

## Joseph Haydn, *Συμφωνία σε Σι-ύφεση-μείζονα*, Hob. I: 98 (1792): I. Adagio – Allegro

Η πρώτη περιοδεία του Haydn στο Λονδίνο, η οποία αρχικά είχε προγραμματισθεί μονάχα για την καλλιτεχνική περίοδο του 1791, υπήρξε τόσο επιτυχημένη που οδήγησε στην άμεση επέκτασή της και κατά το επόμενο έτος, με σειρά συμφωνικών συναυλιών οι οποίες συγκαταλέγονται στις πλέον μνημειώδεις του ύστερου 18ου αιώνας. Σε μία από αυτές, στις 2 Μαρτίου 1792, παρουσιάστηκε για πρώτη φορά η προσφάτως αποπερατωθείσα *Συμφωνία σε Σι-ύφεση-μείζονα*, Hob. I: 98, η οποία προβλέπει στην διανομή της ένα φλάουτο, δύο όμποε, δύο φαγγόττα, δύο κόρνα, δύο τρομπέτες, τύμπανα και έγχορδα, ενώ ειδικά στο τελικό της μέρος συμπεριλαμβάνει ως έκπληξη και ένα σύντομο συνοδευτικό πέρασμα για το πληκτροφόρο, το οποίο εκείνη την εποχή δεν είχε ακόμη εξαιρεθεί στην Αγγλία ως όργανο του basso continuo... Κατά τα άλλα, η συμφωνία αυτή ακολουθεί την από πολλού πια καθιερωμένη τετραμερή διαδοχή και το γοργό εναρκτήριο μέρος της ξεκινά με μία αργή εισαγωγή – ως είθισται στις συμφωνίες του Haydn ήδη από τα μέσα της προηγούμενης δεκαετίας – προτού εξελιχθεί κατά τις προδιαγραφές μίας τριμερούς μορφής σονάτας.

Αυτή η αργή εισαγωγή (Adagio) εξελίσσεται καθ' ολοκληρίαν όχι στην τονικότητα αναφοράς του εν λόγω μέρους αλλά στην ομώνυμή της ελάσσονα, πράγμα το οποίο παρατηρείται και σε κάμποσες άλλες ανάλογες περιπτώσεις στο ευρύτερο ρεπερτόριο της εποχής και δημιουργεί ιδιαίτερη αίσθηση κατά την μετέπειτα ανάδυση του κυρίου θέματος στον αντίθετο τρόπο. Επιπλέον όμως, η παρούσα αργή εισαγωγή εντυπωσιάζει και με την επιλογή της να προαναγγείλει το κύριο θέμα του μέρους, όπως γίνεται αναδρομικά αντιληπτό στην έναρξη του Allegro, από το μ. 16 και έπειτα, όπου η βαρυσήμαντη βασική ιδέα των μ. 1-4 της εισαγωγής αναδιατυπώνεται απρόσμενα από την σι-ύφεση-ελάσσονα στην Σι-ύφεση-μείζονα με πολύ πιο ανάλαφρο βηματισμό και διάθεση! Τέτοιες θεματικές συνδέσεις ανάμεσα στην αργή εισαγωγή και το υπόλοιπο μέρος παραμένουν σχετικά σπάνιες κατά την περίοδο του ώριμου κλασικισμού, καθιστώντας ιδιαίτερος αξιοπρόσεκτη την συγκεκριμένη περίπτωση. Κατά τα λοιπά, η εν λόγω αργή εισαγωγή ανοίγει με χαρακτηριστική δυναμική σφοδρότητα κατά την αρχική παρουσίαση της τετράμετρης βασικής της ιδέας που καταλήγει στην δεσπόζουσα, αλλά αμέσως μετά, στα μ. 5-8, την επαναλαμβάνει τροποποιημένη σε χαμηλό δυναμικό επίπεδο και αποβλέποντας πλέον στην δεσπόζουσα της σχετικής, προκειμένου από την τελευταία να ξεκινήσει το δεύτερο σκέλος μίας προτασιακής φράσεως (μ. 9-12a) που αρθρώνει με την μέγιστη δυναμική ένταση μία μισή πτώση στην σι-ύφεση-ελάσσονα και την προεκτείνει καταληκτικά μέχρι το μ. 15 με μερικές ακόμη επιβλητικές χειρονομίες (απομεινάρια της πάλαι ποτέ γαλλικής Εισαγωγής / Overture).

