

Joseph Haydn, *Κουαρτέττο εγχόρδων σε Ρε-μείζονα*, opus 50 αρ. 6 / Hob. III: 49 (1787): IV. Finale: Allegro (con spirito)

Η εξάδα των κουαρτέτων εγχόρδων opus 50 (Hob. III: 44-49) του Haydn γράφηκε το 1787 και αποτελεί συνέχιση αλλά και υπέρβαση του νέου ύφους γραφής που ο συνθέτης καθιέρωσε στο εν λόγω είδος με την πολύ επιτυχημένη κυκλοφορία των κουαρτέτων του opus 33 (Hob. III: 37-42) στις αρχές της ίδιας δεκαετίας. Το έκτο και τελευταίο έργο της παρούσας συλλογής είναι γραμμένο στην Ρε-μείζονα και έχει τέσσερα μέρη, όπως και όλα τα υπόλοιπα: ειδικά δε το τελικό του μέρος έμελλε να καταστεί εξόχως δημοφιλές και να προσλάβει εκ των υστέρων το χιουμοριστικό προσωνύμιο “Ο βάτραχος”, εξαιτίας της προβεβλημένης χρήσης της τεχνικής του *bariolage*, η οποία, με την γοργή επανάληψη ενός και του αυτού φθόγγου ή την εκτέλεση διαφορετικών φθόγγων εναλλάξ σε δύο διαφορετικές χορδές, μία ανοικτή και μία κλειστή, παραπέμπει (με μπόλικη, βέβαια, φαντασία...) σε κοάσματα! Από δομικής πλευράς, εξ άλλου, τούτο το Allegro (con spirito) ακολουθεί τις προδιαγραφές μιας τριμερούς μορφής σονάτας: προβλέπονται μάλιστα δύο μακροδομικές επαναλήψεις, μία για την έκθεση (μ. 1-84) χωριστά, και μία για όλες τις υπόλοιπες ενότητες από κοινού, ήτοι την επεξεργασία (μ. 85-143), την επανέκθεση (μ. 144-209) αλλά και την coda (μ. 210-243).

Η έκθεση διαθέτει περίσσεια πτωτικών τομών και έτσι, σε ορισμένες περιπτώσεις, είναι δυνατή η διττή λειτουργική ερμηνεία ορισμένων επιμέρους τμημάτων της. Τα πρώτα οκτώ μέτρα, βέβαια, δεν μπορούν παρά να εντάσσονται στην κύρια περιοχή, καθώς παρουσιάζουν στην Ρε-μείζονα την χαρακτηριστική επικεφαλής θεματική ιδέα του μέρους με την μορφή μίας περιόδου, οι σύντομες φράσεις της οποίας καταλήγουν σε τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας (στο μ. 4) και στην τονικότητα αναφοράς (στο μ. 8). Έπειτα, η εναρκτήρια χειρονομία απομονώνεται και εξελίσσεται σε δίμετρα (μ. 9-10 και 11-12), τα οποία προσέτι επαναλαμβάνονται με επιπρόσθετα χρωματικά περάσματα στο μέρος της συνοδείας (μ. 13-16), προτού η ανιούσα μελωδική εξύφανση του πρώτου βιολιού στα μ. 17-19 οδηγήσει σε μισή πτώση στην Ρε-μείζονα, που προεκτείνεται μέχρι την τομή του μ. 22. Ακολουθεί επίσης μια περαιτέρω ανάπλαση του αρχικού μοτιβικού υλικού στα μ. 23-26, όπου αρμονικά η αμέσως προηγούμενη συγχορδία της δεσπόζουσας μετατρέπεται σε ελάσσονα και στρέφεται προς την δική της δεσπόζουσα, απομακρυνόμενη ουσιαστικά από το τονικό περιβάλλον της Ρε-μείζονας και προσεγγίζοντας πλέον περισσότερο αυτό της αναμενόμενης δευτερεύουσας τονικότητας: μάλιστα, το παραπάνω τετράμετρο επαναλαμβάνεται στα μ. 27-30a και προεκτείνει την κατάληξή του επί της δεσπόζουσας της λα-ελάσσονος εν είδει ισοκράτη στα μ. 30-32, λίγο προτού ο μείζων τρόπος υπερिσχύσει του ελάσσονος και παράλληλα η συγχορδία της δεσπόζουσας (της Λα-μείζονος) προσλάβει και την έβδομή της στα μ. 33-36.

