

Εισαγωγή

Το ότι η μουσική της κλασικής περιόδου και δη των τριών κορυφαίων εκπροσώπων της – Haydn, Mozart και Beethoven – διατηρείται στο επίκεντρο της μουσικολογικής έρευνας από συστάσεως του επιστημονικού αυτού κλάδου μέχρι σήμερα, μαρτυρείται από τις εκατοντάδες δημοσιευμένες εργασίες που παρατίθενται ως βιβλιογραφία στα συναφή λήμματα των εγκυρότερων μουσικών εγκυκλοπαιδειών και λεξικών. Παρ' όλα αυτά, ακόμη και στα πλέον πολυσυζητημένα μουσικά έργα, ορισμένες πτυχές παραμένουν ελάχιστα αποσαφηνισμένες έως τώρα. Άλλωστε, τα επιμέρους ερευνητικά πεδία φαντάζουν ανεξάντλητα: ζητήματα χρονολόγησης και εξακρίβωσης της αυθεντικότητας του ρεπερτορίου, διερεύνηση των συνθηκών υπό τις οποίες δημιουργήθηκε ένα έργο και ανασύσταση (στο μέτρο του εφικτού) της ίδιας της συνθετικής διαδικασίας, σύγκριση και αποτίμηση των χειρόγραφων και τυπωμένων πηγών (με απώτερο στόχο την κριτική έκδοση ενός έργου), ανάλυση της παρτιτούρας με ποικίλες μεθόδους, αξιολόγηση ενός έργου ως προς το είδος και την τεχνοτροπία του, ζητήματα εκτελεστικής πρακτικής που απορρέουν από αυτό, μελέτη της ιστορίας της πρόσληψής του, αισθητικές και ιδεολογικές προεκτάσεις του κ.ο.κ. Η μουσική της κλασικής περιόδου είναι εν τέλει επιδέξιμη – ή, έστω, υποχρεώνεται ενίοτε να καταστεί ερευνητικό αντικείμενο – ακραία διαφορετικών μεθοδολογικών τάσεων και ερμηνευτικών προσεγγίσεων, η επισκόπηση των οποίων δεν κρίνεται φυσικά σκόπιμο να μας απασχολήσει στο πλαίσιο του παρόντος εισαγωγικού σημειώματος.

Στο πεδίο της ανάλυσης των έργων των τριών κλασικών, ειδικότερα, παρατηρείται ένα ευρύτατο φάσμα διαφορετικών μεθοδολογικών εφαρμογών. Επιλεγμένες συνθέσεις των Haydn, Mozart και Beethoven έχουν κατά καιρούς εξετασθεί υπό το πρίσμα κάθε μεμονωμένης μουσικής παραμέτρου (μελωδία, αρμονία, ρυθμός, δυναμική, ενορχήστρωση, ύφανση, φραστική οργάνωση, σύσταση και φύση θεματικών ιδεών κ.λπ.), αλλά και κατά τρόπον πιο ολιστικό, στο πλαίσιο της μουσικής μορφολογίας ή της διασύνδεσης των μουσικών μέσων με – μαρτυρούμενα, υπονοούμενα ή εντελώς υποθετικά και αυθαίρετα – εξωμουσικά περιεχόμενα. Αν τώρα περιορισθούμε στον τομέα της μορφολογικής ανάλυσης του κλασικού ρεπερτορίου, μπορούμε και πάλι να εντοπίσουμε έναν σημαντικό αριθμό συμβολών, πρωτίστως σε σχέση με την αντιπροσωπευτικότερη μουσική μορφή της περιόδου, της μορφής σονάτας.

Η μορφή αυτή – ή, καλύτερα, το σύνολο των διαφορετικών δομικών τύπων που κατανοούνται υπό την έννοια της μορφής σονάτας – υπήρξε συστατική για το κλασικό ύφος, γι' αυτό και η θεωρία γύρω από αυτήν αναπτύχθηκε ως επί το πλείστον σε συνάφεια με τα έργα των Haydn, Mozart και Beethoven. Για λόγους ωστόσο που θα διαφανούν στην πορεία της παρούσας έρευνας, η συζήτηση περί της μορφής σονάτας της κλασικής περιόδου βασίστηκε πρωτίστως στα γρήγορα εναρκτήρια μέρη των πολυμερών ενόργανων συνθέσεων της εποχής αυτής και δευτερευόντως στα επίσης γρήγορα καταληκτικά μέρη, ενώ μόνο κατ' εξαιρέσει στράφηκε προς τα (κατά κανόνα εσωτερικά) αργά μέρη. Παρακάτω, θα επιχειρηθεί μια λεπτομερέστερη σκιαγράφηση της ερευνητικής εξέλιξης προς αυτήν ακριβώς την κατεύθυνση· ως υποδειχθεί όμως εξ' αρχής ότι το περιορισμένο αναλυτικό ενδιαφέρον για τα μέρη αργής χρονικής αγωγής έθεσε εκ των πραγμάτων στο περιθώριο την πολλαπλότητα των μορφών σονάτας της κλασικής περιόδου, προς όφελος μιας εν πολλοίς μονοδιάστατης θεώρησης της βασικής μορφής σονάτας ως κανονιστικού δομικού προτύπου.

Ως εκ τούτου, ο κύριος στόχος της παρούσας εργασίας συνίσταται στην ανάδειξη της εξέλιξης των διαφορετικών τύπων σονάτας στα αργά μέρη των ενόργανων συνθέσεων των

τριών κλασικών, οι οποίες καλύπτουν χρονικά μια καθόλου ευκαταφρόνητη περίοδο επτά περίπου δεκαετιών: το δεύτερο ήμισυ του 18^{ου} και το πρώτο τέταρτο του 19^{ου} αιώνας. Η επιλογή των μερών αργής χρονικής αγωγής, ειδικότερα, επιτρέπει αφ' ενός μεν την κατάδειξη σημαντικών ερμηνευτικών προβλημάτων σε ένα ρεπερτόριο που δεν έτυχε – αδίκως, κατά την γνώμη μου – της δέουσας προσοχής έως τώρα, και αφ' ετέρου την ενδελεχή ενασχόληση με μορφές σονάτας που μέχρι σήμερα δεν έχουν αποκατασταθεί πλήρως ως αυτόνομες μακροδομικές οντότητες στην συνείδηση του μέσου μουσικολόγου-ερευνητή. Επιπροσθέτως, ο τίτλος της παρούσας διατριβής εμπεριέχει ήδη μιαν ανατρεπτική δυναμική, στον βαθμό που η περιορισμένη ενασχόληση με τις μορφές σονάτας σε αργά μέρη της κλασικής περιόδου οδήγησε μοιραία στην πολύ διαδεδομένη άποψη ότι η εφαρμογή των μορφών αυτών δεν είναι συνήθης στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο· τουναντίον, εδώ θα καταδειχθεί ότι *οι μορφές σονάτας συνιστούν – ούτε λίγο, ούτε πολύ – την βάση της πλειονότητας των αργών μερών των Haydn, Mozart και Beethoven!*

Η ενασχόληση με τα έργα των τριών κλασικών έθεσε βεβαίως ένα παράλληλο πρόβλημα αναζήτησης των κατάλληλων μεθοδολογικών εργαλείων για την προσέγγισή τους. Στην πορεία της έρευνας κατέστη σαφές ότι τα εργαλεία αυτά μπορούσαν να αντληθούν εν μέρει από την θεωρητική παράδοση των εγχειριδίων σύνθεσης της ίδιας της κλασικής περιόδου και εν μέρει από την “προ-επιστημονική” αλλά και την αμιγώς “επιστημονική” βιβλιογραφία του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνας για τις μορφές σονάτας. Η εξ αυτού προκύπτουσα κριτική ανάπλαση της εξέλιξης της θεωρητικής σκέψης από τα μέσα του 18^{ου} αιώνας μέχρι τις μέρες μας ως προς την “μορφή σονάτας” επιχειρείται ουσιαστικά για πρώτη φορά στην διεθνή βιβλιογραφία, τουλάχιστον σε αυτό το χρονικό εύρος των δύομισυ τελευταίων αιώνων και σε αυτήν την συστηματική (κατά διαφορετικό δομικό τύπο σονάτας) μορφολογική βάση. Εντούτοις, παρά την έκταση που αφιερώνεται στην ανάπτυξη της εν λόγω προβληματικής, στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας αυτή η – ούτως ειπείν – *ιστορία της θεωρίας των μορφών σονάτας* δεν εκλαμβάνεται ως αυτοσκοπός, αλλά ως θεμελιώδης προϋπόθεση για την υλοποίηση του προαναφερόμενου βασικού στόχου της διατριβής.

Το έτερο σκέλος του αντικειμένου της παρούσας εργασίας αναφέρεται στην διερεύνηση των ειδών της ενόργανης μουσικής της κλασικής περιόδου. Το ζήτημα αυτό εγείρεται αυτομάτως από το γεγονός ότι η παρουσία ενός μέρους αργής χρονικής αγωγής δεν είναι αυτονόητη στο ρεπερτόριο του κλασικισμού, όπως εξ άλλου και η θέση στην οποία αυτό εμφανίζεται στο πλαίσιο της εκάστοτε ενόργανης συνθέσεως. Στην πραγματικότητα, τα διάφορα είδη ορχηστρικής μουσικής, μουσικής δωματίου και πιανιστικής μουσικής των τριών κλασικών θέτουν τα δικά τους κάθε φορά προβλήματα ως προς τον αριθμό και την ακολουθία των μερών· καθώς λοιπόν η εξέταση των ζητημάτων αυτών εντάσσεται παραδοσιακά στο πεδίο της μορφολογίας (και μάλιστα προηγείται αυτής καθ' εαυτής της προσεγγίσεως των ποικίλων δομικών προτύπων που αφορούν στην διάρθρωση ενός εκάστου μέρους), η εν λόγω προβληματική δεν θα μπορούσε να απουσιάζει ούτε από την παρούσα διατριβή, όπου επιχειρείται μια εξαντλητική διερεύνηση των “σταθερών” που καθορίζουν την ύπαρξη και την τοποθέτηση του αργού μέρους στο εκάστοτε συνολικό έργο κατά είδος, συγκεκριμένη χρονική περίοδο αλλά και συνθέτη.

Οι προαναφερόμενοι στόχοι και προϋποθέσεις κατανέμονται αντιστοίχως στα τρία μεγάλα κεφάλαια της διατριβής: στο πρώτο εξετάζεται το υπό διερεύνηση ρεπερτόριο και η θέση του αργού μέρους στα είδη ενόργανης μουσικής των Haydn, Mozart και Beethoven· το δεύτερο κεφάλαιο αφιερώνεται στην ιστορική εξέλιξη των μορφών σονάτας μέσα από τις θεωρητικές πηγές των δύομισυ τελευταίων αιώνων· τέλος, στο τρίτο και εκτενέστερο κεφάλαιο, η ανακτηθείσα θεωρητική γνώση εφαρμόζεται πλέον στην αναλυτική προσέγγιση των ιδίων των αργών μερών σε μορφές σονάτας της κλασικής περιόδου. Συμπεράσματα εξάγονται κατά κεφάλαιο, δεδομένου του ότι καθένα εξ αυτών διατηρεί εν τέλει την αυτονομία του σε σχέση προς τα υπόλοιπα. Η επιλογή της μιας ή της άλλης μορφής (σονάτας

ή μη), για παράδειγμα, είναι σε πολύ μεγάλο βαθμό ανεξάρτητη τόσο του μουσικού είδους όσο και της τοποθέτησης του αργού μέρους σε έναν κύκλο. Επιπλέον δε, τα πορίσματα που προκύπτουν από την κριτική διερεύνηση των θεωρητικών πηγών για τις μορφές σονάτας, ενώ χρησιμεύουν ως πολύτιμη αφετηρία για την εξέταση των αργών μερών στα έργα των τριών κλασσικών, δεν μπορούν ωστόσο να ελεγχθούν στο τέλος ως προς την ακρίβεια και την ορθότητά τους βάσει των πορισμάτων που εξάγονται από την ανάλυση του συγκεκριμένου ρεπερτορίου, αφ' ενός μεν επειδή αυτά καθ' εαυτά αναφέρονται πρωτίστως σε μέρη γρήγορης χρονικής αγωγής και αφ' ετέρου διότι τα ίδια ανταποκρίνονται εν γένει στα δεδομένα των έργων πολλών ακόμη συνθετών πέραν του Haydn, του Mozart και του Beethoven. Εξ άλλου, η παρούσα εργασία ουδόλως αποσκοπεί στην αποτίμηση μεμονωμένων θεωρητικών συμβολών με κριτήριο τον βαθμό συμβατότητός τους προς την μουσική του κλασικισμού· διότι είναι αυτονόητο ότι καμμία θεωρία δεν μπορεί ποτέ να συλλάβει στην ολότητά τους και να ερμηνεύσει με τελειώς “αντικειμενικούς” όρους κάθε μια από τις επιμέρους συνιστώσες της μουσικής σύνθεσης: στην καλύτερη περίπτωση, μια “ολοκληρωμένη” θεωρητική τοποθέτηση επιτυγχάνει να επικεντρώσει την προσοχή της ερευνητικής κοινότητας σε ορισμένες ουσιώδεις επόψεις της συνθετικής πρακτικής μιας κατά το μάλλον ή ήττον συγκεκριμένης χρονικής περιόδου. Αυτή ακριβώς είναι και η μοναδική φιλοδοξία των τελικών συμπερασμάτων του τρίτου κεφαλαίου της παρούσας διατριβής.

