

Joseph Haydn, *Τρίο με πληκτροφόρο σε Ρε-μείζονα*, Hob. XV: 24 (1795): I. Allegro

Η ενασχόληση του Haydn με το είδος της σονάτας για πληκτροφόρο με συνοδεία ενός ή δύο άλλων μελωδικών οργάνων (συνήθως ενός βιολιού ή φλάουτου και ενός βιολοντσέλλου), που υπήρξε γενικότερα δημοφιλέστατο κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνας, κορυφώθηκε περί το 1795, όταν είδαν το φως 15, συνολικά, τέτοια έργα για πληκτροφόρο, βιολί και βιολοντσέλλο. Τα περισσότερα από αυτά κυκλοφόρησαν για πρώτη φορά σε συλλογές των τριών έργων· έτσι, το *Τρίο με πληκτροφόρο σε Ρε-μείζονα*, Hob. XV: 24, απετέλεσε το πρώτο έργο μίας τέτοιας τριάδος, η οποία δημοσιεύθηκε τον Οκτώβριο του 1795, ενώ η σύνθεσή της θεωρείται βέβαιο ότι είχε αποπερατωθεί ήδη κατά την διάρκεια – και ιδίως προς το τέλος – της δεύτερης παραμονής του Haydn στο Λονδίνο, από τον Φεβρουάριο του 1794 μέχρι τον Αύγουστο του 1795. Το συγκεκριμένο τρίο συνίσταται σε τρία μέρη και το πρώτο (και εκτενέστερο) εξ αυτών ακολουθεί τις συνήθειες προδιαγραφές μιας τριμερούς μορφής σονάτας, όπως θα καταδειχθεί και από την ακόλουθη ανάλυση.

Το Allegro τούτο ανοίγει με μία μεμονωμένη συγχορδία της Ρε-μείζονος, που εκτελείται με μεγάλη ηχηρότητα και έκδηλη εξωστρέφεια από όλα τα όργανα. Αυτή η εναρκτήρια χειρονομία δεν αποτελεί, εντούτοις, την κεφαλή ενός θέματος, καθώς η μουσική ροή διακόπτεται αμέσως μετά από μία παρατεταμένη γενική παύση, προκειμένου να αποκατασταθεί στο επόμενο μέτρο με μία νέα, πολύ πιο λεπτή και σε χαμηλή δυναμική ένταση εκφορά της συγχορδίας της τονικής. Στην πραγματικότητα, λοιπόν, το κύριο θέμα του μέρους αυτού ξεκινά από το μ. 2 και διακρίνεται από ήπια και μελωδική έκφραση, αφού η εναλλακτική δυνατότητα της παρουσίας μιας πολύ δυναμικής και πομπώδους, οιονεί συμφωνικής ή ακόμη και “ηρωικής” επικεφαλής θεματικής ιδέας έχει επί της ουσίας απορριφθεί εν τη γενέσει της: το μ. 1 λειτουργεί μονάχα ως μια (βραχύτατη) εισαγωγή στο Allegro, με χαρακτήρα τελείως αντιθετικό προς αυτόν του κυρίου θέματος που ακολουθεί, ενώ ουδέποτε επανεμφανίζεται και κατά την μετέπειτα εξέλιξη του εν λόγω έργου (ας προσεχθεί ότι δεν περιλαμβάνεται καν στην προβλεπόμενη επανάληψη της εκθέσεως, τουτέστιν των μ. 2-70).

