

Η θέση του αργού μέρους στο συνολικό έργο

Η διερεύνηση του συγκεκριμένου ζητήματος συνιστά μια προϋπόθεση για την μετέπειτα ενασχόλησή μας με τις μορφές σονάτας σε μέρη αργής χρονικής αγωγής του κλασικισμού, ακόμη και αν αυτή καθ' εαυτή η τοποθέτηση του αργού μέρους στην αρχή, στην μέση ή στο τέλος ενός κυκλικού έργου είναι ως επί το πλείστον ανεξάρτητη της εκάστοτε δομικής επιλογής για την πραγμάτωσή του. Στην πραγματικότητα, ο αριθμός των μερών αλλά και η συγκεκριμένη κάθε φορά διάταξή τους στο πλαίσιο ενός έργου είναι αλληλένδετα με το είδος στο οποίο αυτό ανήκει και δη στην ιστορική του προοπτική. Από τις προδιαγραφές των μουσικών ειδών της υπό συζήτηση περιόδου, ωστόσο, εξαρτάται κατ' αρχάς η παρουσία ή η απουσία αργού μέρους σε μια σύνθεση (σε ορισμένες μάλιστα περιπτώσεις παρατηρείται η ένταξη δύο είτε ακόμη και τριών αργών μερών στο ίδιο έργο) και επιπλέον προσδιορίζεται με ακρίβεια η θέση και άρα η λειτουργία του στον συνολικό σχεδιασμό μιας ολοκληρωμένης συνθέσεως. Η ακόλουθη εξέταση θα γίνει λοιπόν κατά είδος και συνθέτη, με ταυτόχρονη ιστορική και συστηματική σκοπιμότητα.

A. Το είδος της συμφωνίας

Ο χαρακτηρισμός του Haydn ως “πατέρα της συμφωνίας” δεν αναφέρεται βεβαίως στην γέννηση ενός νέου είδους (αφού είναι γνωστό ότι συμφωνίες γράφονταν και πολύ πριν τα τέλη της δεκαετίας του 1750, όταν δηλαδή ο Haydn ασχολήθηκε για πρώτη φορά με το συγκεκριμένο είδος), αλλά στην συστηματική ενασχόλησή του με αυτό και την σχετικώς γρήγορη τυποποίηση του τετραμερούς κύκλου, που έκτοτε επικράτησε ως το κατ' εξοχήν κλασσικό πρότυπο για την συμφωνία και καλλιεργήθηκε αδιάλειπτα έως τα μέσα περίπου του 19^{ου} αιώνας αλλά και αργότερα, ως αναβίωση του κλασσικού αυτού είδους στον ύστερο ρομαντισμό καθώς και σε διάφορα ρεύματα της μουσικής του 20^{ου} αιώνας. Στο συμφωνικό έργο του Haydn μπορεί κανείς να διακρίνει μια περίοδο όχι πολύ μεγαλύτερη της δεκαετίας (από το 1757 έως το 1768 περίπου), κατά την διάρκεια της οποίας ο συνθέτης πειραματίζεται γόνιμα με αρκετούς διαφορετικούς τύπους συμφωνίας ταυτόχρονα, έως ότου τελικά επικεντρωθεί στην κατ' εξοχήν “κλασσική” εκδοχή του είδους από το 1770 περίπου και έπειτα.⁵⁵

⁵⁵ Το γεγονός αυτής της ταυτόχρονης πειραματικής ενασχόλησης του Haydn με διάφορους τύπους συμφωνίας κατά την συγκεκριμένη περίοδο επισημαίνεται με έμφαση τόσο από τον László Somfai, στην μελέτη του “Vom Barock zur Klassik: Umgestaltung der Proportionen und des Gleichgewichts in zyklischen Werken Joseph Haydns”, στο: Gerda Mraz (επιμ.), *Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte – II. Band: Joseph Haydn und seine Zeit*, Institut für Österreichische Kulturgeschichte, Eisenstadt 1972, σ. 67-68, όσο και από τον Jens Peter Larsen, στην συμβολή του “Zur Entstehung der österreichischen Symphonietradition (ca. 1750-1775)”, στο: H. C. Robbins Landon (επιμ.), *Das Haydn Jahrbuch – Band X*, Universal Edition – Joseph Haydn Stiftung, Eisenstadt 1978, σ. 78. Ο Howard Chandler Robbins Landon αντιθέτως, στο κλασσικό σύγγραμμά του για τις συμφωνίες του Haydn (*The Symphonies of Joseph Haydn*, Universal Edition – Rockliff, London 1955), επιχειρεί να καταδείξει μια ιστορική εξέλιξη από την τριμερή προς την τετραμερή συμφωνία, λαμβάνοντας ως αφετηρία του μια χρονολογική ταξινόμηση των πρώιμων συμφωνιών του Haydn, η οποία ωστόσο έχει εν τω μεταξύ καταρριφθεί από τα πορίσματα της μετέπειτα σχετικής έρευνας. Ενώ λοιπόν ο Landon υποστήριζε τότε ότι οι τριμερείς *συμφωνίες* Hob. I: 1, 2, 4, 10, 16, 17, 19, 27 και 107 (ό.π., σ. 201) ήταν κατά τι προγενέστερες των τετραμερών “μεταβατικών” *συμφωνιών* Hob. I: 3, 5, 9 και 11 (ό.π., σ. 216) και επομένως ότι η προσθήκη ενός μενουέτου πριν το τελικό μέρος μπορούσε να εκληφθεί ως το αποτέλεσμα μιας ανυσματικής ιστορικής εξέλιξης (ό.π.), σήμερα η υπόθεση αυτή έχει εκ των πραγμάτων απορριφθεί, αφού παρατηρείται ότι μεταξύ των

Μια πρώτη διάκριση αφορά σε συμφωνίες με τρία και τέσσερα μέρη. Οι τριμερείς συμφωνίες είναι 15 συνολικά,⁵⁶ πλην όμως δεν ανήκουν όλες στον ίδιο τύπο. Οι Hob. I: 1, 2, 10, 12, 16, 17, 19, 27 και 107 (γραμμένες όλες μέχρι το 1765) διαθέτουν δύο γρήγορα (έως πολύ γρήγορα) εξωτερικά μέρη που περιβάλλουν ένα αργό: αυτός είναι ο τύπος της ιταλικής *sinfonia*,⁵⁷ ο οποίος, παρ' ότου εγκαταλείφθηκε σχετικώς γρήγορα από τον Haydn, ωστόσο εξακολούθησε να ισχύει ως κανονιστικό πρότυπο για το είδος της συμφωνίας μέχρι τα τέλη του 18^{ου} αιώνας, στην συνείδηση πολλών συνθετών (π.χ. των Johann Christian Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, Christian Cannabich, εν μέρει δε και του Mozart) αλλά και σημαντικών θεωρητικών (όπως π.χ. του Heinrich Christoph Koch).⁵⁸ Από τις υπόλοιπες έξι συμφωνίες σε τρία μέρη του Haydn, μόνον η Hob. I: 4 συνιστά μια ελαφρά παραλλαγή του τύπου της ιταλικής *sinfonia*, καθώς το finale της έχει μεν χαρακτήρα μενουέττου (Tempo di minuetto σε μέτρο 3/8), αλλά κατά τα λοιπά σε δομικό επίπεδο βασίζεται στην μορφή της σονάτας, όπως δηλαδή και τα τελικά μέρη των εννέα προαναφερόμενων συμφωνιών.⁵⁹ από την άλλη πλευρά, η διάταξη των μερών στις Hob. I: 9, 18, 25, 26 και 30 παρουσιάζει ιδιομορφίες που ερμηνεύονται ευχερέστερα υπό την θεώρηση ορισμένων τετραμερών τύπων συμφωνίας που θα εξετάσουμε στην συνέχεια.

Ο βασικός τετραμερής τύπος συμφωνίας αποτελείται από ένα γρήγορο εναρκτήριο μέρος, αργό μέρος στην δεύτερη θέση, μενουέττο στην τρίτη, καθώς και ένα δεύτερο γρήγορο μέρος ως finale. Ως προς την προέλευση του τετραμερούς αυτού συμφωνικού τύπου, οι γνώμες δίστανται: ο Koch, ο οποίος ακόμη και το 1793 θεωρεί την συμφωνία ως ένα κατ' αρχήν τριμερές έργο, αντιμετωπίζει το τετραμερές πρότυπο ως μια συχνή ιδιαιτερότητα που προκύπτει μέσω της προσθήκης ενός μενουέττου (πρακτική πολύ δημοφιλής στον αυστριακό και νοτιο-γερμανικό χώρο) ανάμεσα στο αργό μέρος και στο γρήγορο finale.⁶⁰ νεώτεροι ερευνητές όμως, όπως οι Landon και Kunze,⁶¹ αμφισβητούν αυτήν την “προσθετική οντολογική θεώρηση”, υποστηρίζοντας ότι ο βασικός τετραμερής τύπος της συμφωνίας

συμφωνιών που τοποθετούνται εντός της χρονικής περιόδου 1757-1761 περιλαμβάνονται εξίσου τριμερείς όσο και τετραμερείς, και μάλιστα σε τέτοια ποικιλομορφία που καθιστά εντελώς ανέφικτη μια προσπάθεια συστηματοποίησης αυτών των διαφορετικών συμφωνικών τύπων επί τη βάσει ενός εξελικτικού μοντέλλου.

⁵⁶ Ο Somfai (“Vom Barock zur Klassik...”, ό.π., σ. 160) παρουσιάζει υπό μορφήν πίνακα τις διαφορετικές διατάξεις των μερών στις 60 “πρώιμες” συμφωνίες του Haydn (έως το 1773), αλλά εντοπίζει μόνο 14 συμφωνίες με τρία μέρη. Η παράλειψή του εντοπίζεται ουσιαστικά στην υποκατηγορία με ακολουθία μερών “γρήγορο – αργό – ρυθμός μενουέττου”, όπου αναφέρονται τρία έργα, ενώ με τα κριτήρια αυτά είναι συμβατές τέσσερις συμφωνίες, οι υπ' αριθμόν Hob. I: 4, 9, 26 και 30.

⁵⁷ Ο Larsen (“Zur Entstehung...”, ό.π., σ. 78) επιχειρεί μια περαιτέρω διάκριση μεταξύ των τριμερών συμφωνιών, ανάμεσα σε εκείνες που προέρχονται από την οπερατική εισαγωγή (την ιταλική “*sinfonia*”) και σε εκείνες που έλκουν την καταγωγή τους από το ψυχαγωγικό είδος της “*parthia*” (το οποίο στην σ. 76 του κειμένου του ορίζει ως εξέλιξη της χορευτικής σουίτας του μπαρόκ, με τρία έως πέντε μέρη και σχεδόν πάντοτε με ένα μενουέττο): έτσι, αντιδιαστέλλει τον εξωστρεφή χαρακτήρα των *συμφωνιών* Hob. I: 1, 4, 10, 17, 19 και 27 προς τον εσωτερικευμένο χαρακτήρα και την αντιστικτική ύφανση της *συμφωνίας* Hob. I: 16. Αμέσως μετά όμως εντάσσει στα παράγωγα της “*parthia*” και τετραμερείς συμφωνίες (όπως οι Hob. I: 3, 14, 23 και 28), πράγμα μάλλον αναμενόμενο εκ του ορισμού της “*parthia*”, αλλά και αντιφατικό εν πολλοίς, στον βαθμό που η διάκριση ανάμεσα σε “*sinfonia*” και “*parthia*” υποτίθεται ότι θα αναφερόταν μόνο σε τριμερείς συμφωνίες! Καθίσταται λοιπόν προφανές ότι το κριτήριο της διάκρισης αυτής είναι πρωτίστως υφολογικό και ότι τελικά δεν μπορεί να φανεί χρήσιμο στην σύσταση μιας σαφούς τυπολογίας, η οποία σε ένα πρώτο επίπεδο οφείλει να διακρίνει με σαφήνεια την τριμερή από την τετραμερή διάρθρωση μιας συμφωνίας.

⁵⁸ Βλ. Stefan Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie*, Laaber-Verlag (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 1), Laaber 1993, σ. 264-270.

⁵⁹ Πράγματι, ο Larsen (“Zur Entstehung...”, ό.π., σ. 78) συμπεριλαμβάνει την εν λόγω συμφωνία στον ίδιο τύπο με τις προηγούμενες, χωρίς κανέναν ενδοιασμό.

⁶⁰ Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Band III, Leipzig 1793, § 100-107: “Περί της συμφωνίας”, όπως παρατίθεται από τον Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert...*, ό.π., σ. 264-267. Πρβλ. επίσης τα σχόλια του Kunze, ό.π., σ. 268-270.

⁶¹ Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 216· Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert...*, ό.π., σ. 274-275.

προήλθε από το πενταμερές βιεννέζικο *divertimento* (γρήγορο – μενουέττο I – αργό – μενουέττο II – γρήγορο μέρος) κατόπιν *αφαίρεσης* του πρώτου από τα δύο μενουέττα.⁶² Στην κατηγορία αυτή ανήκει η πλειονότητα των συμφωνιών του Haydn (Hob. I: 3, 8, 13, 14, 20, 23, 24, 28, 29, 31, 33, 35, 36, 38, 39, 40-43, 46-48, 51, 52, 55, 56, 58, 59, 61-67, 69, 70, 74, 76-83, 87, 89 και 95), έργα τα οποία έχουν γραφεί από τα χρόνια περί το 1760 έως την δεκαετία του 1790. Η προσθήκη, εξ άλλου, μιας αργής εισαγωγής στο πρώτο γρήγορο μέρος εμφανίζεται κατ’ αρχάς σποραδικά κατά τα έτη 1761 (στις *συμφωνίες* Hob. I: 6 και 7), 1773-1774 (στις Hob. I: 50, 54 και 57) και 1778-1781 (στις Hob. I: 53, 71, 73 και 75), προτού τελικά καταστεί σχεδόν υποχρεωτική στις όψιμες συμφωνίες της περιόδου 1785-1795 (συγκεκριμένως στα έργα Hob. I: 84-86, 88, 90-94 και 96-104).⁶³

Ως παραλλάγματα αυτής της διάταξης μερών (γρήγορο – αργό – μενουέττο – γρήγορο), μπορούν να ερμηνευθούν οι ακόλουθες μεμονωμένες περιπτώσεις: α) Η *συμφωνία* Hob. I: 72 ακολουθεί σε γενικές γραμμές τις προδιαγραφές του βασικού τετραμερούς τύπου, αλλά το τελικό της μέρος συνίσταται σε μια σειρά παραλλαγών αργής χρονικής αγωγής που καταλήγουν σε μια γρήγορη *coda*.⁶⁴ β) Οι τριμερείς *συμφωνίες* Hob. I: 9, 26 και 30 διαθέτουν γρήγορο πρώτο μέρος, αργό δεύτερο και μενουέττο, αλλά στερούνται γρήγορου καταληκτικού μέρους.⁶⁵ γ) Η περίφημη *συμφωνία* “του αποχαιρετισμού” Hob. I: 45 μετά τα τρία πρώτα μέρη, τα οποία ακολουθούν πιστά την βασική συμφωνική διάταξη, φθάνει σε ένα “διπλό” finale με (αναμενόμενη) γρήγορη έναρξη και (τελείως απρόσμενη) αργή κατάληξη· η συζήτηση περί του αν πρόκειται για ένα σύνθετο μέρος ή για δύο ξεχωριστά (και άρα περί του κατά πόσον η συμφωνία αυτή μπορεί να θεωρηθεί ως τετραμερής ή πενταμερής) δεν έχει

⁶² Ο Kunze (*Die Sinfonie im 18. Jahrhundert...*, ό.π., σ. 274), εξ άλλου, σημειώνει ότι κατ’ αυτόν τον τρόπο αποφεύγεται η πιθανότητα μιας εκ των υστέρων παρανόησης της τριμερούς διάταξης χωρίς μενουέττο ως δήθεν ελλιπούς σε σχέση με την “πληρέστερη” τετραμερή. Επιπροσθέτως, επισημαίνει την δυνατότητα ερμηνείας της προέλευσης των δύο εναλλακτικών τοποθετήσεων των εσωτερικών μερών (αργό – μενουέττο αλλά και μενουέττο – αργό· βλ. σχετικά με αυτό παρακάτω) επί τη βάση της απαλοιφής όχι μονάχα του πρώτου αλλά ενίοτε του δεύτερου μενουέττου των πενταμερούς *divertimento*.

⁶³ Ο Larsen (“Zur Entstehung...”, ό.π., σ. 78-79) διακρίνει μεταξύ των τετραμερών αυτών συμφωνιών ορισμένους υφολογικούς τύπους, όπως αυτούς της “*intrada*” (συμφωνίες σε Ντο-μείζονα, όπως π.χ. οι Hob. I: 20, 33 και 56, με θριαμβικό τόνο που ενισχύεται μέσω της χρήσεως τρομπετών και τυμπάνων), της παράδοσης του κοντσέρτου (που εμπεριέχουν στοιχεία *concertante*, όπως π.χ. συμβαίνει στις *συμφωνίες* Hob. I: 6-8, 13 κ.ά.) και φυσικά της “*parthia*” (που θεωρείται η βάση για την δημιουργία της πλειονότητας των συμφωνιών). Παρ’ όλα αυτά, οι υφολογικές αυτές κατηγοριοποιήσεις δεν μας βοηθούν στην διάκριση ουσιαστικότερων τυπολογικών διαφορών: έτσι, στον τύπο της “*intrada*”, φερ’ ειπείν, εκτός των προαναφερομένων συμφωνιών εντάσσονται και οι Hob. I: 32 και 37, οι οποίες ωστόσο (όπως θα δούμε λίγο παρακάτω) ανήκουν σε άλλη κατηγορία τετραμερών συμφωνιών, όπου το αργό μέρος *έπεται* του μενουέττου.

⁶⁴ Ο Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 242) ορθώς επισημαίνει ότι η συμφωνία αυτή, μαζί με την Hob. I: 31 (με την οποία μοιράζεται πολλά κοινά ενορχηστρωτικά, υφολογικά και δομικά χαρακτηριστικά), βρίσκεται εγγύτερα στα είδη του *divertimento* και της σουίτας παρά της συμφωνίας.

⁶⁵ Ειδικά για την Hob. I: 30 ο Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 243) υποστηρίζει ότι το μενουέττο και το finale συνδυάζονται σε ένα ρόντο σε ρυθμό μενουέττου. Αυτό ωστόσο είναι ανακριβές: το τελευταίο μέρος συνίσταται σε μια μορφή A B Γ Α’, όπου η ενότητα A είναι ένα τυπικό τριμερές μενουέττο στην Ντο-μείζονα, εκτάσεως $8 + 12 + 12 = 32$ μέτρων (με τις προβλεπόμενες εσωτερικές επαναλήψεις των τμημάτων α και β + α’), το B είναι ένα πρώτο trio με σόλο του φλάουτου, στην υποδεσπόζουσα Φα-μείζονα και σε επίσης τριμερή μορφή με εσωτερικές επαναλήψεις (οκτάμετρο τμήμα α, τετράμετρο τμήμα β και οκτάμετρο τμήμα α), το Γ συνιστά ένα δεύτερο στην σειρά trio στην σχετική λα-ελάσσονα (διμερές, με επαναλήψεις: οκτάμετρο τμήμα α και δεκάμετρο τμήμα β), ενώ η ενότητα Α’ είναι η καταγεγραμμένη επανάληψη του μενουέττου χωρίς τις εσωτερικές επαναλήψεις των τμημάτων του και με μόνη ουσιαστική αλλαγή την προσθήκη μιας *coda* εκτάσεως 13 μέτρων. Από αυτά συνάγεται ότι η αναφορά σε μια μορφή ρόντο είναι τελείως περιττή, αφού στην πραγματικότητα έχουμε ένα μενουέττο που περικλείει όχι ένα, αλλά δύο trio: η ανωμαλία αυτή οφείλεται σαφώς στο γεγονός ότι το πρώτο trio είναι εμβόλιμο χαρακτηρισμός και εξυπηρετεί στην παρουσίαση ενός μέρους για σόλο φλάουτου (κατ’ αναλογία και πιθανόν ως ανάμνηση του αργού μέρους της συμφωνίας) στο πλαίσιο ενός μέρους που κατά τα άλλα δεν προβλέπει στην διανομή του (όπως και το πρώτο μέρος της συμφωνίας) την συμμετοχή αυτού του – σολιστικού – οργάνου!

καταλήξει σε οριστικά πορίσματα,⁶⁶ αλλά προσωπικά – και με βάσει την δομική αυτοτέλεια τόσο του γρήγορου όσο και του αργού τελικού μέρους – επιλέγω την πενταμερή θεώρηση της συμφωνίας αυτής. δ) Η *συμφωνία* Hob. I: 60 συνιστά μια ιδιαίζουσα περίπτωση, καθώς διαθέτει έξι μέρη που διατάσσονται ως αργή εισαγωγή και γρήγορο πρώτο μέρος – αργό – μενουέττο – γρήγορο (finale, κατά τα φαινόμενα) – δεύτερο αργό μέρος – γρήγορο finale (οριστικό αυτήν την φορά!): στην πραγματικότητα, πρόκειται για τα έξι μέρη σκηνικής μουσικής για την θεατρική κωμωδία του Jean Francois Regnard *Le Distrait* (ή *Der Zerstreute*, όπως αποδόθηκε στα γερμανικά), δηλαδή για ένα είδος συμφωνικής σουίτας μάλλον παρά συμφωνίας (υπό την αυστηρή έννοια).⁶⁷

Η τετραμερής διάταξη που προβλέπει επίσης δύο γρήγορα μέρη ως εξωτερικά, αλλά τοποθετεί το μενουέττο στην δεύτερη θέση και το αργό μέρος στην τρίτη, εφαρμόστηκε ελάχιστα από τον Haydn στο είδος της συμφωνίας: εδώ ανήκουν μόνο τα πρώιμα έργα Hob. I: 32, 37 και 108 (γραμμένα έως το 1762), καθώς επίσης οι μεμονωμένες περιπτώσεις των *συμφωνιών* Hob. I: 44 και 68 της δεκαετίας του 1770.⁶⁸ Στον βαθμό, τώρα, που αργή εισαγωγή δεν υφίσταται σε κανένα από αυτά τα έργα, η ένταξη στον ίδιο τύπο και της *συμφωνίας* Hob. I: 15, ενός ιδιαίζοντος πρώιμου έργου που αρχίζει με ένα μέρος υπό μορφήν γαλλικής εισαγωγής (Adagio – presto – adagio) και συνεχίζεται με μενουέττο, αργό μέρος και γρήγορο finale, είναι ασφαλώς προβληματική ως έναν βαθμό, αλλά τελικά φαίνεται να προσφέρει την καλύτερη δυνατή ερμηνεία ως προς την συγκεκριμένη τετραμερή διαδοχή.⁶⁹

Σύμφωνα με μια τρίτη ακολουθία τεσσάρων μερών, το αργό μέρος τοποθετείται στην αρχική θέση και ακολουθείται από ένα πρώτο γρήγορο μέρος, το μενουέττο καθώς και ένα δεύτερο γρήγορο μέρος ως finale. Ο συγκεκριμένος τετραμερής τύπος έχει θεωρηθεί κατ' αρχάς από τον Landon ως μετεξέλιξη της παλαιότερης εκκλησιαστικής σονάτας, εφ' όσον

⁶⁶ Ο James Webster, στο βιβλίο του *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style: Through-composition and Cyclic Integration in his Instrumental Music*, Cambridge University Press (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis, vol. 1), Cambridge 1991, και συγκεκριμένως στις σελίδες 13-14, συμπυκνώνει εύστοχα την σχετική προβληματική ως εξής: με κριτήρια το μέγεθος, την αυτονομία και την δομική ανάπτυξη των τελικών Presto και Adagio, θα πρέπει να εκλάβουμε τα δύο μέρη ως ξεχωριστά και άρα την συμφωνία ως πενταμερή· αν αντιθέτως θέσουμε στο επίκεντρο τον μακροσκοπικό τονικό σχεδιασμό της συμφωνίας, τότε είμαστε υποχρεωμένοι να δεχθούμε την ενότητα που υφίσταται ανάμεσα στα δύο finale και εξ αυτού να θεωρήσουμε το έργο ως τετραμερές. Ο Webster παρατηρεί ακόμη ότι η αμφισημία αυτή διαπιστώνεται και στις εκδόσεις του έργου, καθώς άλλοτε η αρίθμηση των μέτρων γίνεται χωριστά για καθένα από τα δύο μέρη και άλλοτε είναι ενιαία.

⁶⁷ Βλ. σχετικά: Elaine Rochelle Sisman, "Haydn's Theater Symphonies", *Journal of the American Musicological Society* 43/2, 1990, σ. 293 και ιδίως 311-320· Louise E. Cuyler, *The Symphony*, Harmonie Park Press, Michigan 1995 (second edition), σ. 24-25.

⁶⁸ Ο Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 177-178) αναφέρεται σε αυτόν τον τύπο, έχοντας όμως στο μυαλό του κυρίως ό,τι ισχύει στα κουαρτέτα εγχόρδων, δηλαδή ότι ως προϋπόθεση για την τοποθέτηση του αργού μέρους στην τρίτη θέση τίθεται ένα μάλλον μέτριας χρονικής αγωγής εναρκτήριο μέρος: ωστόσο η *συμφωνία* Hob. I: 44 αρχίζει με ένα Allegro con brio, οι Hob. I: 32 και 108 με ένα Allegro molto, η Hob. I: 68 με ένα Vivace και η Hob. I: 37 με ένα Presto! Κατά συνέπεια, φαίνεται ότι η "ουδέτερη" αντιμετώπιση του ίδιου ζητήματος εκ μέρους του Ulrich Leisinger, στην μονογραφία του *Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils bis ca. 1785*, Laaber-Verlag (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 23), Laaber 1994, σ. 236, όπου υποστηρίζεται ότι είναι αδιάφορο το αν θα προηγηθεί το αργό μέρος ή το μενουέττο στο εσωτερικό ενός τετραμερούς έργου, δικαιώνεται, τουλάχιστον ως προς το είδος της συμφωνίας. Στον ίδιο τετραμερή τύπο αναφέρεται επίσης ο Somfai ("Vom Barock zur Klassik...", ό.π., σ. 68), ο οποίος όμως στον πίνακα της σ. 160 υποδεικνύει χωρίς περαιτέρω λεπτομέρειες μόνο δύο από τα πέντε αυτά έργα, δηλαδή ένα γραμμένο μέχρι το 1760 (ποιο άραγε εκ των Hob. I: 32, 37 και 108;) και ένα δεύτερο της περιόδου 1771-1773 (προφανώς την *συμφωνία* Hob. I: 44).