Το πρώτο κεφάλαιο ανοίγει με μια συστηματική (κατά μουσικό είδος) παρουσίαση καθώς και με μια χρονολογική ταξινόμηση του υπό εξέταση ρεπερτορίου των Haydn, Mozart και Beethoven. Οι πηγές που ελήφθησαν υπ' όψιν για αυτές αναφέρονται στα οικεία χωρία, από κοινού με ορισμένα εγγενή μεθοδολογικά προβλήματα. Η σκοπιμότητα, εξ άλλου, της ομαδοποίησης της δημιουργίας των τριών αυτών συνθετών σε χρονικές περιόδους που καλύπτουν από πέντε έως δεκατρία έτη, υπαγορεύεται πρωτίστως από την δυνατότητα της μετέπειτα διαχείρισης του “υλικού” της έρευνας (δηλαδή των μουσικών έργων) κατά τρόπον αρκετά ισορροπημένο: ως εκ τούτου, οι ενόργανες συνθέσεις του Haydn κατανέμονται σε έξι τέτοιες περιόδους, κάθε μία εκ των οποίων περιλαμβάνει περί τα 55 έργα κατά μέσον όρο (με μέγιστη απόκλιση ± 10 έργων)· στον Mozart, πάλι, το πλήθος των συνθέσεων σε κάθε μία εκ των τεσσάρων περιόδων από το 1769 έως το 1791 ανέρχεται στις 46 κατά μέσον όρο (με μέγιστη απόκλιση ± 7 έργων), ενόσω στην “παιδική” πρώτη περίοδο (που καλύπτει σχεδόν ολόκληρη την δεκαετία του 1760) μόλις που προσεγγίζει τα 30 έργα. Στον Beethoven, παρ' όλα αυτά, η παγιωμένη ήδη από τον 19^ο αιώνα περιοδολόγηση του έργου του σε τρεις – συν μία (τέταρτη) πρώιμη – δεκαετίες (ή λίγο μεγαλύτερες) δημιουργικές περιόδους σίγουρα δεν θα μπορούσε εύκολα να αγνοηθεί, ακόμη και αν τελικά προξενεί τεράστιες ανισορροπίες ως προς την ποσότητα των ενόργανων συνθέσεων που κατανέμεται σε κάθε περίοδο (από τα 12 και 13 έργα των “ακραίων” περιόδων μέχρι τα 32 της τρίτης αλλά και τα 62 της – ιδιαίτερα παραγωγικής – δεύτερης). Σε κάθε περίπτωση, πάντως, η παρούσα χρονολογική ταξινόμηση των ενόργανων συνθέσεων των τριών κλασσικών είναι συνεπής προς τα καθιερωμένα ιστορικά-βιογραφικά και υφολογικά κριτήρια περιοδολόγησης του έργου τους και εν τέλει αποδεικνύεται ιδιαίτερα λειτουργική για τις ανάγκες της εξέτασης των έργων αλλά και των τελικών πορισμάτων του τρίτου κεφαλαίου της διατριβής.

Η πεμπτοσύα του πρώτου κεφαλαίου, ωστόσο, συνίσταται στην ενδελεχή διερεύνηση της διάρθρωσης των επιλεγμένων ενόργανων συνθέσεων των τριών κλασσικών κατά είδος. Η συμφωνία, κατ' αρχάς, διαθέτει συνήθως τέσσερα ή τρία μόνο μέρη (σε μεμονωμένες περιπτώσεις όμως ακόμη και πέντε ή έξι) σε ποικίλες διατάξεις. Ένα (τουλάχιστον) αργό μέρος περιλαμβάνεται σχεδόν πάντοτε στις συμφωνικές συνθέσεις του Haydn, όμως η θέση του δεν σταθεροποιείται πριν τα τέλη της δεκαετίας του 1760. Τελικά, από το 1770 περίπου και έπειτα, επικρατεί για την συμφωνία ένα τετραμερές πρότυπο με αργό δεύτερο μέρος, αν και ο Mozart εξακολουθεί μέχρι το 1780 να γράφει εξίσου συχνά τριμερείς συμφωνίες.

Τουναντίον, το είδος του κοντσέρτου (για ένα ή περισσότερα όργανα και ορχήστρα) δεν παρουσιάζει καμμία εξέλιξη στους τρεις βιεννέζους κλασσικούς, όντας πάντοτε τριμερές με αργό μεσαίο μέρος. Στο πλαίσιο της μουσικής δωματίου, το κουαρτέτο εγχόρδων εξελίχθηκε μεν σχετικά γρήγορα από ένα πενταμερές “ψυχαγωγικό” είδος σε μια τετραμερή “σοβαρή” σύνθεση, αλλά από την άλλη πλευρά διατήρησε μια κάποια ποικιλία ως προς την φύση και τις αναδιατάξεις των μερών του μέχρι τις αρχές του 19^{ου} αιώνας: στον ύστερο Beethoven, εξ άλλου, το κουαρτέτο επαναπροσεγγίζει ενίοτε την παλαιά πολυμερή του διάρθρωση, διαθέτοντας από πέντε έως επτά μέρη! Το κουϊντέτο εγχόρδων αντιμετωπίζεται από τους Mozart και Beethoven ως παραφυάδα του ώριμου τετραμερούς κουαρτέτου. Αντιθέτως, το τρίο εγχόρδων στον μεν Haydn περιορίζεται συνήθως σε τρία ή δύο μόνο μέρη σε ποικίλους συνδυασμούς, ενώ στους Mozart και Beethoven ακολουθεί αρχικά την παράδοση του πολυμερούς *divertimento* και μόλις στο λυκόφως του 18^{ου} αιώνας αφομοιώνει την τετραμερή διάταξη του κλασσικού κουαρτέτου. Ποικίλες διμερείς και τριμερείς διατάξεις μερών παρουσιάζονται αφ’ ενός μεν σε ντουέττα εγχόρδων και αφ’ ετέρου σε συνθέσεις για ολιγομελή (κατά κανόνα) σύνολα εγχόρδων και πνευστών είτε μόνο πνευστών της ώριμης κλασσικής περιόδου, ενόσω τα έργα της ίδιας κατηγορίας για περισσότερα όργανα διαθέτουν συνήθως από τέσσερα έως επτά μέρη. Τέλος, τα έργα μουσικής δωματίου με πληκτροφόρο καθώς και οι σονάτες για πιάνο των Haydn, Mozart και Beethoven συνίστανται ως επί το πλείστον σε τρία μέρη, δευτερευόντως δε σε τέσσερα ή μόνο σε δύο· αν όμως στον Mozart καθίσταται εμφανής μια τάση προϊούσας τυποποίησης της τριμερούς διατάξεως με αργό μεσαίο μέρος, για τους άλλους δύο κλασσικούς ο ευρύτερος χώρος της πιανιστικής μουσικής παραμένει εν πολλοίς ένα πεδίο ανεξάντλητων πειραματισμών καθ’ όλην την διάρκεια της σταδιοδρομίας τους. Διαπιστώνεται επίσης ότι το αργό μέρος, ενώ από την μια πλευρά απουσιάζει συχνά από το προκλασσικό ρεπερτόριο της μουσικής δωματίου και της πιανιστικής μουσικής, από την άλλη ωστόσο εδραιώνει εν γένει την θέση του σε αυτό μετά το 1780.

Στο τέλος του πρώτου κεφαλαίου εξετάζονται εν είδει παραρτημάτων δύο ακόμη ζητήματα σχετικά με την ένταξη και την λειτουργία των αργών μερών στα είδη της ενόργανης μουσικής του κλασσικισμού. Το πρώτο από αυτά αναφέρεται συγκεκριμένως στην τονικότητα που επιλέγεται για ένα αργό εσωτερικό μέρος σε σχέση με την βασική τονικότητα του εκάστοτε έργου: ενώ λοιπόν μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1780 οι Haydn και Mozart σπανίως υπερβαίνουν τα όρια των συγγενικών τονικών σχέσεων, μετά το 1790 παρατηρείται ότι οι Haydn και Beethoven εφαρμόζουν ολοένα και συχνότερα στα έργα τους ποικίλες ιδιαίτερα απομεμακρυσμένες τονικές σχέσεις. Στο δεύτερο παράρτημα, εξ άλλου, οι – αρκετά προβληματικές – παρατηρήσεις του Lewis Lockwood (που κατατίθενται στο κεφάλαιο “The Problem of Closure: Some Examples from the Middle-Period Chamber Music” του βιβλίου του *Beethoven: Studies in the Creative Process*)¹ ανασκευάζονται κριτικά και οδηγούν στην διατύπωση μιας σαφούς και συστηματικής τυπολογίας του φαινομένου της άμεσης σύνδεσης ενός αργού μέρους με το εκάστοτε επόμενο στο πλαίσιο ενός ενόργανου κύκλου, η οποία ακολούθως βρίσκει εφαρμογή στο σύνολο των επιλεγμένων έργων και των τριών κλασσικών.

Το δεύτερο κεφάλαιο συνιστά τον πυρήνα του θεωρητικού προβληματισμού ολόκληρης της διατριβής. Ο στόχος στην προκειμένη περίπτωση δεν είναι άλλος από την συστηματική διάκριση των δομικών τύπων σονάτας και την σκιαγράφηση των βασικών τους χαρακτηριστικών μέσα από την κριτική διερεύνηση θεωρητικών πηγών του 18^{ου}, του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνας. Η εδώ προτεινόμενη τυπολογία τεσσάρων ξεχωριστών μορφών σονάτας (της τριμερούς σονάτας, της διμερούς σονάτας, της σονάτας χωρίς *επεξεργασία* καθώς και της μεικτής μορφής σονάτας-ρόντο) συν μιας πέμπτης (της σονάτας κοντσέρτου) με τρία υποείδη

¹ Οι βιβλιογραφικές αναφορές περιορίζονται στο εισαγωγικό αυτό κείμενο στα απολύτως απαραίτητα δεδομένα: για τα πλήρη στοιχεία της εκάστοτε δημοσίευσης, ο αναγνώστης παραπέμπεται στην βιβλιογραφία.

(τριμερές, διμερές και χωρίς επεξεργασία) βρίσκεται μάλιστα στην αιχμή της σύγχρονης θεωρητικής σκέψης, δεδομένου του ότι παράλληλα ένας σχεδόν ταυτόσημος διαχωρισμός δομικών τύπων σονάτας αναμένεται να τεθεί στην βάση και της υπό δημοσίευση εργασίας των James Hepokoski και Warren Darcy *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata* (η οποία, σύμφωνα με όλες τις ενδείξεις, πρόκειται να κυκλοφορήσει εντός του 2005).