Η πρώτη θεματική ιδέα της εκθέσεως παρουσιάζεται στα μ. 2-7 και 8-13a με την δομή μιας ολοκληρωμένης και συμμετρικής περιόδου στην Ρε-μείζονα: η πρώτη φράση είναι εξάμετρη και καταλήγει σε μισή πτώση, ενώ η δεύτερη φράση αναδιατυπώνει το αρχικό υλικό, ξεκινώντας από την επιτονική, και αρθρώνει στο κλείσιμό της μία ισχυρότερη, τέλεια πτώση. Ως εκ τούτου, στο μ. 13 έχει σίγουρα αποπερατωθεί ένα πρώτο δομικό τμήμα. Δεν είναι ωστόσο σαφές αν το τμήμα αυτό ταυτίζεται με το σύνολο της κύριας περιοχής της εκθέσεως ή η τελευταία επεκτείνεται και στα μ. 13-29 που ακολουθούν σε επικάλυψη. Εν πρώτοις, δίνεται η εντύπωση ότι τα μ. 13-20a συνιστούν μια καταληκτική προέκταση του προηγούμενου θέματος, καθώς το περιεχόμενό τους απορρέει εν μέρει από μοτίβα που έχουν προηγηθεί (πρβλ. την συνοδευτική γραμμή του βιολιού στα μ. 13-14a με τα μ. 10-11a) και οδηγεί σε νέα πτώση στην κύρια τονικότητα, η οποία αυτήν την φορά είναι μάλλον ατελής παρά τέλεια (κρίνοντας από την κύρια μελωδική γραμμή που εκτελείται από το δεξί χέρι στο πληκτροφόρο). Στην συνέχεια, όμως, ένα παράλλαγμα της παραπάνω φράσεως στα μ. 20-29 στρέφεται προς μία μισή πτώση στην Ρε-μείζονα, η οποία εκδηλώνεται ήδη στο μ. 26 και κατόπιν προεκτείνεται μέχρι την τομή του μ. 29. Άρα, μένει να φανεί από την περαιτέρω εξέλιξη της εκθέσεως, είτε ακόμη της συνολικής μορφής, αν στα μ. 2-13a και 13-29 έχουμε μία ευρύτερη κύρια περιοχή ή ένα μικρότερης εκτάσεως κύριο θέμα και μία διακριτή, μη μετατροπική μετάβαση. Με τα μέχρι στιγμής δεδομένα, αμφότερες οι θεωρήσεις αυτές είναι εξίσου πιθανές και αποδεκτές, αφού η κύρια τονικότητα ουδόλως έχει αποχωρήσει μέχρι τούδε από το προσκήνιο, αλλά παράλληλα η ιδιαίτερη ρυθμική ενεργητικότητα και το υψηλό επίπεδο της δυναμικής που επικρατούν στο δεύτερο τμήμα, από κοινού και με την κατάληξή του σε μία ενδιάμεση – κατά τα φαινόμενα – τομή, έρχονται να προσδώσουν σε αυτό ειδικά το χωρίο έναν έντονα μεταβατικό (καίτοι μη μετατροπικό) χαρακτήρα.