Το κύριο θέμα που ακολουθεί στα μ. 16-32a στην Σι-ύφεση-μείζονα αναπτύσσει το επικεφαλής θεματικό υλικό της εισαγωγής σε μία φράση ελεύθερης δομής και χαμηλής δυναμικής εντάσεως σε όλη την έκτασή του. Το δεύτερο και πιο ευκίνητο από τα μοτίβα της βασικής ιδέας, η οποία αρχικά παρατίθεται και πάλι σε ταυτοφωνία από όλα τα έγχορδα στα μ. 16-19, απομονώνεται και επαναλαμβάνεται σε διαφορετικές περιοχές από τα δεύτερα βιολιά και από τα τσέλλα μαζί με τα κοντραμπάσσα στα μ. 20-21 / 22-23 από άρση, ως βάση για την αντιστικτική εξύφανση μίας νέας μελωδικής γραμμής στα πρώτα βιολιά, τα οποία κατόπιν αφομοιώνουν το μοτίβο αυτό και το εξελίσσουν περαιτέρω προς μία τέλεια πτώση στα μ. 24-[27] με άρση· εντούτοις, η τελική συγχορδία αποκόπτεται και στα μ. 27-32a εισάγεται απευθείας σε επικάλυψη μία καταληκτική προέκταση εν είδει ισοκράτη επί της τονικής, όπου η βασική ιδέα του κυρίου θέματος επαναδιατυπώνεται σε μία ακόμη πιο ολοκληρωμένη μελωδική εκδοχή της, η οποία παράλληλα ενισχύεται και από τον διπλασιασμό της στο μέρος του πρώτου όμποε.

Εισερχόμενη με νέα επικάλυψη στο σημείο ακριβώς όπου αποπερατώνεται το κύριο θέμα, η μετάβαση της εκθέσεως δηλώνει έντονα την άφιξη της ξεσπώντας σε ένα ηχηρό ορχηστρικό tutti με ομοβροντίες και λαμπερά περάσματα ογδών που επεκτείνουν την συγχορδία της

τονικής της Σι-ύφεση-μείζονος σε επαναλαμβανόμενα δίμετρα μορφώματα από το μ. 32 μέχρι το μ. 43, προτού η μετατόπιση του επόμενου διμέτρου από την τονική προς την σχετική στα μ. 44-45 και 46-47 σηματοδοτήσει πια την έναρξη μίας μετατροπικής πορείας προς την τονικότητα της δεσπόζουσας, όπου εξελίσσεται η υπόλοιπη φράση με διαδικασίες αλυσιδοποίησης (από την σχετική της υποδεσπόζουσας στην τονική της Φα-μείζονος στα μ. 48-49 και 50-51 με άρση) και αποσπασματοποίησης μέχρις ότου οδηγηθεί σε μία μισή πτώση μόνο με την γραμμή του μπάσσου διπλασιασμένη απ' όλα τα έγχορδα και τα ξύλινα πνευστά στα μ. 52-55a με άρση ( $V - V^2$ ,  $I^6 - I$ ,  $vi - IV - vii/V$  και  $V$ ). Εντούτοις, η πτώση αυτή δεν ακολουθείται ούτε από ενδιάμεση τομή ούτε από δυναμική αποκλιμάκωση, όπως εύλογα θα μπορούσε κανείς να αναμένει μετά το σημείο αυτό· αντίθετα, προεκτείνεται στα μ. 55-58 διατηρώντας αλλά και επιτείνοντας την προηγούμενη ένταση με νέους δυναμικούς τονισμούς μέχρι την έλευση της πλάγιας περιοχής.