⁶⁹ Με την άποψη αυτή μάλλον συμφωνεί και ο Somfai ("Vom Barock zur Klassik...", ό.π., σ. 160), καθώς το μοναδικό έργο που εμφανίζεται στην υποκατηγορία "αργή εισαγωγή & γρήγορο – μενουέττο – αργό – γρήγορο μέρος" του πίνακα με τις διαφορετικές διατάξεις των μερών στις 60 "πρώιμες" συμφωνίες του Haydn (έως το 1773) δεν μπορεί να είναι κανένα άλλο από την *συμφωνία* Hob. I: 15! Ο Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 217), από την πλευρά του, αρκείται στην γενικόλογη υπόδειξη ενός υβριδικού τύπου για το ίδιο έργο.

στην διαδοχή αργού – γρήγορου – αργού – γρήγορου μέρους το δεύτερο αργό μέρος αντικατασταθεί από ένα μέτριας χρονικής αγωγής μενουέττο.⁷⁰ Με την άποψη αυτή διαφωνεί ωστόσο η Weber-Bockholdt, επισημαίνοντας ότι η ενσωμάτωση του μενουέττου δεν είναι συμβατή με την παράδοση της εκκλησιαστικής σονάτας.⁷¹ Σε κάθε περίπτωση, ο Haydn ακολούθησε το πρότυπο αυτό σε έξι συμφωνίες (Hob. I: 5, 11, 21, 22, 34 και 49) που χρονικά εκτείνονται από τα έτη περί το 1760 μέχρι το 1768. Η εφαρμογή του ίδιου προτύπου θα μπορούσε ενδεχομένως να διαπιστωθεί και στην τριμερή *συμφωνία* Hob. I: 18,⁷² η οποία ολοκληρώνεται με το μενουέττο και ως εκ τούτου στερείται ενός γρήγορου finale.⁷³

Σε όλες τις προαναφερόμενες περιπτώσεις τριμερών συμφωνιών διαπιστώνεται η έλλειψη είτε μενουέττου είτε γρήγορου τελικού μέρους. Η μοναδική συμφωνία του Haydn χωρίς αργό μέρος είναι η Hob. I: 25, ένα πρώιμο έργο σε ιδιόζουσα τριμερή διάρθρωση, καθώς αποτελείται από αργή εισαγωγή και γρήγορο πρώτο μέρος, μενουέττο στην δεύτερη θέση και γρήγορο καταληκτικό μέρος. Εδώ είναι δυνατές δύο τουλάχιστον ερμηνευτικές προσεγγίσεις: είτε δηλαδή εκκινεί κανείς από την βασική τετραμερή διάταξη γρήγορου (με αργή εισαγωγή) – αργού – μενουέττου – γρήγορου μέρους και δέχεται ότι έχει παραλειφθεί το αργό μέρος, είτε βασίζεται στην τετραμερή ακολουθία αργού – γρήγορου – μενουέττου – γρήγορου μέρους και εκτιμά ότι η λειτουργία των δύο πρώτων εξ αυτών έχει συγχωνευθεί σε ένα σύνθετο μέρος. Παρ’ όλα αυτά, καμμία από τις δύο παραπάνω ερμηνείες δεν μπορεί να υποστηριχθεί με κατηγορηματικό τρόπο.⁷⁴ ίσως, εν τέλει, η ίδια η πρωτοτυπία της συγκεκριμένης συμφωνίας να μην επιτρέπει οποιαδήποτε αναγωγή σε κάποιον από τους προαναφερόμενους συμφωνικούς τύπους.

Οι συμφωνίες του Mozart παρουσιάζουν σαφώς μικρότερη ποικιλομορφία απ’ αυτές του Haydn, παρ’ όλο που μια τάση αμφιταλάντευσης ανάμεσα στους δύο βασικούς τύπους τριμερούς και τετραμερούς διάρθρωσης διατηρείται έως και το 1780. Μεταξύ των νεότερων ερευνητών, ο Seiffert αναφέρεται συγκεκριμένα στην τριμερή “ιταλική” συμφωνία και την τετραμερή “βιεννέζικη” (με μενουέττο),⁷⁵ ενώ ο Dearling επιχειρεί έναν πιο πολυδιάστατο καταμερισμό των συμφωνιών του Mozart, διακρίνοντας ανάμεσα σε α) συμφωνίες τύπου οπερατικής εισαγωγής, β) τριμερείς συμφωνίες μη εντασσόμενες στον τύπο της “εισαγωγής”,

⁷⁰ Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 217.

⁷¹ Petra Weber-Bockholdt, “Joseph Haydns Sinfonien mit langsamen ersten Sätzen”, *Die Musikforschung* 45/2, 1992, σ. 152-153.

⁷² Στην ίδια εκτίμηση προβαίνουν επίσης οι Larsen (“Zur Entstehung...”, ό.π., σ. 78) και Webster (*Haydn’s “Farewell” Symphony...*, ό.π., σ. 177).

⁷³ Όπως και στην περίπτωση του τελευταίου μέρους της *συμφωνίας* Hob. I: 30, ο Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 243) θεωρεί ότι και εδώ έχουμε ένα μέρος σε μορφή ρόντο και ρυθμό μενουέττου. Εντούτοις σφάλει για δεύτερη φορά: το τρίτο μέρος της *συμφωνίας* Hob. I: 18 δεν είναι τίποτε άλλο, παρά ένα τριμερές μενουέττο που ακολουθείται από ένα επίσης τριμερές *trio* και την καταγεγραμμένη επανάληψη του μενουέττου χωρίς τις εσωτερικές επαναλήψεις των τμημάτων του· φαίνεται ότι ο μόνος λόγος που οδήγησε τον Haydn στο να καταγράψει πλήρως το μενουέττο και σε αυτήν την περίπτωση, ήταν η επιθυμία του να προσθέσει στο τέλος της αυτούσιας επαναφοράς του μια *coda* εκτάσεως 9 μέτρων.

⁷⁴ Χαρακτηριστική είναι η αποστροφή του Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 217-218) ότι το εναρκτήριο *Adagio* δεν συνιστά ούτε αργή εισαγωγή ούτε ολοκληρωμένο αργό πρώτο μέρος· η συμφωνία περιγράφεται τελικά ως μια υβριδική περίπτωση. Από την πλευρά του, ο Webster (*Haydn’s “Farewell” Symphony...*, ό.π., σ. 258-259) αρχικά αναφέρεται σε μια περίπτωση τριμερούς διάταξης αργής εισαγωγής & γρήγορου μέρους – μενουέττου – finale που συναντάται περιστασιακά σε έργα για πληκτροφόρο και σπανίως σε κουαρτέτα εγχόρδων της εποχής εκείνης, αλλά ουδέποτε σε συμφωνίες, ενώ στην συνέχεια υποδεικνύει μεν την συγγένεια με το πρότυπο της “εκκλησιαστικής σονάτας”, αλλά παραδέχεται και αυτός ότι η περίπτωση του αρχικού μέρους της συγκεκριμένης συμφωνίας δεν μπορεί να ερμηνευθεί ικανοποιητικώς ούτε στην βάση ενός σύνθετου μέρους ούτε με την κατάδειξη δύο συνδεδεμένων μεταξύ τους μερών, γι’ αυτό και καταλήγει χαρακτηρίζοντας την συνολική δομή του έργου αυτού ως «γενετικάς ανώμαλη» (sic!).

⁷⁵ Wolf-Dieter Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, Wilhelm Fink Verlag (Studien zur Musik, Bd. 11), München 1992, σ. 183.

γ) τετραμερείς συμφωνίες, δ) συμφωνίες που ακολουθούν την τεχνοτροπία “Θύελλα και Ορμή”, ε) “συμφωνίες κόρνου” και ζ) συμφωνίες προερχόμενες από σερενάτες.⁷⁶ Εντούτοις, μια τέτοιου είδους ανάμειξη τυπολογικών, υφολογικών και ενορχηστρωτικών κριτηρίων είναι εξαιρετικά προβληματική: οι τρεις τελευταίες κατηγορίες ουσιαστικά είναι ανύπαρκτες, αφού επιχειρούν να τυποποιήσουν ορισμένες κοινές σε ολιγάριθμα έργα επόψεις, ενώ παρακάτω θα διαπιστωθεί ότι ούτε η προτεινόμενη υφολογική διάκριση μεταξύ των τριμερών συμφωνιών μπορεί να καταστεί δεσμευτική και άρα χρήσιμη για την εδώ επιχειρούμενη τυπολογία.

Στις τριμερείς, λοιπόν, ιταλικού τύπου συμφωνίες που γράφθηκαν μέχρι το 1780, ανήκουν οι KV 16, 19, 19a, 22, 45a, 73I (81), 73q (84), 74, 111 & 111a (120), 128, 129, 141a (161) & 163, 161a (184), 161b (199), 162, 162b (181), 173dA (182), 196 & 207a (121), 208 & 213c (102), 300a (297), 318, 320⁷⁷ και 338. Η πλειονότητά τους διαθέτει τρία ξεχωριστά μέρη, αλλά μία εξ αυτών, η KV 74, συνδέει τα δύο πρώτα μεταξύ τους⁷⁸ και άλλες πέντε (οι KV 141a / 161 & 163, 161a / 184, 162b / 181, 208 & 213c / 102 και 318) παρουσιάζουν και τα τρία μέρη ενωμένα μεταξύ τους σε μία ενότητα. Η τελευταία αυτή περίπτωση βρίσκεται εγγύτερα στο πρότυπο της οπερατικής εισαγωγής, από το οποίο προήλθε ο τριμερής τύπος της ιταλικής συμφωνίας. Ο Dearling μάλιστα επισημαίνει επ’ αυτού ότι οι όροι “sinfonia” και “overtura” ήταν κατ’ αρχάς συνώνυμοι κατά τον 18^ο αιώνα, αλλά κατά τις δεκαετίες του 1760 και του 1770 έγινε ένας διαχωρισμός ανάμεσα στις οπερατικές εισαγωγές και στα έργα που προορίζονταν για συναυλιακή εκτέλεση.⁷⁹ Με αυτό ως δεδομένο, ο ίδιος επιχειρεί στην συνέχεια να διακρίνει τις “συμφωνίες τύπου οπερατικής εισαγωγής”, όπου κατά κανόνα συνδέονται τα τρία μέρη μεταξύ τους σε ένα σύντομη διάρκεια και εύθυμη διαθέσεως έργο, από τις “τριμερείς μη-οπερατικές συμφωνίες”, οι οποίες συγγενεύουν περισσότερο με τις τετραμερείς συμφωνίες παρά με τον προαναφερόμενο τύπο αλλά δεν διαθέτουν μενουέττο.⁸⁰ Τα πράγματα όμως δεν είναι τόσο απλά: αν σε συμφωνίες, όπως π.χ. οι εκτενείς KV 300a / 297 και 338, μοιάζει αρκετά εύλογη η υπόθεση της έλλειψης ενός μενουέττου,⁸¹ εντούτοις από τα τέσσερα έργα της κατηγορίας αυτής που όντως υπήρξαν αρχικά εισαγωγές οπερών και στην συνέχεια συμπληρώθηκαν με ένα finale, προκειμένου να μπορούν να εκτελεστούν και σε συναυλιακό χώρο (KV 111 & 111a / 120, 141a / 161 & 163, 196 & 207a / 121 και 208 & 213c / 102), μόνο τα δύο παρουσιάζουν όλα τους τα μέρη ενωμένα: επιπροσθέτως δε, η αναζήτηση τόσο της “σύντομης διάρκειας” σε αυτά τα νεανικά έργα που ως επί το πλείστον είναι μικρών διαστάσεων, όσο και της “εύθυμης διάθεσης” σε ένα ρεπερτόριο που κάνει σχεδόν αποκλειστική χρήση του μείζονος τρόπου, άπτεται μάλλον της προσωπικής εντύπωσης καθ’ ενός ερευνητή, παρά μπορεί να βασισθεί σε σαφή ποσοτικά είτε ποιοτικά κριτήρια και να αποτελέσει έτσι ένα ασφαλές μεθοδολογικό εργαλείο.⁸²

⁷⁶ Robert Dearling, *The Music of Wolfgang Amadeus Mozart: The Symphonies*, Fairleigh Dickinson University Press, London 1982, σ. 93.

⁷⁷ Η *συμφωνία* KV 320 είναι η μοναδική τριμερής με αργή εισαγωγή στο γρήγορο πρώτο μέρος της, αλλά η ιδιαιτερότητα αυτή οφείλεται στο ότι και τα τρία μέρη της εξήχθησαν από την επταμερή *σερενάτα* με την ίδια αριθμητική ένδειξη στον κατάλογο του Köchel, στο πλαίσιο της οποίας η αργή εισαγωγή δεν είναι καθόλου ασύμβατη προς τα δεδομένα του είδους.

⁷⁸ Ο Karl Marx (*Zur Einheit der zyklischen Form bei Mozart*, Ichthys, Stuttgart 1971, σ. 46) παρατηρεί ορθώς την σύνδεση μεταξύ των δύο πρώτων μερών στην *συμφωνία* KV 74, πρακτική την οποία μάλιστα ανάγει στο πρότυπο της ιταλικής οπερατικής εισαγωγής, αλλά αναφέρει ως δεύτερο παράδειγμα του ίδιου φαινομένου την KV 318, παραγνωρίζοντας ότι σε αυτήν την περίπτωση ενώνεται επιπλέον και το δεύτερο με το τρίτο μέρος!

⁷⁹ Dearling, *ό.π.*, σ. 93.

⁸⁰ *Ο.π.*, σ. 93 και 104.

⁸¹ Η υπόθεση αυτή τεκμηριώνεται μάλιστα στην περίπτωση της *συμφωνίας* KV 338, καθώς στο χειρόγραφο του Mozart αμέσως μετά το πρώτο μέρος καταγράφεται η αρχή ενός μενουέττου, το οποίο όμως διακόπηκε έπειτα από 14 μέτρα και τελικά διεγράφη χωρίς να αντικατασταθεί από κάποιο άλλο· η συμφωνία απέμεινε έτσι τριμερής, άνευ μενουέττου.

⁸² Είναι προφανές ότι την συντομία και την ευθυμία μοιράζονται τόσο αρκετές τριμερείς όσο και αρκετές τετραμερείς συμφωνίες του Mozart· από την άλλη πλευρά, το μενουέττο (που κατά τα άλλα απουσιάζει από τις

Η παραγωγή τετραμερών συμφωνιών κατά τις δεκαετίες του 1760 και του 1770 περιλαμβάνει τις KV 42a (76), 43, 45, 45b, 48, 73, 73m (97), 73n (95), 75, 75b (110), 111b (96), 112, 114, 124, 130, 132, 133, 134, 173dB (183), 186a (201), 186b (202), 189k (200), 213a (204) και 319. Εκτός της KV 75, στην οποία το μενουέττο προηγείται του αργού μέρους,⁸³ όλες οι υπόλοιπες ακολουθούν το βασικό τετραμερές πρότυπο γρήγορου – αργού – μενουέττου – γρήγορου μέρους. Σε αντίθεση δε με τον Dearling, που θεωρεί τις συμφωνίες αυτές ως “πλήρως ανεπτυγμένες” (σε σχέση με τις “ελλιπείς” τριμερείς),⁸⁴ ο Kunze βρίσκει ένα πειστικό επιχείρημα υπέρ της προέλευσης του τετραμερούς τύπου συμφωνίας από έργα με περισσότερα μέρη στην αφαιρετική πρακτική που ακολούθησε ο Mozart, προκειμένου από τις *σερενάτες* KV 213a / 204, 248b / 250 και 320 να εξαγάγει τις αντίστοιχες συμφωνίες.⁸⁵ Η περίπτωση πάντως της *συμφωνίας* KV 248b / 250 είναι μοναδική, καθώς εδώ διατηρήθηκαν από την αντίστοιχη *σερενάτα* δύο μενουέττα στο πλαίσιο μιας πενταμερούς δομής τύπου *divertimento* (γρήγορο – μενουέττο I – αργό – μενουέττο II – γρήγορο).

Κατά την δεκαετία του 1780 ο Mozart, ακολουθώντας το παράδειγμα του Haydn, στρέφεται προς τον βασικό τετραμερή τύπο συμφωνίας (με το αργό μέρος στην δεύτερη θέση): από τις ώριμες *συμφωνίες* KV 385, 425, 504, 543, 550 και 551, η μόνη που στερείται μενουέττου είναι η τριμερής *συμφωνία* KV 504, ενώ στις μισές από αυτές (KV 425, 504 και 543) γίνεται επιπλέον χρήση μιας αργής εισαγωγής πριν το γρήγορο εναρκτήριο μέρος· εξ άλλου, ο ασυνήθιστος συνδυασμός αργής εισαγωγής στο πρώτο μέρος και έλλειψης μενουέττου στην KV 504 είναι αρκετός ώστε να αποφύγει κανείς να θεωρήσει το έργο αυτό ως εκπρόσωπο του τύπου της τριμερούς *sinfonia*, για τον οποίο θα πρέπει να δεχθούμε ότι μετά το 1780 έχει εγκαταλειφθεί οριστικά πλέον και από τον Mozart.

Οι συμφωνίες του Beethoven, στο σύνολό τους γραμμένες μετά την ολοκλήρωση και των τελευταίων συμφωνιών τόσο του Mozart όσο και του Haydn, ήταν αναμενόμενο να ακολουθήσουν σε γενικές γραμμές το βασικό τετραμερές πρότυπο που είχε εν τω μεταξύ εδραιωθεί (με το αργό μέρος στην δεύτερη θέση και το μενουέττο ή *scherzo* στην τρίτη). Αυτό ακριβώς ισχύει όσον αφορά στις *συμφωνίες* υπ’ αρ. 1-5, 7 και 8 (εκ των οποίων οι υπ’ αρ. 1, 2, 4 και 7 ξεκινούν με μια αργή εισαγωγή), ενώ στην “ποιμενική” *έκτη συμφωνία* το τετραμερές αυτό πρότυπο διευρύνεται με την παρεμβολή ενός πέμπτου μέρους ανάμεσα στο *scherzo* και το *finale*.⁸⁶ Τέλος, στην *ενάτη συμφωνία* του ο Beethoven επέλεξε να αντιστρέψει

τριμερείς συμφωνίες) είναι σχεδόν εξ ορισμού ένα μέσο κατάλληλο για να προσδώσει ευχάριστο τόνο σε ένα έργο, όπως άλλωστε αποκαλύπτει και το γεγονός της διπλής είτε τριπλής παρουσίας του σε πολυμερείς συνθέσεις ψυχαγωγικού χαρακτήρος (*divertimenti*, *σερενάτες* κ.ο.κ.).

⁸³ Πρβλ. Dearling, *ό.π.*, σ. 78· Marius Flothuis, *Mozart: Streichquintett g-moll, KV 516*, Wilhelm Fink Verlag (Meisterwerke der Musik, Bd. 44), München 1987, σ. 22· Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, *ό.π.*, σ. 183.

⁸⁴ Dearling, *ό.π.*, σ. 112.

⁸⁵ Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert...*, *ό.π.*, σ. 274.

⁸⁶ Πρβλ. David Wyn Jones, *Beethoven: Pastoral Symphony*, Cambridge University Press (Cambridge music handbooks), Cambridge 1995, σ. 47-49, και εν μέρει Wolfgang Stockmeier, *Musikalische Formprinzipien – Formenlehre*, Laaber-Verlag (Musik Taschen-Bücher, Theoretica, Bd. 5), Laaber 1996 (6. Auflage), σ. 152. Η σημαντική έκταση, ο ξεχωριστός χαρακτήρας καθώς και η γρήγορη χρονική αγωγή (*Allegro*) του μέρους που επιγράφεται ως “*Gewitter, Sturm*” (“Καταιγίδα, θύελλα”), δεν επιτρέπουν την θεώρησή του ούτε ως μιας απλής μεταβάσεως ανάμεσα στα δύο μέρη που το περιβάλλουν, ούτε ως ενός είδους “εισαγωγής” στο τελικό μέρος. Στην πραγματικότητα, ο Beethoven συνδέει άμεσα (με δύο καταλήξεις στην δεσπόζουσα) τόσο το τρίτο με το τέταρτο, όσο και το τέταρτο με το πέμπτο μέρος της συμφωνίας. Στον βαθμό λοιπόν που οι χαρακτήρες (αλλά και οι προβλεπόμενες δομές) του *scherzo* και του *finale* ταυτίζονται με το τρίτο και το πέμπτο μέρος αντίστοιχα, είναι αδύνατον να γίνει λόγος για ένα σύνθετο μέρος (και συνεκδοχικά για μια συμφωνία με τρία μόνο μέρη), οπότε η μοναδική ερμηνεία που απομένει για την οργάνωση των μερών του έργου αυτού προϋποθέτει την παραδοχή της αυτοτέλειας του εμβόλιμου τέταρτου μέρους, έστω και αν αυτό *κατά πρώτον* προσεγγίζει προοδευτικά την βασική του τονικότητα (φα-ελάσσονα, στο μ. 21) και ολοκληρώνεται με μισή πτώση στην δεσπόζουσα και *κατά δεύτερον* εξελίσσεται σύμφωνα με μια ελεύθερη και “ανοικτή” δομική οργάνωση που δεν μπορεί να ταυτισθεί με κανένα από τα γνωστά μορφολογικά πρότυπα.

την διαδοχή των δύο εσωτερικών μερών, εφαρμόζοντας έτσι μια δυνατότητα που συναντάται μεν πολύ σπάνια στο συμφωνικό ρεπερτόριο των τριών μεγάλων κλασικών εν γένει αλλά με μεγάλη συχνότητα ειδικά στο ύστερο έργο του Beethoven!

B. Το είδος του κοντσέρτου

Σε αντίθεση με την ποικιλία διμερών έως πενταμερών διατάξεων που βρίσκει κανείς σε κοντσέρτα του ύστερου μπαρόκ, δηλαδή σε έργα γραμμένα κατά το πρώτο ήμισυ του 18^{ου} αιώνας (όπως των Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach και Georg Friedrich Händel, φερ' ειπείν), κατά την περίοδο του κλασικισμού που ακολούθησε από τα μέσα του ιδίου αιώνας και έπειτα καλλιεργήθηκε σχεδόν αποκλειστικά ο τριμερής τύπος κοντσέρτου, με δύο γρήγορα εξωτερικά μέρη και ένα αργό στην μέση.⁸⁷ Ο τύπος αυτός εφαρμόστηκε σε όλα ουσιαστικά τα κοντσέρτα που έγραψαν οι Haydn, Mozart και Beethoven για ένα είτε περισσότερα σολιστικά όργανα (το διμερές *κοντσέρτο για κόρνο* KV 386b / 412 & 514 του Mozart δεν παραδίδεται σε ολοκληρωμένη αυθεντική μορφή). Παρουσιάζει μάλιστα ιδιαίτερο ενδιαφέρον το γεγονός ότι η συγκεκριμένη τριμερής διάρθρωση ακολουθείται τόσο στην *symphonie concertante* Hob. I: 105 του Haydn όσο και στην *sinfonia concertante για βιολί και βιόλα* KV 320d / 364 του Mozart, παρά το γεγονός ότι το συγκεκριμένο αυτό είδος κοντσέρτου ενίοτε δεν συμπεριελάμβανε αργό μέρος, αρκούμενο έτσι σε μια διμερή διάταξη (η τακτική αυτή ήταν αρκετά δημοφιλής κυρίως στο Παρίσι κατά το δεύτερο ήμισυ του 18^{ου} αιώνας).

Γ⁽¹⁾. Είδη μουσικής δωματίου για έγχορδα

Η συμβολή του Haydn στην σύσταση και την σταδιακή τυποποίηση του *κουαρτέττου εγχόρδων*, του είδους εκείνου που ήδη κατά τον 18^ο αιώνα είχε καθιερωθεί στην συνείδηση του μουσικού κόσμου ως το πλέον περιβλεπτο στο πλαίσιο της μουσικής δωματίου εν γένει, υπήρξε ίσως καθοριστικότερη ακόμη και από την αντίστοιχη ενασχόλησή του με την συμφωνία. Η ιστορία του κουαρτέττου εγχόρδων ξεκινά ουσιαστικά λίγα χρόνια πριν και περί το 1760, όταν ο Haydn συνθέτει τα πρώτα του *divertimenti a quattro*, τα οποία κατόπιν εξεδόθησαν ως opera 1 και 2 και γνώρισαν εντυπωσιακή διάδοση και δημοτικότητα σε ολόκληρη σχεδόν την Ευρώπη. Η διάρθρωση των έργων αυτών είναι πενταμερής και μάλιστα συμμετρική ως επί το πλείστον (Hob. II: 6, Hob. III: 1-2, 4, 6-8 και 10), καθώς τα εξωτερικά μέρη είναι γρήγορα, στο μέσον τίθεται ως άξονας συμμετρίας και κέντρο βάρους το αργό μέρος και ενδιάμεσα (στην δεύτερη και την τέταρτη θέση) τοποθετούνται δύο μενουέττα: εναλλακτικά, στα *κουαρτέττα* Hob. III: 3 και 12 το αργό μέρος παρουσιάζεται στην αρχή και – καθώς τα μενουέττα παραμένουν στις θέσεις τους – το πρώτο γρήγορο μέρος μετατοπίζεται πλέον στην τρίτη θέση (ενώ το δεύτερο εμφανίζεται και πάλι ως finale).⁸⁸ Ο Finscher εκτιμά

⁸⁷ Ενδεικτικά – και μόνον – παραπέμπω εδώ στις ακόλουθες σχετικές αναφορές: Wilhelm Fischer, “Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils: Versuch einer vergleichenden Charakteristik des altklassischen und Wiener klassischen Instrumentalstils”, *Studien zur Musikwissenschaft (Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich) – Drittes Heft*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1915, σ. 68· Somfai, “Vom Barock zur Klassik...”, ό.π., σ. 160· Ellis Bonoff Kohs, *Musical Form: Studies in Analysis and Synthesis*, Houghton Mifflin Company, Boston 1976, σ. 326· Webster, *Haydn's “Farewell” Symphony...*, ό.π., σ. 178· Andreas Odenkirchen, *Die Konzerte Joseph Haydns: Untersuchungen zur Gattungstransformation in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Peter Lang (Europäische Hochschulschriften / Reihe 36: Musikwissenschaft, Bd. 106), Frankfurt am Main 1993, σ. 125· Stockmeier, ό.π., σ. 159.