Σε κάθε περίπτωση, αυτό που ακολουθεί στα μ. 30 κ.εξ. σίγουρα δεν σηματοδοτεί την αναμενόμενη έναρξη της πλάγιας περιοχής της εκθέσεως. Η επικεφαλής θεματική ιδέα του μέρους επανεισάγεται μετά την τομή του μ. 29 στο περιβάλλον της Φα-μείζονος, διακόπτεται όμως πρόωρα και αλυσιδοποιείται έναν τόνο υψηλότερα, στα μ. 30-31 και 32-33, προτού το παρεστιγμένο μοτίβο από την άρση για το μ. 4 αρχίσει να αναπτύσσεται στα μ. 34-38 με σαφή προσανατολισμό προς την δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος. Αντιλαμβανόμενοι, λοιπόν, αναδρομικά την αρμονική πορεία των μ. 30-39a, παρατηρούμε ότι εδώ υφίσταται μια μετατροπική εξέλιξη από το περιβάλλον της ομώνυμης της κύριας τονικότητας προς εκείνο της ελάσσονος δεσπόζουσας, με απώτερο στόχο την πραγματοποίηση μίας μισής πτώσεως στην τελευταία: η διαδοχή III – iv – ii⁶ – vii⁴₃ – i⁶ της ρε-ελάσσονος στα μ. 30-36 δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την εκδήλωση μιας εμφαντικής μισής πτώσεως στην λα-ελάσσονα (με την μεσολάβηση μίας “γερμανικής” συγχορδίας διπλής δεσπόζουσας) στα μ. 37-39a, η οποία κατόπιν προεκτείνεται τόσο στα μ. 39-43a, με αναδρομή στο υλικό του δεύτερου δομικού τμήματος της εκθέσεως (πρβλ. τα πολύ παρεμφερή μ. 20-24a), όσο και στα μ. 43-45, με την εμφάνιση ενός ελεύθερου και σχετικά απέριπτου μελωδικού περάσματος που εν προκειμένω λειτουργεί ως ένα απλό “γέμισμα τομής”. Συνεπώς, η λειτουργία του τρίτου δομικού τμήματος της εκθέσεως (μ. 30-45) είναι ξεκάθαρα μεταβατική: σε αρμονικό επίπεδο, προλειαίνεται το έδαφος για την εμφάνιση της αναμενόμενης δευτερεύουσας τονικότητας, της Λα-μείζονος, μέσω της ομώνυμης της ελάσσονος, ενώ, από θεματικής επόψεως, το τμήμα αυτό ανατρέχει σε χαρακτηριστικά στοιχεία και των δύο προηγούμενων. Παρ’ όλα αυτά, η αποσαφήνιση της λειτουργίας του δεύτερου τμήματος της εκθέσεως εξακολουθεί για την ώρα να μην είναι εφικτή: διότι, όσο πιθανή κι αν είναι η εμφάνιση μιας μεταβάσεως έπειτα από το κλείσιμο της κύριας περιοχής με μισή πτώση στην αρχική τονικότητα, άλλο τόσο πιθανή παραμένει και η ερμηνεία μόνο των μ. 2-13a ως κύριας περιοχής (με κατάληξη σε τέλεια πτώση) που ακολουθείται από μία *διπλή μετάβαση*, με ένα μη μετατροπικό και ένα μετατροπικό σκέλος, στα μ. 13-29 και 30-45, αντίστοιχα! Επομένως, το ζήτημα αυτό παραμένει προς το παρόν ανοικτό προς επανεξέταση, με βάση τα δεδομένα που θα προκύψουν αργότερα από την μελέτη της επανεκθέσεως.

Ό,τι πάντως δεν ακολούθησε άμεσα μετά την τομή του μ. 29, κάνει πλέον την εμφάνισή του στα μ. 46 κ.εξ. Πρόκειται για το πλάγιο θέμα στην Λα-μείζονα, το οποίο, όπως κατά κανόνα συμβαίνει στο ώριμο έργο του Haydn, παράγεται από την επικεφαλής ιδέα του κυρίου θέματος. Άλλωστε, η “μονοθεματικότητα” αυτής της εκθέσεως είναι ιδιαίτερα έντονη, στον βαθμό που η ίδια ιδέα παρουσιάζεται στην έναρξη των τριών εκ των τεσσάρων δομικών τμημάτων της εκθέσεως που έχουν εξετασθεί μέχρι στιγμής! Ωστόσο, η συγκεκριμένη ιδέα χρησιμεύει εδώ μονάχα ως έναυσμα για την μετέπειτα πορεία προς την επικυρωτική πτώση της δευτερεύουσας τονικότητας της εκθέσεως, η οποία βασίζεται περισσότερο στην εξύφανση μιας νέας φηγούρας τριήχων ογδών, αρχικά (στα μ. 46-51a) με την μορφή μελωδικών ποικιλμάτων και έπειτα (στα μ. 51-57a) με την μορφή συνοδευτικών αρπισμών σε μια λιτή, εν μέρει χρωματική, καθοδική μελωδική πορεία από την πέμπτη βαθμίδα της κλίμακος προς την θεμέλιο (βλ. το δεξί χέρι στο πληκτροφόρο). Έτσι, το πλάγιο θέμα απαρτίζεται από δύο διακριτά μορφώματα στο πλαίσιο μίας ενιαίας φράσεως, η οποία σταδιακά (κατά την διάρκεια του δεύτερου πλαγίου μορφώματος) αποκτά ολοένα και μεγαλύτερη αρμονική κινητικότητα, ενώ διέρχεται και από το περιβάλλον της ομώνυμης ελάσσονος, λίγο προτού καταλήξει σε τέλεια πτώση στην Λα-μείζονα (μ. 51-57a: I⁶, V⁴₃, vii⁷/ii, vii⁴₃/V – vii⁷/i, i – ii⁶/i, i⁶₄ – V⁷ και I).

