδετικό πέρασμα εμφανίζεται τώρα ως προέκταση της κατακλείδας συχνότερα απ' ό,τι στο παρελθόν (στο KV 593, μάλιστα, ένα τέτοιο πέρασμα υφίσταται ως αυτόνομο τμήμα που ακολουθεί άμεσα την πλάγια θεματική ομάδα). Τέλος, η "μονοθεματική" τάση που παρατηρήθηκε μετά το 1780 καλλιεργείται συστηματικά και αυτήν την περίοδο:[1579] υπάρχουν περιπτώσεις στις οποίες το πλάγιο θεματικό υλικό προέρχεται σαφέστατα από το κύριο (KV 493, KV 543, KV 563, KV 590), άλλες στις οποίες το δεύτερο "ήμισυ" της *εκθέσεως* παραπέμπει σε μικρότερο βαθμό στο κύριο θέμα και βασίζεται περισσότερο σε νέα περιεχόμενα (KV 496, KV 533 & 494, KV 593) καθώς και περιπτώσεις κομματιών με επουσιώδεις "μονοθεματικές" αναφορές στο πλαίσιο της *εκθέσεως* (KV 498, KV 526, KV 550).

γ) Στο δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας του 1780 ο διτμηματικός σχεδιασμός της *επεξεργασίας* υπερτερεί σαφέστατα τόσο του τριμερούς όσο και του ελάχιστα εφαρμοζόμενου μονοτμηματικού,[1580] παρά το γεγονός ότι η μεσαία αυτή ενότητα της τριμερούς μορφής σονάτας ορισμένες φορές είναι αρκετά σύντομη σε σχέση με τις δύο εξωτερικές. Όσον αφορά στο εναρκτήριο τονικό κέντρο, η δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* (και σε μία μόνο περίπτωση η ελάσσονα δεσπόζουσα) επιλέγεται λιγότερο συχνά απ' ό,τι στο παρελθόν·[1581] αντ' αυτής, ο Mozart χρησιμοποιεί πλέον αρκετά συχνά – απ' ευθείας ή προτάσσοντας μια σύντομη μετατροπική προσέγγιση – την υποδεσπόζουσα και (πρωτίστως) την σχετική της, την σχετική ελάσσονα ή ακόμη την ομώνυμη ελάσσονα και (ιδίως) την μείζονα σχετική της (η απομεμακρυσμένη αυτή σχέση τρίτης προς την κατάληξη της *εκθέσεως* εφαρμόζεται αποκλειστικά στα όψιμα KV 590 και KV 593). Σε αντίθεση όμως με την προαναφερόμενη ποικιλία στην έναρξή της, η περαιτέρω αρμονική πλοκή της *επεξεργασίας* επικεντρώνεται σχεδόν πάντοτε στην ελάσσονα σχετική (φθάνοντας ως επί το πλείστον σε μια εμφαντική μισή πτώση επ' αυτής)[1582] και αφήνει πολύ λίγο χώρο προς ενδεχόμενη πτωτική επικύρωση άλλων τονικών κέντρων, όπως της υποδεσπόζουσας είτε της σχετικής της και (σε μεμονωμένες περιπτώσεις) της ελάσσονος δεσπόζουσας, της κύριας τονικότητος ή της σχετικής της ομώνυμης ελάσσονος· η πρακτική αυτή παραπέμπει βέβαια περισσότερο στον αρμονικό σχεδιασμό της *επεξεργασίας* κατά την δεκαετία του 1770, όπως εξ άλλου και η ολοκλήρωση της ενότητος αυτής με μια πτώση στην δεσπόζουσα της σχετικής ελάσσονος που πραγματώνεται σε δύο περιπτώσεις (KV 548 και KV 590).[1583] Αναδρομικές τάσεις σημειώνονται επίσης στην θεματική παράμετρο της μεσαίας μακροδομικής ενότητος από το 1786 και εξής, καθώς στην έναρξή της εμφανίζεται *κατά κανόναν* μια αποσπασματική παράθεση του αρχικού θεματικού υλικού της *εκθέσεως* και σπανιώτερα κάτι διαφορετικό.[1584] Δεν είναι επίσης ασυνήθιστη η παράθεση του κυρίου θέματος (ή της πρώτης κύριας θεματικής ιδέας) στο εσωτερικό της *επεξεργασίας*· σε δύο μάλιστα περιπτώσεις (KV 526 και KV 516b / 406), το κύριο θεματικό υλικό που παρουσιάζεται στην περιοχή της υποδεσπόζουσας δεν επανεκτίθεται κατόπιν στην τρίτη μακροδομική ενότητα! Σε αντίθεση

[1579] Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 187.
[1580] Σύμφωνα με την Kurzmann (ό.π., σ. 79), αντιθέτως, η *επεξεργασία* διαιρείται αυτήν την περίοδο σε τρία επιμέρους τμήματα ως επί το πλείστον, ενίοτε δε και σε τέσσερα ή ακόμη και σε πέντε.
[1581] Η σημαντική αυτή διαφοροποίηση είναι αμφίβολο αν έχει γίνει όντως αντιληπτή από την Kurzmann: αντιπαράβαλε ό.π., σ. 80 και 86.
[1582] Πρβλ. Kurzmann, ό.π., σ. 79 και εν μέρει 80.
[1583] Πρβλ. εν γένει ό.π., σ. 80.
[1584] Το δεδομένο αυτό έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τον σχετικό ισχυρισμό της Kurzmann, ό.π., σ. 80.

πάντως με όλες τις προγενέστερες δημιουργικές περιόδους του Mozart, η συγκεκριμένη διαθέτει ένα μοναδικό χαρακτηριστικό: οι *επεξεργασίες* των όψιμων έργων σε μορφή σονάτας αφιερώνονται σχεδόν αποκλειστικά στην διεξοδική ανάπτυξη θεματικών-μοτιβικών στοιχείων της *εκθέσεως* (προερχόμενων πρωτίστως από τις κύριες θεματικές ιδέες και δευτερευόντως από τις πλάγιες, τις μεταβατικές είτε τις καταληκτικές) και μόνο κατ' εξαίρεσιν πλέον εισάγεται σε αυτές νέο θεματικό υλικό.

δ) Οι *επανεκθέσεις* των τριμερών μορφών σονάτας κατά τα έτη 1786-1790 δεν είναι ποτέ αυτούσιες στο σύνολό τους, παρ' ότι βέβαια τόσο οι κύριες όσο και – ακόμη περισσότερο – οι πλάγιες και καταληκτικές ιδέες επανεκτίθενται δίχως δομικές αλλοιώσεις και ως επί το πλείστον με επουσιώδεις μονάχα παραλλαγές. Από την άλλη πλευρά πάντως, αρκετά συχνή είναι η αποκοπή ενός τμήματος του κυρίου θέματος από την *επανέκθεση* (πράγμα πολύ σπάνιο, τουναντίον, όσον αφορά σε πλάγιες και καταληκτικές ιδέες), ενώ σπανίζουν οι περιπτώσεις εσωτερικής διεύρυνσης μιας κύριας είτε πλάγιας ιδέας ή μετάθεσης τμήματος του κυρίου θέματος σε άλλο σημείο. Μεγαλύτερη ποικιλία χειρισμού παρατηρείται κατά την επαναφορά του μεταβατικού υλικού: η εσωτερική του διεύρυνση είναι εξίσου συχνή με την αυτούσια μεταφορά του σε άλλη τονική βάση, ενίοτε όμως το υλικό αυτό αποκόπτεται μερικώς ή ολικώς, αντικαθίσταται εν μέρει από παρεμφερή στοιχεία είτε ακόμη ένα υπόλοιπό του συγχωνεύεται με το κύριο θέμα σε ένα ενιαίο δομικό μέλος. "Δευτερεύουσα ανάπτυξη" παρουσιάζεται μόνο στις *επανεκθέσεις* των αργών μερών των συμφωνιών KV 550 (όπου τμήματα του κυρίου θέματος και της μεταβάσεως συμπτύσσονται σε ένα δομικό μέλος και εναλλάσσονται μεταξύ τους) και KV 551 (όπου μια εντυπωσιακή αναπτυξιακή διαδικασία υποκαθιστά ουσιαστικά την επαναφορά του κυρίου θέματος, αλλά παράλληλα εδραιώνει την παρουσία του στην τρίτη μακροδομική ενότητα έναντι ενός υπολείμματος της μεταβατικής ιδέας, η οποία νωρίτερα είχε παρατεθεί σχεδόν πλήρης στην *επεξεργασία*), ενώ προσθήκη νέου θεματικού υλικού λαμβάνει χώραν μονάχα στο τέλος της *επανεκθέσεως* του KV 593 (εν είδει καταληκτικής προεκτάσεως της δεύτερης πλάγιας ιδέας). Από αρμονικής πλευράς, η προσέγγιση της υποδεσπόζουσας είτε της ελάσσονος σχετικής της στο πλαίσιο της μεταβάσεως (ενδεχομένως όμως ήδη και από το κύριο θέμα) είναι συνήθης και δεν χρήζει περαιτέρω σχολιασμού, όπως εξ άλλου και οι διάφορες τονικοποιήσεις είτε παρεμβολές του ελάσσονος τρόπου στην *επανέκθεση* που αντιστοιχούν επακριβώς στον αρμονικό σχεδιασμό της *εκθέσεως* (βλ. π.χ. KV 496, KV 526, KV 550 ή KV 593).[1585] Ιδιαίτερο ενδιαφέρον, εντούτοις, παρουσιάζει η αρμονική πλοκή της *επανεκθέσεως* στα ακόλουθα τρία αργά μέρη: α) στο KV 504 μια σύντομη παρεμβολή της ομώνυμης ελάσσονος "σκιάζει" την τονική επαναφορά της δεύτερης πλάγιας θεματικής ιδέας· β) στο KV 516b / 406 η μετάβαση αποτυγχάνει να οδηγήσει στην αρχική τονικότητα, με αποτέλεσμα το πλάγιο θέμα να επανεκτίθεται εν μέρει στην τονικότητα της δεσπόζουσας (όπως δηλαδή και στην *έκθεση*) και εν μέρει – από ένα σημείο και έπειτα – στην αρχική· γ) στο KV 522, τέλος, η επανέκθεση του κυρίου θέματος πραγματοποιείται παραδόξως στην ομώνυμη ελάσσονα, ενώ η ακόλουθη στροφή προς την μείζονα σχετική της διατηρείται και στην έναρξη της μεταβάσεως, προτού τελικά επαναπροσεγγισθεί η αρχική (μείζονα) τονικότητα.

ε) Ένα κύριο χαρακτηριστικό του όψιμου έργου του Mozart συνιστά, μεταξύ άλλων, η αναβίωση του ενδιαφέροντος για την *coda* στον τριμερή τύπο σονάτας: για πρώτη φορά μάλιστα, η προσθήκη μιας *coda* μπορεί πλέον να θεωρηθεί δεδομένη εκ των προτέρων,[1586] αφού είναι λίγα τα αργά μέρη που ολοκληρώνονται χωρίς *coda* ή που διαθέτουν μόνο μια σχετικώς σύντομη καταληκτική προέκταση της *επανεκθέσεως* – με υλικό της κατακλείδας (KV 496) ή με ανάκληση προγενέστερου μοτιβικού υλικού (KV 504). Παρ' όλα αυτά, η *coda* δεν καλείται εδώ να επιλύσει κάποιο σημαντικό μακροδομικό πρόβλημα, αλλά συνιστά μια προαιρετική διεύρυνση της μακροδομής που κατά κανόνα συνδυάζει προϋπάρχον υλικό –

[1585] Πρβλ. ό.π., σ. 78.

[1586] Κάτι τέτοιο δεν θα μπορούσε, τουναντίον, να υποστηριχθεί και για το πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1770, γεγονός που σχετικοποιεί ως έναν βαθμό τα συμπεράσματα του Finscher, "Zur Coda bei Mozart", ό.π., σ. 94.

παραθέτοντας είτε αναπτύσσοντας συνήθως τμήματα του κυρίου θέματος (KV 493, KV 497, KV 498, KV 551) ή μιας πλάγιας θεματικής ιδέας (KV 499, KV 533 & 494, KV 563) και ενίοτε μεταβατικά ή καταληκτικά στοιχεία της *εκθέσεως* (KV 503, KV 563, KV 590, KV 593) – με νέες καταληκτικές φιγούρες και περάσματα.[1587] Εντυπωσιακή πάντως είναι η περίπτωση της *coda* του KV 522 που διαμορφώνεται εν είδει καταληκτικού ritornello κοντσέρτου, με επίφαση "ορχηστρικής" προετοιμασίας της καντέντσας, καταγεγραμμένη σολιστική καντέντσα και "ορχηστρικό" επίλογο! Ας σημειωθεί, τέλος, αφ' ενός μεν ότι η *coda* μπορεί να συνδέεται άμεσα με την *επανέκθεση* ή να διακρίνεται ξεκάθαρα από αυτήν[1588] και αφ' ετέρου ότι στο πλαίσιό της μπορούν να παρατεθούν ακόμη και θεματικά στοιχεία της *εκθέσεως* που παραλείφθηκαν από την *επανέκθεση* (όπως π.χ. συμβαίνει στο KV 551), προσδίδοντάς της μια "συμπληρωματική" – σε καμμία περίπτωση όμως "επιβεβλημένη" από μακροδομικής επόψεως – λειτουργία προς την τρίτη μακροδομική ενότητα.

ς) Στα ευάριθμα δείγματα μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία* αυτής της περιόδου, το συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση* συνήθως εξάγεται από το τελευταίο δομικό μέλος της *εκθέσεως* ως προέκτασή του (KV 516, KV 543, KV 589), παρά ανακαλεί κάποιο στοιχείο από το κύριο θέμα (KV 515). "Δευτερεύουσα ανάπτυξη" στην *επανέκθεση* υφίσταται σε μία μόνο περίπτωση (KV 543), όπου το καταληκτικό τμήμα του κυρίου θέματος στρέφεται από μια παρεμβολή της ομώνυμης ελάσσονος προς την μείζονα σχετική της και εξελισσόμενο κατά τρόπον διαφορετικό συνδέεται άμεσα με την μετάβαση, η οποία εισάγεται με μια ακόμη τροπική μεταβολή και διευρύνεται αναπτυξιακά. Κατά τα λοιπά όμως, το κύριο θέμα επανεκτίθεται δίχως δομικές τροποποιήσεις, η μετάβαση μπορεί να επανέλθει αυτούσια, μερικώς περικεκομμένη ή διευρυμένη (περνώντας ενίοτε και από τις περιοχές της υποδεσπόζουσας και της ελάσσονος σχετικής της), ενώ οι πλάγιες θεματικές ιδέες μεταφέρονται στην αρχική τονικότητα εξίσου συχνά αμετάβλητες είτε ελαφρώς διευρυμένες (κάποτε μάλιστα και με παρεμβολές στον αντίθετο τρόπο, κατά το πρότυπο της *εκθέσεως* ή νέες).[1589] Η κατακλείδα-συνδετικό πέρασμα της *εκθέσεως* του KV 543, εξ άλλου, όχι μόνο επανεκτίθεται (με μικρές αλλαγές προς το τέλος της) αλλά και προεκτείνεται περαιτέρω με μοτιβικές αναφορές στο κύριο θέμα που οδηγούν προς την *coda*, η οποία με την σειρά της επιλύει τα αρμονικά και δομικά προβλήματα του κυρίου θέματος και συγχρόνως καθιστά απολύτως ισορροπημένη την συνολική μακροδομική κατασκευή. Σε δύο άλλες περιπτώσεις (KV 515 και KV 516), υλικό από το κύριο θέμα και την μετάβαση συνδυάζεται με νέα καταληκτικά στοιχεία στην *coda*, ενώ σε εκείνη του KV 589 αναπλάθεται το υλικό του συνδετικού περάσματος και προεκτείνεται ελεύθερα.

ζ) Η μεμονωμένη περίπτωση τριμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου σε αργή χρονική αγωγή αυτής της περιόδου (KV 503) διαθέτει δύο ritornelli: το εναρκτήριο περιλαμβάνει κύριο και πλάγιο θέμα καθώς και μια καταληκτική ιδέα,[1590] η οποία όμως δεν αξιοποιείται στην *έκθεση* και την *επανέκθεση* (όπου αντικαθίσταται από σολιστικές κατακλείδες με ορχηστρική συνοδεία), προκειμένου να επανέλθει μόνο στο καταληκτικό ritornello και να αναπτυχθεί εκεί ως *coda* με την σύμπραξη του σολίστα και της ορχήστρας.[1591] Σολιστική καντέντσα δεν υφίσταται, ενώ παράλληλα απουσιάζουν οποιεσδήποτε ορχηστρικές παρεμβολές μεταξύ των τριών σολιστικών ενοτήτων.[1592]

---

[1587] Πρβλ. εν μέρει τις παρατηρήσεις της Cavett-Dunsby, ό.π., σ. 46 (σημεία 1-3). Η έννοια του "αντιστικτικού επιστεγάσματος", πάντως, η οποία κατά τον W. Fischer (ό.π., σ. 71) ανταποκρίνεται σε ορισμένες *code* ώριμων έργων του Mozart, δεν φαίνεται να είναι συμβατή με τα δεδομένα των αργών μερών – παρά την μιμητική ανάπτυξη μοτίβων του κυρίου θέματος που παρατηρείται στις *code* των KV 497 και KV 498.

[1588] Αντιπαράβαλε την άτεγκτη τοποθέτηση του Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 445) επί του ιδίου ζητήματος.

[1589] Ως προς τον τονικό σχεδιασμό της *επανεκθέσεως*, πρβλ. σε γενικές γραμμές Kurzmann, ό.π., σ. 78.

[1590] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 137.

[1591] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 140, 147 και 148) και Brück (ό.π., σ. 56, 63 και εν μέρει 71).

[1592] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 143, 147, 148 και 168) και Brück (ό.π., σ. 20, 56 και 63).

# III. Ludwig van Beethoven

Τα πρώιμα έργα του Ludwig van Beethoven (Βόννη, 1782-1792)

Η περίοδος πριν την οριστική εγκατάσταση του Beethoven στην Βιέννη περιλαμβάνει ευάριθμα πρωτόλεια ενόργανης μουσικής, τα οποία έχουν εν πολλοίς αγνοηθεί από την σχετική έρευνα. Περίπου τα μισά όμως από τα αργά μέρη του πρώιμου αυτού ρεπερτορίου είναι γραμμένα σε διμερή ή τριμερή μορφή σονάτας, οπότε καλούμαστε στην συνέχεια να τα εξετάσουμε κατά μακροδομικό πρότυπο και χρονολογία συνθέσεως.

Από τα τρία δείγματα διμερούς μορφής σονάτας, το Andante σε Λα-ύφεση-μείζονα της *σονάτας για πιάνο σε φα-ελάσσονα* WoO 47 αρ. 2 είναι το προγενέστερο (γραμμένο κατά τα έτη 1782-1783), συγχρόνως όμως και το πλέον προβληματικό. Το κύριο θέμα της *εκθέσεως* διατυπώνεται βεβαίως με σαφήνεια ως οκτάμετρη περίοδος, με πτώσεις στην δεσπόζουσα (στο μ. 4) και την τονική (στο μ. 8). Ακολουθεί ένα μεταβατικό τμήμα στα μ. 9-18 εν είδει προτάσεως που παρά την αρμονική της στατικότητα τελικά καταλήγει σε μισή πτώση,[1593] προκειμένου στην συνέχεια να παρουσιασθούν στην Μι-ύφεση-μείζονα δύο αλληλεπικαλυπτόμενες πλάγιες θεματικές ιδέες (στα μ. 19-27 και 27-34) καθώς και μια σύντομη κατακλείδα (στα μ. 35-40a). Η δεύτερη ενότητα ανοίγει απ' ευθείας στην δεσπόζουσα της σχετικής φα-ελάσσονος (μ. 40b-44a), με αναφορές στο ρυθμικό υλικό του κυρίου θέματος, οι οποίες μάλιστα διατηρούνται τόσο στην έναρξη όσο και στην πτωτική κατάληξη μιας ευρύτερης προτασιακής δομής στην φα-ελάσσονα στα μ. 44b-53, συνδυαζόμενες όμως σε αυτό το αναπτυξιακό πλαίσιο αφ' ενός μεν με τον ρυθμικό ισοκράτη των μ. 27-30 της δεύτερης πλάγιας θεματικής ιδέας στα μ. 44-48a, αφ' ετέρου δε με μια υπαινικτική αναφορά στο μεταβατικό υλικό (πρβλ. μ. 51-52a με 13-14a)[1594] καθώς και με ελεύθερα περάσματα στα μ. 48b-50. Το επιστέγασμα της πιανιστικής δεξιοτεχνίας συμπίπτει πάντως με το μετατροπικό πέρασμα των μ. 54-60, το οποίο ανάγεται εν πολλοίς στην πρώτη πλάγια θεματική ιδέα· αξιοπρόσεκτη, εξ άλλου, στην αλυσιδωτή αυτή διαδικασία επαναπροσέγγισης της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος είναι η ρυθμική σμίκρυνση των μ. 54-55 στο μ. 57. Από εκεί και ύστερα, ολόκληρη η πλάγια θεματική ομάδα επανεκτίθεται στην Λα-ύφεση-μείζονα με επουσιώδεις τροποποιήσεις στα μ. 61-76 και ακολουθείται από το μεγαλύτερο (και ουσιωδέστερο) τμήμα της κατακλείδας στα μ. 77-80 (= μ. 35-38). Αντί όμως το κομμάτι να ολοκληρωθεί με την λιτή επικύρωση της συγχορδίας της τονικής των μ. 39-40 (που κατ' ουσίαν μετατίθεται στα μ. 84-85), στα μ. 81-82 επανέρχεται το αρχικό δίμετρο του κυρίου θέματος και συνδέεται με το πτωτικό μ. 7 της δεύτερης τετράμετρης φράσεως του ιδίου στο μ. 83! Η συνεπτυγμένη αυτή αναφορά στο κύριο θέμα εγείρει ωστόσο ένα σημαντικό ερώτημα ως προς την μακροδομική ταυτότητα του αργού αυτού μέρους: πρόκειται άραγε για μια καταληκτική αναδρομή του αρχικού θεματικού υλικού στο πλαίσιο μιας *coda* ή μήπως το γεγονός αυτό συνιστά την αποπεράτωση μιας "αντικατοπτρικής επανεκθέσεως" στο πλαίσιο του τριμερούς τύπου σονάτας; Μόνον ο Tobel έχει μέχρι στιγμής τοποθετηθεί σε αυτό το ζήτημα, παίρνοντας θέση υπέρ της πρώτης ερμηνευτικής δυνατότητος, δηλαδή μιας διμερούς σονάτας με *coda* που συνίσταται στην αποσπασματική επανεμφάνιση του κυρίου θέματος.[1595]

[1593] Ο Jürgen Uhde, αντιθέτως, στην μονογραφία του *Beethovens Klaviermusik* (Band I: *Klavierstücke und Variationen*), Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1980 (zweite, durchgesehene Auflage), σ. 27, αντιλαμβάνεται τα μ. 9-18 ως προέκταση του κυρίου θέματος, προφανώς εξαιτίας του μη-μετατροπικού τους χαρακτήρος.
[1594] Η λεπτομέρεια αυτή επισημαίνεται και από τον Uhde, ό.π., Bd. I, σ. 27.
[1595] Tobel, ό.π., σ. 155.

Αυτή είναι και η δική μου άποψη, διότι θεωρώ ότι η εδώ επιχειρούμενη σύμπτυξη των δύο φράσεων της αρχικής οκτάμετρης περιόδου σε μία *δεν* εξυπηρετεί τις ανάγκες της επανεκθέσεως του κυρίου θέματος σε διαφορετική θέση παρά μόνο μιας καταληκτικής συνοπτικής αναδρομής σε αυτό, που προσδίδει κυκλικότητα στην – διμερή, εν προκειμένω – μακροδομική οργάνωση του κομματιού (γι' αυτό και το συγκεκριμένο τεχνικό μέσο αξιοποιείται σε αρκετές ακόμη *code* μεταγενέστερων έργων του Beethoven).

Το Larghetto σε Σι-ύφεση-μείζονα του *κοντσέρτου για πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* WoO 4 είναι συμβατό σε γενικές γραμμές με τα δεδομένα της διμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου, αν και πρωτίστως μαρτυρεί ότι η πιανιστική δεξιοτεχνία του δεκατετράχρονου Beethoven υπερέβαινε δραματικά την τεχνικο-συνθετική του κατάρτιση.[1596] Το εναρκτήριο ritornello βασίζεται σε έναν απλό διμερή αρμονικό σχεδιασμό, με πορεία από την τονική προς την δεσπόζουσα (μ. 1-7) και τανάπαλιν (μ. 8-16), όμως από θεματικής πλευράς συνίσταται σε μελωδικά αναπτύγματα των βιολιών (στο πρώτο τμήμα) και των δύο φλάουτων (στο δεύτερο) που δεν σχετίζονται με την περαιτέρω εξέλιξη του κομματιού, εκτός από το αρχικό δίμετρο που παραδόξως προαναγγέλλει το πλάγιο θέμα! Ως εκ τούτου, όταν το πιάνο εισάγεται στα μ. 17-25a με το κύριο θέμα, που είναι σε δομή αρμονικά κλειστής προτάσεως και βρίθει δεξιοτεχνικών περασμάτων, ακυρώνει ουσιαστικά ό,τι έχει προηγηθεί τόσο από θεματικής όσο και από υφολογικής επόψεως.[1597] Μετά την βραχύτατη ορχηστρική επικύρωση της αρχικής τονικότητος στο μ. 25b, ακολουθεί η επόμενη φάση του σολιστικού "μονολόγου" στα μ. 26-34, η οποία – συνδυαζόμενη και με την απέριττη μελωδική γραμμή του πρώτου φλάουτου – λειτουργεί ως μετάβαση της σολιστικής *εκθέσεως* με κατάληξη στην διπλή δεσπόζουσα· οι δεξιοτεχνικές φιγούρες καταπνίγουν εδώ οτιδήποτε θα μπορούσε να χαρακτηρισθεί ως "θεματικό", αν και στην μικρή προέκταση της μεταβάσεως των μ. 35-37 ένα νέο χρωματικό μοτίβο μεταφέρεται από το μέρος του πιάνου (μ. 35) στα έγχορδα (μ. 36-37), διαμορφώνοντας έτσι μια δίμετρη ορχηστρική παρεμβολή ακριβώς πριν το σύντομο πλάγιο θέμα στην Φα-μείζονα των μ. 38-42, το οποίο εκκινεί από την πιανιστική αναγωγή των μ. 1-2 στα μ. 38-39, αλλά κατόπιν εξελίσσεται τελείως διαφορετικά, προς ένα ακόμη σολιστικό πέρασμα με πλήρη ορχηστρική υποστήριξη. Το ενδιάμεσο ritornello των μ. 43-52 προσλαμβάνει διττό ρόλο: αφ' ενός μεν ολοκληρώνει την πρώτη μακροδομική ενότητα επικυρώνοντας την δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 43-46 με νέες μοτιβικές φιγούρες, αφ' ετέρου δε ανοίγει την δεύτερη ενότητα μετατρέποντας στα μ. 47-48 προς την σχετική σολ-ελάσσονα, όπου εν συνεχεία τα έγχορδα παραθέτουν μιμητικά ένα νέο μοτίβο ογδόων στα μ. 49-52, γύρω από το οποίο περιστρέφεται και ο μετέπειτα διάλογος του επανεισερχομένου πιάνου με το πρώτο φλάουτο στα μ. 53-57 που συγχρόνως εδραιώνει περαιτέρω τον νέο τονικό σταθμό. Η εξέλιξη του "αναπτυξιακού" πρώτου τμήματος της δεύτερης αυτής ενότητος στα μ. 58-66 παραπέμπει αμυδρά σε μοτιβικά στοιχεία της μεταβάσεως της *εκθέσεως*, με την οποία εντούτοις ταυτίζεται πρωτίστως από υφολογικής-ενορχηστρωτικής καθώς και από λειτουργικής πλευράς, στον βαθμό που η σταδιακή επαναπροσέγγιση της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος συντελείται εδώ με τον συνδυασμό δεξιοτεχνικών πιανιστικών περασμάτων και μιας πλατιάς μελωδικής γραμμής στο μέρος του φλάουτου. Μια μικρή ορχηστρική παρεμβολή στο μ. 67, εξ άλλου, δημιουργεί την αναγκαία δομική τομή πριν την επανέκθεση στην Σι-ύφεση-μείζονα του πλαγίου θέματος στα μ. 68-72, με τροποποιήσεις που περιορίζονται σχεδόν αποκλειστικά στο δίμετρο καταληκτικό πέρασμα του πιάνου και δεν μεταβάλλουν την ουσία της μοναδικής αυτής θεματικής οντότητος που εμφανίζεται σε περισσότερα του ενός σημεία στην πορεία του κομματιού.[1598] Τουναντίον, τα

[1596] Πρβλ. Leon Plantinga, *Beethoven's Concertos: History, Style, Performance*, W. W. Norton & Company, New York – London 1999, σ. 31 και ιδίως 34.

[1597] Πρβλ. σε γενικές γραμμές Plantinga, ό.π., σ. 34.

[1598] Ο Plantinga (ό.π., σ. 34) χαρακτηρίζει ως "κύριο" το θεματικό αυτό στοιχείο, παραγνωρίζοντας έτσι την λειτουργία του ως πλαγίου θέματος στις σολιστικές ενότητες (το γεγονός ότι με αυτό ακριβώς το θέμα ξεκινά το εναρκτήριο ritornello δεν αποδεικνύει φυσικά τίποτε απολύτως για τον δομικό του ρόλο).

μοτιβικά περιεχόμενα του καταληκτικού ritornello – τόσο στα μ. 73-76 που επιτελούν τον ρόλο της ορχηστρικής προετοιμασίας της σολιστικής καντέντσας όσο και στα μ. 77-84 που ολοκληρώνουν το αργό αυτό μέρος με μια *coda* – είναι και πάλι άσχετα εξίσου προς το θεματικό απόθεμα των δύο προηγούμενων ritornelli καθώς και προς εκείνο των σολιστικών ενοτήτων. Η δομική αυτή χαλαρότητα υποδεικνύει λοιπόν ότι στα 1784 ο νεαρός συνθέτης δεν είχε ακόμη εντρυφήσει στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της σύνθετης μορφής της σονάτας-κοντσέρτου του κλασσικισμού: τα τρία ritornelli (και δευτερευόντως οι ορχηστρικές παρεμβολές των μ. 25b, 36-37 και 67) οροθετούν απλώς και μόνον την περιοχή μέσα στην οποία ο σολίστας μπορεί να αναδείξει ελεύθερα όλη του την δεξιοτεχνία, ενώ η πηγαία μελωδική έμπνευση διαρρηγνύει εν τέλει την αιτούμενη θεματική συνοχή της συνολικής κατασκευής.

Η τρίτη και τελευταία περίπτωση διμερούς μορφής σονάτας σε μέρος αργής χρονικής αγωγής του Beethoven εντοπίζεται στο Andante con moto σε φα-δίεση-ελάσσονα του *κουαρτέττου με πιάνο σε Ρε-μείζονα* WoO 36 αρ. 2 που γράφηκε το 1785.[1599] Το κύριο θέμα είναι εξαιρετικά σύντομο: τα μ. 1-3 και 4-6a διαμορφώνουν μια κλειστή περιοδική δομή, η προέκταση της οποίας στα μ. 6b-7 στρέφεται απ' ευθείας προς την σχετική Λα-μείζονα, όπου υλικό από το κύριο θέμα (και μάλιστα τόσο η μελωδική γραμμή των μ. 6b-7 όσο και το μοτίβο συνοδείας των μ. 4-7) αξιοποιείται στο πλαίσιο μιας μεταβάσεως σε δομή προτάσεως (στα μ. 8-19) που εν τέλει καταλήγει σε μια μισή πτώση-τομή επί της δευτερεύουσας τονικότητος. Αν όμως μέχρι αυτό το σημείο το πιάνο δέσποζε ως το κυρίαρχο όργανο, στην πρώτη πλάγια θεματική ιδέα στην Λα-μείζονα των μ. 20-30 η κατάσταση μεταβάλλεται άρδην, αφού το βιολί και η βιόλα εισάγουν εναλλάξ ανά δίμετρο το κύριο μοτιβικό στοιχείο (στα μ. 20-25) και τελικά συνδυάζονται με το πιάνο στην περαιτέρω μελωδική εξύφανση των μ. 25-30.[1600] Η δεύτερη πλάγια θεματική ιδέα των μ. 31-40, αντιθέτως, εκφέρεται και πάλι πρωτίστως από το πιάνο, έως ότου όλα τα όργανα συνδυασθούν τελικά επί ίσοις όροις στην ήσυχη κατακλείδα των μ. 41-50. Το αναπτυξιακό πρώτο τμήμα της δεύτερης μακροδομικής ενότητος ανοίγει στα μ. 51-56 με την επέκταση και την αλυσιδοποίηση μιας φιγούρας από την κατακλείδα (μ. 45) που διαμορφώνουν ένα "εισαγωγικό" πέρασμα από την Λα-μείζονα προς την σι-ελάσσονα· η κατ' εξοχήν αναπτυξιακή διαδικασία, εντούτοις, ξεκινά με την σμίκρυνση της αρμονικής πορείας των μ. 1-3 αλλά και με μια έμμεση ρυθμική αναφορά στις συγκοπές του κυρίου θέματος στο μ. 57, που από κοινού με την επανάληψή του στο μ. 58 και κατόπιν μετατροπικής στροφής στο μ. 59 αλυσιδοποιείται στην ντο-δίεση-ελάσσονα στο δίμετρο 60-61. Η ελάσσονα δεσπόζουσα παραμένει επίσης στο προσκήνιο κατά την εξύφανση των πιανιστικών περασμάτων στα μ. 62-65 που φθάνουν σε μισή πτώση στο μ. 66, τελικά όμως στα μ. 67-71 η ίδια επανερμηνεύεται σταδιακά σε δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος, κάνοντας μάλιστα χρήση και μελωδικών υπαινιγμών στο κύριο θέμα.[1601] Έτσι, στα μ. 72-77 μπορεί πλέον να επανεκτεθεί στην φα-δίεση-ελάσσονα το μεγαλύτερο (και ουσιωδέστερο) τμήμα της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας (πρβλ. μ. 20-25), το οποίο όμως τώρα συνδέεται απ' ευθείας με την επαναφορά του υλικού της δεύτερης πλάγιας ιδέας και μάλιστα σε περαιτέρω ανάπτυξη: συγκεκριμένα, από τα περιεχόμενα του εξαμέτρου 31-36 απομονώνονται πρώτα οι φιγούρες του μ. 33 και αλυσιδοποιούνται στα μ. 78-83 και κατόπιν τα παρεστιγμένα μοτίβα του μ. 32 που αναπτύσσονται ελεύθερα στα μ. 84-87, ενώ το τετράμετρο 37-40 επανέρχεται σε μια διευρυμένη και αρμονικώς εμπλουτισμένη εκδοχή στο οκτάμετρο 88-95. Η δομική ομαλότητα αποκαθίσταται συνεπώς μόνο με την τονική

[1599] Πρβλ. περίπου Kirillina ("3 Klavierquartette…", στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 388) και με πολλές επιφυλάξεις Saam (ό.π., σ. 73).

[1600] Πρβλ. εν μέρει Saam, ό.π., σ. 73.

[1601] Σύμφωνα με τον Saam (ό.π., σ. 73), τα μ. 51-66 συνιστούν μια "ατροφική επεξεργασία" (για την οποία πάντως επισημαίνεται η εν μέρει αναγωγή της στο καταληκτικό υλικό της *εκθέσεως*), ενώ τα μ. 67-71 θεωρούνται ως "συνεπτυγμένη" επανέκθεση του κυρίου θέματος, δίχως ωστόσο να λαμβάνεται καθόλου υπ' όψιν η τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας που βρίσκεται σε ισχύ στο εν λόγω σημείο.

μεταφορά της κατακλείδας στα μ. 96-106, από την οποία πάντως δεν απουσιάζει μια ενδιαφέρουσα τροποποίηση στην κατάληξή της, καθώς οι τρεις συγχορδίες των μ. 49-50 τριπλασιάζουν την διάρκειά τους στα τελικά μ. 104-106, ανακόπτοντας έτσι ακόμη πιο αποφασιστικά την προηγούμενη ρυθμική ροή.[1602] Σε αντίθεση λοιπόν με τα δύο προηγούμενα δείγματα διμερούς μορφής σονάτας, στην παρούσα περίπτωση ο Beethoven ενσωματώνει έντονα αναπτυξιακές διαδικασίες και στο "επανεκθεσιακό" δεύτερο τμήμα της δεύτερης μακροδομικής ενότητος, γεγονός που ενδεχομένως εξαρτάται ως έναν βαθμό από την υποχρέωση μεταβολής του τρόπου κατά την επαναφορά των πλαγίων θεματικών ιδεών της *εκθέσεως*, συνάμα όμως καθιστά και τελείως περιττή την προσθήκη οιασδήποτε *coda* μετά την επανεμφάνιση της κατακλείδας.

Τρεις επίσης είναι οι πραγματώσεις του τριμερούς τύπου σονάτας σε αργά μέρη αυτής της περιόδου, με την πρώτη εξ αυτών να εμφανίζεται στο Andante σε Σι-ύφεση-μείζονα της *σονάτας για πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* WoO 47 αρ. 1 των ετών 1782-1783. Το κύριο θέμα συνίσταται σε μια οκτάμετρη πρόταση που ολοκληρώνεται στην τονική, γι' αυτό και ακολουθείται από μια μετάβαση στα μ. 9-12 με κατάληξη στην διπλή δεσπόζουσα, η οποία επιτρέπει στην συνέχεια την παρουσίαση δύο πλάγιων θεματικών ιδεών (μ. 13-18 και 19-24) καθώς και μιας καταληκτικής (μ. 25-30) στην Φα-μείζονα. Αξιοπαρατήρητο είναι ακόμη το γεγονός ότι αμφότερες οι πλάγιες θεματικές ιδέες ακολουθούν ένα προτασιακό δομικό πρότυπο οργάνωσης και ότι ιδίως στην πρώτη από αυτές υφίστανται σαφείς "μονοθεματικές" αναφορές στο υλικό του κυρίου θέματος.[1603] Η ενότητα της *επεξεργασίας* δεν είναι ακόμη ιδιαίτερα ανεπτυγμένη: στην πραγματικότητα, τα μ. 31-33 παραλλάσσουν το αρχικό τρίμετρο του κυρίου θέματος (βάσει και της εμπειρίας που έχει αποκτηθεί από την πρώτη πλάγια ιδέα) και στα ακόλουθα μ. 34-36 η δευτερεύουσα τονικότητα επικυρώνεται με ορισμένα περάσματα τριακοστών-δευτέρων αλλά και με μια πτωτική ακολουθία που ουσιαστικά παραπέμπει στην κατάληξη του κυρίου θέματος. Αυτή η διασύνδεση, ωστόσο, της τονικά στατικής *επεξεργασίας* με το κύριο θέμα έχει ως συνέπεια την σύμπτυξη του τελευταίου στην έναρξη της *επανεκθέσεως*, αφού η "διπλή επαναφορά" περιορίζεται στο τρίμετρο 37-39 (= μ. 1-3) και στην θέση των μ. 4-8 εμφανίζεται ένα ελεύθερο πέρασμα στο μ. 40 καθώς και το πτωτικό δίμετρο της πρώτης πλάγιας ιδέας (μ. 17-18) σε μεταφορά στην υπερκείμενη τετάρτη στα μ. 41-42. Με την μισή αυτή πτώση, βέβαια, η πλάγια θεματική ομάδα και η κατακλείδα μπορούν να μεταφερθούν ακολούθως στην αρχική Σι-ύφεση-μείζονα στα μ. 43-55 και 56-61, αντιστοίχως, με επουσιώδεις αλλαγές αν εξαιρέσουμε την αξιοπαρατήρητη διεύρυνση των δεξιοτεχνικών περασμάτων του μ. 23 της δεύτερης πλάγιας ιδέας στο δίμετρο 53-54. Δεν είναι δύσκολο να διαπιστώσει κανείς ότι η απόπειρα του Beethoven να γράψει για πρώτη (πιθανότατα) φορά μια τριμερή μορφή σονάτας – δεδομένου του ότι το γρήγορο πρώτο μέρος της ίδιας σονάτας ακολουθεί τον διμερή τύπο – είναι σαφώς επιρρεασμένη από την διμερή μακροδομική οργάνωση: η *επεξεργασία* με την *επανέκθεση* καταλαμβάνουν από κοινού 31 μέτρα, ενώ η *έκθεση* 30, με την μεταξύ τους διαφορά να οφείλεται ουσιαστικά στην μικρή διεύρυνση εντός της δεύτερης πλάγιας ιδέας στα μ. 53-54· τουναντίον, η εξάμετρη μεσαία ενότητα, η συρρίκνωση του επανεκτιθέμενου κυρίου θέματος σε έξι (από οκτώ) μέτρα και η πλήρης απαλοιφή της τετράμετρης μεταβάσεως της *εκθέσεως* καθιστούν απολύτως ισομεγέθη τα πρώτα "τμήματα" των τυπικών δύο μακροδομικών επαναλήψεων. Το γεγονός αυτό δεν μπορεί παρά να αποδοθεί στην συνθετική πρόθεση, στο πλαίσιο της οποίας παρ' όλα αυτά δεν αποφεύγεται μια εμφανής τεχνική αδυναμία: στα μ. 41-42, συγκεκριμένως, ο νεαρός

[1602] Πρβλ. εν μέρει Saam, ό.π., σ. 73.

