

Εξετάσεις στο μάθημα «Μορφολογία της ευρωπαϊκής μουσικής II»  
15 Ιουνίου 2015

Θέμα: Joseph Haydn, *Κουαρτέττο εγχόρδων σε Ντο-μείζονα*, opus 9 αρ. 1 / Hob. III: 19 (1769-1770): I. Moderato (μ. 1-72)

Ερωτήσεις

1. Πρόκειται για μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία, διμερή ή τριμερή; Απαντήστε εξετάζοντας όλα τα παραπάνω ενδεχόμενα και αναλύοντας τους λόγους για τους οποίους καθένα εξ αυτών ευσταθεί ή απορρίπτεται.
2. Ποιά επιμέρους τμήματα διακρίνετε στα μ. 1-30 και πώς αιτιολογείτε την λειτουργία τους;
3. Τί συνιστούν τα μ. 44-47; Σε ποιά μακροδομική ενότητα εντάσσονται και πώς επιτελούν τον ρόλο τους από αρμονικής και θεματικής απόψεως;
4. Σε ποιά τμήμα της πρώτης ενότητας αντιστοιχούν τα μ. 51-56 και σε τί ακριβώς διαφέρουν από εκείνο;

Απαντήσεις

1. Η υπόδειξη για την επανάληψη των μ. 1-30 αλλά και των μ. 31-72 στην συνέχεια φανερώνει αμέσως ότι δεν έχουμε να κάνουμε με μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία, αφού σε αυτήν απουσιάζει εξ ορισμού κάθε μακροδομική επανάληψη. Τώρα, τα μ. 48-50 είναι ταυτόσημα με τα μ. 4-6, τα οποία – με την σειρά τους – αποτελούν παράλλαγμα των μ. 1-3. Συνεπώς, στην περίπτωση που εξετάζουμε υφίσταται διπλή επαναφορά του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα και, ως εκ τούτου, η συνολική μορφή σονάτας είναι τριμερής (με έκθεση στα μ. 1-30, επεξεργασία στα μ. 31-47 και επανέκθεση στα μ. 48-72) και όχι διμερής (η καίρια διαφοροποίηση της οποίας από τον τριμερή τύπο σονάτας έγκειται ακριβώς στην απουσία επανεκθέσεως του κυρίου θέματος).

2. Η εναρκτήρια θεματική ιδέα παρουσιάζεται στα μ. 1-3 στην Ντο-μείζονα και ολοκληρώνεται με ατελή πτώση σε αυτήν, ενώ κατόπιν επαναλαμβάνεται σε παραλλαγή στα μ. 4-6. Ακολουθεί ένα τμήμα οκτώ μέτρων, το οποίο παραμένει επίσης στην αρχική τονικότητα, αλλά καταλήγει σε μισή πτώση σε αυτήν στο μ. 14. Έπειτα, μία νέα θεματική ιδέα, περισσότερο αντιστικτικής υφής, εισάγεται στο μ. 15 στην Σολ-μείζονα και αποπερατώνεται γρήγορα, με μία τέλεια πτώση στον πρώτο χρόνο του μ. 19. Σε εκείνο το σημείο, ένα πέρασμα του πρώτου βιολιού οδηγεί σε ένα επόμενο τμήμα (μ. 20-24), το οποίο ακούγεται ολόκληρο στην σολ-ελάσσονα και μάλιστα καταλήγει στην δεσπόζουσά της χωρίς πτώση. Έτσι, στα μ. 25-29a η Σολ-μείζονα επανέρχεται στο προσκήνιο και με την βοήθεια ενός δεξιοτεχνικού περάσματος του πρώτου βιολιού φθάνει σε μία τέλεια πτώση στην θέση του μ. 29, η οποία προεκτείνεται με περαιτέρω εναλλαγές V – I στο δίμετρο 29-30.

Κατά συνέπεια, ως κύριο θέμα ορίζονται όχι μόνον τα μ. 1-3 αλλά και η παρηλλαγμένη επανάληψή τους στα μ. 4-6. Το τμήμα που ακολουθεί στα μ. 7-14 επέχει μεταβατική λειτουργία, αφού η μισή πτώση στην αρχική τονικότητα, με την οποίαν ολοκληρώνεται, είναι χαρακτηριστική μιας μη μετατροπικής μεταβάσεως προς την πλάγια περιοχή της εκθέσεως. Πράγματι, η Σολ-μείζονα εδραιώνεται ξεκάθαρα στα μετέπειτα μ. 15-30, δηλαδή στο λεγόμενο “δεύτερο ήμισυ” της εκθέσεως. Πού όμως ολοκληρώνεται η πλάγια περιοχή και πού ξεκινά η καταληκτική περιοχή; Με άλλα λόγια, η επικυρωτική πτώση της Σολ-μείζονος είναι αυτή που λαμβάνει χώραν στο μ. 19 ή εκείνη που ακολουθεί στο μ. 29; Υπάρχουν κάμποσοι λόγοι για να υποστηριχθεί ότι η πλάγια περιοχή εκτείνεται μέχρι την έναρξη του μ.