Προκειμένου, τώρα, ο μείζων τρόπος να εδραιωθεί περαιτέρω και με απόλυτη σαφήνεια, η έκθεση δεν αποπερατώνεται δίχως την προσθήκη δύο καταληκτικών μορφωμάτων στην Λα-μείζονα. Το πρώτο από αυτά, στα μ. 57-61a, βασίζεται σε μια τυπική πτωτική πορεία (I – vi – ii⁶ – I⁶₄ – V⁷ – I), τα πρώτα στάδια της οποίας ποικίλλονται με πολλές παρενθετικές δεσπόζουσες σε ζωηρό ρυθμό ογδών· μάλιστα, κατά την επανάληψη του ίδιου μορφώματος

που επιχειρείται στα μ. 61-66α, η τελική πτωτική διαδικασία ενισχύεται με την παρεμβολή και μίας εμφαντικότητας συγχορδίας ελαττωμένης εβδόμης με λειτουργία διπλής δεσπόζουσας στο μ. 64. Από την άλλη πλευρά, το δεύτερο καταληκτικό μόρφωμα, στα μ. 66-70, δεν είναι κάτι παραπάνω από μια απλή προέκταση της αμέσως προηγούμενης πτώσεως, με αντιχρονισμούς (στο πληκτροφόρο) και εναλλαγές συγχορδιών δεσπόζουσας και τονικής.

Η ενότητα της επεξεργασίας ξεκινά περίπου όπως και το τρίτο δομικό τμήμα της εκθέσεως, απομονώνοντας στα μ. 71-72 την δίμετρη αρχική ιδέα του κυρίου θέματος σε μεταφορά στην λα-ελάσσονα, αυτήν την φορά. Έτσι, η νέα ενότητα συνδέεται ομαλά με την προηγούμενη, αφού προεκτείνει το καταληκτικό της τονικό κέντρο στον αντίθετο τρόπο (στην ελάσσονα δεσπόζουσα). Ωστόσο, η μετέπειτα ανάπτυξη του δεδομένου θεματικού υλικού στον “πυρήνα” της επεξεργασίας αρχίζει με την διπλή παράθεση της επικεφαλής ιδέας του κυρίου θέματος σε μετάπτωση στην Φα-μείζονα, στα μ. 73-74 (στην γραμμή του μπάσσου) και 75-76 (στην υψηλότερη μελωδική γραμμή), όπου παράλληλα οι αδιάλειπτοι συνοδευτικοί αρπισμοί σε ρυθμό τριήχων ογδών υποδηλώνουν – εμμέσως πλην σαφώς – την παρουσία και ενός στοιχείου αντιπροσωπευτικού της πλάγιας περιοχής. Με την περαιτέρω μετατροπική εξύφανση του μελωδικού υλικού στο μ. 77, τρία επιπλέον παραλλάγματα της δίμετρης εναρκτήριας ιδέας παρουσιάζονται έπειτα στην σολ-ελάσσονα (στα μ. 78-79 και 80-81) αλλά και επί της δεσπόζουσας της λα-ελάσσονος (στα μ. 82-83), η οποία προεκτείνεται και στα μ. 84-87, προτού μεταλλαχθεί σε δεσπόζουσα της Ντο-μείζονος στα μ. 88-89, ενόσω μάλιστα οι αρπισμοί τριήχων ογδών επανακάμπτουν πλήρως στο μέρος της συνοδείας. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, οι επόμενες τρεις παραθέσεις της αρχικής ιδέας λαμβάνουν χώραν στα μ. 90-91, 92-93 και 94-95 στην Ντο-μείζονα, ενώ η ελεύθερη μετατροπική εξύφανση των μ. 96-97 προς την Ρε-μείζονα αλυσιδοποιείται κατά έναν ακόμη τόνο υψηλότερα στα μ. 98-99, προκειμένου εν τέλει να οδηγήσει σε νέα παράθεση του αρχικού διμέτρου στα μ. 100-101 στο περιβάλλον της μι-ελάσσονος, την οποία πλέον διαδέχεται μία παρατεταμένη γενική παύση-τομή στο μ. 102.

