

**Joseph Haydn, Σονάτα για πληκτροφόρο και βιολί σε Σολ-μείζονα, Hob. XV: 32 (1794):
I. Andante**

Κατά την διάρκεια της δεύτερης περιόδου του στο Λονδίνο (1794-1795), ο Haydn συνέθεσε όχι μόνον ορισμένα από τα σπουδαιότερα έργα του στο, τότε ακόμη δημοφιλές, είδος της σονάτας (τρίο) για πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού και τσέλλου αλλά και μία – μοναδική στην συνολική του εργογραφία – σονάτα για πληκτροφόρο και βιολί (κάποιες επιπρόσθετες πάρτες που παραδίδονται για βιολοντσέλλο δεν θεωρούνται γνήσιες). Το τελευταίο αυτό έργο είδε το φως το 1794 και αποτελείται από δύο μέρη: ένα αργό πρώτο σε τριμερή παρατακτική μορφή και ένα γρήγορο δεύτερο μέρος σε μορφή σονάτας· η παρούσα ανάλυση αφορά το εναρκτήριο μέρος.

Η πρώτη ενότητα του Andante παρουσιάζει το κύριο θέμα στην Σολ-μείζονα, σε τριμερή δομή με καταγεγραμμένες επαναλήψεις. Ένα πρώτο τμήμα διακρίνεται στα μ. 1-12 και αποτελείται ειδικότερα από δύο ανισομεγέθεις φράσεις που συγκροτούν από κοινού μία υβριδική δομή πρώτου τύπου. Η αρχική φράση (μ. 1-4) εισάγει μία δίμετρη βασική ιδέα, από το μοτιβικό υλικό της οποίας απορρέει ουσιαστικά όλο το υπόλοιπο μέρος, ενώ μετά την εναρκτήρια επέκταση της τονικής η πτωτική διαδικασία των μ. 3-4 αναλαμβάνει να οδηγήσει σε μία μισή πτώση στην κύρια τονικότητα. Η συμπαγής αυτή φράση θα μπορούσε κάλλιστα να συνιστά το πρώτο σκέλος μίας τυπικής περιόδου· εντούτοις, το οκτάμετρο που ακολουθεί δεν επανέρχεται στην προηγούμενη βασική ιδέα, αλλά εξελίσσεται απευθείας κατά τις προδιαγραφές του δεύτερου σκέλους μίας προτάσεως (με χαρακτηριστική την διαδικασία της αποσπασματοποίησης στα παρεμφερή δίμετρα 5-6 και 7-8 της συνέχισης) προκειμένου να φέρει σε πέρας το τμήμα αυτό με μία ισχυρότερη, τέλεια πτώση στην Σολ-μείζονα (μ. 9-12). Μέχρι αυτό το σημείο, το πληκτροφόρο είναι το βασικό όργανο και το βιολί περιορίζεται σε συνοδευτικό ρόλο· κατά την καταγεγραμμένη επανάληψη του πρώτου αυτού τμήματος στα μ. 13-24, ωστόσο, η βασική μελωδική γραμμή μεταφέρεται πλέον στο βιολί και αυτό δίνει την δυνατότητα στο πληκτροφόρο να προσθέσει στα μ. 17-24 μία ακόμη, δευτερεύουσα και εν πολλοίς συμπληρωματική μελωδία (σαν ένα “αντίθεμα”, ούτως ειπείν) που εμπλουτίζει αντιστικτικά την μέχρι πρότινος αμιγώς ομοφωνική υφή.

Το δεύτερο τμήμα της παρούσας ενότητας θέτει εν συνεχεία στο επίκεντρό του την τονικότητα της δεσπόζουσας και μάλιστα οργανώνεται ως σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος, με τις τρεις βασικές λειτουργίες του να εκδηλώνονται χωριστά η μία από την άλλη σε διαδοχικά τετράμετρα. Η φράση των μ. 25-28, συγκεκριμένα, ανακατασκευάζει το περιεχόμενο των μ. 1-4 με το συμφέρον της διαμόρφωσης μίας ομαλής μεταβάσεως προς την Ρε-μείζονα, όπως εν τέλει φανερώνει η καλά αρθρωμένη μισή πτώση σε αυτήν. Η δευτερεύουσα τονικότητα της δεσπόζουσας εδραιώνεται κατόπιν στην επόμενη φράση των μ. 29-32, η οποία έρχεται με τα χαρακτηριστικά του δεύτερου σκέλους μιας προτάσεως – πρωτίστως δια της ριζικής αποσπασματοποίησης στα μ. 29 και 30 – αλλά και με την ισχυρή πτωτική της κατάληξη να συμπληρώσει την προηγούμενη και να συνδιαμορφώσει εν προκειμένω άλλη μία ευρύτερη υβριδική δομή πρώτου τύπου. Η τρίτη και τελευταία λειτουργία του συμπλέγματος, ήτοι αυτή του συνδετικού περάσματος προς την επικείμενη επαναφορά, λαμβάνει έπειτα χώραν στα μ. 33-36, τα οποία επεκτείνουν την συγχορδία της Ρε-μείζονος ως δεσπόζουσα πλέον της αρχικής τονικότητας.