[1603] Στο γεγονός αυτό αναφέρεται επίσης ο Uhde (ό.π., Bd. I, σ. 24), διαπιστώνοντας ότι οι θεματικές ιδέες δεν διακρίνονται μεταξύ τόσο ως προς τα μοτιβικά τους περιεχόμενα όσο ως προς την τοποθέτησή τους στις διαφορετικές ηχητικές περιοχές του οργάνου: το κύριο θέμα εκτίθεται σε μια μέση περιοχή, η πρώτη πλάγια ιδέα αξιοποιεί την βαθύτερη ηχητική περιοχή, η δεύτερη πλάγια ιδέα επανέρχεται στο μέσον του πληκτρολογίου και τελικά η κατακλείδα στρέφεται προς την υψηλότερη περιοχή.

δημιουργός, αντί να μεταχειρισθεί το πτωτικό δίμετρο 11-12 της μεταβάσεως, καταφεύγει στο λειτουργικώς αντίστοιχο δίμετρο 17-18 της πρώτης πλάγιας ιδέας, το οποίο όμως λίγο παρακάτω, στα μ. 47-48, επανέρχεται αυτούσιο στα αρχικά του συμφραζόμενα, προξενώντας μοιραία μια ανιαρή ταυτολογία πτωτικών σχηματισμών.

Το εναρκτήριο Adagio assai του *κουαρτέττου με πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* WoO 36 αρ. 1 (έργο του 1785) ακολουθεί επίσης τον τριμερή τύπο σονάτας, αν και στερείται *επανεκθέσεως*, αφού η κατάληξη της *επεξεργασίας* συνδέεται άμεσα με το επόμενο μέρος (Allegro con spirito).[1604] Το κύριο θέμα της *εκθέσεως* είναι σχετικώς σύντομο και συνίσταται σε μια αρμονικώς ολοκληρωμένη οκτάμετρη περίοδο, η οποία όμως επικαλύπτεται με την έναρξη του μεταβατικού τμήματος των μ. 8-18 που προσανατολίζεται προς το περιβάλλον της ελάσσονος δεσπόζουσας και τελικά καταλήγει σε μια μισή πτώση επ' αυτής·[1605] τόσο στο κύριο θέμα όσο και στην μετάβαση το πιάνο κυριαρχεί έναντι των εγχόρδων, ωστόσο η απέριττη μελωδία της αρχικής περιόδου από το μ. 8 κ.εξ. παραχωρεί την θέση της σε μια ιδιαιτέρως πυκνή δεξιοτεχνική γραφή, δια της οποίας τα δύο αυτά δομικά μέλη διακρίνονται σαφέστατα το ένα από το άλλο. Όταν πάντως έρχεται η ώρα να παγιωθεί η δευτερεύουσα τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος, τα έγχορδα αναλαμβάνουν πλέον σημαντικότερο ρόλο ενισχύοντας την θεματική-τονική αντίθεση του δευτέρου "ημίσεως" της *εκθέσεως* προς το πρώτο: από τις τρεις ιδέες της πλάγιας θεματικής ομάδος, η πρώτη (μ. 19-24) συνίσταται στον μιμητικό διάλογο του βιολιού με την βιόλα (και εν μέρει με το βιολοντσέλλο, στο μ. 23), η δεύτερη (μ. 25-33) ανοίγει κατά παρόμοιον τρόπο με ένα νέο δίμετρο μοτίβο που αφού παρατεθεί πρώτα από το βιολί και έπειτα από την βιόλα τελικά εξυφαίνεται συγχρόνως και από τα δύο αυτά έγχορδα (με το πιάνο, επιπροσθέτως, να διπλασιάζει στην οκτάβα την γραμμή του βιολιού), και έτσι μόνο η τρίτη πλάγια ιδέα (μ. 34-39) αφιερώνεται εκ νέου σε πιανιστικά δεξιοτεχνικά περάσματα. Η σύντομη κατακλείδα των μ. 40-42, πάντως, από ρυθμικής επόψεως παραπέμπει στο κύριο θέμα, προετοιμάζοντας ως έναν βαθμό και την επανάληψη ολόκληρης της πρώτης μακροδομικής ενότητος.[1606] Η *επεξεργασία* αποτελείται από δύο μεγάλα τμήματα, καθένα εκ των οποίων επικεντρώνεται στην ανάπτυξη του υλικού της πρώτης πλάγιας ιδέας, αλλά ολοκληρώνεται με το καταληκτικό υλικό του μεταβατικού τμήματος. Στα μ. 43-47, κατ' αρχάς, το βιολί και η βιόλα (υποστηριζόμενα από το πιάνο και το τσέλλο) στρέφονται με αλλεπάλληλες μιμήσεις του μοτίβου των μ. 19 κ.εξ. από την δευτερεύουσα τονικότητα προς την σχετική ντο-ελάσσονα, η δεσπόζουσα της οποίας επικυρώνεται κατόπιν στα μ. 48-51 με ένα ανάπτυγμα των μ. 16-18 (όπου μάλιστα η επικεφαλής μίμηση μιας φιγούρας ογδόων εναποτίθεται στα έγχορδα, ενώ το τελικό πέρασμα εμφανίζεται τώρα παρηλλαγμένο στο πιάνο). Η εκτενέστερη δεύτερη φάση ανάπτυξης του βασικού μοτίβου της πρώτης πλάγιας ιδέας στα μ. 52-62, εξ άλλου, βασίζεται στην

[1604] Η Kirillina ("3 Klavierquartette…", στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 386) υποδεικνύει ορθώς την ιδιάζουσα μακροδομική κατασκευή του αργού πρώτου μέρους καθώς και το Adagio της *σονάτας για πιάνο και βιολί σε Σολ-μείζονα* KV 373a / 379 του Mozart ως προφανές πρότυπό του· αντιθέτως, ο Saam (ό.π., σ. 71-72) περιορίζεται σε υφολογικού περιεχομένου παρατηρήσεις προσπαθώντας να καλύψει κατά το δυνατόν την εκ μέρους του αδυναμία ουσιαστικότερης αναλυτικής προσέγγισης μιας μακροδομικής κατασκευής, την οποία ο ίδιος υποδεικνύει ανεπαρκώς ως διμερή.

[1605] Δεν αντιλαμβάνομαι τον λόγο για τον οποίον η Kirillina ("3 Klavierquartette…", στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 386) αντιμετωπίζει την δομή του κυρίου θέματος ως το αποτέλεσμα επισύναψης δύο τετραμέτρων μεταξύ τους: το μ. 4 αποτελεί μονοσήμαντα την κατάληξη της πρώτης φράσεως στην δεσπόζουσα, ενώ η δεύτερη ανοίγει στο μ. 5 (= μ. 1) και ολοκληρώνεται στο μ. 8 στην τονική (επικαλυπτόμενη, όπως προαναφέρθηκε, με την ακόλουθη μετάβαση).

[1606] Για την Kirillina ("3 Klavierquartette…", στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 386), τουναντίον, μόνον οι δύο πρώτες θεματικές ιδέες (στα μ. 19-24 και 25-33) κατανοούνται ως πλάγιες, ενώ η τρίτη (μ. 34-39) φαίνεται να εκλαμβάνεται ως καταληκτική. Έχω παρ' όλα αυτά την γνώμη ότι η ρυθμική αποφόρτιση του τριμέτρου 40-42 καθιστά πολύ πιο εύληπτη την λειτουργία του ως κατακλείδας απ' ό,τι το γεγονός της επαναφοράς του πιάνου στο προσκήνιο με δεξιοτεχνικές φιγούρες, οι οποίες ούτως ή άλλως παραπέμπουν κυρίως στα περιεχόμενα της μεταβάσεως καθώς και των υπολοίπων πλαγίων θεματικών ιδεών.

αντιπαράθεση του πιάνου προς το βιολί και ακολουθεί μια αλυσιδωτή μετατροπική πορεία μέχρι την ομώνυμη μι-ύφεση-ελάσσονα, την δεσπόζουσα της οποίας καλείται εν συνεχεία να εδραιώσει η – επίσης διευρυμένη – μιμητική ανάπτυξη του στοιχείου των μ. 16-17 στα μ. 63-66, στην οποία πλέον συμμετέχουν και τα τέσσερα όργανα του συνόλου· τώρα όμως, στην θέση του τελικού περάσματος του μ. 18 (πρβλ. επίσης μ. 51) εμφανίζεται μια μικρή αρμονική προέκταση στα μ. 67-69, η οποία διευκολύνει την άμεση σύνδεση με το ακόλουθο γρήγορο μέρος δια της σταδιακής εξάλειψης της ρυθμικής κίνησης και του ήχου γενικότερα.

Η ιδέα της πλήρους αποκοπής της *επανεκθέσεως* μιας τριμερούς μορφής σονάτας βρήκε επίσης εφαρμογή στο Adagio σε σολ-ελάσσονα του – γραμμένου πιθανότατα τον αμέσως επόμενο χρόνο (1786) – *τρίο για πιάνο, φλάουτο και φαγγόττο σε Σολ-μείζονα* WoO 37. Η περιοδική δόμηση του κυρίου θέματος δεν απουσιάζει μάλιστα ούτε από την προκειμένη περίπτωση, αφού η εναρκτήρια επτάμετρη πρόταση με κατάληξη στην δεσπόζουσα επανέρχεται παρηλλαγμένη και διευρυμένη στα μ. 8-15, καταλήγοντας αυτήν την φορά στην τονική με μελωδική "πρωτοβουλία" του φλάουτου. Η αντίδραση του πιάνου έρχεται στα μ. 16-18 με την μορφή μιας τρίμετρης προεκτάσεως του ύστερου τμήματος του κυρίου θέματος (πρβλ. ιδίως μ. 12-13 με 16-17), που πέραν του εντυπωσιακού της καλλωπισμού μετατρέπει και προς την σχετική Σι-ύφεση-μείζονα, λειτουργώντας συνεπώς ως μετάβαση προς το επερχόμενο πλάγιο θέμα των μ. 19-39, το οποίο αρχικά δίνει έμφαση στην αντιπαράθεση του φαγγόττου προς το ζεύγος φλάουτου-πιάνου (μ. 19-26), έπειτα αφήνει ολοένα και περισσότερο χώρο στην ανάδειξη της πιανιστικής δεξιοτεχνίας (μ. 27-36a), επιτρέποντας όμως και στο φαγγόττο να προσθέσει εν τέλει ένα ακόμη "σολιστικό" πτωτικό πέρασμα (στα μ. 36b-39). Ως εκ τούτου, τα τρία όργανα ενώνουν και πάλι τις δυνάμεις τους στην κατακλείδα της *εκθέσεως* στα μ. 40-50, η οποία οργανώνει το (έντονα διαφοροποιημένο από ρυθμικής πλευράς) υλικό της εν είδει προτάσεως (2 + 2 συν 3 + 4 μέτρων). Καμμία πάντως από τις θεματικές ιδέες της πρώτης ενότητος δεν αξιοποιείται στην ακόλουθη *επεξεργασία*, στην έναρξη της οποίας το φλάουτο εισάγει και εξυφαίνει εν είδει αλυσίδος ένα νέο μοτιβικό στοιχείο, μετατρέποντας ομαλά από την Σι-ύφεση-μείζονα προς την ρε-ελάσσονα στα μ. 51-56· η μελωδική απόληξη της γραμμής του φλάουτου στο δίμετρο 57-58, εξ άλλου, καθίσταται εν συνεχεία αντικείμενο μετατροπικής αλυσιδοποίησης από το πιάνο (μ. 59-60) και το φαγγόττο (μ. 61-62), με τελικό αρμονικό στόχο την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος στα εναπομείναντα μ. 63-73, όπου παράλληλα πραγματοποιείται μια σχετικώς ταχεία ρευστοποίηση του μοτιβικού υλικού αλλά και μια ευρύτερη ρυθμική επιβράδυνση. Κατόπιν τούτου, το τελευταίο μέρος του έργου (Thema andante con Variazioni) συνδέεται άμεσα με το Adagio, "λύνοντας" την επί μακρόν κρατημένη συγχορδία της δεσπόζουσας στην (μείζονα) τονική.[1607]

Από τα λίγα αυτά δείγματα γραφής της εφηβικής περιόδου του Beethoven (δεδομένου του ότι όλα τα – σωζόμενα – αργά μέρη σε μορφές σονάτας που γράφηκαν στην Βόννη ανάγονται στα έτη 1782-1786) μπορούν να εξαχθούν τα ακόλουθα συμπεράσματα:

α) Ο διμερής και ο τριμερής τύπος σονάτας υλοποιούνται παράλληλα και με την ίδια συχνότητα,[1608] αν και στην πραγματικότητα οι τρεις περιπτώσεις τριμερούς σονάτας είτε στερούνται *επανεκθέσεως* (WoO 36 αρ. 1 και WoO 37), είτε συμπυκνώνουν σε τέτοιον βαθμό την *επεξεργασία* και την *επανέκθεση* (WoO 47 αρ. 1) ώστε τελικά παραπέμπουν ακόμη στον διμερή μακροδομικό σχεδιασμό. Οι μακροδομικές επαναλήψεις συνιστούν τον κανόνα για τις

[1607] Ως προς την άμεση σύνδεση των δύο αυτών μερών, πρβλ. επίσης Gabriele Busch-Salmen, "Trio G-Dur für Klavier, Flöte und Fagott WoO 37", στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 396. Η αντίληψη πάντως που έχει η συγγραφέας για την μακροδομή του μεσαίου αργού μέρους χαρακτηρίζεται από εξαιρετική ασάφεια, στον βαθμό που διακρίνει τρεις ενότητες, οι οποίες μάλιστα υποτίθεται ότι εξελίσσουν διαλογικά την εναρκτήρια επτάμετρη μελωδία.

[1608] Η σχετικά συχνή εφαρμογή του διμερούς τύπου σονάτας στα νεανικά έργα του Beethoven δεν έχει διαφύγει της προσοχής του Tobel, ό.π., σ. 151.

διμερείς μορφές σονάτας (με μόνη – εύλογη – εξαίρεση την περίπτωση του κοντσέρτου) καθώς και για την μοναδική "πλήρη" τριμερή, ενώ στις δύο "ημιτελείς" πραγματώσεις του τριμερούς τύπου επαναλαμβάνεται μόνο η *έκθεση* ή καμμία από τις υφιστάμενες ενότητες.

β) Ο τονικός σχεδιασμός της *εκθέσεως* βασίζεται στην καθιερωμένη αντιπαράθεση της μείζονος τονικής προς την δεσπόζουσα και της ελάσσονος τονικής προς την μείζονα σχετική, δίχως να περιλαμβάνει ενδιάμεσες τονικοποιήσεις ή τροπικές μεταβολές. Από θεματικής πλευράς, σε όλες ανεξαιρέτως τις περιπτώσεις υφίσταται ένα κύριο θέμα και μια μετάβαση (τα οποία ως επί το πλείστον διαμορφώνουν από κοινού το πρώτο "ήμισυ" της *εκθέσεως*)· στην δεύτερη τονική περιοχή, εντούτοις, η εμφάνιση μιας ομάδος πλαγίων θεματικών ιδεών είναι συνηθέστερη από την σύσταση ενός μεμονωμένου πλαγίου θέματος, ενώ μια διακριτή κατακλείδα απουσιάζει μόνο από το *κοντσέρτο* WoO 4. Τέλος, η "μονοθεματική" διασύνδεση πλαγίων και κυρίων θεματικών ιδεών ανιχνεύεται μονάχα σε ένα πολύ πρώιμο δείγμα γραφής του Beethoven (WoO 47 αρ. 1).

γ) Η *επεξεργασία* του τριμερούς τύπου σονάτας εκκινεί πάντοτε από την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* (σε αμφότερους τους τρόπους)· εφ' όσον, τώρα, η μεσαία ενότητα δεν είναι μονοτμηματική και μικρής εκτάσεως (όπως δηλαδή συμβαίνει στην αρμονικώς "στατική" περίπτωση του WoO 47 αρ. 1), τότε πραγματώνεται ο διτμηματικός τύπος *επεξεργασίας* που στον μεν μείζονα τρόπο μετατρέπει προς την σχετική ελάσσονα ενώ στον ελάσσονα τρόπο δίνει έμφαση στην ελάσσονα δεσπόζουσα, προτού η περαιτέρω αρμονική πορεία οδηγήσει τελικά (σε αμφότερες τις περιπτώσεις) στην επαναπροσέγγιση της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος. Παράθεση του κυρίου θέματος στην έναρξη της *επεξεργασίας* εμφανίζεται μόνο κατ' εξαίρεσιν και δη σε αποσπασματική και παρηλλαγμένη μορφή· παρ' όλα αυτά, η αξιοποίηση κυρίων, πλαγίων είτε μεταβατικών μοτιβικών στοιχείων είναι εξίσου πιθανή με την εμφάνιση και ανάπτυξη νέου υλικού στην ενότητα αυτή. Ενότητα *επανεκθέσεως* διαθέτει μόνο το WoO 47 αρ. 1, όπου μάλιστα παρατηρείται δραστική συντόμευση των θεματικών περιεχομένων του πρώτου "ημίσεως" της *εκθέσεως* (τόσο δια της αντικαταστάσεως μέρους του κυρίου θέματος από συνοπτικότερες πτωτικές διαδικασίες όσο και δια της πλήρους απάλειψης της μεταβάσεως) αλλά αυτούσια ή ελάχιστα διευρυμένη μεταφορά στην αρχική τονικότητα των πλαγίων και καταληκτικών θεματικών ιδεών· επιπρόσθετη *coda* δεν υφίσταται.

δ) Οι τεχνικές που χρησιμοποιούνται για την διαμόρφωση της δεύτερης μακροδομικής ενότητος του διμερούς τύπου σονάτας δεν διαφέρουν ιδιαίτερα από τις προαναφερθείσες για την *επεξεργασία* και την *επανέκθεση* του τριμερούς τύπου. Η ενότητα αυτή, βέβαια, στον μείζονα τρόπο ξεκινά απ' ευθείας από την σχετική ελάσσονα (ή με ένα μετατροπικό πέρασμα προς αυτήν) και δεν διαθέτει άλλους ενδιάμεσους τονικούς σταθμούς στην μετατροπική της πορεία προς την αρχική τονικότητα, ενώ στον ελάσσονα τρόπο λαμβάνει ως αφετηρία της την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* και μέσω της υποδεσπόζουσας οδηγείται στην ελάσσονα δεσπόζουσα προτού τελικά ανακατευθυνθεί προς την αρχική τονικότητα. Από θεματικής πλευράς, παρά το γεγονός ότι η παραδοσιακή εναρκτήρια παράθεση του κυρίου θέματος εφαρμόζεται μόνον άπαξ και μάλιστα κατά τρόπον τελείως υπαινικτικό, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον το ότι στο "αναπτυξιακό" πρώτο ήμισυ της ενότητος αυτής, πέραν από στοιχεία του κυρίου θέματος και της μεταβάσεως της *εκθέσεως*, ενίοτε κάνουν την εμφάνισή τους πλάγιες, καταληκτικές ή ακόμη και νέες θεματικές ιδέες. Το "επανεκθεσιακό" δεύτερο ήμισυ, αντιθέτως, περιορίζεται αποκλειστικά στις πλάγιες και καταληκτικές ιδέες: οι πλάγιες μάλιστα είθισται να επανέρχονται δίχως τροποποιήσεις (αφού μόνο στην περίπτωση του WoO 36 αρ. 2 το πλάγιο θεματικό υλικό υπόκειται σε περαιτέρω αναπτυξιακή διεύρυνση και τμηματική αποκοπή), ενώ οι καταληκτικές διαφοροποιούνται πάντοτε προς το τέλος τους, εξαιτίας της αποκοπής (WoO 47 αρ. 2) ή της επεκτάσεως της ύστατης πτωτικής τους χειρονομίας (WoO 36 αρ. 2). Σε δύο περιπτώσεις, τέλος, ο διμερής τύπος σονάτας ολοκληρώνεται με μια *coda*, γεγονός αναμενόμενο βέβαια όσον αφορά στο κοντσέρτο WoO

4, όχι όμως και ως προς την *σονάτα* WoO 47 αρ. 2, όπου το επιπρόσθετο αυτό τμήμα συνίσταται σε μια συνοπτική αναδρομή στο κύριο θέμα που δυσχεραίνει ιδιαίτερα την αναγνώριση του διμερούς μακροδομικού προτύπου.

ε) Το μοναδικό δείγμα (διμερούς) σονάτας κοντσέρτου μεταξύ των πρωτολείων του Beethoven είναι αναμφίβολα και το πλέον αδύναμο από συνθετικής πλευράς. Διαθέτει τρία ritornelli, τα οποία όμως μόλις που εκπληρώνουν τις συμβατικές τους υποχρεώσεις προς την σύνθετη αυτή μορφή (το πρώτο ως ορχηστρική "εισαγωγή", το δεύτερο ως μεσολάβηση ανάμεσα στις δύο σολιστικές ενότητες, ενώ το τρίτο ως προετοιμασία της καντέντσας και ορχηστρικός "επίλογος"-*coda*), αφού από θεματικής πλευράς είναι τελείως άσχετα μεταξύ τους και επιπλέον συνδέονται ελάχιστα με τα περιεχόμενα των σολιστικών ενοτήτων. Η συνολική αντιμετώπιση της μορφής αποδεικνύεται συνεπώς επιφανειακή, ανώριμη και "αμήχανη", καθώς η υπέρμετρη έμφαση που δίνεται στην δεξιοτεχνική πιανιστική γραφή των δύο σολιστικών ενοτήτων υποβιβάζει τα ορχηστρικά τμήματα σε δευτερεύοντα – σχεδόν "προαιρετικά" – δομικά μέλη που επιβάλλονται έξωθεν, στο πλαίσιο της υλοποίησης μιας φορμαλιστικής κατασκευής και όχι μιας οργανικά αναπτυσσόμενης μουσικής μορφής.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[1617] Πρβλ. εν μέρει Goetschius, *The Larger Forms*…, ό.π., σ. 158.

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

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

---

[1618] Πρβλ. κατά κύριον λόγο Hepokoski ("Back and Forth from *Egmont*…", ό.π., σ. 140 και 143) και δευτερευόντως Goetschius (*The Larger Forms*…, ό.π., σ. 159).

[1619] Πρβλ. περίπου Hepokoski, "Back and Forth from *Egmont*…", ό.π., σ. 136, 140 και 143.

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

[1621] Πρβλ. εν μέρει Goetschius, *The Larger Forms*…, ό.π., σ. 159.

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

[1630] Πρβλ. Prout (*Applied Forms*…, ό.π., σ. 196), Ratz (ό.π., σ. 24), Kohs (ό.π., σ. 132), Uhde (ό.π., Bd. II, σ. 142) και Caplin (ό.π., σ. 191).

[1631] Πρβλ. εν μέρει τις υποδείξεις των Prout (*Applied Forms*…, ό.π., σ. 196), Ratz (ό.π., σ. 149) και Uhde (ό.π., Bd. II, σ. 143).

[1632] Πρβλ. ιδίως Ratz (ό.π., σ. 31), δευτερευόντως Uhde (ό.π., Bd. II, σ. 143) και εν μέρει Prout (*Applied Forms*…, ό.π., σ. 196).

[1633] Πρβλ. Prout (*Applied Forms*…, ό.π., σ. 196-197), Tobel (ό.π., σ. 145) και Uhde (ό.π., Bd. II, σ. 144).

[1634] Πρβλ. Prout (*Applied Forms*…, ό.π., σ. 197) και Kohs (ό.π., σ. 132).

[1635] Πρβλ. Prout (*Applied Forms*…, ό.π., σ. 197), Ratz (ό.π., σ. 149) και Uhde (ό.π., Bd. II, σ. 145).

[1636] Πρβλ. εν μέρει Prout (*Applied Forms*…, ό.π., σ. 197), Ratz (ό.π., σ. 150) και Hepokoski ("Back and Forth from *Egmont*…", ό.π., σ. 143).

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

[1638] Πρβλ. Uhde (ό.π., Bd. II, σ. 147) και Caplin (ό.π., σ. 191).

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

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

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

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

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

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

[1643] Πρβλ. Uhde, ό.π., Bd. III, σ. 120.

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

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

[1644] Βρίσκω υπερβολική την αναγωγή της νέας αυτής θεματικής ιδέας στο μοτίβο συνοδείας του κυρίου θέματος (σε σμίκρυνση), που προτείνει ο Uhde, ό.π., Bd. III, σ. 120.
[1645] Πρβλ. Uhde, ό.π., Bd. III, σ. 121.
[1646] Πρβλ. εν μέρει ό.π., Bd. III, σ. 121-122.
[1647] Πρβλ. εν μέρει Dinslage (ό.π., σ. 53-54) και Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 122).
[1648] Τελείως εσφαλμένα, ο Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 122) εκλαμβάνει συνολικά τα μ. 97-110 ως *coda* και επιπλέον υποδεικνύει κάποια αντιστοιχία με την έναρξη της *επεξεργασίας*, η οποία όμως δεν είναι καθόλου προφανής!
[1649] Πρβλ. Peter Cahn, "3 Streichtrios G-Dur, D-Dur und c-Moll op. 9", στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 64.
[1650] Πρβλ. ό.π., Bd. I, σ. 64.

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

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

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

[1652] Πρβλ. περίπου Cahn, "3 Streichtrios…", στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 64.

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

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

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

---

[1654] Πρβλ. Cahn, "3 Streichtrios…", στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 68.

[1655] Πρβλ. ό.π.

[1656] Πρβλ. ό.π.

[1657] Πρβλ. ό.π.

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

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

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

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

[1659] Πρβλ. Cahn, "3 Streichtrios…", στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 70-71.

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

[1661] Πρβλ. εν μέρει Cahn, "3 Streichtrios…", στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 70-71.

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

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

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

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

[1664] Πρβλ. Cahn, "3 Streichtrios…", στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 71.

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

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

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

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

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

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

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

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

[1671] Πρβλ. D. de la Motte, *Musikalische Analyse*…, ό.π., σ. 54.

[1672] Πρβλ. D. de la Motte (*Musikalische Analyse*…, ό.π., σ. 54-55 και 56) και εν μέρει Uhde (ό.π., Bd. II, σ. 192).

[1673] Πρβλ. Uhde (ό.π., Bd. II, σ. 192-193 και εν μέρει 189), D. de la Motte (*Musikalische Analyse*…, ό.π., σ. 55-56· δευτερευόντως επίσης *Harmonielehre*, ό.π., σ. 165-166) και εν μέρει Drabkin ("Early Beethoven", ό.π., σ. 406).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

[1681] Πρβλ. πρωτίστως Plantinga (ό.π., σ. 79-80) και εν μέρει Forchert ("2. Klavierkonzert B-Dur op. 19…", στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 159).
[1682] Πρβλ. Plantinga, ό.π., σ. 80· λιγότερο ικανοποιητική, αντιθέτως, μου φαίνεται η συνολική θεώρηση των μ. 69-91 ως *coda*, την οποία φαίνεται να υποστηρίζει ο Forchert, "2. Klavierkonzert B-Dur op. 19…", στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 159.
[1683] Πρβλ. Uhde, ό.π., Bd. I, σ. 46.
[1684] Πρβλ. ό.π., Bd. I, σ. 46-47.
[1685] Πρβλ. ό.π., Bd. I, σ. 46 και 47.
[1686] Πρβλ. εν μέρει ό.π., Bd. I, σ. 47.

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

[1694] Πρβλ. Tobel (ό.π., σ. 160), Kohs (ό.π., σ. 296) και εν μέρει Hadow (ό.π., σ. 37), Cole ("Techniques of Surprise…", ό.π., σ. 255), Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 172).

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

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

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

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

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

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

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

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

[1700] Πρβλ. Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 170) και εν μέρει Hadow (ό.π., σ. 17), Mason (ό.π., σ. 24).

[1701] Πρβλ. Hadow (ό.π., σ. 17) και εν μέρει J. de Marliave (ό.π., σ. 8-9), Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 170).

[1702] Πρβλ. εν μέρει J. de Marliave (ό.π., σ. 9), Hadow (ό.π., σ. 17), Mason (ό.π., σ. 24) και Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 170).

παραλλαγή δεκάτων-έκτων στα μ. 38-41, αλλά τελικά καταλήγει σε έναν ήρεμο πτωτικό σχηματισμό στα μ. 42-45.[1703]

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

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

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

[1705] Πρβλ. εν μέρει Hadow (ό.π., σ. 18) και Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 171).

[1706] Πρβλ. εν μέρει J. de Marliave (ό.π., σ. 9), Hadow (ό.π., σ. 18) και Mason (ό.π., σ. 25).

[1707] Πρβλ. J. de Marliave (ό.π., σ. 9) και Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 171).

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

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

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

---

[1709] Πρβλ. εν μέρει Krummacher, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 171.

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

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

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

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

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

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

[1715] Πρβλ. εν μέρει Hadow (ό.π., σ. 44) και Kirkendale (ό.π., σ. 230).
[1716] Πρβλ. εν μέρει Hadow (ό.π., σ. 44) και Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 173).
[1717] Πρβλ. εν μέρει Hadow (ό.π., σ. 44) και Mason (ό.π., σ. 53).
[1718] Πρβλ. εν μέρει μόνο τις παρατηρήσεις των Hadow (ό.π., σ. 44), Tobel (ό.π., σ. 94), Kirkendale (ό.π., σ. 229 και ιδίως 230), H. Schneider ("6 Streichquartette…", στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 144 και ιδίως 145) και Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 173).
[1719] Πρβλ. σε γενικές γραμμές Hadow, ό.π., σ. 44.
[1720] Στην τελευταία εμφάνιση του αρχικού θέματος στα μ. 246 κ.εξ. αναφέρεται με έκπληξη ο J. de Marliave (ό.π., σ. 27), ενώ οι παρατηρήσεις του Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 173) για τα τελικά αυτά τμήματα του κομματιού υποδηλώνουν με αρκετή ασάφεια την διαδικασία της ρευστοποίησης του αρχικού θεματικού υλικού.

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

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

[1721] Hadow, ό.π., σ. 44· Mason, ό.π., σ. 53· Krummacher, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 173· Tobel, ό.π., σ. 158.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[1730] Πρβλ. ιδίως Seidel (*Ludwig van Beethoven: I. Symphonie C-dur*, ό.π., σ. 19 και 22), Suder (ό.π., σ. 65-66) και εν μέρει Evans (ό.π., vol. 1, σ. 22 και 33-34), Forchert ("1. Symphonie C-Dur op. 21", στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 180), Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 54).
[1731] Πρβλ. Seidel (*Ludwig van Beethoven: I. Symphonie C-dur*, ό.π., σ. 22), Suder (ό.π., σ. 66) και εν μέρει Evans (ό.π., vol. 1, σ. 22 και 34-35), Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 54).
[1732] Πρβλ. Evans (ό.π., vol. 1, σ. 22), Suder (ό.π., σ. 65) και Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 54).

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

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

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

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

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

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

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

[1736] Πρβλ. σε γενικές γραμμές Uhde, ό.π., Bd. II, σ. 286.
[1737] Πρβλ. εν μέρει Uhde (ό.π., Bd. II, σ. 287) και Andraschke ("Klaviersonate B-Dur op. 22", στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 186).
[1738] Πρβλ. εν γένει Uhde (ό.π., Bd. II, σ. 287) και Andraschke ("Klaviersonate B-Dur op. 22", στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 186).
[1739] Πρβλ. εν μέρει Uhde, ό.π., Bd. II, σ. 287.
[1740] Πρβλ. Peter Cahn, "Violinsonate a-Moll op. 23", στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 194.
[1741] Ο Cahn ("Violinsonate a-Moll op. 23", στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 195) επισημαίνει μάλιστα ότι η περιοδικότητα του κυρίου θέματος παραπέμπει περισσότερο σε μια μορφή ρόντο παρά σονάτας.
[1742] Πρβλ. κυρίως Kirkendale (ό.π., σ. 229 και 230-231) και εν μέρει Cahn ("Violinsonate a-Moll op. 23", στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 194). Ας σημειωθεί, ωστόσο, ότι η αρμονική κατεύθυνση της μεταβάσεως προς την διπλή δεσπόζουσα καθιστά ανεδαφική την εναλλακτική ερμηνεία του τμήματος αυτού ως δεύτερης κύριας θεματικής ιδέας που προτείνει ο Kirkendale (ό.π., σ. 230).

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

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

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

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

[1745] Πρβλ. εν μέρει Kirkendale, ό.π., σ. 229 και 230.

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

[1747] Πρβλ. Birnbach (ό.π., σ. 293) και εν μέρει Bartels (ό.π., σ. 32).

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

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

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

[1749] Πρβλ. εν μέρει Birnbach (ό.π., σ. 293) και Bartels (ό.π., σ. 32).
[1750] Πρβλ. Birnbach (ό.π., σ. 293) και εν μέρει Bartels (ό.π., σ. 32).
[1751] Πρβλ. εν μέρει Birnbach (ό.π., σ. 293) και ακόμη λιγότερο Bartels (ό.π., σ. 33).
[1752] Για το δεύτερο τμήμα της *επεξεργασίας* πρβλ. σε γενικές γραμμές τις εύστοχες υποδείξεις του Birnbach, ό.π., σ. 294· η Bartels (ό.π., σ. 33), τουναντίον, παρατηρεί μονάχα την μιμητική γραφή των μ. 50-53.
[1753] Πρβλ. Birnbach (ό.π., σ. 294 – η έγκυρη αναλυτική προσέγγιση του οποίου σταματά δυστυχώς στο σημείο αυτό) και Bartels (ό.π., σ. 33-34).
[1754] Πρβλ. εν μέρει Bartels (ό.π., σ. 33 και 34), σύμφωνα με την οποία ωστόσο τα μ. 102-107 συνιστούν ένα τμήμα Β΄, οπότε ως *coda* κατανοούνται μάλλον τα εναπομείναντα μ. 108-123.

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

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

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

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

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

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

επικαλύπτεται με την έναρξη της κατακλείδας των μ. 82-89, η οποία μάλιστα προεκτείνεται με περαιτέρω καταληκτικές χειρονομίες στα μ. 90-95 και 96-99 προς επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητος.[1759]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[1767] Πρβλ. Klauwell (ό.π., σ. 92) και εν μέρει Hadow (ό.π., σ. 12).

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

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

[1768] Πρβλ. σχετικά Rosen, *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 431.

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

[1770] Πρβλ. εν μέρει Klauwell, ό.π., σ. 86.

[1771] Πρβλ. ό.π., σ. 87.

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

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

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

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

---

[1774] Την τονική αυτή περιοχή υποδεικνύει ο Drabkin ("Early Beethoven", ό.π., σ. 403) ως την συνηθέστερη επιλογή του Beethoven εντός της *επεξεργασίας*, αλλά η πραγματικότητα είναι βεβαίως αρκετά διαφορετική.

[1775] Πρβλ. N. J. Schneider, ό.π., σ. 215.

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

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

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

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

[1780] Πρβλ. εν μέρει Klauwell, ό.π., σ. 90.

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

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

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

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

[1783] Πρβλ. W. Fischer (ό.π., σ. 71) και εν μέρει Klauwell (ό.π., σ. 90).

[1784] Σε καμμία όμως περίπτωση η εμφάνιση θεματικών στοιχείων της *εκθέσεως* στην *coda* δεν γίνεται προς αναπλήρωσιν της *επανεκθέσεως*, όπως ισχυρίζεται ο Hadow, ό.π., σ. 13!

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

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

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

[1786] Πρβλ. σχετικά W. Fischer (ό.π., σ. 70) και Newman (ό.π., σ. 158).
[1787] Πρβλ. Newman, ό.π., σ. 158.
[1788] Πρβλ. σχετικά ό.π.

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

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

## 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 19ου αιώνος, 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 κουαρτέττα 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 επόψεως 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 *επανέκθεση*, 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 συγχορδίες 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 επανέκθεση στην αρχική τονικότητα και του πλαγίου 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 μεν 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 αντιστοίχων 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), αντιθέτως, εντάσσουν το τμήμα αυτό στην *επανέκθεση*, ως επαναφορά του συνδετικού περάσματος που τώρα υποτίθεται ότι προετοιμάζει την *coda*· η μονομερώς θεματική αυτή θεώρηση, εντούτοις, παραγνωρίζει τον αρμονικό μετασχηματισμό 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 δεσπόζουσα 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 δεσπόζουσας και την αλυσιδοποίησή του επί της διπλής δεσπόζουσας (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 ομώνυμη 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 ελάχιστα κατατοπιστική διατύπωση του ιδίου 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 Musikhistorie)*, 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 αμφισημίας 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-ελάσσονος, 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 *κουαρτέττων εγχόρδων* opus 59 του 1806 βασίζονται στην τριμερή μορφή σονάτας. Εξ αυτών, το Adagio molto e mesto σε φα-ελάσσονα του *κουαρτέττου σε Φα-μείζονα* opus 59 αρ. 1[1808] 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. Birnbach, 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 ογδόων) 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 ενδελεχή 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 τονικότητος, 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 κουαρτέττου, 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 *κουαρτέττου 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 εξυφαίνεται 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) αντιπαραθέτει αρχικά στον κυρίαρχο πομπώδη δισπαρεστιγμένο 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 ογδόων 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 τονικότητος 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 περάσματος 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 φαίνεται 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 *επανέκθεση*.[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 *επανέκθεση* 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 επανέκθεση 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 ενότητος, το καταληκτικό υλικό αναπτύσσεται αρχικά στα μ. 129-137 – λαμβάνοντας υπ' όψιν και τις εμπειρίες που απεκόμισε 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 εναρμονισμένη·[1838] 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). Άκρως 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 *επανέκθεση*, 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 επανέκθεση 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 ιδιαιτέρως 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 ογδόων ως αφετηρία, 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 εναρκτήριό της πέρασμα δεκάτων-έκτων και μόνον. Η φράση αυτή παρατίθεται απαράλλακτη τέσσερεις 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 διίστανται, 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 κανόναν από την θεώρηση μιας ιδιότυπης συνεπίδρασης της μορφής σονάτας και της τριμερούς ασματικής μορφής Α Β Α΄ στην συγκεκριμένη σύνθεση,[1846] πράγμα που είναι τελείως άστοχο και εν τέλει περιττό: η ταύτιση της *εκθέσεως* της μορφής σονάτας με το τμήμα "Α" 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 "Α" εντός του τμήματος "Β" αντί του "Α΄"! 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 19ο αιώνα μέχρι τις μέρες μας προϋποθέτει αυθαίρετα ότι τα αργά μέρη του κλασσικισμού 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" αναμείξεις 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 ογδόων 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 ιδιαιτέρως 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 αψιδωτής παρατακτικής μορφής τύπου Α Β Γ Β΄ Α΄, 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 "ιντερλούδιο", 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 τονικότητος (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 τριτόνου 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 ογδόων 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 ογδόων; Για τον Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 189), τέλος, φαίνεται

Σε ένα άλλο αργό μέρος της ιδίας 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 συνδετικό πέρασμα των μ. 38-40 προσδίδοντας έτσι απρόσμενη ένταση και δυναμισμό κατά την επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητος.[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 Α Β Α 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 Α Β Α΄ Γ Α΄΄ 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. 42-49a να επανέλθει στην Μι-ύφεση-μείζονα το κατ' εξοχήν κύριο θέμα, ταυτιζόμενο από ενορχηστρωτικής πλευράς με την αρχική διατύπωση των μ. 2-9a αλλά παρηλλαγμένο συγχρόνως στην μελωδική του γραμμή με ποικίλματα 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 συνέπειαν, 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. 64-72a λειτουργεί συμπληρωματικά προς την δεύτερη (των μ. 41-49a), λαμβάνοντας ως ενορχηστρωτικό πρότυπο την επανάληψη της αρχικής διατυπώσεως του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 1 και 10-17a) 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 τρίηχα δεκάτων-έκτων έχουν τον πρώτο λόγο στην *επανέκθεση*.[1864] Η τρίτη αυτή μακροδομική ενότητα

---

μεταβατικό τμήμα βασισμένο στο εναρκτήριο μοτίβο της *εκθέσεως* και τα χαρακτηρίζει ως "επεισόδιο" στο πλαίσιο της μεσαίας μακροδομικής ενότητος 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 επανέκθεση του κυρίου θέματος στα μ. 41-72a 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 κλαρινέττο 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 ογδόων 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 ενότητος παρουσιάζει αρκετές δυσκολίες, αφού τα μ. 27-32 θα μπορούσαν να εκληφθούν εξίσου ως ένα δεύτερο σκέλος της μεταβάσεως[1872] ή ως μια πρώτη πλάγια θεματική ιδέα,[1873] ενώ η έναρξη της κατακλείδας της *εκθέσεως* είναι δυνατόν να τοποθετηθεί τόσο στο μ. 47b[1874] 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 τονικότητος 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 "εξωμουσικού" 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 *τρίο 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 αντιστοίχων 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 ελάσσονος 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 τριτμηματικό αρμονικό σχεδιασμό των αντιστοίχων ενοτήτων των αργών μερών του *τρίο εγχόρδων* 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-ελάσσονος). 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 δυϊσμού" 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 *επανέκθεση*, 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' ότι 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 *επανέκθεση*.

Ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επανέκθεση* 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 τονικότητος 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 ιδίου 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 *επανέκθεση*.
[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 *επεξεργασία*[1897] 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 τονικότητος στην εξέλιξη του κομματιού αντικατοπτρίζει σαφέστατα τα αισθήματα μελαγχολίας και ανασφάλειας του ιδίου 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 ανάπτυξή 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 *επανέκθεση* 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 *επανέκθεση* 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 *επανέκθεση* 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 ιδίας 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 τονικότητος 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" αντιπαρατίθεται 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 Litolffs 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 (3½ + 3½ + 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 δισυπόστατη 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 φορμαλισμό" 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 στυγνά "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 *επανέκθεση*.[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 συνέπειαν, το κύριο θέμα στην *επανέκθεση* 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 κλαρινέττων 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 pianissimo) 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 παράθεση 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 ιδιαιτέρως 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 *επανέκθεση*. 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 "τριτμηματικής" *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 τονικότητος 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 επόψεως 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 αποδεσμεύεται 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 συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση*.[1930] Στην πραγματικότητα, ο Beethoven κάνει εδώ ό,τι μπορεί για να υποδείξει την ερμηνεία της ενότητος 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 "συνδετικού περάσματος". 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 *επανέκθεση* 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-δίεση-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 αντιστοίχως.[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-δίεση-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-δίεση-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-δίεση-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), Kämper ("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), Kämper ("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 *επανέκθεση*, 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 αναιτιολόγητο 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), Kämper ("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), Kämper ("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 κουαρτέττου (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' ότι 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 Zehentreiter, 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· Zehentreiter, 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 "μονοθεματικότητος" 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 καταιγιστικός 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 τονικότητος, 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 απαράλλακτη. Πράγματι, η *επανέκθεση* 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 ενορχηστρωτικώς 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 *επανέκθεση* 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 τονικότητος 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 παρηλλαγμένο 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 κουαρτέττων εγχόρδων 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 19ου αιώνος οι *εκθέσεις* των αργών μερών σε μορφές σονάτας που ξεκινούν από μείζονα τονικότητα καταλήγουν πάντοτε στην τονικότητα της δεσπόζουσας (με μόνη φυσιολογική "εξαίρεση" 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) εμπεριέχουν σαφείς "μονοθεματικές" αναφορές εντός της δεύτερης τονικής-θεματικής περιοχής.[1962] Η μετάβαση συνιστά ένα απαραίτητο δομικό μέλος της πρώτης μακροδομικής ενότητος 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 "τριτμηματικού" τύπου *εκθέσεως*. Η ολοκλήρωση της πρώτης μακροδομικής ενότητος 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 ελάσσονα σχετική (και συνήθως αξιοποιείται ως εναρκτήριο τονικό κέντρο της μεσαίας μακροδομικής ενότητος), η ομώνυμη μείζονα της σχετικής της δεσπόζουσας χρησιμοποιείται από κοινού με την ελάσσονα σχετική της δεσπόζουσας, ενίοτε δε εμφανίζονται η σχετική της ομώνυμης ελάσσονος καθώς και η σχετική της ελάσσονος υποδεσπόζουσας· στον ελάσσονα 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 ελάσσονα σχετική της και στην διπλή υποδεσπόζουσα), ενώ στον ελάσσονα τρόπο προσεγγίζονται και ακόμη πιο απομεμακρυσμένοι τονικοί σταθμοί, όπως οι ελάσσονες 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 *επανέκθεση*,[1966] είναι συνήθως τριτμηματική και εκτείνεται σε σχετικώς μεγάλη έκταση· τουναντίον, δείγματα μονοτμηματικής ή διτμηματικής αλλά και περιορισμένου μεγέθους *επεξεργασίας* εμφανίζονται λιγότερο συχνά.[1967] Η θεματική διάσταση, εξ άλλου, της κεντρικής αυτής ενότητος 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' εξαίρεσιν, 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 κανόναν περιττή πλέον η εμφάνιση νέου θεματικού υλικού, όπως ουσιαστικά "επιβεβαιώνει" η εξαίρεση του opus 59 αρ. 1.[1971]

δ) Η *επανέκθεση* 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 βάσει 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 συμπτυχθεί 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 τονικότητος κερδίζει τώρα σημαντικό έδαφος (opus 59 αρ. 3, opus 106),[1973] ενώ συχνή είναι η τονικοποίηση συγγενικών είτε απομεμακρυσμένων περιοχών στο πλαίσιο της μεταβάσεως – της σχετικής ελάσσονος στο opus 59 αρ. 2, της σχετικής της υποδεσπόζουσας αλλά και της ιδίας 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 ενότητος 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 *επανέκθεση* (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 ενότητος εκδηλώνεται σαφής πρόθεση αντιστοίχισής 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 τονικότητος δίχως ενδιάμεσες τονικοποιήσεις, ενώ στην "όψιμη" *coda* του opus 106 (την μοναδική που δικαιωματικά μπορεί να αποκληθεί "δεύτερη *επεξεργασία*") λαμβάνει χώραν μια ευρύτερη αρμονική πρόοδος από την υποδεσπόζουσα και την ναπολιτάνικη 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 *επανέκθεση* 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 *επανέκθεση*, 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 *επανέκθεση* 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 σπανιώτερα 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 υπόσταση, ακόμη και αν παρακάμψει κανείς την εξόχως ιδιάζουσα περίπτωση του opus 81a, όπου ολόκληρη η *επανέκθεση* 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 ενότητος 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 *επανέκθεση* 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 τονικότητος 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).

# IV. Συμπεράσματα

Είναι γνωστό ότι οι αριθμοί δεν αντικατοπτρίζουν πάντοτε την πραγματικότητα, ωστόσο κατά κανόναν συμβάλλουν στην εξαγωγή ατράνταχτων συμπερασμάτων. Ως εκ τούτου, καταφεύγω στο σημείο αυτό σε μια στατιστική αποτίμηση του ρεπερτορίου που μελετήθηκε, θέτοντας στο επίκεντρο τις κατά περιόδους δομικές επιλογές των τριών συνθετών για τα μέρη σε αργή χρονική αγωγή – με ιδιαίτερη ασφαλώς έμφαση στους διαφόρους τύπους σονάτας:

Πίνακας 1: Joseph Haydn (α΄)

| **Δομικό πρότυπο** | **έως 1760 / 1761** | | **1761-1765** | | **1766-1772** | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Διμερής σονάτα | 8 | 11 (30,56%) | 9 | 10 (21,28%) | 12 | 15 (28,84%) |
| Διμερής σονάτα κοντσέρτου | 3 | | 1 | | 3 | |
| Τριμερής σονάτα | 21 | 21 (58,33%) | 31 | 32 (68,08%) | 24 | 25 (48,08%) |
| Τριμερής σονάτα κοντσέρτου | – | | 1 | | 1 | |
| Σονάτα χωρίς *επεξεργασία* | – | – | – | 1 (2,13%) | 2 | 4 (7,69%) |
| Σονάτα κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία* | – | | 1 | | 2 | |
| Σονάτα-ρόντο | – | | – | | – | |
| Ιδιάζουσες περιπτώσεις σονάτας | – | | – | | 3 (5,77%) | |
| **Σύνολο μερών σε μορφές σονάτας** | 32 (88,89%) | | 43 (91,49%) | | 47 (90,38%) | |
| *Άλλες μορφές* (παρατακτικές, παραλλαγές, κ.λπ.) | 4 (11,11%) | | 4 (8,51%) | | 5 (9,62%) | |
| **Γενικό σύνολο αργών μερών** | **36** (100%) | | **47** (100%) | | **52** (100%) | |

Αργά μέρη του Haydn έως 1760 / 1761

**Διμερής μορφή σονάτας**: Hob. I: 1· opus 1 αρ. 1 / Hob. III: 1, opus 1 αρ. 6 / Hob. III: 6· Hob. V: C4· Hob. XVI: 1 / WU 10, Hob. XVI: 2 / WU 11, Hob. XVI: 6 / WU 13, Hob. XVI: 16 / WU –
**Διμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου**: Hob. XIV: 11· Hob. XVIII: 1, Hob. XVIII: 2
**Τριμερής μορφή σονάτας**: Hob. I: 2, Hob. I: 3, Hob. I: 4, Hob. I: 5, Hob. I: 10, Hob. I: 11, Hob. I: 15 (III), Hob. I: 27, Hob. I: 32, Hob. I: 33, Hob. I: 37, Hob. I: 107· "opus 1 αρ. 0" / Hob. II: 6, opus 1 αρ. 2 / Hob. III: 2, opus 1 αρ. 3 / Hob. III: 3, opus 1 αρ. 4 / Hob. III: 4· Hob. V: A2· Hob. XV: 37, Hob. XV: 41· Hob. XVI: 12 / WU 12, Hob. XVI: Es2 / WU 17
***Άλλες μορφές***: Hob. I: 15 (I)· Hob. V: D3· Hob. XV: C1· Hob. XVI: 8 / WU 1

Αργά μέρη του Haydn μεταξύ 1761-1765

**Διμερής μορφή σονάτας**: Hob. I: 9, Hob. I: 14, Hob. I: 18, Hob. I: 24, Hob. I: 31· Hob. V: 1, Hob. V: 2, Hob. V: 15, Hob. V: 19
**Διμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου**: Hob. VIIa: 1
**Τριμερής μορφή σονάτας**: Hob. I: 6, Hob. I: 7, Hob. I: 8, Hob. I: 12, Hob. I: 13, Hob. I: 16, Hob. I: 17, Hob. I: 19, Hob. I: 20, Hob. I: 22, Hob. I: 23, Hob. I: 28, Hob. I: 29, Hob. I: 30, Hob. I: 34, Hob. I: 36, Hob. I: 39, Hob. I: 40, Hob. I: 72 (II), Hob. I: 108· opus 2 αρ. 1 / Hob. III: 7, opus 2 αρ. 2 / Hob. III: 8, opus 2 αρ. 4 / Hob. III: 10· Hob. V: 3, Hob. V: 4, Hob. V: 10, Hob. V: 12, Hob. V: 13, Hob. V: 21· Hob. XVI: 3 / WU 14, Hob. XVI: 47bis / WU 19
**Τριμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου**: Hob. VIIb: 1

**Μορφή σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία***: Hob. VIId: 3
***Άλλες μορφές***: Hob. I: 21, Hob. I: 72 (IV)· opus 2 αρ. 6 / Hob. III: 12· Hob. V: 8

Αργά μέρη του Haydn μεταξύ 1766-1772

**Διμερής μορφή σονάτας**: Hob. I: 44, Hob. I: 58, Hob. I: 59· opus 9 αρ. 5 / Hob. III: 23 (III), opus 17 αρ. 4 / Hob. III: 28, opus 17 αρ. 6 / Hob. III: 30, opus 20 αρ. 3 / Hob. III: 33, opus 20 αρ. 6 / Hob. III: 36· Hob. XIV: 12, Hob. XIV: 13· Hob. XVI: 20 / WU 33, Hob. XVI: 46 / WU 31
**Διμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου**: Hob. VIIa: 4· Hob. XVIII: 3, Hob. XVIII: 6
**Τριμερής μορφή σονάτας**: Hob. I: 26, Hob. I: 35, Hob. I: 38, Hob. I: 41, Hob. I: 42, Hob. I: 43, Hob. I: 45 (II), Hob. I: 46, Hob. I: 48, Hob. I: 49, Hob. I: 52, Hob. I: 65· opus 9 αρ. 1 / Hob. III: 19, opus 9 αρ. 4 / Hob. III: 22, opus 9 αρ. 6 / Hob. III: 24, opus 17 αρ. 1 / Hob. III: 25, opus 17 αρ. 2 / Hob. III: 26, opus 17 αρ. 3 / Hob. III: 27 (III), opus 20 αρ. 1 / Hob. III: 31, opus 20 αρ. 5 / Hob. III: 35· Hob. XIV: C1· Hob. XVI: 11 / WU 5, Hob. XVI: 45 / WU 29· Hob. XVIII: F2
**Τριμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου**: Hob. XVI: 19 / WU 30
**Μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία***: opus 9 αρ. 3 / Hob. III: 21, opus 17 αρ. 5 / Hob. III: 29
**Μορφή σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία***: Hob. VIIa: 3· Hob. XVIII: 4
**Ιδιάζουσες περιπτώσεις μορφών σονάτας**: Hob. I: 45 (V)· opus 9 αρ. 2 / Hob. III: 20, opus 20 αρ. 2 / Hob. III: 32
***Άλλες μορφές***: Hob. I: 47· opus 9 αρ. 5 / Hob. III: 23 (I), opus 17 αρ. 3 / Hob. III: 27 (I), opus 20 αρ. 4 / Hob. III: 34· Hob. XV: 2

Πίνακας 2: Joseph Haydn (β΄)

| **Δομικό πρότυπο** | **1773-1781** | | **1782-1790** | | **1791-1803** | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Διμερής σονάτα | 3 | 3 (7,69%) | 1 | 1 (1,69%) | – | – |
| Διμερής σονάτα κοντσέρτου | – | | – | | – | |
| Τριμερής σονάτα | 20 | 20 (51,28%) | 14 | 15 (25,43%) | 14 | 14 (27,45%) |
| Τριμερής σονάτα κοντσέρτου | – | | 1 | | – | |
| Σονάτα χωρίς *επεξεργασία* | 2 | 2 (5,13%) | 3 | 4 (6,78%) | 2 | 2 (3,92%) |
| Σονάτα κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία* | – | | 1 | | – | |
| Σονάτα-ρόντο | – | | 1 (1,69%) | | 1 (1,96%) | |
| Ιδιάζουσες περιπτώσεις σονάτας | – | | – | | – | |
| **Σύνολο μερών σε μορφές σονάτας** | 25 (64,10%) | | 21 (35,59%) | | 17 (33,33%) | |
| *Άλλες μορφές* (παρατακτικές, παραλλαγές, κ.λπ.) | 14 (35,90%) | | 38 (64,41%) | | 34 (66,67%) | |
| **Γενικό σύνολο αργών μερών** | **39** (100%) | | **59** (100%) | | **51** (100%) | |

Αργά μέρη του Haydn μεταξύ 1773-1781

**Διμερής μορφή σονάτας**: Hob. XVI: 23 / WU 38, Hob. XVI: 35 / WU 48, Hob. XVI: 39 / WU 52
**Τριμερής μορφή σονάτας**: Hob. I: 50, Hob. I: 51, Hob. I: 54, Hob. I: 56, Hob. I: 60 (II), Hob. I: 60 (V), Hob. I: 61, Hob. I: 62, Hob. I: 66, Hob. I: 67, Hob. I: 68, Hob. I: 69· opus 33 αρ. 1 / Hob. III: 37, opus 33 αρ. 6 / Hob. III: 42· Hob. XVI: 21 / WU 36, Hob. XVI: 22 / WU 37, Hob. XVI: 24 / WU 39, Hob. XVI: 29 / WU 44, Hob. XVI: 33 / WU 34, Hob. XVI: 38 / WU 51
**Μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία***: opus 33 αρ. 3 / Hob. III: 39, opus 33 αρ. 5 / Hob. III: 41
***Άλλες μορφές***: Hob. I: 53, Hob. I: 55, Hob. I: 57, Hob. I: 63, Hob. I: 64, Hob. I: 70, Hob. I: 71, Hob. I: 73, Hob. I: 74, Hob. I: 75· opus 33 αρ. 2 / Hob. III: 38, opus 33 αρ. 4 / Hob. III: 40· Hob. XVI: 30 / WU 45, Hob. XVI: 37 / WU 50

Αργά μέρη του Haydn μεταξύ 1782-1790

**Διμερής μορφή σονάτας**: Hob. XV: 5

**Τριμερής μορφή σονάτας**: Hob. I: 78, Hob. I: 80, Hob. I: 83, Hob. I: 86, Hob. I: 87· opus 42 / Hob. III: 43 (I), opus 50 αρ. 6 / Hob. III: 49, opus 54 αρ. 1 / Hob. III: 58· Hob. XV: 7 (II), Hob. XV: 9, Hob. XV: 12, Hob. XV: 16· Hob. XVI: 34 / WU 53, Hob. XVI: 47 / WU 57
**Τριμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου**: Hob. XVIII: 11
**Μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία***: opus 50 αρ. 2 / Hob. III: 45, opus 50 αρ. 5 / Hob. III: 48, opus 55 αρ. 1 / Hob. III: 60
**Μορφή σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία***: Hob. VIIh: 2
**Μορφή σονάτας-ρόντο (κοντσέρτου)**: Hob. VIIh: 1
***Άλλες μορφές***: Hob. I: 76, Hob. I: 77, Hob. I: 79, Hob. I: 81, Hob. I: 82, Hob. I: 84, Hob. I: 85, Hob. I: 88, Hob. I: 89, Hob. I: 90, Hob. I: 91, Hob. I: 92· opus 42 / Hob. III: 43 (III), opus 50 αρ. 1 / Hob. III: 44, opus 50 αρ. 3 / Hob. III: 46, opus 50 αρ. 4 / Hob. III: 47, opus 54 αρ. 2 / Hob. III: 57 (II), opus 54 αρ. 2 / Hob. III: 57 (IV), opus 54 αρ. 3 / Hob. III: 59, opus 55 αρ. 2 / Hob. III: 61, opus 55 αρ. 3 / Hob. III: 62, opus 64 αρ. 5 / Hob. III: 63, opus 64 αρ. 6 / Hob. III: 64, opus 64 αρ. 1 / Hob. III: 65, opus 64 αρ. 4 / Hob. III: 66, opus 64 αρ. 3 / Hob. III: 67, opus 64 αρ. 2 / Hob. III: 68· Hob. VIIb: 2, Hob. VIIh: 3, Hob. VIIh: 4, Hob. VIIh: 5· Hob. XV: 7 (I), Hob. XV: 13, Hob. XV: 14, Hob. XV: 15· Hob. XVI: 42 / WU 56, Hob. XVI: 48 / WU 58, Hob. XVI: 49 / WU 59

Αργά μέρη του Haydn μεταξύ 1791-1803

**Τριμερής μορφή σονάτας**: Hob. I: 98, Hob. I: 99, Hob. I: 102· opus 71 αρ. 2 / Hob. III: 70, opus 74 αρ. 1 / Hob. III: 72, opus 76 αρ. 1 / Hob. III: 75, opus 76 αρ. 5 / Hob. III: 79, opus 77 αρ. 1 / Hob. III: 81· Hob. XV: 19 (II), Hob. XV: 22, Hob. XV: 23 (II), Hob. XV: 26, Hob. XV: 28· Hob. XVI: 50 / WU 60
**Μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία***: Hob. I: 105· opus 76 αρ. 4 / Hob. III: 78
**Μορφή σονάτας-ρόντο**: Hob. XVI: 51 / WU 61
***Άλλες μορφές***: Hob. I: 93, Hob. I: 94, Hob. I: 95, Hob. I: 96, Hob. I: 97, Hob. I: 100, Hob. I: 101, Hob. I: 103, Hob. I: 104· opus 71 αρ. 1 / Hob. III: 69, opus 71 αρ. 3 / Hob. III: 71, opus 74 αρ. 2 / Hob. III: 73, opus 74 αρ. 3 / Hob. III: 74, opus 76 αρ. 2 / Hob. III: 76, opus 76 αρ. 3 / Hob. III: 77, opus 76 αρ. 6 / Hob. III: 80, opus 77 αρ. 2 / Hob. III: 82, opus 103 / Hob. III: 83· Hob. VIIe: 1· Hob. XV: 18, Hob. XV: 19 (I), Hob. XV: 20, Hob. XV: 21, Hob. XV: 23 (I), Hob. XV: 24, Hob. XV: 25 (I), Hob. XV: 25 (II), Hob. XV: 27, Hob. XV: 29, Hob. XV: 30, Hob. XV: 31, Hob. XV: 32· Hob. XVI: 52 / WU 62, Hob. XVII: 6 / WU –

Πίνακας 3: Wolfgang Amadeus Mozart (α΄)

<table>
<tr><th>Δομικό πρότυπο</th><th colspan="2">1761-1768</th><th colspan="2">1769-1774</th><th colspan="2">1775-1780</th></tr>
<tr><td>Διμερής σονάτα</td><td>9</td><td rowspan="2">9 (40,91%)</td><td>4</td><td rowspan="2">5 (8,77%)</td><td>2</td><td rowspan="2">3 (6,81%)</td></tr>
<tr><td>Διμερής σονάτα κοντσέρτου</td><td>–</td><td>1</td><td>1</td></tr>
<tr><td>Τριμερής σονάτα</td><td>10</td><td rowspan="2">10 (45,45%)</td><td>38</td><td rowspan="2">41 (71,93%)</td><td>12</td><td rowspan="2">21 (47,73%)</td></tr>
<tr><td>Τριμερής σονάτα κοντσέρτου</td><td>–</td><td>3</td><td>9</td></tr>
<tr><td>Σονάτα χωρίς επεξεργασία</td><td>–</td><td rowspan="2">–</td><td>5</td><td rowspan="2">5 (8,77%)</td><td>3</td><td rowspan="2">7 (15,91%)</td></tr>
<tr><td>Σονάτα κοντσέρτου χωρίς επεξεργασία</td><td>–</td><td>–</td><td>4</td></tr>
<tr><td>Σονάτα-ρόντο</td><td colspan="2">–</td><td colspan="2">–</td><td colspan="2">–</td></tr>
<tr><td>Ιδιάζουσες περιπτώσεις σονάτας</td><td colspan="2">–</td><td colspan="2">–</td><td colspan="2">–</td></tr>
<tr><td>Σύνολο μερών σε μορφές σονάτας</td><td colspan="2">19 (86,36%)</td><td colspan="2">51 (89,47%)</td><td colspan="2">31 (70,45%)</td></tr>
<tr><td>Άλλες μορφές<br>(παρατακτικές, παραλλαγές, κ.λπ.)</td><td colspan="2">3 (13,64%)</td><td colspan="2">6 (10,53%)</td><td colspan="2">13 (29,55%)</td></tr>
<tr><td>Γενικό σύνολο αργών μερών</td><td colspan="2">22 (100%)</td><td colspan="2">57 (100%)</td><td colspan="2">44 (100%)</td></tr>
</table>

Αργά μέρη του Mozart μεταξύ 1761-1768

**Διμερής μορφή σονάτας**: KV 6, KV 15, KV 16, KV 26, KV 27, KV 30, KV 42a / 76, KV 43, KV 48
**Τριμερής μορφή σονάτας**: KV 7, KV 9, KV 10, KV 11, KV 12, KV 13, KV 19, KV 19a, KV 45a, KV 45b
***Άλλες μορφές***: KV 8, KV 22, KV 45

Αργά μέρη του Mozart μεταξύ 1769-1774

**Διμερής μορφή σονάτας**: KV 73l / 81, KV 111b / 96, KV 125b / 137, KV 125c / 138
**Διμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου**: KV 186E / 190
**Τριμερής μορφή σονάτας**: KV 73, KV 73f / 80, KV 73m / 97, KV 73n / 95, KV 75, KV 75b / 110, KV 112, KV 114, KV 123a / 381, KV 124, KV 125a / 136, KV 128, KV 129, KV 130, KV 132 (α΄), KV 132 (β΄), KV 133, KV 134, KV 134a / 155, KV 134b / 156 (α΄), KV 134b / 156 (β΄), KV 157, KV 158, KV 159, KV 159a / 160, KV 161a / 184, KV 161b / 199, KV 168, KV 169, KV 170 (III), KV 171 (III), KV 172, KV 173dB / 183, KV 174, KV 186a / 201, KV 186b / 202, KV 186c / 358, KV 189k / 200
**Τριμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου**: KV 175, KV 186e / 191, KV 207
**Μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία***: KV 73q / 84, KV 74, KV 141a / 161 & 163, KV 162, KV 162b / 181
***Άλλες μορφές***: KV 111 & 111a / 120, KV 170 (I), KV 171 (I), KV 173, KV 173dA / 182, KV 196 & 207a / 121

Αργά μέρη του Mozart μεταξύ 1775-1780

**Διμερής μορφή σονάτας**: KV 189g / 282, KV 300a / 297 (β΄)
**Διμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου**: KV 320d / 364
**Τριμερής μορφή σονάτας**: KV 189d / 279, KV 189e / 280, KV 189f / 281, KV 189h / 283, KV 196c / 292, KV 213a / 204, KV 254, KV 285a, KV 300d / 310, KV 300l / 306, KV 319, KV 320
**Τριμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου**: KV 211, KV 216, KV 219, KV 242, KV 246, KV 261, KV 271, KV 285c / 313, KV 285e / 315
**Μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία***: KV 293c / 303, KV 300a / 297 (α΄), KV 338
**Μορφή σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία***: KV 218, KV 238, KV 285d / 314, KV 297c / 299
***Άλλες μορφές***: KV 205b / 284, KV 208 & 213c / 102, KV 248b / 250, KV 271f / 266, KV 284b / 309, KV 284c / 311, KV 285, KV 293b / 302, KV 293d / 305, KV 296, KV 316a / 365, KV 317d / 378, KV 318

Πίνακας 4: Wolfgang Amadeus Mozart (β΄) & Ludwig van Beethoven (α΄)

<table>
<tr><th>Δομικό πρότυπο</th><th colspan="2">1781-1785</th><th colspan="2">1786-1791</th><th colspan="2">1782-1792</th></tr>
<tr><td>Διμερής σονάτα</td><td>–</td><td rowspan="2">–</td><td>–</td><td rowspan="2">–</td><td>2</td><td rowspan="2">3 (27,27%)</td></tr>
<tr><td>Διμερής σονάτα κοντσέρτου</td><td>–</td><td>–</td><td>1</td></tr>
<tr><td>Τριμερής σονάτα</td><td>13</td><td rowspan="2">15 (32,61%)</td><td>16</td><td rowspan="2">17 (38,64%)</td><td>3</td><td rowspan="2">3 (27,27%)</td></tr>
<tr><td>Τριμερής σονάτα κοντσέρτου</td><td>2</td><td>1</td><td>–</td></tr>
<tr><td>Σονάτα χωρίς επεξεργασία</td><td>5</td><td rowspan="2">8 (17,39%)</td><td>4</td><td rowspan="2">4 (9,09%)</td><td>–</td><td rowspan="2">–</td></tr>
<tr><td>Σονάτα κοντσέρτου χωρίς επεξεργασία</td><td>3</td><td>–</td><td>–</td></tr>
<tr><td>Σονάτα-ρόντο</td><td colspan="2">–</td><td colspan="2">–</td><td colspan="2">–</td></tr>
<tr><td>Ιδιάζουσες περιπτώσεις σονάτας</td><td colspan="2">2 (4,35%)</td><td colspan="2">–</td><td colspan="2">–</td></tr>
<tr><td>Σύνολο μερών σε μορφές σονάτας</td><td colspan="2">25 (54,35%)</td><td colspan="2">21 (47,73%)</td><td colspan="2">6 (54,54%)</td></tr>
<tr><td>Άλλες μορφές<br>(παρατακτικές, παραλλαγές, κ.λπ.)</td><td colspan="2">21 (45,65%)</td><td colspan="2">23 (52,27%)</td><td colspan="2">5 (45,46%)</td></tr>
<tr><td>Γενικό σύνολο αργών μερών</td><td colspan="2">46 (100%)</td><td colspan="2">44 (100%)</td><td colspan="2">11 (100%)</td></tr>
</table>

Αργά μέρη του Mozart μεταξύ 1781-1785

**Τριμερής μορφή σονάτας**: KV 315c / 333, KV 373a / 379 (I), KV 374f / 380, KV 375a / 448, KV 385, KV 385c / 403, KV 385e / 402, KV 386c / 407, KV 421b / 428, KV 423, KV 425, KV 452, KV 454
**Τριμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου**: KV 385p / 414, KV 453
**Μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία***: KV 300k / 332, KV 387, KV 458, KV 465, KV 478
**Μορφή σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία***: KV 387a / 413, KV 387b / 415, KV 459
**Ιδιάζουσες περιπτώσεις μορφών σονάτας (κοντσέρτου)**: KV 449, KV 467
***Άλλες μορφές***: KV 285b, KV 300h / 330, KV 300i / 331, KV 368b / 370, KV 373a / 379 (III), KV 374d / 376, KV 374e / 377, KV 385d / 404, KV 417, KV 417b / 421, KV 424 (II), KV 424 (III), KV 442, KV 450, KV 451, KV 456, KV 457, KV 464, KV 466, KV 481, KV 482

Αργά μέρη του Mozart μεταξύ 1786-1791

**Τριμερής μορφή σονάτας**: KV 493, KV 496, KV 497, KV 498, KV 499, KV 504, KV 516b / 406, KV 522, KV 526, KV 533 & 494, KV 548, KV 550, KV 551, KV 563 (II), KV 590, KV 593
**Τριμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου**: KV 503
**Μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία***: KV 515, KV 516, KV 543, KV 589
***Άλλες μορφές***: KV 298, KV 447, KV 488, KV 491, KV 495, KV 497a / 357 & 500a / 357, KV 502, KV 521, KV 525, KV 537, KV 542, KV 545, KV 547 (I), KV 547 (III), KV 563 (IV), KV 564, KV 570, KV 575, KV 576, KV 581, KV 595, KV 614, KV 622

Αργά μέρη του Beethoven μεταξύ 1782-1792

**Διμερής μορφή σονάτας**: WoO 36 αρ. 2, WoO 47 αρ. 2
**Διμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου**: WoO 4
**Τριμερής μορφή σονάτας**: WoO 36 αρ. 1 (I), WoO 37 (II), WoO 47 αρ. 1
***Άλλες μορφές***: opus 103· WoO 36 αρ. 1 (III), WoO 36 αρ. 3, WoO 37 (III), WoO 47 αρ. 3

Πίνακας 5: Ludwig van Beethoven (β΄)

<table>
<tr><th>Δομικό πρότυπο</th><th colspan="2">1793-1802</th><th colspan="2">1802-1814</th><th colspan="2">1815-1826</th></tr>
<tr><td>Διμερής σονάτα</td><td>–</td><td rowspan="2">–</td><td>–</td><td rowspan="2">–</td><td>–</td><td rowspan="2">–</td></tr>
<tr><td>Διμερής σονάτα κοντσέρτου</td><td>–</td><td>–</td><td>–</td></tr>
<tr><td>Τριμερής σονάτα</td><td>14</td><td rowspan="2">14 (23,33%)</td><td>5</td><td rowspan="2">5 (17,86%)</td><td>1</td><td rowspan="2">1 (6,67%)</td></tr>
<tr><td>Τριμερής σονάτα κοντσέρτου</td><td>–</td><td>–</td><td>–</td></tr>
<tr><td>Σονάτα χωρίς επεξεργασία</td><td>8</td><td rowspan="2">9 (15,00%)</td><td>4</td><td rowspan="2">4 (14,29%)</td><td>1</td><td rowspan="2">1 (6,67%)</td></tr>
<tr><td>Σονάτα κοντσέρτου χωρίς επεξεργασία</td><td>1</td><td>–</td><td>–</td></tr>
<tr><td>Σονάτα-ρόντο</td><td colspan="2">–</td><td colspan="2">1 (3,57%)</td><td colspan="2">–</td></tr>
<tr><td>Ιδιάζουσες περιπτώσεις σονάτας</td><td colspan="2">–</td><td colspan="2">–</td><td colspan="2">–</td></tr>
<tr><td>Σύνολο μερών σε μορφές σονάτας</td><td colspan="2">23 (38,33%)</td><td colspan="2">10 (35,72%)</td><td colspan="2">2 (13,34%)</td></tr>
<tr><td>Άλλες μορφές<br>(παρατακτικές, παραλλαγές, κ.λπ.)</td><td colspan="2">37 (61,67%)</td><td colspan="2">18 (64,28%)</td><td colspan="2">13 (86,66%)</td></tr>
<tr><td>Γενικό σύνολο αργών μερών</td><td colspan="2">60 (100%)</td><td colspan="2">28 (100%)</td><td colspan="2">15 (100%)</td></tr>
</table>

Αργά μέρη του Beethoven μεταξύ 1793-1802

**Τριμερής μορφή σονάτας**: opus 3 (II), opus 4, opus 8 (II), opus 9 αρ. 3, opus 10 αρ. 3, opus 18 αρ. 1, opus 18 αρ. 4, opus 20 (II), opus 21, opus 22, opus 23, opus 29, opus 36, opus 49 αρ. 1
**Μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία***: opus 1 αρ. 2, opus 2 αρ. 1, opus 3 (IV), opus 9 αρ. 1, opus 9 αρ. 2, opus 10 αρ. 1, opus 18 αρ. 3· WoO 51
**Μορφή σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία***: opus 19
***Άλλες μορφές***: opus 1 αρ. 1, opus 1 αρ. 3, opus 2 αρ. 2, opus 2 αρ. 3, opus 7, opus 8 (IV), opus 8 (VI), opus 11, opus 12 αρ. 1, opus 12 αρ. 2, opus 12 αρ. 3, opus 13, opus 14 αρ. 2, opus 15, opus 16, opus 17, opus 18 αρ. 2, opus 18 αρ. 5, opus 18 αρ. 6, opus 20 (IV), opus 24, opus 25, opus 26 (I), opus 26 (III), opus 27 αρ. 1 (I), opus 27 αρ. 1 (III), opus 27 αρ. 2, opus 28, opus 30 αρ. 1, opus 30 αρ. 2, opus 37, opus 71, opus 81b, opus 87· WoO 27 αρ. 1, WoO 27 αρ. 2, WoO 27 αρ. 3

Αργά μέρη του Beethoven μεταξύ 1802-1814

**Τριμερής μορφή σονάτας**: opus 31 αρ. 3, opus 59 αρ. 1, opus 59 αρ. 2, opus 59 αρ. 3, opus 68
**Μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία***: opus 31 αρ. 2, opus 70 αρ. 1, opus 81a, opus 93
**Μορφή σονάτας-ρόντο**: opus 60
***Άλλες μορφές***: opus 31 αρ. 1, opus 47, opus 53, opus 55, opus 56, opus 57, opus 58, opus 61, opus 67, opus 70 αρ. 2, opus 73, opus 74, opus 79, opus 92, opus 95, opus 96, opus 97· WoO 57

Αργά μέρη του Beethoven μεταξύ 1815-1826

**Τριμερής μορφή σονάτας**: opus 106
**Μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία***: opus 130 (III)
***Άλλες μορφές***: opus 101, opus 102 αρ. 2, opus 109, opus 110, opus 111, opus 125, opus 127, opus 130 (V), opus 131 (I), opus 131 (IV), opus 131 (VI), opus 132, opus 135

Ας συγκεντρώσουμε τώρα τα παραπάνω αριθμητικά δεδομένα σε δύο ακόμη πίνακες: έναν για την "προκλασσική" (μέχρι το 1780 / 1781) και έναν για την "κλασσική" περίοδο (τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 18ου και το πρώτο τέταρτο του 19ου αιώνος).