Η πραγμάτευση των τριών αμιγών μορφών σονάτας (της τριμερούς, της διμερούς και της σονάτας χωρίς επεξεργασία) γίνεται από κοινού, αφ' ενός επειδή όλες μοιράζονται κοινές βασικές αρχές και αλληλεπιδρούσες πρακτικές και αφ' ετέρου διότι ιδίως στις παλαιότερες πηγές δεν γίνεται κανένας συστηματικός διαχωρισμός μεταξύ αυτών, οπότε οι πληροφορίες που αφορούν στους διαφορετικούς αυτούς τύπους σονάτας συχνά πρέπει να αντληθούν από συγκεκριμένα χωρία ευρύτερων αναφορών, τα οποία όμως καθίστανται δυσνόητα ή ακόμη και ακατανόητα εάν εξετασθούν έξω από τα συμφραζόμενά τους. Παράλληλα βέβαια, γίνεται μια διάκριση των θεωρητικών κειμένων του 18^{ου} αιώνας από εκείνα του 19^{ου} και αργότερα του 20^{ου} αιώνας για λόγους ευχερέστερης κατανομής της ύλης σε τρεις αντίστοιχες ενότητες. Οι πρώτες μαρτυρίες για την μορφή σονάτας προέρχονται από θεωρητικούς των μέσων του 18^{ου} αιώνας, όπως οι Johann Alolph Scheibe και Johann Joachim Quantz, οι οποίοι αφήνουν να διαφανεί ότι αναφέρονται αποκλειστικά στον διμερή τύπο σονάτας: οι εδώ προσφερόμενες ενδείξεις πρωτίστως σκιαγραφούν σε αδρές γραμμές το αρμονικό περίγραμμα της μορφής και δευτερευόντως αναφέρονται στα θεματικά της περιεχόμενα. Αντιθέτως, ο πρακτικός (συνθετικός) προσανατολισμός του συγγράμματος του Joseph Riepel, το οποίο συνοδεύεται από συγκεκριμένα μουσικά παραδείγματα, επιβεβαιώνει και εμπλουτίζει κατά πολύ τις γνώσεις μας – σε αρμονικό και θεματικό επίπεδο – για τον διμερή τύπο σονάτας κατά την ίδια περίοδο: παράλληλα δε, ο Riepel θίγει για πρώτη φορά την ύπαρξη και του τριμερούς τύπου σονάτας, ο οποίος πάντως δεν έρχεται στο προσκήνιο της θεωρητικής συζήτησης πριν τα τέλη του 18^{ου} αιώνας. Ορισμένες ενδιαφέρουσες επισημάνσεις των Georg Joseph Vogler και Johann Gottlieb Portmann χρησιμεύουν περισσότερο ως υλικό προς περαιτέρω επεξεργασία κατά την συζήτηση των δύο μειζόνων θεωρητικών συμβολών της εποχής για την μορφή σονάτας, δηλαδή εκείνων του Heinrich Christoph Koch και του Francesco Galeazzi. Στην παρούσα διατριβή επιχειρείται μάλιστα για πρώτη φορά διεθνώς μια εκτεταμένη σύγκριση του κειμένου του Galeazzi με το αντίστοιχο και σχεδόν σύγχρονο του Koch, η οποία εν τέλει επιτρέπει την ανακατασκευή της θεωρητικής κατανόησης της μορφής σονάτας στα τέλη του 18^{ου} αιώνας με εντυπωσιακή πληρότητα και ακρίβεια! Ουσιαστικά, οι Koch και Galeazzi περιγράφουν περίπου τα ίδια φαινόμενα, δίνοντας όμως έμφαση στον αρμονικό-δομικό παράγοντα ο πρώτος και στα θεματικά περιεχόμενα ο δεύτερος: αμφοτέρω δε, έχουν ως αφετηρία τους την τριμερή μορφή σονάτας, ενώ θέτουν οριστικά πλέον στο περιθώριο τον διμερή τύπο. Εξ άλλου, ένας άλλος θεωρητικός της ίδιας περιόδου, ο Johann Friedrich Daube, προσφέρει μια πολύτιμη μαρτυρία ως προς την αναγνώριση της τριμερούς μακροδομικής διαρθρώσεως του βασικού έκτοτε τύπου σονάτας, καθιστώντας έτσι ανούσια εν πολλοίς την φημισμένη αλλά ιδιαιτέρως απλουστευτική και ελλιπή τοποθέτηση του August Kollmann υπέρ μιας διμερούς θεωρήσεως του ίδιου μορφολογικού προτύπου.

Οι πρώτοι θεωρητικοί του 19^{ου} αιώνας ακολουθούν διάφορες κατευθύνσεις: ο Jérôme-Joseph de Momigny, για παράδειγμα, δίνει ιδιαίτερη έμφαση στα θεματικά στοιχεία της μορφής σονάτας, πράγμα που κατά το μάλλον ή ήττον ισχύει και για όλους τους υπόλοιπους θεωρητικούς της εποχής αυτής, ενώ η προσέγγιση του Heinrich Birnbach διατηρεί ακόμη πολλά γνωρίσματα της θεωρίας του όψιμου 18^{ου} αιώνας, τα οποία όμως εμπλουτίζονται και με πολλές παρατηρήσεις που αναφέρονται σε νεώτερες συνθετικές εξελίξεις των τριών πρώτων δεκαετιών του 19^{ου} αιώνας. Κεντρικής σημασίας είναι επίσης η συμβολή του Antonín Reicha, στην οποία για πρώτη φορά ο βασικός τριμερής τύπος σονάτας αποτυπώνεται σε ένα κανονιστικό διάγραμμα για διδακτικούς σκοπούς και παράλληλα

υποδεικνύεται η ύπαρξη της σονάτας χωρίς *επεξεργασία*. Μέσω του Carl Czerny, ο οποίος προσθέτει στις μάλλον “ουδέτερες” τοποθετήσεις του Reicha ενδιαφέρουσες αισθητικές προεκτάσεις, το αφαιρετικό πρότυπο της μορφής σονάτας διεισδύει στον γερμανικό χώρο και τελειοποιείται από τον Adolf Bernhard Marx, στο σύστημα του οποίου η – ρητώς κατονομασθείσα πλέον ως – “μορφή σονάτας” συνιστά το επιστέγασμα της οργανικής ανάπτυξης όλων των μορφών (από τις στοιχειωδέστερες μέχρι τις συνθετότερες) και επιπλέον εμπεριέχει μια συνολική δυναμική ως προς την οργάνωση και τον χειρισμό των θεματικών της περιεχομένων. Μεταξύ των υπολοίπων θεωρητικών συμβολών των μέσων του 19^{ου} αιώνας ξεχωρίζει εκείνη του Johann Christian Lobe, όπου για πρώτη φορά διατυπώνεται το αίτημα του προσδιορισμού ευρύτερων θεματικών ομάδων αντί για απλές θεματικές ιδέες (τουλάχιστον στο πλαίσιο της ενότητας της *εκθέσεως*), αλλά σε γενικές γραμμές παρατηρείται ένα τέλμα καθώς και κάποιες προσπάθειες απλοποίησης του συστήματος του Marx, οι οποίες συν τω χρόνω καταλήγουν στην “σχολική” θεώρηση της μορφής σονάτας, όπως αυτή παρουσιάζεται π.χ. στον Ebenezer Prout. Εξ άλλου, ο βασικός τύπος σονάτας αφήνει ελάχιστο ζωτικό χώρο για την εξέταση των υπολοίπων μορφών σονάτας κατά τον 19^ο αιώνα: ο διμερής τύπος εξετάζεται πλέον ελάχιστα (π.χ. από τον Birnbach) ή καθόλου, άλλοτε δε ενσωματώνεται πλήρως στον τριμερή τύπο ως επιμέρους δυνατότητά του (Reicha) ή η εφαρμογή του εκτοπίζεται σε ένα “προκλασικό” ρεπερτόριο (Prout): παράλληλα δε, η μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* κατανοείται πρωτίστως ως ατελής εκδοχή της βασικής μορφής σονάτας (εξ ου και ο υποτιμητικός αλλά εν πολλοίς και ασαφής όρος “μορφή σονάτινας” που της προσδίδει ο Marx).

Ορισμένες τάσεις του δευτέρου ημίσεως του 19^{ου} αιώνας επεκτείνονται και σε μεγάλο τμήμα του 20^{ου} αιώνας: η “σχολική” θεωρητική εκδοχή της σονάτας εξελίσσεται μέσα από εγχειρίδια σύνθεσης είτε μορφολογίας και ανάλυσης των Hugo Leichtentritt, Percy Goetschius, Arnold Schönberg, Wallace Berry, Ellis B. Kohs και άλλων, ενώ η μορφή σονάτας προσλαμβάνει ενίοτε ένα ιδεολογικό περιβλημά (όπως π.χ. στον Hugo Riemann). Παράλληλα όμως, ερευνητές όπως ο Wilhelm Fischer, ο Rudolf von Tobel και πολύ αργότερα ο William E. Carlin, επαναξιολογούν την εφαρμογή των μορφών σονάτας στο κλασικό ρεπερτόριο και επιτυγχάνουν αφ’ ενός μεν να προσδιορίσουν λεπτομερέστερα την εξέλιξή τους στα έργα των Haydn, Mozart και Beethoven κατά κύριον λόγο, και αφ’ ετέρου να επαναπροσεγγίσουν και εν μέρει να αποκαταστήσουν επόψεις της θεωρίας του 18^{ου} και των αρχών του 19^{ου} αιώνας που είχαν εν τω μεταξύ λησμονηθεί. Άλλοι ερευνητές του 20^{ου} αιώνας στρέφουν το ενδιαφέρον τους κυρίως προς την αρμονική διάσταση των μορφών σονάτας: ενώ όμως ο Leonard G. Ratner και αργότερα ο Charles Rosen επιχείρησαν με αυτό κυρίως να αντικαταστήσουν την παλαιότερη ιδεολογική τοποθέτηση υπέρ της προτεραιότητας της θεματικής παραμέτρου με την εξίσου μονοδιάστατη πρόταξη της αρμονικής συνιστώσας στην βασική μορφή σονάτας (ένας γόνιμος περιορισμός της ισχύος της “αρχής της σονάτας” έχει προσφάτως απασχολήσει τον James Hepokoski), άλλοι συγγραφείς βρίσκουν εδώ ένα μέσο κριτικής ανακατασκευής του προϋπάρχοντος θεωρητικού πλαισίου (βλ. π.χ. Jens Peter Larsen, William S. Newman και László Somfai) και ενίοτε το υπερβαίνουν προσθέτοντας σημαντικές νέες πληροφορίες, όπως π.χ. συμβαίνει στην περίπτωση του Rey Morgan Longyear, ο οποίος αποσαφηνίζει πολλά ζητήματα σχετικά με τον αρμονικό σχεδιασμό των μορφών σονάτας εν γένει καθώς και με τις προδιαγραφές του διμερούς τύπου σονάτας ειδικότερα, ή στην περίπτωση του Klaus Ferdinand Heimes, όπου αποδεικνύεται η ιστορική συνύπαρξη και η παράλληλη εξέλιξη του διμερούς και του τριμερούς τύπου σονάτας προτού ακόμη τεθούν οι βάσεις της προκλασικής συνθετικής τεχνοτροπίας! Η ενότητα για την θεωρητική συζήτηση γύρω από τις μορφές σονάτας που διεξήχθη κατά τον 20^ο αιώνα ολοκληρώνεται με την επισκόπηση ζητημάτων που άπτονται αφ’ ενός μεν της σχέσεως αλλά και της σαφούς διάκρισης του διμερούς και του τριμερούς τύπου σονάτας σε επίπεδο ορολογίας και περιεχομένων (με σημαντικότερες ως προς αυτά τις

συμβολές των Carl Dahlhaus και James Webster) και αφ' ετέρου της πολυσυζητημένης προβληματικής γύρω από τις τριμερείς και τις διμερείς επόψεις της βασικής μορφής σονάτας καθώς και την συνολική μακροδομική της “δυναμική”.

Στην εξέταση του μεικτού τύπου σονάτας-ρόντο αφιερώνεται μια ξεχωριστή ενότητα του δευτέρου κεφαλαίου, προκειμένου εκεί να δοθεί έμφαση στην διάκρισή του αφ' ενός μεν από τις απλές μορφές του ροντώ και του ρόντο και αφ' ετέρου από τους σύνθετους δομικούς τύπους ρόντο-σονάτας, στους οποίους τα στοιχεία του ρόντο υπερτερούν σαφώς ορισμένων ελλειμματικών χαρακτηριστικών της σονάτας. Στο πλαίσιο αυτής της προβληματικής, πληροφορίες αντλούνται κατ' αρχάς από τις ολιγάριθμες σχετικές πηγές του 19^{ου} αιώνας (των Lobe, Marx, Czerny και Prout), ενώ στην συνέχεια διερευνώνται κατά τρόπον συστηματικό – και παράλληλα ελέγχονται ως προς την ακρίβειά τους – οι αναφορές διαφόρων θεωρητικών του 20^{ου} αιώνας σε ποικίλους μεικτούς δομικούς τύπους ρόντο-σονάτας είτε σονάτας-ρόντο. Η συγκεκριμένη διαδικασία προσφέρει τελικά ασφαλή κριτήρια για την αναγνώριση μιας γνήσιας μορφής σονάτας (κατ' αρχήν) με στοιχεία ρόντο και καταδεικνύει την επιτακτική αναγκαιότητα της σαφούς διάκρισης της σονάτας-ρόντο από κάθε άλλον υβριδικό τύπο ρόντο-σονάτας και σε επίπεδο ορολογίας (συνεπώς και ουσίας).