Σε αυτό το σημείο, ο τονικός σχεδιασμός της επεξεργασίας μοιάζει σιγά-σιγά να ξεκαθαρίζει: η αρμονική πορεία των μ. 71-97 κινείται μεν αποκλειστικά στο περιβάλλον της ομώνυμης ρε-ελάσσονος (v – III – iv – V/v και VII), όμως στα μ. 98-102 φαίνεται πως η στιγμιαία παλινόρθωση της Ρε-μείζονος επιδιώκει πια να προετοιμάσει την έλευση μιας δικής της συγγενικής περιοχής, που δεν είναι άλλη από την τονικότητα της σχετικής της υποδεσπόζουσας (ii). Ωστόσο, αντί ο Haydn να παραμείνει περισσότερο σε αυτήν, την εγκαταλείπει πάραυτα, μεταβαίνοντας απότομα στα μ. 103-106α στην σι-ελάσσονα, δηλαδή στην τονικότητα της σχετικής (vi), και μάλιστα ολοκληρώνει την τελευταία παράθεση της επικεφαλής ιδέας του μέρους με μία τέλεια πτώση σε αυτήν! Παρ’ ότι η πτωτική επικύρωση της τονικότητας της σχετικής ελάσσονος είναι αναμενόμενη στο κλείσιμο του πυρήνα της επεξεργασίας, δημιουργεί ιδιαίτερη εντύπωση ο αναπάντεχος τρόπος με τον οποίον η σι-ελάσσων εισάγεται στην προκειμένη περίπτωση ελάχιστα προτού επικυρωθεί πτωτικά, έπειτα από μια μακρά γενική παύση και ενώ η προηγούμενη αρμονική πορεία είχε στραφεί προς ένα διαφορετικό τονικό κέντρο, την μι-ελάσσονα, που μόνον εκ των υστέρων δύναται (και αυτό θεωρητικά, περισσότερο, παρά στην πράξη, δεδομένης της παρατεταμένης τομής που έχει μεσολαβήσει) να γίνει αντιληπτή ως η υποδεσπόζουσα της σι-ελάσσονος. Στην πραγματικότητα, επομένως, η εμφάνιση της σι-ελάσσονος είναι τόσο ξαφνική σε αυτό το σημείο, που έρχεται να προσδώσει τελείως νέο νόημα σε μια παλαιά και παραδεδομένη πρακτική: ο Haydn αποξενώνει σε τέτοιον βαθμό την σχετική ελάσσονα από την συνήθη εφαρμογή και λειτουργία της στο πλαίσιο μιας τυπικής επεξεργασίας σονάτας, προκειμένου να μπορέσει εδώ να την αξιοποιήσει κατά τρόπον καινοφανή, καθιστώντας ουσιαστικά ολότελα απρόσμενη την εστίαση σε αυτήν ακριβώς την τονικότητα που – υπό φυσιολογικές συνθήκες και εκ των προτέρων – θα συνιστούσε μακράν την πιθανότερη επιλογή για τον εν γένει τονικό προσανατολισμό της επεξεργασίας σε μια μορφή σονάτας στον μείζονα τρόπο.