Μέχρι αυτό το σημείο, λοιπόν, μπορεί κανείς εν πρώτοις να διακρίνει τρία τμήματα (στα μ. 1-8, 9-22 και 23-36), τα οποία καταλήγουν σε τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα, σε μισή πτώση στην κύρια τονικότητα και στην δεσπόζουσα της δευτερεύουσας τονικότητας, αντίστοιχα: ειδικά δε στην τελευταία περίπτωση, φαίνεται πως η προβλεπόμενη μισή πτώση στην νέα τονικότητα θα μπορούσε κάλλιστα να έχει υλοποιηθεί κατά τρόπον φυσιολογικό, εφ' όσον η χαμηλότερη φωνή (της βιόλας στο μ. 25 και του τσέλλου στο μ. 29) δεν είχε σπεύσει να πάρει την μορφή ενός ισοκράτη, υπονομεύοντας τοιουτοτρόπως την πτωτική επενέργεια των μ. 26 και 30. Πάντως, το γεγονός αυτό ουδόλως αναιρεί την πρόδηλα *μεταβατική* λειτουργία των μ. 23-36, οπότε εν προκειμένω δύναται κανείς να θεωρήσει τα μ. 1-8 ως το κύριο θέμα της εκθέσεως και τα δύο επόμενα τμήματα ως το μη μετατροπικό και το μετατροπικό σκέλος μιας διπλής μεταβάσεως. Εναλλακτικά όμως υπάρχει και η δυνατότητα να αντιμετωπίσει κανείς τα μ. 1-22 ως μία ενιαία κύρια περιοχή, υποβαθμίζοντας τον μακροδομικό ρόλο της πτώσεως του μ. 8 και επιλέγοντας να αναδείξει πρωτίστως την σύνθετη προτασιακή διάρθρωση αυτού του χωρίου, αντιλαμβανόμενος δηλαδή τα μ. 1-4 ως βασική ιδέα, τα μ. 5-8 ως παράλλαγμα της και τα μ. 9-12 / 13-16 ως επαναλαμβανόμενη διαδικασία “συνέχισης” (με πολύ έντονη

αποσπασματοποίηση) που οδηγεί πολύ ομαλά στην πτωτική αποπεράτωση των μ. 17-22. Εν τωιαύτη περιπτώσει, επομένως, η κύρια περιοχή θα έκλεινε με μισή πτώση στην κύρια τονικότητα και η μετάβαση θα περιοριζόταν αποκλειστικά στα μετατροπικά μ. 23-36.