⁸⁸ Βλ. Somfai, “Vom Barock zur Klassik...”, ό.π., σ. 68. Ο Howard Chandler Robbins Landon (*Haydn: The Early Years, 1732-1765*, Thames and Hudson, London 1980, σ. 254), πάντως, θεωρεί την απόκλιση αυτή από

ότι η πενταμερής αυτή δομή πιθανόν να μην ήταν καινούργια για τον νοτιο-γερμανικό και αυστριακό χώρο, αλλά παρατηρεί ότι σε κάθε περίπτωση τα συγκεκριμένα έργα του Haydn λειτούργησαν καταλυτικά ως προς την συστηματοποίηση και την παγίωση του συμμετρικού αυτού πενταμερούς τύπου του *divertimento*, ο οποίος γρήγορα κατέστη αντικείμενο μίμησης για ένα χρονικό διάστημα από πολλούς άλλους συνθέτες.⁸⁹

Η “κλασική” τετραμερής δομή του κουαρτέτου εγχόρδων επιβάλλεται δια μιας με την εξάδα των *κουαρτέτων* opus 9 και παγιώνεται οριστικά.⁹⁰ Στην περαιτέρω εξέλιξη του είδους, ο Haydn αντιμετωπίζει πλέον μονάχα δύο επιμέρους ζητήματα: την διαδοχή των δύο εσωτερικών μερών και (σε μικρότερο βαθμό) την αντικατάσταση ενός γρήγορου εξωτερικού μέρους από ένα (δεύτερο) αργό. Στα κουαρτέτα των opera 9 και 17 (Hob. III: 19-24 και 25-30) παρατηρούμε ότι το μενουέττο προηγείται πάντοτε του αργού μέρους. Ο Somfai αντιμετωπίζει κριτικά την υπόθεση ότι ο τετραμερής κύκλος προέκυψε από την αφαίρεση του ενός εκ των δύο μενουέττων του συμμετρικού πενταμερούς τύπου των πρώιμων κουαρτέτων (εν προκειμένω του δευτέρου), επισημαίνοντας ότι η ισορροπία των opera 1 και 2 βασιζόταν στο εκτενές αργό τρίτο μέρος (το κέντρο βάρους όλου του έργου), ενώ στα opera 9 και 17 διαμορφώνονται σταδιακά δύο ζεύγη μερών με εναλλαγή ανάμεσα σε ένα “βαρύτερο” και σε ένα “ελαφρύτερο” περιεχομένου (εναρκτήριο γρήγορο μέρος έναντι μενουέττου και αργό μέρος έναντι ανάλαφρου *finale*).⁹¹ Πιστεύω πάντως ότι το επιχείρημα αυτό δεν αναιρεί την γενικώς παραδεδεγμένη προέλευση του τετραμερούς προτύπου από το πενταμερές, καθώς η αλλοίωση της ισορροπίας μεταξύ των μερών – που ορθώς βέβαια τονίζεται από τον Somfai – μπορεί να ερμηνευθεί ως συνέπεια της απόφασης του Haydn να εξαλείψει το ένα από τα δύο μενουέττα· μάλιστα, η ολοκληρωτική επικράτηση του τετραμερούς τύπου με το αργό μέρος στην τρίτη θέση στα *κουαρτέτα* opera 9 και 17 υποδηλώνει πιθανόν μια ουσιώδη προσπάθεια διαφοροποίησης, ως προς τον συνολικό χαρακτήρα του εκάστοτε έργου, ανάμεσα στο μάλλον “εσωστρεφές” είδος του κουαρτέτου (μουσική για λίγους επαίοντες) και στην περισσότερο “εξωστρεφή” συμφωνία (μουσική για ευρύτερο κοινό).⁹²

τον συμμετρικό τύπο ως παράγωγο της εκκλησιαστικής σονάτας, δίνοντας έτσι ιδιαίτερη βαρύτητα στο δεδομένο της έναρξης του κύκλου με ένα αργό μέρος. Ο David Young, εξ άλλου, στην επιφανειακή και γεμάτη λάθη μελέτη του “Haydn’s String Quartets: The Slow Movements”, *Haydn Society Journal* 19, 1999, σ. 16, αναφέρει παραδόξως μία μόνο εξαίρεση από τον συμμετρικό “κανόνα”.

⁸⁹ Βλ. Ludwig Finscher, “Haydn’s Begründung instrumentaler Gattungen”, στο: Carl Dahlhaus (επιμ.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber-Verlag (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 5), Laaber 1994 (zweite Auflage), σ. 280. Σε άλλο κείμενό του πάντως, ο Finscher φαίνεται να δίνει ένα μικρό προβάδισμα στο ενδεχόμενο σύστασης του πενταμερούς αυτού τύπου από τον ίδιο τον Haydn: βλ. Ludwig Finscher, “Corelli, Haydn und die klassische Gattungen der Kammermusik”, στο: Hermann Danuser (επιμ.), *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, Laaber-Verlag, Laaber 1988 (zweite, unveränderte Auflage 1998), σ. 190.

⁹⁰ Για τον Finscher (“Haydn’s Begründung...”, στο: Dahlhaus [επιμ.], *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, ό.π., σ. 284), η πρότυπη αυτή τετραμερής δόμηση διαμορφώθηκε στα κουαρτέτα υπό την επίδραση της συμφωνίας, γεγονός που κατά τον ίδιο υποδεικνύει την μετάθεση του είδους του κουαρτέτου εγχόρδων σε ένα υψηλότερο αξιολογικό επίπεδο σε σχέση, φερ’ ειπείν, με το ψυχαγωγικό είδος του τρίο για βαρύτονο, βιόλα και μπάσο. Παρ’ όλα αυτά, είναι ανακριβές το ότι στον Haydn οι τετραμερείς τύποι του κουαρτέτου και της συμφωνίας περί το 1770 ταυτίζονται: η διαφορετική τοποθέτηση των μεσαίων μερών που προτιμάται στα δύο αυτά είδη δεν θα έπρεπε να αντιμετωπίζεται ως γεγονός δευτερεύουσας σημασίας!

⁹¹ Somfai, “Vom Barock zur Klassik...”, ό.π., σ. 68-69 και 161-162· πρβλ. επίσης Young, ό.π., σ. 16. Ο Howard Chandler Robbins Landon (*Haydn: At Eszterháza, 1766-1790*, Thames and Hudson, London 1978, σ. 317 και 323-324) αιτιολογεί το ίδιο φαινόμενο βασιζόμενος στον τύπο της “εκκλησιαστικής σονάτας”, αφού θεωρεί ότι η τοποθέτηση του μενουέττου στην δεύτερη θέση επιβάλλεται από την σχετικώς αργή χρονική αγωγή του πρώτου μέρους· η γνώμη αυτή μου φαίνεται πάντως πολύ προβληματική, ιδίως αν αναλογισθεί κανείς μια ουσιώδη ανακολουθία: ενώ δηλαδή στις συμφωνίες με αργό πρώτο μέρος ο Landon εκλαμβάνει το μενουέττο ως υποκατάστατο ενός αργού μέρους, στα κουαρτέτα το εντάσσει αναφανδόν στα γρήγορα μέρη!

⁹² Ο Charles Rosen, στην “κλασική” του μονογραφία *Der Klassische Stil: Haydn, Mozart, Beethoven* (μτφρ. Traute M. Marshall), Bärenreiter, Kassel 1983, σ. 319, υποστηρίζει ότι εφ’ όσον το μενουέττο τεθεί στην δεύτερη θέση, τότε το εκφραστικό σημείο βαρύτητας ολόκληρου του έργου μετατοπίζεται στο δεύτερο ήμισυ (δηλαδή στο αργό μέρος και στο *finale*). Σημειώνει επίσης ότι αυτή ακριβώς η διάταξη μερών χρησιμοποιήθηκε

Στις δύο επόμενες εξάδες κουαρτέτων, τα opera 20 και 33 / Hob. III: 31-36 και 37-42, ο Haydn αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στον βασικό τετραμερή συμφωνικό τύπο (γρήγορο – αργό – μενουέττο – γρήγορο μέρος) και στον πιο συμβατό με το είδος του κουαρτέτου που ανέπτυξε στα opera 9 και 17 (γρήγορο – μενουέττο – αργό – γρήγορο μέρος). Τα κουαρτέτα που ακολουθούν τον τετραμερή τύπο με το αργό μέρος στην τρίτη θέση (opus 20 αρ. 1, 3, 5 / Hob. III: 31, 33, 35 και opus 33 αρ. 1-4 / Hob. III: 37-40) εξακολουθούν να είναι κατά τι περισσότερα απ’ όσα εμφανίζουν το αργό μέρος στην δεύτερη θέση (opus 20 αρ. 2, 4, 6 / Hob. III: 32, 34, 36 και opus 33 αρ. 5-6 / Hob. III: 41-42)· ενώ όμως στα *κουαρτέτα* opus 20 το βάρος πέφτει εν γένει κυρίως στα εξωτερικά μέρη,⁹³ σε αυτά του opus 33 παρατηρείται ότι ο μεν “παλαιότερος” τύπος διατηρεί μια σχέση μερών ανά ζεύγη (μετρίως γρήγορο πρώτο μέρος – scherzo και κατ’ αντιστοιχίαν αργό μέρος – γρήγορο finale), ο δε “νεότερος” τύπος ξεκινά με ένα πραγματικά γρήγορο πρώτο μέρος που ακολουθείται άμεσα από το αργό, οπότε η συνολική δυναμική του κύκλου εμπεριέχει εν προκειμένω μια αρχική αντίθεση μεταξύ γρήγορου και αργού μέρους, η οποία στην συνέχεια εξισορροπείται από μια σταδιακή επαναπροσέγγιση της γοργής χρονικής αγωγής (από το αργό μέρος, μέσω του κάπως γρήγορου scherzo, προς το γρήγορο finale).⁹⁴

Ο δεύτερος αυτός τύπος κυριαρχεί τελικά από το opus 50 και έπειτα (opus 50 αρ. 1-6 / Hob. III: 44-49, opus 54 αρ. 1-3 / Hob. III: 57-59, opus 55 αρ. 1 και 3 / Hob. III: 60 και 62, opus 64 αρ. 2, 3, 6 και 5 / Hob. III: 68, 67, 64 και 63, opus 71 αρ. 1-3 / Hob. III: 69-71,⁹⁵ opus 74 αρ. 1-3 / Hob. III: 72-74, opus 76 αρ. 1-6 / Hob. III: 75-80, opus 77 αρ. 1 / Hob. III: 81 και opus 103 / Hob. III: 83), αν και σε αντίθεση προς το είδος της συμφωνίας, ακόμη και στα ύστερα κουαρτέτα δεν απουσιάζουν κάποιες ενδιαφέρουσες αποκλίσεις:⁹⁶ έτσι, το αργό μέρος παρουσιάζεται μετά το μενουέττο στα *κουαρτέτα* opus 64 αρ. 1 και 4 / Hob. III: 65 και 66⁹⁷ καθώς και στο opus 77 αρ. 2 / Hob. III: 82, ενώ η περίπτωση του *κουαρτέτου* opus 55 αρ. 2 / Hob. III: 61 (αργό πρώτο μέρος – γρήγορο – μενουέττο – γρήγορο) είναι μοναδική.⁹⁸

από τον Haydn σε αρκετά κουαρτέτα μέχρι το 1785, αλλά από εκεί και ύστερα συνιστά την εξαίρεση παρά τον κανόνα. Προσωπικά εκτιμώ ότι σε αυτήν την χρονική στιγμή (στα μέσα της δεκαετίας του 1780) ο Haydn αποφάσισε να ταυτίσει τα δομικά πρότυπα της συμφωνίας και του κουαρτέτου, επομένως αποδέχομαι εν τέλει την προαναφερθείσα άποψη του Finscher (“Haydns Begründung...”, στο: Dahlhaus [επιμ.], *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, ό.π., σ. 284), αλλά μεταθέτω το χρονικό σημείο που προτείνεται εκεί κατά μία δεκαεπενταετία περίπου αργότερα.

⁹³ Βλ. Somfai, “Vom Barock zur Klassik...”, ό.π., σ. 162.

⁹⁴ Βλ. σχετικά: Somfai, “Vom Barock zur Klassik...”, ό.π., σ. 70 και 161-162· Finscher, “Corelli, Haydn...”, ό.π., σ. 193· Finscher, “Haydns Begründung...”, στο: Dahlhaus (επιμ.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, ό.π., σ. 287· Landon, *Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 326 (όπου μάλιστα γίνεται αναφορά και στην διάκριση “παλαιού” και “νέου” τύπου, αν και με αφορμή τα *κουαρτέτα* opus 20) και σ. 577· Young, ό.π., σ. 16· Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett (Teilband 1: Von Haydn bis Schubert)*, Laaber-Verlag (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 6), Laaber 2001, σ. 42 (όπου επισημαίνεται ότι οι δύο διαφορετικές τακτικές οργάνωσης των μερών στα *κουαρτέτα* opus 33 ισχύουν ως έναν βαθμό και για τα έργα του opus 20, αλλά με λιγότερη συνέπεια εκ μέρους του Haydn).

⁹⁵ Η τετράμετρη αργή εισαγωγή στο γρήγορο πρώτο μέρος του opus 71 αρ. 2 / Hob. III: 70 συνιστά την μοναδική περίπτωση εφαρμογής αυτού του κατ’ εξοχήν συμφωνικού μέσου στα *κουαρτέτα* του Haydn.

⁹⁶ Σε πείσμα του Finscher (“Haydns Begründung...”, στο: Dahlhaus [επιμ.], *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, ό.π., σ. 287), ο οποίος εσφαλμένως αναφέρεται στην αποκλειστική χρήση του προτύπου της συμφωνίας μετά το opus 33! Ο Young (ό.π., σ. 16), αντιθέτως, εμφανίζεται πιο διαλλακτικός ως προς το ίδιο ζήτημα, καθώς επισημαίνει και την σπανιότερη περίπτωση τοποθέτησης του αργού μέρους στην τρίτη θέση σε ένα ύστερο *κουαρτέτο*, όπως το opus 77 αρ. 2 / Hob. III: 82. Ακριβέστερος όλων αποδεικνύεται πάντως ο Somfai (“Vom Barock zur Klassik...”, ό.π., σ. 71), ο οποίος διευκρινίζει ότι μόνο 3 από τα 32 τελευταία (πλήρη) *κουαρτέτα* του Haydn (δηλαδή όσα εντάσσονται στα opera 50, 54, 55, 64, 71, 74, 76 και 77) ακολουθούν τον “παλιό” τύπο, με το αργό μέρος στην τρίτη θέση.

⁹⁷ Ο Wulf Konold, στο ευσύνοπτο βιβλίο του *Das Streichquartett. Von den Anfängen bis Franz Schubert*, Heinrichshofen’s Verlag (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 71), Wilhelmshaven 1980, σ. 53, υποστηρίζει ότι τα αργά μέρη των δύο αυτών *κουαρτέτων* παρουσιάζονται μετά το μενουέττο λόγω της αρκετά γοργής χρονικής αγωγής τους και του γεγονότος ότι είναι γραμμένα σε μορφή παραλλαγών. Εντούτοις, το μεν

Η δυνατότητα υποκατάστασης ενός γρήγορου εξωτερικού μέρους από ένα (δεύτερο) αργό βρίσκει εφαρμογή σε τέσσερα κουαρτέττα του Haydn. Στα opus 9 αρ. 5 / Hob. III: 23 και opus 17 αρ. 3 / Hob. III: 27, συγκεκριμένως, στην θέση του πρώτου γρήγορου μέρους εμφανίζεται μια σειρά παραλλαγών σε αργή χρονική αγωγή, που ακολουθείται “φυσιολογικά” από ένα μενουέττο, από το κατ’ εξοχήν αργό μέρος καθώς και από ένα γρήγορο finale).⁹⁹ Το μεμονωμένο *κουαρτέττο* opus 42 / Hob. III: 43 διαθέτει επίσης δύο αργά μέρη που τοποθετούνται στην πρώτη και την τρίτη θέση: προφανώς, εδώ επανέρχεται στο προσκήνιο ο τετραμερής τύπος των opera 9 και 17, μόνο που το εναρκτήριο μέρος είναι παραδόξως σε αργή χρονική αγωγή.¹⁰⁰ Ιδιάζουσα, τέλος, είναι και η δομή του *κουαρτέττου* opus 54 αρ. 2 / Hob. III: 57, στον βαθμό που το τελευταίο του μέρος εναλλάσσει αργή και γρήγορη χρονική αγωγή, προτού καταλήξει οριστικά στην πρώτη από αυτές (Adagio – presto – adagio).¹⁰¹

Όπως και στο είδος της συμφωνίας, έτσι και σε αυτό του κουαρτέττου εγχόρδων ο νεαρός Mozart έλαβε ως αφετηρία του ένα ιταλικό πρότυπο με τρία μέρη, αλλά και με αρκετές δυνατότητες ως προς την εσωτερική κατανομή των μερών. Εδώ λοιπόν διακρίνονται τέσσερις διαφορετικές εκδοχές:¹⁰² α) γρήγορο – αργό – γρήγορο μέρος, πρότυπο που ταυτίζεται με αυτό της ιταλικής *sinfonia* και πραγματώνεται στα *κουαρτέττα* KV 134a / 155, 157 και 159a / 160 καθώς και στα *κουαρτέττα – divertimenti* KV 125a / 136 και 125c / 138· β) αργό – γρήγορο – γρήγορο μέρος, διαδοχή που βρίσκει εφαρμογή στο *κουαρτέττο* KV 159 αλλά και στο *κουαρτέττο – divertimento* KV 125b / 137· γ) γρήγορο – αργό – μενουέττο, ακολουθία που εμφανίζεται στα *κουαρτέττα* KV 134b / 156 και 158· και δ) αργό – γρήγορο – μενουέττο, διάταξη που εφαρμόζεται μόνο στο πρώτο κουαρτέττο του Mozart, KV 73f / 80.¹⁰³ Αυτή η

ζήτηση της χρονικής αγωγής επαληθεύεται μόνο στην περίπτωση του opus 64 αρ. 1 / Hob. III: 65 (Allegretto scherzando) και όχι στο opus 64 αρ. 4 / Hob. III: 66 (Adagio: cantabile e sostenuto), ενώ η επισήμανση της μορφής παραλλαγών είναι εξίσου παραπλανητική, αφού ισχύει και πάλι μόνο για το πρώτο από τα δύο προαναφερόμενα κουαρτέττα και επιπλέον ανιχνεύεται και στο αργό *δεύτερο* μέρος του opus 64 αρ. 2 / Hob. III: 68! Είναι λοιπόν προφανές ότι τα κριτήρια που προτείνει ο Konold δεν ευσταθούν. Εξ άλλου, οι επιλογές του Haydn ως προς την διάταξη των μερών στα δύο αυτά κουαρτέττα του opus 64 καθώς και στην περίπτωση του opus 77 αρ. 2 / Hob. III: 82 δεν μπορούν να ερμηνευθούν ούτε με βάση την διάκριση ανάμεσα στον “παλαιό” και τον “νέο” τύπο που ισχύει για τα opera 20 και (κυρίως) 33: κατά συνέπειαν, δεν απομένει παρά να αποδοθούν στην ελεύθερη βούληση και φαντασία του συνθέτη.

⁹⁸ Ο Somfai (“Vom Barock zur Klassik...”, ό.π., σ. 72) θεωρεί την δομή αυτή ασυνήθιστη και πειραματικού χαρακτήρος. Ουσιαστικά πρόκειται για την μοναδική (και μάλιστα πολύ ετεροχρονισμένη) εφαρμογή σε κουαρτέττο εγχόρδων του τύπου της “εκκλησιαστικής σονάτας” που έχουμε ήδη συναντήσει σε έξι τετραμερείς συμφωνίες γραμμένες πριν το 1770.

⁹⁹ Ο Landon (*Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 323-324) δεν χάνει εδώ την “ευκαιρία” να κάνει λόγο για έναν μετασχηματισμό του τύπου της εκκλησιαστικής σονάτας, προσαρμοσμένο στο είδος του κουαρτέττου (ερμηνεία ελάχιστα πειστική). Ο Young (ό.π., σ. 15), πάλι, επισημαίνει τα δύο αργά μέρη του opus 9 αρ. 5 / Hob. III: 23, αλλά αγνοεί την απολύτως ταυτόσημη περίπτωση του opus 17 αρ. 3 / Hob. III: 27! Απολύτως συνεπείς προς την πραγματικότητα είναι τελικά οι υποδείξεις του Konold (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 32-33) και του Somfai (“Vom Barock zur Klassik...”, ό.π., σ. 161).

¹⁰⁰ Ο Landon (*Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 625) εξακολουθεί εν προκειμένω να επικαλείται τον τύπο της τετραμερούς εκκλησιαστικής σονάτας. Αντιθέτως, οι Konold (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 47) και Young (ό.π., σ. 15) αρκούνται απλώς στην υπόδειξη της παρουσίας ενός πλεονάζοντος αργού μέρους στην πρώτη θέση.

¹⁰¹ Σύμφωνα με τον Somfai (“Vom Barock zur Klassik...”, ό.π., σ. 72), εδώ ανιχνεύεται άλλη μια ασυνήθιστη και πειραματική δομή, παρά την τυποποίηση που αναμφίβολα υφίσταται το είδος του κουαρτέττου μετά το opus 33. Από την πλευρά τους εξ άλλου, τόσο ο Young (ό.π., σ. 15) όσο και ο Michael Talbot (*The Finale in Western Instrumental Music*, Oxford University Press, Oxford – New York 2001, σ. 109 και 111) εκλαμβάνουν ανενδοίαστα το finale του κουαρτέττου αυτού ως δεύτερο αργό μέρος.

¹⁰² Ο Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 73), από την πλευρά του, δεν διακρίνει ως ξεχωριστή περίπτωση την χρήση ενός μενουέττου στο τέλος ενός κύκλου, γεγονός που τον οδηγεί στην επισήμανση ενός μόνο τύπου (της ναπολιτάνικης *sinfonia*) με τρεις εξαίρεσεις (τα τρία κουαρτέττα με αργό πρώτο μέρος).

¹⁰³ Ο Konold (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 75) διακρίνει στην δεδομένη ακολουθία μερών την επιρροή του Giuseppe Sammartini. Ως γνωστόν, το τελικό rondo συνετέθη πολύ μετά το 1770 (στα τέλη του 1773 ή στις αρχές του 1774), προκειμένου το κουαρτέττο αυτό να καταστεί εκ των υστέρων τετραμερές.

πολλαπλότητα των επιλογών στην διαμόρφωση των τριμερών κουαρτέτων έρχεται σε αξιοπαρατήρητη αντίθεση προς την χρήση του ενός και μοναδικού τριμερούς τύπου συμφωνίας την ίδια χρονική περίοδο στο έργο του Mozart!

Μια δεύτερη ουσιώδης διαφορά του κουαρτέτου εγχόρδων από την συμφωνία, όπως τουλάχιστον παρουσιάζεται στα νεανικά έργα του Mozart, αφορά στην ιστορική προοπτική του τριμερούς και του τετραμερούς προτύπου: τα δέκα έργα που προαναφέρθηκαν έχουν γραφεί στο σύνολό τους μέχρι τις αρχές του 1773· από την στιγμή ωστόσο που ο Mozart στράφηκε στον τετραμερή τύπο με την εξάδα των *κουαρτέτων* KV 168-173 (συνθέσεις του Αυγούστου και του Σεπτεμβρίου του 1773), εγκατέλειψε οριστικώς τον τριμερή. Η εξάδα αυτή περιλαμβάνει τέσσερα έργα που ακολουθούν την συνήθη ακολουθία γρήγορου – αργού – μενουέττου – γρήγορου μέρους (KV 168, 169, 172 και 173), αλλά και δύο εξαιρέσεις: το KV 170 είναι αντίστοιχο των *κουαρτέτων* opus 9 αρ. 5 / Hob. III: 23 και opus 17 αρ. 3 / Hob. III: 27 του Haydn (με δύο αργά μέρη – το πρώτο υπό μορφήν παραλλαγών – στην πρώτη και την τρίτη θέση), ενώ το KV 171 συνιστά μια τελείως ιδιάζουσα περίπτωση, με εναρκτήριο μέρος σε μορφή γαλλικής εισαγωγής (Adagio – allegro assai – adagio), μενουέττο, αργό και γρήγορο τελικό μέρος (παρόμοια τετραμερής διάρθρωση συναντάται μονάχα στην *συμφωνία* Hob. I: 15 του Haydn, χωρίς όμως το γεγονός αυτό να υποδεικνύει απαραίτητα κάποια σχέση εξάρτησης του κουαρτέτου του Mozart από την αρκετά προγενέστερη συμφωνία του Haydn).¹⁰⁴

Στα κουαρτέτα της δεκαετίας του 1780 ο Mozart εξακολουθεί να εφαρμόζει αποκλειστικά τον τετραμερή τύπο, τοποθετώντας πλέον το αργό μέρος είτε πριν το μενουέττο, στην δεύτερη θέση (KV 417b / 421, 421b / 428, 465,¹⁰⁵ 575, 589 και 590 – εδώ επίσης εντάσσεται η “μικρή νυκτερινή μουσική” KV 525¹⁰⁶), είτε μετά από αυτό, στην τρίτη θέση (KV 387, 458, 464 και 499). Ο Rosen θεωρεί ότι ο Mozart χρησιμοποιεί αρκετά συχνά την δεύτερη αυτή διάταξη σε ορισμένα έργα μουσικής δωματίου, επειδή του δίνει την δυνατότητα να χωρίσει με ένα μενουέττο (στην δεύτερη θέση) το παραδοσιακά δραματικό, γρήγορο εναρκτήριο μέρος από ένα σημαντικά διαφοροποιημένο και σοβαρού χαρακτήρος αργό μέρος.¹⁰⁷ Έτσι, η μετάθεση του αργού μέρους πριν το finale ερμηνεύεται ως άμεση συνέπεια της ενίσχυσης του ρόλου και της βαρύτητός του στο πλαίσιο της συνολικής δομής του τετραμερούς κύκλου.¹⁰⁸

Οι ίδιες επιλογές ισχύουν και για τον Beethoven μέχρι την ύστερη δημιουργική του περίοδο: εννέα από τα ένδεκα πρώτα κουαρτέτα του ακολουθούν το σύννηδες τετραμερές

¹⁰⁴ Ο Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 78) επισημαίνει κάπως γενικόλογα ότι στα τετραμερή *κουαρτέτα* KV 168-173 το αργό μέρος τίθεται στην δεύτερη θέση, εκτός αν υπάρχει και “πλεονάζον” αργό μέρος στην πρώτη θέση, οπότε το καθ’ εαυτό αργό διαδέχεται το μενουέττο. Ο Flothuis (ό.π., σ. 22), εξ άλλου, εντάσσει τα KV 170 και 171 στα τετραμερή έργα μουσικής δωματίου του Mozart στα οποία το αργό μέρος τοποθετείται στην τρίτη θέση, δίχως ωστόσο να αναφέρεται στην συνύπαρξη ενός εναρκτήριου αργού μέρους, γεγονός που – στα συγκεκριμένα τουλάχιστον παραδείγματα – συνιστά προφανώς την αφορμή της αναδιάταξης των εσωτερικών μερών.