Η πρωτική διαδικασία των μ. 103-106α επιχειρείται ακολούθως να επαναληφθεί στα μ. 106-108 με αναφορά πλέον στο πρώτο καταληκτικό μόρφωμα, γεγονός που έρχεται να υπογραμμίσει ακόμη περισσότερο την καθοριστική δομική σημασία αυτής της πτώσεως στην σι-ελάσσονα δια του άμεσου παραλληλισμού της με την βασική επικυρωτική πτώση της δευτερεύουσας τονικότητας της εκθέσεως (πρβλ. τα μ. 106 και 57). Εντούτοις, η διαφαινόμενη πτώση στο μ. 109 αποκόπτεται και στην θέση της εισάγεται μία ελεύθερη ανακατασκευή του υλικού του δεύτερου πλαγίου μορφώματος (βλ. μ. 51 κ.εξ.), η οποία στα μ. 109-121 διαμορφώνει ένα συνδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση, επανεμνηνώντας την σι-ελάσσονα στο περιβάλλον της τονικότητας αναφοράς και καταλήγοντας ομαλά στην δεσπόζουσα της (Ρε-μείζων: vi, vii⁷/vi, vi, V⁴₃/IV, vii⁷/V, vii⁴₃/i – I⁶, vii⁶, V⁶₅ και V⁷ με προέκταση στα πέντε τελευταία μέτρα).

Συμπερασματικά, η παρούσα επεξεργασία διαθέτει έναν εκτενή πυρήνα (μ. 73-108), ο οποίος αφιερώνεται πρωτίστως στην ανάπτυξη του επικεφαλής κυρίου θεματικού υλικού, ενσωματώνοντας όμως και συνοδευτικά στοιχεία προερχόμενα από την πλάγια περιοχή, ενώ προς το τέλος του κάνει και μια σύντομη αναδρομή στο πρώτο καταληκτικό μόρφωμα της εκθέσεως, προκειμένου να επισφραγίσει την πρωτική του κατάληξη στην τονικότητα της σχετικής. Μία προετοιμασία για τον εν λόγω πυρήνα μόλις που διακρίνεται στα εισαγωγικά μ. 71-72, τα οποία άλλωστε αναφέρονται επίσης στην αρχική θεματική ιδέα: απεναντίας, το συνδετικό πέρασμα προς την επόμενη ενότητα (μ. 109-121) εμφανίζεται επαρκώς ανεπτυγμένο αλλά και διακρίνεται θεματικά από την υπόλοιπη επεξεργασία, καθώς αξιοποιεί στοιχεία της εκθέσεως που είχαν παραμείνει μέχρι τούδε ανεκμετάλλευτα. Παρ' όλο λοιπόν που τα κυριότερα θεματικά στοιχεία της εκθέσεως ανακαλούνται και αναπτύσσονται ενδελεχώς στην επεξεργασία, σίγουρα δεν μπορεί εν προκειμένω να γίνει λόγος για μια τυπική ανακύκλωση του δεδομένου θεματικού υλικού.

Η επανέκθεση του αρχικού περιοδικού θέματος είναι πλήρης και αυτούσια στα μ. 122-133a (πρβλ. μ. 2-13a), όμως παραδόξως το τελικό τετράμετρο της δεύτερης φράσεως της περιόδου αλυσιδοποιείται αμέσως μετά κατά έναν τόνο υψηλότερα, στα μ. 133-136a, καταλήγοντας έτσι και σε μία ακόμη τέλεια πτώση στην μι-ελάσσονα. Εν συνεχεία και ως συνέπεια αυτής της τονικής παρέκκλισης, η θεματική ιδέα που είχε εμφανισθεί αρχικά στα μ. 13 κ.εξ. εισάγεται στα μ. 136-141 μόνον από το πληκτροφόρο στην μι-ελάσσονα, αν και γρήγορα επιστρέφει ξανά στην Ρε-μείζονα για να επαναδιατυπωθεί ολόκληρη όπως ακριβώς είχε παρουσιασθεί και στην έκθεση: τα μ. 142-156 είναι ταυτόσημα με τα μ. 13-27, ενώ η χειρονομία που οδηγούσε στην τομή των μ. 28-29 αντικαθίσταται από ένα νέο μικρό μελωδικό πέρασμα στο μ. 157 προς την πλάγια περιοχή. Συνεπώς, τα δύο πρώτα τμήματα της εκθέσεως αναπαράγονται πιστά στην έναρξη της επανεκθέσεως, πέραν των εμβόλιμων μ. 133-141, ενώ το τρίτο (μ. 30-45) εξαλείφεται παντελώς.