Ανεξάρτητα, πάντως, από την προτίμηση που θα μπορούσε κανείς να εκφράσει υπέρ της μιας ή της άλλης από τις παραπάνω ερμηνευτικές προσεγγίσεις για το πρώτο “ήμισυ” της εκθέσεως, πολύ δύσκολα θα μπορούσε να αντιπαρέλθει την ενδιάμεση (μη πτωτική) τομή του μ. 36, η οποία προετοιμάζει σαφέστατα την μετέπειτα είσοδο της πλάγιας περιοχής. Ωστόσο, η θεματική ιδέα που εισέρχεται στα μ. 37 κ.εξ. στην Λα-μείζονα και αποτελεί ένα νέο παράγωγο της αρχικής (διαμέσου της αναμορφωμένης εκδοχής του ίδιου υλικού που έχει ήδη εμφανισθεί στα μεταβατικά μ. 23 κ.εξ.) αποδεικνύεται υπερβολικά σύντομη ώστε να διαμορφώσει από μόνη της ολόκληρη την πλάγια περιοχή της εκθέσεως: στα μ. 37-42, συγκεκριμένα, η ιδέα αυτή εξυφάνεται ελάχιστα, δίχως να απομακρύνεται καν από την νέα τονική, ενώ κατόπιν, στα μ. 43-48, προβαίνει πολύ βιαστικά σε μία – εντυπωσιακή κατά τα άλλα – πτωτική επικύρωση της Λα-μείζονος! Επιπλέον, παρατηρείται ότι μετά την τομή του μ. 48 εισάγεται μία καινούργια μελωδική ιδέα με μίαν απότομη μετατόπιση προς την φα-δίεση-ελάσσονα, δηλαδή προς την σχετική της Λα-μείζονος, γεγονός που κατά πάσαν πιθανότητα υποδηλώνει την πρόθεση του συνθέτη να επεκτείνει τώρα αναδρομικά (μετά την τέλεια πτώση στην Λα-μείζονα που προηγήθηκε) την πλάγια περιοχή της εκθέσεως μάλλον, παρά να επισυνάψει εδώ μονάχα μια σειρά από καταληκτικά θεματικά μορφώματα. Πράγματι, η εστίαση στην φα-δίεση-ελάσσονα κατά τα μ. 49-53 αποδεικνύεται τελείως παροδική (ως τονικοποίηση), αφού η οκτάμετρη αυτή φράση ολοκληρώνεται τελικά στα μ. 54-56 με μία νέα τέλεια πτώση στην Λα-μείζονα. Αλλά και πάλι, η πλάγια περιοχή δεν κλείνει ούτε σε αυτό το σημείο, καθώς τα μ. 57-62 συνιστούν άμεση (παρηλλαγμένη) επανάληψη των μ. 49-54, σηματοδοτώντας την έναρξη μιας ευρύτερης αναδιατύπωσης της προηγούμενης πτωτικής διαδικασίας, η οποία όμως θα εκδηλωθεί μόλις στα μ. 71-74a, αφού προηγουμένως η παρούσα φράση διασταλεί εσωτερικά και δη προβαίνοντας στην τονικοποίηση μίας ακόμη πιο απομακρυσμένης αρμονικής περιοχής: της Ντο-μείζονος, ως σχετικής της ομώνυμης ελάσσονος (μ. 63-70:  $ii^6_5$ ,  $ii^6_5/i$ ,  $V^4_3/III/i$  επί δύο μέτρα,  $III^{4|-3|}/i$ ,  $vii^4_3/V/i$ ,  $V^6_5$  και  $I$ , με αναφορά πάντοτε στην Λα-μείζονα)! Κατά συνέπεια, ο Haydn, έχοντας διαισθανθεί ότι η αρχική πλάγια ιδέα των μ. 37-48 είναι πολύ μικρής εκτάσεως για να αποτελέσει ένα ικανοποιητικό αντίβαρο στο πρώτο “ήμισυ” της εκθέσεως, αντί να προσθέσει πολλές άλλες καταληκτικές ιδέες έπειτα από αυτήν (όπως ενδεχομένως θα έπραττε ο Mozart σε μίαν ανάλογη περίπτωση), εισάγει με μια ξαφνική αρμονική μετάπτωση μία δεύτερη πλάγια ιδέα, την οποία κατόπιν όχι μόνον επαναλαμβάνει αλλά και διευρύνει σε εντυπωσιακό βαθμό· ως αποτέλεσμα όλων αυτών, η πλάγια περιοχή της εκθέσεως εκτείνεται λοιπόν σε  $12 + 8 + 18 = 38$  μέτρα, παρέχοντας πλέον τον αναγκαίο χρόνο για την σαφή εδραίωση της δευτερεύουσας τονικότητας.