¹⁰⁵ Η περίφημη αργή εισαγωγή του γρήγορου πρώτου μέρους, πέραν του ότι έδωσε στο έργο αυτό το προσωνόμο “κουαρτέτο των διαφωνιών”, αποτελεί συνάμα την μοναδική περίπτωση ενσωμάτωσης αυτού του κατ’ εξοχήν συμφωνικού μέσου στα κουαρτέτα του Mozart.

¹⁰⁶ Στον χειρόγραφο κατάλογο του Mozart, εντούτοις, το έργο αυτό εμφανίζεται ως πενταμερές, κατά τον συμμετρικό τύπο του *divertimento* που έχουμε συναντήσει και στα opera 1 και 2 του Haydn. Το πρώτο όμως από τα δύο μενουέττα δεν βρέθηκε ποτέ, αφού το φύλλο της χειρόγραφης παρτιτούρας του Mozart που αντιστοιχούσε στο μέρος αυτό έχει μυστηριωδώς αποσπασθεί (άγνωστο από ποιόν και πότε) και εξαφανισθεί· έτσι, το έργο διαδόθηκε τελικά με την συνήθη τετραμερή διάταξη.

¹⁰⁷ Rosen, *Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 319.

¹⁰⁸ Από την άλλη πλευρά, η άποψη του Flothuis (ό.π., σ. 22) επί του ίδιου ζητήματος είναι σαφώς πιο συγκρατημένη, αφού επισημαίνεται ότι η τετραμερής διάταξη με το αργό μέρος στην τρίτη θέση παραμένει σε κάθε περίπτωση αρκετά σπάνια, ακόμη και αν στον χώρο της μουσικής δωματίου βρίσκεται σαφώς ευρύτερη εφαρμογή απ’ ό,τι στο συμφωνικό ρεπερτόριο του κλασικισμού. Ο Flothuis αναφέρεται συγκεκριμένα στα ώρια *κουαρτέτα* KV 387, 458 και 464, όχι όμως και στο μεμονωμένο KV 499.

πρότυπο γρήγορου – αργού – μενουέττου ή scherzo – γρήγορου μέρους (opus 18 αρ. 1-4 και 6, opus 59 αρ. 2 και 3, opus 74, opus 95), ενώ μόνο στα opus 18 αρ. 5 και opus 59 αρ. 1 το αργό μέρος μετατίθεται στην τρίτη θέση.¹⁰⁹ Η υπέρβαση του τετραμερούς αυτού σχεδιασμού επιχειρείται μόνο σε τρία από τα πέντε όψιμα κουαρτέτα και μάλιστα κατά τρόπον συστηματικό: μετά το τετραμερές opus 127 (με το αργό μέρος στην δεύτερη θέση), ο Beethoven συνέθεσε το πενταμερές opus 132 (γρήγορο – scherzo – αργό – *Alla Marcia, assai vivace*¹¹⁰ – γρήγορο μέρος), το εξαμερές opus 130 (γρήγορο – scherzo – αργό – *Alla danza tedesca – Cavatina*¹¹¹ – γρήγορο μέρος) και τελικά το επταμερές opus 131 (*Adagio ma non troppo e molto espressivo – Allegro molto vivace*¹¹² – *Allegro moderato*¹¹³ – αργό – scherzo – *Adagio quasi un poco andante*¹¹⁴ – γρήγορο μέρος): μόνο κατόπιν τούτου, έκανε την εμφάνισή του το τελευταίο *κουαρτέτο* opus 135, ως αναδρομή στον τετραμερή σχεδιασμό με τοποθέτηση του αργού μέρους στην τρίτη θέση. Η άποψη του Rosen ότι στο ύστερο έργο του ο Beethoven ανακαλύπτει εκ νέου την ισορροπία που προσφέρει η τοποθέτηση του αργού μέρους μετά το scherzo,¹¹⁵ δικαιώνεται εν πολλοίς αν δεχθούμε ότι τα opus 130 και 132 βασίζονται ουσιαστικά στην τετραμερή διάταξη που – δίχως “πλεονάζοντα” εμβόλιμα μέρη – επανεμφανίζεται τελικά και στο opus 135. Άλλο ενδιαφέρον ζήτημα αφορά στην χρήση αργής εισαγωγής πριν το γρήγορο πρώτο μέρος, πρακτική που εφαρμόζεται κατά τον τρόπο

¹⁰⁹ Ειδικά στην περίπτωση του opus 18 αρ. 5 είναι τεκμηριωμένη η επιρροή του Mozart, αφού ολόκληρο το κουαρτέτο αυτό αντικατοπτρίζει την δομή και τα περιεχόμενα του KV 464. Για το θέμα αυτό υπάρχει η ενδιαφέρουσα εργασία του Jeremy Yudkin, “Beethoven’s »Mozart« Quartet”, *Journal of the American Musicological Society* 45/1, 1992, σ. 30-74.

¹¹⁰ Το σύντομο αυτό μέρος συνδέεται χωρίς διακοπή με το finale: η λειτουργία του είναι ταυτόχρονα μεταβατική από το αργό μέρος προς το τελικό γρήγορο, όσο και εισαγωγική στο finale, αλλά σε τελική ανάλυση η αυτοτέλειά του δεν μπορεί να αμφισβητηθεί, καθώς το εμβόλιμο αυτό μέρος συνίσταται σε μια ολοκληρωμένη μικρή τριμερή μορφή και σε ένα επιπρόσθετο πέρασμα σε ύφος recitativo.

¹¹¹ Ο χαριτωμένος “γερμανικός χορός” ενισχύει μεν την εντύπωση της σουίτας, αλλά η συγκινητική “cavatina” που ακολουθεί λειτουργεί και ως αργή εισαγωγή στο τελικό μέρος, το οποίο στην πρώτη μεν εκδοχή του κουαρτέτου αυτού συνίστατο στην κολοσσιαία *μεγάλη φούγκα* (που μετέπειτα αποσπάστηκε και εκδόθηκε χωριστά ως opus 133), ενώ στην δεύτερη εκδοχή του opus 130 αντιστοιχεί σε ένα πιο “συμβατικό” γρήγορο finale.

¹¹² Σε μια πρώτη, επιφανειακή προσέγγιση του έργου, τα δύο πρώτα μέρη του θα μπορούσαν να δώσουν την εντύπωση μιας αργής εισαγωγής και του καθ’ εαυτού γρήγορου πρώτου μέρους αντιστοίχως, ή ακόμη – όπως συγκεκριμένα υποστηρίζει ο Rudolf Stephan, στο άρθρο του “Zu Beethovens letzten Quartetten”, *Die Musikforschung* 23/3, 1970, σ. 254 – μιας συνεκτικής ενότητός τους σε ένα δομικό σύμπλεγμα, όπου η (αντιστικτική) επεξεργασία του κυρίου θέματος προηγείται της (ομοφωνικής) εκθέσεώς του· παρ’ όλα αυτά, η σχετικώς εκτενής αργή φούγκα ουδόλως μπορεί να λειτουργήσει ως “εισαγωγή” ενός εξαιρετικά σύντομου μέρους σε διμερή μορφή, το οποίο με την σειρά του στερείται της βαρύτητος ενός πραγματικού εναρκτήριου μέρους ενός τετραμερούς είτε πολυμερούς ενόργανου κύκλου, ενώ παράλληλα η (πολύ προχωρημένη) άποψη του Stephan προϋποθέτει την (εξαιρετικά αμφίβολη) θεματική ταύτιση των δύο αυτών μερών και φυσικά την παράδοξη αντιστροφή των λειτουργιών της *εκθέσεως* και της *επεξεργασίας* της μορφής σονάτας! Ουσιαστικά, το *κουαρτέτο* opus 131 είναι το μόνο από τα ύστερα έργα του Beethoven που δεν μπορεί να ενταχθεί σε κανένα από τα γνωστά μακροδομικά πρότυπα του κλασικισμού. Μια πολύ ενδιαφέρουσα ανάπτυξη της προβληματικής αυτής προσφέρει ο Μάρκος Τσέτσος, στο άρθρο του “Προβλήματα αισθητικής ανάλυσης ενός ύστερου κουαρτέτου του Μπετόβεν (op. 131, ντο δίεση ελάσσονα)”, *Μουσικολογία* 10-11, Νήσος, Αθήνα 1998, σ. 28-44 (βλ. ιδίως τις σελίδες 34-35).

¹¹³ Το τρίτο αυτό μέρος είναι στην πραγματικότητα μια σύντομη μετάβαση 11 μέτρων από το δεύτερο προς το τέταρτο μέρος του έργου: η δομή του είναι τελείως ελεύθερη (εν είδει αυτοσχεδιασμού), ενώ η αρμονική του πορεία προετοιμάζει την Λα-μείζονα του κεντρικού αργού μέρους του κουαρτέτου, μέσω της προέκτασης της λειτουργίας της προδεσπόζουσας (σι-ελάσσονα, σχετική της Ρε-μείζονος του δευτέρου μέρους) που, μεταβαλλόμενη σε διπλή δεσπόζουσα, οδηγεί τελικά στην συγχορδία της δεσπόζουσας (Μι-μείζονα).

¹¹⁴ Το εμβόλιμο έκτο μέρος, παρά την συντομία του και την άμεση σύνδεσή του με το finale που ενισχύει τον εισαγωγικό του ρόλο, διαθέτει ολοκληρωμένη ασματική μορφή και επικεντρώνεται σαφέστατα στην τονικότητα της σολ-δίεση-ελάσσονος, διεκδικώντας έτσι έναν σημαντικό βαθμό αυτονομίας στο πλαίσιο του επταμερούς κύκλου και μάλιστα υπό πολύ καλύτερες προϋποθέσεις σε σχέση με το τρίτο μέρος του έργου (βλ. παραπάνω).

¹¹⁵ Rosen, *Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 319. Άλλα σχετικά παραδείγματα μπορούμε να αναζητήσουμε στην *σονάτα για πιάνο* opus 106 καθώς και στην *ενάτη συμφωνία* opus 125.

των Haydn και Mozart στα *κουαρτέττα* opus 59 αρ. 3 και opus 74, ενώ στα opera 127, 132 και 130 παρακολουθεί κανείς έναν σταδιακό μετασχηματισμό του παραδοσιακού αυτού μέσου, που καταλήγει στην λειτουργική του ενσωμάτωση στην καθ' εαυτή μορφή σονάτας.¹¹⁶

Σε αντίθεση με το κουαρτέττο, στο είδος του *κουϊντέττου εγχόρδων*, όπως επισημαίνει ο Eisen, ο αριθμός και η διάταξη των μερών δεν είχαν ακόμη σταθεροποιηθεί κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1780: συνήθως ένα κουϊντέττο περιελάμβανε τότε τρία μόνο μέρη, ενώ έργα με δύο, τέσσερα είτε πέντε μέρη έκαναν κατά καιρούς την εμφάνισή τους στην περιφέρεια της Βιέννης.¹¹⁷ Παρ' όλα αυτά, ο Mozart υπήρξε ο πρώτος και ο συνεπέστερος υποστηρικτής της τετραμερούς διάρθρωσης, δημιουργώντας με τα κουϊντέττα του ένα πρότυπο που στην συνέχεια ακολούθησαν πιστά πολλοί άλλοι συνθέτες (μεταξύ των οποίων και ο Beethoven).¹¹⁸ Το γεγονός αυτό θα πρέπει ασφαλώς να αποδοθεί στην ενασχόληση του Mozart με το κουϊντέττο εγχόρδων εν είδει προεκτάσεως της δημιουργίας κουαρτέττων: έτσι, το *κουϊντέττο* KV 174 γράφηκε αμέσως μετά την εξάδα των *κουαρτέττων* KV 168-173, ενώ τα ώριμα *κουϊντέττα* KV 515, 516, 516b / 406, 593¹¹⁹ και 614 έπονται επίσης (σε δύο χρονικές φάσεις) των “μεγάλων” κουαρτέττων εγχόρδων της δεκαετίας του 1780. Τα περισσότερα κουϊντέττα εγχόρδων του Mozart (KV 174, 516b / 406, 593 και 614), καθώς και τα δύο αντίστοιχα έργα του Beethoven (opera 4 και 29), παρουσιάζουν το αργό μέρος στην δεύτερη θέση, πριν το μενουέττο (ή scherzo): κατ' εξαίρεσιν όμως, το KV 516 αντιστρέφει την ακολουθία των εσωτερικών μερών (μενουέττο – αργό μέρος), ενώ το ίδιο ενδέχεται να ισχύει και στην περίπτωση του *κουϊντέττου* KV 515.¹²⁰

Τελειώς διαφορετική και εν γένει ασυνεχής υπήρξε η εξέλιξη του *τρίο εγχόρδων*. Εκπληκτική άλλωστε είναι η διαπίστωση πως τα 26 υπό μελέτη έργα αυτού του είδους του Haydn ακολουθούν οκτώ διαφορετικές διμερείς και τριμερείς διατάξεις! Ας τα εξετάσουμε αναλυτικά: α) τα *τρίο* Hob. V: 7, 11, D1 και B1 διαθέτουν δύο μέρη μέτριας χρονικής αγωγής, ένα Moderato και ένα Tempo di Menuet.¹²¹ β) τα Hob. V: 16, 17, 18, 20, F1, G1 και C1 είναι τριμερή, με δύο γρήγορα εξωτερικά μέρη και ένα μενουέττο στην μέση.¹²² γ) ως παραλλαγή αυτού του τύπου μπορεί να θεωρηθεί η μεμονωμένη περίπτωση του *τρίο* Hob. V: 6, που ξεκινά με δύο αλληπάλληλα γρήγορα μέρη και ολοκληρώνεται με ένα μενουέττο.¹²³ δ) ευρεία εφαρμογή βρήκε κατά τα φαινόμενα ο τύπος αργού – γρήγορου – μετρίως γρήγορου μέρους, όπως τεκμηριώνεται από τα έργα Hob. V: 1, 2, 3, 10, 12 και 13.¹²⁴ ε) πολύ κοντά σε

¹¹⁶ Πρβλ. σχετικά τις παρατηρήσεις του Stephan, ό.π., σ. 252-253.

¹¹⁷ Cliff Eisen, “Mozart and the Viennese String Quartet”, στο: Cliff Eisen und Wolf-Dieter Seiffert (επιμ.), *Mozarts Streichquintette. Beiträge zum musikalischen Satz, zum Gattungskontext und zu Quellenfragen*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1994, σ. 135.

¹¹⁸ Ο.π., σ. 136.

¹¹⁹ Το πρώτο μέρος του περιλαμβάνει αργή εισαγωγή, η οποία μάλιστα επανέρχεται αμέσως μετά την ολοκλήρωση και της επανεκθέσεως της μορφής σονάτας, ως έναρξη της *coda*.

¹²⁰ Το κουϊντέττο αυτό έχει εκδοθεί τόσο με το αργό μέρος πριν το μενουέττο όσο και με το μενουέττο πριν το αργό. Η αυθεντική διάταξη των μερών είναι εντούτοις αδύνατον να αποσαφηνισθεί, επειδή η αρίθμηση των φύλλων στο άδετο χειρόγραφο του Mozart έχει γίνει από άλλο χέρι. Πρβλ. σχετικά: Flothuis, ό.π., σ. 22.

¹²¹ Η ένδειξη “Tempo di Menuet” δεν πρέπει να ταυτίζεται οπωσδήποτε με το μενουέττο, δηλαδή με ένα μέρος σε μορφή μενουέττου με trio. Το λάθος αυτό γίνεται συχνά από τον Landon (*Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 223), όταν εν προκειμένω κάνει λόγο για “τελικό μενουέττο”. Στην πραγματικότητα όμως, τα Hob. V: 7 και 11 ολοκληρώνονται με μέρη υπό μορφήν παραλλαγών, ενώ τα Hob. V: D1 και B1 με μέρη σε μορφή σονάτας.

¹²² Πρβλ. Somfai (“Vom Barock zur Klassik...”, ό.π., σ. 66) και Landon (*Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 223).

¹²³ Η δυνατότητα αυτή φαίνεται ότι έχει διαφύγει μέχρι στιγμής της προσοχής όλων των ερευνητών.

¹²⁴ Ο Landon (*Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 223) αναφέρεται σε αυτήν την περίπτωση (την οποία ανάγει, μαζί με όλες όσες αρχίζουν από αργό μέρος, στο πρότυπο της “εκκλησιαστικής σονάτας”) σε δύο γρήγορα τελευταία μέρη, αν και το δεύτερο από αυτά επιγράφεται πάντοτε είτε ως “Tempo di Menuet” είτε ως “Moderato”. Η ίδια παρατήρηση ισχύει και για την σχετική αναφορά του Hans Mersmann, στο άρθρο του “Zur

αυτόν βρίσκεται επίσης η διαδοχή αργού – γρήγορου μέρους – μενουέττου των *trío* Hob. V: 15, 19, 21 και A2.¹²⁵ ζ) στα *trío* Hob. V: 8 και D3 αντιστρέφεται η σειρά των δύο τελευταίων μερών του προηγούμενου τύπου και έτσι διαμορφώνεται μια ακολουθία αργού – μενουέττου – γρήγορου μέρους.¹²⁶ ζ) στο Hob. V: 4 ένα αργό μέρος τοποθετείται ανάμεσα σε δύο γρήγορα.¹²⁷ η) τέλος, το *trío* Hob. V: C4 αποτελείται από ένα πρώτο μέρος μέτριας χρονικής αγωγής (*moderato*), ένα αργό δεύτερο μέρος και ένα τελικό μενουέττο.¹²⁸ Το συμπέρασμα που εξάγεται από τα παραπάνω είναι ότι ο Haydn πειραματίστηκε ιδιαίτερα μέχρι το 1765 περίπου με την διάρθρωση του *trío* εγχόρδων, ίσως διότι σε αυτό το είδος βρήκε κάτι το τελειώς αδιαμόρφωτο, που δεν είχε ακόμη τυποποιηθεί από την έως τότε παράδοση, αλλά ούτε και επρόκειτο να διαδοθεί σε έντυπη μορφή (όπως τα *κουαρτέττα* opera 1 και 2), ώστε να αποτελέσει ένα κανονιστικό πρότυπο για άλλους δημιουργούς. Ως εκ τούτου, η ενδιαφέρουσα αυτή ενασχόληση δεν κατέληξε σε κάποια “επικρατούσα” εκδοχή (όπως αντιθέτως συνέβη με το *κουαρτέττο* εγχόρδων), γεγονός που είχε συνέπειες και για την μετέπειτα εξέλιξη του είδους, η οποία χαρακτηρίζεται ακριβώς από πολλαπλότητα επιλογής διμερών, τριμερών είτε τετραμερών διατάξεων που πολύ δύσκολα μπορούν να σχηματοποιηθούν.¹²⁹

Παρά το γεγονός ότι ο Unverricht επισημαίνει πως το “κλασσικό” *trío* εγχόρδων (της περιόδου 1770-1800) αποτελείται κατά κανόνα από τρία μέρη (με ένα αργό στην δεύτερη θέση),¹³⁰ είμαστε υποχρεωμένοι να εντάξουμε το σύνολο των έργων αυτής της κατηγορίας τόσο του Mozart όσο και του Beethoven στις “εξαιρετικές περιπτώσεις” που παρεκκλίνουν της τριμερούς αυτής πρότυπης διάρθρωσης! Το *Adagio και Menuetto για δύο βιολιά και μπάσσο* KV 271f / 266 του Mozart είναι ένα διμερές έργο, το οποίο ενδέχεται μάλιστα να αποτελεί τμήμα μιας ευρύτερης σύλληψης που ωστόσο ποτέ δεν ολοκληρώθηκε.¹³¹ Αντιθέτως, το εκτενές *divertimento για βιολί, βιόλα και βιολοντσέλλο* KV 563 ακολουθεί την

Geschichte des Formbegriffs”, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1930* (siebenunddreißigster Jahrgang), C. F. Peters, Leipzig 1931, σ. 39, όπου η συγκεκριμένη ακολουθία μερών περιγράφεται ως τύπος της “παλαιάς τριμέρειας”, ο οποίος ανάγεται και από τον Mersmann στην τετραμερή εκκλησιαστική σονάτα του μπαροκικού παρελθόντος.

¹²⁵ Πρβλ. Hubert Unverricht, *Geschichte des Streichtrios*, Hans Schneider (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 2), Tutzing 1969, σ. 166, καθώς και Somfai, “Vom Barock zur Klassik...”, ό.π., σ. 66. Για τον Landon (*Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 223), εξ άλλου, ο τριμερής αυτός τύπος – που βεβαίως εντάσσεται μαζί με όλους όσοι αρχίζουν από αργό μέρος στο πρότυπο της “εκκλησιαστικής σονάτας” – συνιστά την βασικότερη δυνατότητα διάταξης των μερών μεταξύ των *trío* εγχόρδων του Haydn· η ποσότητα ωστόσο των έργων, στα οποία αυτή βρίσκει εφαρμογή, δεν επαληθεύει τελικά την γνώμη του Landon.

¹²⁶ Πρβλ. Unverricht (*Geschichte des Streichtrios*, ό.π., σ. 167), Somfai (“Vom Barock zur Klassik...”, ό.π., σ. 66) και Landon (*Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 223 – πρόκειται για την τρίτη εκδοχή που, κατά τον συγγραφέα, εντάσσεται στο πρότυπο της “εκκλησιαστικής σονάτας”, αφού και αυτή βεβαίως ανοίγει με ένα αργό μέρος).

¹²⁷ Σύμφωνα με τον Mersmann (ό.π., σ. 40), η τοποθέτηση του αργού μέρους στην μεσαία θέση σχηματίζει τον τύπο της “νέας τριμέρειας”, ο οποίος αποτελεί (δήθεν) εξέλιξη εκείνου της “παλαιάς τριμέρειας” (βλ. παραπάνω). Το πρόβλημα με αυτήν την θεώρηση έγκειται κατ’ αρχάς στο ότι ο υποτιθέμενος “νέος” τύπος εφαρμόζεται σε ένα μόλις έργο αυτής της κατηγορίας και επιπροσθέτως στο γεγονός ότι η σύνθεση των *trío* Hob. V: 1-4 (που αντιπροσωπεύουν τόσο τον “παλαιό” όσο και τον “νέο” τύπο) τοποθετείται στην ίδια ακριβώς χρονική περίοδο, πράγμα που δεν επιτρέπει εν τέλει την διαπίστωση μιας εξέλιξης από τον έναν προς τον άλλον τύπο. Ο ίδιος τριμερής τύπος αναφέρεται εξ άλλου από τον Unverricht (*Geschichte des Streichtrios*, ό.π., σ. 167 – όπου ταυτίζεται με το πρότυπο της ιταλικής *sinfonia*), από τον Somfai (“Vom Barock zur Klassik...”, ό.π., σ. 66), αλλά και από τον Landon (*Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 223), γεγονός που οπωσδήποτε εντυπωσιάζει, αν αναλογισθεί κανείς ότι η τριμερής αυτή διάταξη εφαρμόζεται σε ένα μόλις *trío* εγχόρδων του Haydn!

¹²⁸ Αυτός ο τριμερής τύπος αναφέρεται μόνο από τον Unverricht, *Geschichte des Streichtrios*, ό.π., σ. 167.

¹²⁹ Βλ. Unverricht, *Geschichte des Streichtrios*, ό.π., σ. 167. Ο Landon (*Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 223) αναφέρεται επιπροσθέτως σε δύο ακόμη τριμερείς διατάξεις (γρήγορο μέρος – μενουέττο – παραλλαγές σε αργή χρονική αγωγή και γρήγορο – αργό – παραλλαγές σε αργή χρονική αγωγή), οι οποίες όμως παραδόξως δεν αντιστοιχούν σε κανένα από τα *trío* για δύο βιολιά και μπάσσο του Haydn.

¹³⁰ Unverricht, *Geschichte des Streichtrios*, ό.π., σ. 200.

¹³¹ Βλ. Hugh Macdonald, “Repeats in Mozart’s Instrumental Music”, στο: Dietrich Berke – Harald Heckmann (επιμ.), *Festschrift Wolfgang Rehm zum 60. Geburtstag*, Bärenreiter, Kassel 1989, σ. 125.