Έτσι, από το μ. 37 μπορεί πια να ακολουθήσει άμεσα το τρίτο τμήμα, αναδιατυπώνοντας με ορισμένες τροποποιήσεις το περιεχόμενο του πρώτου και λαμβάνοντας ειδικότερα ως εφιαλτήριο την υφολογικά πλουσιότερη εκδοχή των μ. 13-24, προκειμένου τώρα να αποκατασταθεί εκ νέου η ισορροπία μεταξύ των οργάνων που είχε νωρίτερα αρθεί στα μ. 25-36 (καθώς σε όλη την έκταση του μεσαίου αντιθετικού τμήματος ο ρόλος του βιολιού είχε και πάλι καταστεί εμφανώς συνοδευτικός). Μάλιστα, η φράση των μ. 41-48 ενισχύει και εξελίσσει περαιτέρω την αναφαινόμενη πολυφωνική ανάπτυξη των μ. 17-24, αφού η άλλοτε

βασική μελωδία καλείται πλέον να υποστηρίξει με την μεταφορά της στην χαμηλότερη φωνή (ως γραμμή μπάσσου) μία νέα, τρίφωνη κατά βάση, αντιστικτική διαστρωμάτωση! Επιπλέον, η κατάληξή της σε μία ατελή πτώση (σε αντιδιαστολή με την τέλεια πτώση στην οποία έφθαναν τα αντίστοιχα μ. 12 και 24) δεν επιτρέπει πια στο τμήμα αυτό να ολοκληρωθεί δίχως την προσθήκη μίας ακόμη τετράμετρης φράσεως στα μ. 49-52, η οποία ανακαλεί για ύστατη φορά την επικεφαλής βασική ιδέα προτού οδηγηθεί σε μία οριστική (τέλεια) πτώση. Στην πραγματικότητα, εδώ διαμορφώνεται αναδρομικά ό,τι θα μπορούσε να είχε αποτελέσει την δεύτερη φράση τόσο του πρώτου όσο και του τρίτου τμήματος του παρόντος θέματος, σε περίπτωση που κάποιο από αυτά προσελάμβανε την (απλούστερη) δομή μιας συμμετρικής περιόδου – αυτής, δηλαδή, που θα σχηματιζόταν εάν, φέρ' ειπείν, τα μ. 41-48 εξέλειπαν και επέτρεπαν στα μ. 37-40 (ή στα αντίστοιχά τους μ. 1-4 / 13-16 νωρίτερα) να συνδεθούν απευθείας με τα μ. 49-52!

Η επανάληψη ολόκληρου του δεύτερου και του τρίτου τμήματος ακολουθεί πλήρως καταγεγραμμένη στα μ. 53-64 και 65-80, με παραλλαγές που διέπονται από μεγαλύτερη ρυθμική πυκνότητα χάρη στην ανάπτυξη ποικίλων περασμάτων και φιγούρων δεκάτων-έκτων πότε στην μελωδία (σε εφαρμογή της παλαιόθεν γνωστής τεχνικής της *diminutio*) και πότε στο μέρος της συνοδείας· κατά τα άλλα όμως, δεν παρατηρούνται αξιοσημείωτες μεταβολές αρμονικής ή δομικής φύσεως, ενώ και η χαρακτηριστική πολυφωνική ύφανση των μ. 41-48 διατηρείται και εμπλουτίζεται ακόμη περισσότερο στα αντίστοιχα μ. 69-76: η υψηλότερη από τις τρεις ήδη υφιστάμενες φωνές παίζεται τώρα από το βιολί και η μεσαία μεταφέρεται μία οκτάβα χαμηλότερα στο αριστερό χέρι στο πληκτροφόρο ούτως, ώστε η άλλοτε επουσιώδης ετεροφωνική συνοδεία του δεξιού χεριού στο πληκτροφόρο να μπορέσει να χειραφετηθεί πλήρως και με την φανταχτερή της κίνηση δεκάτων-έκτων να αποτελέσει μία ακόμη, τέταρτη και ιδιαιτέρως προβεβλημένη μελωδική γραμμή που πλέκεται αντιστικτικά με όλες τις άλλες. Διαπιστώνεται επομένως ότι οι παρηλλαγμένες επαναλήψεις που εμπεριέχονται στο κύριο θέμα συμβάλλουν τόσο στην εξισορρόπηση του ρόλου του βιολιού έναντι αυτού του πληκτροφόρου όσο και στην συστηματική ανάδειξη μιας σειράς από δυνατότητες αντιστικτικής ανάπτυξης που παρέμεναν τελείως αφανείς κατά την πρωταρχική διατύπωση της μελωδίας των μ. 5-12 σε ένα αυστηρά ομοφωνικό υφολογικό πλαίσιο!