Αν θεωρήσουμε ότι τα μ. 2-13a και 13-29 συναποτελούσαν μία ευρύτερη κύρια περιοχή στην έκθεση, τότε στην επανέκθεση η περιοχή αυτή επανέρχεται στην ολότητά της και δη με μία σύντομη “δευτερεύουσα ανάπτυξη” στο εσωτερικό της, ενώ η (μετατροπική) μετάβαση παρακάμπτεται εντελώς, αφού η μισή πτώση στην κύρια τονικότητα επαρκεί πλέον για την μετέπειτα τονική επαναφορά της πλάγιας περιοχής. Αν πάλι εκλάβουμε τα δύο πρώτα τμήματα της εκθέσεως ως το κύριο θέμα και το πρώτο σκέλος μιας διπλής μεταβάσεως, αντίστοιχα, τότε στην επανέκθεση διαπιστώνουμε ότι το κύριο θέμα επεκτείνεται κατά τι, υποχρεώνοντας το πρώτο σκέλος της μεταβάσεως να ξεκινήσει την πορεία του από μία διαφορετική τονική περιοχή, προτού ευθυγραμμισθεί πλήρως με την πρότυπη εκδοχή του και καταλήξει στην ίδια μισή πτώση στην Ρε-μείζονα, που καθιστά περιττή από εκεί και ύστερα την εμφάνιση του δεύτερου (μετατροπικού) σκέλους της μεταβάσεως στο πλαίσιο της τελευταίας μακροδομικής ενότητας. Καμμία από τις δύο παραπάνω ερμηνείες δεν μπορεί να απορριφθεί κατηγορηματικά! Η πρώτη φαίνεται, βέβαια, να εξηγεί λίγο πιο πειστικά τον ρόλο

των εμβόλιμων μ. 133-141 σε σχέση με την δεύτερη, η οποία όμως εναρμονίζεται σαφώς περισσότερο με τους ρυθμικούς, δυναμικούς και εκφραστικούς όρους της διαμεσολάβησης που αναμένεται ανάμεσα στην κύρια και την πλάγια περιοχή τόσο της εκθέσεως όσο και της επανεκθέσεως. Κατά συνέπεια, το ερώτημα που τέθηκε αναφορικά με την λειτουργία του δεύτερου δομικού τμήματος της εκθέσεως δεν μπορεί να απαντηθεί οριστικά με βάση τα ευρήματα που προκύπτουν από την μελέτη και της επανεκθέσεως: ναι μεν, έχει νόημα η ένταξή του στο πλαίσιο της κύριας περιοχής, αφού το ίδιο επανεκτίθεται αργότερα στην ολότητά του, αλλά και η θεώρησή του ως μεταβατικού τμήματος είναι εξίσου πιθανή, στον βαθμό που η μη μετατροπική του φύση επιτρέπει την επανεμφάνισή του χωρίς ουσιώδεις μεταβολές και κατά την επανέκθεση (είναι άλλωστε σύνηθες, γενικότερα, από τα δύο τμήματα μιας διπλής μεταβάσεως να απομένει στην επανέκθεση μόνο το ένα και δη το πρώτο εξ αυτών).