Πίνακας 6: Αργά μέρη στην "προκλασσική" περίοδο

| **Δομικό πρότυπο** | **Haydn** | | **Mozart** | | **Beethoven** | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Διμερής σονάτα | 32 | 39 (22,41%) | 15 | 17 (13,82%) | – | – |
| Διμερής σονάτα κοντσέρτου | 7 | | 2 | | – | |
| Τριμερής σονάτα | 96 | 98 (56,32%) | 60 | 72 (58,54%) | – | – |
| Τριμερής σονάτα κοντσέρτου | 2 | | 12 | | – | |
| Σονάτα χωρίς *επεξεργασία* | 4 | 7 (4,02%) | 8 | 12 (9,75%) | – | – |
| Σονάτα κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία* | 3 | | 4 | | – | |
| Σονάτα-ρόντο | – | | – | | – | |
| Ιδιάζουσες περιπτώσεις σονάτας | 3 (1,73%) | | – | | – | |
| **Σύνολο μερών σε μορφές σονάτας** | 147 (84,48%) | | 101 (82,11%) | | – | |
| *Άλλες μορφές* (παρατακτικές, παραλλαγές, κ.λπ.) | 27 (15,52%) | | 22 (17,89%) | | – | |
| **Γενικό σύνολο αργών μερών** | **174** (100%) | | **123** (100%) | | – | |

Πίνακας 7: Αργά μέρη στην "κλασσική" περίοδο

| **Δομικό πρότυπο** | **Haydn** | | **Mozart** | | **Beethoven** | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Διμερής σονάτα | 1 | 1 (0,91%) | – | – | 2 | 3 (2,64%) |
| Διμερής σονάτα κοντσέρτου | – | | – | | 1 | |
| Τριμερής σονάτα | 28 | 29 (26,36%) | 29 | 32 (35,56%) | 23 | 23 (20,17%) |
| Τριμερής σονάτα κοντσέρτου | 1 | | 3 | | – | |
| Σονάτα χωρίς *επεξεργασία* | 5 | 6 (5,46%) | 9 | 12 (13,33%) | 13 | 14 (12,28%) |
| Σονάτα κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία* | 1 | | 3 | | 1 | |
| Σονάτα-ρόντο | 2 (1,82%) | | – | | 1 (0,88%) | |
| Ιδιάζουσες περιπτώσεις σονάτας | – | | 2 (2,22%) | | – | |
| **Σύνολο μερών σε μορφές σονάτας** | 38 (34,55%) | | 46 (51,11%) | | 41 (35,97%) | |
| *Άλλες μορφές* (παρατακτικές, παραλλαγές, κ.λπ.) | 72 (65,45%) | | 44 (48,89%) | | 73 (64,03%) | |
| **Γενικό σύνολο αργών μερών** | **110** (100%) | | **90** (100%) | | **114** (100%) | |

Και τέλος, ας συναθροίσουμε τα δεδομένα που προκύπτουν για κάθε έναν από τους τρεις συνθέτες χωριστά καθώς και για τις υπό εξέταση χρονικές περιόδους συνολικά:

Πίνακας 8: Αργά μέρη στους τρεις κλασσικούς

| **Δομικό πρότυπο** | **Haydn** | | **Mozart** | | **Beethoven** | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Διμερής σονάτα | 33 | 40 (14,08%) | 15 | 17 (7,98%) | 2 | 3 (2,64%) |
| Διμερής σονάτα κοντσέρτου | 7 | | 2 | | 1 | |
| Τριμερής σονάτα | 124 | 127 (44,72%) | 89 | 104 (48,82%) | 23 | 23 (20,17%) |
| Τριμερής σονάτα κοντσέρτου | 3 | | 15 | | – | |
| Σονάτα χωρίς *επεξεργασία* | 9 | 13 (4,58%) | 17 | 24 (11,27%) | 13 | 14 (12,28%) |
| Σονάτα κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία* | 4 | | 7 | | 1 | |
| Σονάτα-ρόντο | 2 (0,70%) | | – | | 1 (0,88%) | |
| Ιδιάζουσες περιπτώσεις σονάτας | 3 (1,06%) | | 2 (0,94%) | | – | |
| **Σύνολο μερών σε μορφές σονάτας** | 185 (65,14%) | | 147 (69,01%) | | 41 (35,97%) | |
| *Άλλες μορφές* (παρατακτικές, παραλλαγές, κ.λπ.) | 99 (34,86%) | | 66 (30,99%) | | 73 (64,03%) | |
| **Γενικό σύνολο αργών μερών** | **284** (100%) | | **213** (100%) | | **114** (100%) | |

Πίνακας 9: Αργά μέρη κατά περίοδο

| **Δομικό πρότυπο** | **"Προκλασσική" περίοδος** | | **"Κλασσική" περίοδος** | | **Κλασσικισμός εν γένει** | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Διμερής σονάτα | 47 | 56 (18,85%) | 3 | 4 (1,28%) | 50 | 60 (9,82%) |
| Διμερής σονάτα κοντσέρτου | 9 | | 1 | | 10 | |
| Τριμερής σονάτα | 156 | 170 (57,24%) | 80 | 84 (26,75%) | 236 | 254 (41,57%) |
| Τριμερής σονάτα κοντσέρτου | 14 | | 4 | | 18 | |
| Σονάτα χωρίς *επεξεργασία* | 12 | 19 (6,40%) | 27 | 32 (10,18%) | 39 | 51 (8,35%) |
| Σονάτα κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία* | 7 | | 5 | | 12 | |
| Σονάτα-ρόντο | – | | 3 (0,96%) | | 3 (0,49%) | |
| Ιδιάζουσες περιπτώσεις σονάτας | 3 (1,01%) | | 2 (0,64%) | | 5 (0,82%) | |
| **Σύνολο μερών σε μορφές σονάτας** | 248 (83,50%) | | 125 (39,81%) | | 373 (61,05%) | |
| *Άλλες μορφές* (παρατακτικές, παραλλαγές, κ.λπ.) | 49 (16,50%) | | 189 (60,19%) | | 238 (38,95%) | |
| **Γενικό σύνολο αργών μερών** | **297** (100%) | | **314** (100%) | | **611** (100%) | |

Είναι απαραίτητο να διευκρινισθεί στο σημείο αυτό ότι τα παραπάνω αριθμητικά δεδομένα ανταποκρίνονται μόνο στο ρεπερτόριο που μελετήθηκε στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας· αυτό πρακτικά σημαίνει ότι η δημιουργία του Beethoven έχει ληφθεί υπ' όψιν στο σύνολό της, αλλά από τις ενόργανες πολυμερείς συνθέσεις των Haydn και Mozart απουσιάζει ένα ποσοστό της τάξεως περίπου του 37% και του 13%, αντιστοίχως, που αφορά σχεδόν

αποκλειστικά σε είδη ψυχαγωγικής μουσικής, γραμμένα στην συντριπτική τους πλειονότητα μέχρι το 1780. Το γεγονός αυτό υποδεικνύει την σχετικότητα των εξαγομένων ποσοστώσεων, οι οποίες πρέπει να αντιμετωπίζονται μονάχα ως *ενδεικτικό εργαλείο έρευνας* που χρήζει περαιτέρω ερμηνείας.

Αυτό λοιπόν που πρωτίστως αποκαλύπτεται από την παρούσα έρευνα και καταγράφεται με σαφήνεια στους παραπάνω πίνακες είναι η εκπληκτική συχνότητα εφαρμογής των διαφόρων τύπων σονάτας *και* στα αργά μέρη της κλασσικής περιόδου. Το ότι τουλάχιστον 6 στα 10 αργά μέρη των έργων των τριών κλασσικών ακολουθούν κάποια μορφή σονάτας και όχι ένα οποιοδήποτε άλλο δομικό πρότυπο (τριμερή ή διμερή ασματική μορφή, απλές ή διπλές παραλλαγές, ρόντο κ.ά.) συνιστά παρ' όλα αυτά ένα γεγονός που λίγοι σύγχρονοι θεωρητικοί τολμούν να αναγνωρίσουν, υπό το βάρος μιας αυθαίρετης αλλά βαθιά ριζωμένης στην θεωρητική σκέψη αντιλήψεως που υποστηρίζει γενικά ότι "τα αργά μέρη του κλασσικισμού *σπανίως* είναι γραμμένα σε μορφή σονάτας". Εδώ ωστόσο τεκμηριώνεται ακριβώς το αντίθετο, δηλαδή ότι τα αργά μέρη του κλασσικισμού *συνήθως* είναι γραμμένα σε μορφή σονάτας.

Δεν είναι δύσκολο να αναζητήσει κανείς τους λόγους σύστασης και διάδοσης της προαναφερόμενης εσφαλμένης δοξασίας. Στο προηγούμενο κεφάλαιο για την εξέλιξη της θεωρίας των μορφών σονάτας, παρατηρήθηκε ότι από τα μέσα περίπου του 19ου αιώνος και μέχρι τα μέσα του 20ού η συζήτηση γύρω από τον κλασσικισμό επικεντρώθηκε στο έργο του Beethoven καθώς και στην ύστερη δημιουργία των Haydn και Mozart· τουναντίον αγνοήθηκε το ρεπερτόριο των δεκαετιών του 1750, του 1760 και εν πολλοίς του 1770, που άλλωστε και δυσεύρετο ήταν κατά το μεγαλύτερο μέρος του, αλλά και γενικότερα σε σχέση με τα έργα της καθ' εαυτής κλασσικής περιόδου θεωρείτο λιγότερο "αξιόλογο", σχετικώς "ανώριμο", ενίοτε δε και ελάχιστα "αντιπροσωπευτικό" των μεγάλων αυτών δημιουργών. Ως εκ τούτου, ήταν αναπόφευκτο οι παλαιότερες έρευνες να χαρακτηρίζονται από αποσπασματικότητα, στον βαθμό που οι όποιες παρατηρήσεις τους εδράζονταν στην μελέτη περιορισμένου αριθμού "επιλεγμένων" συνθέσεων. Πέραν τούτου όμως, είναι επίσης σαφές ότι το αυθαίρετο κριτήριο του "θεματικού δυϊσμού" για την αναγνώριση της μορφής σονάτας οδήγησε – και οδηγεί έως σήμερα – πολλούς θεωρητικούς στην παρερμηνεία μεγάλου μέρους αργών μερών, ακόμη και του κατ' εξοχήν κλασσικού ρεπερτορίου!

Στην πραγματικότητα, η εφαρμογή των μορφών σονάτας στα αργά μέρη του κλασσικισμού είναι μεν σταδιακώς φθίνουσα, αλλά σχεδόν σε κανένα χρονικό στάδιο της εξέλιξης του κλασσικού ύφους δεν μπορεί να χαρακτηρισθεί ως αμελητέα. Στις δεκαετίες του 1750 και του 1760, συγκεκριμένως, οι Haydn και Mozart γράφουν σχεδόν μόνο σε μορφές σονάτας τα μέρη αργής χρονικής αγωγής των ενόργανων συνθέσεών τους· η εμφάνιση κάποιας εναλλακτικής επιλογής (συνήθως ενός θέματος με παραλλαγές) συνιστά για την περίοδο αυτή εξαιρετική περίπτωση.[1977] Η εικόνα αυτή δεν αλλοιώνεται εν πολλοίς ούτε κατά το πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1770, αλλά η υποχώρηση των μορφών σονάτας από το 1775 περίπου έως το 1780 επιτείνεται, ενόσω βεβαίως οι υπόλοιπες δομικές δυνατότητες βρίσκουν ολοένα και συχνότερη εφαρμογή σε μέρη αργής χρονικής αγωγής και ανακτούν πλέον ένα σημαντικό μερίδιο επί του συνόλου (το ένα τρίτο περίπου). Μετά δε το 1780 και μέχρι το τέλος της σταδιοδρομίας τους, οι τρεις κλασσικοί περιορίζουν αισθητά την εφαρμογή των μορφών σονάτας στα αργά μέρη των έργων τους: ο Haydn διατηρεί την ίδια περίπου αναλογία – ένα προς δύο – ανάμεσα σε μορφές σονάτας και μη, τόσο κατά την δεκαετία του 1780 όσο και κατά τα έτη 1791-1803· ο Mozart, πάλι, αξιοποιεί εξίσου τις

[1977] Ακατανόητη είναι η σχετική τοποθέτηση του Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 55), ο οποίος ισχυρίζεται ότι τα αργά μέρη του κλασσικισμού αφομοίωσαν σταδιακώς την μορφή σονάτας, πρώτα με υποτυπώδη και αργότερα με πλήρη *επεξεργασία*! Σε ποιές μορφές, ωστόσο, υποτίθεται ότι βασίζονταν τα αργά μέρη προτού καταστούν σονατοειδή; Διότι, τόσο ο Haydn όσο και ο Mozart σπανίως εφαρμόζουν άλλα δομικά πρότυπα, πέραν των μορφών σονάτας, στα αργά μέρη των πρωτολείων τους – και όχι μόνον.

μορφές σονάτας και τις υπόλοιπες δομικές επιλογές στα αργά μέρη των έργων που έγραψε κατά την τελευταία δεκαετία της ζωής του·[1978] ο Beethoven, τέλος, μέχρι το 1792 αντιμετωπίζει το ζήτημα αυτό περίπου όπως ο Mozart, στην συνέχεια (1793-1802 και 1802-1814) "ευθυγραμμίζεται" με την ύστερη πρακτική του Haydn και μόνο στο όψιμο έργο του (1815-1826) γράφει κατ' εξαίρεσιν πλέον μορφές σονάτας σε αργή χρονική αγωγή.[1979] Κατά συνέπειαν, οι μορφές σονάτας επικρατούν συντριπτικά των υπολοίπων στο "προκλασσικό" ρεπερτόριο (όπου πέντε στα έξι αργά μέρη βασίζονται σε αυτές), ενώ παρά την σημαντική οπισθοχώρησή τους κατά την καθ' εαυτή "κλασσική" περίοδο εξακολουθούν να συνιστούν μια καίρια δομική επιλογή για τα αργά μέρη μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνος: η εφαρμογή τους άλλωστε στα δύο πέμπτα περίπου των αργών μερών που γράφηκαν μεταξύ των ετών 1781-1826 (125 περιπτώσεις) όχι μόνο δεν είναι αμελητέα, αλλά κατ' ουσίαν υπερτερεί των διαφόρων τύπων τριμερών και διμερών ασματικών μορφών (περί τις 90 περιπτώσεις), των μορφών παραλλαγών (περί τις 50) καθώς και των μορφών ρόντο (περί τις 40)! Επομένως, οι μορφές σονάτας ουδόλως "σπανίζουν" ακόμη και στα αργά μέρη της κατ' εξοχήν κλασσικής περιόδου· απλώς, αφήνουν πλέον περισσότερο ζωτικό χώρο στις υπόλοιπες μορφολογικές δυνατότητες σε σχέση με το "προκλασσικό" παρελθόν. Διαφορετικώς διατυπωμένο: η σχετική μονομέρεια που επικρατούσε μέχρι τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1770 αίρεται οριστικά μετά το 1780, όταν δηλαδή στα αργά μέρη βρίσκει πλέον την εκπλήρωσή του ένα αίτημα δομικής ποικιλίας, πλην όμως, ακόμη και σε αυτό το νέο πλαίσιο συσχετισμών, οι μορφές σονάτας διατηρούν την δεσπόζουσα θέση τους μέχρι τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1810, οπότε τίθενται στο περιθώριο κατά την ύστερη δημιουργική περίοδο του Beethoven.

Αν μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1770 οι μορφές σονάτας εφαρμόζονταν δίχως διάκριση στην συντριπτική πλειονότητα των αργών μερών κάθε ενόργανου μουσικού είδους, από εκεί και ύστερα φαίνεται ότι η επιλογή των τριών κλασσικών υπέρ ή κατά της αξιοποίησης των μορφών σονάτας σε μέρη αργής χρονικής αγωγής εξαρτάτο ως έναν βαθμό και από το είδος της σύνθεσης. Αυτό είναι εμφανές, για παράδειγμα, στον χώρο της συμφωνικής μουσικής: τα αργά μέρη σε μορφές σονάτας εμφανίζονται ολοένα και πιο σπάνια στις συμφωνίες του Haydn από τα μέσα της δεκαετίας του 1770 μέχρι το τέλος της σταδιοδρομίας του· αντιθέτως, ο Mozart εμπιστεύεται τις μορφές σονάτας σε όλα τα αργά συμφωνικά μέρη που συνέθεσε κατά την δεκαετία του 1780, ενώ ο Beethoven γράφει σε μορφές σονάτας πέντε από τα εννέα αργά μέρη των συμφωνιών του. Στο είδος του κοντσέρτου, οι τρεις συνθέτες ακολουθούν σχεδόν παράλληλη πορεία: κατά την διάρκεια των δεκαετιών του 1780 και του 1790, οι μορφές σονάτας εγκαταλείπονται σταδιακά από τους Haydn και Beethoven και κάπως πιο δραστικά από τον Mozart. Στο κουαρτέττο εγχόρδων, τώρα, κατά την δεκαετία του 1780 ο Haydn εκτοπίζει προοδευτικά τις μορφές σονάτας από τα αργά μέρη (με αποκορύφωμα την εξάδα του opus 64, όπου δεν παρουσιάζεται ούτε ένα σχετικό δείγμα), αλλά κατά την δεκαετία του 1790 η τάση αυτή αντιστρέφεται εν πολλοίς· οι Mozart και Beethoven, τουναντίον, συνθέτουν κατά κανόναν αργά μέρη σε μορφές σονάτας στα τρίο, κουαρτέττα και κουϊντέττα εγχόρδων τους, από την δεκαετία του 1780 (ο πρώτος) μέχρι την πρώτη δεκαετία του 19ου αιώνος (ο δεύτερος). Από την άλλη πλευρά όμως, οι μορφές σονάτας είναι μάλλον σπάνιες σε αργά μέρη έργων για ποικίλα σύνολα πνευστών είτε εγχόρδων (χωρίς πιάνο) των Mozart και Beethoven, των δεκαετιών του 1780 και του 1790 αντιστοίχως. Εξ άλλου, στα τρίο με πιάνο του Haydn αλλά και στα έργα για έγχορδα (είτε πνευστά) και πιάνο των Mozart και Beethoven της δεκαετίας του 1780, οι μορφές σονάτας

[1978] Πρβλ. σε γενικές γραμμές Newman (ό.π., σ. 158 και ιδίως 161) καθώς και Sisman (*Mozart: The "Jupiter" Symphony*…, ό.π., σ. 38), με την επιφύλαξη όμως ότι ο Haydn εξακολουθεί και μετά το 1780 να χρησιμοποιεί αρκετά συχνά τις μορφές σονάτας στα αργά μέρη των έργων του και όχι μόνο κατ' εξαίρεσιν, όπως υποδεικνύει με αρκετή δόση υπερβολής η Sisman.

[1979] Πρβλ. εν μέρει Newman (ό.π., σ. 161) και Webster ("Traditional Elements…", ό.π., σ. 101).

είναι αρκετά συνηθισμένες σε αργά μέρη, ενώ από την δεκαετία του 1790 και έπειτα οι Haydn και Beethoven δείχνουν να αποφεύγουν σε γενικές γραμμές τις μορφές σονάτας στα μέρη αργής χρονικής αγωγής σονατών και τρίο με πιάνο. Τέλος, για τα αργά μέρη των σονατών για πιάνο του Haydn από τα μέσα της δεκαετίας του 1770 μέχρι το τέλος της σταδιοδρομίας του, οι μορφές σονάτας συνιστούν πάντοτε μια υπολογίσιμη δυνατότητα· την ίδια περίπου περίοδο, ωστόσο, οι μορφές σονάτας ακολουθούν σταδιακώς φθίνουσα πορεία στα μέρη αργής χρονικής αγωγής των σονατών του Mozart, ενώ αργότερα η ίδια τάση παρατηρείται και στο συνολικό έργο του Beethoven.

Μεταξύ των διαφορετικών μορφών σονάτας στα αργά μέρη του κλασσικισμού, η τριμερής μακροδομή είναι αδιαμφισβήτητα η επικρατέστερη, καθώς βρίσκει εφαρμογή τουλάχιστον στα δύο τρίτα του συνόλου των αργών μερών σε μορφές σονάτας. Στο έργο του Haydn ο τριμερής τύπος σονάτας τυγχάνει ευρύτατης εφαρμογής τόσο έως το 1765 όσο και μετά το 1772, οπότε δεσπόζει έναντι όλων των υπολοίπων επιλογών· μόνο την περίοδο 1766-1772 περιορίζεται στο ήμισυ περίπου των περιπτώσεων. Ο Mozart αξιοποιεί εξίσου συχνά την τριμερή μορφή σονάτας στα αργά μέρη των έργων του και δίνει μάλιστα ιδιαίτερη έμφαση σε αυτήν ιδίως κατά τις περιόδους 1769-1774 και 1786-1791. Στον Beethoven, αντιθέτως, η τριμερής αυτή μακροδομή μόλις που υπερβαίνει το ήμισυ του συνόλου των αργών μερών σε μορφές σονάτας, διότι με εξαίρεση την περίοδο 1793-1802 επικρατεί απόλυτη ισορροπία ανάμεσα στην επιλογή του βασικού αυτού δομικού τύπου και σε όλες τις υπόλοιπες εκδοχές σονάτας. Εννοείται ασφαλώς ότι η τριμερής μορφή σονάτας εμφανίζεται σε κάθε είδος σύνθεσης καθ' όλην σχεδόν την κλασσική περίοδο.

Το ζήτημα των μακροδομικών επαναλήψεων στην τριμερή μορφή σονάτας αντιμετωπίσθηκε κατά τρόπον διαφορετικό από τους τρεις κλασσικούς. Ο Haydn ήδη από τα έργα της δεκαετίας του 1750 είτε υποδεικνύει – ως επί το πλείστον – την επανάληψη τόσο της *εκθέσεως* όσο και της *επεξεργασίας* από κοινού με την *επανέκθεση* (και ενδεχομένως την *coda*) είτε παραγράφει – ενίοτε – την τυπική αυτή υποχρέωση για όλες τις μακροδομικές ενότητες. Η επανάληψη μόνο της *εκθέσεως* εμφανίζεται από τα μέσα της δεκαετίας του 1760, ενώ περί το 1770 ο Haydn πειραματίζεται γόνιμα (αν και σε πολύ μικρό αριθμό έργων) με την καταγεγραμμένη-τροποποιημένη επανάληψη της πρώτης αυτής ενότητος – η εν λόγω δυνατότητα εξακολουθεί να εφαρμόζεται σπανιώτατα και κατά τις δύο επόμενες δεκαετίες. Σταδιακώς βέβαια, οι μακροδομικές επαναλήψεις εξαλείφονται, με αποτέλεσμα κατά την δεκαετία του 1790 να κάνουν πλέον την εμφάνισή τους μόνο κατ' εξαίρεσιν. Ο Mozart, από την άλλη πλευρά, είναι περισσότερο συντηρητικός ως προς το ζήτημα αυτό, αφού τα πρώτα έργα του υποδεικνύουν απαρέγκλιτα αμφότερες τις τυπικές επαναλήψεις, κατά την δεκαετία του 1770 κάνουν δειλά-δειλά την εμφάνισή τους δείγματα με επανάληψη μόνο της *εκθέσεως* είτε χωρίς αυτήν, ενώ στα έργα της δεκαετίας του 1780 οι δύο επαναλήψεις μπορούν εξίσου να υφίστανται ή να απουσιάζουν και λιγότερο συχνά ενδέχεται να επαναλαμβάνεται μόνο η πρώτη ενότητα. Για τον Beethoven, εξ άλλου, φαίνεται ότι οι μακροδομικές επαναλήψεις δεν έχουν ιδιαίτερη θέση στα αργά μέρη σε μορφή τριμερούς σονάτας: δύο επαναλήψεις παρουσιάζονται πολύ σπάνια και μόνο μέχρι τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1790, ενώ η επανάληψη μονάχα της *εκθέσεως* συντηρείται σε περιορισμένο αριθμό περιπτώσεων έως το 1802, οπότε και αυτή η δυνατότητα τίθεται οριστικά στο περιθώριο.

Ο αρμονικός σχεδιασμός της *εκθέσεως* – κάθε τύπου σονάτας εκτός της σονάτας-ρόντο – διαφέρει σημαντικά ανάμεσα στα έργα σε μείζονα και ελάσσονα τρόπο. Όταν η αρχική τονικότητα είναι μείζονα, ως δευτερεύουσα αξιοποιείται πάντοτε η δεσπόζουσά της (υποκατάστατα αυτής δεν παρουσιάζονται σε αργά μέρη ούτε πριν αλλά ούτε και μετά το 1800). Στον ελάσσονα τρόπο, αντιθέτως, οι επιλογές είναι πολύ περισσότερες: α) η σχετική μείζονα είναι η βασικότερη εξ αυτών για το χρονικό διάστημα από τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1750 έως το 1800, έπειτα όμως σχεδόν εγκαταλείπεται· β) η ελάσσονα

δεσπόζουσα εμφανίζεται σε μεμονωμένες περιπτώσεις έργων των Haydn (Hob. I: 12 και εν μέρει opus 20 αρ. 2 / Hob. III: 32) και Mozart (KV 171) γραμμένων κατά τις δεκαετίες του 1760 και 1770, αλλά μετά το 1800 ο Beethoven δείχνει να την προτιμά έναντι της σχετικής (opus 59 αρ. 1 και opus 81a)· γ) παράλληλα, στο ώριμο και ύστερο έργο του Beethoven ως δευτερεύουσα τονικότητα αξιοποιείται κατ' εξαίρεσιν η σχετική της ελάσσονος δεσπόζουσας (opus 70 αρ. 1) καθώς και η σχετική της υποδεσπόζουσας (opus 106). Επιπλέον, στον ελάσσονα τρόπο βρίσκει ενίοτε εφαρμογή και η "έκθεση τριών τονικοτήτων", για την οποία ωστόσο οι τρεις συνθέτες ακολουθούν τελείως διαφορετικές προδιαγραφές: στον Mozart ο τονικός σχεδιασμός μιας τέτοιας *εκθέσεως* συνίσταται στην διαδοχή ελάσσονος τονικής – μείζονος σχετικής – ελάσσονος δεσπόζουσας (KV 168), στον Beethoven το δεύτερο τονικό κέντρο αντικαθίσταται από την σχετική της ελάσσονος δεσπόζουσας (opus 9 αρ. 2 και opus 10 αρ. 3), με συνέπεια η "εμβόλιμη" τονικότητα να εξαρτάται πλέον από τον τελικό και όχι από τον εναρκτήριο τονικό σταθμό της *εκθέσεως*, ενώ στην αξιοπερίεργη περίπτωση του πρώιμου Hob. XVI: Es2 / WU 17 του Haydn η ελάσσονα δεσπόζουσα προτάσσεται της μείζονος σχετικής της (εν είδει αντιστροφής της προαναφερόμενης μπετοβενικής διατάξεως)! Στον μείζονα τρόπο, τουναντίον, δεν υφίσταται πραγματική "έκθεση τριών τονικοτήτων", παρά μόνον επιφάσεις της που οφείλονται σε ενδιάμεσες τονικοποιήσεις ή σε παρεκκλίσεις από το δίπολο τονικής – δεσπόζουσας.

Το πέρασμα από την πρώτη στην δεύτερη τονική περιοχή της *εκθέσεως* μπορεί να είναι μετατροπικό ή μη-μετατροπικό. Τόσο στον μείζονα όσο και στον ελάσσονα τρόπο μια κατάληξη της πρώτης τονικής περιοχής σε μισή πτώση (σπανίως σε τέλεια) μπορεί να οδηγήσει άμεσα στην εγκαθίδρυση της δευτερεύουσας τονικότητος· αυτό συμβαίνει αρκετά συχνά σε έργα του Haydn των δεκαετιών του 1750 και του 1760 καθώς και σε έργα του Mozart έως τα μέσα της δεκαετίας του 1770, αλλά από εκεί και ύστερα η αδιαμεσολάβητη αντιπαράθεση των δύο τονικών περιοχών εφαρμόζεται πολύ σπάνια. Τουναντίον, η μετατροπική διαμεσολάβησή τους, που υφίσταται εξ αρχής ως δυνατότητα στα πρώιμα έργα των Haydn και Mozart, κερδίζει σταδιακώς έδαφος και μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1770 καθίσταται σχεδόν αυτονόητη. Βέβαια, στις περισσότερες των περιπτώσεων του κλασσικισμού η μετατροπική πορεία ανάμεσα στις δύο τονικές περιοχές της *εκθέσεως* δεν επικεντρώνεται σε κάποιο ενδιάμεσο τονικό κέντρο, ούτε υπόκειται σε εκτενή τονική περιπλάνηση έως ότου προσεγγίσει την δευτερεύουσα τονικότητα· ως εκ τούτου, δείγματα "τριτμηματικού" τύπου *εκθέσεως* απαντούν πρωτίστως σε αργά μέρη του Haydn κατά την δεκαετία του 1760 και μέχρι το 1772 καθώς και στο ύστερο έργο του Mozart, αλλά σε γενικές γραμμές δεν τυγχάνουν ιδιαίτερης εφαρμογής στο έργο και των τριών κλασσικών.

Εξ άλλου, η παρέκκλιση προς άλλα τονικά κέντρα καθώς και η παροδική αλλαγή τρόπου εντός της δεύτερης – ενίοτε όμως και της πρώτης – τονικής περιοχής της *εκθέσεως* γίνονται όλο και πιο συχνές στην εξέλιξη του κλασσικού ύφους. Στο έργο του Haydn η αλλαγή τρόπου συναντάται ήδη από την δεκαετία του 1750, η δε τονική παρέκκλιση εμφανίζεται σπανίως περί το 1770 και σποραδικά μετά το 1780· για τον Mozart τα αρμονικά αυτά μέσα εμπλουτισμού του τονικού σχεδιασμού της *εκθέσεως* αποκτούν σημασία ιδίως μετά το 1780, ενώ στον Beethoven τέτοιου είδους πρακτικές δοκιμάζονται κατ' αρχάς σε λίγα έργα της δεκαετίας του 1790 και εν συνεχεία εφαρμόζονται σε αναλογικά περισσότερα μετά το 1800. Η σαφής πτωτική επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητος στην κατάληξη της *εκθέσεως* είναι σχεδόν απαρέγκλιτη για τους Haydn και Beethoven, οι οποίοι μόνο κατ' εξαίρεσιν (ο πρώτος) και μάλλον σπάνια (ο δεύτερος) προσθέτουν ένα συνδετικό πέρασμα προς την εκάστοτε επόμενη μακροδομική ενότητα – άκρως ιδιάζουσα βέβαια είναι η περίπτωση "εκτοπισμού" της δευτερεύουσας τονικότητος από άλλο τονικό κέντρο στο τέλος της *εκθέσεως* του opus 1 αρ. 2 του Beethoven. Στον Mozart, αντιθέτως, η δυνατότητα επαναπροσέγγισης της αρχικής τονικότητος στην κατάληξη της *εκθέσεως* εμφανίζεται με κάποια συχνότητα στα αργά μέρη των περιόδων 1769-1774 και 1786-1791.

Για τον αρμονικό σχεδιασμό της *επεξεργασίας* του τριμερούς τύπου σονάτας (καθώς και της μεικτής μορφής σονάτας-ρόντο) υφίστανται πολλές επιμέρους δυνατότητες κατά περίοδο και συνθέτη. Στα παλαιότερα έργα του Haydn (έως το 1772) η κεντρική αυτή ενότητα είθισται να υποδιαιρείται σε δύο ή τρία επιμέρους τμήματα, να ξεκινά κατά κανόναν την πορεία της από την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως*, να στρέφεται κατόπιν – συνήθως μέσω της αρχικής τονικότητος κατά την δεκαετία του 1750 (δυνατότητα η οποία πάντως εγκαταλείπεται σταδιακώς έως το 1770) – προς την σχετική ελάσσονα (στον μείζονα τρόπο) και αφού την επικυρώσει πτωτικά να ανακατευθύνεται ομαλά προς την αρχική τονικότητα. Στην θέση της σχετικής ελάσσονος βέβαια, ενίοτε εμφανίζονται άλλα τονικά κέντρα, όπως η υποδεσπόζουσα, η σχετική της υποδεσπόζουσας και η ομώνυμη ελάσσονα στον μείζονα τρόπο (η σχετική της δεσπόζουσας, εντούτοις, παρουσιάζεται εξαιρετικά σπάνια στα αργά μέρη αυτής της περιόδου) ή η υποδεσπόζουσα, η ελάσσονα δεσπόζουσα και η σχετική μείζονα στον ελάσσονα τρόπο, ενώ δεν αποκλείεται και η επικύρωση δύο τέτοιων τονικών σταθμών· η περίπτωση όμως μιας τονικής περιπλάνησης χωρίς ιδιαίτερη έμφαση σε κάποιο τονικό κέντρο είναι σπάνια και συναντάται περισσότερο σε έργα σε ελάσσονα τρόπο. Πολύ σπάνια επίσης η *επεξεργασία* δεν επαναπροσεγγίζει την αρχική τονικότητα στο τέλος της, αλλά καταλήγει σε μισή πτώση στην σχετική ή στην διπλή δεσπόζουσα, καθιστώντας έτσι αδιαμεσολάβητη την επαναφορά της κύριας τονικότητος στην έναρξη της *επανεκθέσεως*. Ένας συντομότερος τύπος μονοτμηματικής *επεξεργασίας*, που δίνει περισσότερο την εντύπωση "συνδετικού περάσματος" προς την *επανέκθεση* και αρκείται στην απλή αντιστροφή του βασικού αρμονικού σχεδιασμού της *εκθέσεως*, εμφανίζεται λιγότερο συχνά κατά την δεκαετία του 1750, εκλείπει ουσιαστικά κατά το πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1760, αλλά επανεμφανίζεται σποραδικά περί το 1770.

Κατά την κρίσιμη περίοδο μεταξύ των ετών 1773-1781 όμως, ο Haydn προβαίνει σε σημαντική αναθεώρηση των αρμονικών προδιαγραφών της *επεξεργασίας*: η χρήση της δευτερεύουσας τονικότητος της *εκθέσεως* στην έναρξή της υποχωρεί πλέον αισθητά έναντι άλλων (συγγενικών) τονικών επιλογών, η εδραίωση ενός ή δύο τονικών σταθμών στο πλαίσιο της μετατροπικής πορείας είναι μεν συνήθης αλλά όχι τόσο δεσμευτική όσο στο παρελθόν και επιπλέον οι ενδιάμεσες πτωτικές επικυρώσεις καθίστανται λιγότερο ισχυρές, ενώ η κατ' εξαίρεσιν κατάληξη της *επεξεργασίας* σε μισή ή τέλεια πτώση στην σχετική ή στην σχετική της δεσπόζουσας κερδίζει κάποιο έδαφος. Παράλληλα, ο διτμηματικός τύπος *επεξεργασίας* επισκιάζει τον τριτμηματικό αλλά και τον – ενίοτε εφαρμοζόμενο – μονοτμηματικό. Στην δεκαετία του 1780, τώρα, οι προαναφερόμενες εξελίξεις οδηγούν ξεκάθαρα σε μια νέα αντιμετώπιση της *επεξεργασίας* ως του κατ' εξοχήν πεδίου τονικής ρευστότητος στο πλαίσιο του συνολικού αρμονικού σχεδιασμού της σονάτας. Η έναρξη της κεντρικής αυτής ενότητος επιδιώκει πλέον την άμεση ρήξη με τα τονικά κέντρα της *εκθέσεως* και ορισμένες μάλιστα φορές καταφεύγει σε ιδιαιτέρως απομεμακρυσμένες περιοχές! Μακρινές αρμονικές σχέσεις, "χάσματα" και "εκπλήξεις" κάνουν συχνά την εμφάνισή τους στο πλαίσιο μιας μετατροπικής πορείας που σε γενικές γραμμές αποφεύγει την σαφή επικύρωση οποιουδήποτε τονικού σταθμού και τελικά στρέφεται σχεδόν πάντοτε προς την αρχική τονικότητα προετοιμάζοντας την είσοδο της *επανεκθέσεως*. Η υποδιαίρεση, εξ άλλου, της *επεξεργασίας* σε ένα, δύο ή τρία τμήματα εξαρτάται πλέον λιγότερο από τον αρμονικό της σχεδιασμό και περισσότερο από την θεματική της διάσταση. Κατά την τελευταία δεκαετία του 18$^{ου}$ αιώνος, εντούτοις, ο Haydn δεν ακολουθεί με ανάλογη συνέπεια τις τάσεις διαμόρφωσης της *επεξεργασίας* από το 1770 περίπου και εξής, διότι στο ύστερο έργο του εντοπίζονται ορισμένες αναδρομές σε παλαιότερες κατασκευαστικές αρχές: αφ' ενός λοιπόν, μετά το 1794, η έναρξη της *επεξεργασίας* επανασυνδέεται άμεσα με την κατάληξη της *εκθέσεως* σε τονικό επίπεδο, και αφ' ετέρου οι περαιτέρω αρμονικοί σταθμοί είναι ως επί το πλείστον συγγενικοί προς την αρχική τονικότητα (η οποία μάλιστα δεν συνιστά πλέον έναν "απαγορευμένο καρπό" για την τονική πλοκή της *επεξεργασίας*, όπως κατά το πρόσφατο παρελθόν) ή – έστω – προς την

ομώνυμή της (ελάσσονα) και σπανίως πλέον δίνεται έμφαση σε πιο απομεμακρυσμένες περιοχές (όπως κατά την δεκαετία του 1780). Κατά τα λοιπά, βέβαια, οι *επεξεργασίες* των αργών μερών σε μορφή σονάτας κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1790 εξακολουθούν να είναι πρωτίστως μονοτμηματικές ή διτμηματικές (αλλά σπανίως τριτμηματικές), να περιλαμβάνουν απρόσμενες αρμονικές διαδοχές και "τομές" και – πλην ελαχίστων εξαιρέσεων – να προετοιμάζουν ομαλά την επαναφορά της αρχικής τονικότητος στην ακόλουθη *επανέκθεση*.

Η *επεξεργασία* στα αργά μέρη σε μορφή τριμερούς σονάτας του Mozart από τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1760 έως το 1774 παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες αλλά και ορισμένες διαφορές σε σχέση με τα σχεδόν σύγχρονα έργα του Haydn: ο αρμονικός της σχεδιασμός εκκινεί συνήθως από την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* (παρ' ότι μετά το 1770 υποχωρεί σημαντικά έναντι άλλων εναλλακτικών επιλογών) και – μέσω αρκετά συχνής αναφοράς στην αρχική τονικότητα – στρέφεται προς την σχετική της τονικής, της δεσπόζουσας ή της υποδεσπόζουσας αλλά και προς την ίδια την υποδεσπόζουσα (στον μείζονα τρόπο) ή προς την υποδεσπόζουσα, την μείζονα σχετική αλλά και την ελάσσονα δεσπόζουσα (στον ελάσσονα τρόπο), προτού τελικά ανακατευθυνθεί προς την αρχική τονικότητα (η περίπτωση αδιαμεσολάβητης έναρξης της *επανεκθέσεως* είναι πολύ σπάνια)· εντούτοις, ο Mozart συχνά δεν επικυρώνει πτωτικά τους ενδιάμεσους αρμονικούς σταθμούς και εν γένει προτιμά τον μονοτμηματικό και τον διτμηματικό τύπο *επεξεργασίας*, η οποία άλλωστε ιδίως από το 1770 και έπειτα προσλαμβάνει αρκετά συχνά την μορφή ενός απλού "συνδετικού περάσματος" προς την *επανέκθεση*. Αντιθέτως, στο δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας του 1770, ο Mozart δίνει μεγαλύτερη βαρύτητα στην ενότητα της *επεξεργασίας*, όπως φαίνεται από τον περιορισμό του μονοτμηματικού τύπου και την μεγέθυνση της εκτάσεώς της εν γένει, αλλά και από την σαφή πλέον πτωτική επικύρωση κάποιων εκ των προαναφερόμενων τονικών σταθμών εντός της. Περιέργως βέβαια, την ίδια περίοδο το εναρκτήριο τονικό κέντρο ταυτίζεται κατά κανόνα με την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* (εν αντιθέσει προς το πρόσφατο παρελθόν αλλά και προς τα έργα του Haydn των ετών 1773-1781)· επιπροσθέτως δε, η αρχική τονικότητα εδραιώνεται ενίοτε στο πλαίσιο της *επεξεργασίας*, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις η κεντρική αυτή ενότητα ολοκληρώνεται με μια μισή πτώση επί της σχετικής ελάσσονος. Όπως περίπου και στον Haydn της δεκαετίας του 1780, έτσι και στα έργα της περιόδου 1781-1785 του Mozart η – πρωτίστως διτμηματική ή τριτμηματική πλέον – *επεξεργασία* δεν αρκείται στις συγγενικές προς την αρχική τονικότητες, αλλά συχνά διέρχεται από κατά το μάλλον ή ήττον απομεμακρυσμένες περιοχές, προτού τελικά προετοιμάσει ομαλά την επαναφορά της αρχικής τονικότητος εν όψει της *επανεκθέσεως*· μια κάποια διαφοροποίηση από τον Haydn εντοπίζεται τώρα ουσιαστικά μόνο στην – συνήθη ακόμη για τον Mozart – προέκταση της δευτερεύουσας τονικότητος της *εκθέσεως* στην έναρξη της *επεξεργασίας*. Τέλος, την περίοδο 1786-1791 οι *επεξεργασίες* του Mozart είθισται πλέον να εκκινούν κατά τρόπον περισσότερο "απρόσμενο" σε σχέση με την κατάληξη της *εκθέσεως*, ωστόσο η εξέλιξή τους οδηγεί αργά ή γρήγορα στο περιβάλλον της ελάσσονος σχετικής και επιπλέον αποφεύγονται τα απομεμακρυσμένα τονικά κέντρα – η τελευταία αυτή τάση προκαταλαμβάνει την αντίστοιχη μεταστροφή του Haydn μετά το 1790.