Μετά το πέρας της εναρκτήριας ενότητας του μέρους (με όλες τις επαναλήψεις) κάνει την εμφάνισή της η επόμενη ενότητα, που είναι ένα επεισόδιο τύπου εσωτερικού θέματος στην ομώνυμη τονικότητα της σολ-ελάσσονος. Μία πρώτη φράση στα μ. 81-84 παραπέμπει εμμέσως στην αφετηρία του μέρους, καθώς με παρόμοιο μοτιβικό υλικό αλλά και δομική συγκρότηση καταλήγει σε μισή πτώση, έχοντας όμως παραχωρήσει τον πρωταγωνιστικό ρόλο στο βιολί. Το πληκτροφόρο έρχεται πιο αποφασιστικά στο προσκήνιο κατά την ακόλουθη φράση των μ. 85-92, η οποία μετατοπίζεται από την έναρξή της στην Σι-ύφεση-μείζονα και αναπτύσσει ενδελεχώς μία φιγούρα δεκάτων-έκτων που προέρχεται από το τέλος της προηγούμενης ενότητας· από δομικής απόψεως, εξ άλλου, αυτή η δεύτερη φράση διαμορφώνει το δεύτερο σκέλος μίας υβριδικής δομής πρώτου τύπου, με συνέχιση στα μ. 85-86 (εδώ η αποσπασματοποίηση συνοδεύεται και από εμφανή επιτάχυνση στην ρυθμική επιφάνεια) και πτωτική διαδικασία στα μ. 87-90α που αποφέρει μία τέλεια πτώση στην νέα τονικότητα με επισυναπτόμενη τρίμετρη καταληκτική προέκταση σε επικάλυψη (μ. 90-92). Από τα παραπάνω συμπεραίνεται ότι ολόκληρο το πρώτο τμήμα της παρούσας ενότητας, το οποίο εκτείνεται στα μ. 81-92, έχει συγκροτηθεί αναλογικά προς το επικεφαλής τμήμα της προηγούμενης ενότητας, με μόνη σημαντική διαφορά τον μετατροπικό του προσανατολισμό προς την στενά συγγενική δευτερεύουσα τονικότητα της σχετικής μείζονος.

Εξαιτίας αυτού, το επόμενο τμήμα της δεύτερης ενότητας αναλαμβάνει να αντιστρέψει την παραπάνω αρμονική πορεία, επαναπροσεγγίζοντας την σολ-ελάσσονα και προετοιμάζοντας μία πιθανή επαναφορά: στα μ. 93-95, συγκεκριμένα, η καταληκτική χειρονομία του αμέσως προηγούμενου τμήματος (μ. 92) επαναλαμβάνεται και αρχίζει να αναπτύσσεται προς την

υποδεσπόζουσα (III [- V²/VI], V⁷/iv, iv), ενώ στα μ. 96-99 ακολουθεί η αλυσιδοποίηση της προηγούμενης δομικής μονάδος κατά έναν τόνο υψηλότερα (iv, V²/VII, V⁷/v, v) αλλά και διευρυμένη κατά ένα μέτρο στο εσωτερικό της (το μ. 97 μπορεί να θεωρηθεί εμβόλιμο ή να ιδωθεί μαζί με το μ. 96 ως διπλασιασμός του “πρότυπου” μ. 93)· η ανάπτυξη του δεδομένου υλικού συνεχίζεται, εξ άλλου, τόσο στα μ. 100-103a, όπου εν τέλει πραγματοποιείται μία χαρακτηριστική μισή πτώση στην σολ-ελάσσονα (V², i⁶ – V⁶, i – vii^{6#}/V, V), όσο και στα μ. 103-108, τα οποία προεκτείνουν την καταληκτική δεσπόζουσα σε ένα πέρασμα που ανακαλεί παροδικά και υλικό από τα μ. 90-91. Συνεπώς, τα μ. 93-108, με την πολύ χαλαρή δομική τους συγκρότηση και την ανοικτή αρμονική τους κατάληξη στην δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς του επεισοδίου, δεν μπορούν παρά να συνιστούν το μεσαίο αντιθετικό τμήμα μιας ευρύτερης τριμερούς δομής. Η άρση του μ. 108 μοιάζει μάλιστα έτοιμη να οδηγήσει στο τρίτο και τελευταίο τμήμα, το οποίο προσέτι θα μπορούσε κάλλιστα να περιλαμβάνει την επαναφορά τόσο των μ. 81-84 όσο και των μ. 85-92 σε μεταφορά στην σολ-ελάσσονα (κατά την πρακτική, δηλαδή, που εφαρμόζεται και στον σονατοειδή έβδομο δομικό τύπο μενουέττου).