Η παραπάνω διαδικασία δεν αποκλείει πάντως και την εμφάνιση μιας μικρής κατακλείδας στο τέλος της εκθέσεως, η οποία εισάγεται σε επικάλυψη με την τελική πτώση της πλάγιας περιοχής και συνίσταται σε ένα επαναλαμβανόμενο τετράμετρο (μ. 74-77a / 77-80a) που ανακαλεί στοιχεία του κυρίου θέματος και, ειδικότερα, την εναρκτήρια χειρονομία από κοινού με τα χρωματικά περάσματα των μ. 13-16, τα οποία όμως τώρα προβάλλονται σε πρώτο επίπεδο (με άλλα λόγια, οι όροι μελωδίας και συνοδείας εδώ έχουν πλέον αντιστραφεί). Επιπροσθέτως, στα μ. 80-84, πάλι σε επικάλυψη, προστίθεται ένα σύντομο – αλλά διακριτό – συνδετικό πέρασμα (με την επανενεργοποίηση της δεσπόζουσας της Ρε-μείζονος), προκειμένου η επανάληψη της εκθέσεως να καταστεί ακόμη πιο ευχερής.

Το γεγονός ότι το συνδετικό πέρασμα παραμένει αναλλοίωτο και κατά την επανάληψη της εκθέσεως καθιστά πιθανή την επιστροφή της Ρε-μείζονος ακόμη και στην έναρξη της επεξεργασίας. Εντούτοις, ο συνθέτης παρακάμπει εδώ την κύρια τονικότητα στρεφόμενος απευθείας προς την Σολ-μείζονα, στην οποία και παραθέτει την βασική μελωδία του κυρίου

θέματος (πρβλ. τα μ. 85-92 με τα μ. 1-8) σε συνδυασμό με μία νέα συνοδευτική γραμμή που εν μέρει ανάγεται στα μ. 13-16. Ως εκ τούτου, στο σημείο αυτό, ναι μεν, ανακαλείται πρωτίστως το κύριο θέμα, αλλά παράλληλα μπορεί κάλλιστα να ισχυρισθεί κανείς ότι διατηρείται και υλικό από το κλείσιμο της εκθέσεως, μιας και η χρωματική μελωδική γραμμή είχε μόλις προ ολίγου επανεμφανισθεί στην καταληκτική περιοχή της πρώτης ενότητας. Σε κάθε περίπτωση, αυτό το ανανεωμένο θεματικό σύμπλεγμα επιχειρείται να αναπτυχθεί αλυσιδωτά στα μ. 93-94, σε μεταφορά στην μι-ελάσσονα, όμως η διαδικασία αυτή διακόπτεται σύντομα και υποκαθίσταται από ελεύθερη εξύφανση του κυρίου θεματικού υλικού, η οποία, εκλαμβάνοντας την μι-ελάσσονα ως υποδεσπόζουσα της σι-ελάσσονος, οδηγείται στα μ. 95-100 σε μισή πτώση-τομή στην τονικότητα της σχετικής. Άρα, τα πρώτα 16 μέτρα της δεύτερης μακροδομικής ενότητας διαμορφώνουν ένα περιεκτικό εναρκτήριο τμήμα, το οποίο, με αναφορά στο υλικό του πρώτου “ήμισυ” της εκθέσεως, εκκινεί από την τονικότητα της υποδεσπόζουσας και – πολύ τυπικά – προσανατολίζεται προς εκείνη της σχετικής ελάσσονος.