Με την εμφάνιση της τελευταίας καθίσταται πρόδηλη και η “μονοθεματική” φύση της εκθέσεως αυτής, αφού η κεφαλή του κυρίου θέματος επανέρχεται πολύ εμφαντικά απ' όλη σχεδόν την ορχήστρα στα μ. 59-60 στην Φα-μείζονα αλλά και το δεύτερο μοτίβο της βασικής του ιδέας επεκτείνεται εν συνεχεία αλυσιδωτά στο νέο αυτό τονικό περιβάλλον με ηπιότερο τρόπο (στα μ. 61-63 από άρση), οδηγώντας σε μία προσωρινή τέλεια πτώση στην Ντο-μείζονα στα μ. 64-66, που ακολουθείται και από τετράμετρη προέκταση για την μετατροπή αυτής και πάλι σε ενεργή δεσπόζουσα της Φα-μείζονος μέχρι την θέση του μ. 71. Έτσι, το δεύτερο “ήμισυ” της εκθέσεως μοιάζει να ξεκινά με μία αρκετά τυπική πρώτη φράση περιόδου, δίχως ωστόσο η υπόθεση αυτή να επιβεβαιώνεται από την ακόλουθη φράση, η οποία εξελίσσει το δικό της – παραγόμενο άμεσα από την παραπάνω πτωτική προέκταση των μ. 67-71a – υλικό με προϊούσα αποσπασματοποίηση τόσο στα “εκρηκτικά” δίμετρα 71-73a / 73-75a όσο και στα “εσωστρεφή” αλυσιδωτά μονόμετρα που έπονται στα μ. 75b-77a εν όψει της περιεκτικής πτωτικής διαδικασίας που έρχεται να επισφραγίσει με τέλεια πτώση την Φα-μείζονα στα μ. 77b-79a, αποπερατώνοντας παράλληλα και το δεύτερο σκέλος μίας υβριδικής δομής πρώτου τύπου, όπως εν τέλει δύναται να διαπιστωθεί αναφορικά με την συγκρότηση αυτού του πλαγίου θέματος. Επιπλέον, στα μ. 79-85a η τελευταία φράση επιχειρεί να επαναληφθεί από την αρχή της (πρβλ. τα μ. 71-77a), αλλά η αναμενόμενη πτωτική της απόληξη αποφεύγεται στα έντονα διαφοροποιημένα μ. 85b-86 για να οδηγήσει σε μία νέα και πολύ πιο εκτεταμένη ανάλογη διαδικασία μέσα από την περαιτέρω ανάπτυξη του διαθέσιμου μοτιβικού υλικού στα μ. 87-95a ( $I^6 - V^2$ ,  $I^6 - V^2$ ,  $I^6 - I_{3\#}$ ,  $ii^6$ ,  $ii^{o6\#}$ ,  $ii^6$ ,  $vii^{o7}/V$ ,  $I_4^6 - V^7$  και  $I$ ). Ως εκ τούτου, η νέα τέλεια πτώση που πραγματοποιείται σε αυτό το σημείο έρχεται να αντικαταστήσει την προηγούμενη ανάλογη του μ. 79 και να οδηγήσει οριστικά σε πέρας το πλάγιο θέμα έπειτα από την αναπάντεχη διεύρυνση που προσέλαβε το δεύτερο σκέλος του κατά την επανάληψή του.

Το λαμπερό καταληκτικό θέμα που εισάγεται σε επικάλυψη με την προαναφερθείσα πτώση στα μ. 95-99a αντιπαραθέτει σε μία σύνθετη μελωδία δύο επιπέδων, που εξελίσσεται κατά παράλληλες έκτες με μεγάλες ρυθμικές αξίες αλλά και τακτικές συγκοπές, ένα πολύ ενεργητικό αλυσιδωτό πέρασμα ογδών στην γραμμή του μπάσσου (το οποίο στην πραγματικότητα έγκειται στον ίδιο σκελετό με την κύρια μελωδία, αλλά τον υλοποιεί ταχύτερα, σε διαφορά φάσεως καθώς και σε *diminutio*), προκειμένου να αντιμετωπίσει έπειτα σε διπλή αντίστιξη στην ογδόη αυτές τις δύο εξωτερικές φωνές (με μια μικρή περικοπή) στα μ. 99-102a και τελικά να προσθέσει μία ομοφωνικής υφής συνέχιση που τείνει προς άλλη μία τέλεια πτώση στην Φα-μείζονα στα μ. 102-105. Βέβαια, τόσο η απότομη υποχώρηση του δυναμικού επιπέδου όσο και η διακοπή της κυρίαρχης μελωδικής γραμμής των πρώτων βιολιών στο μ. 106 καθιστούν φανερή την αποτυχία επίτευξης του παραπάνω πτωτικού στόχου, αφού η ακροτελεύτια συγχορδία αποκόπτεται κατά την είσοδο του επόμενου καταληκτικού θέματος, το οποίο δημιουργεί τις δικές του ακραίες αντιθέσεις ανάμεσα στην γαλήνια μελωδική αφετηρία του (πρώτου) όμποε στα μ. 106-109 ( $I$ ,  $I^{5\#}$ ,  $ii^{o6}/V$  και  $V^2/V$  προς την ακόλουθη  $V^6$ )