Τα ελάχιστα νεανικά δείγματα *επεξεργασίας* του Beethoven κατά την δεκαετία του 1780 δεν συμβαδίζουν με τα σύγχρονα έργα των Haydn και Mozart, αλλά παραπέμπουν σε παλαιότερες τεχνικές προδιαγραφές: μονοτμηματικό "συνδετικό πέρασμα" προς την *επανέκθεση* ή διτμηματικός σχεδιασμός με πορεία από την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* μέσω της σχετικής (στον μείζονα τρόπο) ή της ελάσσονος δεσπόζουσας (στον ελάσσονα τρόπο) προς μια διαδικασία επαναπροσέγγισης της αρχικής τονικότητος. Μεταξύ των ετών 1793-1802, εντούτοις, ο Beethoven ασπάζεται και εξελίσσει περαιτέρω τις πλέον "ριζοσπαστικές" τάσεις των δύο ομοτέχνων του: ως εκ τούτου, στις πρωτίστως διτμηματικές *επεξεργασίες* αυτής της περιόδου δίνεται ιδιαίτερη έμφαση σε απομεμακρυσμένες τονικές

περιοχές, οι οποίες εδραιώνονται τόσο στην έναρξη όσο και στην εξέλιξη της εκάστοτε κεντρικής μακροδομικής ενότητος· τουναντίον, οι αναφορές στον περίγυρο της αρχικής τονικότητος περιορίζονται ολοένα και περισσότερο, αλλά τουλάχιστον διασφαλίζεται σε κάθε περίπτωση η ομαλή σύνδεση της *επεξεργασίας* με την *επανέκθεση*. Σε αντίθεση, εξ άλλου, προς τους Haydn και Mozart, ο Beethoven δεν εκδηλώνει αναδρομικές τάσεις στον τονικό σχεδιασμό της *επεξεργασίας* κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνος, αλλά επιτείνει την αρμονική "ένταση" της κεντρικής αυτής ενότητος με την προσέγγιση ακόμη πιο "εξεζητημένων" τονικών σταθμών· έτσι, η κατά κανόναν τριτμηματική *επεξεργασία* στο ώριμο και όψιμο έργο του χαρακτηρίζεται από διαδοχικές φάσεις τονικής περιπλάνησης που παρ' όλα αυτά επιτυγχάνουν εν τέλει να προετοιμάσουν και την – όχι απαραίτητα οριστική – επαναφορά της αρχικής τονικότητος στην έναρξη της *επανεκθέσεως*.

Η τρίτη μακροδομική ενότητα της τριμερούς μορφής σονάτας (αλλά και της σονάτας-ρόντο) διαθέτει εμφανώς απλούστερο αρμονικό σχεδιασμό σε σχέση με τις άλλες δύο. Στα αργά μέρη των Haydn και Mozart που γράφηκαν έως το 1780 / 1781, η αρχική (μείζονα ή ελάσσονα) τονικότητα εγκαθιδρύεται εξ αρχής και διατηρείται καθ' όλην σχεδόν την διάρκεια της *επανεκθέσεως*. Μια ενδιάμεση παρέκκλιση προς την υποδεσπόζουσα είτε ακόμη την σχετική της είναι πολύ χαρακτηριστική στην δημιουργία του Mozart κατά την δεκαετία του 1770, παρ' ότι βέβαια εντοπίζεται ήδη στα πρώιμα έργα του Haydn· μετά το 1765 εξ άλλου, υφίστανται και μεμονωμένες περιπτώσεις παρεκκλίσεων προς άλλα (συγγενικά) τονικά κέντρα, ενώ παράλληλα πληθαίνουν οι παρεμβολές στον αντίθετο τρόπο, που μάλιστα ενδέχεται ακόμη και να είναι αναντίστοιχες προς την *έκθεση*, αλλά τουλάχιστον δεν συμπίπτουν ποτέ με το κρίσιμο σημείο της "διπλής επαναφοράς". Παρ' όλα αυτά, είναι σαφές ότι η αρμονική δομή της *επανεκθέσεως* καθίσταται οπωσδήποτε πιο συνεχής σε σχέση με εκείνη της πρώτης μακροδομικής ενότητος. Σε περίπτωση δε που υφίσταται *coda* ή – εναλλακτικά – μικρή καταληκτική προέκταση της *επανεκθέσεως*, ουδέποτε σημειώνεται σε αυτήν οιαδήποτε παρέκκλιση από την αρχική τονικότητα.

Κατά τις δεκαετίες του 1780 και του 1790 οι *επανεκθέσεις* των Haydn και Mozart εμπλουτίζονται περαιτέρω από αρμονικής πλευράς, α) με την κάπως συχνότερη παρεμβολή άλλων τονικών κέντρων, του αντίθετου τρόπου είτε ακόμη τονικών περιπλανήσεων σε οποιοδήποτε σχεδόν σημείο της *επανεκθέσεως*, β) με την "εσφαλμένη" έναρξη της πρώτης τονικής περιοχής – αλλά μόνον από τροπικής πλευράς (Mozart, KV 522) – ή της δεύτερης περιοχής σε τονικό επίπεδο (Mozart, KV 516b / 406), καθώς και γ) με την σπανίως εφαρμοζόμενη σε αργά μέρη σε ελάσσονα τρόπο επαναφορά του δευτέρου "ημίσεως" της *εκθέσεως* στην ομώνυμη μείζονα (Haydn, opus 50 αρ. 6 / Hob. III: 49). Επιπροσθέτως δε, ανάλογα φαινόμενα μπορούν πλέον – αν και σε εξαιρετικές μόνον περιπτώσεις – να λάβουν χώραν και στο πλαίσιο μιας *coda*, η οποία συνεπώς είτε ενσωματώνει μια μετατροπική πορεία που τελικά οδηγεί στην οριστική αποκατάσταση της αρχικής τονικότητος, είτε ολοκληρώνει ένα κομμάτι σε ελάσσονα τρόπο στην ομώνυμη μείζονα (Haydn, opus 42 / Hob. III: 43). Πρέπει ωστόσο να τονισθεί ότι η *επανέκθεση* είναι πάντοτε αρμονικώς αυτοτελής, γεγονός που καθιστά "πλεονάζουσα" την *coda* από λειτουργικής επόψεως.

Οι περισσότερες από τις εξελίξεις αυτές βρήκαν συνέχεια στο έργο του Beethoven από τις αρχές της δεκαετίας του 1790 και εξής. Στις ενδιάμεσες τονικοποιήσεις συγγενικών περιοχών εντός της *επανεκθέσεως* προστίθενται πλέον και ορισμένες παρεκκλίσεις προς απομεμακρυσμένες περιοχές κυρίως μετά το 1800, ενώ παρεμβολές στον αντίθετο τρόπο και τονικές περιπλανήσεις κάνουν αρκετά συχνά την εμφάνισή τους. Παράλληλα, στα έργα σε ελάσσονα τρόπο καθίσταται ολοένα και συχνότερη η μεταφορά της δεύτερης τονικής περιοχής της *εκθέσεως* στην ομώνυμη μείζονα (opus 18 αρ. 1, opus 59 αρ. 3, opus 106). Η *coda*, τώρα, πέραν μιας παροδικής αποσταθεροποίησης της αρχικής τονικότητος, σταδιακώς ανακτά ακόμη και την δυνατότητα τονικοποίησης ενός ή περισσοτέρων τονικών σταθμών (ήδη από την έναρξή της είτε στην πορεία της), πριν την οριστική επικύρωση της αρχικής

τονικότητος. Επιπλέον, ενώ στο αργό μέρος του opus 18 αρ. 1 η *coda* αποκαθιστά την αρχική ελάσσονα τονικότητα, στην καταληκτική προέκταση του opus 49 αρ. 1 και στην *coda* του opus 106 (εν μέρει δε και σε αυτήν του opus 59 αρ. 1) η ομώνυμη μείζονα ανατρέπει τελικά την αρχική ελάσσονα. Πάντως, κανένα αργό μέρος σε μορφή τριμερούς σονάτας του Beethoven δεν μεταθέτει στην *coda* την καίρια αρμονική λειτουργία της *επανεκθέσεως*, δηλαδή την επικύρωση της αρχικής τονικότητος (εδώ φυσικά δεν λαμβάνεται υπ' όψιν η περίπτωση μιας σύντομης τονικής παρέκκλισης στην κατάληξη της *επανεκθέσεως* που αποσταθεροποιεί τονικά την έναρξη της *coda*).

Το θεματικό υπόβαθρο της *εκθέσεως* κάθε τύπου σονάτας συνίσταται πρωτίστως στις θεματικές ιδέες που ενσαρκώνουν την πρώτη και την δεύτερη τονική περιοχή. Στα πρώιμα έργα του Haydn (έως το 1765) η περιοχή της αρχικής τονικότητος συνίσταται κατά κανόνα σε ένα σχετικώς σύντομο κύριο θέμα, ενίοτε όμως και σε δύο θεματικές ιδέες που συγκροτούν μια ευρύτερη κύρια θεματική ομάδα· αντιθέτως, η περιοχή της δευτερεύουσας τονικότητος είθισται να περιλαμβάνει δύο ή περισσότερες διαφορετικές ιδέες στο πλαίσιο μιας πλάγιας θεματικής ομάδος, εκ των οποίων ορισμένες ενδέχεται να συνδέονται σε μοτιβικό επίπεδο με στοιχεία του κυρίου θέματος, δίχως όμως το γεγονός αυτό να καθιστά την *έκθεση* συνολικά "μονοθεματική". Από τα μέσα της δεκαετίας του 1760 και έπειτα, το κύριο θέμα υπερτερεί πλέον συντριπτικά της δυνατότητος σύστασης μιας κύριας θεματικής ομάδος, αποκτά μεγαλύτερο μέγεθος και ενίοτε οργανώνεται ως ολοκληρωμένη μικροδομική μονάδα· παράλληλα, η συγκρότηση ενός ενιαίου πλαγίου θέματος κερδίζει συνεχώς έδαφος και τελικά κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνος θέτει ουσιαστικά στο περιθώριο την παρατακτική λογική οργάνωσης της πλάγιας θεματικής ομάδος. Τόσο κατά την περίοδο 1766-1772 όσο και μετά το 1780, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η πρακτική της (άμεσης) παρηλλαγμένης επανάληψης ενός μουσικού τεμαχίου (ακόμη και ολόκληρου του κυρίου θέματος), αλλά και γενικότερα η ενσωμάτωση της αρχής της παραλλαγής στην ενότητα της *εκθέσεως*. Όσον αφορά δε στην πολυσυζητημένη "μονοθεματικότητα", πρέπει εδώ να ειπωθεί ότι η αναδρομή της δεύτερης τονικής-θεματικής περιοχής της *εκθέσεως* στην έναρξη του κυρίου θέματος είναι μεν αρκετά συνήθης κατά τα έτη 1766-1772 καθώς και κατά τις δεκαετίες του 1780 και του 1790, όμως μόνο κατ' εξαίρεσιν το πλάγιο θέμα περιορίζεται τελικά στην ανάπλαση και την εξύφανση τέτοιου είδους μοτιβικών "δανείων": η διαμόρφωση μιας γνήσιας μονοθεματικής *εκθέσεως* παραμένει συνεπώς σπανιώτατη στο έργο του Haydn.

Στα νεανικά του έργα (της δεκαετίας του 1760), ο Mozart αρκείται σε ενιαία κύρια αλλά και πλάγια θέματα· η διαμόρφωση μιας πλάγιας θεματικής ομάδος είναι σπάνια, εξίσου όπως και οι "μονοθεματικές" αναφορές στην δεύτερη αυτή τονική-θεματική περιοχή. Κατά την δεκαετία του 1770, αντιθέτως, η δυνατότητα σύστασης ευρύτερων θεματικών ομάδων εφαρμόζεται αρκετά συχνά στην δεύτερη τονική περιοχή της *εκθέσεως* και σπανίως στην πρώτη, ενώ η πληθωρικότητα της μελωδικής εμπνεύσεως είναι τέτοια που εξαλείφει σχεδόν εν τη γενέσει της κάθε υποψία "μονοθεματικότητος". Μεταξύ των ετών 1781-1785 όμως, ο Mozart επανέρχεται στην ενιαία αντιμετώπιση τόσο του κυρίου όσο και του πλαγίου θέματος, ακολουθώντας προφανώς τις προδιαγραφές της σύγχρονης δημιουργίας του Haydn, παρ' ότι βέβαια κατά το δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας του 1780 η συγκρότηση μιας πλάγιας θεματικής ομάδος είναι ανάλογη της συχνότητας εφαρμογής της κατά το πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1770. Η επιρροή του Haydn διαφαίνεται πάντως ακόμη περισσότερο στην αναβίωση και ενίσχυση του ενδιαφέροντος του Mozart για την "μονοθεματική" διαμόρφωση της *εκθέσεως* καθ' όλην την διάρκεια της δεκαετίας του 1780, οπότε αρκετά έργα παρουσιάζουν σαφείς ή έμμεσες έως επουσιώδεις θεματικές-μοτιβικές αναφορές του κύριου θεματικού υλικού στην πλάγια θεματική περιοχή, ενώ κατ' εξαίρεσιν κύριο και πλάγιο θέμα ταυτίζονται απολύτως!

Τα πρωτόλεια του Beethoven της δεκαετίας του 1780 περιλαμβάνουν μόνο ενιαία κύρια θέματα, αλλά στην δεύτερη τονική περιοχή εμφανίζονται συνήθως περισσότερες της

μίας πλάγιες θεματικές ιδέες με νέα μοτιβικά περιεχόμενα. Μετά το 1790 και μέχρι το τέλος της σταδιοδρομίας του, ο Beethoven αντιμετωπίζει κατά κανόνα το κύριο θέμα ως αυτοτελή μικροδομική οντότητα που αντιτίθεται σε ένα πλάγιο θέμα και σπανιώτερα σε μια πλάγια θεματική ομάδα· σε αυτό το πλαίσιο θεματικής αντιπαράθεσης, είναι βεβαίως αυτονόητο ότι ενδεχόμενες νύξεις "μονοθεματικότητος" δεν έχουν πλέον καμμία σημασία, με εξαίρεση ορισμένα έργα γραμμένα μετά το 1810, στα οποία μια βασική θεματική ιδέα διαχέεται σε διάφορα σημεία της *εκθέσεως* και εντάσσεται σε διαφορετικά τονικά-δομικά συμφραζόμενα.

Το μεταβατικό τμήμα ανάμεσα στις δύο τονικές-θεματικές περιοχές της *εκθέσεως* δεν είναι καθόλου απαραίτητο στα νεανικά έργα του Haydn (έως το 1765)· εφ' όσον πάντως υφίσταται, συνιστά ένα πεδίο περαιτέρω ανάπτυξης του κυρίου θεματικού υλικού είτε νέων μοτίβων. Μετά το 1765 όμως, ο Haydn περιλαμβάνει πλέον κατά κανόνα στις *εκθέσεις* των έργων του ένα μεταβατικό τμήμα, στο οποίο σχεδόν πάντοτε αναπτύσσει περαιτέρω το μοτιβικό απόθεμα του κυρίου θέματος. Τουναντίον, η δυνατότητα διαμόρφωσης μιας σχετικώς εκτενούς μεταβάσεως με ανεξάρτητα θεματικά περιεχόμενα – και κατ' επέκτασιν μιας "τριτμηματικής" *εκθέσεως* – εφαρμόζεται σε μάλλον περιορισμένο αριθμό αργών μερών της δεκαετίας του 1760 και εντοπίζεται σε εξαιρετικές μόνο περιπτώσεις μετά το 1772. Και για τον Mozart η μετάβαση είναι εν πολλοίς περιττή στα πρώιμα έργα της δεκαετίας του 1760, αλλά από το 1770 και εξής εδραιώνεται στον σχεδιασμό της *εκθέσεως* ως μοτιβικό παράγωγο (αλλά και δομική προέκταση) του κυρίου θέματος είτε ακόμη ως αφορμή για την παρουσίαση νέων θεματικών ιδεών· σε κάθε περίπτωση πάντως, ο τύπος της "τριτμηματικής" *εκθέσεως* είναι πολύ σπάνιος στα αργά μέρη του Mozart πριν τα μέσα της δεκαετίας του 1780, οπότε παραδόξως βρίσκει αρκετά συχνή εφαρμογή. Στο έργο του Beethoven, τέλος, η παρουσία της μεταβάσεως είναι σχεδόν δεδομένη εξ αρχής και καθ' όλην την διάρκεια της δημιουργικής του πορείας· το μεταβατικό αυτό τμήμα εξαρτάται ως επί το πλείστον από τα θεματικά περιεχόμενα του κυρίου θέματος (όπως και στον Haydn), ενώ σε ελάχιστες μόνο περιπτώσεις χειραφετείται από τις περιβάλλουσες τονικές-θεματικές περιοχές της *εκθέσεως*.

Η διαμόρφωση μιας διακριτής κατακλείδας στο τέλος της *εκθέσεως* υπήρξε επίσης προϊόν μιας σταδιακής εξέλιξης, ανάλογης με εκείνη της μεταβάσεως. Στο πρώιμο έργο του Haydn (έως το 1765) συχνά είναι δύσκολο να διακρίνει κανείς μια εμφανώς καταληκτική ιδέα από μια απλή καταληκτική χειρονομία που εντάσσεται ακόμη στην πλάγια θεματική ομάδα. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1760, εντούτοις, η κατακλείδα διακρίνεται πλέον σαφέστερα από τις πλάγιες θεματικές ιδέες και εντοπίζεται με ιδιαίτερη συχνότητα σε έργα της δεκαετίας του 1780. Μια σύντομη καταληκτική ιδέα ξεχωρίζει ήδη σε πολλά έργα του Mozart της δεκαετίας του 1760· από το 1770 και έπειτα, μάλιστα, στην θέση της μπορεί να βρίσκεται και μια ευρύτερη καταληκτική ομάδα καθόλου αμελητέας εκτάσεως, ενώ από τα μέσα της δεκαετίας του 1770 μέχρι το τέλος της σταδιοδρομίας του Mozart η κατακλείδα της *εκθέσεως* είναι πλέον πολύ συνηθισμένη. Το ίδιο ισχύει και για το έργο του Beethoven συνολικά, όπου η κατακλείδα συνιστά ένα σχεδόν "υποχρεωτικό" δομικό μέλος της *εκθέσεως*. Και στους τρεις κλασσικούς, τέλος, το υλικό της κατακλείδας είναι ως επί το πλείστον νέο· τουναντίον, ανάκληση μοτίβων από το κύριο θέμα (πρωτίστως), την μετάβαση ή τα πλάγια θεματικά περιεχόμενα παρατηρείται σε μεμονωμένες μόνο περιπτώσεις πριν τον Beethoven.

Η θεματική υπόσταση της *επεξεργασίας* μεταβάλλεται – όπως ακριβώς και ο αρμονικός της σχεδιασμός – με το πέρασμα του χρόνου. Στα παλαιότερα έργα του (μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1770), ο Haydn συνηθίζει να ανοίγει την μεσαία αυτή ενότητα με μια (αυτούσια ή παρηλλαγμένη) πλήρη, τμηματική ή απλώς υπαινικτική παράθεση του κυρίου θέματος (η τάση αυτή εμφανίζεται πολύ ενισχυμένη ιδίως κατά την περίοδο 1761-1765, αλλά υποχωρεί αισθητά περί το 1770). Αυτό πάντως ουδόλως σημαίνει ότι η *επεξεργασία* δεν μπορεί να ξεκινήσει με μια αναφορά σε ένα πλάγιο, μεταβατικό είτε καταληκτικό θεματικό στοιχείο της *εκθέσεως* ή ακόμη με μια νέα ιδέα· απλώς, οι δυνατότητες αυτές εμφανίζονται

πολύ πιο σπάνια μέχρι το 1760 περίπου – και κάπως συχνότερα μετά το 1765 – σε σχέση με την θεματική ταύτιση των ενάρξεων της *εκθέσεως* και της *επεξεργασίας*. Από εκεί και ύστερα, βέβαια, οι δυνατότητες χειρισμού των θεματικών ιδεών της πρώτης ενότητος στην εξέλιξη της *επεξεργασίας* είναι πρακτικά αναρίθμητες: ο Haydn ενδέχεται να περιορίζεται στην αποκλειστική ανάπτυξη ενός οποιουδήποτε θεματικού στοιχείου της *εκθέσεως* (κυρίου, πλαγίου, μεταβατικού ή καταληκτικού) είτε – συνηθέστερα – να αξιοποιεί ποικιλοτρόπως δύο ή περισσότερες από τις υφιστάμενες θεματικές ιδέες, εισάγοντας σπανίως και νέο υλικό σε συνδυασμό με αυτές. Έμφαση πάντως δίνεται πρωτίστως στα κύρια θεματικά περιεχόμενα, ενώ κατά την περίοδο 1766-1772 παρατηρείται ότι αναδεικνύεται περισσότερο απ' ό,τι στο παρελθόν ο ρόλος των πλαγίων θεματικών ιδεών. Εντούτοις, το θεωρητικό αίτημα "κανονικοποίησης" της δομής της *επεξεργασίας* του προκλασσικισμού, όπως εκδηλώνεται στην διαδεδομένη θεώρησή της ως "τροποποιημένης εκθέσεως", αποδεικνύεται τελικά πολύ απλουστευτικό και εν πολλοίς ιδιαίτερα "δεσμευτικό" για την κατανόηση της συνθετικής πραγματικότητας της εποχής αυτής, στον βαθμό που η επαναφορά των "κύριων" θεματικών περιεχομένων της *εκθέσεως* κατά την αρχική διαδοχή τους ανιχνεύεται σε έναν σχετικά περιορισμένο αριθμό *επεξεργασιών* και μόνον. Η τεχνική της "άμεσης επαναφοράς" του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα λίγο μετά την έναρξη της *επεξεργασίας* είναι εξ άλλου συνήθης στα έργα του Haydn της δεκαετίας του 1750, αλλά σημειώνει σημαντική υποχώρηση κατά το πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1760 και εξαλείφεται οριστικά μέχρι το 1770 περίπου, ενώ η παρεμφερής δυνατότητα μιας "ψευδούς επανεκθέσεως" (της εμφάνισης της εναρκτήριας θεματικής ιδέας στην αρχική τονικότητα στην πορεία της *επεξεργασίας*) είναι εν γένει σπανιώτατη κατά τις ίδιες χρονικές περιόδους.

Κατά την δεκαετία του 1770 ο Haydn ενδιαφέρεται πλέον περισσότερο να αναπτύξει τόσο το κύριο όσο και το πλάγιο θεματικό υλικό της *εκθέσεως* παρά να το παραθέσει είτε στην έναρξη είτε στην πορεία της *επεξεργασίας*. Αυτό ισχύει σε γενικές γραμμές και για τα έργα της δεκαετίας του 1780, όπου όμως δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στην αξιοποίηση των κυρίων θεματικών περιεχομένων και γίνονται σαφώς λιγότερες αναδρομές στις πλάγιες ιδέες· τουναντίον, στα ύστερα έργα της δεκαετίας του 1790, ο Haydn αφ' ενός μεν επανέρχεται συχνά στην πρακτική της εναρκτήριας (τμηματικής) παράθεσης του κυρίου θέματος και αφ' ετέρου αποκαθιστά τις διαταραχθείσες ισορροπίες όσον αφορά στην αναπτυξιακή χρήση κυρίων και πλαγίων θεματικών ιδεών στο πλαίσιο της *επεξεργασίας*. Ένα άλλο δεδομένο που συνδέει μεταξύ τους τις *επεξεργασίες* των δεκαετιών του 1770 και του 1790 έγκειται στον δραστικό περιορισμό της άντλησης του προς ανάπτυξιν υλικού από τα "δευτερεύοντα" τμήματα της *εκθέσεως*, εν αντιθέσει προς την δεκαετία του 1780, κατά την οποία τα μεταβατικά και ιδίως τα καταληκτικά μοτιβικά στοιχεία τίθενται αρκετά συχνά στο επίκεντρο των αναπτυξιακών διαδικασιών. Η εμφάνιση, τέλος, νέου υλικού στην *επεξεργασία* γίνεται όλο και σπανιώτερη στα έργα της δεκαετίας του 1770, έως ότου καταστεί τελείως περιττή για την ώριμη και όψιμη δημιουργία του Haydn (από το 1780 και έπειτα).

Στα πρώιμα έργα της δεκαετίας του 1760, ο Mozart ξεκινά επίσης κατά κανόναν την *επεξεργασία* με μια πλήρη ή τμηματική παράθεση του κυρίου θέματος, το υλικό του οποίου συνιστά περαιτέρω και την βάση της συνολικής αναπτυξιακής εξέλιξης· αντιθέτως, η εκμετάλλευση των πλαγίων θεματικών περιεχομένων δεν είναι συχνή, όπως και η εμφάνιση νέων θεματικών στοιχείων. Τα δεδομένα αυτά ανατρέπονται όμως ριζικά κατά την διάρκεια της επόμενης δεκαετίας (του 1770), όταν ο Mozart α) περιορίζει δραστικά τις εναρκτήριες παραθέσεις του κυρίου θέματος, β) πέραν του κυρίου θεματικού υλικού αξιοποιεί πλέον συχνότερα πλάγιες και καταληκτικές ιδέες (σπανίως όμως μεταβατικές) στο πλαίσιο της *επεξεργασίας*, και ιδίως γ) εισάγει κατά προτίμησιν νέες θεματικές ιδέες στην μεσαία μακροδομική ενότητα και ενίοτε μάλιστα αρκείται μόνο σε αυτές, προσδίδοντας έτσι έναν "μη-αναπτυξιακό" χαρακτήρα στην ενότητα της *επεξεργασίας*! Η τελευταία αυτή τάση συνιστά αναμφίβολα ένα "διακριτό" γνώρισμα της τεχνοτροπίας του Mozart (σε σχέση

τουλάχιστον με τις *επεξεργασίες* των έργων του Haydn αλλά και του Beethoven), που εξακολουθεί μάλιστα να εφαρμόζεται και σε πολλά ακόμη έργα της περιόδου 1781-1785, αλλά παραδόξως εγκαταλείπεται σχεδόν καθ' ολοκληρίαν κατά το δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας του 1780. Επιπλέον, από το 1781 και εξής, ο Mozart αρχίζει εκ νέου να παραθέτει ολοένα και συχνότερα το κύριο θέμα (σχεδόν πάντοτε σε αποσπασματική μορφή) στην έναρξη της *επεξεργασίας* – προκαταλαμβάνοντας υπό μίαν έννοια την αντίστοιχη αναδρομική τάση στο έργο του Haydn κατά την δεκαετία του 1790 – και δίνει μεγαλύτερη έμφαση στην αναπτυξιακή αξιοποίηση του κυρίου θεματικού υλικού, παρά στις λοιπές (πλάγιες, καταληκτικές και μεταβατικές) ιδέες της *εκθέσεως*. Από την άλλη πλευρά, η "άμεση επαναφορά" εμφανίζεται σε εξαιρετικές μόνο περιπτώσεις στο σύνολο του έργου του Mozart, ενώ η "ψευδής επανέκθεση" είναι ουσιαστικά ανύπαρκτη.

Από τα πρωτόλεια της δεκαετίας του 1780 μέχρι το ύστερο έργο του, ο Beethoven αρέσκεται σε γενικές γραμμές να ξεκινά τις *επεξεργασίες* του παραθέτοντας την έναρξη του κυρίου θέματος· εναλλακτικά δε, είτε σε συνδυασμό με αυτό, ενδέχεται να ακολουθούν και άλλες τέτοιες αποσπασματικές παραθέσεις στην πορεία της *επεξεργασίας*, ποτέ όμως επί της αρχικής τονικότητος. Η περαιτέρω αναπτυξιακή αξιοποίηση του υλικού του κυρίου θέματος είναι φυσικά πολύ συχνή στην μπετοβενική *επεξεργασία* και μάλιστα διαχρονικά, εν αντιθέσει προς την περιορισμένη εισαγωγή νέων θεματικών είτε μοτιβικών στοιχείων έως το 1800 περίπου και την μετέπειτα εξάλειψή τους. Αντίστοιχη περίπου πορεία ακολουθεί και η εκμετάλλευση των "δευτερευόντων" – μεταβατικών και καταληκτικών – περιεχομένων της *εκθέσεως*: μέχρι το 1802, η παρουσία τους στην *επεξεργασία* είναι αρκετά συνηθισμένη, ενώ από εκεί και ύστερα περιορίζεται σημαντικά. Τέλος, οι πλάγιες θεματικές ιδέες αξιοποιούνται ως έναν βαθμό στην μεσαία αυτή μακροδομική ενότητα κατά την δεκαετία του 1780 καθώς και μετά το 1800, αλλά αποφεύγονται συστηματικά στα έργα της δεκαετίας του 1790.

Η δομικώς αυτούσια επαναφορά όλων των θεματικών περιεχομένων της *εκθέσεως* στην ενότητα της *επανεκθέσεως* είναι εν γένει σπάνια στον κλασσικισμό. Ο Haydn αρκείται στην απλούστατη αυτή εκδοχή *επανεκθέσεως* σε ελάχιστα μόνον από τα πρώιμα έργα του, ενώ την εγκαταλείπει οριστικά από τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1760 και έπειτα. Ο Beethoven, επίσης, καταφεύγει στην απόλυτη δομική ταύτιση των δύο εξωτερικών ενοτήτων του τριμερούς τύπου σονάτας μόνο κατ' εξαίρεσιν (περί το 1800). Ουσιαστικά λοιπόν, η δυνατότητα μιας "αυτούσιας επανεκθέσεως" τεκμηριώνεται κατά κύριον λόγο σε έργα του Mozart της δεκαετίας του 1770 και είναι μάλιστα φθίνουσα μέχρι το πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1780, οπότε και εξαλείφεται. Από την άλλη πλευρά, η αυτούσια επαναφορά επιλεγμένων τμημάτων της πρώτης μακροδομικής ενότητος στην *επανέκθεση* είναι αυτονόητη για την κλασσική σονάτα, ενώ σταδιακά κερδίζει έδαφος και η μελωδικώς, ρυθμικώς, αρμονικώς είτε υφολογικώς παρηλλαγμένη επαναφορά των θεματικών ιδεών που αφήνει εντούτοις αναλλοίωτη την πρωταρχική δομική τους υπόσταση. Αυτή η τάση ενίσχυσης της "αρχής της παραλλαγής" στο πλαίσιο της *επανεκθέσεως* της μορφής σονάτας ανακτά μάλιστα ιδιαίτερη σημασία στο ώριμο και όψιμο έργο των τριών κλασσικών, σε συνάφεια και με το γεγονός ότι ορισμένες βασικές θεματικές ιδέες της *εκθέσεως* σε μέρη αργής χρονικής αγωγής, έχοντας προοδευτικά εξελιχθεί σε κλειστές, αφ' εαυτού ολοκληρωμένες δομικές οντότητες ("ασματικού" χαρακτήρος και δομής), προσφέρονται πλέον περισσότερο για παραλλαγή παρά για περαιτέρω δομικές τροποποιήσεις.

Στα έργα του Haydn των δεκαετιών του 1750 και του 1760, πάντως, το κύριο θεματικό υλικό επανεκτίθεται ως επί το πλείστον σε μια τροποποιημένη – κατά το μάλλον ή ήττον – εκδοχή: η εξέλιξη που ακολουθεί την αρχική ιδέα στην *έκθεση*, στην *επανέκθεση* μπορεί κάλλιστα να συντομευθεί ή να παραλειφθεί τελείως, αλλά και να διευρυνθεί κατά τρόπον αναπτυξιακό ή μη (στο ζήτημα της "δευτερεύουσας ανάπτυξης" θα επανέλθουμε αργότερα)· παράλληλα, περιορισμένη εφαρμογή βρίσκουν και περισσότερο "προχωρημένες" δυνατότητες, όπως της αντικατάστασης ενός κύριου θεματικού στοιχείου από μια νέα ιδέα,

της εσωτερικής αναδιάταξης των ιδεών μιας κύριας θεματικής ομάδος ή του συνδυασμού του αρχικού υλικού με νέα μοτιβικά-θεματικά στοιχεία. Από το 1773 και εξής, ωστόσο, ο Haydn επανεκθέτει συχνότερα σε σχέση με το παρελθόν το κύριο θέμα στην πρωταρχική του μορφή, καθώς – με εξαίρεση τα έργα της δεκαετίας του 1780 – φαίνεται ότι αισθάνεται πλέον λιγότερο επιτακτική την αναγκαιότητα να προβεί σε κάποια περικοπή του υλικού του ή (σε μεμονωμένες μονάχα περιπτώσεις) να αξιοποιήσει άλλα μέσα δομικής τροποποίησης των κύριων θεματικών ιδεών. Η κατ' ουσίαν αμετάβλητη επαναφορά του κυρίου θέματος συνιστά καίριο γνώρισμα της τεχνοτροπίας του Mozart και δη από τα πρώιμα μέχρι τα ύστερα έργα του. Παρ' όλα αυτά, ήδη κατά την δεκαετία του 1760 εντυπωσιάζουν ορισμένες περιπτώσεις αποκοπής της κεφαλής του κυρίου θέματος στην *επανέκθεση* ή αντικατάστασης ενός τμήματός του από νέο υλικό· οι τεχνικές της σύμπτυξης, της επέκτασης και της αναδιάταξης του κύριου θεματικού υλικού, εξ άλλου, βρίσκουν σποραδική εφαρμογή κατά τις δεκαετίες του 1770 και του 1780, ενώ κάπως συχνότερη είναι η δυνατότητα απαλοιφής μέρους του κυρίου θέματος, ιδίως μάλιστα προς την κατεύθυνση της αποφυγής "περιττών" επαναλήψεων (σε συνάφεια πρωτίστως με περιοδικές δομές που στην *επανέκθεση* μπορούν να περιορισθούν κατά το ήμισυ). Παρόμοιες τάσεις παρατηρούνται και στο σύνολο του έργου του Beethoven, όπου το κύριο θέμα επανεκτίθεται κατά κανόνα χωρίς δομικές τροποποιήσεις αλλά σημαντικά παρηλλαγμένο είτε ακόμη εμπλουτισμένο με νέα "αντιθεματικά" ή συνοδευτικά στοιχεία· αντιθέτως, μέσα συντόμευσης ή διεύρυνσης του αρχικού θεματικού υλικού εφαρμόζονται σε μικρό αριθμό *επανεκθέσεων* μέχρι το 1800 περίπου, ενώ κατόπιν φαίνεται να κερδίζει κάποιο έδαφος η αποκοπή τυχόν επαναλήψεων είτε προεκτάσεων του αρχικού θεματικού "πυρήνα".

Η προαιρετικότητα της εμφάνισης ενός μεταβατικού τμήματος στην *έκθεση* ισχύει σε ακόμη μεγαλύτερο βαθμό για την *επανέκθεση*, όπως μαρτυρεί η – συνήθης στο συνολικό έργο του Haydn – πλήρης απαλοιφή του μεταβατικού υλικού από την τρίτη μακροδομική ενότητα. Ακόμη όμως και στην περίπτωση που υφίσταται παρ' όλα αυτά μετάβαση στην *επανέκθεση*, τότε κατά κανόναν εδώ επανέρχεται απόσπασμα μόνον του αντίστοιχου υλικού της *εκθέσεως* ή, απεναντίας, στην θέση του πρωτογενούς μεταβατικού υλικού εμφανίζεται ενίοτε ένα θεματικό-λειτουργικό του υποκατάστατο· η δυνατότητα, εξ άλλου, μιας διευρυμένης επαναφοράς των μεταβατικών ιδεών της *εκθέσεως* πραγματώνεται μόνο περιστασιακώς στον Haydn, ενώ η αυτούσια επανέκθεσή τους λαμβάνει χώραν σε εξαιρετικές περιπτώσεις. Η παντελής απουσία μεταβάσεως από την *επανέκθεση* αφορά και στα νεανικά έργα του Mozart της δεκαετίας του 1760. Εντούτοις, από το 1770 έως το 1780 ο Mozart συνηθίζει να επανεκθέτει τις μεταβατικές θεματικές ιδέες ελαφρώς διευρυμένες ή αυτούσιες και να εφαρμόζει πολύ πιο σπάνια τις βασικές επιλογές του Haydn (ολική ή μερική αποκοπή είτε αντικατάσταση του αρχικού υλικού από νέο). Κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1780, εξ άλλου, παρατηρούνται μεικτές τάσεις: η διευρυμένη επαναφορά της μεταβάσεως της *εκθέσεως* είναι συνηθέστερη της αυτούσιας, συγχρόνως όμως η πλήρης απαλοιφή της κερδίζει σημαντικό έδαφος (ιδίως κατά το πρώτο ήμισυ της δεκαετίας), ενόσω η υποκατάστασή της από νέα περιεχόμενα και η – ενίοτε δραστική – συντόμευσή της συνιστούν αρκετά υπολογίσιμες δυνατότητες στις όψιμες *επανεκθέσεις* του Mozart. Ο Beethoven, τέλος, αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στις επιλογές της μερικής ή – σπανιώτερα – της ολικής αποκοπής του μεταβατικού υλικού κατά το πρότυπο του Haydn (τις οποίες εφαρμόζει διαχρονικά στο έργο του) και της διευρυμένης επαναφοράς του κατά το πρότυπο του Mozart (πρακτική που προσλαμβάνει ιδιαίτερη σημασία κατά την περίοδο 1793-1802), ενώ κατά τα λοιπά αξιοποιεί ελάχιστα τις τεχνικές της αυτούσιας επαναφοράς και της μερικής υποκατάστασης των μεταβατικών ιδεών στην *επανέκθεση*.

Η επανέκθεση των πλαγίων και καταληκτικών ιδεών της *εκθέσεως* στα έργα του Haydn έως το 1765 υπόκειται στο ήμισυ τουλάχιστον των περιπτώσεων σε διαδικασίες δομικής αλλοίωσης, όπως αποκοπής ενός τμήματος (σχεδόν ποτέ όμως της αρχικής ιδέας της

πλάγιας θεματικής ομάδος), συμπτύξεως, επεκτάσεως, αναδιατάξεως των διαφόρων θεματικών ιδεών, ακόμη δε και αντικαταστάσεως κάποιας εξ αυτών από νέα περιεχόμενα. Από το 1766 μέχρι το 1781, εντούτοις, ο Haydn επαναφέρει πλέον συχνότερα το "δεύτερο ήμισυ" της *εκθέσεως* χωρίς δομικές τροποποιήσεις, παρ' ότι βέβαια φροντίζει να εξαλείφει από αυτό τυχόν θεματικές αναφορές στο κύριο θεματικό υλικό (από την έναρξη ή την εξέλιξη της πλάγιας θεματικής ομάδος) ως "πλεοναστικές" – λόγω της τονικής τους μεταφοράς – και ενίοτε τείνει να διευρύνει κατά τι το πλάγιο ή καταληκτικό υλικό παρά να το συμπτύξει, να το υποκαταστήσει ή να το μεταθέσει. Η κατάσταση αυτή ανατρέπεται εκ νέου κατά την δεκαετία του 1780, όταν η "μονοθεματική" εξάρτηση αλλά και η ελάχιστα "θεματική" φύση πολλών πλαγίων και καταληκτικών στοιχείων της *εκθέσεως* επιβάλλουν την συχνή αποκοπή είτε αντικατάστασή τους στην *επανέκθεση*, ενώ συγχρόνως λαμβάνουν χώραν και άλλες τροποποιήσεις κατά την τονική επαναφορά των περιεχομένων του "δευτέρου ημίσεως" της πρώτης μακροδομικής ενότητος· τουναντίον, στα έργα της δεκαετίας του 1790, ο Haydn επανεκθέτει κατά κανόνα χωρίς σημαντικές αλλαγές τα πλάγια θεματικά περιεχόμενα, αλλά παράλληλα εξακολουθεί ως επί το πλείστον να επιφέρει ουσιώδεις τροποποιήσεις στις καταληκτικές ιδέες, ανεξαρτήτως μάλιστα του αν αυτές οδηγούν σε μια *coda* ή αναλαμβάνουν οι ίδιες να ολοκληρώσουν το εκάστοτε αργό μέρος. Στους Mozart και Beethoven, από την άλλη πλευρά, οι πλάγιες και καταληκτικές ιδέες είθισται διαχρονικά να επανεκτίθενται αμετάβλητες, παρά να διευρύνονται ή να περικόπτονται, να αντικαθίστανται ή να αναδιατάσσονται μεταξύ τους· οι περιπτώσεις ιδιαίτερα τροποποιημένης επαναφοράς του πλαγίου θεματικού υλικού είναι εν γένει μεμονωμένες στο έργο τους. Μια μικρή διαφοροποίηση ανάμεσά τους εντοπίζεται σε σχέση με τον χειρισμό της κατακλείδας, την οποία ο μεν Mozart επανεκθέτει ως επί το πλείστον αυτούσια, ενώ ο Beethoven αρκετά συχνά την περικόπτει ή την απαλείφει εντελώς εξαιτίας της επακόλουθης *coda*. Σε ευάριθμα, τέλος, έργα και των τριών συνθετών, το κατ' εξοχήν πλάγιο θέμα παραλείπεται εντελώς από την *επανέκθεση*, δίχως να αντικαθίσταται από νέο παρεμφερές υλικό. Στην περίπτωση βέβαια των *επανεκθέσεων* των – κυριολεκτικά μονοθεματικών – αργών μερών των Hob. I: 26 του Haydn και KV 423 του Mozart, η "έλλειψη" αυτή οφείλεται ασφαλώς στην πλήρη ταύτιση του πλαγίου με το κύριο θέμα. Σε άλλες περιπτώσεις ωστόσο (π.χ. στο opus 20 του Beethoven), το φαινόμενο αυτό μόλις που θα μπορούσε να εξηγηθεί σε συνάρτηση με μια προηγούμενη παράθεση του πλαγίου θεματικού υλικού (σε απομεμακρυσμένη τονικότητα) εντός της *επεξεργασίας*, ενώ αλλού (όπως, φερ' ειπείν, στο opus 33 αρ. 6 / Hob. III: 42 του Haydn) καμμία θεωρητική υπόθεση δεν δύναται να ερμηνεύσει επαρκώς την συνθετική πρόθεση.