Σε ξεχωριστή ενότητα λαμβάνει επίσης χώραν η διερεύνηση των μεικτών μορφών σονάτας κοντσέρτου της κλασσικής περιόδου, με αφετηρία μια συνοπτική σκιαγράφηση της συνθετικής εξέλιξης από την “μορφή ritornello” του ύστερου μπαρόκ προς την μορφή του προκλασσικού και του κλασσικού κοντσέρτου. Ακολουθώντας, η πραγμάτευση του ζητήματος αυτού στρέφεται προς την παράθεση και τον σχολιασμό θεωρητικών κειμένων του 18^{ου} και του 19^{ου} αιώνας, στα οποία διαφαίνεται όντως η σταδιακή διαφοροποίηση της θεωρητικής κατανόησης της μορφής του κοντσέρτου από μια “μορφή ritornello” με αβέβαιες ενδείξεις σονάτας (Quantz, Riepel κ.ά.) προς την κατεύθυνση της ενίσχυσης του ρόλου των σολιστικών ενοτήτων δια της αφομοίωσης των αμιγών μορφών σονάτας από αυτές και της παράλληλης περιθωριοποίησης των ritornelli (Vogler, Koch, Galeazzi), κατ' αρχάς, και στην συνέχεια της σχεδόν πλήρους ενσωμάτωσης των ορχηστρικών τμημάτων στις προδιαγραφές της απλής τριμερούς μορφής σονάτας (Kollmann, Czerny, Marx, Otto Jahn και Prout). Στις αρχές λοιπόν του 20^{ου} αιώνας, η θεωρία για την μορφή σονάτας κοντσέρτου φθάνει σε μια αποτελεσματική (π.χ. με τους Donald Francis Tovey και Edwin J. Simon), η οποία τελικά αίρεται πολύ αργότερα, χάρη στην έρευνα των τελευταίων τριών περίπου δεκαετιών, όπου μάλιστα παρατηρείται μια κριτική επαναξιολόγηση των δεδομένων της θεωρίας του 18^{ου} αιώνας: έτσι, οι Jutta Ruile-Dronke, Rosen, Konrad Küster, Marion Brück, Webster και Carlin, μεταξύ άλλων, αποκαθιστούν την εν τω μεταξύ απολεσθείσα δομική αυτονομία των ritornelli και επαναπροσδιορίζουν τον ρόλο τους στο ευρύτερο σονατοειδές πλαίσιο. Εξ άλλου, η διάκριση των τύπων σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία* και διμερούς σονάτας κοντσέρτου από τον βασικό τριμερή μεικτό τύπο σονάτας κοντσέρτου κατέστη ουσιαστικά εφικτή μόνο από τα μέσα περίπου του 20^{ου} αιώνας και έπειτα, όταν δηλαδή ορισμένοι ερευνητές (μεταξύ των οποίων οι Cuthbert Morton Girdlestone, Howard Chandler Robbins Landon, Hans Tischler, Klaus Weising, Ruile-Dronke και Brück) έστρεψαν βαθμιαία το ενδιαφέρον τους και προς τις μορφές σονάτας των αργών μερών των κλασσικών κοντσέρτων.

Το τρίτο και εκτενέστερο κεφάλαιο πραγματεύεται όλα τα αργά μέρη σε μορφές σονάτας στα εξ αρχής επιλεγμένα προς τον σκοπό αυτόν έργα των Haydn, Mozart και Beethoven. Η μεθοδολογία της εξέτασης των κομματιών αυτών είναι επαγωγική: τα αργά μέρη σε μορφές σονάτας κάθε περιόδου εξετάζονται σε πρώτη φάση ένα προς ένα (σε μια αλληλουχία που λαμβάνει κατά περίπτωση υπ' όψιν την χρονολόγηση των έργων, τα μουσικά είδη είτε ακόμη τα συγκεκριμένα δομικά πρότυπα), προκειμένου στην συνέχεια να εξαχθούν από τις επιμέρους παρατηρήσεις γενικότερα συμπεράσματα, τα οποία στο τέλος του κεφαλαίου οδηγούν σε μια συνολική σκιαγράφηση της εξέλιξης των μορφών σονάτας αργής

χρονικής αγωγής στα έργα των τριών κλασικών από τα μέσα του 18^{ου} αιώνας μέχρι τις αρχές του 19^{ου}. Οι αναλύσεις των έργων γίνονται ασφαλώς επί τη βάσει των εννοιών και των συνθετικών τεχνικών που έχουν προηγουμένως συζητηθεί σε θεωρητικό επίπεδο στο δεύτερο κεφάλαιο της διατριβής και επιπλέον αντιπαραβάλλονται άμεσα με τις εκάστοτε διαθέσιμες βιβλιογραφικές αναφορές. Κάθε σύνθεση εξετάζεται κατά τρόπον τέτοιο, ώστε να δίνεται ιδιαίτερη έμφαση σε τυχόν ιδιάζοντα χαρακτηριστικά της, ενόσω σταδιακώς η υπόμνηση τυπικών δομικών γνωρισμάτων είτε λίγο-πολύ αναμενόμενων συνθετικών τεχνικών τίθεται διακριτικά στο περιθώριο (χωρίς ωστόσο να παρακάμπτεται εντελώς). Ως εκ τούτου, μέσα σε μία περίπου σελίδα κατά μέσον όρο, επιδιώκεται να δοθεί μια πλήρης δομική ανάλυση που να επικεντρώνεται στις ουσιώδεις επόψεις του εκάστοτε μουσικού κομματιού, δηλαδή στην αποσαφήνιση της λειτουργίας των επιμέρους τμημάτων του στο πλαίσιο της συνολικής μακροδομικής του οργάνωσης καθώς και στην βέλτιστη δυνατή ερμηνεία όσων αξιοπρόσεκτων φαινομένων παρουσιάζονται σε αυτό. Από την άλλη πλευρά, μικροδομικές παρατηρήσεις που αφορούν σε αρμονικά, ρυθμικά, υφολογικά, ενορχηστρωτικά κ.λπ. ζητήματα, εξετάζονται μόνο σε περίπτωση που τα στοιχεία αυτά διαπιστώνεται πως έχουν όντως κάποια σημασία για την κατανόηση των μακροδομικών συνθετικών επιλογών: π.χ. η διαμόρφωση και τα περιεχόμενα μιας θεματικής ιδέας δεν συνιστούν αυτά καθ' εαυτά αντικείμενα διεξοδικής ανάλυσης, εφ' όσον δεν αλληλεπιδρούν με το “περιβάλλον” τους είτε επανεμφανίζονται στην εξέλιξη του αργού μέρους δίχως ουσιώδεις μεταβολές. Τέλος, προς αποφυγή οποιασδήποτε παρανόησης είτε ασάφειας (οι οποίες συχνά – και ενίοτε μάλλον εκουσίως – κάνουν την εμφάνισή τους στην διεθνή βιβλιογραφία), οι εδώ κατατεθειμένες αναλύσεις καταφεύγουν σε έναν μάλλον “αυστηρό” χειρισμό της διαθέσιμης ορολογίας – δίχως βέβαια το γεγονός αυτό να καθιστά αυτομάτως “ξηρό” είτε “αποστεωμένο” το γλωσσικό ύφος – και συνοδεύονται από πληθώρα παραπομπών σε μουσικά μέτρα επί της παρτιτούρας.

Τα πορίσματα που εξάγονται για κάθε συνθετική περίοδο χωριστά (στο τέλος εκάστης ενότητας του τρίτου κεφαλαίου) ομαδοποιούνται σύμφωνα με την ακόλουθη αλληλουχία ζητημάτων: α) συχνότητα και πλαίσιο (επιμέρους χρονικές περίοδοι και μουσικά είδη) εφαρμογής των διαφορετικών δομικών τύπων σονάτας, μακροδομικές επαναλήψεις· β) αρμονικός σχεδιασμός και θεματική διαμόρφωση της *εκθέσεως* όλων των τύπων σονάτας· γ) τονική πλοκή και θεματικά περιεχόμενα της *επεξεργασίας* της τριμερούς μορφής σονάτας (συμπεριλαμβανομένων των μεικτών μορφών της σονάτας-ρόντο και της τριμερούς σονάτας κοντσέρτου)· δ) αρμονικές και θεματικές προδιαγραφές της *επανεκθέσεως* της τριμερούς μορφής σονάτας· ε) περιεχόμενα, δομή και λειτουργία της *coda* στο πλαίσιο του τριμερούς τύπου σονάτας, άλλα επιπρόσθετα – εισαγωγικά είτε καταληκτικά – τμήματα· ς) αρμονική διάρθρωση και θεματική διαμόρφωση της δεύτερης μακροδομικής ενότητας της διμερούς μορφής σονάτας (συμπεριλαμβανομένης της διμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου), *coda* και άλλα επιπρόσθετα τμήματα· ζ) δομή και περιεχόμενα του συνδετικού περάσματος, της *επανεκθέσεως* και της *coda* (είτε άλλων επιπρόσθετων τμημάτων) στην μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* (συμπεριλαμβανομένης της μορφής σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία*)· η) ποσότητα, λειτουργία, δομή και περιεχόμενα των *ritornelli* σε όλους τους τύπους σονάτας κοντσέρτου, αλληλεπιδράσεις ορχηστρικών τμημάτων και σολιστικών ενοτήτων, σολιστική καντέντσα, σύμπραξη σολίστα και ορχήστρας σε κρίσιμα δομικά σημεία. Από τις οκτώ παραπάνω θεματικές, οι τέσσερις πρώτες (α έως δ) είναι πάντοτε παρούσες, ενώ οι τέσσερις τελευταίες (ε έως η) εμφανίζονται κατά περίπτωση, αναλόγως της υπάρξεως σχετικών δειγμάτων στο εκάστοτε υπό εξέταση ρεπερτόριο. Η ίδια συστηματική καταγραφή των πορισμάτων της έρευνας ακολουθείται εν πολλοίς και στην ενότητα των τελικών συμπερασμάτων, μόνο που εκεί, *κατά πρώτον*, το πρωταρχικό ζήτημα (α) διευρύνεται αρχικά προς την κατεύθυνση της συχνότητας και του πλαισίου εφαρμογής των μορφών σονάτας συνολικά σε σχέση προς τις υπόλοιπες δομικές επιλογές στα μέρη αργής χρονικής αγωγής

των τριών κλασσικών και κατόπιν εξειδικεύεται κατά δομικό τύπο σονάτας, *κατά δεύτερον*, η αρμονική και η θεματική παράμετρος εξετάζονται πλέον χωριστά για το *σύνολο* των μακροδομικών ενοτήτων του τριμερούς τύπου σονάτας (και όχι από κοινού κατά ενότητα, όπως προηγουμένως στα σημεία β έως ε), και *κατά τρίτον*, η συγκεντρωτική αναφορά στους μεικτούς δομικούς τύπους σονάτας περιλαμβάνει πλέον – εκτός από τις περιπτώσεις της σονάτας-ρόντο και των μορφών σονάτας κοντσέρτου – και ορισμένα μη-τυποποιημένα υβριδικά δείγματα σονάτας που εμφανίζονται εν είδει πειραματισμού σε ευάριθμα έργα των Haydn και Mozart.