και την σφοδρή και γεμάτη ενέργεια απόκριση όλης της ορχήστρας στα μ. 110-113, που επίσης αδυνατούν μολαταύτα να φέρουν σε πέρας την πτωτική τους διαδικασία όπως ακριβώς και το μ. 105 προηγουμένως. Την φορά αυτή, το δεύτερο καταληκτικό θέμα επαναλαμβάνεται τροποποιημένο στα μ. 114-124a, έχοντας πλέον στην διάθεσή του περισσότερο χώρο για την ανάπτυξη του μελωδικού εναύσματος του όμποε προς μία εξαιρετικά τολμηρή αρμονική περιπλάνηση πριν από την επιτυχή ολοκλήρωση της παρούσας φράσεως με την ενδεδειγμένη τέλεια πτώση στην Φα-μείζονα (I, I<sup>5#</sup>, vii<sup>6</sup>/VII/i, V<sup>6</sup>/VII/i, VII/i [= VI/ii], vii<sup>6#</sup>/V/ii, ii<sup>6</sup>, vii<sup>6</sup>/V, I<sup>6</sup>, V<sup>7</sup> και I), η οποία από εκεί και πέρα προεκτείνεται με μία τελευταία, βραχύτατη αλλά και πολύ ζωνηρή πτωτική φράση – που επαναλαμβάνεται ελαφρώς εμπλουτισμένη από τα μ. 124-126a στα μ. 126-128a – καθώς και με ένα χαριτωμένο καταληκτικό μόρφωμα που επισυνάπτεται στα εναπομείναντα μ. 128-131 της εκθέσεως.

Μετά την επανάληψη όλης της αρχικής μακροδομικής ενότητας (μη συμπεριλαμβανομένης, ασφαλώς, της προπορευόμενης αργής εισαγωγής), η επεξεργασία κάνει την διακριτική είσοδό της με το κύριο θέμα αλλά μεταφέροντάς το απευθείας στην τονικότητα της σχετικής και συγκεκριμένα πάνω από έναν σταθερό ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της σολ-ελάσσονος στα μ. 132-140 (δημιουργώντας έτσι και μία μακρινή σχέση τρίτης, τρίτου βαθμού, προς την συγχορδία της Φα-μείζονος που αποπερατώνει την έκθεση), στην εξέλιξη του οποίου το δεύτερο μοτίβο μετά την κεφαλή του κυρίου θέματος επαναλαμβάνεται δύο ακόμη φορές. Αυτό το τμήμα μπορεί κάλλιστα να ερμηνευθεί ως προετοιμασία για τον πυρήνα της επεξεργασίας που ξεκινά πολύ δυναμικά στα μ. 141-145 ανακαλώντας την “μονοθεματική” αφητηρία του πλαγίου θέματος (πρβλ. τα μ. 59-63) στην Μι-ύφεση-μείζονα, στην οποία λύνεται απροσδόκητα ο προηγούμενος παρατεταμένος ισοκράτης επί της δεσπόζουσας της σολ-ελάσσονος. Εντούτοις, η αρμονική αυτή εξέλιξη θα πρέπει να γίνει αναδρομικά αντιληπτή στο περιβάλλον της ντο-ελάσσονος (με έναρξη από την περιοχή της σχετικής της), όπως φανερώνει η μισή πτώση που πραγματοποιείται λίγο παρακάτω στην τονικότητα της σχετικής της υποδεσπόζουσας (ως προς την κύρια τονικότητα του μέρους) και συγκεκριμένα στο μ. 167. Μέχρι εκείνο το σημείο, ο πυρήνας της επεξεργασίας υποβάλλει κατ’ αρχάς σε πυκνή αντιστικτική ανάπτυξη τα δύο μοτίβα της βασικής ιδέας του κυρίου (αλλά και του πλαγίου) θέματος, συνδυάζοντάς τα στο πλαίσιο ενός αλυσιδωτού “stretto” επί της κεφαλής του θέματος στα μ. 146-149 με περαιτέρω προέκταση και στα μ. 150-151 (VII [- VII<sup>6</sup>], V/VII [- V<sup>6</sup>/VII], i - [i<sup>6</sup>], V, iv<sup>7[-6]</sup> - V<sup>6</sup>/VII, VII - V<sup>6</sup>), αλλά και στην προσωρινή ανακατασκευή της βασικής ιδέας στην ντο-ελάσσονα που ακολουθεί στα μ. 152-155 εμπεριέχοντας για πρώτη φορά και μία καινούργια φιγούρα ογδών στην συνοδεία της κεφαλής της, η οποία μετά την αρμονική διαμεσολάβηση του μ. 156 με άρση (ως απόπειρα επανάληψης του μ. 154 με άρση, σε διπλή αντίστιξη στην ογδόη και την προσθήκη μίας νέας φωνής στο μπάσσο) θα αποτελέσει εν πρώτοις τον συνοδοιπόρο της κεφαλής του θέματος κατά την νέα ανάπτυξή της εν είδει stretto από την περιοχή της σχετικής στα μ. 157-160 (III [- III<sup>6</sup>], V/III [- V<sup>6</sup>/III], iv - [iv<sup>6</sup>], V/iv [- V<sup>6</sup>/iv]) και εν τέλει τον βασικό φορέα κατά την περαιτέρω αντιστικτική της πλοκή με νέα συνοδευτικά μοτίβα που οδηγεί στα μ. 161-167a στην προαναφερθείσα μισή πτώση στην ντο-ελάσσονα (iv - V<sup>4</sup>/iv - iv<sup>6</sup> - vii<sup>4</sup>/iv, iv<sup>6</sup> - V<sup>4</sup>/iv, iv - V<sup>4</sup>/iv - iv<sup>6</sup> - vii<sup>4</sup>/iv, iv<sup>6</sup> - V<sup>4</sup>/iv, iv - vii<sup>6</sup>/iv - iv<sup>6</sup> - III<sup>6</sup>, ii<sup>6</sup> - V<sup>6</sup>/V και V).