Η αναδρομή στην πρώτη πλάγια ιδέα που ακολουθεί – με περαιτέρω εξύφανση – στα μ. 101-106 επί της σι-ελάσσονος μοιάζει να ενισχύει ακόμη περισσότερο την προοπτική μιας συμβατικής θεματικής ανακύκλησης με απώτερο στόχο την πτωτική επικύρωση αυτής της στενά συγγενικής τονικότητας. Ωστόσο, η εξέλιξη της υπόλοιπης ενότητας της επεξεργασίας μετά το κομβικό αυτό σημείο δεν αργεί να ανατρέψει όλες τις προηγούμενες προσδοκίες: το υλικό του κυρίου θέματος (καθώς και της μεταβάσεως) έρχεται να εξοβελίσει τις θεματικές αναφορές στο δεύτερο “ήμισυ” της εκθέσεως, παράγοντας στα μ. 107-112 ένα νέο εξάμετρο στην σι-ελάσσονα, το οποίο μάλιστα κατά την άμεση επανάληψή του στα μ. 113-118 παρουσιάζει και τάσεις απομάκρυνσης από αυτήν, στρεφόμενο πλέον προς την μι-ελάσσονα. Παρ’ όλα αυτά, τόσο η μι-ελάσσων όσο και η Ντο-μείζων (αντιπροσωπευόμενη εδώ δια της δεσπόζουσάς της) αποδεικνύονται τελείως παροδικές κατά το ελεύθερο πέρασμα του πρώτου βιολιού στα μ. 119-122, που οδηγεί στα μ. 123-128 και 129-134 στην αλυσιδωτή ανάπτυξη ενός νέου θεματικού συμπλέγματος, με συνδυαστικές αναφορές τόσο στα μ. 23 κ.εξ. της εκθέσεως όσο και στα μ. 95 κ.εξ. της επεξεργασίας, αλλά και με σαφή στόχευση προς μία μισή πτώση στην Ρε-μείζονα ( $V^6_5/V - V^7 - V^6_5/IV - IV - ii^6 - V^6_5/V$  και  $V$ ), η οποία όντως υλοποιείται στην θέση του μ. 135 και προεκτείνεται μέχρι το πέρας της επεξεργασίας, κάνοντας μνεία στην κατακλείδα της εκθέσεως (στα μ. 135-138) αλλά και στο θεματικό σύμπλεγμα που προηγείτο της τελικής αυτής πτώσεως (στα μ. 139-143). Επομένως, ολόκληρη η επεξεργασία συνίσταται εν τέλει σε δύο άνισα τμήματα (μ. 85-100 και 101-143), καθ’ ότι η πορεία της μετά το μ. 106 ανατρέπει τον μέχρι τούδε τυπικότατο τονικό και θεματικό της σχεδιασμό, ακυρώνοντας την προοπτική της πτωτικής επικύρωσης της τονικότητας της σχετικής αλλά και θέτοντας παράλληλα στο περιθώριο την πλήρη θεματική ανακύκληση του υλικού της εκθέσεως με την αδιόρατη επισύναψη ενός αναλογικά τεράστιου συνδετικού περάσματος προς την επανέκθεση στα μ. 107-143, που μεταβάλλει ριζικά και εκσυγχρονίζει τις προδιαγραφές της παρούσας μακροδομικής ενότητας κατά τις επιταγές του όψιμου 18ου αιώνας.

Η επανέκθεση του υπό συζήτηση μέρους είναι εξαιρετικά απλή: τα μ. 144-165 ταυτίζονται με τα μ. 1-22 της εκθέσεως, ενώ τα μ. 166-209 μεταφέρουν με επουσιώδεις αναπροσαρμογές ολόκληρο το δεύτερο “ήμισυ” της εκθέσεως στην Ρε-μείζονα (πρβλ. τα μ. 37-80). Συνεπώς, εάν θεωρήσουμε ότι στην έκθεση υπήρχε μία διπλή μεταβατική περιοχή, τότε στην επανέκθεση διατηρείται μονάχα το πρώτο (μη μετατροπικό) σκέλος της και εξαλείφεται το (μετατροπικό) δεύτερο ως περιττό, ενώ στην περίπτωση της εναλλακτικής αντιμετώπισης των μ. 1-22 ως ενιαίας κύριας περιοχής προκύπτει και πάλι η παραγραφή ολόκληρης της ακόλουθης μεταβάσεως, αφού η λειτουργία της αναπληρώνεται από την μισή πτώση-τομή στην κύρια τονικότητα που προηγείται.