Στην συνέχεια, θα ήθελα να αναφερθώ συνοπτικά στην υφιστάμενη βασική βιβλιογραφία γύρω από τα αντικείμενα που πραγματεύομαι στην διατριβή μου και μέσω αυτού να καταδείξω την πρωτοτυπία της παρούσας ερευνητικής προσέγγισης σε ένα ιδιαίτερα ανεπτυγμένο ερευνητικό πεδίο. Το κεντρικό λοιπόν ζήτημα του πρώτου κεφαλαίου, δηλαδή η διερεύνηση της διάρθρωσης των διαφορετικών μουσικών ειδών στους Haydn, Mozart και Beethoven, δεν είχε μέχρι στιγμής αντιμετωπισθεί με την αρμόζουσα πληρότητα και διεξοδικότητα, καθ' όσον επί το πλείστον οι σχετικές μελέτες περιορίζονται σε ένα συγκεκριμένο είδος (π.χ. στην συμφωνία, στο κουαρτέτο εγχόρδων ή στην σονάτα για πιάνο) είτε σε έναν μονάχα συνθέτη. Στο πλαίσιο αυτό πάντως, θεμελιώδης υπήρξε η συμβολή του Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn, Haydn: The Early Years, 1732-1765*, καθώς και *Haydn: At Eszterháza, 1766-1790*), αφού, παρά τις όποιες ανακρίβειες και υπερβολές στην εξέταση των συμφωνιών και της μουσικής δωματίου του Haydn, είναι σαφές ότι όλη η μεταγενέστερη σχετική έρευνα έλαβε ως αφετηρία της τις απόψεις του Landon και συνδιαλέχθηκε με αυτές. Μια ενδιαφέρουσα απόπειρα ανακατασκευής των δεδομένων αυτών επιχειρήθηκε π.χ. από τον Somfai (“Vom Barock zur Klassik: Umgestaltung der Proportionen und des Gleichgewichts in zyklischen Werken Joseph Haydns”), ο οποίος αργότερα διεύρυνε κατά τρόπον αρκετά εύστοχο την ίδια προβληματική και προς το είδος της σονάτας για πιάνο (*The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn: Instruments and Performance Practice, Genres and Styles*). Μια ακόμη σημαντική τοποθέτηση επί της διαρθρώσεως των συμφωνικών και πιανιστικών ειδών καθώς και ορισμένων έργων μουσικής δωματίου του Haydn κατατίθεται στην μελέτη του Webster *Haydn's “Farewell” Symphony and the Idea of Classical Style: Through-composition and Cyclic Integration in his Instrumental Music*, ενώ παρεμφερή ζητήματα θίγονται σε μικρότερο βαθμό και από αρκετούς άλλους συγγραφείς, ως προς το είδος της συμφωνίας (Larsen, “Zur Entstehung der österreichischen Symphonietradition [ca. 1750-1775]”· Stefan Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie*· Petra Weber-Bockholdt, “Joseph Haydns Sinfonien mit langsamen ersten Sätzen”), τα διάφορα είδη μουσικής δωματίου (Ludwig Finscher, “Corelli, Haydn und die klassische Gattungen der Kammermusik” κ.ά.· David Young, “Haydn’s String Quartets: The Slow Movements”· Hubert Unverricht, *Geschichte des Streichtrios*· Katalin Komlós, “Haydn’s Keyboard Trios Hob. XV: 5-17: Interaction between Texture and Form”· Jürgen Brauner, *Studien zu den Klaviertrios von Joseph Haydn*), αλλά και τις σονάτες για πιάνο (Bettina Wackernagel, *Joseph Haydns frühe Klaviersonaten: Ihre Beziehungen zur Klaviermusik um die Mitte des 18. Jahrhunderts*· Ulrich Leisinger, *Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils bis ca. 1785*). Η διερεύνηση των ειδών στους Mozart και Beethoven είναι λιγότερο ανεπτυγμένη στην διεθνή βιβλιογραφία: πέραν των αξιολογών συμβολών του Wolf-Dieter Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*) και του Jürgen Hunkemöller (*W. A. Mozarts frühe Sonaten für Violine und Klavier. Untersuchungen zur Gattungsgeschichte im 18. Jahrhundert*), ορισμένες συναφείς πληροφορίες εντοπίζονται σε γενικότερες πηγές, όπως φερ' ειπείν στο εκτενές άρθρο του W. Fischer “Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils: Versuch einer vergleichenden Charakteristik des altklassischen und Wiener klassischen Instrumentalstils” ή στις

μονογραφίες *The Sonata in the Classic Era* του Newman και *Der Klassische Stil: Haydn, Mozart, Beethoven* του Rosen. Παράλληλα, διάσπαρτες ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις πάνω στην ίδια προβληματική εντοπίζονται και σε πολλές άλλες – μικρότερες ή εκτενέστερες – μελέτες, αφιερωμένες στην εξέταση συγκεκριμένων ειδών ή μεμονωμένων συνθέσεων της κλασικής περιόδου. Εξ άλλου, το ζήτημα των τονικών σχέσεων που αναπτύσσονται στο πλαίσιο ενός ευρύτερου έργου (και το οποίο συζητείται στο πρώτο παράρτημα της παρούσας διατριβής) έχει απασχολήσει – αν και σε πολύ πιο περιορισμένο βαθμό – αρκετούς από τους προαναφερόμενους ερευνητές και επιπροσθέτως ιδίως τους Norbert J. Schneider (“Mediantische Harmonik bei Ludwig van Beethoven”), Louise E. Cuyler (“Tonal Exploitation in the Later Quartets of Haydn”) και Ethan Haimo (“Remote Keys and Multi-movement Unity: Haydn in the 1790s”).

Ως προς την συστηματοποίηση των δομικών τύπων σονάτας που επιχειρείται στο δεύτερο κεφάλαιο, ανάλογες απόπειρες μπορούν βεβαίως να εντοπισθούν στο πρόσφατο παρελθόν, έστω και αν δεν φθάνουν στον ίδιο βαθμό πληρότητας και λειτουργικότητας με την παρούσα (βλ. πρωτίστως την σχετική συμβολή του Rosen στο *Sonata Forms*, και δευτερευόντως μελέτες όπως την προαναφερόμενη *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn...* του Somfai ή την αξιοπρόσεκτη *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* του Caplin). Από την άλλη πλευρά, η ιστορική εξέταση των θεωρητικών πηγών για τις μορφές σονάτας έχει επίσης καταστεί αντικείμενο σημαντικών ερευνών κατά το παρελθόν, μεταξύ των οποίων ξεχωρίζουν οπωσδήποτε η διατριβή του Fred Ritzel *Die Entwicklung der “Sonatenform” im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts* καθώς και το εκτενές άρθρο της Jane R. Stevens “Theme, Harmony, and Texture in Classic-Romantic Descriptions of Concerto First-Movement Form”. αμφοτέρως οι συμβολές αυτές προσφέρουν πολύτιμες πληροφορίες (συμπεριλαμβανομένης της παραθέσεως αρκετών πηγών στο πρωτότυπο) για το έργο και την σκέψη περισσότερο ή λιγότερο γνωστών θεωρητικών του 18^{ου} και του 19^{ου} αιώνας. Εντούτοις, οι αναφορές αυτές ήταν απαραίτητο να εμπλουτισθούν περαιτέρω με την βοήθεια και άλλων σχετικών εργασιών καθώς και να αντιπαραβληθούν προς τα δεδομένα που έχουν εν τω μεταξύ προκύψει από ειδικότερες μελέτες πάνω στην ίδια προβληματική. Για την θεωρία του Vogler, φερ’ ειπείν, υπάρχει το ενδιαφέρον άρθρο της Stevens “Georg Joseph Vogler and the ‘Second Theme’ in Sonata Form: Some 18th-century Perceptions of Musical Contrast”, ενώ με την – ιδιαιτέρως υπερτιμημένη – συμβολή του Kollmann έχει πρωτίστως ασχοληθεί ο Ratner (“Harmonic Aspects of Classic Form” κ.ά.). Επίσης, σε διάφορες επόψεις της θεωρίας του Koch έχουν, μεταξύ άλλων, εμβαθύνει οι Stevens (“An 18th-Century Description of Concerto First-Movement Form”), Dahlhaus (“Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform”), Hermann Forscher (*Instrumentalmusik Joseph Haydns aus der Sicht Heinrich Christoph Kochs*) και Günther Wagner (“Anmerkungen zur Formtheorie Heinrich Christoph Kochs”), ενώ σε σχετικώς επιφανειακές παρατηρήσεις επί του κειμένου του Galeazzi προβαίνουν οι Bathia Churgin (“Francesco Galeazzi’s Description [1796] of Sonata Form”) και Siegfried Schmalzriedt (“Charakter und Drama: Zur historischen Analyse von Haydnschen und Beethovenschen Sonatensätzen”). Μεταξύ των θεωρητικών του 19^{ου} αιώνας, την σύγχρονη έρευνα έχουν απασχολήσει περισσότερο ο Reicha (Schmalzriedt, “Charakter und Drama...”: Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett [Teilband 1: Von Haydn bis Schubert]*), ο Czerny (Peter Cahn, “Carl Czernys erste Beschreibung der Sonatenform [1832]”: Churgin, “Francesco Galeazzi’s Description...”) και πρωτίστως βέβαια ο Marx (Dahlhaus, “Ästhetische Prämissen der »Sonatenform« bei Adolf Bernhard Marx”: Lotte Thaler, *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*: Scott Burnham, “The Role of Sonata Form in A. B. Marx’s Theory of Form”: Lothar Schmidt, *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795 – 1850*: κ.ά.). Ο Scott L. Balthazar (“Intellectual History

and Concepts of the Concerto: Some Parallels from 1750 to 1850”), επίσης, παρακολουθεί την εξέλιξη της μορφής του κοντσέρτου από τα μέσα του 18^{ου} έως τα μέσα του 19^{ου} αιώνας, επικεντρώνοντας την προσοχή του στις συμβολές των Quantz, Riepel, Kollmann αλλά και Czerny. Η απ’ ευθείας προσφυγή σε πρωτότυπες πηγές προοδευτικά καθίσταται αναπόφευκτη, αρχικά για την εξέταση μερικών σημαντικών θεωρητικών κειμένων του 19^{ου} αιώνας (των Birnbaum, Marx, Lobe και Prout) και έπειτα για την προσέγγιση του συνόλου εκείνων του 20^{ου} αιώνας, δεδομένου άλλωστε και του ότι οι θεωρίες για την μορφή σονάτας των τελευταίων 100 περίπου χρόνων έχουν αυτές καθ’ εαυτές απασχολήσει ελάχιστα έως καθόλου την σύγχρονη έρευνα. Η σκιαγράφηση, τέλος, της συνθετικής εξέλιξης της μορφής του κοντσέρτου κατά τον 18^ο αιώνα βασίστηκε κυρίως σε συναφείς μελέτες των Herbert Neurath (“Das Violinkonzert in der Wiener klassischen Schule”), Simon (“The Double Exposition in the Classic Concerto”), Erich Reimer (“Zum Strukturwandel des Konzertsatzes im 18. Jahrhundert”), Arnfried Edler (“Zwischen Händel und Carl Philipp Emanuel Bach: Zur Situation des Klavierkonzertes im mittleren 18. Jahrhundert”), Küster (*Das Konzert. Form und Forum der Virtuosität*), Chappell White (“The early Classical violin concerto in Austria”) και Roeder (*Das Konzert*).

Η επισταμένη ενασχόληση με τα αργά μέρη του κλασικισμού και δη σε μορφές σονάτας, που συνιστά το κεντρικό ζήτημα της διατριβής και καταλαμβάνει ολόκληρο το τρίτο κεφάλαιο, είναι εν γένει πολύ σπάνια στην διεθνή βιβλιογραφία. Στην πραγματικότητα, η μοναδική μονογραφία που επικεντρώνεται αποκλειστικά σε μέρη αργής χρονικής αγωγής σε μορφές σονάτας είναι η διατριβή του Klaus Weising *Die Sonatenform in den langsamen Konzertsätzen Mozarts*, η οποία δημοσιεύθηκε το 1970. Ο συγγραφέας περιορίζεται ουσιαστικά στην εξέταση των αργών μερών των κοντσέρτων για (ένα) βιολί και για πιάνο του Mozart, ενώ – ατυχώς – ασχολείται μάλλον επιδερμικά (σε σύντομα παραρτήματα των κεφαλαίων της εργασίας του) με τα άκρως ενδιαφέροντα αργά μέρη των κοντσέρτων για δύο έγχορδα, για φαγγόττο και για φλάουτο του ίδιου συνθέτη. Η ανάλυση του Weising βασίζεται στην συγκριτική παρατήρηση προκαθορισμένων “τόπων” της μεικτής μορφής σονάτας κοντσέρτου (η κατανόηση της οποίας γίνεται με όρους που σήμερα θεωρούνται πλέον παρωχημένοι), όπως π.χ. των “θεμάτων και θεματικών ομάδων της ορχηστρικής εκθέσεως”, της “εισόδου του σολίστα”, του “πρώτου θέματος στην σολιστική έκθεση”, της “ορχηστρικής παρεμβολής μετά το πρώτο θέμα”, της “σολιστικής εκθέσεως ανάμεσα στο πρώτο και το δεύτερο θέμα”, του “δευτέρου θέματος και της καταληκτικής ομάδος του σολίστα”, του “ορχηστρικού κλεισίματος της εκθέσεως” κ.ο.κ. η διερεύνηση της ύπαρξης ή μη αλλά και του τρόπου με τον οποίο πραγματώνονται οι συγκεκριμένοι “τόποι” στα επιμέρους έργα, προσφέρει εν τέλει μια στέρεα μεθοδολογική αφετηρία, η οποία πάντως αποδεικνύεται και ιδιαίτερος “δύσκαμπτη” σε ορισμένες αμφίσημες είτε ιδιάζουσες δομικές περιπτώσεις. Οι παρατηρήσεις του Weising είναι παρ’ όλα αυτά εύστοχες κατά το μεγαλύτερο μέρος τους και ο συστηματικός τρόπος προσέγγισης των επιλεγμένων έργων οδηγεί σε ενδιαφέροντα συμπεράσματα, τόσο ως προς την εξέλιξη των μορφών σονάτας στα αργά μέρη των κοντσέρτων του Mozart από την δεκαετία του 1770 προς την δεκαετία του 1780, όσο και ως προς τις ομοιότητες και τις διαφορές τους με τα γρήγορα πρώτα μέρη των ιδίων έργων. Εξ άλλου, στο τέλος της διατριβής του, ο Weising προβαίνει σε μια συνοπτική σκιαγράφηση των μορφών των αργών μερών στην συνολική δημιουργία του Mozart, η οποία πάντως είναι προβληματική σε αρκετά σημεία (πρωτίστως σε ό,τι αφορά στον μη-διαχωρισμό του διμερούς τύπου σονάτας από τον τριμερή) και ασφαλώς δεν επιτρέπει μια ουσιαστική συζήτηση επί του αντικειμένου, αφού αρκείται σε μάλλον αφοριστικές τοποθετήσεις.