Όχι όμως! Στο μ. 109 ο Haydn παρακάμπτει το τμήμα της επαναφοράς που ευλόγως αναμέναμε σε αυτό το σημείο και αφήνοντας ημιτελή την τριμερή δομή της προηγούμενης ενότητας προχωρά απευθείας στην επόμενη, που δεν είναι άλλη από την επαναφορά της αρχικής στην Σολ-μείζονα. Η παρούσα, τρίτη και τελευταία ενότητα του μέρους ανακαλεί άπαξ (δίχως επαναλήψεις) τα τρία τμήματα του κυρίου θέματος σε νέες, ακόμη πιο πυκνές από ρυθμικομελωδικής επόψεως παραλλαγές, οι οποίες μέχρι ενός σημείου αφορμώνται ουσιαστικά από τις ήδη παρηλλαγμένες επαναλήψεις της πρώτης ενότητας: έτσι, μετά τα μ. 109-112 που είναι πανομοιότυπα με τα μ. 13-16, τα μ. 113-120 ανακαλούν τα μ. 17-24 με αμοιβαία όμως αντιμετάθεση των μελωδικών γραμμών του βιολιού και του πληκτροφόρου καθώς και με ολοένα και περισσότερα περάσματα δεκάτων-έκτων μέχρι την τελική πτώση, ενώ το μεσαίο τμήμα επανέρχεται έπειτα στα μ. 121-132 εμπλουτίζοντας συστηματικά την εκδοχή των μ. 53-64 με ακόμη πιο γοργά περάσματα τριήχων δεκάτων-έκτων. Αντίθετα, για το τρίτο και τελευταίο τμήμα ο συνθέτης επιλέγει να διατηρήσει τις αμέσως προηγούμενες ρυθμικές αξίες και να τις αξιοποιήσει πλέον στα μ. 133-148a σε δεξιοτεχνικές φιγούρες που διαχέονται σε όλες τις επιμέρους φωνές, ανατρέχοντας όμως προς τούτο στις απλούστερες και ομοφωνικότερες ως προς την υφή τους αρχικές εκδοχές των φράσεων αυτών, δηλαδή στα μ. 37-40, 5-12 και 49-52a· άρα, η πρώτη και η τρίτη ενότητα φθάνουν στο αποκορύφωμά τους προβάλλοντας διαφορετικές αρετές, όπως καταδεικνύουν η αντιστικτική αρτιότητα της μιας και η δεξιοτεχνική δεινότητα της άλλης. Επιπλέον, η κατάληξη σε απατηλή πτώση στο μ. 148 λειτουργεί ως αφορμή και για μία μικρή διεύρυνση της τελευταίας ενότητας, η οποία εκδηλώνεται στο σημείο ακριβώς όπου αυτή αναμενόταν να ολοκληρωθεί: τα μ. 148-150 δημιουργούν ένα ελεύθερο πέρασμα που οδηγεί σε επανάληψη της τελευταίας τετράμετρης φράσεως του τρίτου τμήματος στα μ. 151-154, η οποία μάλιστα αυτήν την φορά παρουσιάζεται πολύ λιγότερο παρηλλαγμένη (σε μια μορφή πολύ κοντινή προς εκείνη των μ. 49-52) αλλά και επιτυγχάνει να κλείσει με μία τέλεια πτώση, ακολουθούμενη και από σύντομη καταληκτική προέκταση (αντί αυτοτελούς coda) στα μ. 155-158 – έναν μονόμετρο “απόηχο” της πτώσεως, για την ακρίβεια, τα διακριτά μορφώματα του οποίου επαναλαμβάνονται από φωνή σε φωνή, προτού το βασικότερο εξ αυτών μετασηματισθεί στην ακροτελεύτια σθεναρή πτωτική διαδικασία του μέρους.