Τμήματα "δευτερεύουσας ανάπτυξης" εντός της *επανεκθέσεως* κάνουν ενίοτε την εμφάνισή τους στα αργά μέρη και των τριών κλασσικών – συνήθως στην εξέλιξη της επαναφοράς του κυρίου θέματος και σπανιώτερα κατά την επαναφορά της μεταβάσεως ή των πλαγίων και καταληκτικών θεματικών ιδεών. Ο Haydn χρησιμοποιεί αυτό το μέσο πρωτίστως στα νεανικά του έργα (με ιδιαίτερη έμφαση κατά το πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1760), όταν δηλαδή οι θεματικές ιδέες της *εκθέσεως* παρουσιάζονται σε σχετικώς "ατελή" μορφή και ως εκ τούτου εξελίσσονται συνήθως κατά τρόπον διαφορετικό σε κάθε επανεμφάνισή τους (τόσο στην *επεξεργασία* όσο και στην *επανέκθεση*)· αντιθέτως, από την δεκαετία του 1770 και εξής, ο Haydn περιορίζει σε σημαντικό βαθμό τις αναπτυξιακές διαδικασίες κατά την επανέκθεση των θεματικών ιδεών, δεδομένης και της παράλληλης ανάπτυξης των θεμάτων σε περισσότερο αυθύπαρκτες οντότητες. Τμήματα "δευτερεύουσας ανάπτυξης" εισάγονται επίσης στις *επανεκθέσεις* του Mozart από το 1770 μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1780 και – παρά το γεγονός ότι αφορούν σε έναν περιορισμένο αριθμό αργών μερών – ξεχωρίζουν συνήθως έντονα από τον περίγυρό τους χάρη στην έκταση και την πυκνότητα των περιεχομένων τους. Το ίδιο, εξ άλλου, ισχύει σε ακόμη μεγαλύτερο βαθμό για τα εμβόλιμα αναπτυξιακά τμήματα σε ορισμένα κουαρτέττα εγχόρδων του Beethoven (opus 18 αρ. 4 και opus 59 αρ. 3). Από την άλλη πλευρά, η προσθήκη νέων μη-αναπτυξιακών τμημάτων στην

*επανέκθεση* είναι ακόμη πιο σπάνια και αφορά πρωτίστως σε έργα του Mozart διαφόρων περιόδων, στα οποία εισάγονται νέες θεματικές ιδέες προς ενίσχυσιν της πλάγιας θεματικής ομάδος, της μεταβάσεως ή της κατακλείδας. Το γεγονός αυτό είναι συμβατό με την γενικότερη τάση διεύρυνσης της *επανεκθέσεως* σε σχέση με την *έκθεση* που παρατηρείται στον Mozart, αλλά γι' αυτό ακριβώς συναντάται μόνο κατ' εξαίρεσιν στις κατά κανόνα "συνεπτυγμένες" *επανεκθέσεις* του Haydn (βλ. κυρίως την ενσωματωμένη καντέντσα κοντσέρτου στο Hob. XV: 9) και ποτέ στις εν γένει "αναλογικές" προς την *έκθεση επανεκθέσεις* του Beethoven.

Η τεχνική της "αντικατοπτρικής επανεκθέσεως" εφαρμόζεται εξαιρετικά σπάνια στα μέρη αργής χρονικής αγωγής. Συγκεκριμένα, η όψιμη επαναφορά του κυρίου θέματος μετά την επανέκθεση του πλαγίου και (ενδεχομένως) του καταληκτικού θεματικού υλικού εντοπίζεται σε ένα μόλις – και αυτό μάλιστα πρώιμο και αμφισβητούμενης πατρότητος – δείγμα τριμερούς μορφής σονάτας του Haydn (Hob. XVI: Es2 / WU 17), σε δύο συνθέσεις του Mozart (KV 285a και KV 319), γραμμένες λίγο πριν το 1780 και ως εκ τούτου προφανώς επιρρεασμένες από την τεχνοτροπία της σχολής του Mannheim (όπου η "αντικατοπτρική επανέκθεση" είναι συνήθης), καθώς και στο ώριμο *κουαρτέττο* opus 59 αρ. 3 του Beethoven. Συναφής δε με τις παραπάνω είναι και η μεμονωμένη περίπτωση της μετάθεσης του μεταβατικού υλικού της *σονάτας* KV 189d / 279 του Mozart ανάμεσα στην επανεκτιθέμενη πλάγια θεματική ομάδα και την κατακλείδα, γεγονός που συνεπιφέρει μια λειτουργική μετάπτωση του δεδομένου υλικού από την *έκθεση* στην *επανέκθεση*. Παρόμοιες λειτουργικές (κατά το μάλλον ή ήττον αρμονικές) μεταπτώσεις εμφανίζονται σε λίγα ακόμη αργά μέρη του κλασσικισμού, χωρίς ωστόσο να μεταβάλλουν και την θέση των επανεκτιθέμενων ιδεών: π.χ. το τελευταίο σκέλος μιας κύριας θεματικής ομάδος μπορεί να επανεμφανισθεί στην αρχική του θέση αλλά με μεταβατική λειτουργία, ή το διακριτό όριο ανάμεσα στην μετάβαση και την πλάγια θεματική ομάδα να μετατοπισθεί στην *επανέκθεση* προς τα εμπρός ή προς τα πίσω.

Η πλήρης αποκοπή της *επανεκθέσεως*, τέλος, συνιστά ένα μέσο διασύνδεσης του αργού μέρους με το εκάστοτε επόμενο, που αφήνει όμως ημιτελή την – τυπικά πλέον εκλαμβανόμενη ως – τριμερή μακροδομή. Η "πειραματική" αυτή δυνατότητα εφαρμόζεται και από τους τρεις κλασσικούς και μάλιστα εντός περιορισμένου χρονικού και ειδολογικού πλαισίου: ο Haydn την δοκιμάζει σε μεμονωμένα "πιανιστικά" έργα των δεκαετιών του 1770 (Hob. XVI: 24 / WU 39) και του 1780 (Hob. XV: 7), ο Mozart την αξιοποιεί ενδιάμεσα, στις αρχές της δεκαετίας του 1780, σε τρεις σονάτες για πιάνο και βιολί (KV 373a / 379, KV 385c / 403 και KV 385e / 402), ενώ ο Beethoven την ασπάζεται στα μέσα της ίδιας δεκαετίας και την εφαρμόζει σε έργα δωματίου με συμμετοχή πιάνου (WoO 36 αρ. 1 και WoO 37), αλλά τελικά την εγκαταλείπει σχεδόν ταυτόχρονα με τους άλλους δύο ομοτέχνους του.

Για τις ανάγκες μιας επιπρόσθετης *coda* στην τριμερή μορφή σονάτας, ο Haydn προβαίνει ως επί το πλείστον σε μια σαφή ή – έστω – υπαινικτική αναδρομή στο κύριο θέμα καθ' όλην την διάρκεια της δημιουργικής του σταδιοδρομίας. Πέραν τούτου όμως, από το 1770 περίπου και εξής, η *coda* – ή, αντ' αυτής, μια απλή καταληκτική προέκταση της *επανεκθέσεως* – μπορεί εναλλακτικά να βασίζεται σε πλάγιο είτε καταληκτικό θεματικό υλικό, ενώ κατά την δεκαετία του 1790 ο Haydn χειρίζεται ενίοτε στο πλαίσιο της *coda* ακόμη και μοτίβα της μεταβάσεως ή επανέρχεται κυκλικά στην έναρξη της *επεξεργασίας*. Αναπτυξιακές πάντως διαδικασίες εντοπίζονται σε λίγες μόνον *code* συμφωνιών και κουαρτέττων των δεκαετιών του 1780 και ιδίως του 1790. Ξεχωριστό ενδιαφέρον, επίσης, παρουσιάζουν οι *code* ενός πρώιμου (Hob. XV: 37) και ενός όψιμου *τρίο με πιάνο* (Hob. XV: 23) που παραπέμπουν σε δομικά χαρακτηριστικά του κοντσέρτου (προετοιμασία σολιστικής καντέντσας και καταληκτικό ritornello). Σε περίπτωση, τώρα, που το αργό μέρος ολοκληρώνεται με ένα συνδετικό πέρασμα προς το επόμενο μέρος, τότε το επιπρόσθετο αυτό δομικό μέλος διαμορφώνεται ως προέκταση του καταληκτικού υλικού της *επανεκθέσεως* ή βασίζεται σε νέο υλικό. Από την άλλη πλευρά, ενώ τα εκτενή εισαγωγικά και καταληκτικά

τμήματα των "σύνθετων" αργών μερών των *συμφωνιών* Hob. I: 6 και 7 ουδόλως σχετίζονται με τα θεματικά περιεχόμενα της κεντρικής μορφής σονάτας, στο ύστερο *τρίο με πιάνο* Hob. XV: 28 κάλλιστα μπορεί κανείς να εκλάβει ως "εισαγωγική" την πρώτη παρουσίαση του κύριου θεματικού υλικού.

Η *coda* στα έργα του Mozart της δεκαετίας του 1770 δίνει πρωτίστως έμφαση στην ανάκληση τμημάτων του κυρίου θέματος και δευτερευόντως εισάγει νέα καταληκτικά στοιχεία. Μόνο κατά την δεκαετία του 1780 κάνουν επιπλέον την εμφάνισή τους σε αυτήν και αναφορές στα περιεχόμενα της πλάγιας θεματικής ομάδος, της μεταβάσεως είτε ακόμη της κατακλείδας· κατά το δεύτερο ήμισυ της ίδιας δεκαετίας, εξ άλλου, διαφαίνεται ενίοτε μια τάση ανάπτυξης του δεδομένου θεματικού υλικού, ενώ ειδικά στην περίπτωση του KV 522 ο Mozart διαμορφώνει την *coda* ως επίφαση κατάληξης κοντσέρτου (περίπου όπως και ο Haydn στα δύο προαναφερόμενα *τρίο με πιάνο*). Τέλος, σε μεμονωμένες περιπτώσεις, η *coda* τείνει να προσλάβει έναν ρόλο "συμπληρωματικό" προς την *επανέκθεση*, αποκαθιστώντας τμήματα του κυρίου θέματος που είχαν παραλειφθεί από την τρίτη μακροδομική ενότητα ή εξισορροπώντας από κοινού με αυτήν την έκταση της *εκθέσεως*.

Για τα έργα του Beethoven της δεκαετίας του 1790 και των αρχών του 19$^{ου}$ αιώνος, η *coda* δεν συνιστά απλώς και μόνο μια συνήθη προέκταση της τριμερούς μορφής σονάτας, αλλά ενίοτε διαμορφώνει ουσιαστικά μια – αναλογική (σε έκταση και περιεχόμενα) προς την *επεξεργασία* – τέταρτη ενότητα. Στο πλαίσιό της γίνονται αναφορές πρωτίστως στο κύριο θέμα και στην έναρξη της *επεξεργασίας*, ενώ περιστασιακώς προστίθενται υπομνήσεις μεταβατικών και καταληκτικών στοιχείων της *εκθέσεως*· σπάνια, εντούτοις, είναι η αναδρομή σε πλάγιες θεματικές ιδέες, που μάλιστα πραγματοποιείται αποκλειστικά σε έργα των δύο πρώτων δεκαετιών του 19$^{ου}$ αιώνος, ενώ η παρουσίαση νέου θεματικού υλικού στην *coda* μοιάζει σχεδόν περιττή.

Η διμερής μορφή σονάτας υπήρξε η δεύτερη επιλογή μεταξύ των διαφορετικών τύπων σονάτας για τα αργά μέρη της κλασσικής περιόδου, όπως φανερώνει η αξιοποίησή της στο ένα έκτο περίπου του συνόλου του σχετικού ρεπερτορίου. Βέβαια, σε αντίθεση με την τριμερή μορφή σονάτας, η διμερής καλλιεργήθηκε κυρίως κατά τις δεκαετίες του 1750 και του 1760, ενώ λίγο μετά το 1770 ο ρόλος της περιορίσθηκε σημαντικά και τελικά τέθηκε οριστικά στο περιθώριο μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1780. Ως εκ τούτου, η διμερής αυτή μακροδομή είναι μεν σημαντική για την μουσική παραγωγή του προκλασσικισμού, αλλά καθίσταται οπωσδήποτε αμελητέα στο κατ' εξοχήν κλασσικό ρεπερτόριο. Τα δύο τρίτα των αργών μερών σε διμερή μορφή σονάτας είναι του Haydn, στο έργο του οποίου, ειδικώτερα, το συγκεκριμένο δομικό πρότυπο εφαρμόζεται στο ένα τρίτο περίπου των αργών μερών σε μορφές σονάτας της δεκαετίας του 1750 (πρωτίστως στα είδη του κοντσέρτου και της σονάτας για πληκτροφόρο) καθώς και της περιόδου 1766-1772 (συνήθως σε κοντσέρτα, λιγότερο συχνά σε έργα μουσικής δωματίου και σε σονάτες για πιάνο και μάλλον σπάνια σε συμφωνίες)· ενδιάμεσα όμως, κατά το πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1760, η σχετική αναλογία υποχωρεί περίπου στο ένα τέταρτο και αφορά σε μικρό αριθμό τρίο εγχόρδων και συμφωνιών, ενώ μετά το 1772 η διμερής μορφή σονάτας τείνει να εξαλειφθεί και περιορίζεται σε μικρά πιανιστικά είδη (σονάτες και τρίο με πιάνο). Για τον Mozart, η μορφή αυτή υπήρξε εξίσου σημαντική με την τριμερή για τα αργά μέρη της δεκαετίας του 1760 (ανεξαρτήτως είδους), όμως από το 1770 μέχρι το 1780 περιορίζεται μόλις στο ένα δέκατο των αργών μερών σε μορφές σονάτας (σε ορισμένες συμφωνίες, κοντσέρτα για έγχορδα, κουαρτέττα εγχόρδων και σονάτες για πιάνο) και τελικά εγκαταλείπεται οριστικά με την εγκατάσταση του δημιουργού στην Βιέννη. Το ίδιο εξωτερικό γεγονός συμπίπτει μάλιστα και με την εξάλειψη του διμερούς τύπου σονάτας από τα αργά μέρη του Beethoven κατά την αμέσως επόμενη δεκαετία, εν αντιθέσει προς τα νεανικά του έργα της περιόδου της Βόννης (της δεκαετίας του 1780), όπου η διμερής μακροδομή εφαρμόζεται επί ίσοις όροις με την τριμερή στα αργά μέρη σε μορφές σονάτας όλων των ειδών.

Μέχρι το 1765 ο Haydn επαναλαμβάνει ως επί το πλείστον αμφότερες τις μακροδομικές ενότητες, ενίοτε όμως δεν προβλέπει καμμία επανάληψη. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1760, εντούτοις, εφαρμόζονται παράλληλα και οι δυνατότητες της απλής ή της τροποποιημένης (καταγεγραμμένης) επανάληψης μόνον της *εκθέσεως*, ενώ μετά το 1770 περίπου εξακολουθούν κατά περίπτωση να υποδεικνύονται δύο, μία (απλή) ή καμμία μακροδομική επανάληψη. Ο Mozart, αντιθέτως, επαναλαμβάνει πάντοτε και τις δύο ενότητες στα αργά μέρη που ακολουθούν το διμερές αυτό μακροδομικό πρότυπο μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1770 (εκτός και αν πρόκειται για μέρη κοντσέρτων) και μονάχα σε μία μεμονωμένη περίπτωση υποδεικνύει την (απλή) επανάληψη μόνον της *εκθέσεως*. Ο Beethoven, τέλος, επαναλαμβάνει αμφότερες τις ενότητες του διμερούς τύπου σονάτας, εφ' όσον βέβαια δεν πρόκειται για αργό μέρος κοντσέρτου.

Η *έκθεση* του διμερούς τύπου σονάτας ακολουθεί τις ίδιες αρμονικές και θεματικές προδιαγραφές με την *έκθεση* του τριμερούς τύπου, οπότε στο σημείο αυτό μπορούμε να επικεντρώσουμε το ενδιαφέρον μας αποκλειστικά στον τονικό σχεδιασμό και τα περιεχόμενα της δεύτερης μακροδομικής ενότητος. Στα έργα της δεκαετίας του 1750, λοιπόν, ο Haydn ξεκινά πάντοτε από την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* (δεσπόζουσα ή σχετική μείζονα) και μέσα από μια λιγότερο ή περισσότερο μετατροπική πορεία καταλήγει εν τέλει στην αρχική μείζονα ή ελάσσονα τονικότητα. Στο πλαίσιο αυτό, η πτωτική επικύρωση ενδιάμεσων τονικών κέντρων είναι ακόμη σπάνια. Τουναντίον, κατά την δεκαετία του 1760, ένας ενδιάμεσος τονικός σταθμός – που την ίδια περίοδο, εξ άλλου, εδραιώνεται και στην *επεξεργασία* του τριμερούς τύπου σονάτας – κάνει σαφώς πιο αισθητή την παρουσία του στον αρμονικό σχεδιασμό της δεύτερης ενότητος της διμερούς μορφής σονάτας (συνήθως αφορά στην σχετική ελάσσονα σε έργα σε μείζονα τρόπο). Παράλληλα, ο Haydn εμπλουτίζει ενίοτε την αρμονική βάση της ιδίας αυτής ενότητος και με μια τροπική μεταβολή στην έναρξή της, αντικαθιστώντας δηλαδή άμεσα την – καταληκτική της *εκθέσεως* – δεσπόζουσα με την τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας. Μεμονωμένη, από την άλλη πλευρά, είναι η περίπτωση του Hob. I: 59, όπου η αρχική ελάσσονα τονικότητα της *εκθέσεως* υποκαθίσταται σχεδόν εξ ολοκλήρου στο "επανεκθεσιακό" δεύτερο τμήμα της δεύτερης μακροδομικής ενότητος από την ομώνυμη μείζονα (η ίδια αυτή εξέλιξη εφαρμόζεται στην *επανέκθεση* της τριμερούς μορφής σονάτας πολύ αργότερα). Στα ελάχιστα δείγματα διμερούς σονάτας από το 1773 μέχρι το 1784, τέλος, η έναρξη της δεύτερης μακροδομικής ενότητος μπορεί να καταστεί και μετατροπική, ενώ παράλληλα ο Haydn αποφεύγει πλέον την πτωτική επικύρωση οποιουδήποτε ενδιάμεσου τονικού κέντρου. Για την διαμόρφωση της δεύτερης αυτής μακροδομικής ενότητος του διμερούς τύπου σονάτας, ο Mozart αρκείται εν γένει στην απλή αντιστροφή του αρμονικού σχεδιασμού της *εκθέσεως*, είτε παρεμβάλλει σε αυτήν μια ενδιάμεση επικύρωση της σχετικής ελάσσονος (στον μείζονα τρόπο) ή της υποδεσπόζουσας (σε αμφότερους τους τρόπους), ως επί το πλείστον. Ο Beethoven, αντιθέτως, στον μείζονα τρόπο ξεκινά αμέσως ή εμμέσως από την σχετική ελάσσονα και κατόπιν ανακατευθύνεται προς την αρχική τονικότητα, ενώ στον ελάσσονα τρόπο λαμβάνει μεν ως αφετηρία του την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως*, αλλά επιστρέφει στην τονική μόνο μέσω της υποδεσπόζουσας καθώς και της ελάσσονος δεσπόζουσας.

Από θεματικής πλευράς, το "αναπτυξιακό" πρώτο σκέλος της δεύτερης μακροδομικής ενότητος είθισται να ξεκινά με μια παράθεση της αρχικής ιδέας της *εκθέσεως*. Έτσι, στα έργα της δεκαετίας του 1750 ο Haydn προβαίνει συνήθως σε μια πλήρη εναρκτήρια επαναφορά του κυρίου θέματος, ενίοτε όμως περιορίζεται στην αρχική μόνο φράση του ή αντιθέτως παραθέτει μια ελαφρώς διευρυμένη εκδοχή του. Κατά το πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1760, εντούτοις, η πρακτική της εναρκτήριας αυτής παραθέσεως καθίσταται ως επί το πλείστον αποσπασματική, ενώ εξίσου συχνά δεν βρίσκει καθόλου εφαρμογή. Παρ' όλα αυτά, την περίοδο 1766-1772 ο Haydn επανέρχεται – και μάλιστα με ιδιαίτερη έμφαση – στην εναρκτήρια παράθεση ενός τμήματος του κυρίου θέματος (το οποίο πάντως ενδέχεται να μην

συνίσταται πλέον στην αρχική ιδέα της *εκθέσεως*), ενώ ενίοτε μεταθέτει την παράθεση αυτή στο εσωτερικό του "αναπτυξιακού" τμήματος της δεύτερης μακροδομικής ενότητος. Από εκεί και ύστερα δε (1773-1784), η παραδοσιακή αυτή πρακτική συντηρείται μόνο εν είδει υπαινιγμού στην έναρξη της δεύτερης ενότητος ή εξαλείφεται τελείως. Ο Mozart ανοίγει πάντοτε την δεύτερη αυτή ενότητα με μια τμηματική (και λιγότερο συχνά πλήρη) επαναφορά του κυρίου θέματος στις διμερείς σονάτες της δεκαετίας του 1760, ενώ κατά την δεκαετία του 1770 η ίδια πρακτική καθίσταται πλέον συνήθης αλλά όχι απολύτως δεσμευτική· παράλληλα, η περίπτωση της "ψευδούς επανεκθέσεως" στο εσωτερικό του "αναπτυξιακού" σκέλους της δεύτερης μακροδομικής ενότητος του KV 125b / 137 είναι άκρως ενδιαφέρουσα αλλά οπωσδήποτε μεμονωμένη. Ο Beethoven, τουναντίον, γράφοντας τις διμερείς σονάτες του κατά την δεκαετία του 1780 πλέον, ήταν μάλλον αναμενόμενο να παρακάμψει σε γενικές γραμμές τέτοιου είδους "στατικές" διαδικασίες στην έναρξη της δεύτερης μακροδομικής ενότητος, την οποία αντιμετωπίζει σαφέστατα ως πεδίο ανάπτυξης και μόνον.

Ανεξαρτήτως πάντως της παρουσίας ή της απουσίας μιας παραθέσεως του κυρίου θεματικού υλικού στην έναρξη της δεύτερης μακροδομικής ενότητος, η σύντομη ή σχετικώς εκτενής αναπτυξιακή πορεία του πρώτου τμήματός της βασίζεται ως επί το πλείστον σε κύρια είτε σε μεταβατικά θεματικά στοιχεία, τόσο στα έργα του Haydn μέχρι το 1770 περίπου όσο και στα νεανικά έργα του Mozart της δεκαετίας του 1760. Στο "αναπτυξιακό" αυτό τμήμα, επιπροσθέτως, δύναται κατά την ίδια χρονική περίοδο να αξιοποιηθεί και το πλάγιο θεματικό υλικό της *εκθέσεως*, αν και σε πιο περιορισμένο βαθμό (στα έργα του Haydn) ή σε εξαιρετικές μονάχα περιπτώσεις (στα έργα του Mozart). Τουναντίον, μετά το 1770 περίπου, ο Haydn στρέφεται πρωτίστως στο μοτιβικό απόθεμα των πλαγίων ιδεών της *εκθέσεως* για τις ανάγκες του "αναπτυξιακού" αυτού τμήματος της δεύτερης μακροδομικής ενότητος, ενώ ο Mozart, παρ' ότι εξακολουθεί στα έργα της δεκαετίας του 1770 να στηρίζεται εν πολλοίς στο κύριο και το μεταβατικό υλικό, καταφεύγει πλέον συχνότερα και στις πλάγιες θεματικές ιδέες είτε ακόμη εισάγει νέα μοτιβικά στοιχεία προς ανάπτυξιν. Ο Beethoven, εξ άλλου, χρησιμοποιεί εδώ κατά βούλησιν οποιοδήποτε θεματικό στοιχείο της *εκθέσεως*, ενδεχομένως μάλιστα σε συνδυασμό και με νέες μοτιβικές ιδέες.

Στο "επανεκθεσιακό" δεύτερο σκέλος της δεύτερης μακροδομικής ενότητος, ο Haydn μεταφέρει πάντοτε στην αρχική τονικότητα τις πλάγιες και καταληκτικές ιδέες της *εκθέσεως*, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις έργων της δεκαετίας του 1750 επανεκτίθεται πριν από αυτές ακόμη και το μεταβατικό τμήμα της *εκθέσεως*. Η επανέκθεση των πλαγίων θεμάτων εμφανίζεται πάντως σε κάθε επιμέρους χρονική περίοδο μοιρασμένη ανάμεσα στην αυτούσια και στην διευρυμένη ή συνεπτυγμένη επαναφορά τους (σύμφωνα με τις ποικίλες τεχνικές θεματικής τροποποίησης που εφαρμόζονται και στο "δεύτερο ήμισυ" της *επανεκθέσεως* του τριμερούς τύπου σονάτας), εν αντιθέσει προς τις καταληκτικές θεματικές ιδέες που κατά κανόνα μεταφέρονται αμετάβλητες στο τέλος της δεύτερης μακροδομικής ενότητος. Στα έργα του Mozart των δεκαετιών του 1760 αλλά και του 1770, η επανέκθεση τόσο των πλαγίων όσο και των καταληκτικών ιδεών αρκείται ως επί το πλείστον στην αυτούσια τονική μεταφορά του "δευτέρου ημίσεως" της *εκθέσεως*, ενώ σε ελάχιστες μόνο περιπτώσεις υφίσταται εδώ κάποια δομική τροποποίηση. Στις ολιγάριθμες διμερείς σονάτες του Beethoven της δεκαετίας του 1780, εντούτοις, παρατηρείται παραδόξως ότι οι δομικές μεταβολές αφορούν περισσότερο στις καταληκτικές παρά στις πλάγιες επανεκτιθέμενες θεματικές ιδέες! Τέλος, η προσθήκη νέων ιδεών στο "επανεκθεσιακό" τμήμα της δεύτερης μακροδομικής ενότητος τεκμηριώνεται σε μεμονωμένα μόνο δείγματα διμερούς σονάτας των Haydn και Mozart.

Κατά την δεκαετία του 1760, ο Haydn δεν διστάζει να προσθέσει ενίοτε μια *coda* μετά την ολοκλήρωση της δεύτερης μακροδομικής ενότητος της διμερούς μορφής σονάτας, προεκτείνοντας σε αυτήν το πλάγιο είτε το καταληκτικό θεματικό υλικό που έχει προηγουμένως επανεκτεθεί. Από την άλλη πλευρά, οι *code* των *σονατών* Hob. XVI: 46 / WU 31 και Hob. XVI: 39 / WU 52 παραπέμπουν σε καταληκτικά δομικά μέλη του είδους του

κοντσέρτου (όπως δηλαδή συμβαίνει και σε ευάριθμες *code* αργών μερών σε τριμερή μορφή σονάτας). Οι Mozart και Beethoven, εξ άλλου, στις μεμονωμένες περιπτώσεις των *σονατών* KV 189g / 282 και WoO 47 αρ. 2 προσθέτουν εν είδει *coda* μια συνοπτική αναδρομή στο κύριο θέμα, ενώ στο *κοντσέρτο* WoO 4 του Beethoven λειτουργία *coda* προσλαμβάνει το καταληκτικό ritornello. Μοναδική μεταξύ των διμερών σονατών του κλασσικισμού, τέλος, είναι η προσθήκη "προλογικού" και "επιλογικού" περιβλήματος (που δεν συνδέεται μοτιβικά με την κεντρική διμερή μορφή σονάτας) στο αργό μέρος του πρώιμου *κουαρτέττου* opus 1 αρ. 1 / Hob. III: 1 του Haydn.

Την εποχή κατά την οποία η διμερής μορφή σονάτας έχανε σταδιακά την δημοτικότητά της (από το 1770 μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1780), ένας νεώτερος διμερής μακροδομικός τύπος, η μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, άρχισε να καλλιεργείται ολοένα και περισσότερο και τελικά την διαδέχθηκε ως βασική εναλλακτική επιλογή έναντι της τριμερούς μορφής σονάτας. Για την μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* έχουν επί μακρόν επικρατήσει δύο ανυπόστατες θεωρητικές "δοξασίες": *πρώτον*, ότι αυτή αντιπροσωπεύει την βασικότερη επιλογή για τα αργά μέρη σε μορφές σονάτας της κλασσικής περιόδου,[1980] και *δεύτερον*, ότι μεταξύ των τριών κλασσικών ιδιαίτερη έμφαση σε αυτήν έδωσε ο Mozart.[1981] Στην πραγματικότητα ωστόσο, η μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* ποτέ δεν υποσκέλισε την τριμερή μορφή σονάτας στα αργά μέρη και των τριών κλασσικών, ενώ ο Beethoven την καλλιέργησε αναλογικά πολύ περισσότερο απ' ό,τι ο Mozart.

Πιο συγκεκριμένα, η μορφή αυτή εμφανίζεται για πρώτη φορά σε πολύ περιορισμένο αριθμό αργών μερών κοντσέρτων και κουαρτέττων εγχόρδων του Haydn της δεκαετίας του 1760, ενώ έκτοτε εξακολουθεί να παραμένει ελάχιστα εφαρμόσιμη στο ώριμο και όψιμο έργο του (με μικρή ίσως εξαίρεση την δεκαετία του 1780, όταν αξιοποιείται στο ένα πέμπτο περίπου των αργών μερών σε μορφές σονάτας) και μάλιστα περιοριζόμενη "αυστηρά" στα δύο προαναφερόμενα είδη. Ο Mozart, από την άλλη πλευρά, εισάγει την δυνατότητα αυτή στα έργα του μόλις το 1770 και την εφαρμόζει σποραδικά – σχεδόν αποκλειστικά σε συμφωνίες και κοντσέρτα – μέχρι το 1780, στο ένα έβδομο περίπου των αργών μερών σε μορφές σονάτας. Κατά την δεκαετία του 1780, εξ άλλου, η σχετική αναλογία ανέρχεται πλέον στο ένα τέταρτο, αλλά ουσιαστικά σε καμμία περίπτωση η μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* δεν κατορθώνει να αναδειχθεί στον σημαντικότερο τύπο σονάτας για τα μέρη αργής χρονικής αγωγής: απλώς, συνιστά την κυριότερη εναλλακτική επιλογή μετά τον δεσπόζοντα τριμερή τύπο σονάτας και εφαρμόζεται ιδίως σε κουαρτέττα και κουϊντέττα εγχόρδων καθώς και σε κοντσέρτα για πιάνο. Τα δεδομένα αυτά, αντιθέτως, ανατρέπονται πλήρως στην περίπτωση του Beethoven, ο οποίος από το 1793 και έπειτα ασχολείται με την μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* σχεδόν όσο και με την τριμερή μορφή σονάτας στα αργά μέρη των έργων του συνολικά (με ιδιαίτερη μάλιστα έμφαση μέχρι το 1798), δίχως παράλληλα να λαμβάνει υπ' όψιν του το είδος της σύνθεσης ως κριτήριο για την δομική αυτή επιλογή.

Η μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* δεν διαθέτει μακροδομικές επαναλήψεις, με μοναδική εξαίρεση την περίπτωση του *κουαρτέττου* opus 33 αρ. 3 / Hob. III: 39 του Haydn, όπου εφαρμόζεται πειραματικά η δυνατότητα της παρηλλαγμένης (και φυσικά πλήρως καταγεγραμμένης) επανάληψης της *εκθέσεως*. Επίσης, για την *έκθεση* και την *επανέκθεση* ισχύουν σε γενικές γραμμές όσα έχουν συζητηθεί ήδη για τις ενότητες αυτές στο πλαίσιο του τριμερούς τύπου σονάτας, αλλά παρ' όλα αυτά πρέπει στο σημείο αυτό να γίνουν κάποιες ειδικότερες επισημάνσεις σε θεματικό και παράλληλα αρμονικό επίπεδο.

---

[1980] Αρκεί κανείς να παραπέμψει αφ' ενός μεν στην σχετική διαπίστωση του Prout (*Applied Forms*…, ό.π., σ. 247) και αφ' ετέρου στην ατυχέστατη απόδοση του όρου "μορφή σονάτας αργού μέρους" στον μακροδομικό αυτόν τύπο εκ μέρους του Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 110, καθώς και *Sonata Forms*, ό.π., σ. 29).

[1981] Όπως και στην προαναφερόμενη περίσταση, μπορεί κανείς να αντιπαραβάλλει σχετικά με το εν λόγω ζήτημα δύο πηγές που απέχουν μεταξύ τους περίπου έναν ολόκληρο αιώνα: βλ. Klauwell (ό.π., σ. 78) και Caplin (ό.π., σ. 216).

Ως προς την *έκθεση*, κατ' αρχάς, της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, ενώ μέχρι το 1780 περίπου δεν υφίσταται κάτι το αξιοσημείωτο, στην κατ' εξοχήν κλασσική περίοδο παρατηρείται ότι οι Haydn και Beethoven πρωτίστως, αλλά και ο Mozart δευτερευόντως, αποφεύγουν γενικά την χρήση καταληκτικών θεματικών ιδεών, προκειμένου μετά τις πλάγιες θεματικές ιδέες να μπορούν να επανέλθουν κατά τρόπον πιο άμεσο στην αρχική τονικότητα με την έναρξη της *επανεκθέσεως*. Η επαναφορά αυτή επιτυγχάνεται κατά κανόνα με ένα συνδετικό πέρασμα σχετικά περιορισμένης εκτάσεως, όπου η δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* επαναπροσδιορίζεται λειτουργικά ως δεσπόζουσα της αρχικής μείζονος τονικότητος ή λαμβάνει χώραν μια σύντομη μετατροπική επαναπροσέγγιση της αρχικής ελάσσονος τονικότητος. Παρ' όλα αυτά, ο Haydn ενίοτε δεν χρησιμοποιεί κανένα μέσο διαμεσολάβησης ανάμεσα στην κατάληξη της *εκθέσεως* και την έναρξη της *επανεκθέσεως*, ενώ σε μια μεμονωμένη περίπτωση (opus 9 αρ. 3 / Hob. III: 21) ολοκληρώνει απρόσμενα το συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση* με μια πτώση στην δεσπόζουσα της σχετικής ελάσσονος· ο Beethoven, επίσης, ενσωματώνει ορισμένες φορές την μετατροπική αυτή λειτουργία στην κατάληξη του πλαγίου θεματικού υλικού της *εκθέσεως*. Εφ' όσον πάντως ένα συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση* υφίσταται, τότε αυτό μπορεί εν γένει να βασίζεται είτε σε θεματικά-μοτιβικά στοιχεία της *εκθέσεως* (προερχόμενα από οποιοδήποτε σημείο της, αλλά ως επί το πλείστον από την έναρξη και την κατάληξή της) είτε ακόμη σε νέο υλικό· τα όποια περιεχόμενα του συνδετικού περάσματος, εξ άλλου, συνήθως υπόκεινται σε μια συνοπτική (εν είδει αλυσίδος με ενδεχόμενη ρευστοποίηση) αναπτυξιακή διαδικασία.

Μέχρι το 1780 περίπου, ο αρμονικός σχεδιασμός της *επανεκθέσεως* – αλλά και της *coda*, που κατά την "προκλασσική" αυτή περίοδο συναντάται πολύ συχνότερα στις σονάτες χωρίς *επεξεργασία* παρά στις τριμερείς σονάτες – αρκείται στην παγίωση της αρχικής τονικότητος με ελάχιστες ενδιάμεσες αρμονικές παρεκκλίσεις (συνήθως προς το περιβάλλον της υποδεσπόζουσας στα έργα του Mozart) ή μικρές παρεμβολές στον αντίθετο τρόπο· μια πληθωρική τονική περιπλάνηση, όπως αυτή της μεταβάσεως του *κουαρτέττου* opus 17 αρ. 5 / Hob. III: 29 του Haydn, συνιστά ασφαλώς εξαιρετική περίπτωση για τα δεδομένα της εποχής. Τουναντίον, από εκεί και ύστερα, οι *επανεκθέσεις* των μορφών σονάτας χωρίς *επεξεργασία* ακολουθούν σε γενικές γραμμές την παράλληλη εξέλιξη της τρίτης μακροδομικής ενότητος του τριμερούς τύπου σονάτας, προσεγγίζοντας ενίοτε ακόμη και ορισμένες ιδιαιτερότητές της, όπως της εσφαλμένης τροπικής έναρξης του κυρίου θέματος (Haydn, opus 76 αρ. 4 / Hob. III: 78) ή της εσφαλμένης τονικής έναρξης του κυρίου (Beethoven, opus 130) είτε του πλαγίου θέματος (Beethoven, opus 93). Επιπλέον δε, ο αρμονικός σχεδιασμός της *επανεκθέσεως* σε ορισμένες μορφές σονάτας χωρίς *επεξεργασία* του Beethoven της δεκαετίας του 1790 (opus 1 αρ. 2, opus 9 αρ. 1 και 2) υπερβαίνει τις πλέον ιδιάζουσες περιπτώσεις *επανεκθέσεων* του τριμερούς τύπου σονάτας, καθ' ότι εδώ πλέον η *επανέκθεση* αποτυγχάνει τελικά να αποκαταστήσει την αρχική τονικότητα και μεταβιβάζει την θεμελιώδη αυτή δομική της υποχρέωση στην μετέπειτα *coda*· περαιτέρω, στο αργό μέρος της μεταγενέστερης *σονάτας* opus 81a, η επικέντρωση της *επανεκθέσεως* συνολικά στην περιοχή της υποδεσπόζουσας δημιουργεί ένα μείζον αρμονικό πρόβλημα, το οποίο ωστόσο δεν επιλύεται ούτε στην ακόλουθη *coda*-συνδετικό πέρασμα προς το επόμενο μέρος! Τέλος, παρά το γεγονός ότι η *coda* καθίσταται σχεδόν υποχρεωτική στις σονάτες χωρίς *επεξεργασία* και των τριών κλασσικών μετά το 1780, μόνο κατ' εξαίρεσιν και δη σε όψιμα έργα του Beethoven (στο opus 93 και ιδίως στο opus 130) διαθέτει την δυνατότητα να προκαλέσει από μόνη της κάποια τονική αποσταθεροποίηση και κατόπιν να αποκαταστήσει οριστικά την αρχική τονικότητα.