Το 1994 ακολούθησε η δημοσίευση της διατριβής της Marion Brück πάνω στα αργά μέρη των κοντσέρτων για πιάνο του Mozart (*Die langsamen Sätze in Mozarts Klavierkonzerten: Untersuchungen zur Form und zum musikalischen Satz*). Η Brück, εκτός από τα μέρη σε μορφές σονάτας κοντσέρτου, πραγματεύεται επίσης τα αργά μέρη υπό

μορφήν παραλλαγών και ρόντο, ενώ ένα σημαντικό τμήμα της εργασίας της αναφέρεται σε ζητήματα υφής-ενορχήστρωσης και αισθητικής αποτίμησης ορισμένων χαρακτηριστικών των αργών μερών κυρίως της δεκαετίας του 1780. Η εδώ χρησιμοποιούμενη ορολογία αλλά και η γενικότερη θεώρηση της ανάμειξης των στοιχείων του κοντσέρτου με τις μορφές σονάτας του κλασικισμού έχουν επιρρεασθεί γόνιμα από τις νεώτερες εξελίξεις στον τομέα της διερεύνησης του κλασσικού κοντσέρτου – μάλιστα η Brück ασκεί έντονη κριτική στην παλαιότερη ερμηνευτική προσέγγιση του Weising. Παρ’ όλα αυτά, οι μορφολογικές παρατηρήσεις της δεν καλύπτουν το σύνολο των προβλημάτων που ανακύπτουν στις μορφές σονάτας κοντσέρτου σε μέρη αργής χρονικής αγωγής, αλλά φωτίζουν μονάχα συγκεκριμένες επόψεις τους: εκείνο που την απασχολεί περισσότερο είναι η διάρθρωση του εναρκτήριου ritornello και η σχέση του προς την (σολιστική είτε ορχηστρική) κατάληξη του εκάστοτε μέρους, ενόσω τα περιεχόμενα και οι λειτουργίες των σολιστικών ενοτήτων εξετάζονται μόνο σποραδικά και ως επί το πλείστον σε σχέση με υφολογικά παρά με δομικά ζητήματα. Ως εκ τούτου, η συμβολή της Brück στην δομική διερεύνηση των αργών μερών σε μορφές σονάτας κοντσέρτου δεν είναι τόσο καθοριστική, όσο τουλάχιστον θα ανέμενε κανείς από τον τίτλο της διατριβής της και δεδομένης ασφαλώς της έλλειψης εκτενών εργασιών πάνω στην συγκεκριμένη προβληματική.

Τα αργά μέρη ορισμένων κοντσέρτων για πιάνο του Mozart έχουν επίσης καταστεί αντικείμενο και άλλων, μικρότερης εκτάσεως μελετών κατά τα τελευταία χρόνια. Ο Webster, φερ’ ειπείν, στο άρθρο του “Are Mozart’s Concertos »Dramatic«? Concerto Ritornellos versus Aria Introductions in the 1780s”, προβαίνει σε μια ενδιαφέρουσα προσέγγιση των περιεχομένων και του ρόλου των ritornelli ενός κοντσέρτου σε σύγκριση με τα ορχηστρικά τμήματα των φωνητικών αριών σε όπερες του Mozart της δεκαετίας του 1780, θίγοντας με αυτήν την αφορμή ουσιώδη ζητήματα ως προς την σχέση που διέπει τις σολιστικές ενότητες και τα ορχηστρικά τμήματα των αργών μερών των κοντσέρτων του ώριμου κλασικισμού. Παρεμφερή ζητήματα, σε τρία από τα πλέον αξιοπρόσεκτα αργά μέρη της κλασσικής περιόδου εν γένει, απασχολούν επίσης τον Carl Schachter, στην ανακοίνωσή του με τίτλο “Idiosyncratic Features of Three Mozart Slow Movements: The Piano Concertos K. 449, K. 453, and K. 467”: οι αναλύσεις του συγγραφέως αναδεικνύουν κρίσιμες “λεπτομέρειες” της δομής των εν λόγω μερών και γι’ αυτό συνιστούν μιαν εξαιρετική συμβολή στην σχετική έρευνα, ακόμη και αν ενίοτε φθάνουν σε αμφισβητήσιμες ερμηνευτικές “ακρότητες” (ιδίως στην “ακανθώδη” περίπτωση του KV 467). Τουναντίον, η πρόσφατη απόπειρα του Karol Berger (“Mozart’s Concerto Andante Punctuation Form”) να στρέψει το ενδιαφέρον της ερευνητικής κοινότητας προς την παράμετρο της πτωτικής δομής των αργών μερών σε μορφή σονάτας κοντσέρτου, βασίζεται κατ’ ουσίαν σε ένα συνονθύλευμα στοιχείων των θεωριών του Koch (όσον αφορά όμως στην απλή μορφή σονάτας και όχι στην μεικτή εκδοχή της που προορίζεται για το είδος του κοντσέρτου!) και του Schenker, το οποίο σε τελική ανάλυση δεν αποκαλύπτει τίποτε το ουσιώδες κατά την εφαρμογή του στα αργά μέρη των κοντσέρτων του Mozart και δίνει την εντύπωση μιας απόπειρας αναβίωσης θεωρήσεων του κλασσικού κοντσέρτου που έχουν – δικαίως – εγκαταλειφθεί εδώ και καιρό.

Ειδικές μελέτες πάνω σε αργά μέρη υπό μορφήν σονάτας άλλων ειδών του κλασικισμού εκπονούνται συνήθως αναφορικώς με ένα συγκεκριμένο έργο (βλ. π.χ. Friedhelm Krummacher, “Klaviertrio und sinfonischer Satz: Zum Adagio aus Haydns Sinfonie Nr. 102”· Martin Just, “Die beiden Fassungen des langsamen Satzes zum Streichquartett G-Dur KV 156”· Kurt von Fischer, “Brief an einen Freund: Die zwei Adagios in Mozarts g-Moll Streichquintett KV 516”· Stefan Kunze, “Beethovens »Besonnenheit« und das Poetische: Über das Largo assai ed espressivo des D-Dur-Klaviertrios op. 70 Nr. 1 [»Geistertrio«]”) ή – έστω – με μια μικρή ομάδα έργων του ίδιου είδους. Στην δεύτερη περίπτωση παρατηρείται μάλιστα το συχνό φαινόμενο μιας άκρως επιφανειακής προσέγγισης (όπως συμβαίνει χαρακτηριστικά στις περιπτώσεις των σύντομων ανακοινώσεων του Young,

“Haydn’s String Quartets: The Slow Movements”, και του Herbert Seifert, “Die langsamen Sätze der späten Streichquartette Joseph Haydns”) ή μιας διεξοδικής, αλλά τραγικά ελλειμματικής και παρωχημένης ως προς το θεωρητικό της υπόβαθρο, διερεύνησης (ο Krummacher, για παράδειγμα, στο άρθρο του “Kantabilität als Konstruktion: Zum langsamen Satz aus Mozarts Streichquartett KV 465”, υποστηρίζει – ούτε λίγο, ούτε πολύ – ότι τα αργά μέρη των *κουαρτέτων εγχόρδων* KV 387 και 465 του Mozart δεν μπορούν να θεωρηθούν επί τη βάση της μορφής σονάτας, επειδή δεν διαθέτουν κεντρική ενότητα *επεξεργασίας*)!

Ανάλογες προκαταλήψεις εκφράζονται συχνά στο πλαίσιο ευρύτερων εργασιών για διάφορα έργα των τριών κλασσικών, με αποτέλεσμα τα αργά μέρη σε μορφές σονάτας ενίοτε να μην αντιμετωπίζονται ως τέτοια ή ακόμη να παρακάμπτονται εντελώς: για του λόγου το αληθές, ο αναγνώστης της παρούσας διατριβής μπορεί εύκολα να διαπιστώσει στο τρίτο κεφάλαιο το – καθόλου ευκαταφρόνητο – πλήθος των αργών μερών (έργων του Haydn, κατά κύριον λόγο), για τα οποία δεν κατέστη δυνατόν να βρεθεί ούτε μία αναφορά δομικού ενδιαφέροντος στην διεθνή βιβλιογραφία. Σε αρκετές πάλι περιπτώσεις, οι υφιστάμενες βιβλιογραφικές αναφορές περιορίζονται στην απλή (έως υπαινικτική) υπόδειξη της μορφής ενός αργού μέρους ή σε επουσιώδεις και αποσπασματικές παρατηρήσεις, συχνά περιγραφικής παρά αναλυτικής φύσεως, που δεν αποκαλύπτουν φυσικά τίποτε για την λειτουργία ενός τμήματος στο συνολικό μακροδομικό πλαίσιο. Είναι λοιπόν περιορισμένες οι ερευνητικές εκείνες συμβολές που εξετάζουν σε βάθος (και σε αρκετή έκταση) επιλεγμένα αργά μέρη από έργα των Haydn, Mozart και Beethoven και που κατά συνέπειαν προσφέρουν καλές αφορμές για την ανάπτυξη της επιστημονικής συζήτησης σε ένα τόσο παραμελημένο τμήμα του κλασσικού ρεπερτορίου. Δεν θα είχε όμως νόημα στο σημείο αυτό η απαρίθμηση και η αποτίμηση των πολυάριθμων πηγών που αξιοποιήθηκαν στο πλαίσιο του τρίτου κεφαλαίου της διατριβής, οι οποίες αφορούν σε μονογραφίες και άρθρα που είτε αφιερώνονται στην εξέταση ενός περιορισμένου αριθμού συνθέσεων, είτε αναφέρονται στα έργα ενός συνθέτη κατά είδος (π.χ. σε συμφωνίες, κουαρτέτα εγχόρδων ή σονάτες για πιάνο). Ας σημειωθεί, τέλος, ότι στις υποενότητες των πορισμάτων που προκύπτουν για κάθε ξεχωριστή συνθετική περίοδο στο ίδιο κεφάλαιο, αντιπαραβάλλονται και ελέγχονται κριτικά απόψεις σχετικές με ειδικά χαρακτηριστικά της τεχνοτροπίας του Haydn, του Mozart και του Beethoven, τα οποία αφορούν σε συγκεκριμένα ζητήματα οργάνωσης των επιμέρους τμημάτων και ενοτήτων μιας μορφής σονάτας: τέτοιου είδους πληροφορίες εντοπίζονται κατά κύριον λόγο σε ανακοινώσεις μικρής σχετικά εκτάσεως, όπως π.χ. των A. Peter Brown (“The Structure of the Exposition in Haydn’s Keyboard Sonatas”), Nors S. Josephson (“Modulatory Patterns in Haydn’s Late Development Sections”), Heino Schwarting (“Ungewöhnliche Repriseneintritte in Haydns späterer Instrumentalmusik”), Rita Kurzmann (“Über die Modulation und Harmonik in den Instrumentalwerken Mozarts”), Ludwig Finscher (“Zur Coda bei Mozart”), Ratner (“Key Definition – A Structural Issue in Beethoven’s Music”) και Wilhelm Broel (“Die Durchführungsgestaltung in Beethovens Sonatensätzen”), μεταξύ άλλων.

Θα ολοκληρώσω το εισαγωγικό αυτό σημείωμα με ορισμένες ειδικότερες παρατηρήσεις που αφορούν σε ένα ή περισσότερα κεφάλαια της διατριβής.