Ένας συμπληρωματικός λόγος που το μεταβατικής λειτουργίας τρίτο τμήμα της εκθέσεως απουσιάζει καθ' ολοκληρίαν από την επανέκθεση έγκειται στο ότι και από θεματικής ακόμη πλευράς θα ήταν τελείως πλεοναστικό, αφού δεν διέθετε καινούργιο υλικό. Παρ' όλα αυτά, το "μονοθεματικό" πρώτο μόρφωμα της πλάγιας περιοχής επανεκτίθεται δίχως περικοπές (ή οιοσδήποτε άλλες τροποποιήσεις) σε μεταφορά στην Ρε-μείζονα στα μ. 158-163a (πρβλ. μ. 46-51a), ενώ θα μπορούσε – με την ίδια λογική – να έχει επίσης παρακαμφθεί σε αυτό το σημείο. Φαίνεται όμως ότι ο Haydn θέλησε να το διατηρήσει εδώ ακέραιο, προκειμένου να χρησιμεύσει ως εφελτήριο και σημείο αναφοράς για την σημαντική αναδόμηση και διεύρυνση της πλάγιας περιοχής που ακολουθεί: τα μ. 163-171a παραπέμπουν πολύ έμμεσα στα μοτίβα και ιδίως στην υφή του δεύτερου πλαγίου μορφώματος (των μ. 51-57a) της εκθέσεως, ενώ η δομική τους ανάπλαση κατά το πρότυπο μιας προτάσεως εξακολουθεί μεν να εμπεριέχει κάποιες παροδικές αναφορές στον αντίθετο τρόπο (στα μ. 167-170: $i - i^6$, $V^7/V - vii^6_5/i$, $vii^7/ii - vii^4_3/v$, $V^6_5 - V^2$), περίπου όπως συνέβαινε και στην έκθεση, αλλά αποτυγχάνει να φθάσει άμεσα και σε πτωτική ολοκλήρωση, αναθέτοντας ως εκ τούτου την κρίσιμη αυτή λειτουργία σε ένα εντελώς καινούργιο πέρασμα στα μ. 171-178a, που προσιδιάζει έντονα σε μία αυτοσχέδια καντέντσα. Από την άλλη πλευρά, η ταύτιση του μ. 178 με το μ. 57 της εκθέσεως διασφαλίζεται και σε θεματικό επίπεδο, αφού ό,τι ακολουθεί από εδώ και πέρα δεν είναι παρά η τονική επαναφορά των περιεχομένων της καταληκτικής περιοχής της εκθέσεως. Βέβαια, ο Haydn δεν χάνει ούτε εδώ την ευκαιρία να διευρύνει ακόμη περισσότερο το πρώτο από τα δύο καταληκτικά μορφώματα κατά την τροποποιημένη επανάληψή του: ενώ λοιπόν τα μ. 178-182a και 182-184 αντιστοιχούν επακριβώς στα μ. 57-61a και 61-63, από την άρση για το μ. 185 μέχρι το μ. 187 προστίθεται μία νέα εμβόλιμη αρμονική εξέλιξη προς την πτωτική διαδικασία των μ. 188-191a, η οποία αντιστοιχεί σε εκείνη των μ. 64-66a, πέραν του πτωτικού έξι-τέσσερα που εμφιλοχωρεί στο μ. 189. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ακόμη και η μοναδική αυτή συγχορδία της πρότυπης πτωτικής διαδοχής των μ. 57-61a που απουσίαζε από το παράλλαγμα των μ. 61-66a στην έκθεση, αποκαθίσταται με έμφαση λίγο προτού η επανέκθεση αποπερατωθεί σε πλήρη αντιστοιχία προς το κλείσιμο της εκθέσεως (πρβλ. τα μ. 191-195 με τα μ. 66-70). Το πρώτο μέρος του έργου ολοκληρώνεται, συνεπώς, σε αυτό το σημείο, δίχως επιπρόσθετη coda μετά την επανέκθεση. Αλλωστε, η τελευταία αυτή ενότητα δεν έχει απλώς καταστεί ελαφρώς εκτενέστερη σε σχέση με την έκθεση (με 74 έναντι 69 μέτρων), παραμένοντας εξ ολοκλήρου στην κύρια τονικότητα, αλλά και έχει φέρει επιπλέον σε ισορροπία το πρώτο με το δεύτερο "ήμισυ" της (με έκταση 36 και 38 μέτρων, αντίστοιχα, εν αντιθέσει προς τα 44 και μόλις 25 μέτρα του πρώτου και του δεύτερου "ημίσεως" της εκθέσεως), ώστε να μην απομένει πια οτιδήποτε άλλο ουσιαστικό να συντελεσθεί μετά το πέρας της, αναφορικά με την συνολική διαμόρφωση του εναρκτήριου αυτού μέρους.