Παρά το γεγονός ότι η ντο-ελάσσων θα μπορούσε να αποτελέσει τον βασικό τονικό προορισμό της παρούσας ενότητας, στην συνέχεια του πυρήνα της επεξεργασίας εγκαταλείπεται υπέρ της σολ-ελάσσονος, η οποία επανέρχεται σταδιακά στο προσκήνιο κατά την περαιτέρω ανάπτυξη του παραπάνω μοτιβικού υλικού. Ενώ λοιπόν τα μ. 167-169 προεκτείνουν ακόμη την δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος και οδηγούν στην τονική της στα μ. 170-172a παρέχοντας συνάμα ένα πιο ομοφωνικό υφολογικό πλαίσιο στην νέα περιστροφική φιγούρα ογδών της επεξεργασίας, τα μ. 172-177 ανατρέχουν ξανά στο περιεχόμενο των μ. 161-166 και το ανακατασκευάζουν ελαφρώς μετατρέποντας πλέον την ντο-ελάσσονα σε υποδεσπόζουσα της

σολ-ελάσσονος, η οποία μέσα από τις διαδικασίες αλυσιδοποίησης και πρωτίστως αποσπασματοποίησης που λαμβάνουν χώραν στα μετέπειτα μ. 178-183a εδραιώνει την παρουσία της και φθάνει τελικά να αρθρώσει μία νέα μισή πτώση ( $i^6$ ,  $vii_5^6/V - vii_5^{\#}/V$  και  $V$ ) με περαιτέρω προέκταση στα μ. 183-189a, όπου το σύνολο των ορχηστρικών δυνάμεων διευρύνει με εντυπωσιακή ηχηρότητα τις ανάλογες χειρονομίες των μ. 167-172a. Σε αυτό το σημείο και έπειτα από την διεξοδική ανάπτυξη του θεματικού υλικού που έχει προηγηθεί, ο Haydn ανακαλεί – ελαφρώς παραφρασμένη και περικεκομμένη – την δεύτερη φράση του πλαγίου θέματος από την έκθεση για να επικυρώσει με αυτήν απερίφραστα την τονικότητα της σχετικής ελάσσονος με μία τέλεια πτώση στα μ. 189-195a (πρβλ. τα μ. 72-75 και 77-79a). Αντίθετα, από την μετέπειτα απόπειρα επανάληψής της στα μ. 195-198 προκύπτει ένα ήπιου χαρακτήρος συνδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση, αφού η αλυσιδοποίηση επί αλληπάλληλων συγχορδιών ελαττωμένης εβδόμης στα μ. 198-200 ανοίγει τον δρόμο για μία μισή πτώση στην Σι-ύφεση-μείζονα στα μ. 200-203a ( $vii_5^6/ii$ ,  $ii^6 - vii^6/ii$ ,  $ii^6 - V_5^6/V$  και  $V$ ), η οποία προεκτείνεται και στα μ. 203-208 (συμπεριλαμβάνοντας ακόμη και μια παροδική μνεία των μ. 87-88 στα μ. 205-206 με άρση).