Κατ’ αρχάς, πρέπει να επισημανθεί ότι οι ευρέως χρησιμοποιούμενοι όροι “προκλασσικός”, “κλασσικός” και όλα τα παράγωγά τους ουδόλως εμπεριέχουν αξιακό περιεχόμενο, παρά μόνον αναφέρονται σε δύο επιμέρους χρονικές περιόδους ενός ενιαίου καλλιτεχνικού φαινομένου: της μουσικής του κλασικισμού. Η “προκλασσική” περίοδος καλύπτει σε γενικές γραμμές τις δεκαετίες του 1750, του 1760 και του 1770, ενώ η “κλασσική” εκτείνεται από το 1781 περίπου μέχρι το ύστερο έργο του Beethoven (μέσα της δεκαετίας του 1820). Από εκεί και ύστερα όμως, η “προκλασσική” περίοδος σε καμμία περίπτωση δεν εκλαμβάνεται ως υποδεέστερη της κατ’ εξοχήν “κλασσικής”, ούτε πάλι ο διαχωρισμός αυτός υπαινίσσεται την αυτονόμηση μιας “μεταβατικής” περιόδου ανάμεσα στο

μπαρόκ και τον κλασικισμό: η συνέχεια, άλλωστε, που παρατηρείται τόσο στο έργο του Haydn όσο και σε εκείνο του Mozart πριν και μετά το 1780, δεν δικαιολογεί επ' ουδενί την αποδοχή τέτοιων αμφιλεγόμενων ερμηνειών.

Κατά δεύτερον, είναι γνωστό ότι καθ' όλην την διάρκεια του δευτέρου ημίσεως του 18^{ου} αιώνας – αλλά ακόμη και στις αρχές του 19^{ου} αιώνας – ο όρος “Clavier” ή “Klavier” αναφερόταν εν γένει σε όλα τα πληκτροφόρα όργανα (τσέμπαλο, σπινέττο, κλαβίχορδο ή “κλειδόχορδο”, φορτεπιάνο, πιάνο, ακόμη δε και “εκκλησιαστικό” όργανο) και ότι συνήθως μια σύνθεση προοριζόταν δίχως διάκριση για οποιοδήποτε από αυτά ήταν διαθέσιμο, αναλόγως δηλαδή της περιστάσεως. Ως εκ τούτου, στην παρούσα εργασία πολλές αναφορές σε “πιάνο”, “πιανιστική μουσική”, “πιανιστικά είδη” κ.ο.κ. δεν πρέπει να λαμβάνονται υπ' όψιν κατά γράμμα, αλλά με την ευρύτητα του όρου “πληκτροφόρο”, ο οποίος εντούτοις είναι αρκετά δύσχρηστος από γλωσσικής επόψεως και γι' αυτό δεν χρησιμοποιείται σε όλες τις αρμόζουσες περιπτώσεις. Επιπλέον, είναι σημαντικό να κατανοήσει κανείς ότι η μουσική για “πιάνο” είτε “πληκτροφόρο” εξελίσσεται με παράλληλα με τις καινοτομίες στην κατασκευή των οργάνων αυτών, αλλά η φυσιογνωμία της παραμένει ουσιαστικά अपαράλλακτη: έτσι, το είδος της “σονάτας για πιάνο”, φερ' ειπείν, καλλιεργείται αδιάλειπτα από τα μέσα του 18^{ου} αιώνας και εξής, χωρίς να μεταβάλλεται αυτό καθ' εαυτό εξαιτίας π.χ. του εκτοπισμού του τσεμπάλου από το τεχνολογικώς προηγμένο “πιάνο με σφυριά” (Hammerklavier).

Τα έργα των τριών συνθετών προσδιορίζονται με την ακόλουθη τυποποιημένη διάταξη χαρακτηριστικών γνωρισμάτων: α) *ονομασία έργου*, β) *τονικότητα* και γ) *αριθμός καταλόγου*. Η ονομασία ενός έργου – που είναι συνήθως μεν, αλλά προαιρετική – αναφέρεται σχεδόν πάντοτε στο είδος (αφού ιδιαίτεροι τίτλοι εμφανίζονται μόνο κατ' εξαίρεσιν σε πολυμερείς συνθέσεις του κλασικισμού) και συχνά στην προβλεπόμενη διανομή οργάνων ή σε κάποια τουλάχιστον ένδειξη σχετικά με αυτήν (π.χ. ένα *κοντσέρτο για πιάνο* συνοδεύεται αυτονόητα από ορχηστρικό σύνολο, το οποίο ωστόσο δεν δηλώνεται στον τίτλο του έργου). Υπογραμμίζεται πάντως ότι για πολλά έργα της “προκλαστικής” ιδίως περιόδου επιλέγεται η ονομασία που έχει επικρατήσει στις μέρες μας και όχι οι γενικόλογοι – και συνάμα καθόλου δεσμευτικοί, ακόμη και για τους ίδιους τους συνθέτες! – χαρακτηρισμοί της εποχής εκείνης: π.χ. ο τίτλος *κουαρτέττο εγχόρδων* ή απλώς *κουαρτέττο* υποκαθιστά τους όρους “divertimento”, “cassatio”, “a quattro”, “quadro” κ.λπ. που εμφανίζονται εναλλακτικά για τον προσδιορισμό ενός συγκεκριμένου κάθε φορά έργου στην πλειονότητα των χειρόγραφων και έντυπων πηγών (παρτιτούρες, πάρτες, δημοσιεύματα, επιστολές κ.ά.) του 18^{ου} αιώνας. Οι τονικότητες, όταν αναφέρονται σε ένα έργο, συνιστούν (προαιρετικό) μέρος του τίτλου και γι' αυτό σημειώνονται επίσης με *πλάγιους χαρακτήρες*, όπως και η ονομασία (π.χ. *συμφωνία σε Ρε-μείζονα*)² αντιθέτως, εάν αφορούν σε ένα συγκεκριμένο μέρος του εκάστοτε έργου ή σε οποιοδήποτε σημείο της εξέλιξής του, τότε εμφανίζονται με *όρθιους χαρακτήρες* (π.χ. Adagio σε μι-ελάσσονα). Πέραν τούτου δε, οι μείζονες τονικότητες δηλώνονται πάντοτε με κεφαλαίο το πρώτο γράμμα του θεμελίου φθόγγου τους, ενώ οι ελάσσονες με μικρό, και σύντομες παύλες συνδέουν τα δύο ή τρία συνθετικά του εκάστοτε όρου: π.χ. Ντο-μείζονα αλλά ντο-ελάσσονα, Μι-ύφεση-μείζονα, φα-δίεση-ελάσσονα κ.ο.κ.³ Πλήρης τεκμηρίωση για

² Άλλες περιπτώσεις χρήσεως των *πλαγίων χαρακτήρων* αφορούν στην υπόδειξη μακροδομικών ενοτήτων (*έκθεση, επεξεργασία, επανέκθεση, coda* – ως προς αυτό, βλ. και τις εισαγωγικές παρατηρήσεις του δευτέρου κεφαλαίου), σε βιβλιογραφικές αναφορές (βλ. παρακάτω) καθώς και στην απόδοση έμφασης (“υπογράμμιση”) σε μια οποιαδήποτε λέξη ή φράση εντός του κειμένου.

³ Η διαφοροποίηση ανάμεσα σε κεφαλαίους και πεζούς χαρακτήρες συναντάται και στις περιπτώσεις των λατινικών συμβόλων για μια βαθμίδα ή συγχορδία: η μείζονα τονική συμβολίζεται ως I, ενώ η ελάσσονα τονική ως i, οι βαθμίδες είτε συγχορδίες IV και V είναι μείζονες, ενώ οι iv και v ελάσσονες κ.ο.κ. Επιπροσθέτως, μια παρενθετική δεσπόζουσα – ή, γενικότερα, μια οποιαδήποτε συγχορδία που εξαρτάται από μια άλλη – σημειώνεται ως εξής: V / vi (δεσπόζουσα της σχετικής ελάσσονος), IV / iv (διπλή υποδεσπόζουσα) κ.λπ. Με την χρήση κεφαλαίων γραμμάτων υποδεικνύεται επίσης μια ακολουθία μακροδομικών ενοτήτων (π.χ. τριμερής μορφή A B A), ενώ ανάλογες διατάξεις μικρών γραμμάτων (όπως π.χ. τριμερής δομή α β α) αναφέρονται στην

τους αριθμούς καταλόγων έργων των Haydn, Mozart και Beethoven, τέλος, παρέχεται σε σειρά υποσημειώσεων της εναρκτήριας ενότητας (“Το υπό εξέταση ρεπερτόριο”) του πρώτου κεφαλαίου· οι (υποχρεωτικές) αυτές ενδείξεις καταγράφονται με όρθιους χαρακτήρες, ακόμη και αν συνοδεύουν τον πλήρη τίτλο του έργου, στο οποίο αναφέρονται μονοσήμαντα.

Μια μικρή – αλλά απαραίτητη – διευκρίνιση έχει επίσης να κάνει με την σαφή διαφοροποίηση στην χρήση δύο διαφορετικών τύπων εισαγωγικών: τα «γωνιώδη εισαγωγικά» περικλείουν μόνο παραθέματα που μεταφέρονται αυτούσια ή αποδίδονται επακριβώς σε ελληνική μετάφραση από κάποια βιβλιογραφική πηγή και τα οποία ενσωματώνονται πλήρως στο βασικό κείμενο ή σε μια υποσημείωση (τα εκτενή παραθέματα, εντούτοις, παρουσιάζονται σε ξεχωριστή παράγραφο ή σειρά παραγράφων, με εσοχές αριστερά και δεξιά, εμφανείς αποστάσεις πάνω και κάτω από το υπόλοιπο κείμενο και λίγο μικρότερο μέγεθος γραμματοσειράς)· τα “αγκιστροειδή εισαγωγικά”, από την άλλη πλευρά, χρησιμεύουν σε όλες τις υπόλοιπες περιπτώσεις, συμπεριλαμβανομένης της «χρήσεως “εισαγωγικών” εντός παραθεμάτων».

Στο δεύτερο κεφάλαιο κρίθηκε σκόπιμο η αναφορά στους θεωρητικούς, η συμβολή των οποίων εξετάζεται στο βασικό σώμα του κειμένου, να γίνεται κατ’ αρχάς με το πλήρες ονοματεπώνυμό τους και την προσθήκη (εντός παρενθέσεως) των χρονολογιών γεννήσεως και θανάτου. Η εύρεση αυτών των στοιχείων κατέστη δυνατή στην πλειονότητα των περιπτώσεων με την βοήθεια των υφισταμένων βιβλιογραφικών πηγών, άλλοτε δε μέσω έγκυρων μουσικών λεξικών και εγκυκλοπαιδειών και σε μεμονωμένες περιπτώσεις κατόπιν αναζητήσεων στον παγκόσμιο (δια-)δικτυακό ιστό. Παρ’ όλα αυτά, επισημαίνεται ότι για έναν περιορισμένο αριθμό προσώπων, όλες οι παραπάνω μέθοδοι και μέσα αναζήτησης δεν απέδωσαν τελικά τα αναμενόμενα.⁴

Η παράθεση των παρτιτουρών των έργων που εξετάζονται στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας είναι προφανώς αδύνατη, διότι οι αναλύσεις αφορούν σε ολοκληρωμένα μέρη και όχι σε μικρά αποσπάσματά τους. Παρακινούμενος λοιπόν και από την διεθνή πρακτική (τουλάχιστον σε ό,τι αφορά σε διατριβές που εκπονούνται τα τελευταία 20 και πλέον έτη με αντικείμενο την μουσική των Haydn, Mozart και Beethoven), έκρινα σκόπιμο να περιορισθώ σε ακριβείς παραπομπές (μέσω αναφορών σε συγκεκριμένους αριθμούς μέτρων επί της παρτιτούρας) σε οποιαδήποτε “έγκυρη” έκδοση των έργων των τριών κλασικών. Οι εγκυρότερες – κατά τεκμήριον – εκδόσεις δεν είναι βέβαια άλλες από τις (νέες) σειρές απάντων των έργων των τριών συνθετών: α) Την σειρά *Joseph Haydn: Werke* επιμελείται το “Ινστιτούτο Joseph Haydn της Κολωνίας” και εκδίδει ο οίκος Henle Verlag του Μονάχου από το 1958 και εξής· έως σήμερα έχει δημοσιευθεί η πλειονότητα των σωζόμενων ενόργανων συνθέσεων του Haydn, πλην αρκετών συμφωνιών και ορισμένων κουαρτέτων εγχόρδων,