παράδοση των πολυμερών ψυχαγωγικών ειδών, διαθέτοντας έξι μέρη (εναρκτήριο γρήγορο – πρώτο αργό – μενουέττο I – δεύτερο αργό – μενουέττο II – τελικό γρήγορο μέρος).¹³² Συνέχεια αυτής της παραδόσεως – γεγονός που συνάμα εξακολουθεί να μαρτυρεί την ένταξη του τρίο εγχόρδων στα είδη “ελαφράς μουσικής” της εποχής – βρίσκουμε στα δύο πρώτα τρίο του Beethoven: η εξαμερής ακολουθία του opus 3 ταυτίζεται με εκείνη του KV 563,¹³³ ενώ η *σερενάτα για βιολί, βιόλα και τσέλλο* opus 8 αποτελείται επίσης από έξι μέρη, τα οποία ωστόσο οργανώνονται κατά τρόπον τελείως διαφορετικό.¹³⁴ Η ιστορία του “πολυπαθούς” αυτού είδους έμελλε τελικά να γνωρίσει μια ακόμη δραματική στροφή με τα τρία έργα του opus 9 του Beethoven: εδώ επιβάλλεται πλέον ο “συμφωνικός” τετραμερής τύπος με το αργό μέρος στην δεύτερη θέση,¹³⁵ ενώ στο πρώτο εκ των τριών αυτών έργων γίνεται επιπλέον χρήση και αργής εισαγωγής – δεν θα μπορούσε, κατά την γνώμη μου, να δηλωθεί με πιο κατηγορηματικό τρόπο η οριστική απαγκίστρωση του είδους από την ψυχαγωγική μουσική.

Αν το τρίο εγχόρδων γνώρισε όλες αυτές τις διακυμάνσεις στην πορεία του, το *ντουέττο εγχόρδων* υπήρξε ένα είδος μάλλον περιορισμένης σημασίας, ιδίως για τους μείζονες συνθέτες της εποχής, και ως εκ τούτου δεν είχε την δυνατότητα να τυποποιηθεί. Στην εργογραφία του Mozart συναντάμε κατ’ αρχάς δύο μικρές νεανικές σονάτες για βιολί και μπάσσο (KV 46d και 46e) που συνίστανται σε ένα πρώτο γρήγορο μέρος και σε ένα τελικό μενουέττο. Πολύ πιο σημαντικά είναι τα δύο *ντουέττα για βιολί και βιόλα* KV 423 και 424: το πρώτο ακολουθεί την τριμερή διάταξη γρήγορου – αργού – γρήγορου μέρους, ενώ το δεύτερο αρχίζει με αργή εισαγωγή και γρήγορο πρώτο μέρος, συνεχίζεται με το καθ’ εαυτό αργό μέρος και ολοκληρώνεται με μια σειρά παραλλαγών σε αργή χρονική αγωγή. Το μοναδικό ντουέττο εγχόρδων του Beethoven (για βιόλα και βιολοντσέλλο, WoO 32) είναι διμερές, με γρήγορο πρώτο μέρος και καταληκτικό μενουέττο. Όλες οι παραπάνω περιπτώσεις διμερούς και τριμερούς διάρθρωσης προέρχονται ουσιαστικά από πρότυπα οργάνωσης άλλων ειδών της εποχής, κυρίως σονάτες για πιάνο αλλά και συνδυασμούς μουσικής δωματίου με πιάνο.

Γ⁽²⁾. Είδη μουσικής δωματίου για έγχορδα και πνευστά ή μόνο για πνευστά

Στην κατηγορία αυτή εντάσσονται πολλά έργα ψυχαγωγικού είτε ευκαιριακού χαρακτήρος για ποικίλους συνδυασμούς οργάνων, οι περισσότεροι από τους οποίους δεν τυποποιήθηκαν ούτε έτυχαν ευρείας διάδοσης. Ένα τέτοιου είδους έργο κατά την προκλασσική περίοδο είχε συνήθως πέντε ή περισσότερα μέρη (εκ των οποίων τουλάχιστον τα δύο ήταν χορευτικού χαρακτήρος – μενουέττα ως επί το πλείστον) και ονομαζόταν κατά το δοκούν “divertimento”, “serenade” / “serenata”, “notturmo”, “cassation” / “Kassation” είτε ακόμη “parthia” / “parthie” / “partita”.¹³⁶ Από τα λιγιστά κομμάτια αυτής της κατηγορίας που

¹³² Ο Unverricht (*Geschichte des Streichtrios*, ό.π., σ. 204) εντάσσει πιο συγκεκριμένα το KV 563 στο είδος της “εξαμερούς σερενάτας”, το οποίο μάλιστα μνημονεύει ως μοναδικό τύπο σερενάτας και ο Kunze (*Die Sinfonie im 18. Jahrhundert...*, ό.π., σ. 274), αν και – όπως θα δούμε λίγο παρακάτω – η συγκεκριμένη εξαμερής διάταξη (στην οποία ουσιαστικά διπλασιάζονται τα εσωτερικά μέρη του συνήθους τετραμερούς προτύπου) δεν είναι κατά κανέναν τρόπο απόλυτη ή δεσμευτική για τα πολυμερή έργα ψυχαγωγικής μουσικής εκείνης της εποχής.

¹³³ Πρβλ. Unverricht, *Geschichte des Streichtrios*, ό.π., σ. 204.

¹³⁴ Ο Unverricht (*Geschichte des Streichtrios*, ό.π., σ. 205) αποφεύγει εντέχνως την ακριβή καταμέτρηση των μερών, χαρακτηρίζοντας το έργο αυτό απλώς ως “πολυμερές”. Η ενδιαφέρουσα διάρθρωση του opus 8 του Beethoven έχει ως εξής: I. γρήγορο εμβατήριο (Marcia) – II. αργό μέρος – III. μενουέττο – IV. μείξη αργού μέρους και scherzo (Adagio – scherzo: allegro molto) – V. γρήγορο μέρος χορευτικού χαρακτήρος (Allegretto alla Polacca) – VI. παραλλαγές σε αργή χρονική αγωγή – VII. (;) αυτούσια επαναφορά του αρχικού εμβατηρίου (που επέχει βέβαια θέση εβδόμου μέρους, αλλά στην πραγματικότητα δεν συνιστά κάτι καινούργιο).

¹³⁵ Πρβλ. Unverricht, *Geschichte des Streichtrios*, ό.π., σ. 209.

¹³⁶ Βλ. σχετικά W. Fischer (ό.π., σ. 68), Kohs (ό.π., σ. 328) καθώς και Leonard Gilbert Ratner, *Classic Music: Expression, Form, and Style*, Schirmer Books, New York 1980, σ. 323. Στην “parthia” αναφέρεται μόνο ο

ερευνώνται στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας και τα οποία έχουν γραφεί κατά τις δεκαετίες του 1780 και του 1790, προκύπτει ωστόσο ότι τέτοιες πολυμερείς διατάξεις περιορίζονται δραστικά κατά την περίοδο του ώριμου κλασικισμού, ενώ παράλληλα κάποια έργα ψυχαγωγικού χαρακτήρος βασίζονται πλέον ολοένα και συχνότερα σε τριμερείς ή τετραμερείς σχεδιασμούς, επιρρεασμένα σαφώς από τα περισσότερο έντεχνα είδη (όπως π.χ. του κουαρτέττου εγχόρδων), έως ότου τελικά εγκαταλειφθούν ή αφομοιωθούν με αυτά περί το 1800. Στον Beethoven, φερ' ειπείν, μόνο το *σεπτέττο για βιολί, βιόλα, βιολοντσέλλο, κοντραμπάσσο, κλαρινέττο, κόρνο και φαγγόττο* opus 20 και η *σερενάτα για φλάουτο, βιολί και βιόλα* opus 25 αποτελούνται από έξι μέρη,¹³⁷ ενώ το *οκτέττο πνευστών* opus 103, το *σεξτέττο πνευστών* opus 71 και το *τρίο για δύο όμποε και αγγλικό κόρνο* opus 87 ακολουθούν το σύνηθες τετραμερές πρότυπο (με το αργό μέρος στην δεύτερη θέση),¹³⁸ το δε *σεξτέττο για δύο κόρνα και έγχορδα* opus 81b διαθέτει τρία μόνο μέρη (γρήγορο – αργό – γρήγορο μέρος). Τετραμερές είναι και το πνευματώδες *σεξτέττο για δύο κόρνα και έγχορδα* KV 522 του Mozart, μόνο που σε αυτήν την περίπτωση το αργό μέρος τίθεται στην τρίτη θέση, ακολουθώντας το μενουέττο. Ειδικά για τους συνδυασμούς λίγων οργάνων, βέβαια, διαπιστώνεται μια σαφής προτίμηση προς διμερή και τριμερή πρότυπα, που σχετίζονται περισσότερο με τύπους σονατών για πιάνο και άλλων συνόλων μουσικής δωματίου με πληκτροφόρο: η *σονάτα για φαγγόττο και βιολοντσέλλο* KV 196c / 292 του Mozart περιλαμβάνει γρήγορο – αργό – γρήγορο μέρος, όπως και τα *ντουέττα για κλαρινέττο και φαγγόττο* WoO 27 αρ. 1 και 2 του Beethoven· το τρίτο ντουέττο της ίδιας συλλογής (WoO 27 αρ. 3), εξ άλλου, αποτελείται μονάχα από γρήγορο αρχικό μέρος και παραλλαγές σε αργή χρονική αγωγή, ενώ το *ντουέττο για δύο φλάουτα* WoO 26 είναι επίσης διμερές, με γρήγορο πρώτο μέρος και τελικό μενουέττο.

Εξχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι συνδυασμοί κουαρτέττου και κουϊντέττου εγχόρδων με ένα πνευστό όργανο. Από τα έργα για τέτοια σύνολα μουσικής δωματίου του Mozart, μόνο το *κουϊντέττο με κλαρινέττο* KV 581 ακολουθεί την συνήθη τετραμερή διάταξη (με το αργό μέρος στην δεύτερη θέση). Αντιθέτως σε όλες τις υπόλοιπες περιπτώσεις είναι εμφανής η απόσταση ανάμεσα σε αυτά τα μάλλον “ευτελή” είδη και στο υψηλό πρότυπο του κουαρτέττου (και του κουϊντέττου – στην περίπτωση του Mozart, τουλάχιστον) εγχόρδων: το *κουϊντέττο με κόρνο* KV 386c / 407, το *κουαρτέττο με όμποε* KV 368b / 370 και το *κουαρτέττο με φλάουτο* KV 285 είναι τριμερή (γρήγορο – αργό – γρήγορο μέρος), ενώ τα υπόλοιπα τρία κουαρτέττα με φλάουτο διαθέτουν από δύο μόνο μέρη το καθένα, σε ποικίλες διατάξεις (το KV 285a συνίσταται σε αργό πρώτο μέρος και μετρίως γρήγορο finale, το KV 285b ξεκινά με ένα γρήγορο μέρος και ολοκληρώνεται με μια ακολουθία παραλλαγών σε αργή χρονική αγωγή, ενώ το KV 298 αντιστρέφει τον διμερή σχεδιασμό του προηγούμενου έργου, τοποθετώντας στην αρχή τις παραλλαγές σε αργή χρονική αγωγή και στο τέλος το γρήγορο μέρος). Η Krombach, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον της στο είδος του κουαρτέττου με φλάουτο κατά την περίοδο από το 1760 μέχρι το 1780 περίπου, επιβεβαιώνει ουσιαστικά τα παραπάνω, παρατηρώντας ότι οι διμερείς ακολουθίες αργού – γρήγορου, γρήγορου – αργού είτε γρήγορου – γρήγορου μέρους (ή

Larsen (“Zur Entstehung...”, ό.π., σ. 76) και μάλιστα την περιορίζει σε τρία έως πέντε μέρη. Οι Unverricht (*Geschichte des Streichtrios*, ό.π., σ. 204) και Kunze (*Die Sinfonie im 18. Jahrhundert...*, ό.π., σ. 274), εξ άλλου, τυποποιούν την “σερενάτα” σε μια συγκεκριμένη εξαμερή ακολουθία, αλλά στην πράξη μπορεί κανείς με ευκολία να εντοπίσει πολλά έργα που είτε ακολουθούν το ίδιο πρότυπο και φέρουν διαφορετικό τίτλο, είτε ονομάζονται “σερενάτες”, αλλά οργανώνουν τα περιεχόμενά τους κατά τρόπον τελείως διαφορετικό.

¹³⁷ Η οργάνωση των έξι μερών στα δύο αυτά έργα διαφέρει εντούτοις σημαντικά: το *σεπτέττο* opus 20 ξεκινά με αργή εισαγωγή και γρήγορο πρώτο μέρος, συνεχίζεται με εναλλαγή αργού – μενουέττου – αργού – scherzo και ολοκληρώνεται με ένα καταληκτικό γρήγορο μέρος που διαθέτει επίσης αργή εισαγωγή· αντιθέτως, η *σερενάτα* opus 25 ακολουθεί μια διαδοχή που περιλαμβάνει ένα μόνο αργό μέρος: γρήγορο – μενουέττο – γρήγορο – αργό – scherzo – αργή εισαγωγή και γρήγορο τελικό μέρος.

¹³⁸ Επιπλέον, το *σεξτέττο* opus 71 προτάσσει αργή εισαγωγή στο εναρκτήριο γρήγορο μέρος.

μενουέττου) συναντώνται εξίσου συχνά με τον τριμερή σχεδιασμό, που στις περισσότερες περιπτώσεις περιλαμβάνει ένα μεσαίο αργό μέρος.¹³⁹

Γ⁽³⁾. Είδη μουσικής δωματίου με συμμετοχή πιάνου

Στον χώρο της μουσικής για πληκτροφόρο με συνοδεία εγχόρδων ο Haydn βρήκε – όπως και στο τρίο εγχόρδων – την ευκαιρία να πειραματισθεί με ποικίλες διατάξεις τεσσάρων, τριών ή δύο μόνο μερών.¹⁴⁰ Σε αντίθεση ωστόσο με το τρίο εγχόρδων (που μετά το 1765 περίπου περιορίζεται σε συνδυασμούς που περιλαμβάνουν οπωσδήποτε το αγαπημένο όργανο του Nikolaus Eszterházy, το Baryton ή Pariton, και τελικά εγκαταλείπεται πριν το 1780), το *τρίο με πιάνο* όχι μόνον αναβιώνει κατά την ώριμη συνθετική περίοδο του Haydn (από τα μέσα της δεκαετίας του 1780 έως τα μέσα της δεκαετίας του 1790 περίπου), αλλά και αναδεικνύεται σε έναν από τους σημαντικότερους τομείς δημιουργίας του εν γένει.¹⁴¹ Στα έργα που γράφηκαν μέχρι το 1772, το μέρος του πληκτροφόρου είναι κατά το μάλλον ή ήττον άταρκες και συνοδεύεται κατά κανόνα από ένα ή δύο βιολιά και μπάσσο (βιολοντσέλλο): αντιθέτως, στις συνθέσεις από το 1784 και έπειτα, το μέρος του βιολιού αποκτά σημαντικότερο περιεχόμενο και συχνά στέκεται ισάξια δίπλα σε αυτό του πιάνου, ενώ το τσέλλο εξακολουθεί να έχει υποδεέστερο ρόλο, ως όργανο ενίσχυσης της συνοδείας.

Μεταξύ των πρώιμων έργων, ο συνηθέστερος τριμερής τύπος περικλείει ένα μενουέττο εντός δύο γρήγορων μερών: αυτό ισχύει στα *τρίο* Hob. XV: 1, 34, 35, 38, 40 και fl,¹⁴² στα *divertimenti για πληκτροφόρο, δύο βιολιά και μπάσσο* Hob. XIV: 3, 4, 7-10 και C2, καθώς και στο *divertimento για πληκτροφόρο, δύο κόρνα, βιολί και μπάσσο* Hob. XIV: 1.¹⁴³ Παραπλήσια, εξ άλλου, είναι η περίπτωση του *τρίο* Hob. XV: 36, όπου στην θέση του μενουέττου εμφανίζεται μία “Polones”.¹⁴⁴ Τουναντίον, οι υπόλοιπες τριμερείς διατάξεις περιλαμβάνουν αργό μέρος, το οποίο μάλιστα μπορεί να εμφανισθεί είτε στην αρχή (το *τρίο* Hob. XV: 37

¹³⁹ Βλ. Gabriela Krombach, “Mannheim, Mozart und die Anfänge des Flötenquartetts”, στο: Ludwig Finscher – Bärbel Pelker – Jochen Reutter (επιμ.), *Mozart und Mannheim: Kongreßbericht Mannheim 1991*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1994, σ. 333. Στην σ. 334, επίσης, η συγγραφέας αναφέρεται συγκεκριμένα στα KV 285, 285a και 285b, όχι όμως και στο – μεταγενέστερο – KV 298.

¹⁴⁰ Σε πολύ γενικές γραμμές, ο Mersmann (ό.π., σ. 39-40) αναφέρεται αποκλειστικά σε τριμερείς διατάξεις “παλαιού” (με αργό πρώτο μέρος) και “νέου” τύπου (με γρήγορο πρώτο μέρος). Ο Somfai (“Vom Barock zur Klassik...”, ό.π., σ. 67 και 160) διακρίνει ανάμεσα στην χρήση τριών μερών στα πρώιμα τρίο με πιάνο και τριών ή εναλλακτικά δύο μερών στα ώριμα έργα των δύο τελευταίων δεκαετιών του 18^{ου} αιώνας. Εξετάζοντας όμως πιο συγκεκριμένα τα ώριμα τρίο με πιάνο, η Katalin Komlós (“Haydn’s Keyboard Trios Hob. XV: 5-17: Interaction between Texture and Form”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 28, Akadémiai Kiadó, Budapest 1986, σ. 373-374) εντοπίζει τις περισσότερες διμερείς περιπτώσεις στα έργα της δεκαετίας του 1780, επισημαίνοντας ότι κατά την δεκαετία του 1790 επιβάλλεται σχεδόν αποκλειστικά η τριμερής διάρθρωση. Η σπάνια εμφάνιση τεσσάρων μερών σε έργα αυτού του είδους έχει πάντως περάσει σχεδόν απαρατήρητη από όλους τους ερευνητές.

¹⁴¹ Η ποιότητα των ώριμων τρίο με πιάνο μόλις κατά τα τελευταία χρόνια έχει αρχίσει να αντιμετωπίζεται χωρίς προκαταλήψεις του παρελθόντος, όπως η χαρακτηριστική απαξίωση του είδους εκ μέρους του Finscher (“Haydn’s Begründung...”, στο: Dahlhaus [επιμ.], *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, ό.π., σ. 290), με αφορμή την τριμερή διάρθρωση των έργων αυτών που βρίσκεται σε αναντιστοιχία με τον σταθερά τετραμερή σχεδιασμό του περίβλεπτου είδους του κουαρτέττου εγχόρδων.

¹⁴² Πρβλ. Landon, *Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 263· επίσης, Jürgen Brauner, *Studien zu den Klaviertrios von Joseph Haydn*, Hans Schneider (Würzburger musikhistorische Beiträge, Bd. 15), Tutzing 1995, σ. 421, ο οποίος μάλιστα, σε άλλο σημείο της μονογραφίας του (ό.π., σ. 251), ερμηνεύει το γεγονός της απουσίας ενός αργού μέρους ως σαφή ένδειξη του δευτερεύοντος ρόλου του κατά την χρονική αυτή περίοδο.

¹⁴³ Αξίζει εδώ να σημειωθεί και το σχόλιο του Landon (*Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 545), πως το αργό μέρος απουσιάζει από τα έργα αυτά λόγω – ακριβώς – του ανάλαφρου χαρακτήρος τους, καθώς το συγκεκριμένο ρεπερτόριο χρησίμευε περίπου ως “Tafelmusik” για τον πρίγκηπα Eszterházy.

¹⁴⁴ Αναφέρεται ως ιδιαίτερη περίπτωση από τον Landon (*Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 263), δηλαδή ως ακολουθία γρήγορου μέρους – πολωναίζας – γρήγορου μέρους.

αποτελείται από αργό – γρήγορο μέρος – μενουέττο),¹⁴⁵ είτε στην μέση (δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι τα τέσσερα έργα για πληκτροφόρο, δύο βιολιά και μπάσσο, Hob. XIV: 11, 12, 13 και Hob. XVIII: F2, φέρουν την χαρακτηριστική ονομασία “concertini”, σε αντιδιαστολή προς όλα τα υπόλοιπα “divertimenti”),¹⁴⁶ είτε ακόμη στο τέλος, ως ακολουθία παραλλαγών (η διαδοχή γρήγορου μέρους – μενουέττου – παραλλαγών σε αργή χρονική αγωγή είναι κοινή στα *trío* Hob. XV: 2 και C1).¹⁴⁷ Τα έργα με τέσσερα μέρη προκύπτουν ουσιαστικά από την ένταξη ενός αργού μέρους στον συνήθη τριμερή τύπο (με κεντρικό μενουέττο): στο *trío* Hob. XV: 41 το αργό μέρος παρεμβάλλεται ως τρίτο ανάμεσα στο μενουέττο και στο γρήγορο *finale*,¹⁴⁸ ενώ στο *divertimento για πληκτροφόρο, δύο βιολιά και μπάσσο* Hob. XIV: C1 το αργό μέρος προτάσσεται όλων των υπολοίπων (αργό – γρήγορο – μενουέττο – γρήγορο μέρος).¹⁴⁹

Οι καινοτομίες των δεκαετιών του 1780 και του 1790 συνίστανται κυρίως σε δύο επόψεις: η πρώτη αφορά στον δραστικό περιορισμό της χρήσης του μενουέττου,¹⁵⁰ ενώ η δεύτερη στην συχνή πλέον παρουσία έργων με δύο μόνο μέρη.¹⁵¹ Εξετάζοντας πρώτα τα *trío* με πιάνο της δεκαετίας του 1780, παρατηρούμε ότι στα διμερή έργα παρουσιάζονται οι περιπτώσεις γρήγορου αρχικού μέρους και καταληκτικού μενουέττου (Hob. XV: 6, 8 και 11),¹⁵² δύο γρήγορων μερών στην σειρά (Hob. XV: 10 και 17)¹⁵³ ή ενός αργού πρώτου μέρους που ακολουθείται από γρήγορο *finale* (Hob. XV: 9 και 13).¹⁵⁴ Ανάλογη

¹⁴⁵ Ο Landon (*Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 263) κάνει στην περίπτωση αυτή λόγο περί δομής εκκλησιαστικής σονάτας, όπως άλλωστε συνηθίζει για κάθε έργο που ξεκινά από αργό μέρος, ανεξαρτήτως του είδους στο οποίο αυτό ανήκει και του αριθμού των μερών του. Για τον Brauner (ό.π., σ. 421), αντιθέτως, το *trío* αυτό συνιστά μια ιδιόζουσα περίπτωση στο πλαίσιο του είδους του. Ο Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 178), τέλος, περιλαμβάνει την δυνατότητα αυτή στις τριμερείς διατάξεις έργων για πληκτροφόρο με συνοδεία εγχόρδων, χωρίς πάντως να την “αξιολογεί” καθ’ οιονδήποτε τρόπο.

¹⁴⁶ Παρ’ ότι η δομή των “concertini” αντιστοιχεί πράγματι στην τριμερή οργάνωση των μερών ενός κοντσέρτου, η υφή τους δεν είναι διαφορετική από εκείνη των υπόλοιπων “divertimenti”: κακώς λοιπόν παρασύρεται ο Landon (*Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 268) και τα θεωρεί “μικροσκοπικά κοντσέρτα”, αφού στην πραγματικότητα τα έγχορδα συνοδεύουν μονάχα το πληκτροφόρο και δεν συνιστούν σχεδόν πουθενά ένα σώμα οργάνων που μπορεί όντως να αντιπαρατεθεί λειτουργικά προς ένα “σολιστικό” όργανο (με μία και μοναδική εξαίρεση στο αργό μέρος του Hob. XIV: 11)!

¹⁴⁷ Πρβλ. Landon (*Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 263), Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 178) και Brauner (ό.π., σ. 421). Ο Landon (ό.π.) αναφέρει επίσης μια ακόμη τριμερή διαδοχή (γρήγορο – αργό – μενουέττο), η οποία εντούτοις δεν αντιστοιχεί σε κανένα από τα έργα του υπό εξέταση ρεπερτορίου των δεκαετιών του 1750 και του 1760: αντιθέτως, τέτοια είναι μόνο η περίπτωση του πολύ μεταγενέστερου *trío* Hob. XV: 26, το οποίο πιθανότατα λαμβάνει υπ’ όψιν του ο Webster (ό.π.), όταν κάνει λόγο για την ίδια τριμερή ακολουθία, χωρίς ωστόσο να την περιορίζει χρονικά, όπως ο Landon.

¹⁴⁸ Μόνον ο Brauner (ό.π., σ. 421) κατονομάζει αυτήν την τετραμερή δυνατότητα διάρθρωσης, χωρίς πάντως να υπεισέρχεται σε λεπτομέρειες.

¹⁴⁹ Η μοναδική αυτή περίπτωση δεν αναφέρεται από κανέναν ερευνητή, πιθανόν και εξαιτίας ορισμένων αμφιβολιών που έχουν εκφραστεί ως προς την πατρότητα του εν λόγω έργου.

¹⁵⁰ Την σημαντική αυτή παρατήρηση οφείλουμε στον Somfai (“Vom Barock zur Klassik...”, ό.π., σ. 67), ο οποίος επιπλέον επισημαίνει ότι το μενουέττο χρησιμοποιείται την περίοδο αυτή συνήθως ως τελικό μέρος, πράγμα το οποίο επιβεβαιώνεται άλλωστε και από τα σχετικά παραδείγματα (το τριμερές Hob. XV: 26 και τα διμερή Hob. XV: 6, 8 και 11).

¹⁵¹ Έχει ήδη γίνει αναφορά παραπάνω στην Komlós (ό.π., σ. 373-374), αλλά την ιδιαιτερότητα αυτή επισημαίνουν ακόμη οι Landon (*Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 642), Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 178) και Brauner (ό.π., σ. 422) – ο οποίος μάλιστα συσχετίζει τα διμερή έργα με τα πιο ανάλαφρα είδη μουσικής δωματίου.