Η έλλειψη οιασδήποτε λειτουργικής αναγκαιότητας εξηγεί, συν τοις άλλοις, και την παράβλεψη του συνδετικού περάσματος στο κλείσιμο της επανεκθέσεως, αφού η coda

εισάγεται από την Ρε-μείζονα, διαδεχόμενη άμεσα την τελευταία τέλεια πτώση της τρίτης μακροδομικής ενότητας. Μήπως λοιπόν έχουμε εδώ να κάνουμε με μια ολότελα προαιρετική και διόλου αναγκαία προσθήκη στην συνολική μορφή – η οποία τυπικά φαίνεται πως θα μπορούσε κάλλιστα να έχει ολοκληρωθεί στο μ. 209; Η απάντηση στο παραπάνω ερώτημα θα μπορούσε να είναι καταφατική αλλά και αποφαιτική συγχρόνως, καθώς η επισύναψη αυτής της κατ' αρχήν *πλεοναστικής* coda έχει ουσιαστική και δη πολυσήμαντη συνεισφορά στο εν λόγω μέρος, όπως θα φανεί στην συνέχεια. Κατ' αρχάς, η έναρξή της παραπέμπει αμφίσημα στο κύριο θέμα του μέρους: αφ' ενός, τα μ. 210-217 είναι ταυτόσημα με τα μ. 85-92 (σε μεταφορά στην κύρια τονικότητα), υποδηλώνοντας επομένως την εφαρμογή μιας ευρύτερης θεματικής ανακύκλισης από την έκθεση και την επεξεργασία στην επανέκθεση και την coda από κοινού· αφ' ετέρου όμως, τα μ. 210-225 συνιστούν και ένα παράλλαγμα των μ. 1-16 της εκθέσεως, προτού εξελιχθούν καινοφανώς στα μ. 226-229 προς μία ημιτελή πτωτική διαδικασία στα μ. 230-231, ενισχύοντας έτσι αναδρομικά την εντύπωση πως τα μ. 1-22 αποτελούν όντως μία ενιαία θεματική περιοχή στην έκθεση, που ως τέτοια ανακαλείται εν τέλει και στην coda, με ορισμένες βέβαια μεταβολές και – αναπόφευκτα – με μία πλήρως ανακατασκευασμένη απόληξη, η οποία τείνει πλέον προς μία ισχυρότερη, τέλεια (αντί για μισή) πτώση. Εντούτοις, η πτώση αυτή ουδέποτε πραγματοποιείται, αφού στα μ. 232-233, 234-235 και 236-239 υποκαθίσταται από μη πτωτικές εναλλαγές V – I με την απρόσμενη επιστροφή της coda στην αφετηρία της (πρβλ. τα μ. 210-211) αλλά και την τελική μετάπλαση του δεδομένου θεματικού υλικού μέχρι τα εναπομείναντα μ. 240-243 επί της συγχορδίας της τονικής. Κατά συνέπειαν, η παρούσα καταληκτική ενότητα δημιουργεί αξιοπρόσεκτους και συνεκτικούς δεσμούς με όλες τις προηγούμενες: ανατρέχει στο κύριο θέμα της εκθέσεως, αντιστοιχεί στην έναρξη της επεξεργασίας αλλά και αποτελεί συλλήβδην προέκταση της ύστατης τέλειως πτώσεως της επανεκθέσεως. Επιπλέον δε, παρουσιάζει και μια μοναδικότητα: σε ένα μέρος το οποίο εξελίσσεται ολόκληρο σε ένα – αποκλειστικά – επίπεδο δυναμικής εντάσεως (σχετικά υψηλό, καθ' ότι το *forte* είναι η αυτονόητη επιλογή για την έναρξη ενός γρήγορου μέρους εκείνη την εποχή και γι' αυτό δεν καταγράφεται καν επί της παρτιτούρας), αυτή και μόνον αυτή διαφοροποιείται στο τέλος, διαμορφώνοντας έναν επίλογο σταδιακής απόσβεσης του ήχου εν είδει (χιουμοριστικού) αποχαιρετισμού ή νοερής απομάκρυνσης των ακροατών από μια μουσική παράσταση που δύναται να συνεχίζεται εις το διηνεκές! Άρα, η εν λόγω coda υπερβαίνει εκφραστικά οτιδήποτε έχει προηγηθεί, αποπερατώνοντας το μέρος αλλά και το έργο ολόκληρο με μια ερμηνευτικά πολυδιάστατη αποσιώπηση...

1 Απριλίου 2017  
Ιωάννης Φούλιας