Συμπερασματικώς, η συγκεκριμένη επεξεργασία συνιστά ένα πολύ ενδιαφέρον αμάλγαμα παλαιότερων και νεότερων συνθετικών αρχών και τεχνικών. Από την μια πλευρά, η ενότητα αυτή φαίνεται να διατηρεί αδρομερώς την πρακτική της θεματικής ανακύκλησης, καίτοι το βάρος πέφτει οπωσδήποτε στις αναφορές της στο δεύτερο “ήμισυ” της εκθέσεως, ενώ παράλληλα, έπειτα από την παράκαμψη μίας πρώτης ενδιάμεσης τομής στην τονικότητα της ντο-ελάσσονος πραγματοποιεί μία δεύτερη ανάλογη στην ακόμη συγγενέστερη τονικότητα της (σχετικής) σολ-ελάσσονος, την οποία λίγο αργότερα επικυρώνει και με τέλεια πτώση, διασφαλίζοντας έτσι την παραδοσιακή τονική αυτοτέλεια της κεντρικής ενότητας της μορφής. Από την άλλη πλευρά, η αιωρούμενη αρμονικά και τονικά έναρξη της επεξεργασίας, η συγκρότηση ενός πυρήνα με σύντομη προετοιμασία αλλά και συνδετικό πέρασμα ένθεν κακείθεν αυτού, καθώς επίσης η πυκνότερη αντιστικτική ανάπτυξη του επιλεγμένου μοτιβικού υλικού της εκθέσεως – σε συνδυασμό μάλιστα και με νέα στοιχεία που μπορούν για ένα διάστημα να αξιοποιηθούν ακόμη και ανεξάρτητα από τα προηγούμενα – αποτελούν όψεις της νεότερης συνθετικής αντίληψης ως προς την αντιμετώπιση της ενότητας αυτής στα τέλη του 18ου αιώνας, στην αξιοποίηση των οποίων ο γηραιός Haydn πρωτοστατεί!

Η επανέκθεση επιστρέφει στο κύριο θέμα προβάλλοντας με πλήρη ορχηστρική ένταση την βασική του ιδέα στα μ. 209-212a, αλλά χωρίς να μεταβάλλει οποιοδήποτε άλλο στοιχείο του κατά την αυτούσια επαναφορά του μέχρι την θέση του μ. 225. Απεναντίας, από την μετάβαση της εκθέσεως εδώ απομένουν μονάχα τα τέσσερα πρώτα μέτρα, τα οποία επαναξιοποιούνται ως το πρώτο σκέλος μίας πολύ συνεκτικής προτάσεως στα μ. 225-233a με κατάληξη σε μισή πτώση στην κυρία τονικότητα ( $V^2/IV$ ,  $IV^6 - V^2/IV - IV^6 - V^2/ii$ ,  $ii^6 - V_3^4/ii - ii^6 - V_3^4/ii$ ,  $ii^6 - V_5^6/V$  και  $V$ , όσον αφορά ειδικότερα τα μ. 229-233a, τα οποία εν μέρει παρουσιάζουν και κάποια μοτιβική συνάφεια προς τα μ. 128-129 από το κλείσιμο της εκθέσεως) αλλά και προέκταση αυτής στα μετέπειτα μ. 233-237 με σαφείς μοτιβικές προαναγγελίες αυτού που πρόκειται να επακολουθήσει.

Τί είναι όμως αυτό; Το πλάγιο θέμα; Όπως κατά κανόνα παρατηρείται στα έργα του Haydn, όταν το πλάγιο θέμα ανοίγει στην έκθεση μεταφέροντας και ανακατασκευάζοντας το επικεφαλής υλικό του κυρίου θέματος σε διαφορετική τονικότητα από εκείνο, δεν έχει την δυνατότητα να επαναλάβει κατόπιν το ίδιο και στην επανέκθεση, όπου πλέον μοιράζεται την ίδια τονικότητα με το κύριο θέμα που έχει ήδη ακουσθεί λίγο νωρίτερα. Αποφεύγοντας λοιπόν τον πλεονασμό που θα δημιουργούσε η διπλή παρουσία του ίδιου θεματικού υλικού στην κύρια τονικότητα, παρακάμπτει συνήθως την αρχή της πλάγιας περιοχής στην επανέκθεση και στρέφεται απευθείας προς τα υπόλοιπα στοιχεία που την διαφοροποιούν από το κύριο θέμα και ιδίως σε αυτά που οδηγούν και στην πτωτική της κατάληξη, εάν δεν υποβάλλει