29, περιορίζοντας το καταληκτικό τμήμα της εκθέσεως στα μ. 29-30: ο σημαντικότερος λόγος αφορά την αλλαγή από τον μείζονα στον ελάσσονα τρόπο που διαδέχεται την πρώτη τέλεια πτώση στην νέα τονικότητα και αποτελεί ένα σύνηθες μέσο διεύρυνσης της πλάγιας περιοχής της εκθέσεως, ιδίως στο ρεπερτόριο των μέσων του 18ου αιώνος: επιπλέον, η υφολογική συγγένεια των μ. 15-19a και 19-24, η εμφαντική στάση επί της δεσπόζουσας στο μ. 24 (που δεν αρμόζει σε μια κατακλείδα), αλλά και το χαρακτηριστικά δεξιοτεχνικό πέρασμα των μ. 25-29a, το οποίο ανταποκρίνεται πλήρως σε αυτό που ο Galeazzi όριζε ως “πτωτική περίοδο”, δεν αφήνουν καμμία αμφιβολία για το ότι η πλάγια περιοχή της εκθέσεως εκτείνεται εν τέλει από το μ. 15 μέχρι την θέση του μ. 29, αποτελούμενη από τρία επιμέρους μορφώματα στην δευτερεύουσα τονικότητα της Σολ-μείζονος αλλά και την ομώνυμή της ελάσσονα εν είδει παρεμβολής. Το γεγονός δε ότι το “δεύτερο ήμισυ” της εκθέσεως επανεκτίθεται αργότερα, στα μ. 57-72, στην Ντο-μείζονα χωρίς καμμία ουσιαστική μεταβολή, έρχεται να επιβεβαιώσει όλες τις παραπάνω διαπιστώσεις.

3. Τα μ. 44-47 αποτελούν το *συνδετικό πέρασμα* με το οποίο αποπερατώνεται η ενότητα της επεξεργασίας. Πιο συγκεκριμένα, ο “πυρήνας” της επεξεργασίας έχει ήδη ολοκληρωθεί στο μ. 43 με μία τέλεια πτώση στην λα-ελάσσονα, δηλαδή – κατά τα ειωθότα – στην τονικότητα της σχετικής. Ανακαλώντας λοιπόν το πρώτο θεματικό μόρφωμα της πλάγιας περιοχής της εκθέσεως (πρβλ. τα μ. 15 κ.εξ.), ο συνθέτης διαμορφώνει εδώ μία τυπική αρμονική αλυσίδα κατά πέμπτες (i της λα-ελάσσονος = vi της Ντο-μείζονος – V/ii – ii και ii – V/V – V), προκειμένου να προετοιμάσει ομαλά την επαναφορά της τονικής της Ντο-μείζονος στο σημείο όπου ξεκινά πλέον η επανέκθεση (μ. 48).

4. Τα μ. 51-56 αντιστοιχούν στα μ. 7-14, δηλαδή στην μετάβαση της εκθέσεως. Η αρχή είναι ολόγρια (πρβλ. τα μ. 51-53a με τα μ. 7-9a), όμως το υλικό των μ. 10-12 ανακατασκευάζεται στο δίμετρο 54-55 τονικοποιώντας την περιοχή της υποδεσπόζουσας, όπως συμβαίνει συχνά στην εξέλιξη της μεταβάσεως μιας επανεκθέσεως στο κλασσικό (και δη στο “προκλασσικό”) ρεπερτόριο. Τελικά, στο μ. 56 πραγματοποιείται μία μισή πτώση στην κύρια τονικότητα, η οποία αντιστοιχεί σε εκείνη του μ. 14 της εκθέσεως, παρ’ ότι τώρα υλοποιείται με τελείως διαφορετικό μοτιβικό υλικό. Συνεπώς, το μεταβατικό τμήμα της επανεκθέσεως έχει συρρικνωθεί κατά δύο μέτρα σε σχέση με το αντίστοιχο της εκθέσεως, διατηρώντας εντούτοις την ίδια – επί της ουσίας – πτωτική απόληξη με εκείνο και παρεμβάλλοντας συνάμα μία εμφαντική στροφή προς την υποδεσπόζουσα στο εσωτερικό του.

15 Ιουνίου 2015  
Ιωάννης Φούλιας