Σε θεματικό επίπεδο, ο Haydn μέχρι το 1781 επανεκθέτει αυτούσιο το κύριο θέμα ή αντιθέτως το περικόπτει και διαμορφώνει από το υλικό του μια "δευτερεύουσα ανάπτυξη"· κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 19$^{ου}$ αιώνος, εντούτοις, προβαίνει πάντοτε σε κάποια περικοπή του, χωρίς όμως η πρακτική αυτή να είναι πλέον αλληλένδετη με την μετέπειτα

εμφάνιση ενός αναπτυξιακού τμήματος. Από την άλλη πλευρά, η αποκοπή, η σύμπτυξη και η θεματική αντικατάσταση συνιστούν συνήθεις διαδικασίες τροποποίησης τόσο των μεταβατικών όσο και των πλαγίων (είτε καταληκτικών) ιδεών της *εκθέσεως* κατά την επανέκθεσή τους μέχρι το 1781, ενώ από εκεί και ύστερα επικρατεί η αντίθετη τάση, της (αναπτυξιακής ή μη) διεύρυνσης των περιεχομένων του "δευτέρου ημίσεως" της *εκθέσεως* στην ενότητα της *επανεκθέσεως*· διαχρονικά πάντως, η αυτούσια επαναφορά των θεματικών ιδεών σπανίζει στις *επανεκθέσεις* των σονατών χωρίς *επεξεργασία* του Haydn, οι οποίες εν γένει χαρακτηρίζονται από την αρκετά συχνή ενσωμάτωση αναπτυξιακών τμημάτων και την συστηματική προσπάθεια ανάπλασης του επανεκτιθέμενου υλικού. Απεναντίας, τουλάχιστον οι μισές από τις *επανεκθέσεις* των έργων του Mozart της δεκαετίας του 1770 είναι αυτούσιες, ενώ οι περιορισμένες θεματικές μεταβολές που εντοπίζονται στις υπόλοιπες είναι μεμονωμένες και σε κάθε περίπτωση μη-αναπτυξιακού τύπου. Σχετικά λίγες τροποποιήσεις του δεδομένου θεματικού υλικού ανιχνεύονται εξ άλλου και στις *επανεκθέσεις* των σονατών χωρίς *επεξεργασία* της δεκαετίας του 1780: τώρα βέβαια, ο Mozart ενσωματώνει σε ευάριθμα, αλλά ιδιαιτέρως φιλόδοξα έργα του (σε κουαρτέττα εγχόρδων και στην *συμφωνία* KV 543), τμήματα "δευτερεύουσας ανάπτυξης" του κυρίου ή του πλαγίου θεματικού υλικού, δίχως όμως να θίγει ως επί το πλείστον την δομική υπόσταση των βασικών θεματικών ιδεών της *εκθέσεως*, ενώ σε άλλες περιπτώσεις παρεμβάλλει στην εξέλιξη της *επανεκθέσεως* νέα δομικά μέλη με καινούργια θεματικά περιεχόμενα ή αναδρομές σε ήδη γνωστά στοιχεία. Οι πρακτικές αυτές μεταλαμπαδεύονται εν πολλοίς στο έργο του Beethoven, ο οποίος επανεκθέτει μεν κατά κανόναν αμετάβλητες (αν και ιδιαίτερα παρηλλαγμένες στην επιφάνειά τους) τις κύριες και πλάγιες θεματικές ιδέες, αλλά από την άλλη πλευρά επιφέρει σημαντικές τροποποιήσεις στα δευτερεύοντα – μεταβατικά και καταληκτικά – στοιχεία· η "δευτερεύουσα ανάπτυξη" βρίσκει παρ' όλα αυτά σπάνια εφαρμογή στις *επανεκθέσεις* του, όσο εντυπωσιακή και αν είναι η εκτενής εμβόλιμη σχετική περίπτωση του *κουαρτέττου* opus 18 αρ. 3.

Η *coda* δεν είναι απαραίτητη για τις σονάτες χωρίς *επεξεργασία* του Haydn, αν και μετά το 1781 είναι γεγονός ότι καθιερώνεται στον δομικό αυτόν τύπο, όπου και εμφανίζεται πολύ πιο συχνά απ' ό,τι στα αργά μέρη σε τριμερή μορφή σονάτας της ιδίας περιόδου· σε γενικές γραμμές είναι μάλλον σύντομη και μπορεί να βασίζεται στα περιεχόμενα του συνδετικού περάσματος προς την *επανέκθεση*, στο υλικό του κυρίου θέματος ή – ιδίως σε ώριμες και όψιμες συνθέσεις – σε έναν συνδυασμό επιλεγμένων μοτιβικών στοιχείων από διαφορετικά σημεία των δύο βασικών μακροδομικών ενοτήτων. Στα έργα του Mozart, η διαμόρφωση μιας *coda* (ενίοτε όμως και ενός συνδετικού περάσματος προς το επόμενο μέρος ή μόνο μιας σύντομης καταληκτικής προέκτασης της *επανεκθέσεως*) φαίνεται ότι προέκυψε αρχικά από την εφαρμογή της κυκλικής επαναφοράς των περιεχομένων του συνδετικού περάσματος μετά την ολοκλήρωση της *επανεκθέσεως*. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1770, ωστόσο, η προσθήκη μιας *coda* καθίσταται σχεδόν αυτονόητη για τον Mozart και το υλικό της βασίζεται πλέον πρωτίστως στο κύριο θέμα, δευτερευόντως στα περιεχόμενα του συνδετικού περάσματος προς την *επανέκθεση* και ενίοτε στον συνδυασμό των παραπάνω με νέες καταληκτικές φιγούρες. Παρ' όλα αυτά, μια εκτενής και σημαντική – αφ' εαυτής αλλά και για την συνολική μακροδομική ισορροπία – *coda*, όπως αυτή της *συμφωνίας* KV 543 του Mozart, παρουσιάζεται μόνο κατ' εξαίρεσιν στην μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* πριν τον Beethoven. Ο τελευταίος, άλλωστε, είναι ο μόνος ουσιαστικά εκ των τριών κλασσικών που προοδευτικά εξελίσσει την *coda* σε υποκατάστατο της *επεξεργασίας* στον συγκεκριμένο δομικό τύπο, αφιερώνοντας συχνά σε αυτήν πολύ μεγάλη έκταση (ακόμη και ίση ή λίγο μεγαλύτερη της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως*) και προπάντων αναπτύσσοντας εντός της υλικό από το κύριο θέμα είτε από το συνδετικό πέρασμα, ως επί το πλείστον, σε συνδυασμό και με νέα στοιχεία ή (σπανιώτερα) με αναφορές σε πλάγιες θεματικές ιδέες και σε δευτερεύοντα μοτιβικά περιεχόμενα της *εκθέσεως*.

Ο μεικτός δομικός τύπος της σονάτας-ρόντο εφαρμόσθηκε μόνο κατ' εξαίρεσιν σε αργά μέρη των Haydn και Beethoven, τα οποία χρονολογικά τοποθετούνται στα μέσα των δεκαετιών του 1780 (*κοντσέρτο* Hob. VIIh: 1), του 1790 (*σονάτα* Hob. XVI: 51 / WU 61) και του 1800 (*συμφωνία* opus 60), αντιστοίχως. Στα μέρη αυτά καμμία μακροδομική ενότητα δεν επαναλαμβάνεται. Η *έκθεση* οργανώνεται μέχρι ενός σημείου κατά τα συνήθη δεδομένα της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, περιλαμβάνοντας δηλαδή συνδετικό πέρασμα προς την – σύμφωνη με την αρχή του ρόντο – επαναφορά του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα, η οποία είναι αυτούσια από δομικής επόψεως, τόσο στον Haydn, όσο και στον Beethoven κατ' ουσίαν. Από την άλλη πλευρά, η *επεξεργασία* και η *επανέκθεση* που ακολουθούν οργανώνονται κατά τις προδιαγραφές του τριμερούς τύπου σονάτας της εκάστοτε περιόδου, χωρίς να υφίσταται σε αυτές κάτι το αξιοσημείωτο. Τέλος, αν παρακάμψουμε στο σημείο αυτό το καταληκτικό ritornello κοντσέρτου του Hob. VIIh: 1, πραγματική *coda* υφίσταται μόνο στην περίπτωση του αργού συμφωνικού μέρους του Beethoven (opus 60), όπου μάλιστα εμπεριέχεται μια συνοπτική αναδρομή στο κύριο θέμα.

Διαφορετικού τύπου μεικτές μορφές σονάτας προέκυψαν επίσης σε ορισμένες ιδιάζουσες και άκρως "πειραματικού" χαρακτήρος περιπτώσεις αργών μερών των Haydn και Mozart. Τα τρία ιδιόμορφα δείγματα σονάτας του Haydn εντοπίζονται – καθόλου τυχαία – στα είδη του κουαρτέττου εγχόρδων και της συμφωνίας και έχουν συντεθεί όλα περί το 1770. Στο opus 9 αρ. 2 / Hob. III: 20, έπειτα από ένα εισαγωγικό τμήμα, εμφανίζεται μία *έκθεση* σονάτας με την τροποποιημένη επανάληψή της καθώς και μια δεύτερη "επανεκθεσιακή" ενότητα, η οποία ωστόσο δεν κατορθώνει να εκπληρώσει τις προδιαγραφές ούτε της διμερούς μορφής σονάτας αλλά ούτε και της *επανεκθέσεως* της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία*. Το αργό τελικό μέρος της *συμφωνίας* Hob. I: 45 αποτελείται από μία *έκθεση* και δύο *επανεκθέσεις* (μία "αντικατοπτρική" και μία "διευρυμένη"), οι οποίες επιπλέον τίθενται σε διαφορετική τονική βάση και διαμεσολαβούνται από ένα αναπτυξιακό-μετατροπικό πέρασμα. Στο αργό μέρος του opus 20 αρ. 2 / Hob. III: 32, εξ άλλου, δύο διαφορετικές *εκθέσεις* οδηγούνται σε μία κοινή *επεξεργασία*, αλλά στερούνται *επανεκθέσεως*! Από την πλευρά του, ο Mozart υπερβαίνει τους καθιερωμένους δομικούς τύπους σονάτας – επίσης ολωσδιόλου τυχαία – σε δύο αργά μέρη κοντσέρτων για πιάνο που έγραψε κατά το πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1780. Στην περίπτωση του KV 449, κατ' αρχάς, η σολιστική *έκθεση* επαναλαμβάνεται τροποποιημένη αλλά και σε διαφορετική τονική βάση (παραπέμποντας έτσι και σε μια *επεξεργασία* τριμερούς μορφής σονάτας), προτού ακολουθήσει η *επανέκθεση*: ως εκ τούτου, δημιουργείται ένα δομικό υβρίδιο μεταξύ τριμερούς σονάτας και σονάτας χωρίς *επεξεργασία*. Στο αργό μέρος του KV 467, τέλος, της σολιστικής *εκθέσεως* έπεται μια δεύτερη μακροδομική ενότητα που συνενώνει χαρακτηριστικά δεύτερης ενότητος του διμερούς τύπου σονάτας και "αντικατοπτρικής επανεκθέσεως" του τριμερούς τύπου: στην πραγματικότητα βέβαια, αμφότεροι οι δομικοί αυτοί τύποι σονάτας αλληλο-υπονομεύονται.

Οι επιμέρους μεικτοί δομικοί τύποι σονάτας κοντσέρτου καλλιεργήθηκαν σε αργά μέρη έργων των Haydn, Mozart και Beethoven μέχρι την δύση του 18$^{ου}$ αιώνος, αλλά είναι γεγονός ότι μετά το 1780 περίπου εμφανίζονταν ολοένα και πιο σπάνια, έως ότου τελικά εγκαταλείφθηκαν στις αρχές του 19$^{ου}$ αιώνος. Η βασική τριμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου αξιοποιήθηκε κατά κύριον λόγο από τον Mozart, πρωτίστως σε κοντσέρτα της δεκαετίας του 1770 και πολύ λιγότερο κατά την δεκαετία του 1780· στον Haydn, τουναντίον, η ίδια μορφή κάνει την εμφάνισή της σε ολιγάριθμα αργά μέρη των δεκαετιών του 1760 και του 1780, ενώ στον Beethoven δεν υφίσταται καθόλου.

Στα αργά μέρη σε τριμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου τα ritornelli είναι συνήθως τρία. Το εναρκτήριο περιλαμβάνει κατά κανόναν τόσο το κύριο θέμα όσο και μία τουλάχιστον πλάγια είτε καταληκτική θεματική ιδέα, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις ενδέχεται

να ενσωματώνει ακόμη και μεταβατικό υλικό είτε υλικό προετοιμασίας της σολιστικής καντέντσας ή, αντιθέτως, να περιορίζεται μονάχα στο κύριο θέμα· σε όλες πάντως τις πραγματώσεις του τριμερούς τύπου σονάτας κοντσέρτου σε μέρη αργής χρονικής αγωγής, το εναρκτήριο ritornello παραμένει καθ' όλην την διάρκειά του στην αρχική τονικότητα. Το ενδιάμεσο δεύτερο ritornello εισάγεται στην δευτερεύουσα τονικότητα μετά την περάτωση της σολιστικής *εκθέσεως* και λειτουργεί ως ορχηστρική κατακλείδα της (ο Mozart, βέβαια, σε ορισμένες περιπτώσεις το αξιοποιεί και ως μετατροπικό πέρασμα προς την *επεξεργασία* ή ακόμη και ως ορχηστρική έναρξη της δεύτερης αυτής μακροδομικής ενότητος)· το υλικό του, εξ άλλου, συνήθως προέρχεται από το εναρκτήριο ritornello, ενίοτε όμως ανάγεται σε ιδέες της σολιστικής *εκθέσεως* ή σε νέα θεματικά περιεχόμενα. Το καταληκτικό ritornello εμφανίζεται μετά την σολιστική *επανέκθεση*: στον Haydn ακολουθεί πάντοτε την σολιστική καντέντσα και ως εκ τούτου περιορίζεται στον ρόλο της κατακλείδας της *επανεκθέσεως*, επαναφέροντας το πλάγιο ή καταληκτικό θεματικό υλικό του εναρκτήριου ritornello· στον Mozart, αντιθέτως, το καταληκτικό ritornello αναλαμβάνει σχεδόν πάντοτε αφ' ενός μεν την ορχηστρική προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας (ως επί το πλείστον με υλικό από τα προηγούμενα ritornelli) και αφ' ετέρου την ορχηστρική κατακλείδα της *επανεκθέσεως* ή – σε κοντσέρτα της δεκαετίας του 1780 – της *coda* ολόκληρου του μέρους (με υλικό από το εναρκτήριο ritornello ή βασιζόμενο στα περιεχόμενα του – λειτουργικά αναλόγου προς αυτό – ενδιάμεσου ritornello).

Η προσθήκη τέταρτου ritornello είναι αρκετά σπάνια στα αργά μέρη σε τριμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου: εντοπίζεται συγκεκριμένα στα KV 186e / 191 και KV 246 του Mozart καθώς και στο Hob. XVIII: 11 του Haydn, επιτελώντας τον ρόλο της "τριπλής επαναφοράς" στην έναρξη της *επανεκθέσεως* (ενδεχομένως όμως και μιας σύντομης ορχηστρικής προετοιμασίας της). Από την άλλη πλευρά, στο ύστατο δείγμα αργού μέρους σε τριμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου του κλασσικισμού (Mozart, KV 503) δεν υφίσταται πλέον κανένα ενδιάμεσο ritornello και έτσι απομένουν μόνο το εναρκτήριο και το καταληκτικό (με λειτουργία *coda*) που πλαισιώνουν τις τρεις σολιστικές ενότητες. Άκρως ιδιάζουσα, επίσης, είναι η απουσία εναρκτήριου ritornello στο KV 285e / 315 του Mozart. Σε μια μεμονωμένη περίπτωση τριμερούς σονάτας κοντσέρτου (Haydn, Hob. XVI: 19 / WU 30), τέλος, τα ritornelli είναι μεν τρία, αλλά βασίζονται σε αμιγώς "ορχηστρικές" θεματικές ιδέες, οι οποίες διακρίνονται ξεκάθαρα από το υλικό των σολιστικών ενοτήτων, σύμφωνα δηλαδή με την παλαιότερη συνθετική λογική της "μορφής ritornello" του μπαρόκ· επιπλέον, εδώ το ενδιάμεσο ritornello αναλαμβάνει διττή λειτουργία, ως ορχηστρική κατακλείδα της *εκθέσεως* και – κατά κύριον λόγο – ως ορχηστρική έναρξη της *επεξεργασίας*.

Ο διμερής τύπος σονάτας κοντσέρτου χρησιμοποιήθηκε ως επί το πλείστον από τον Haydn κατά τις δεκαετίες του 1750 και του 1760, ενώ στην συνέχεια βρήκε περιορισμένη εφαρμογή μόνο σε κοντσέρτα του Mozart (της δεκαετίας του 1770) και του Beethoven (στα μέσα της δεκαετίας του 1780). Στα έργα του Haydn, τα ritornelli μπορούν να είναι από δύο έως τέσσερα: α) εάν είναι μόνο δύο, τότε λειτουργούν ως ορχηστρικός "πρόλογος" και "επίλογος", αρχικά χωρίς να αλληλεπιδρούν σε θεματικό επίπεδο με τις σολιστικές ενότητες (Hob. XIV: 11 και Hob. VIIa: 1), αργότερα όμως βασιζόμενα εν μέρει (Hob. XVIII: 3) ή καθ' ολοκληρίαν πλέον (Hob. VIIa: 4) σε θεματικές ιδέες που έπειτα αξιοποιούνται και στις σολιστικές ενότητες· β) σε περίπτωση που υφίστανται τρία ritornelli, το εναρκτήριο μπορεί να περιλαμβάνει το σύνολο σχεδόν του θεματικού υλικού του μέρους (Hob. XVIII: 1) ή μόνο το κύριο θέμα και ελάχιστα δευτερεύοντα μοτίβα (Hob. XVIII: 2), το ενδιάμεσο ritornello λειτουργεί ως κατακλείδα της *εκθέσεως* και ενδεχομένως ως προετοιμασία της ακόλουθης σολιστικής ενότητος (αντλώντας πάντοτε υλικό από το εναρκτήριο ritornello), ενώ το καταληκτικό χρησιμεύει στην επανέκθεση πλαγίων και καταληκτικών ιδεών ή απλώς προετοιμάζει την σολιστική καντέντσα και έπειτα ολοκληρώνει το μέρος με σολιστικό αλλά και νέο υλικό· γ) τέσσερα ritornelli εντοπίζονται μόνο στο Hob. XVIII: 6, όπου τα

ορχηστρικά αυτά τμήματα πλαισιώνουν και παρεμβάλλονται ανάμεσα στις δύο σολιστικές ενότητες αλλά και ανάμεσα στο "αναπτυξιακό" και το "επανεκθεσιακό" τμήμα της δεύτερης, με αμιγώς "ορχηστρικό" υλικό κατά το μπαροκικό πρότυπο κοντσέρτου. Ο Mozart χρησιμοποιεί τρία ritornelli στα διμερή KV 186E / 190 και KV 320d / 364, με περιεχόμενα και λειτουργίες ανάλογα εκείνων στα αργά μέρη κοντσέρτων σε τριμερή μορφή σονάτας. Ο Beethoven, τέλος, εισάγει στο νεανικό WoO 4 τρία ritornelli, τα οποία ωστόσο καλούνται με νέο κάθε φορά υλικό να διαμορφώσουν μια ορχηστρική "εισαγωγή", μια διαμεσολάβηση ανάμεσα στις δύο σολιστικές ενότητες καθώς και μια προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας με ορχηστρικό "επίλογο" (ή *coda*), αντιστοίχως.

Η μορφή σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία* εισήχθη για πρώτη φορά από τον Haydn σε ορισμένα αργά μέρη κοντσέρτων της δεκαετίας του 1760, αλλά από εκεί και ύστερα καλλιεργήθηκε κυρίως από τον Mozart (από τα μέσα της δεκαετίας του 1770 έως το πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1780)· τα τελευταία δείγματα αυτού του τύπου ανιχνεύονται πάντως σε μεμονωμένα έργα του Haydn (στα μέσα της δεκαετίας του 1780) και του Beethoven (στην δεκαετία του 1790). Ο Haydn αντιμετωπίζει τα δύο ή τρία ritornelli ποικιλοτρόπως: σε όλες τις σχετικές περιπτώσεις, το εναρκτήριο ritornello περιέχει το κύριο θέμα και συχνά πλάγιες είτε καταληκτικές ιδέες ή αμιγώς ορχηστρικό καταληκτικό υλικό· το καταληκτικό ritornello ενίοτε αναλαμβάνει την προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας, ενώ πάντοτε ολοκληρώνει την σύνθεση με μια αναδρομή στο καταληκτικό υλικό του εναρκτήριου ritornello εν είδει *coda* ή κατακλείδας της *επανεκθέσεως*· σε περίπτωση δε που υφίσταται και τρίτο, ενδιάμεσο ritornello, αυτό βασίζεται σε ιδέες του εναρκτήριου και λειτουργεί ως κατακλείδα της *εκθέσεως* (Hob. VIId: 3) είτε ενσωματώνει επιπροσθέτως ένα συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση* (Hob. VIIa: 3 και Hob. VIIh: 2). Από την πλευρά τους, οι Mozart και Beethoven παρουσιάζουν πάντοτε το κύριο θέμα στο εναρκτήριο ritornello, αλλά αποφεύγουν κάθε αναφορά σε πλάγια, μεταβατικά και καταληκτικά θεματικά στοιχεία (εν αντιθέσει προς την πλειονότητα των τριμερών μορφών σονάτας κοντσέρτου)· ως εκ τούτου, το ενδιάμεσο ritornello, στις περιπτώσεις βεβαίως που εμφανίζεται μετά την *έκθεση*, βασίζεται κατά κανόνα σε "σολιστικό" ή σε νέο υλικό και λειτουργεί αποκλειστικά ως συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση* (Mozart, KV 238, KV 387a / 413 και KV 387b / 415· Beethoven, opus 19) είτε – κατ' εξαίρεσιν – επεκτείνεται για τις ανάγκες μιας "τριπλής επαναφοράς" (Mozart, KV 285d / 314), ενώ το καταληκτικό ritornello αφ' ενός μεν προετοιμάζει ως επί το πλείστον την σολιστική καντέντσα (με "ορχηστρικά" ή "σολιστικά" στοιχεία) και αφ' ετέρου ολοκληρώνει το εκάστοτε μέρος με μια *coda* (η οποία συνήθως βασίζεται στο υλικό του κυρίου θέματος).

Κατά την δεκαετία του 1780, εξ άλλου, εμφανίσθηκαν και ορισμένοι ασυνήθιστοι τύποι σονάτας κοντσέρτου σε αργά μέρη των Haydn και Mozart. Στην περίπτωση της σονάτας-ρόντο Hob. VIIh: 1 του Haydn διακρίνονται τρία ritornelli: το εναρκτήριο περιλαμβάνει το κύριο θέμα και μια καταληκτική ιδέα, υλικό που αργότερα επανέρχεται τόσο στο ενδιάμεσο ritornello (που ενσωματώνεται στην έναρξη της *επεξεργασίας*) όσο και στο καταληκτικό (που λειτουργεί ως *coda*). Η ιδιάζουσα μορφή σονάτας κοντσέρτου KV 449 του Mozart διαθέτει τέσσερα ritornelli, εκ των οποίων το εναρκτήριο παρουσιάζει ολόκληρο το κύριο θέμα, ενώ τα υπόλοιπα τρία βασίζονται σε αποσπασματικές παραθέσεις και επεκτάσεις του πρωτογενούς αυτού υλικού και λειτουργούν αντιστοίχως ως ορχηστρική έναρξη της δεύτερης σολιστικής ενότητος, ως "τριπλή επαναφορά" στην έναρξη της *επανεκθέσεως* και ως *coda*. Τουναντίον, στην άλλη ιδιάζουσα μορφή σονάτας κοντσέρτου του Mozart (KV 467), πέραν του πληθωρικού σε θεματικά περιεχόμενα εναρκτήριου ritornello, υφίστανται μονάχα σύντομες ορχηστρικές παρεμβολές σε αλλεπάλληλες σολιστικές ενότητες.

Οι σολιστικές ενότητες ακολουθούν κατά περίπτωση τις προδιαγραφές των απλών δομικών τύπων της τριμερούς σονάτας, της διμερούς σονάτας και της σονάτας χωρίς *επεξεργασία* (αν δεν πρόκειται για τις τρεις ιδιάζουσες περιπτώσεις σονάτας κοντσέρτου που

έχουν προαναφερθεί). Στην σολιστική *έκθεση* οποιουδήποτε τύπου σονάτας κοντσέρτου, ειδικώτερα, οι κύριες, μεταβατικές και πλάγιες θεματικές ιδέες του εναρκτήριου ritornello είθισται να παραλλάσσονται από τα σολιστικά όργανα, ιδίως προς την κατεύθυνση της διεύρυνσής τους, και φυσικά να προστίθενται νέα στοιχεία, με χαρακτηριστικότερη περίπτωση τα σολιστικά "περάσματα" προς το τέλος της πρώτης αυτής σολιστικής ενότητος. Ο Mozart, εντούτοις, σε ορισμένα κοντσέρτα του θέτει στο περιθώριο το πλάγιο (είτε – σε εξαιρετικές περιπτώσεις – το κύριο ή το μεταβατικό) θεματικό υλικό του εναρκτήριου ritornello και παρουσιάζει στην θέση του νέες σολιστικές ιδέες. Η ορχήστρα περιορίζεται στην *έκθεση* σε συνοδευτικό ρόλο ως επί το πλείστον· σύντομες "ορχηστρικές παρεμβολές" λαμβάνουν χώραν πρωτίστως στην πτωτική ολοκλήρωση του κυρίου θέματος ή πριν την είσοδο του πλαγίου θεματικού υλικού, το οποίο όμως ενίοτε εκφέρεται με μερικές διαλογικές εναλλαγές ανάμεσα στα σολιστικά όργανα και την ορχήστρα (ή, τουλάχιστον, ένα τμήμα της). Αυτό το στοιχείο του διαλόγου εμφανίζεται κατά προτίμηση και στην *επεξεργασία* της τριμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου ή, λιγότερο συχνά, στο πλαίσιο της δεύτερης σολιστικής ενότητος του διμερούς τύπου σονάτας κοντσέρτου. Η *επανέκθεση*, από την άλλη πλευρά, βασίζεται κατά κύριον λόγο στα θεματικά περιεχόμενα της *εκθέσεως*, τα οποία εδώ επανέρχονται δομικώς αυτούσια ή τροποποιημένα κατά το μάλλον ή ήττον. Επιπροσθέτως βέβαια, ο Mozart συνηθίζει εδώ να αποκαθιστά όσες θεματικές ιδέες του εναρκτήριου ritornello είχαν προηγουμένως αγνοηθεί στην σολιστική *έκθεση*: έτσι, στην *επανέκθεση* οι ορχηστρικές αυτές ιδέες συνήθως αντικαθιστούν με την σειρά τους τα σολιστικά λειτουργικά τους υποκατάστατα (της *εκθέσεως*), είτε – σπανιώτερα – επανέρχονται από κοινού με αυτά διευρύνοντας σημαντικά τα επιμέρους δομικά μέλη της *επανεκθέσεως*. Σε αρκετές *επανεκθέσεις* και των τριών συνθετών, εξ άλλου, είναι χαρακτηριστική η ενίσχυση του ρόλου της ορχήστρας έναντι των σολιστικών οργάνων (σε σχέση με την *έκθεση*), όπως π.χ. υποδεικνύει ο αρκετά συνηθισμένος ενορχηστρωτικός εμπλουτισμός της επαναφοράς του κυρίου θέματος (η συγκεκριμένη πρακτική δεν πρέπει ασφαλώς να συγχέεται με την περίπτωση της "τριπλής επαναφοράς").

Σταδιακώς όμως, η σημασία της λειτουργικής εναλλαγής ανάμεσα στο ορχηστρικό σώμα και τα σολιστικά όργανα περιορίσθηκε και ως εκ τούτου τα αργά μέρη των κοντσέρτων του κλασσικισμού οδηγήθηκαν τελικά στην άμβλυνση της αντιπαραθέσεως των ορχηστρικών τμημάτων (tutti) προς τις σολιστικές ενότητες (solo) και στην στενότερη διασύνδεσή τους. Η εξέλιξη αυτή τεκμηριώνεται από πολλές διαφορετικές συνθετικές επόψεις, όπως κατ' αρχάς από το γεγονός ότι οι περιπτώσεις αργών μερών κοντσέρτων, στα οποία το υλικό των ritornelli είναι τελείως διαφορετικό από τις θεματικές ιδέες των σολιστικών ενοτήτων (σύμφωνα με την παλαιότερη πρακτική του μπαρόκ), περιορίζονται ουσιαστικά σε ολιγάριθμα δείγματα έργων του Haydn των δεκαετιών του 1750 και του 1760 – το σχεδόν αντίστοιχο φαινόμενο στο μεταγενέστερο WoO 4 του Beethoven, τουναντίον, οφείλεται αποκλειστικά στις συνθετικές αδυναμίες του νεαρού τότε δημιουργού. Παράλληλα δε, σε κοντσέρτα του Haydn ιδίως της δεκαετίας του 1760 αλλά και του 1780, παρατηρείται ότι τα σολιστικά όργανα συμπράττουν ενίοτε με την ορχήστρα σε ορισμένα ritornelli (XVIII: 4, Hob. VIIh: 1 και 2) ή αναλαμβάνουν καίριες δομικές λειτουργίες, όπως κατά κανόναν της προετοιμασίας της σολιστικής τους καντέντσας ή ενίοτε του συνδετικού περάσματος προς την *επανέκθεση* της μορφής σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία* (Hob. VIId: 3). Από το 1775 και έπειτα, εξ άλλου, ο Mozart όχι μόνον ενστερνίζεται αλλά και επεκτείνει τέτοιου είδους πρακτικές στα αργά μέρη των κοντσέρτων του: τα σολιστικά όργανα συχνά πλέον ενσωματώνονται στο ενδιάμεσο είτε στο καταληκτικό ritornello, αναλαμβάνουν πλήρως το συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση* της μορφής σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία* (KV 218, KV 297c / 299 και KV 459), διαμορφώνουν μια τελική σολιστική *coda* στην τριμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου (KV 216, KV 285c / 313 και KV 285e / 315) ή στην υβριδική μορφή σονάτας κοντσέρτου του KV 467, είτε ακόμη καθιστούν σολιστική ως επί το

πλείστον την προετοιμασία της καντέντσας τους. Η είσοδος πάντως των σολιστικών οργάνων λίγο πριν την ολοκλήρωση του εναρκτήριου ritornello συναντάται μόνο στα *κοντσέρτα* Hob. VIIh: 1 του Haydn και opus 19 του Beethoven. Επιπροσθέτως, η σολιστική καντέντσα, ενώ υπήρξε σήμα κατατεθέν των αργών μερών σε μορφές σονάτας κοντσέρτου από τα μέσα του 18ου αιώνος μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1780, μετά το 1783 εμφανίζεται πλέον μόνο κατ' εξαίρεσιν στους Haydn (Hob. XVIII: 11) και Mozart (KV 453)· η εξάλειψή της συνιστά ασφαλώς άλλη μια κατάκτηση προς την άρση των αντιθέσεων tutti – solo στα αργά μέρη σε μορφές σονάτας κοντσέρτου, όπως εύγλωττα μαρτυρεί και η αποτυχία του σολίστα να αυτοσχεδιάσει μια γνήσια καντέντσα (εξαιτίας των επανειλημμένων παρεμβάσεων της ορχήστρας) στο ύστατο σχετικό δείγμα της κλασσικής περιόδου (Beethoven, opus 19)! Σκόπιμο επίσης θα ήταν να επισημανθεί στο σημείο αυτό ότι σε ορισμένα όψιμα δείγματα μορφών σονάτας κοντσέρτου των Mozart (KV 453, KV 459) και Beethoven (opus 19), το εναρκτήριο ritornello εμπεριέχει θεματικό υλικό που ουδέποτε επανεμφανίζεται στην εξέλιξη του αργού μέρους· η πρακτική αυτή, ωστόσο, δεν συμβάλλει πλέον στην ενίσχυση της λειτουργικής αντιπαράθεσης του ορχηστρικού αυτού τμήματος προς την ακόλουθη σολιστική ενότητα, αλλά κατ' ουσίαν στον περιορισμό αυτής καθ' εαυτής της λειτουργικής αξίας του εναρκτήριου ritornello στο πλαίσιο της μακροδομής, με τον εν μέρει μετασχηματισμό του σε ουδέτερο "εισαγωγικό" τμήμα (παρ' όλα αυτά, ο προσφιλής για πολλούς θεωρητικούς του 19ου και του 20ού αιώνος χαρακτηρισμός του εναρκτήριου ritornello ως "ορχηστρικής εισαγωγής" ή "πρελουδίου" δεν έχει καμμία απολύτως θέση στο κλασσικό κοντσέρτο). Από την άλλη πλευρά όμως, είναι γεγονός ότι η παρακμή των μεικτών δομικών τύπων σονάτας κοντσέρτου έχει ήδη ολοκληρωθεί πριν τον οριστικό παραγκωνισμό των μορφών σονάτας από τα αργά μέρη του είδους του κοντσέρτου, όπως φανερώνει η πλήρης ενσωμάτωση ορισμένων υπολειμμάτων των μεικτών δομικών τύπων σονάτας κοντσέρτου στην *απλή* μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* του αργού μέρους της *symphonie concertante* Hob. I: 105 του Haydn.

# Βιβλιογραφία

α) Κύριες πηγές:


Gerald Abraham, *Beethoven's Second-Period Quartets*, Oxford University Press, London 1942.

Harold L. Andrews, "The Submediant in Haydn's Development Sections", στο: Jens Peter Larsen – Howard Serwer – James Webster (επιμ.), *Haydn Studies: Proceedings of the International Haydn Conference, Washington, D.C., 1975*, W. W. Norton & Company, New York – London 1981, σ. 465-471.

Eva Badura-Skoda, *Wolfgang Amadeus Mozart: Klavierkonzert c-moll KV 491*, Wilhelm Fink Verlag (Meisterwerke der Musik, Bd. 10), München 1972.

Andreas Ballstaedt, "»Humor« und »Witz« in Joseph Haydns Musik", *Archiv für Musikwissenschaft* 55/3, 1998, σ. 195-219.

Scott L. Balthazar, "Intellectual History and Concepts of the Concerto: Some Parallels from 1750 to 1850", *Journal of the American Musicological Society* 36/1, 1983, σ. 39-72.

Reginald Barrett-Ayres, *Joseph Haydn and the String Quartet*, Barrie & Jenkins, London 1974.

Katrin Bartels, *Das Streichquintett im 19. Jahrhundert*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1996.

Peter Benary, "Sonata quasi una fantasia: Zu Beethovens opus 27", *Musiktheorie* 2/2, 1987, σ. 129-136.

Karol Berger, "Mozart's Concerto Andante Punctuation Form", στο: Konrad Küster – Elisabeth Föhrenbach (επιμ.), *Mozart-Jahrbuch 1998*, Bärenreiter, Kassel 2000, σ. 119-138.

Wallace Berry, *Form in Music: An examination of traditional techniques of musical structure and their application in historical and contemporary styles*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1966.

Heinrich Birnbach, "Ueber die Form des zweiten Tonstücks einer Sonate, Symphonie, eines Quartetts, Quintetts u.s.w.", *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* 5/37, 1828, σ. 293-297.

Rudolf Bockholdt, "Περί του κλασικού της βιεννέζικης κλασικής μουσικής", στο: Εύη Νίκα-Σαμψών (επιμ.), *Κλασικές ανθολογίες – Μπετόβεν: Τα κουαρτέτα εγχόρδων* (μετάφραση: Μίλτος Πεχλιβάνος), Οργανισμός Μεγάρου Μουσικής Αθηνών (καλλιτεχνική περίοδος 1996-1997), Αθήνα 1996, σ. 31-57 [τίτλος πρωτοτύπου: "Über das Klassische der Wiener Klassischen Musik", στο: Rudolf Bockholdt (επιμ.), *Über das Klassische*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1987, σ. 225-259].

Jürgen Brauner, *Studien zu den Klaviertrios von Joseph Haydn*, Hans Schneider (Würzburger musikhistorische Beiträge, Bd. 15), Tutzing 1995.

Wilhelm Broel, "Die Durchführungsgestaltung in Beethovens Sonatensätzen", στο: Adolf Sandberger (επιμ.), *Neues Beethoven-Jahrbuch – Siebenter Jahrgang*, Henry Litolffs Verlag, Braunschweig 1937, σ. 37-90.

A. Peter Brown, "The Structure of the Exposition in Haydn's Keyboard Sonatas", *The Music Review* 36/2, 1975, σ. 102-129.

A. Peter Brown, "Haydn and Mozart's 1773 Stay in Vienna: Weeding a Musicological Garden", *The Journal of Musicology* 10/2, 1992, σ. 192-230.

Marion Brück, *Die langsamen Sätze in Mozarts Klavierkonzerten: Untersuchungen zur Form und zum musikalischen Satz*, Wilhelm Fink Verlag (Studien zur Musik, Bd. 12), München 1994.

Scott Burnham, "The Role of Sonata Form in A. B. Marx's Theory of Form", *Journal of Music Theory* 33/2, 1989, σ. 247-271.

Peter Cahn, "Quellentext [aus] Carl Czerny: Über die Formen und den Bau jedes Tonstückes" & "Carl Czernys erste Beschreibung der Sonatenform (1832)", *Musiktheorie* 1/3, 1986, σ. 261-276 και 277-279.

William Earl Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York – Oxford 1998.

Esther Cavett-Dunsby, "Mozart's Codas", *Music Analysis* 7/1, 1988, σ. 31-51.

Daniel K. L. Chua, *The "Galitzin" Quartets of Beethoven: opp. 127, 132, 130*, Princeton University Press, Princeton 1995.

Bathia Churgin, "Francesco Galeazzi's Description (1796) of Sonata Form", *Journal of the American Musicological Society* 21/2, 1968, σ. 181-199.

Marian W. Cobin, "Aspects of stylistic Evolution in two Mozart Concertos: K. 271 and K. 482", *The Music Review* 31, 1970, σ. 1-20.

Malcolm S. Cole, "Techniques of Surprise in the Sonata-Rondos of Beethoven", *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 12, Akadémiai Kiadó, Budapest 1970, σ. 233-262.

Malcolm S. Cole, "Czerny's Illustrated Description of the Rondo or Finale", *The Music Review* 36/1, 1975, σ. 5-16.

Nicholas Cook, *Analysis through Composition: Principles of the Classical Style*, Oxford University Press, New York 1996.

Martin Cooper, *Beethoven: The Last Decade, 1817-1827*, Oxford University Press, Oxford – New York 1985.

Louise E. Cuyler, "Tonal Exploitation in the Later Quartets of Haydn", στο: H. C. Robbins Landon – Roger E. Chapman (επιμ.), *Studies in Eighteenth-Century Music: A Tribute to Karl Geiringer on his Seventieth Birthday*, Da Capo Press, New York 1979, σ. 136-150.

Louise E. Cuyler, *The Symphony*, Harmonie Park Press, Michigan 1995 (second edition).

Carl Dahlhaus, "Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform", *Archiv für Musikwissenschaft* 35/3, 1978, σ. 155-177.

Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven: IV. Symphonie B-dur*, Wilhelm Fink Verlag (Meisterwerke der Musik, Bd. 20), München 1979.

Carl Dahlhaus, "Ästhetische Prämissen der »Sonatenform« bei Adolf Bernhard Marx", *Archiv für Musikwissenschaft* 41/2, 1984, σ. 73-85.

Carl Dahlhaus (επιμ.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber-Verlag (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 5), Laaber 1994 (zweite Auflage).

Johann Nepomuk David, *Die Jupiter-Symphonie: Eine Studie über die thematisch-melodischen Zusammenhänge*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1953 (2. Auflage).

Shelley Davis, "Harmonic Rhythm in Mozart's Sonata Form", *The Music Review* 27, 1966, σ. 25-43.

Robert Dearling, *The Music of Wolfgang Amadeus Mozart: The Symphonies*, Fairleigh Dickinson University Press, London 1982.

Diether de la Motte, *Musikalische Analyse (mit kritischen Anmerkungen von Carl Dahlhaus)*, Bärenreiter, Kassel 1990.