μικροδομική οργάνωση ευρύτερων ενοτήτων. Τέλος, για την ονοματοθεσία συγκεκριμένων τονικών υψών ακολουθείται εν πολλοίς το παραδοσιακό και απόλυτα λειτουργικό και σαφές γερμανικό σύστημα: το “μεσαίο ντο” (κλειδί του σολ, πρώτη βοηθητική γραμμή κάτω από το πεντάγραμμο) ορίζεται ως ντο¹ και ακολουθείται προς τα πάνω από τους φθόγγους ντο-δίεση¹ / ρε-ύφεση¹, ρε¹, ρε-δίεση¹ / μι-ύφεση¹, μι¹, φα¹, φα-δίεση¹ / σολ-ύφεση¹, σολ¹, σολ-δίεση¹ / λα-ύφεση¹, λα¹, λα-δίεση¹ / σι-ύφεση¹, σι¹, ντο² (κλειδί του σολ, τρίτο διάστημα), ντο-δίεση² / ρε-ύφεση², ρε², ρε-δίεση² / μι-ύφεση², μι², φα² ... σι², ντο³ (κλειδί του σολ, δεύτερη βοηθητική γραμμή πάνω από το πεντάγραμμο) ... σι³, ντο⁴ ... σι⁴, ντο⁵ κ.ο.κ.: οι φθόγγοι των οκτάβων κάτω από το ντο¹ αποδίδονται – σε ανιούσα πάντοτε διαδοχή – ως εξής: ντο (κλειδί του φα, δεύτερο διάστημα), ντο-δίεση / ρε-ύφεση, ρε, ρε-δίεση / μι-ύφεση, μι, φα ... σι· ΝΤΟ (κλειδί του φα, δεύτερη βοηθητική γραμμή κάτω από το πεντάγραμμο), ΝΤΟ-δίεση / ΡΕ-ύφεση, ΡΕ, ΡΕ-δίεση / ΜΙ-ύφεση, ΜΙ ... ΣΙ· ΝΤΟ’ (κλειδί του φα, φθόγγος υπό την πέμπτη βοηθητική γραμμή κάτω από το πεντάγραμμο) ... ΣΙ· ΝΤΟ’’ (ήχος που μπορεί να παραχθεί μόνον από το πρώτο ποδόπληκτρο ενός “εκκλησιαστικού” οργάνου με αυλό 32 ποδών) ... ΣΙ’.

⁴ Αυτό αφορά σε ελάχιστους ήσσονες θεωρητικούς του 19^{ου} αιώνας και των αρχών του 20^{ου} (Gabriel Gauthier, Benedict Widmann, Helena Marks) και κυρίως σε νεότερους ερευνητές του 20^{ου} αιώνας (Herbert Neurath, Edwin J. Simon, Klaus Weising, Malcolm S. Cole, Klaus Ferdinand Heimes, Jutta Ruile-Dronke, Kate Covington, Wolfgang Gersthofer, Andreas Odenkirchen, Michael Thomas Roeder, Marion Brück, Joel Galand και Chappell White), οι περισσότεροι από τους οποίους βρίσκονται σήμερα εν ζωή.

κοντσέρτων για ηλεκτροφόρα όργανα και πιανιστικών κομματιών. β) Η σειρά *Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke* εκδίδεται υπό την εποπτεία του “Διεθνούς Ιδρύματος Mozarteum του Salzburg” από τον οίκο Bärenreiter που εδρεύει στο Kassel (και αλλού): από το 1955 έως το 1988 δημοσιεύθηκαν όλοι οι τόμοι που περιλαμβάνουν την ενόργανη παραγωγή του Mozart, ενώ μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1990 πραγματοποιήθηκε σε μεμονωμένες περιπτώσεις ακόμη και δεύτερη έκδοση ορισμένων εξ αυτών). γ) Με μέριμνα του “Αρχείου Beethoven στην Βόννη”, ο οίκος Henle Verlag εκδίδει επίσης από το 1961 και έπειτα την σειρά *Beethoven: Werke (Neue Beethoven-Gesamtausgabe)*: στους τόμους που δεν έχουν μέχρι στιγμής δημοσιευθεί, περιλαμβάνονται οι περισσότερες συμφωνίες, ορισμένα κοντσέρτα για πιάνο, έργα για μπάντα (“Harmoniemusik”) και για σύνολα δωματίου με συμμετοχή πνευστών, τα κουαρτέτα εγχόρδων της ύστερης περιόδου, τα “μεγάλα” τρίο με πιάνο (opera 1, 11, 70 και 97), ορισμένες σονάτες και αρκετά άλλα έργα για πιάνο. Τα “κενά” των εκδόσεων απάντων των έργων των Haydn και Beethoven έρχονται να καλύψουν αρκετές περισσότερο ή λιγότερο αξιόπιστες εκδόσεις, κυρίως των οίκων Dover και Eulenburg, οι οποίες παράλληλα προσφέρουν εναλλακτικές επιλογές για έναν μεγάλο αριθμό έργων κάθε είδους και των τριών κλασικών. Στο σημείο αυτό θα ήθελα επίσης να κάνω ειδική μνεία πρωτίστως στην πολύτιμη δωδεκάτομη έκδοση της Philharmonia *Joseph Haydn: Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien* (επιμ. Robbins Landon, Βιέννη 1965-1968), και δευτερευόντως στην πολύ χρήσιμη *Wiener Urtext Edition* των σονατών για πιάνο του Haydn (επιμ. Christa Landon, Βιέννη 1964-1966). Κατά συνέπεια, μουσικά παραδείγματα εμφανίζονται στην παρούσα διατριβή μόνο σε πέντε μεμονωμένες περιπτώσεις και αφορούν ως επί το πλείστον σε πρωτότυπα συνθέματα θεωρητικών του 18^{ου} αιώνας, τα οποία σχολιάζονται παράλληλα με τις θεωρητικές τοποθετήσεις επί της μορφής σονάτας που συνοδεύουν.

Για τις βιβλιογραφικές αναφορές και τις αντίστοιχες παραπομπές σε αυτές ακολουθούνται σε γενικές γραμμές οι προδιαγραφές που προτείνονται στις “Συνεργασίες” του περιοδικού *Μουσικολογία* (βλ. π.χ. στην σ. 235 του τεύχους 18 / 2003), αν και με ορισμένες εκουσίες τροποποιήσεις: α) Οι πόλεις στις οποίες πραγματοποιείται μια έκδοση εμφανίζονται όπως στην ίδια την πηγή και όχι με την – πολλές φορές καθιερωμένη, άλλοτε όμως όχι – ελληνική τους απόδοση (π.χ. München και όχι Μόναχο, London και όχι Λονδίνο κ.ο.κ.) για λόγους ομοιομορφίας. β) Ο τίτλος ενός άρθρου ή κεφαλαίου σε περιοδικό, συλλογικό τόμο κ.λπ. αναφέρεται εντός “αγκιστροειδών” και όχι «γωνιωδών» εισαγωγικών: αν εμφανίζονται εισαγωγικά και εντός του τίτλου, τότε λαμβάνουν την μορφή ‘απλών αγκιστροειδών’ ή »αντεστραμμένων γωνιωδών« εισαγωγικών. γ) Μετά το πλήρες όνομα του συγγραφέως και τον τίτλο άρθρου ή κεφαλαίου σε τόμο που επιμελείται ο ίδιος, ο συνδετικός όρος “στο:” δεν παραλείπεται και ακολουθούν τα πλήρη στοιχεία της εκδόσεως. δ) Η συντομογραφία “ό.π.” δεν σημειώνεται ποτέ με πλάγιους χαρακτήρες, διότι αφ’ ενός μεν αναφέρεται εξίσου σε *τίτλους βιβλίων* όσο και σε *τίτλους άρθρων, κεφαλαίων κ.ο.κ.* και αφ’ ετέρου σε κάθε περίπτωση εμπεριέχει παράλληλα όλα τα υπόλοιπα στοιχεία της εκδόσεως (εκδοτικό οίκο, τόπο και χρονολογία). ε) Η ίδια συντομογραφία χρησιμοποιείται τόσο για αναφορά σε πηγή που έχει ήδη προαναφερθεί (ό.π. = “όπου / όπως παραπέμψαμε”), όσο και για την υπόδειξη της αμέσως προηγούμενης παραπομπής (ό.π. = “όπως παραπάνω / προηγουμένως”), εφ’ όσον δεν έχει μεσολαβήσει πολύ κείμενο, ώστε να καθιστά εκ νέου αναγκαία την παράθεση περισσότερων στοιχείων: η διττή αυτή λειτουργία της βραχυγραφίας “ό.π.” επιτρέπει τον παραγκωνισμό των περιττών ταυτόσημων ενδείξεων “στο ίδιο”, “ibidem” (ή “ib.”, “ibd.”, “ibid.”) και “ebenda” (ή “ebd.”).

Άλλες συντομογραφίες χρησιμοποιούνται γενικά με μέτρο και συνίστανται σε συνήθειες εν πολλοίς περιπτώσεις που δεν χρειάζονται ιδιαίτερες εξηγήσεις: Anh. = *Anhang*, Bd. = *Band / Bände*, vol. = *volume*: αρ. = *αριθμός / αριθμόν / αριθμοί*, βλ. = *βλέπε*, γεν. = *γέννηση*, επιμ. = *επιμέλεια* (εκδόσεως), κ.ά. = *και άλλοι / άλλων / άλλους / άλλες / άλλα*, κ.εξ. =

και εξής, κ.λπ. = και λοιπά, κ.ο.κ. = και ούτω καθ' εξής, μτφρ. = μετάφραση, πρβλ. = παράβαλε, π.χ. = παραδείγματος χάριν, σ. = σελίδα / σελίδες. Ιδιαίτερη αναφορά, ωστόσο, πρέπει να γίνει στις ενδείξεις μουσικών μέτρων που παραπέμπουν σε παρτιτούρες: μ. 15 = μέτρο 15, μ. 15 και 18 = μέτρα 15 και 18, μ. 15-18 = μέτρα 15 έως 18 / από το μέτρο 15 μέχρι το μέτρο 18, μ. 15 / 18 = μέτρα 15 είτε 18 (σε περιπτώσεις όπου αυτά είναι ταυτόσημα ή έστω αντίστοιχα ως προς το περιεχόμενό τους), μ. 15a = πρώτο “ήμισυ” του μέτρου 15, μ. 15b = δεύτερο “ήμισυ” του μέτρου 15, μ. 15b-18a = από το δεύτερο “ήμισυ” του μέτρου 15 μέχρι το πρώτο “ήμισυ” του μέτρου 18, μ. 15bis = υποκατάστατο του μέτρου 15 (συνήθως μετά την επανάληψη μιας μακροδομικής ενότητας για την ομαλή προσέγγιση της ακόλουθης, ενίοτε όμως και για την υπόδειξη συγκεκριμένου σημείου εναλλακτικής εκδοχής σε σχέση με την οριστική παρτιτούρα): το σύμβολο της ισότητας (=), εξ άλλου, καταδεικνύει ταύτιση μέτρων ως προς το θεματικό-μοτιβικό τους περιεχόμενο (έστω και σε διαφορετική τονική βάση είτε με επουσιώδεις τροποποιήσεις).

Η αλφαβητική παράθεση της βιβλιογραφίας στο τέλος της διατριβής βασίζεται περαιτέρω σε μια διάκριση “κύριων” και “δευτερευουσών” πηγών, η οποία βέβαια δεν υποκρύπτει αξιολογικά κριτήρια, αλλά συνιστά μονάχα έναν “τεχνικής” σκοπιμότητας διαχωρισμό: “κύριες” είναι οι πηγές εκείνες, οι οποίες όχι μονάχα σχετίζονται άμεσα με τα ζητήματα που τίγονται στο βασικό σώμα του κειμένου της διατριβής, αλλά και αποτελούν οι ίδιες πρωτότυπες ερευνητικές συμβολές κατά το μάλλον ή ήττον· στις “δευτερεύουσες” πηγές, από την άλλη πλευρά, περιλαμβάνονται α) όσες παρέχουν περαιτέρω πληροφορίες αναφορικά με ζητήματα που συνδέονται μόνον εμμέσως με ό,τι εξετάζεται στην παρούσα εργασία, β) κατάλογοι έργων των τριών συνθετών καθώς και γ) λήμματα έγκυρων μουσικών εγκυκλοπαιδειών και λεξικών, τα οποία είναι πάντοτε “δευτερογενούς” φύσεως, καθώς αποσκοπούν σε μια ευσύνοπτη έκθεση των πορισμάτων της “πρωτογενούς” έρευνας πάνω στο εκάστοτε υπό πραγμάτευση “αντικείμενο”.