προηγουμένως σε νέα ανάπτυξη στοιχεία κοινά για το πρώτο και το δεύτερο “ήμισυ” της εκθέσεως (διαμορφώνοντας έτσι μία επανέκθεση που παρουσιάζει σημαντική αναντιστοιχία στην εξέλιξή της ως προς την έκθεση). Στην δεδομένη περίπτωση, ο Haydn λειτουργεί πολύ αφαιρετικά, επιλέγοντας την περικοπή όχι μονάχα της πρώτης αλλά και του μεγαλύτερου μέρους της δεύτερης φράσεως του πλαγίου θέματος από την επανέκθεση – ίσως διότι και αυτή έχει προηγουμένως επαναδιατυπωθεί (με μάλλον ασήμαντες αλλαγές) προς το τέλος της επεξεργασίας στην τονικότητα της σχετικής! Το μόνο στοιχείο που διατηρείται λοιπόν στο σημείο αυτό, μετά την εν πολλοίς ανακατασκευασμένη και – ασφαλώς – πολύ πιο ευσύνοπτη μετάβαση της επανεκθέσεως, είναι η διευρυμένη πτωτική κατάληξη που είχε προστεθεί κατά την επανάληψη της δεύτερης φράσεως του πλαγίου θέματος: αλλά κι αυτή ακόμη δεν επανέρχεται πλέον αυτούσια στην Σι-ύφεση-μείζονα ούτε επίσης ολοκληρώνεται αισίως με μία πτώση: τα μ. 238-244 από άρση αντιστοιχούν μεν στα μ. 87-92 από άρση (με μία επιπρόσθετη επανάληψη του αρχικού μονομέτρου), αλλά η νέα εξέλιξή τους στα μ. 245-250 αποτυγχάνει να φθάσει σε οιαδήποτε πτώση ( $ii^{o6\#}_5 = ii^7/III/i$  [!],  $V^2/III/i$ ,  $III^6/i - V^2/IV$ ,  $IV^6 - V^2/V$ ,  $V^6$ ,  $vii^{l7}$ ) και μετατρέπεται σε ένα φθίνον χρωματικό πέρασμα προς την επόμενη φράση. Συνεπώς, αυτό το απομεινάρει από την πλάγια περιοχή της εκθέσεως, στην επανέκθεση δεν φαίνεται πια ικανό να λειτουργήσει ως κάτι περισσότερο από ένα δομικό μέλος που προεκτείνει την μετάβαση προς την επερχόμενη καταληκτική περιοχή – εκτός κι αν δεχθούμε ότι τα δύο καταληκτικά θέματα που ακολουθούν προσλαμβάνουν σε αυτά τα νέα συμφραζόμενα έναν τελειώς διαφορετικό ρόλο από αυτόν που είχαν στην έκθεση, καλούμενα αναδρομικά να ενσωματωθούν στην ακραία περικεκομμένη πλάγια περιοχή αυτής της επανεκθέσεως προκειμένου να παράσχουν εν τέλει και την αναγκαία γι’ αυτήν πτωτική αποπεράτωση!