¹⁵² Πρβλ. Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 178 (ο οποίος ωστόσο αγνοεί την περίπτωση διμερούς διαρθρώσεως με δύο γρήγορα μέρη), καθώς και Brauner, ό.π., σ. 422 (που εκλαμβάνει παρομοίως την συγκεκριμένη διάταξη μερών ως δήθεν αποκλειστική για τα *trío* με δύο μόνο μέρη).

¹⁵³ Ο Landon (*Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 642) αναφέρεται σε διμερείς σχηματισμούς χωρίς αργό μέρος, επικαλούμενος ως παραδείγματα τα *trío* Hob. XV: 8, 10 και 11, δίχως επομένως να διακρίνει ανάμεσα σε αυτά που ολοκληρώνονται με ένα μενουέττο και σε εκείνα που αποτελούνται αποκλειστικά από γρήγορα μέρη.

¹⁵⁴ Η αρχή της “εκκλησιαστικής σονάτας” είναι ανιχνεύσιμη κατά τον Landon (*Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 642) ακόμη και σε αυτόν τον διμερή τύπο! Ο ίδιος αυτός σχεδιασμός αναφέρεται επίσης από τον Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 178.

ποικιλομορφία ανιχνεύεται και στις τριμερείς διατάξεις, αν και εδώ είναι σαφής η προτίμηση προς την τοποθέτηση ενός αργού μέρους μεταξύ δύο γρήγορων (Hob. XV: 12, 14, 15 και 16),¹⁵⁵ έναντι των “εξαιρετικών” περιπτώσεων αργού – γρήγορου – γρήγορου μέρους (στο Hob. XV: 5)¹⁵⁶ και αργού – αργού – γρήγορου μέρους (στο Hob. XV: 7).¹⁵⁷ Στα έργα της δεκαετίας του 1790, από την άλλη πλευρά, παγιώνεται πλέον η τριμερής ακολουθία γρήγορου – αργού – γρήγορου μέρους (Hob. XV: 18, 20, 21,¹⁵⁸ 22, 24 και 27-30),¹⁵⁹ με “τακτική” παρέκκλιση την διαδοχή δύο αργών μερών και ενός γρήγορου finale στα *trío* Hob. XV: 19, 23 και 25,¹⁶⁰ και ιδιάζουσα μόνο την περίπτωση του *trío* Hob. XV: 26, όπου στην θέση του γρήγορου τελικού μέρους της τυπικής τριμερούς διατάξεως εμφανίζεται ένα μενουέττο.¹⁶¹ Διμερή είναι μόνο τα έργα Hob. XV: 31 και 32,¹⁶² αμφότερα με αργό εναρκτήριο μέρος και γρήγορο καταληκτικό· το γεγονός αυτό, εξ άλλου, σε σύγκριση με τις διμερείς διατάξεις που εφαρμόζονταν κατά την δεκαετία του 1780, είναι ενδεικτικό της ενίσχυσης της σημασίας που προοδευτικά προσλαμβάνει το αργό μέρος στην ώριμη κλασική περίοδο, ενώ παράλληλα επιφέρει και ένα καίριο πλήγμα στην αξιοπιστία της άτεγκτης ταξινόμησης ενός διμερούς έργου στα ψυχαγωγικά και εν γένει “χαμηλής ποιοτικής στάθμης” μουσικά είδη.¹⁶³

Η ενασχόληση του Mozart με τα είδη μουσικής δωματίου με πιάνο ξεκίνησε από τα παιδικά του χρόνια με μια σειρά *σονατών για πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού*. Η μεγάλη ποικιλία των τύπων που εφαρμόζονται εδώ οφείλεται τόσο στις πολυσχιδείς επιρροές που δέχεται ο νεαρός συνθέτης κατά την περιοδοία του ανά την Ευρώπη μεταξύ των ετών 1763-1766, όσο και στην ίδια την εξέλιξη του συγκεκριμένου είδους, που εκείνη την εποχή δεν είχε βεβαίως σχηματοποιηθεί κατά κανέναν τρόπο. Έτσι, δεν είναι ολωσδιόλου τυχαίο το ότι σε σύνολο 16 τέτοιων έργων βρίσκουν εφαρμογή οκτώ διαφορετικές διατάξεις! Η πρώτη χρονικά σονάτα, η KV 6, είναι η μοναδική τετραμερής, με δύο γρήγορα εξωτερικά μέρη που περιβάλλουν ένα αργό και ένα μενουέττο.¹⁶⁴ Με την αφαίρεση του τελευταίου γρήγορου μέρους προκύπτει ο τριμερής τύπος γρήγορου – αργού μέρους – μενουέττο, ο οποίος εφαρμόζεται στις *σονάτες* KV 7-10 και 13.¹⁶⁵ Άλλες περιπτώσεις τριμερούς διάταξης ανιχνεύονται στις *σονάτες* KV 11 (αργό – γρήγορο μέρος – μενουέττο, αλλά και υπόδειξη για

¹⁵⁵ Πρβλ. Komlós (ό.π., σ. 375), Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 178) και Brauner (ό.π., σ. 422)· ο τελευταίος ορθώς διευκρινίζει ότι η δεδομένη ακολουθία γρήγορου – αργού – γρήγορου μέρους συνιστά τον κανόνα, ενώ οι υπόλοιπες παρουσιάζονται μόνο περιστασιακά.

¹⁵⁶ Πρβλ. Komlós (ό.π., σ. 375) και Brauner (ό.π., σ. 422).

¹⁵⁷ Πρβλ. Komlós (ό.π., σ. 375) και Brauner (ό.π., σ. 422). Κατά τον Landon (*Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 642), βέβαια, η διάταξη αυτή συνιστά μια ακόμη εκδοχή του – ανεξάντλητου, καθώς φαίνεται – προτύπου της “εκκλησιαστικής σονάτας”.

¹⁵⁸ Το *trío* Hob. XV: 21 είναι το μοναδικό που αξιοποιεί την δυνατότητα πρόταξης μιας αργής εισαγωγής στο γρήγορο πρώτο μέρος. Γενικότερα, διαπιστώνεται ότι το κατ’ εξοχήν “συμφωνικό” αυτό μέσο εφαρμόζεται πολύ σπάνια στα διάφορα είδη μουσικής δωματίου, ακόμη και της ύστερης δημιουργικής περιόδου του Haydn.

¹⁵⁹ Όπως πολύ σωστά επισημαίνει και ο Brauner, ό.π., σ. 422.

¹⁶⁰ Ο Brauner (ό.π., σ. 422) επισημαίνει ότι ο τύπος αυτός, με το αργό πρώτο μέρος πάντοτε σε μορφή διπλών παραλλαγών, συναντάται άπαξ σε κάθε μία από τις δημοσιευθείσες τριάδες Hob. XV: 18-20, 21-23 και 24-26.

¹⁶¹ Έχει επισημανθεί λίγο παραπάνω ότι ο Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 178) αναφέρεται σε αυτήν την δυνατότητα, χωρίς όμως να δίνει κάποιο συγκεκριμένο παράδειγμα.

¹⁶² Πρβλ. Brauner, ό.π., σ. 422.

¹⁶³ Τέτοιες τάσεις διαφαίνονται φερ’ ειπείν σε σχετικές αποστροφές των Ratner (*Classic Music...*, ό.π., σ. 323) και Brauner (ό.π., σ. 422), μεταξύ άλλων.

¹⁶⁴ Πρβλ. Hanns Dennerlein, *Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1951, σ. 12· Jürgen Hunkemöller, *W. A. Mozarts frühe Sonaten für Violine und Klavier. Untersuchungen zur Gattungsgeschichte im 18. Jahrhundert*, Francke Verlag (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 3), Bern – München 1970, σ. 37.

¹⁶⁵ Αυτός ο συσχετισμός ανάμεσα στον τετραμερή και τον εν λόγω τριμερή μακροδομικό σχεδιασμό παρατηρείται από τον Hunkemöller, ό.π., σ. 37.

την επανάληψη του γρήγορου μέρους μετά την ολοκλήρωση του μενουέττου!),¹⁶⁶ KV 14 (διαδοχή δύο αλληπάλληλων γρήγορων μερών και ενός καταληκτικού μενουέττου)¹⁶⁷ και KV 26 (γρήγορο – αργό – γρήγορο μέρος).¹⁶⁸ Για τις υπόλοιπες σονάτες επιλέγονται διμερείς διατάξεις: συνήθως πρόκειται για μια διαδοχή αργού – γρήγορου μέρους (KV 12, 15, 27 και 30),¹⁶⁹ άλλοτε πάλι για δύο γρήγορα μέρη (KV 28 και 31)¹⁷⁰ ή για ένα γρήγορο πρώτο μέρος και ένα τελικό μενουέττο (KV 29).¹⁷¹

Η μεταγενέστερη εξέλιξη του είδους στο ώριμο έργο του Mozart είναι σημαντικά διαφοροποιημένη, καθώς οι διμερείς σχηματισμοί επικρατούν μεταξύ των σονατών που γράφηκαν το 1778 στο Παρίσι, ενώ οι σονάτες της δεκαετίας του 1780 είναι όλες τριμερείς, εκτός από δύο που σώζονται σε αποσπασματική μορφή.¹⁷² Εξαιρετικό ενδιαφέρον, εντούτοις, παρουσιάζει πρωτίστως η πολλαπλότητα των επιλογών διαμόρφωσης για τις σονάτες με δύο μόνο μέρη, σε αντίθεση προς τις τριμερείς, οι οποίες, πέραν από ευάριθμες εξαιρέσεις, τείνουν γενικά προς μια τυποποίηση της διαδοχής γρήγορου – αργού – γρήγορου μέρους.¹⁷³ Ως εκ τούτου, μεταξύ των διμερών σονατών, η KV 293a / 301 αποτελείται από δύο γρήγορα μέρη, η KV 300c / 304 από γρήγορο εναρκτήριο μέρος και τελικό μενουέττο, η KV 293c / 303 από έναν συνδυασμό αργού και γρήγορου μέρους στην πρώτη θέση και ένα μετρίως γρήγορο finale, ενώ οι KV 293b / 302 και 293d / 305 ξεκινούν με ένα γρήγορο μέρος και ολοκληρώνονται με ένα αργό (στην πρώτη περίπτωση πρόκειται συγκεκριμένως για ένα ρόντο σε αργή χρονική αγωγή, ενώ στην δεύτερη για μια σειρά παραλλαγών)· με δύο μέρη, σε διαδοχή αργού – γρήγορου, εμφανίζονται περαιτέρω οι αποσπασματικές *σονάτες* KV 385d / 404 και 385e / 402. Από την άλλη πλευρά, η τυποποιημένη τριμέρεια (με αργό μεσαίο μέρος) παρουσιάζεται στις *σονάτες* KV 300l / 306, 296, 317d / 378, 374d / 376, 374f / 380, 454,¹⁷⁴ 481, 526 και ακόμη

¹⁶⁶ Πρβλ. Hunkemöller, ό.π., σ. 37. Η υπόδειξη “da capo Allegro” στο τέλος του μενουέττου επιχειρεί ουσιαστικά να εξισορροπήσει την απουσία δεύτερου μενουέττου (ή “trio”, όπως συχνότερα αναφέρεται), αλλά τελικά συνεπιφέρει μια μετατόπιση των λειτουργιών που επιτελούν τα τρία μέρη του έργου στον συνολικό σχεδιασμό: το γρήγορο μέρος (σε μέτρο 2/4) επαναλαμβάνεται da capo σαν να ήταν το ίδιο ένα μενουέττο, ενώ το καθ’ εαυτό μενουέττο επέχει θέση trio σε ένα βαθύτερο επίπεδο πρόσληψης! Κατά συνέπεια, θα μπορούσε κανείς να εκλάβει ίσως την συγκεκριμένη σονάτα ως “τετραμερή” (αργό – γρήγορο – μενουέττο – γρήγορο μέρος) ή ακόμη καλύτερα ως “διμερή” (αργό μέρος και σύνθετο finale, κατά το πρότυπο του μενουέττου – trio – μενουέττου), αν και σε τελική ανάλυση εκτιμώ ότι αμφότερες αυτές οι ερμηνείες συνιστούν περισσότερο ένα σχήμα μεταφορικό ή “καθ’ υπερβολήν”, παρά ένα πραγματικό, “κυριολεκτικό” δεδομένο.

¹⁶⁷ Πρβλ. Hunkemöller (ό.π., σ. 37), ο οποίος προσδιορίζει λεπτομερέστερα το δεύτερο γρήγορο μέρος ως ρόντο, λαμβάνοντας πάντως ως δεδομένο ότι το ρόντο είναι σε αυτά τα συμφραζόμενα ένα μέρος γρήγορης χρονικής αγωγής (αυτό φυσικά θα ήταν λάθος να γενικευθεί, αφού υπάρχουν και αρκετά ρόντο σε αργή χρονική αγωγή).

¹⁶⁸ Πρβλ. Hunkemöller, ό.π., σ. 37 (“γρήγορο – αργό μέρος – ρόντο”). Ο Dennerlein (ό.π., σ. 12) αναφέρεται σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις πιο γενικά, κάνοντας απλώς λόγο για τριμερή έργα· επιπλέον, παρατηρεί μια τάση σταδιακής υποχώρησης της τριμέρειας έναντι της διμέρειας.

¹⁶⁹ Ο Dennerlein (ό.π., σ. 12), με αφορμή τις *σονάτες* KV 12 και 15, υποδεικνύει ως πρότυπο ανάλογα έργα του Johann Christian Bach. Από την πλευρά του, ο Hunkemöller (ό.π., σ. 37) προβαίνει σε μια μάλλον ανώφελη διάκριση ανάμεσα στις *σονάτες* KV 12, 27 και 30 (για τις οποίες υποδεικνύει ένα γρήγορο ρόντο ως τελικό μέρος) και στην *σονάτα* KV 15 (η οποία ολοκληρώνεται επίσης με ένα γρήγορο μέρος, το οποίο όμως δεν είναι σε μορφή ρόντο). Περισσότερο σημαντική είναι η παρατήρηση του ίδιου όσον αφορά στο ότι καμμία από τις νεανικές αυτές σονάτες – όσα μέρη και αν διαθέτει – δεν καταλήγει σε αργό μέρος.

¹⁷⁰ Και σε αυτήν την περίπτωση ο Hunkemöller (ό.π., σ. 37) διακρίνει τις δύο σονάτες βάσει μορφολογικών κριτηρίων: για την KV 28 αναφέρει απλώς ότι αποτελείται από δύο γρήγορα μέρη, ενώ για την KV 31 επισημαίνει ότι το δεύτερο (γρήγορο) μέρος είναι σε μορφή παραλλαγών.

¹⁷¹ Πρβλ. Hunkemöller, ό.π., σ. 37.

¹⁷² Ο Hunkemöller (ό.π., σ. 70) προβαίνει στην επισήμανση αυτή, αλλά παρατηρεί εσφαλμένως ότι τα αργά μέρη τίθενται αποκλειστικά στην δεύτερη θέση εντός των τριμερών διατάξεων, πράγμα που δεν ισχύει καθολικά – και ασφαλώς όχι μόνο στις σονάτες που παραδίδονται σε αποσπασματική μορφή.

¹⁷³ Η τριμερής αυτή διαδοχή συνιστά έκτοτε το “κλασικό” πρότυπο για το είδος, όπως διαφαίνεται από αναφορές π.χ. του W. Fischer (ό.π., σ. 68), αλλά και από την πλειονότητα των σονατών για βιολί και πιάνο του Beethoven, όπως θα δούμε παρακάτω.

¹⁷⁴ Πρόκειται για την μοναδική σονάτα για πιάνο και βιολί του Mozart που ενσωματώνει αργή εισαγωγή στο γρήγορο πρώτο μέρος.

στην αποσπασματική 385c / 403, ενώ αποκλίσεις από το κανονιστικό αυτό πρότυπο εντοπίζονται μόνο στην *σονάτα* KV 374e / 377, η οποία βασίζεται σε μια ακολουθία γρήγορου – αργού μέρους – μενουέττου, καθώς και στην άκρως ενδιαφέρουσα περίπτωση των *σονατών* KV 373a / 379 και 547, οι οποίες ξεκινούν με ένα αργό μέρος,¹⁷⁵ συνεχίζονται με ένα μεσαίο γρήγορο μέρος και καταλήγουν σε μια ακολουθία παραλλαγών σε αργή χρονική αγωγή.

Η παγίωση του τριμερούς προτύπου με δύο γρήγορα εξωτερικά μέρη και ένα αργό στην μέση καθίσταται ακόμη πιο εμφανής στους μεγαλύτερους συνδυασμούς μουσικής δωματίου με πιάνο του Mozart, αφού εντοπίζεται σε όλα τα *τρίο για βιολί, τσέλλο και πιάνο* (KV 254, 496, 502, 542, 548, 564, αλλά και στο εν μέρει νόθο 442),¹⁷⁶ στα δύο *κουαρτέττα για βιολί, βιόλα, τσέλλο και πιάνο* KV 478 και 493¹⁷⁷ καθώς και στο *κουϊντέττο για όμποε, κλαρινέττο, κόρνο, φαγγόττο και πιάνο* KV 452.¹⁷⁸ Η μοναδική εξαίρεση αφορά στο *τρίο για κλαρινέττο, βιόλα και πιάνο* KV 498, το οποίο, παρ' ότι τριμερές, τοποθετεί το αργό μέρος στην πρώτη θέση και συνεχίζεται με ένα μενουέττο και ένα γρήγορο finale.

Δεδομένου του πολύ περιορισμένου αριθμού των ειδικών αναφορών στην σχετική βιβλιογραφία, θα μπορούσε κανείς να οδηγηθεί αβίαστα στο συμπέρασμα ότι το ρεπερτόριο μουσικής δωματίου με σύμπραξη πιάνου του Beethoven περιορίζεται στην εφαρμογή του προαναφερόμενου τριμερούς προτύπου στους συνδυασμούς δύο έως τριών οργάνων και εναλλακτικά του τετραμερούς “συμφωνικού” προτύπου στους συνδυασμούς τεσσάρων ή περισσοτέρων οργάνων.¹⁷⁹ Μια λεπτομερέστερη εξέταση των έργων αυτής της κατηγορίας, ωστόσο, αποκαλύπτει τις πολλές και ενδιαφέρουσες δυνατότητες διαμόρφωσής τους, που εν μέρει καθορίζονται και από παραμέτρους που αφορούν σε συγκεκριμένες ομαδοποιήσεις του εν λόγω ρεπερτορίου. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση των *σονατών για βιολοντσέλλο και πιάνο*, οι οποίες κατά κανόνα διαθέτουν δύο μόνο μέρη, αμφότερα γρήγορα, ενώ η απουσία αργού μέρους εξισορροπείται από την ενσωμάτωση μίας (τουλάχιστον) αργής εισαγωγής και μάλιστα σχετικά μεγάλης εκτάσεως: αυτό ισχύει τόσο στις δύο *σονάτες* opus 5 (με εκτενή αργή εισαγωγή στο πρώτο μέρος),¹⁸⁰ όσο και στην *σονάτα* opus 102 αρ. 1 (όπου προτάσσονται εκτενείς αργές εισαγωγές και στα δύο γρήγορα μέρη).¹⁸¹

¹⁷⁵ Η άποψη του K. Marx (ό.π., σ. 47), ότι το αργό πρώτο μέρος της *σονάτας* KV 373a / 379 λειτουργεί ως “αυτόνομη διευρυμένη αργή εισαγωγή” στο δεύτερο (γρήγορο) μέρος, δεν φαίνεται να επιφέρει τελικά σοβαρό πλήγμα στην τριμερή θεώρηση του έργου.

¹⁷⁶ Πρβλ. W. Fischer, ό.π., σ. 68.

¹⁷⁷ Ο Joseph Saam, στην διατριβή του *Zur Geschichte des Klavierquartetts bis in die Romantik*, Ludwig-Maximilians-Universität, München 1932, σ. 120, υποστηρίζει γενικότερα ότι το κουαρτέττο με πιάνο του κλασικισμού είναι κατά κανόνα τριμερές και ότι αυτό ισχύει ειδικά στους μείζονες συνθέτες (όπως εν προκειμένω ο Mozart), ενώ συμπληρωματικά αναφέρεται σε ελάχιστες περιπτώσεις κουαρτέττων με πιάνο που διαθέτουν τέσσερα, δύο ή ένα μόνο μέρος. Η άποψη του W. Fischer (ό.π., σ. 68) πάνω στο ίδιο ζήτημα είναι λιγότερο σαφής, αφού αυτός θεωρεί ότι το κουαρτέττο με πιάνο μπορεί άλλοτε να είναι τριμερές και άλλοτε τετραμερές.

¹⁷⁸ Με αργή εισαγωγή πριν το γρήγορο πρώτο μέρος.

¹⁷⁹ Πρβλ. W. Fischer, ό.π., σ. 68. Γενικόλογες εξ' άλλου τοποθετήσεις, όπως π.χ. αυτή του Kohs (ό.π., σ. 325-327), ενισχύουν την ασάφεια που επικρατεί γύρω από την εξέλιξη των ειδών αυτών μετά το 1780 περίπου, χρονικό σημείο κατά το οποίο η τυποποίηση που παρατηρείται στα είδη της συμφωνίας, του κοντσέρτου και του κουαρτέττου εγχόρδων οδηγεί σε μια άκριτη γενίκευση των δεδομένων αυτών επί των υπολοίπων ειδών μουσικής δωματίου αλλά και της πιανιστικής σονάτας.

¹⁸⁰ Για τον ρόλο και την βαρύνουσα σημασία της αργής εισαγωγής στα δύο αυτά έργα, βλ. Alexander L. Ringer, “2 Cellosonaten F-Dur und g-Moll op. 5”, στο: Albrecht Riethmüller – Carl Dahlhaus – Alexander L. Ringer (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, Laaber-Verlag, Laaber 1996 (2., durchgesehene Auflage), Bd. I, σ. 42-43 και 45.

¹⁸¹ Για τις συνέπειες αυτής της ασυνήθιστης οργάνωσης και τις πολλαπλές ερμηνείες που μπορεί να προσλάβει η κυκλική δομή του έργου, βλ. Hermann Danuser, “2 Cellosonaten C-Dur und D-Dur op. 102”, στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 122-123.

Η τάση αποφυγής του αργού μέρους στο συγκεκριμένο είδος μουσικής δωματίου επιβεβαιώνεται περαιτέρω στην περίπτωση της τριμερούς *σονάτας* opus 69, όπου το γρήγορο πρώτο μέρος ακολουθείται από ένα scherzo και ένα γρήγορο finale με (μάλλον σύντομη) αργή εισαγωγή. Η τριμερής διάταξη γρήγορου – αργού – γρήγορου μέρους εμφανίζεται εν τέλει μονάχα στην πέμπτη και τελευταία *σονάτα για τσέλλο και πιάνο* opus 102 αρ. 2, ενώ είναι κάπως αμφίβολη στην μεμονωμένη περίπτωση της *σονάτας για κόρνο* (ή τσέλλο) και πιάνο opus 17.¹⁸²

Μεταξύ των *σονατών για βιολί και πιάνο* είναι σαφές ότι επικρατεί ο τριμερής τύπος με αργό μεσαίο μέρος, ο οποίος βρίσκει εφαρμογή σε έξι από τα δέκα έργα γι’ αυτόν τον συνδυασμό οργάνων (στις τρεις *σονάτες* opus 12 καθώς και στα opera 23, 30 αρ. 1 και 47).¹⁸³ Σε άλλες τρεις *σονάτες* (opus 24, opus 30 αρ. 2 και opus 96), εντούτοις, ο Beethoven προσθέτει ένα scherzo μετά το αργό μέρος, ακολουθώντας συνεπώς την συνήθη τετραμερή διάταξη μιας συμφωνίας ή ενός κουαρτέτου εγχόρδων. Υπάρχει, τέλος, η ιδιαίζουσα περίπτωση της *σονάτας* opus 30 αρ. 3, με δύο γρήγορα εξωτερικά μέρη που περιβάλλουν ένα μενουέττο (η διάταξη αυτή θα μπορούσε ενδεχομένως να εκληφθεί ως ένα είδος ιστορικής αναδρομής στο “προκλασσικό” παρελθόν).

Εξίσου σαφής, από την άλλη πλευρά, είναι η προτίμηση προς τον τετραμερή κύκλο όσον αφορά στα *τρίο με πιάνο*: τέσσερα εξ αυτών (τα opus 1 αρ. 1-3 και opus 70 αρ. 2)¹⁸⁴ εμφανίζουν στην δεύτερη θέση το αργό μέρος και στην τρίτη το scherzo ή μενουέττο, ενώ η σειρά των εσωτερικών μερών αντιστρέφεται στην περίπτωση του *τρίο* opus 97. Από εκεί και ύστερα, η τριμέρεια στον χώρο της μουσικής δωματίου για πιάνο και δύο έως τέσσερα άλλα όργανα δεν είναι καθόλου σπάνια, αλλά χαρακτηρίζει έργα νεανικά είτε λιγότερο “φιλόδοξα” – τουλάχιστον σε σχέση με τα opera 1 και 97. Χωρίς scherzo, αλλά με αργό μέρος εντός δύο γρήγορων, εμφανίζεται κατ’ αρχάς το *τρίο με πιάνο* opus 70 αρ. 1, το μάλλον “ψυχαγωγικού” χαρακτήρος *τρίο για κλαρινέττο* (ή βιολί), *βιολοντσέλλο και πιάνο* opus 11, καθώς επίσης τρία έργα που οφείλουν πολλά σε αντίστοιχες συνθέσεις του Mozart: το *κουϊντέττο για πιάνο και πνευστά* opus 16,¹⁸⁵ αλλά και τα πρώιμα *κουαρτέττα με πιάνο* WoO 36 αρ. 2 και 3. Ξεχωριστές κατά περίπτωση τριμερείς ακολουθίες εφαρμόζονται εξ άλλου στο *κουαρτέττο με πιάνο* WoO 36 αρ. 1 (αργό – γρήγορο – αργό μέρος σε μορφή παραλλαγών),¹⁸⁶ στο *τρίο για φλόουτο, φαγγόττο και πιάνο* WoO 37 (γρήγορο – αργό μέρος – παραλλαγές σε αργή χρονική αγωγή) καθώς και στο *τρίο για βιολί, τσέλλο και πιάνο* WoO 38 (γρήγορο – scherzo – γρήγορο μέρος). Τέλος, το (γραμμένο στα 1812) *τρίο με πιάνο* WoO 39 συνίσταται σε ένα και μοναδικό γρήγορο μέρος, πλην όμως το ίδιο το γεγονός ότι δεν εκδόθηκε όσο ζούσε ο Beethoven μαρτυρεί ότι ο συνθέτης πιθανότατα δεν το θεωρούσε έργο ολοκληρωμένο και άρα προς δημοσίευση.