Diether de la Motte, "Beethovens op. 1 und 2 – Komponieren aus der Besetzung heraus", στο: Rudolf Bockholdt – Petra Weber-Bockholdt (επιμ.), *Beethovens Klaviertrios; Symposion München 1990*, Henle Verlag (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn – Neue Folge / Vierte Reihe: Schriften zur Beethovenforschung, Bd. 11), München 1992, σ. 35-44.

Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Deutscher Taschenbuch Verlag – Bärenreiter Verlag, München – Kassel 1997 (10. Auflage).

Hanns Dennerlein, *Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1951.

Alan Edgar Frederic Dickinson, *A Study of Mozart's Last Three Symphonies*, Oxford University Press, London 1927.

Patrick Dinslage, *Studien zum Verhältnis von Harmonik, Metrik und Form in den Klaviersonaten Ludwig van Beethovens*, Musikverlag Emil Katzbichler (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 33), München – Salzburg 1987.

William Drabkin, "Beethoven's Understanding of 'Sonata Form': The Evidence of the Sketchbooks" στο: William Kinderman (επιμ.), *Beethoven's Compositional Process*, University of Nebraska Press, Linkoln – London 1991, σ. 14-19.

William Drabkin, "Early Beethoven", στο: Robert L. Marshall (επιμ.), *Eighteenth-Century Keyboard Music*, Schirmer Books (Studies in Musical Genres and Repertories), New York 1994, σ. 394-424.

William Drabkin, *A Reader's Guide to Haydn's Early String Quartets*, Greenwood Press, Westport – London 2000.

Arnfried Edler, "Zwischen Händel und Carl Philipp Emanuel Bach: Zur Situation des Klavierkonzertes im mittleren 18. Jahrhundert", *Acta Musicologica* 58/I, 1986, σ. 180-221.

Alfred Einstein, *Mozart: Sein Charakter – Sein Werk*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1978.

Cliff Eisen, "Mozart and the Viennese String Quartet", στο: Cliff Eisen und Wolf-Dieter Seiffert (επιμ.), *Mozarts Streichquintette. Beiträge zum musikalischen Satz, zum Gattungskontext und zu Quellenfragen*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1994, σ. 127-151.

Edwin Evans, *"The Immortal Nine": Beethoven's Nine Symphonies fully described and analysed*, William Reeves, London 1923 (vol. 1) και 1924 (vol. 2).

Arnold Feil, "Zur Satztechnik in Beethovens Vierter Sinfonie", *Archiv für Musikwissenschaft* 16/4, 1959, σ. 391-399.

Michelle Fillion, "Sonata-Exposition Procedures in Haydn's Keyboard Sonatas", στο: Jens Peter Larsen – Howard Serwer – James Webster (επιμ.), *Haydn Studies: Proceedings of the International Haydn Conference, Washington, D.C., 1975*, W. W. Norton & Company, New York – London 1981, σ. 475-481.

Ludwig Finscher, "Beethovens Klaviersonate op. 31 / 3: Versuch einer Interpretation", στο: Hermann Danuser (επιμ.), *Ludwig Finscher: Geschichte und Geschichten (Ausgewählte Aufsätze zur Musikhistorie)*, Schott, Mainz 2003, σ. 292-305.

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. 122-160.

Ludwig Finscher, "Corelli, Haydn und die klassische Gattungen der Kammermusik", στο: Hermann Danuser (επιμ.), *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, Laaber-Verlag, Laaber 1988 (zweite, unveränderte Auflage 1998), σ. 185-195.

Ludwig Finscher, "Zur Coda bei Mozart", στο: Christoph-Hellmut Mahling (επιμ.), *Florilegium Musicologicum: Hellmut Federhofer zum 75. Geburtstag*, Hans Schneider (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 21), Tutzing 1988, σ. 79-94.

Kurt von Fischer, "Brief an einen Freund: Die zwei Adagios in Mozarts g-Moll Streichquintett KV 516", στο: Annegrit Laubenthal (επιμ.), *Studien zur Musikgeschichte: Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Bärenreiter, Kassel 1995, σ. 372-376.

Wilhelm Fischer, "Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils: Versuch einer vergleichenden Charakteristik des altklassischen und Wiener klassischen Instrumentalstils", *Studien zur Musikwissenschaft (Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich) – Drittes Heft*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1915, σ. 24-84.

Marius Flothuis, *Mozart: Streichquintett g-moll, KV 516*, Wilhelm Fink Verlag (Meisterwerke der Musik, Bd. 44), München 1987.

Hermann Forschner, *Instrumentalmusik Joseph Haydns aus der Sicht Heinrich Christoph Kochs*, Musikverlag Emil Katzbichler (Beiträge zur Musikforschung, Bd. 13), München – Salzburg 1984.

Joel Galand, "Form, Genre, and Style in the Eighteenth-Century Rondo", *Music Theory Spectrum* 17/1, 1995, σ. 27-52.

Wolfgang Gersthofer, *Mozarts frühe Sinfonien (bis 1772): Aspekte frühklassischer Sinfonik*, Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg – Bärenreiter, Salzburg – Kassel 1993.

Cuthbert Morton Girdlestone, *Mozart's Piano Concertos*, Cassell, London 1958.

Percy Goetschius, *The Homophonic Forms of Musical Composition*, AMS Press, New York 1898.

Percy Goetschius, *The Larger Forms of Musical Composition*, Schirmer, New York 1915.

Floyd K. Grave, "Concerto Style in Haydn's String Quartets", *The Journal of Musicology* 18/1, 2001, σ. 76-97.

David Grayson, *Mozart: Piano Concertos No. 20 in D minor, K. 466, and No. 21 in C major, K. 467*, Cambridge University Press (Cambridge Music Handbooks), Cambridge 1998.

Peter Gülke, "»Spielend erfinden, erfindend spielen«: Versuch eines »anderen« Blicks auf Mozarts Klavierkonzerte", στο: Axel Beer – Kristina Pfarr – Wolfgang Ruf (επιμ.), *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*, Hans Schneider (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 37), Tutzing 1997, Bd. 1, σ. 447-453.

William Henry Hadow, *Beethoven's Op. 18 Quartets*, Oxford University Press, London 1926.

Ethan Haimo, "Haydn's Altered Reprise", *Journal of Music Theory* 32/2, 1988, σ. 335-351.

Ethan Haimo, "Remote Keys and Multi-movement Unity: Haydn in the 1790s", *The Musical Quarterly* 74/2, 1990, σ. 242-268.

Ethan Haimo, *Haydn's Symphonic Forms: Essays in Compositional Logic*, Clarendon Press, Oxford 1995.

August Halm, *Von zwei Kulturen der Musik*, Georg Müller, München 1913.

Bernard Harrison, *Haydn: The 'Paris' Symphonies*, Cambridge University Press (Cambridge Music Handbooks), Cambridge 1998.

Klaus Ferdinand Heimes, "The Ternary Sonata Principle before 1742", *Acta Musicologica* 45/II, 1973, σ. 222-248.

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).

James Hepokoski, "Back and Forth from *Egmont*: Beethoven, Mozart, and the Nonresolving Recapitulation", *19th-Century Music* XXV/2-3, 2001-2002, σ. 127-154.

James Hepokoski, "Beyond the Sonata Principle", *Journal of the American Musicological Society* 55/1, 2002, σ. 91-154.

Willy Hess, "Die Teilwiederholung in der klassischen Sinfonie und Kammermusik", *Die Musikforschung* 16/3, 1963, σ. 238-252.

Antony Hodgson, *The Music of Joseph Haydn: The Symphonies*, The Tantivy Press, London 1976.

Lini Hübsch, *Ludwig van Beethoven: Die Rasumowsky-Quartette op. 59*, Wilhelm Fink Verlag (Meisterwerke der Musik, Bd. 40), München 1983.

Jürgen Hunkemöller, *W. A. Mozarts frühe Sonaten für Violine und Klavier. Untersuchungen zur Gattungsgeschichte im 18. Jahrhundert*, Francke Verlag (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 3), Bern – München 1970.

Arthur Hutchings, *Les concertos pour piano de Mozart* (μτφρ. Odile Demange), Actes Sud, Paris 1991.

Sylvia Imeson, *"The time gives it proofe": Paradox in the Late Music of Beethoven*, Peter Lang (American University Studies: Ser. 20, Fine Arts: Vol. 29), New York 1996.

John Irving, *Mozart's Piano Sonatas: Contexts, Sources, Style*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.

John Irving, *Mozart: The "Haydn" Quartets*, Cambridge University Press (Cambridge music handbooks), Cambridge 1998.

Heinrich Jalowetz, "Beethoven's Jugendwerke in ihren melodischen Beziehungen zu Mozart, Haydn und Ph. E. Bach", *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft: Zwölfter Jahrgang 1910-1911*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911, σ. 417-474.

Owen Jander, "Romantic Form and Content in the Slow Movement of Beethoven's Violin Concerto", *The Musical Quarterly* 69/2, 1983, σ. 159-179.

David Wyn Jones, *Beethoven: Pastoral Symphony*, Cambridge University Press (Cambridge music handbooks), Cambridge 1995.

Timothy Jones, *Beethoven: The 'Moonlight' and other Sonatas, Op. 27 and Op. 31*, Cambridge University Press (Cambridge music handbooks), Cambridge 1999.

Nors S. Josephson, "Modulatory Patterns in Haydn's Late Development Sections", στο: H. C. Robbins Landon (επιμ.), *Das Haydn Jahrbuch – Band XVII*, Joseph Haydn Stiftung, Eisenstadt 1992, σ. 181-191.

Martin Just, "Die beiden Fassungen des langsamen Satzes zum Streichquartett G-Dur KV 156", στο: Manfred Hermann Schmid (επιμ.), *Mozart Studien I*, Hans Schneider, Tutzing 1992, σ. 19-41.

Roger Kamien, "Conflicting Metrical Patterns in Accompaniment and Melody in Works by Mozart and Beethoven: A Preliminary Study", *Journal of Music Theory* 37/2, 1993, σ. 311-348.

Oskar Kaul, "Die organische Einheit in Beethovens 8. Sinfonie", στο: Adolf Sandberger (επιμ.), *Neues Beethoven-Jahrbuch – Fünfter Jahrgang*, Henry Litolffs Verlag, Braunschweig 1933, σ. 178-193.

Hans Keller, *The Great Haydn Quartets: Their Interpretation*, J. M. Dent & Sons, London – Melbourne 1986.

Warren Kirkendale, *Fugue and Fugato in Rococo and Classical Chamber Music* (μτφρ. Margaret Bent – W. Kirkendale), Duke University Press, Durham 1979 (revised and expanded second edition).

Otto Klauwell, *Geschichte der Sonate. Von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, H. vom Ende's Verlag (Universal-Bibliothek für Musiklitteratur, Bd. 18-20), Leipzig 1899.

Ellis Bonoff Kohs, *Musical Form: Studies in Analysis and Synthesis*, Houghton Mifflin Company, Boston 1976.

Katalin Komlós, "Haydn's Keyboard Trios Hob. XV: 5-17: Interaction between Texture and Form", *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 28, Akadémiai Kiadó, Budapest 1986, σ. 351-400.

Wulf Konold, *Das Streichquartett. Von den Anfängen bis Franz Schubert*, Heinrichshofen's Verlag (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 71), Wilhelmshaven 1980.

Wulf Konold, "Die Klavierkonzerte Mozarts", στο: Hermann Danuser (επιμ.), *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, Laaber-Verlag, Laaber 1988 (zweite, unveränderte Auflage 1998), σ. 169-183.

Hermann Kretzschmar, "Die Jugendsinfonien Joseph Haydns", *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1908* (fünfzehnter Jahrgang), C. F. Peters, Leipzig 1909, σ. 69-90.

Gabriela Krombach, "Mannheim, Mozart und die Anfänge des Flötenquartetts", στο: Ludwig Finscher – Bärbel Pelker – Jochen Reutter (επιμ.), *Mozart und Mannheim: Kongreßbericht Mannheim 1991*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1994, σ. 331-344.

Friedhelm Krummacher, "Kantabilität als Konstruktion: Zum langsamen Satz aus Mozarts Streichquartett KV 465", στο: Werner Breig – Reinhold Brinkmann – Elmar Budde (επιμ.), *Analysen: Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens (Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag)*, Franz Steiner Verlag Wiesbaden (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 23), Stuttgart 1984, σ. 217-233.

Friedhelm Krummacher, "Klaviertrio und sinfonischer Satz: Zum Adagio aus Haydns Sinfonie Nr. 102", στο: Friedhelm Brusniak – Horst Leuchtmann (επιμ.), *Quaestiones in musica: Festschrift für Franz Krautwurst zum 65. Geburtstag*, Hans Schneider, Tutzing 1989, σ. 325-335.

Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett (Teilband 1: Von Haydn bis Schubert)*, Laaber-Verlag (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 6), Laaber 2001.

Clemens Kühn, *Formenlehre der Musik*, Deutscher Taschenbuch Verlag – Bärenreiter Verlag, München – Kassel 1987.

Stefan Kunze, *Mozart: Jupiter-Sinfonie*, Wilhelm Fink Verlag (Meisterwerke der Musik, Bd. 50), München 1988.

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. 145-167.

Stefan Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie*, Laaber-Verlag (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 1), Laaber 1993.

Stefan Kunze, "Ερωτήματα σχετικά με το όψιμο έργο του Μπετόβεν", στο: Εύη Νίκα-Σαμψών (επιμ.), *Κλασικές ανθολογίες – Μπετόβεν: Τα κουαρτέτα εγχόρδων* (μετάφραση: Λευτέρης Αναγνώστου), Οργανισμός Μεγάρου Μουσικής Αθηνών (καλλιτεχνική περίοδος 1996-1997), Αθήνα 1996, σ. 17-30 [τίτλος πρωτοτύπου: "Fragen zu Beethovens Spätwerk", *Beethoven-Jahrbuch 1973/1977*, σ. 293-317].

Stefan Kunze, *Mozart: Sinfonie g-Moll KV 550*, Wilhelm Fink Verlag (Meisterwerke der Musik, Bd. 6 / Zweite, verbesserte und erweiterte Auflage), München 1998.

Rita Kurzmann, "Über die Modulation und Harmonik in den Instrumentalwerken Mozarts", *Studien zur Musikwissenschaft (Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich) – Zwölftes Heft*, Universal-Edition, Wien 1925, σ. 65-107.

Konrad Küster, *Das Konzert. Form und Forum der Virtuosität*, Bärenreiter (Bärenreiter-Studienbücher Musik, Bd. 6), Kassel – Basel – London – New York – Prag 1993.

Howard Chandler Robbins Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, Universal Edition – Rockliff, London 1955.

Howard Chandler Robbins Landon, "The concertos: Their musical origin and development", στο: H. C. Robbins Landon – Donald Mitchell (επιμ.), *The Mozart Companion*, Rockliff, London 1956, σ. 234-282.

Howard Chandler Robbins Landon, *Haydn: The Early Years, 1732-1765*, Thames and Hudson, London 1980.

Howard Chandler Robbins Landon, *Haydn: At Eszterháza, 1766-1790*, Thames and Hudson, London 1978.

Howard Chandler Robbins Landon, *Haydn: In England, 1791-1795*, Thames and Hudson, London 1976.

Howard Chandler Robbins Landon, *Haydn: The Years of "The Creation", 1796-1800*, Thames and Hudson, London 1977.

Howard Chandler Robbins Landon, "The Haydn brothers (Michael and Joseph) and Mozart's String Quintets", στο: H. C. Robbins Landon, *The Mozart Essays*, Thames and Hudson, London 1995, σ. 143-160.

Jens Peter Larsen, "Sonatenform-Probleme", στο: Anna Amalie Abert – Wilhelm Pfannkuch (επιμ.), *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, Bärenreiter, Kassel 1963, σ. 221-230.

Jens Peter Larsen, "Zur Entstehung der österreichischen Symphonietradition (ca. 1750-1775)", στο: H. C. Robbins Landon (επιμ.), *Das Haydn Jahrbuch – Band X*, Universal Edition – Joseph Haydn Stiftung, Eisenstadt 1978, σ. 72-80.

Hugo Leichtentritt, *Musical Form*, Harvard University Press, Cambridge 1951.

Ulrich Leisinger, *Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils bis ca. 1785*, Laaber-Verlag (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 23), Laaber 1994.

Siegmund Levarie – Ernst Levy, *A Dictionary of Musical Morphology*, Institut für Mittelalterliche Musikforschung (Wissenschaftliche Abhandlungen, Bd. 29), Henryville – Ottawa – Binningen 1980.

Robert D. Levin, "Mozart's Solo Keyboard Music", στο: Robert L. Marshall (επιμ.), *Eighteenth-Century Keyboard Music*, Schirmer Books (Studies in Musical Genres and Repertories), New York 1994, σ. 308-349.

Robert D. Levin, "Mozart's Keyboard Concertos", στο: Robert L. Marshall (επιμ.), *Eighteenth-Century Keyboard Music*, Schirmer Books (Studies in Musical Genres and Repertories), New York 1994, σ. 350-393.

Johann Christian Lobe, *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen*, Weimar 1844 (Georg Olms Verlag, Hildesheim – Zürich – New York 1988).

Lewis Lockwood, *Beethoven: Studies in the Creative Process*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) – London 1992.

Rey Morgan Longyear, "Binary Variants of Early Classic Sonata Form", *Journal of Music Theory* 13/2, 1969, σ. 162-185.

Rey Morgan Longyear, "The Minor Mode in Eighteenth-Century Sonata Form", *Journal of Music Theory* 15/1-2, 1971, σ. 182-229.

Rey Morgan Longyear – Kate R. Covington, "Sources of the Three-Key Exposition", *The Journal of Musicology* 6/4, 1988, σ. 448-470.

Hugh Macdonald, "Repeats in Mozart's Instrumental Music", στο: Dietrich Berke – Harald Heckmann (επιμ.), *Festschrift Wolfgang Rehm zum 60. Geburtstag*, Bärenreiter, Kassel 1989, σ. 119-127.

Michael Maier, "Geistertrio. Beethovens Musik in Samuel Becketts zweitem Fernsehspiel", *Archiv für Musikwissenschaft* 57/2, 2000, σ. 172-194.

F. Helena Marks, *The Sonata, its Form and Meaning, as exemplified in the Piano Sonatas by Mozart: A Descriptive Analysis*, William Reeves, London 1921.

Joseph de Marliave, *Beethoven's Quartets* (μτφρ. Hilda Andrews), Dover Publications, New York 1961.

Adolf Bernhard Marx, *Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings on Theory and Method* (επιμέλεια και μετάφραση: Scott Burnham), Cambridge University Press, Cambridge 1997.

Karl Marx, *Zur Einheit der zyklischen Form bei Mozart*, Ichthys, Stuttgart 1971.

Daniel Gregory Mason, *The Quartets of Beethoven*, Oxford University Press, New York 1947.

Günther Massenkeil, *Untersuchungen zum Problem der Symmetrie in der Instrumentalmusik W. A. Mozarts*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1962.

Hans Mersmann, "Zur Geschichte des Formbegriffs", *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1930* (siebenunddreißigster Jahrgang), C. F. Peters, Leipzig 1931, σ. 32-47.

Günther Metz, "Mozarts Violinkonzert G-dur KV 216", *Die Musikforschung* 41/3, 1988, σ. 231-235.

Jürgen Neubacher, *Finis coronat opus. Untersuchungen zur Technik der Schlußgestaltung in der Instrumentalmusik Joseph Haydns, dargestellt am Beispiel der Streichquartette*, Hans Schneider (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 22), Tutzing 1986.

Herbert Neurath, "Das Violinkonzert in der Wiener klassischen Schule", *Studien zur Musikwissenschaft (Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich) – Vierzehnter Band*, Universal-Edition, Wien 1927, σ. 125-142.

William Stein Newman, *The Sonata in the Classic Era*, W. W. Norton & Company, New York – London 1983 (third edition).

Andreas Odenkirchen, *Die Konzerte Joseph Haydns: Untersuchungen zur Gattungstransformation in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Peter Lang (Europäische Hochschulschriften / Reihe 36: Musikwissenschaft, Bd. 106), Frankfurt am Main 1993.

Wolfgang Osthoff, *Ludwig van Beethoven: Klavierkonzert Nr. 3 c-moll, op. 37*, Wilhelm Fink Verlag (Meisterwerke der Musik, Bd. 2), München 1965.

Leon Plantinga, *Beethoven's Concertos: History, Style, Performance*, W. W. Norton & Company, New York – London 1999.

Ebenezer Prout, *Musical Form*, Augener, London 1893.

Ebenezer Prout, *Applied Forms: A Sequel to 'Musical Form'*, Augener, London 1895.

Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik: Klangwelt und Aufführungspraxis (Ein Handbuch)*, Bärenreiter, Kassel – Basel – London – New York – Prag 1995.

James Kirtland Randall, "Haydn: String Quartet in D major, op. 76, no. 5", *The Music Review* 21, 1960, σ. 94-105.

Leonard Gilbert Ratner, "Harmonic Aspects of Classic Form", *Journal of the American Musicological Society* 2/3, 1949, σ. 159-168.

Leonard Gilbert Ratner, "Key Definition – A Structural Issue in Beethoven's Music", *Journal of the American Musicological Society* 23/3, 1970, σ. 472-483.

Leonard Gilbert Ratner, *Classic Music: Expression, Form, and Style*, Schirmer Books, New York 1980.

Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens* (dritte, erweiterte und neugestaltete Ausgabe), Universal Edition, Wien 1973.

Erich Reimer, "Zum Strukturwandel des Konzertsatzes im 18. Jahrhundert", στο: Werner Breig – Reinhold Brinkmann – Elmar Budde (επιμ.), *Analysen: Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens (Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag)*, Franz Steiner Verlag Wiesbaden (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 23), Stuttgart 1984, σ. 202-216.

Albrecht Riethmüller – Carl Dahlhaus – Alexander L. Ringer (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, Laaber-Verlag, Laaber 1996 (2., durchgesehene Auflage), 2 Bände.

Fred Ritzel, *Die Entwicklung der "Sonatenform" im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts*, Breitkopf & Härtel (Neue Musikgeschichtliche Forschungen, Bd. 1), Wiesbaden 1968.

Michael Thomas Roeder, *Das Konzert*, Laaber-Verlag (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 4), Laaber 2000.

Charles Rosen, *Der Klassische Stil: Haydn, Mozart, Beethoven* (μτφρ. Traute M. Marshall), Bärenreiter, Kassel 1983.

Charles Rosen, *Sonata Forms*, W. W. Norton & Company, New York – London 1988 (revised edition).

Richard Rosenberg, *Die Klaviersonaten Mozarts: Gestalt- und Stilanalyse*, Friedrich Hofmeister Verlag, Hofheim am Taunus 1972.

Jutta Ruile-Dronke, *Ritornell und Solo in Mozarts Klavierkonzerten*, Hans Schneider (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 28), Tutzing 1978.

Joseph Saam, *Zur Geschichte des Klavierquartetts bis in die Romantik*, Ludwig-Maximilians-Universität, München 1932.

Carl Schachter, "Idiosyncratic Features of Three Mozart Slow Movements: The Piano Concertos K. 449, K. 453, and K. 467", στο: Neal Zaslaw (επιμ.), *Mozart's Piano Concertos: Text, Context, Interpretation*, The University of Michigan Press, Michigan 1996, σ. 315-333.

Heinrich Schenker, *Der Tonwille*, Georg Olms Verlag, Hildesheim – Zürich – New York 1990.

Heinrich Schenker, "Mozart's Symphony in G Minor, K.550" (μτφρ. William Drabkin), στο: Heinrich Schenker, *The Masterwork in Music: A Yearbook – Volume II (1926)*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, σ. 59-96.

Hartmut Schick, "Ein Quintett im Diskurs mit dem Streichquartett. Mozarts Streichquintett C-Dur KV 515", στο: Cliff Eisen und Wolf-Dieter Seiffert (επιμ.), *Mozarts Streichquintette. Beiträge zum musikalischen Satz, zum Gattungskontext und zu Quellenfragen*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1994, σ. 69-101.

Siegfried Schmalzriedt, "Charakter und Drama: Zur historischen Analyse von Haydnschen und Beethovenschen Sonatensätzen", *Archiv für Musikwissenschaft* 42/1, 1985, σ. 37-66.

Lothar Schmidt, *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795 – 1850*, Bärenreiter (Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 6 / Bärenreiter Hochschulschriften), Kassel 1990.

Herbert Schneider, *8. Sinfonie F-Dur, op. 93*, Schott – Piper (Serie Musik, Bd. 8122), Mainz – München 1989.

Norbert J. Schneider, "Mediantische Harmonik bei Ludwig van Beethoven", *Archiv für Musikwissenschaft* 35/3, 1978, σ. 210-230.

Arnold Schönberg, *Fundamentals of Musical Composition*, Faber & Faber, London 1967.

David P. Schroeder, *Haydn and the Enlightenment: The Late Symphonies and their Audience*, Clarendon Press, Oxford 1990.

Heino Schwarting, "Ungewöhnliche Repriseneintritte in Haydns späterer Instrumentalmusik", *Archiv für Musikwissenschaft* 17/2-3, 1960, σ. 168-182.

Heino Schwarting, "Über die Echtheit dreier Haydn-Trios", *Archiv für Musikwissenschaft* 22/3, 1965, σ. 169-182.

Wilhelm Seidel, *Ludwig van Beethoven: I. Symphonie C-dur*, Wilhelm Fink Verlag (Meisterwerke der Musik, Bd. 17), München 1979.

Wilhelm Seidel, "Schnell – Langsam – Schnell: Zur »klassischen« Theorie des instrumentalen Zyklus", *Musiktheorie* 1/3, 1986, σ. 205-216.

Herbert Seifert, "Die langsamen Sätze der späten Streichquartette Joseph Haydns", στο: Jirí Vyslouzil – Petr Macek (επιμ.), *Colloquium: Die Instrumentalmusik (Struktur – Funktion – Ästhetik), Brno 1991*, Masarykova univerzita, Brünn 1994, σ. 51-61.

Wolf-Dieter Seiffert, "»Absatzformeln« in den frühen Streichquartetten Mozarts", στο: Dietrich Berke – Harald Heckmann (επιμ.), *Festschrift Wolfgang Rehm zum 60. Geburtstag*, Bärenreiter, Kassel 1989, σ. 128-138.

Wolf-Dieter Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, Wilhelm Fink Verlag (Studien zur Musik, Bd. 11), München 1992.

Wolf-Dieter Seiffert, "Mozarts »Salzburger« Streichquintett", στο: Cliff Eisen und Wolf-Dieter Seiffert (επιμ.), *Mozarts Streichquintette. Beiträge zum musikalischen Satz, zum Gattungskontext und zu Quellenfragen*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1994, σ. 29-67.

Beth Shamgar, "On locating the Retransition in Classic Sonata Form", *The Music Review* 42/2, 1981, σ. 130-143.

Tilman Sieber, *Das klassische Streichquintett. Quellenkundliche und gattungsgeschichtliche Studien*, Francke Verlag (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 10), Bern – München 1983.

Edwin J. Simon, "The Double Exposition in the Classic Concerto", *Journal of the American Musicological Society* 10/2, 1957, σ. 111-118.

Elaine Rochelle Sisman, "Small and Expanded Forms: Koch's Model and Haydn's Music", *The Musical Quarterly* 68/4, 1982, σ. 444-475.

Elaine Rochelle Sisman, "Haydn's Theater Symphonies", *Journal of the American Musicological Society* 43/2, 1990, σ. 292-352.

Elaine Rochelle Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, Harvard University Press, Cambridge – London 1993.

Elaine Rochelle Sisman, *Mozart: The "Jupiter" Symphony, No. 41 in C major, K. 551*, Cambridge University Press (Cambridge music handbooks), Cambridge 1993.

Elaine Rochelle Sisman, "Haydn's Solo Keyboard Music", στο: Robert L. Marshall (επιμ.), *Eighteenth-Century Keyboard Music*, Schirmer Books (Studies in Musical Genres and Repertories), New York 1994, σ. 270-307.

Elaine Rochelle Sisman, "Haydn, Shakespeare, and the Rules of Originality", στο: Elaine R. Sisman (επιμ.), *Haydn and His World*, Princeton University Press, Princeton 1997, σ. 3-56.

David H. Smyth, "Large-Scale Rhythm and Classical Form", *Music Theory Spectrum* 12/2, 1990, σ. 236-246.

David H. Smyth, "»Balanced Interruption« and the Formal Repeat", *Music Theory Spectrum* 15/1, 1993, σ. 76-88.

László Somfai, "Vom Barock zur Klassik: Umgestaltung der Proportionen und des Gleichgewichts in zyklischen Werken Joseph Haydns", στο: Gerda Mraz (επιμ.), *Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte – II. Band: Joseph Haydn und seine Zeit*, Institut für Österreichische Kulturgeschichte, Eisenstadt 1972, σ. 64-72 και 160-164.

László Somfai, *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn: Instruments and Performance Practice, Genres and Styles*, The University of Chicago Press, Chicago – London 1995.

Rudolf Stephan, "Zu Beethovens letzten Quartetten", *Die Musikforschung* 23/3, 1970, σ. 245-256.

Jane R. Stevens, "An 18th-Century Description of Concerto First-Movement Form", *Journal of the American Musicological Society* 24/1, 1971, σ. 85-95.

Jane R. Stevens, "Theme, Harmony, and Texture in Classic-Romantic Descriptions of Concerto First-Movement Form", *Journal of the American Musicological Society* 27/1, 1974, σ. 25-60.

Jane R. Stevens, "Georg Joseph Vogler and the 'Second Theme' in Sonata Form: Some 18th-century Perceptions of Musical Contrast", *The Journal of Musicology* 2/3, 1983, σ. 278-304.

Wolfgang Stockmeier, *Musikalische Formprinzipien – Formenlehre*, Laaber-Verlag (Musik Taschen-Bücher, Theoretica, Bd. 5), Laaber 1996 (6. Auflage).

Alexander L. Suder, *Ludwig van Beethoven: 1. Sinfonie C-Dur, op. 21*, Schott – Piper (Serie Musik, Bd. 8119), Mainz – München 1986.

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

Michael Talbot, *The Finale in Western Instrumental Music*, Oxford University Press, Oxford – New York 2001.

Lotte Thaler, *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, Musikverlag Emil Katzbichler (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 25), München – Salzburg 1984.

Hans Tischler, *Eine Form-Analyse von Mozarts Klavierkonzerten*, Institut für Mittelalterliche Musikforschung (Wissenschaftliche Abhandlungen, Bd. 10), Koninklÿke Van Gorcum & Comp., Assen 1966.

Rudolf von Tobel, *Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik*, Paul Haupt, Bern – Leipzig 1935.

Donald Francis Tovey, "The Classical Concerto", στο: Joseph Kerman (επιμ.), *Wolfgang Amadeus Mozart: Piano Concerto in C Major K. 503*, W. W. Norton & Company (Norton Critical Scores), New York 1970, σ. 137-163.

Leo Treitler, "Mozart and the Idea of Absolute Music", στο: H. Danuser – H. de la Motte-Haber – S. Leopold – N. Miller (επιμ.), *Das musikalische Kunstwerk: Geschichte – Ästhetik – Theorie (Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag)*, Laaber-Verlag, Laaber 1988, σ. 413-440.

Milan Turković, *Analytische Überlegungen zum klassischen Bläser-Konzert am Beispiel von Mozarts Fagott-Konzert KV 191*, Musikverlag Emil Katzbichler (Schriften der Hochschule »Mozarteum« Salzburg, Bd. 7), München – Salzburg 1981.

Jürgen Uhde, *Beethovens Klaviermusik* (Band I: *Klavierstücke und Variationen*; Band II: *Sonaten 1-15*; Band III: *Sonaten 16-32*), Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1980 (Bd. I, zweite, durchgesehene Auflage) / 1985 (Bd. II, vierte Auflage) / 1991 (Bd. III, vierte Auflage).

Hubert Unverricht, *Geschichte des Streichtrios*, Hans Schneider (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 2), Tutzing 1969.

Hubert Unverricht, *Ludwig van Beethoven: 6. Sinfonie F-Dur, op. 68 »Pastorale«*, Schott – Piper (Serie Musik, Bd. 8106), Mainz – München 1980.

Herbert Viecenz, "Über die allgemeinen Grundlagen der Variationskunst, mit besonderer Berücksichtigung Mozarts", στο: Hermann Abert (επιμ.), *Mozart-Jahrbuch – Zweiter Jahrgang*, Drei Masken Verlag, München 1924, σ. 183-232.

John Vinton, "The Development Section in early Viennese Symphonies: a Re-valuation", *The Music Review* 24, 1963, σ. 13-22.

Bettina Wackernagel, *Joseph Haydns frühe Klaviersonaten: Ihre Beziehungen zur Klaviermusik um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, Hans Schneider (Würzburger musikhistorische Beiträge, Bd. 2), Tutzing 1975.

Günther Wagner, “Anmerkungen zur Formtheorie Heinrich Christoph Kochs”, *Archiv für Musikwissenschaft* 41/2, 1984, σ. 86-112.

Petra Weber-Bockholdt, “Joseph Haydns Sinfonien mit langsamen ersten Sätzen”, *Die Musikforschung* 45/2, 1992, σ. 152-161.

James Webster, “Traditional Elements in Beethoven’s Middle-Period String Quartets”, στο: Robert Winter – Bruce Carr (επιμ.), *Beethoven, Performers, and Critics (The International Beethoven Congress, Detroit 1977)*, Wayne State University Press, Detroit 1980, σ. 94-133.

James Webster, “Freedom of Form in Haydn’s Early String Quartets”, στο: Jens Peter Larsen – Howard Serwer – James Webster (επιμ.), *Haydn Studies: Proceedings of the International Haydn Conference, Washington, D.C., 1975*, W. W. Norton & Company, New York – London 1981, σ. 522-530.

James Webster, “Binary Variants of Sonata Form in Early Haydn Instrumental Music”, στο: Eva Badura-Skoda (επιμ.), *Joseph Haydn: Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress, Wien 1982*, Henle, München 1986, σ. 127-135.

James Webster, *Haydn’s “Farewell” Symphony and the Idea of Classical Style: Through-composition and Cyclic Integration in his Instrumental Music*, Cambridge University Press (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis, vol. 1), Cambridge 1991.

James Webster, “Are Mozart’s Concertos »Dramatic«? Concerto Ritornellos versus Aria Introductions in the 1780s”, στο: Neal Zaslaw (επιμ.), *Mozart’s Piano Concertos: Text, Context, Interpretation*, The University of Michigan Press, Michigan 1996, σ. 107-137.

James Webster, “Haydn’s symphonies between *Sturm und Drang* and ‘Classical style’: art and entertainment”, στο: W. Dean Sutcliffe (επιμ.), *Haydn Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, σ. 218-245.

Klaus Weising, *Die Sonatenform in den langsamen Konzertsätzen Mozarts*, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 3), Hamburg 1970.

Eric Wen, “A Tritone Key Relationship: The Bridge Sections of the Slow Movement of Mozart’s 39th Symphony”, *Music Analysis* 5/1, 1986, σ. 59-84.

Chappell White, “The early Classical violin concerto in Austria”, στο: David Wyn Jones (επιμ.), *Music in eighteenth-century Austria*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, σ. 70-85.

Robert S. Winter, “The Bifocal Close and the Evolution of the Viennese Classical Style”, *Journal of the American Musicological Society* 42/2, 1989, σ. 275-337.

Christopher Wintle, “Kontra-Schenker: *Largo e Mesto* from Beethoven’s Op. 10 No. 3”, *Music Analysis* 4/1-2, 1985, σ. 145-182.

David Young, “Haydn’s String Quartets: The Slow Movements”, *Haydn Society Journal* 19, 1999, σ. 15-22.

Ferdinand Zehentreiter, “Bruch und Kontinuität in Beethovens späten Quartetten: Einige Überlegungen zur Werk- und Bedeutungsanalyse”, *Musiktheorie* 11/3, 1996, σ. 211-240.

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.

Γιώργος Φιτσιώρης, “Κείμενα για τη θεωρία της ευρωπαϊκής μουσικής: *φόρμα σονάτας*, μια αρχέτυπη αφήγηση σε νότες”, *Μουσικολογία* 17, Εξάντας, Αθήνα 2003, σ. 36-68.

β) Δευτερεύουσες πηγές:

Cliff Eisen – Stanley Sadie, λήμμα "Mozart, (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus", στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, London 2001, vol. 17, σ. 276-347.

Georg Feder, λήμμα "Haydn, (Franz) Joseph", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik / Personenteil*, Bd. 8, Bärenreiter, Kassel 2002, σ. 901-1094.

Ludwig Finscher, "»Sturm und Drang« in der Musikgeschichte?", στο: Hermann Danuser (επιμ.), *Ludwig Finscher: Geschichte und Geschichten (Ausgewählte Aufsätze zur Musikhistorie)*, Schott, Mainz 2003, σ. 53-74.

Eduard Hanslick, *Για το ωραίο στη μουσική* (μετάφραση και επίμετρο: Μάρκος Τσέτσος), Εξάντας, Αθήνα 2003.

Willy Hess, *Verzeichnis der nicht in der Gesamtausgabe veröffentlichten Werke Ludwig van Beethovens*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1957.

Joseph Kerman, "Tovey's Beethoven", στο: J. Kerman, *Write All These Down: Essays on Music*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1994, σ. 155-172.

Joseph Kerman – Alan Tyson – Scott G. Burnham – Douglas Johnson – William Drabkin, λήμμα "Beethoven, Ludwig van", στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, London 2001, vol. 3, σ. 73-140.

Georg Kinsky – Hans Halm, *Das Werk Beethovens: Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, G. Henle Verlag, München 1955 / 1983 (ανατύπωση).

Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts* / 8. Auflage (επιμ. Franz Giegling – Alexander Weinmann – Gerd Sievers), Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1983.

Ulrich Konrad, λήμμα "Mozart, (Johannes Chrysostomus) Wolfgang, *Wolfgangus*, Theophilus, *Amadeus*", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik / Personenteil*, Bd. 12, Bärenreiter, Kassel 2004, σ. 591-758.

Klaus Kropfinger, λήμμα "Beethoven, Ludwig van", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik / Personenteil*, Bd. 2, Bärenreiter, Kassel 1999, σ. 667-944.

Oliver Strunk, "Haydn's Divertimenti for Baryton, Viola, and Bass (after manuscripts in the Library of Congress)", στο: Lewis Lockwood (επιμ.), *Oliver Strunk: Essays on Music in the Western World*, W. W. Norton, New York 1974, σ. 126-170.

Anthony van Hoboken, *Joseph Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, B. Schott's Söhne, Mainz 1957 (Bd. I), 1971 (Bd. II) και 1978 (Bd. III).

James Webster – Georg Feder, λήμμα "Haydn, (Franz) Joseph", στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, London 2001, vol. 11, σ. 171-271.

Jeremy Yudkin, “Beethoven’s »Mozart« Quartet”, *Journal of the American Musicological Society* 45/1, 1992, σ. 30-74.

Neal Zaslaw, “Der neue Köchel”, στο: *The Mozart Project* (http://www.mozartproject.org/essays/zaslaw.html – τελευταία πρόσβαση: 27.03.2005).

Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μανώλη Τριανταφυλλίδη), *Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1998.

Κέντρο Εκπαιδευτικών Μελετών και Επιμόρφωσης, *Συντακτικό της Νέας Ελληνικής (Α΄, Β΄ και Γ΄ Γυμνασίου)*, Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων, Αθήνα 1988 (11η έκδοση).

Εμμανουήλ Κριαράς, *Νέο Ελληνικό Λεξικό της σύγχρονης δημοτικής γλώσσας (γραπτής και προφορικής)*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1995.

Γεώργιος Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας, με σχόλια για τη σωστή χρήση των λέξεων*, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα 1998.

Εκατερίνα Μιχαήλοβνα Τσαριόβα, “Το στυλ στη μουσική” (μετάφραση: Γιώργος Π. Πλουμπίδης), *Μουσικολογία* 17, Εξάντας, Αθήνα 2003, σ. 25-35.

Μάρκος Τσέτσος, “Προβλήματα αισθητικής ανάλυσης ενός ύστερου κουαρτέτου του Μπετόβεν (op. 131, ντο δίεση ελάσσονα)”, *Μουσικολογία* 10-11, Νήσος, Αθήνα 1998, σ. 28-44.