Το πρώτο από αυτά τα καταληκτικά θέματα της εκθέσεως επανεμφανίζεται πάντως εδώ σε μία δραστικά συρρικνωμένη μορφή, αφού τα μ. 251-256 αντιστοιχούν εν πολλοίς στα μ. 95-98 και πολύ αδρομερώς στα μ. 104-105, ανακατασκευάζοντας την πτωτική διαδικασία που, παρ’ όλη την ορμητικότητά της, αποτυγχάνει και πάλι να φθάσει σε πέρας. Αντίθετα, το δεύτερο καταληκτικό θέμα της εκθέσεως επανέρχεται κατόπιν στην κύρια τονικότητα σε μία ελαφρώς διευρυμένη εκδοχή στα μ. 257-264 (κατά τα αντίστοιχα μ. 106-113) και 265-279a (τα οποία ξεκινούν και καταλήγουν όπως τα μ. 114-118a και 122-124a), η οποία εμπεριέχει μία ακόμη πιο εντυπωσιακή αρμονική περιπλάνηση στα εμβόλιμα μ. 269-276 (με την τονικοποίηση δύο αρμονικών περιοχών της ομώνυμης ελάσσονος:  $VII/i$ ,  $V^6/VII/i$ ,  $V^2/III/i$ ,  $V^2/III/i$ ,  $III^6/i$ ,  $vii^{o4}_3/IV$ ,  $IV^6$ ,  $vii^{o6\#}_5/V$ ) που παράλληλα επιφέρουν και την ουσιώδη ανασυγκρότηση της παρούσας φράσεως σε μία σχεδόν συμμετρική πρόταση (με τετράμετρη βασική ιδέα, τετράμετρο παράλλαγμα και επτάμετρο συμφυρμό συνέχισης και πτωτικής διαδικασίας), το τέλος της οποίας επικαλύπτεται με την έναρξη της coda, αφού τα τελευταία – και ήκιστα σημαντικά – καταληκτικά μέτρα της εκθέσεως εξαλείφονται.

Όπως είναι αναμενόμενο, η βασική ιδέα του κυρίου θέματος ανοίγει την coda επανεμφανιζόμενη στα μ. 279-282a από τα πρώτα βιολιά, αλλά πλέον η κεφαλή του συνοδεύεται και από μία νέα μελωδική γραμμή (ένα οιονεί αντίθεμα) που εκφέρεται διπλασιασμένη κατά τρίτες από τα δεύτερα βιολιά, τις βιόλες και τα δύο φαγγόττα, όπως και το δεύτερο μοτίβο στην συνέχεια από μία χρωματική γραμμή στο μπάσο, η οποία οδηγεί μάλιστα σε άμεση επέκταση και την κύρια μελωδική γραμμή των βιολιών στα μ. 282-286a με δραστική αποσπασματοποίηση μέχρι την άρθρωση μίας μισής πώσεως στην κύρια τονικότητα. Ως προέκταση αυτής, στα μ. 286-299 ακολουθεί ένας μακροσκελής ισοκράτης επί της δεσπόζουσας (άλλη μία θολή ανάμνηση από το φουγκοειδές ιδίωμα), πάνω από τον οποίον η κεφαλή του θέματος υπόκειται σε ένα σύντομο *stretto* ανάμεσα στα βιολιά (σε ευθεία και αντίθετη κίνηση) και το φλάουτο εκ παραλλήλου με τα όμποε, ενώ το δεύτερο μοτίβο αναδιατυπώνεται σε μεγαλύτερη έκταση – περίπου όπως στο πλαίσιο του πλαγίου θέματος

αλλά και σε μια ελεύθερη αναστροφή – αρχικά από τα πρώτα βιολιά κι έπειτα σε επανάληψη από το φλάουτο με το πρώτο όμποε εκ περιτροπής, την ώρα που έχει ήδη ξεκινήσει και μια διαδικασία αποσπασματοποίησης στην βάση αυτού του υλικού, η οποία συνεχίζεται με συνέπεια από τα πρώτα βιολιά και ολοκληρώνεται με την ρευστοποίησή του κατά την προϊούσα δραστική αποδυνάμωση και του συνολικού επιπέδου της έντασης. Εντούτοις, τόσο η επικεφαλής βασική ιδέα όσο και η πλήρης ηχηρότητα του ορχηστρικού συνόλου θα αποκατασταθούν αμέσως μετά, στα μ. 300-303, επί της τονικής και υπό την συνοδεία παιγνιωδών συγχορδιακών αντιχρονισμών, ενώ η επανάληψη του δεύτερου μοτίβου στα μ. 304-305a από άρση επικαλύπτεται στην συνέχεια με ένα ακόμη πιο ενεργητικό ορχηστρικό πέρασμα στα μ. 305-312 προς την ύστατη τέλεια πτώση στην Σι-ύφεση-μείζονα, που από κοινού με την λαμπρότατη καταληκτική της προέκταση στα ακόλουθα μ. 313-320 με άρση ανακαλεί κάποιες σποραδικές χειρονομίες αλλά και τον γενικότερο πανηγυρικό τόνο (ενισχυμένο έτι περαιτέρω χάρη στις φανφάρες των χάλκινων πνευστών και των τυμπάνων) του μεταβατικού τμήματος της εκθέσεως.

19 Μαρτίου 2026  
Ιωάννης Φούλιας