¹⁸² Σε αντίθεση με ό,τι ισχύει για τις διμερείς *σονάτες* για τσέλλο και πιάνο που προαναφέρθηκαν, το σύντομο Poco adagio, quasi andante της *σονάτας* opus 17 εκλαμβάνεται συνήθως ως αυτοτελές αργό (δεύτερο) μέρος που συνδέεται άμεσα με το επόμενο (τρίτο), παρά ως αργή εισαγωγή στο γρήγορο τελικό μέρος. Τον σχετικό προβληματισμό αναπτύσσει εν συντομία ο Armin Raab, στο λήμμα “Hornsonate F-Dur op. 17”, στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 132-133.

¹⁸³ Στην περίπτωση της επιβλητικής *σονάτας* opus 47 συναντάμε επιπροσθέτως την μοναδική αργή εισαγωγή πριν το γρήγορο πρώτο μέρος μεταξύ του συνόλου των *σονατών για βιολί και πιάνο* του Beethoven.

¹⁸⁴ Αργές εισαγωγές πριν το γρήγορο πρώτο μέρος ενσωματώνονται στα opus 1 αρ. 2 και opus 70 αρ. 2.

¹⁸⁵ Το έργο αυτό γράφηκε με πρότυπο το *κουϊντέττο* KV 452, το οποίο και αντιγράφεται εδώ τόσο ως προς την σύνθεση του ενόργανου συνόλου όσο και ως προς τον αριθμό αλλά και την συγκεκριμένη διάταξη των μερών του (συμπεριλαμβανομένης της αργής εισαγωγής στο γρήγορο πρώτο μέρος).

¹⁸⁶ Όπως επισημαίνει η Larissa W. Kirillina, η οποία υπογράφει το λήμμα “3 Klavierquartette Es-Dur, D-Dur und C-Dur WoO 36”, στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 386, ο Beethoven ακολούθησε εδώ πιστά ως πρότυπό του τον σχεδιασμό της *σονάτας για πιάνο και βιολί* KV 373a / 379 του Mozart.

Δ. Το είδος της σονάτας για πιάνο

Η σονάτα για πιάνο είναι ένα είδος εξαιρετικά ευμετάβλητο ως προς την έκταση και τα περιεχόμενά του, γι' αυτό και αξίζει μια ενδελεχή εξέταση σε ιστορική προοπτική, αφήνοντας κατά μέρος τις “εύκολες λύσεις” και τις θεωρητικές τυποποιήσεις που έχουν προταθεί κυρίως από παλαιότερους ερευνητές.¹⁸⁷ Στα μέσα του 18^{ου} αιώνας, όταν ο Haydn γράφει τις πρώτες του σονάτες για πληκτροφόρο, η διαμόρφωση του είδους αυτού εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από γεωγραφικά δεδομένα: στην Ιταλία, φερ' ειπείν, προτιμώνται οι διμερείς σχηματισμοί,¹⁸⁸ στον περίγυρο της Βιέννης τα *divertimenti* για πληκτροφόρο περιλαμβάνουν συνήθως τρία μέρη, μεταξύ των οποίων το μενουέττο δεν απουσιάζει σχεδόν ποτέ¹⁸⁹ (σε αντίθεση με το αργό μέρος),¹⁹⁰ ενώ στην Βόρεια Γερμανία η κύρια τάση της “σχολής του Βερολίνου” συνίσταται σε τριμερείς σονάτες με αργό μεσαίο μέρος.¹⁹¹ Η παραπάνω διευκρίνιση είναι απαραίτητη, προκειμένου να κατανοήσουμε εξ αρχής ότι οι πρώιμες σονάτες του Haydn δεν μπορούν να θεωρηθούν αντιπροσωπευτικές του είδους τους εν γένει, παρά μόνον της βιεννέζικης τεχνοτροπίας, στην οποία και εντάσσονται πλήρως.

Παίρνοντας ως βάση την τυπολογία του Somfai για τις 12 αποδεδειγμένα γνήσιες από τις 19 συνολικά σονάτες για πληκτροφόρο που αποδίδονται στον Haydn και έχουν γραφεί μέχρι το 1765,¹⁹² μπορούμε να διακρίνουμε τις ακόλουθες περιπτώσεις: α) ο *τριμερής βασικός τύπος*¹⁹³ (γρήγορο μέρος – μενουέττο – γρήγορο finale) εφαρμόζεται στις σονάτες Hob. XVI: 5 / WU 8, Hob. XVI: 7 / WU 2, Hob. XVI: 9 / WU 3, Hob. XVI: 10 / WU 6, Hob. XVI: 13 / WU 15, Hob. XVI: 14 = 2f / WU 16, Hob. XVI: G1 / WU 4 και Hob. XVII:

¹⁸⁷ Σύμφωνα με τον Adolf Bernhard Marx – όπως τουλάχιστον αναφέρει η Lotte Thaler, στην μελέτη της *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, Musikverlag Emil Katz bichler (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 25), München – Salzburg 1984, σ. 45 – η σονάτα ως κύκλος τυποποιείται (με άξονα κυρίως έργα των Mozart και Beethoven) σε μια τριμερή ακολουθία γρήγορου – αργού – γρήγορου μέρους. Επίσης, ο Otto Klauwell, στο δοκίμιό του *Geschichte der Sonate. Von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, H. vom Ende's Verlag (Universal-Bibliothek für Musiklitteratur, Bd. 18-20), Leipzig 1899, σ. 63, αρκείται στην επισήμανση ότι οι περισσότερες σονάτες του Haydn είναι τριμερείς με αργό δεύτερο μέρος και δέχεται το ίδιο πρότυπο για τις σονάτες του Beethoven, αναφέροντας παράλληλα και την δυνατότητα του τετραμερούς κύκλου (ό.π., σ. 92). Χωρίς ιδιαίτερη εμβάθυνση, ο Somfai (“Vom Barock zur Klassik...”, ό.π., σ. 67, αλλά κυρίως σ. 160) παρατηρεί ότι στις πρώιμες σονάτες (“divertimenti”) για πληκτροφόρο του Haydn τα μέρη μπορούν να είναι 3 ή 4, ενώ στις ώριμες σονάτες για πιάνο ο αριθμός τους περιορίζεται στα 3 ή 2. Ο Kohs (ό.π., σ. 325-326), τέλος, λαμβάνει ως βασικό πρότυπο και για τους τρεις κλασσικούς την τριμερή ακολουθία γρήγορου – αργού – γρήγορου μέρους, ενώ θεωρεί σχετικώς σπάνιες τις περιπτώσεις των διμερών σονατών.

¹⁸⁸ Βλ. Stockmeier (ό.π., σ. 152), Bettina Wackernagel (*Joseph Haydns frühe Klaviersonaten: Ihre Beziehungen zur Klaviermusik um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, Hans Schneider [Würzburger musikhistorische Beiträge, Bd. 2], Tutzing 1975, σ. 17-18), αλλά πρωτίστως William Stein Newman (*The Sonata in the Classic Era*, W. W. Norton & Company, New York – London 1983 [third edition], σ. 134), ο οποίος μάλιστα κατονομάζει ως εκπροσώπους του τύπου της “ιταλικής” σονάτας τους Domenico Alberti και Pietro Domenico Paradisi· ως κύρια χαρακτηριστικά των διμερών σονατών γενικότερα, ο Newman αναφέρει την σχετική ελαφρότητα του περιεχομένου τους καθώς και τον κύριο προορισμό τους για σπουδαστές και ερασιτέχνες μουσικούς.

¹⁸⁹ Βλ. Wackernagel (ό.π., σ. 17) καθώς και Leisinger (ό.π., σ. 67-68), ο οποίος διευκρινίζει ειδικότερα ότι τα μέρη μπορούσαν περιστασιακώς να είναι μόνο δύο ή τέσσερα (είτε ακόμη περισσότερα), αλλά σε κάθε περίπτωση το μενουέττο απουσίαζε μόνο κατ' εξαίρεση.

¹⁹⁰ Ενδεικτικά παραφράζω την αποστροφή του Leisinger (ό.π., σ. 94), πως για τα αργά μέρη δεν αξίζει πολύς λόγος, αφού ούτε τα μισά από τα βιεννέζικα *divertimenti* δεν περιλαμβάνουν ένα μέρος αργής χρονικής αγωγής! Στο ίδιο συμπέρασμα, κατόπιν εξέτασης των πρώιμων σονατών του Haydn, καταλήγει επίσης ο László Somfai, στο βιβλίο του *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn: Instruments and Performance, Practice, Genres and Styles*, The University of Chicago Press, Chicago – London 1995, σ. 156.

¹⁹¹ Βλ. Wackernagel (ό.π., σ. 17) και Leisinger (ό.π., σ. 68). Σε αντίθεση με ό,τι ισχύει στον βιεννέζικο τύπο σονάτας, η χρήση ενός μενουέττου είναι σπάνια στις σονάτες π.χ. του Carl Philipp Emanuel Bach.

¹⁹² Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 156. Στην παρούσα έρευνα βεβαίως λαμβάνεται υπ' όψιν το σύνολο των σονατών που αποδίδονται στον Haydn και συμπληρώνονται τα δεδομένα που δεν περιλαμβάνονται στην ταξινόμηση του Somfai.

¹⁹³ Οι όροι που αναφέρονται με *πλάγιους χαρακτήρες* είναι του Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 156.

D1 / WU 7.¹⁹⁴ β) μια *παραλλαγή του παραπάνω τύπου* (αργό μέρος – μενουέττο – γρήγορο finale) συναντάται στις *σονάτες* Hob. XVI: 12 / WU 12 και Hob. XVI: 16 / χωρίς αρίθμηση WU.¹⁹⁵ γ) ο *τριμερής δευτερεύων τύπος* (γρήγορο – αργό μέρος – μενουέττο) παρουσιάζεται στα έργα Hob. XVI: 1 / WU 10, Hob. XVI: 2 / WU 11, Hob. XVI: 3 / WU 14, Hob. XVI: 11 / WU 5 και Hob. XVI: Es2 / WU 17.¹⁹⁶ δ) ο *τετραμερής τύπος* (γρήγορο – μενουέττο – αργό μέρος – γρήγορο finale) εντοπίζεται σε δύο μόνο περιπτώσεις, δηλαδή στις *σονάτες* Hob. XVI: 6 / WU 13 και Hob. XVI: 8 / WU 1.¹⁹⁷ ε) τέλος, στον *διμερή τύπο* (γρήγορο μέρος – μενουέττο) εντάσσεται οπωσδήποτε η *σονάτα* Hob. XVI: 4 / WU 9 και πιθανότατα η Hob. XVI: Es3 / WU 18.¹⁹⁸

Για τις *σονάτες* που χρονολογούνται μετά το 1765, εντούτοις, ο Somfai προτείνει μια κατηγοριοποίηση επί τη βάση υφολογικών και κοινωνιολογικών κυρίως κριτηρίων.¹⁹⁹ τουναντίον, εγώ κρίνω σκόπιμο να συνεχίσω εδώ την ταξινόμηση των *σονατών* του Haydn στις προαναφερθείσες κατηγορίες, προσθέτοντας ασφαλώς και ορισμένες νέες διατάξεις που εμφανίζονται μόνο από τα μέσα της δεκαετίας του 1760 και ύστερα. Έτσι λοιπόν, ο *τριμερής βασικός τύπος* (α) επιβιώνει μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1770 (Hob. XVI: 26 / WU 41, Hob. XVI: 27 / WU 42, Hob. XVI: 28 / WU 43 και Hob. XVI: 32 / WU 47)²⁰⁰ και εγκαταλείπεται οριστικά στις αρχές της δεκαετίας του 1780 (με την *σονάτα* Hob. XVI: 43 / WU 35), παραχωρώντας σταδιακά την θέση του στον *τριμερή τύπο* με αργό μεσαίο μέρος αντί μενουέττο (Hob. XVI: 45 / WU 29, Hob. XVI: 19 / WU 30, Hob. XVI: 46 / WU 31, Hob. XVI: 20 / WU 33, Hob. XVI: 21 / WU 36, Hob. XVI: 23 / WU 38, Hob. XVI: 24 / WU 39, Hob. XVI: 35 / WU 48, Hob. XVI: 37 / WU 50, Hob. XVI: 38 / WU 51, Hob. XVI: 39 / WU 52, Hob. XVI: 34 / WU 53, Hob. XVI: 47 / WU 57, Hob. XVI: 49 / WU 59, Hob. XVI: 50 / WU 60 και Hob. XVI: 52 / WU 62), ο οποίος από το 1765 περίπου μέχρι την δεκαετία του 1790 αναδεικνύεται πλέον στην προσφιλέστερη επιλογή για τις πιανιστικές *σονάτες* του Haydn.²⁰¹ Η *παραλλαγή του βασικού τύπου* (β) δεν εφαρμόζεται μετά το 1765, ενώ ο *τριμερής δευτερεύων τύπος* (γ) οδεύει προς εξαφάνιση μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1770 (Hob. XVI: 22 / WU 37, Hob. XVI: 29 / WU 44 και Hob. XVI: 33 / WU 34).²⁰² Άλλες περιπτώσεις

¹⁹⁴ Πρβλ. επίσης W. Fischer, *ό.π.*, σ. 69· Newman, *ό.π.*, σ. 135· Wackernagel, *ό.π.*, σ. 17· Leisinger, *ό.π.*, σ. 67· Elaine Rochelle Sisman, “Haydn’s Solo Keyboard Music”, στο: Robert L. Marshall (επιμ.), *Eighteenth-Century Keyboard Music*, Schirmer Books (Studies in Musical Genres and Repertories), New York 1994, σ. 272.

¹⁹⁵ Πρβλ. επίσης Klauwell, *ό.π.*, σ. 64· W. Fischer, *ό.π.*, σ. 69· Webster, *Haydn’s “Farewell” Symphony...*, *ό.π.*, σ. 178. Η Wackernagel (*ό.π.*, σ. 17), τουναντίον, δεν διακρίνει καθόλου τον συγκεκριμένο τύπο από τον αμέσως προηγούμενο.

¹⁹⁶ Πρβλ. επίσης W. Fischer, *ό.π.*, σ. 69· Newman, *ό.π.*, σ. 135· Wackernagel, *ό.π.*, σ. 17· Webster, *Haydn’s “Farewell” Symphony...*, *ό.π.*, σ. 178· Leisinger, *ό.π.*, σ. 67· Sisman, “Haydn’s Solo Keyboard Music”, *ό.π.*, σ. 272.

¹⁹⁷ Πρβλ. επίσης W. Fischer, *ό.π.*, σ. 69 (όπου μάλιστα διευκρινίζεται ότι ο τετραμερής αυτός τύπος είναι γενικά σπάνιος)· Newman, *ό.π.*, σ. 133· Wackernagel, *ό.π.*, σ. 17· Leisinger, *ό.π.*, σ. 67· Sisman, “Haydn’s Solo Keyboard Music”, *ό.π.*, σ. 272 (σύμφωνα με την οποία η τετραμερής αυτή διάρθρωση είναι “ασυνήθιστη”).

¹⁹⁸ Πρβλ. επίσης Newman, *ό.π.*, σ. 135· Wackernagel, *ό.π.*, σ. 17-18· Webster, *Haydn’s “Farewell” Symphony...*, *ό.π.*, σ. 178· Leisinger, *ό.π.*, σ. 67.

¹⁹⁹ Βλ. Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, *ό.π.*, σ. 173-179. Οι χαρακτηρισμοί “πειραματικές *σονάτες*” (της περιόδου 1765-1772) – οι οποίες διακρίνονται περαιτέρω σε “*σονάτες συναυλιακής τεχνοτροπίας*” (τριμερείς) και σε “*σονάτες δωματίου*” (διμερείς) – “*σονάτες αυλικής τεχνοτροπίας*” (η συλλογή του 1773), “*σονάτες για ερασιτέχνες*” (η συλλογή του 1776), “*σονάτες για ερασιτέχνες σε τεχνοτροπία κοντσέρτου*” (η συλλογή του 1780), “*σονάτες για κυρίες*” (των δεκαετιών του 1780 και του 1790, ως επί το πλείστον διμερείς, εκτός από την *σονάτα* Hob. XVI: 49 / WU 59) και “*σονάτες συναυλίας*” ή “*μεγάλες σονάτες*” (οι υπόλοιπες τριμερείς όψιμες *σονάτες για πιάνο* του Haydn), όσο και αν φανερώνουν την εκάστοτε προϊούσα τεχνοτροπία σε συνάρτηση και με τα άτομα για τα οποία προορίζονται τα έργα αυτά, εντούτοις αποκαλύπτουν ελάχιστα πράγματα σχετικά με τον αριθμό των μερών και κυρίως με τις δυνατότητες των διαφορετικών τους αναδιατάξεων.

²⁰⁰ Πρβλ. Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, *ό.π.*, σ. 176.

²⁰¹ Πρβλ. W. Fischer, *ό.π.*, σ. 69· Newman, *ό.π.*, σ. 135· Wackernagel, *ό.π.*, σ. 17· Webster, *Haydn’s “Farewell” Symphony...*, *ό.π.*, σ. 178· Leisinger, *ό.π.*, σ. 67· Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, *ό.π.*, σ. 175-177 και 179.

²⁰² Πρβλ. Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, *ό.π.*, σ. 176.

τριμερών διατάξεων βρίσκουμε στην *σονάτα* Hob. XVI: 31 / WU 46, τα μέρη της οποίας ακολουθούν μια συνεχή πορεία επιτάχυνσης που δεν περιλαμβάνει αργό μέρος (Moderato – Allegretto – Finale: presto),²⁰³ στην Hob. XVI: 36 / WU 49 (με δύο γρήγορα μέρη και ένα τελικό μενουέττο)²⁰⁴ και στην Hob. XVI: 47bis / WU 19 (με αργό πρώτο μέρος που ακολουθείται από δύο γρήγορα).²⁰⁵ επιπλέον δε, στις τριμερείς σονάτες θα πρέπει να συμπεριληφθεί η Hob. XVI: 30 / WU 45, η οποία παρεμβάλλει μεταξύ δύο γρήγορων μερών ένα πέρασμα αυτοσχέδιου χαρακτήρος σε αργή χρονική αγωγή.²⁰⁶ Ο *τετραμερής τύπος* (δ) εγκαταλείπεται, όπως και ο πρώιμος *διμερής τύπος* (ε) με καταληκτικό μενουέττο (η αποσπασματικά σωζόμενη *σονάτα* Hob. XIV: 5 / WU 28 κατατάσσεται τυπικά εδώ, αλλά είναι πιθανόν να διέθετε και τρίτο μέρος). Στην θέση του τελευταίου τύπου, ωστόσο, εμφανίζονται τώρα δύο νέες διμερείς ακολουθίες: αρχικά, ο Haydn παρατάσσει δύο γρήγορα μέρη (Hob. XVI: 18 / WU 20, Hob. XVI: 44 / WU 32, Hob. XVI: 25 / WU 40, Hob. XVI: 40 / WU 54 και Hob. XVI: 41 / WU 55),²⁰⁷ ενώ αργότερα αντικαθιστά το πρώτο από αυτά με ένα αργό μέρος και καταλήγει σε ένα γρήγορο finale (Hob. XVI: 42 / WU 56, Hob. XVI: 48 / WU 58 και Hob. XVI: 51 / WU 61).²⁰⁸ Όσον αφορά, τέλος, στην μονομερή *σονάτα* Hob. XVII: 6 / χωρίς αρίθμηση WU, φαίνεται ότι ο Haydn σκόπευε αρχικά να ακολουθήσει επίσης το παραπάνω διμερές πρότυπο, τελικά όμως άλλαξε γνώμη και αντί να προσθέσει ένα γρήγορο δεύτερο μέρος διεύρυνε περαιτέρω το υφιστάμενο αργό και το δημοσίευσε μόνο του.²⁰⁹

²⁰³ Ο Newman (ό.π., σ. 135) κάνει λόγο, μεταξύ άλλων περιπτώσεων, για μία διάταξη τριμερούς σονάτας με τρία γρήγορα μέρη· υποθέτω ότι το δεδομένο αυτό θα μπορούσε εν προκειμένω να συσχετισθεί με την *σονάτα* Hob. XVI: 31 / WU 46 του Haydn.

²⁰⁴ Πρβλ. σχετικά W. Fischer (ό.π., σ. 69), Stockmeier (ό.π., σ. 152), αλλά ιδίως Somfai (*The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 177).

²⁰⁵ Πρβλ. Newman, ό.π., σ. 135. Η Sisman (“Haydn’s Solo Keyboard Music”, ό.π., σ. 275), εξ άλλου, επισημαίνει με έμφαση ότι η συγκεκριμένη σονάτα είναι η μοναδική μεταξύ των ετών 1760-1780 που ξεκινά με αργό μέρος.

²⁰⁶ Σύμφωνα με τον K. Marx (ό.π., σ. 46), η συγκεκριμένη σονάτα αποτελείται πράγματι από τρία μέρη που συνδέονται μεταξύ τους κατά το πρότυπο σονατών του Carl Philipp Emanuel Bach. Ο Webster (*Haydn’s “Farewell” Symphony...*, ό.π., σ. 188, 288 και 291) συμμερίζεται μεν αυτήν την άποψη, διότι εκτιμά ότι το ενδιάμεσο Adagio ελάχιστα μπορεί να δώσει την εντύπωση μιας απλής μετάβασης και μόνον, παράλληλα όμως επισημαίνει ότι η σονάτα από αρμονικής επόψεως ακολουθεί έναν διμερή σχεδιασμό, στον βαθμό που το μεταβατικό Adagio προεκτείνει ουσιαστικά την λειτουργία της δεσπόζουσας (στην οποία καταλήγει το πρώτο μέρος) μέχρι την λύση της στην συγχορδία της τονικής, που εμφανίζεται ακριβώς με την έναρξη του τελικού γρήγορου μέρους.

²⁰⁷ Πρβλ. W. Fischer (ό.π., σ. 69), Newman (ό.π., σ. 135) και Wackernagel (ό.π., σ. 17-18). Ο Somfai (*The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 175-176), με αφορμή τις *σονάτες* Hob. XVI: 18 / WU 20 και Hob. XVI: 44 / WU 32, υποστηρίζει πως, παρά το γεγονός ότι τα δύο μέρη έχουν περίπου την ίδια χρονική αγωγή, το δεύτερο μέρος τείνει προς το μενουέττο (αναφερόμενος βέβαια σε *χαρακτήρα* και όχι σε *μορφή* μενουέττου)· αυτό πάντως καθίσταται περισσότερο εμφανές στην δεύτερη σονάτα, παρά στην πρώτη.

²⁰⁸ Πρβλ. W. Fischer, ό.π., σ. 69· Hugo Leichtentritt, *Musical Form*, Harvard University Press, Cambridge 1951, σ. 161 (ο οποίος θεωρεί ότι σε αυτήν την περίπτωση το πρώτο μέρος συνδυάζει δομικά στοιχεία γρήγορου και αργού μέρους)· Webster, *Haydn’s “Farewell” Symphony...*, ό.π., σ. 178· Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 178. Ο Peter Benary, στο άρθρο του “Sonata quasi una fantasia: Zu Beethovens opus 27”, *Musiktheorie* 2/2, 1987, σ. 129, αναφέρεται στις *σονάτες* Hob. XVI: 42 / WU 56 και Hob. XVI: 48 / WU 58 του Haydn με αφορμή το εναρκτήριο αργό μέρος τους, αλλά προφανώς αγνοεί τις σημαντικά προγενέστερες Hob. XVI: 12 / WU 12 και Hob. XVI: 16 / χωρίς αρίθμηση WU, ενώ φαίνεται πως δεν τον απασχολούν ούτε οι ώριμες *σονάτες* Hob. XVI: 47 / WU 57 και Hob. XVI: 51 / WU 61. Από την πλευρά του, ο Newman (ό.π., σ. 135) περιέργως υποστηρίζει ότι το αργό μέρος εμφανίζεται μάλλον σπάνια σε διμερείς σονάτες!

²⁰⁹ Βλ. σχετικά: Elaine Rochelle Sisman, “Small and Expanded Forms: Koch’s Model and Haydn’s Music”, *The Musical Quarterly* 68/4, 1982, σ. 472. Ο Newman (ό.π., σ. 134), εξ άλλου, αναφέρει ότι την περίοδο του κλασικισμού υφίστανται ακόμη και σονάτες σε ένα μόνο μέρος, έστω και αν αυτές είναι ελάχιστες· από τα στοιχεία όμως που παραθέτει στην σ. 133 της μονογραφίας του είναι φανερό ότι δεν συνυπολογίζει το συγκεκριμένο κομμάτι στις σονάτες για πιάνο του Haydn.

Από την εξέταση που προηγήθηκε, εξάγεται το συμπέρασμα ότι για τον Haydn η σονάτα για πιάνο υπήρξε ανέκαθεν ένα είδος ανοικτό στην διαμόρφωσή του που αντιμετωπίστηκε ως ένα πολύ γόνιμο πεδίο πειραματισμών και αναζητήσεων από την δεκαετία του 1750 μέχρι την δεκαετία του 1790. Στον Mozart, αντιθέτως, η σονάτα για πιάνο σύντομα αποκρυσταλλώθηκε στην τριμερή διαδοχή γρήγορου – αργού – γρήγορου μέρους:²¹⁰ η εφαρμογή του γνωστού αυτού τύπου, μάλιστα, δεν επιρρεάζεται ούτε από την διάκριση ανάμεσα σε *σονάτες για σόλο πιάνο* (KV 189d / 279, 189e / 280, 189f / 281, 189h / 283, 205b / 284, 284b / 309, 284c / 311, 300d / 310, 300h / 330, 300k / 332, 315c / 333, 457, 533 & 494, 545, 570 και 576), για πιάνο – 4 χέρια (KV 123a / 381, 186c / 358, 497²¹¹ και 521) και για δύο πιάνια (KV 375a / 448). Η σημαντικότερη απόκλιση αφορά στις *σονάτες για σόλο πιάνο* KV 189g / 282 και 300i / 331, οι οποίες ξεκινούν με ένα αργό μέρος που ακολουθείται από ένα μενουέττο και ένα γρήγορο finale.²¹² Τριμερής επίσης, αλλά με μενουέττο στην θέση του αργού μεσαίου μέρους, είναι η νεανική *σονάτα για πιάνο – 4 χέρια* KV 19d. Οι διμερείς περιπτώσεις σονατών για πιάνο του Mozart είναι ουσιαστικά αμελητέες, καθ’ ότι εντοπίζονται αφ’ ενός μεν στην (σόλο) *σονάτα* KV 547a (διαδοχή δύο γρήγορων μερών)²¹³ και αφ’ ετέρου στην αποσπασματική *σονάτα για πιάνο – 4 χέρια* KV 497a / 357 & 500a / 357 (με γρήγορο πρώτο μέρος και αργό δεύτερο), η οποία βεβαίως μόνο κατά σύμβαση μπορεί να τοποθετηθεί εδώ, αφού είναι προφανές ότι δεν επρόκειτο ποτέ να παρουσιασθεί ως ολοκληρωμένο έργο σε αυτήν την μορφή.

Η πορεία του Beethoven στον ίδιο χώρο χαρακτηρίζεται από μεγάλη ποικιλία τύπων, που σίγουρα δεν αιτιολογεί την μονομέρεια με την οποία οι παλαιότεροι τουλάχιστον θεωρητικοί αντιμετώπιζαν την οργάνωση του είδους της πιανιστικής σονάτας. Οι ποικίλες διμερείς, τριμερείς και τετραμερείς διατάξεις παρουσιάζουν εν γένει μεγαλύτερη ισορροπία ως προς το εύρος της εφαρμογής τους, σε σχέση με ό,τι συνέβαινε στο πιανιστικό ρεπερτόριο πρωτίστως του Mozart και δευτερευόντως του Haydn, αν και κατά περιόδους ο Beethoven εκδηλώνει την σαφή προτίμησή του προς ένα συγκεκριμένο κάθε φορά πρότυπο.²¹⁴ Μπορούμε λοιπόν να εξετάσουμε χωριστά τις δυνατότητες που υφίστανται στο πλαίσιο μιας τριμερούς, τετραμερούς και διμερούς σονάτας για πιάνο, προκειμένου έτσι να δοθεί η

²¹⁰ Πρβλ. επίσης W. Fischer (ό.π., σ. 68-69) και Dennerlein (ό.π., σ. 56 και 125). Ο Newman (ό.π., σ. 135) αναφέρεται σε μεσαίο μέρος μέτριας χρονικής αγωγής, υπαινισσόμενος με αυτό μια – μάλλον επουσιώδη και σίγουρα όχι απόλυτη – διάκριση ανάμεσα στην ένδειξη “Andante” που προτιμά ο Mozart και στην βασική χρονική αγωγή “Adagio” που εμφανίζεται συχνότερα στις σονάτες των Haydn και Beethoven.

²¹¹ Στην σημαντικότερη αυτή σονάτα για πιάνο – 4 χέρια (που συγκαταλέγεται στα κορυφαία έργα της πιανιστικής φιλολογίας της εποχής του κλασικισμού), ο Mozart προτάσσει του γρήγορου πρώτου μέρους μια αργή εισαγωγή, γεγονός μοναδικό στο πλαίσιο του συγκεκριμένου είδους.

²¹² Στην ιδιαιτερότητα αυτή αναφέρονται οι W. Fischer (ό.π., σ. 69), Dennerlein (ό.π., σ. 126 – μόνον σε ό,τι αφορά στην KV 300i / 331), Stockmeier (ό.π., σ. 152 – υποδεικνύοντας όμως μόνο την KV 189g / 282), Benary (ό.π., σ. 129), καθώς και Timothy Jones, *Beethoven: The ‘Moonlight’ and other Sonatas, Op. 27 and Op. 31*, Cambridge University Press (Cambridge music handbooks), Cambridge 1999, σ. 60.

²¹³ Ο Newman (ό.π., σ. 133) δεν την λαμβάνει καθόλου υπ’ όψιν του, όπως και αρκετοί άλλοι ερευνητές που την θεωρούν αμφίβολης αυθεντικότητας.

²¹⁴ Ο Newman (ό.π., σ. 133) επιβεβαιώνει ότι δεν υφίσταται συσχετισμός ανάμεσα στην επιλογή του αριθμού των μερών μιας σονάτας και στην χρονολογική εξέλιξη του είδους. Ειδικά για τον Beethoven όμως, επισημαίνει ότι οι περισσότερες τετραμερείς σονάτες του ανήκουν στην “πρώτη” δημιουργική του περίοδο, ενώ οι περισσότερες διμερείς εντοπίζονται στην τελευταία. Η διαπίστωση αυτή δεν είναι παρ’ όλα αυτά απολύτως ακριβής: οι περισσότερες τετραμερείς σονάτες γράφονται πράγματι κατά την περίοδο 1793-1802 (όσο και αν παράλληλα καλλιεργούνται διάφοροι τριμερείς τύποι σονάτας, οι οποίοι μάλιστα σε ποσότητα δεν υστερούν σημαντικά έναντι των τετραμερών), αλλά στο μεσοδιάστημα 1803-1814 παρατηρείται μια μεταστροφή αρχικά προς την τριμερή και έπειτα προς την διμερή διάρθρωση και τελικά στην ύστερη περίοδο των ετών 1815-1826 η τετραμερής οργάνωση όχι μόνο επανεμφανίζεται στις σονάτες για πιάνο (έπειτα από διάστημα μεγαλύτερο της δεκαετίας), αλλά και θέτει εκ νέου στο περιθώριο όλους τους υπόλοιπους – διμερείς είτε τριμερείς – σχεδιασμούς!

απαραίτητη έμφαση στις ιδιαιτερότητες της εσωτερικής διάρθρωσης των μερών (ένα ζήτημα που παραδόξως έχει ελάχιστα απασχολήσει την διεθνή βιβλιογραφία).

Ο συνήθης τριμερής τύπος σονάτας (γρήγορο – αργό – γρήγορο μέρος) ήταν μάλλον αναμενόμενο να χρησιμεύσει στον Beethoven ως πρότυπο ήδη για τα πρωτόλεια WoO 47 αρ. 1-3, κατόπιν όμως συνδέθηκε περαιτέρω και με ορισμένα από τα πλέον περιώνυμα έργα του πιανιστικού ρεπερτορίου, όπως η “παθητική” σονάτα opus 13, οι σονάτες opus 31 αρ. 1 και 2 καθώς και τα opera 53, 57 και 81a.²¹⁵ Η ίδια διαδοχή μερών εφαρμόζεται επίσης στις λιγότερο φημισμένες σονάτες opus 10 αρ. 1, opus 14 αρ. 2 και opus 79.²¹⁶ Από την άλλη πλευρά, η περίπτωση των σονατών opus 10 αρ. 2 και opus 14 αρ. 1, όπου στην θέση ενός αργού μεσαίου μέρους εμφανίζεται ένα scherzo, μπορεί ασφαλώς να εκληφθεί ως μετεξέλιξη του “βασικού τριμερούς τύπου” (γρήγορο – μενουέττο – γρήγορο μέρος) των πρώιμων σονατών του Haydn.²¹⁷ Σαφής διασύνδεση με το παρελθόν υφίσταται εξ άλλου στην ακολουθία αργού μέρους – scherzo – γρήγορου finale που εφαρμόζεται στην σονάτα opus 27 αρ. 2 (πρβλ. κατά κύριον λόγο τις σονάτες KV 189g / 282 και 300i / 331 του Mozart και δευτερευόντως τις πρώιμες Hob. XVI: 12 / WU 12 και Hob. XVI: 16 / χωρίς αρίθμηση WU του Haydn).²¹⁸ Ποτέ όμως στο παρελθόν δεν είχε παρουσιασθεί κάτι παρόμοιο με την σονάτα opus 109: στο πρώτο της μέρος εναλλάσσονται τμήματα γρήγορης και αργής χρονικής αγωγής, το δεύτερο μέρος είναι ταχύτατο, ενώ ο τριμερής κύκλος ολοκληρώνεται με παραλλαγές σε αργή χρονική αγωγή!²¹⁹

Το τετραμερές “συμφωνικό” πρότυπο (με αργό δεύτερο μέρος και μενουέττο ή scherzo στην τρίτη θέση) αποτέλεσε ουσιαστικά την βάση του τύπου της “Grande Sonate”, την οποία ο Beethoven καλλιέργησε με ιδιαίτερη προτίμηση κατά τα πρώτα χρόνια της διαμονής του στην Βιέννη.²²⁰ Εδώ εντάσσονται οι σονάτες opus 2 αρ. 1-3, opus 7, opus 10 αρ. 3, opus 22, opus 28 καθώς και opus 31 αρ. 3.²²¹ Εντούτοις, προς το τέλος της πρώτης

²¹⁵ Η πρόταξη μιας αργής εισαγωγής στο γρήγορο πρώτο μέρος θα μπορούσε ίσως να θεωρηθεί ως επιπλέον ένδειξη της σπουδαιότητας ορισμένων εξ αυτών: βλ. πρωτίστως τις σονάτες opera 13 και 81a, δευτερευόντως δε την opus 31 αρ. 2 (όπου η “αργή εισαγωγή” έχει ενσωματωθεί πλήρως στην μορφή σονάτας του εναρκτήριου μέρους) αλλά και την νεανική WoO 47 αρ. 2.

²¹⁶ Πρβλ. Klauwell (ό.π., σ. 92), Kohs (ό.π., σ. 326) και Newman (ό.π., σ. 135).

²¹⁷ Σύμφωνα με τον William Drabkin – “Early Beethoven”, στο: Robert L. Marshall (επιμ.), *Eighteenth-Century Keyboard Music*, Schirmer Books (Studies in Musical Genres and Repertories), New York 1994, σ. 402 – η απουσία αργού μέρους από τις τριμερείς αυτές σονάτες έχει ως συνέπεια τον περιορισμό της συνολικής τους εκτάσεως σε σχέση με εκείνες που διαθέτουν αργό μέρος. Η παρατήρηση αυτή υπαγορεύεται πιθανότατα από μια (εντελώς άδικη) σύγκριση με σονάτες ιδιαίτερης βαρύτητας, όπως φερ’ ειπείν την opus 57 ή την opus 13· εντούτοις, ένα τέτοιο θεώρημα θα μπορούσε εύκολα να θεθεί υπό σοβαρή αμφισβήτηση, αν π.χ. δίπλα στην opus 14 αρ. 1 τοποθετούσαμε την opus 14 αρ. 2 (πράγμα πολύ πιο εύλογο και από μεθοδολογικής απόψεως), ή ακόμη και να απορριφθεί κατηγορηματικά, λαμβάνοντας φερ’ ειπείν (εντέχνως) ως μέτρο σύγκρισης την “σονατίνα” opus 79.

²¹⁸ Με την (σχεδόν αυτονόητη) προϋπόθεση, βέβαια, ότι το scherzo εκλαμβάνεται εδώ ως ισοδύναμο ή ως υποκατάστατο του παραδοσιακού μενουέττου: πρβλ. Stockmeier (ό.π., σ. 152) και T. Jones (ό.π., σ. 60).

²¹⁹ Στην ιδιαιτερότητα της ύστερης αυτής σονάτας στέκονται τόσο ο Klauwell (ό.π., σ. 92) όσο και ο Stockmeier (ό.π., σ. 154), ο οποίος επιπλέον επισημαίνει την σπανιότητα της εμφάνισης ενός αργού μέρους ως finale μιας σονάτας για πιάνο.

²²⁰ Βλ. σχετικά: Ludwig Finscher, “Beethovens Klaviersonate op. 31 / 3: Versuch einer Interpretation”, στο: Hermann Danuser (επιμ.), *Ludwig Finscher: Geschichte und Geschichten (Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte)*, Schott, Mainz 2003 (πρωτότυπη έκδοση: 1967), σ. 295· Drabkin, “Early Beethoven”, ό.π., σ. 402.

²²¹ Ειδικά στην τελευταία περίπτωση (opus 31 αρ. 3), το δεύτερο μέρος επιγράφεται ως “Scherzo: allegretto vivace”, γεγονός που οδηγεί τους περισσότερους ερευνητές – όπως π.χ. τους Klauwell (ό.π., σ. 92), Stockmeier (ό.π., σ. 152), Jürgen Uhde (*Beethovens Klaviermusik [Band III: Sonaten 16-32]*, Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1991 [vierte Auflage], σ. 80 και 94), T. Jones (ό.π., σ. 119-120), αλλά εν πολλοίς και τον Finscher (“Beethovens Klaviersonate op. 31 / 3...”, ό.π., σ. 295, 296 και 304) – στην εσφαλμένη εντύπωση ότι η τετραμερής αυτή σονάτα κατ’ εξαίρεση δεν διαθέτει κανένα αργό μέρος· στην πραγματικότητα ωστόσο, το “scherzo” αντιπροσωπεύει εδώ ένα “σχετικώς αργό” μέρος (σε σχέση τουλάχιστον με τα δύο εξωτερικά μέρη της σονάτας

βιεννέζικης δημιουργικής περιόδου και συγκεκριμένως περί το 1800, ο συνθέτης πειραματίστηκε παράλληλα με μια εναλλακτική δυνατότητα ενσωμάτωσης δύο αργών μερών σε έναν τετραμερή κύκλο (κατά την διαδοχή πρώτου αργού – scherzo – δεύτερου αργού – γρήγορου τελικού μέρους), την οποία και εφάρμοσε στις *σονάτες* opus 26 και opus 27 αρ. 1.²²² Οι αναζητήσεις αυτές δεν φαίνεται πάντως να είχαν κάποια ιδιαίτερη επίπτωση στις τετραμερείς *σονάτες* της ύστερης περιόδου (opera 101, 106 και 110), οι οποίες περιορίζονται εκ νέου σε ένα αργό μέρος που τώρα πλέον τοποθετείται πάντοτε στην τρίτη θέση (μετά το scherzo), όπως γενικότερα συμβαίνει στο ύστερο ενόργανο έργο του Beethoven.²²³

Μεταξύ των διμερών *σονατών* για πιάνο του Beethoven, ο συνηθέστερος τύπος συνίσταται σε δύο γρήγορα μέρη, ακολουθία η οποία αφορά τόσο στις *σονάτες για σόλο πιάνο* opus 49 αρ. 2, opus 54, opus 78,²²⁴ opus 90 και WoO 50, όσο και στην μοναδική *σονάτα για πιάνο – 4 χέρια* opus 6.²²⁵ Η διαδοχή αργού πρώτου μέρους – γρήγορου finale εμφανίζεται αποκλειστικά στην *σονάτα* opus 49 αρ. 1,²²⁶ ενώ μεμονωμένη είναι και η περίπτωση της τελευταίας *σονάτας για πιάνο* opus 111, όπου το γρήγορο εναρκτήριο μέρος (διευρυμένο μάλιστα με μια – εντυπωσιακή σε έκταση και δυναμική – αργή εισαγωγή) καταλήγει σε μια ακολουθία παραλλαγών αργής χρονικής αγωγής.²²⁷ Καταχρηστικά, στην ίδια κατηγορία θα μπορούσε ακόμη να ενταχθεί η μικρή *σονάτα* WoO 51, αν και είναι βέβαια προφανές ότι στην υφιστάμενη (αποσπασματική) διμερή διαδοχή γρήγορου – αργού μέρους επρόκειτο να προστεθεί και ένα γρήγορο καταληκτικό μέρος, εφ’ όσον το έργο δεν απέμενε ημιτελές.

που είναι ακόμη ταχύτερα) υπό μορφήν *σονάτας* και όχι ένα πραγματικό scherzo με trio! Το γεγονός αυτό γίνεται αντιληπτό μόνον ως έναν βαθμό από τον Finscher (“Beethovens Klaviersonate op. 31 / 3...”, ό.π., σ. 301), ενώ οι Rudolf von Tobel (*Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik*, Paul Haupt, Bern – Leipzig 1935, σ. 199) και Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 94), παρατηρούν σχετικά ότι ο όρος “scherzo” ορισμένες φορές μπορεί να αναφέρεται μόνο στον χαρακτήρα ενός μέρους και όχι οπωσδήποτε σε ένα γνήσιο scherzo σε τριμερή ασματική μορφή.

²²² Ο Benary (ό.π., σ. 129) παρατηρεί ότι η opus 26 είναι η πρώτη *σονάτα* του Beethoven που ξεκινά με αργό μέρος (υπό μορφήν παραλλαγών). Για την *σονάτα* opus 27 αρ. 1 (ό.π., σ. 133-136), εξ άλλου, διαβλέπει την δυνατότητα δύο διαφορετικών ερμηνειών που – κατά την άποψή του – είναι εξίσου ικανοποιητικές: σύμφωνα με την πρώτη από αυτές, το έργο είναι τριμερές, με δύο εξωτερικά μέρη που περιλαμβάνουν εντός τους αντιθέσεις ως προς την χρονική αγωγή (αργό – γρήγορο – αργό και αργή εισαγωγή – γρήγορο – αργό – γρήγορο, αντιστοίχως) και τα οποία περιστοιχίζουν ένα κεντρικό scherzo· κατά την δεύτερη εκδοχή, τουναντίον, η υποτιθέμενη “αργή εισαγωγή” του σύνθετου finale εκλαμβάνεται ως αυτόνομο αργό μέρος με ενσωματωμένη μετάβαση προς το γρήγορο καταληκτικό μέρος. Ο T. Jones (ό.π., σ. 66 και ιδίως 74) αναφέρεται επίσης στις δύο αυτές διαφορετικές ερμηνείες για την διάρθρωση του opus 27 αρ. 1, αλλά τελικά προτιμά την θεώρηση του δεύτερου αργού μέρους ως εισαγωγής στο γρήγορο finale, κυρίως λόγω της τμηματικής επαναφοράς του Adagio con espressione (των μ. 1-4 και 21-24a, συγκεκριμένως) στην *coda* του τελικού Allegro vivace (στα μ. 256-263a): η τμηματική αυτή αναδρομή, εντούτοις, πιστεύω ότι καθίσταται καλύτερα κατανοητή στο πλαίσιο ενός διαφορετικού μέρους παρά στην εξέλιξη του ίδιου, όπως εξ άλλου συμβαίνει και στην πολύ ενδιαφέρουσα περίπτωση της *συμφωνίας* Hob. I: 46 του Haydn, στην οποία μάλιστα παραπέμπει και ο ίδιος ο T. Jones (ό.π., σ. 136), δίχως κατά τα φαινόμενα να αντιλαμβάνεται ότι με αυτόν τον τρόπο αποδυναμώνει ουσιαστικά την επιχειρηματολογία του!

²²³ Βλ. Rosen, *Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 319. Η αναφορά του Newman (ό.π., σ. 135) επί του ίδιου ζητήματος είναι τελείως ουδέτερη, αφού αυτός θεωρεί ότι η τετραμερής *σονάτα* προκύπτει απλώς από την προσθήκη ενός μενουέττου ή scherzo είτε πριν είτε μετά το αργό μεσαίο μέρος του συνήθους τριμερούς τύπου.

²²⁴ Η τετράμετρη αργή εισαγωγή του πρώτου μέρους συνιστά ένα ιδιαίτον χαρακτηριστικό της *σονάτας* opus 78, αφού η χρήση του μέσου αυτού σε ένα έργο με δύο μόνο μέρη είναι εν γένει πολύ σπάνια.

²²⁵ Πρβλ. Kohs (ό.π., σ. 325-326) και Newman (ό.π., σ. 135).

²²⁶ Ο Leichtentritt (ό.π., σ. 161) θεωρεί περιέργως ότι το πρώτο μέρος της *σονάτας* αυτής εμπεριέχει στοιχεία γρήγορου (;) και αργού μέρους.

²²⁷ Πρβλ. Leichtentritt, ό.π., σ. 161 (όπου η συγκεκριμένη περίπτωση ερμηνεύεται ως ένας μάλλον ασαφής – έως άσκοπος – “συνδυασμός αργού μέρους και finale”)· Kohs, ό.π., σ. 325-326· Stockmeier, ό.π., σ. 154 (ο οποίος αρκετά εύλογα φέρνει σε άμεσο συσχετισμό την τριμερή *σονάτα* opus 109 με την διμερή opus 111, επί τη βάσει του αργού τελικού μέρους αμφοτέρων).

Συμπεράσματα

Σε σύνολο 169 *συμφωνιών*, εντοπίζονται 126 τετραμερείς (89 του Haydn, 29 του Mozart και 8 του Beethoven), 39 τριμερείς (15 του Haydn και 24 του Mozart) και κατ' εξαίρεσιν 3 συμφωνίες με πέντε μέρη (η “αμφιλεγόμενη” Hob. I: 45 του Haydn, η προερχόμενη από την *σερενάτα* KV 248b / 250 του Mozart καθώς και η “ποιμενική” opus 68 του Beethoven) και 1 με έξι (η θεατρικής προελεύσεως Hob. I: 60 του Haydn). Η σαφής επικράτηση του τετραμερούς προτύπου έναντι του τριμερούς οφείλεται πρωτίστως στην συμβολή του Haydn, ο οποίος εγκαταλείπει οριστικά την τριμερή συμφωνία μέχρι το 1768 περίπου (Hob. I: 26), σε αντίθεση με τον Mozart, ο οποίος μέχρι το 1780 αμφιταλαντεύεται επί ίσους όρους μεταξύ των δύο αυτών βασικών επιλογών και τελικά συνθέτει την τελευταία του συμφωνία με τρία μέρη εν έτει 1786 (KV 504).

Οι τρεις βασικές ακολουθίες μερών που εφαρμόζονται στις τετραμερείς συμφωνίες του Haydn προβλέπουν την αναπόφευκτη εμφάνιση αργού μέρους στην πρώτη, την δεύτερη ή την τρίτη θέση. Διαπιστώθηκε βεβαίως ότι συμφωνίες με αργό πρώτο μέρος δεν συναντώνται μετά το 1768, ενώ εκείνες που τοποθετούν το αργό μέρος στην τρίτη θέση (μετά το μενουέττο) είναι εξίσου ολιγάριθμες και επιβιώνουν μόνο μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1770· στο ίδιο χρονικό πλαίσιο, εξ άλλου, εντάσσεται και η μοναδική συμφωνία με αργό τρίτο μέρος του Mozart (KV 75), οπότε η ανάλογη περίπτωση της *ενάτης συμφωνίας* opus 125 του Beethoven δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι διατηρεί πλέον κάποιον δεσμό με μια παράδοση που είχε εγκαταλειφθεί (όσον αφορά πάντοτε στον συμφωνικό χώρο) πριν από 40 τουλάχιστον χρόνια! Κατά συνέπειαν, είναι σαφές ότι ο κυρίαρχος τετραμερής τύπος συμφωνίας, με το αργό μέρος στην δεύτερη θέση, εκτοπίζει σταδιακά κατά την δεκαετία του 1760 τους άλλους δύο και καθίσταται η μοναδική ουσιαστικά επιλογή για τις τετραμερείς συμφωνίες που γράφονται μετά το 1770 και από τους τρεις κλασσικούς. Αξίζει, τέλος, να γίνει μνεία δύο εξαιρετικών περιπτώσεων τετραμερών συμφωνιών του Haydn που εμπεριέχουν δύο αργά μέρη: η Hob. I: 15 διαθέτει εν μέρει αργό πρώτο μέρος και καθ' εαυτό τρίτο, ενώ η Hob. I: 72 εκτός του αργού δεύτερου μέρους ολοκληρώνεται και με ένα αργό finale υπό μορφήν παραλλαγών.

Μεταξύ των τριμερών συμφωνιών, αντιθέτως, επικρατεί εξ αρχής ο τύπος της ιταλικής *sinfonia*, όπου ένα αργό μέρος περικλείεται από δύο γρήγορα. Για τον Mozart αυτή είναι και η μοναδική δυνατότητα οργάνωσης της τριμερούς συμφωνίας καθ' όλην την διάρκεια της σταδιοδρομίας του. Τουναντίον, ο Haydn βρίσκει και εδώ ένα πεδίο αρκετά γόνιμου πειραματισμού: παρ' ότι λοιπόν η συνήθης ακολουθία γρήγορου – αργού – γρήγορου μέρους εφαρμόζεται στα δύο τρίτα των τριμερών συμφωνιών του, οι *συμφωνίες* Hob. I: 9, 26 και 30 ολοκληρώνονται με ένα μενουέττο αντί ενός γρήγορου τελικού μέρους, η Hob. I: 18 μεταθέτει επιπλέον το αργό μέρος στην πρώτη θέση (που ως εκ τούτου ακολουθείται από γρήγορο μέρος και καταληκτικό μενουέττο), ενώ στην περίπτωση της *συμφωνίας* Hob. I: 25 βρίσκουμε το μοναδικό συμφωνικό έργο μεταξύ των τριών κλασσικών *χωρίς* αργό μέρος (μια εξαίρεση που ουσιαστικά επιβεβαιώνει τον κανόνα της “υποχρεωτικής” παρουσίας ενός αργού μέρους στο είδος της συμφωνίας).

Από τις ελάχιστες πολυμερείς συμφωνίες του κλασσικισμού, η KV 248b / 250 του Mozart και η opus 68 του Beethoven παρουσιάζουν από ένα μόνο αργό μέρος (στην τρίτη και την δεύτερη θέση, αντιστοίχως), ενώ οι Hob. I: 45 και 60 του Haydn διαθέτουν από δύο αργά μέρη (τα οποία τοποθετούνται ομοίως στην δεύτερη και την πέμπτη θέση, μόνο που το “πλεονάζον” αργό μέρος λειτουργεί ως καταληκτικό στην πρώτη περίπτωση, ενώ στην δεύτερη συνιστά ένα επιπλέον εσωτερικό μέρος).

Το είδος του *κοντσέρτου*, όπως ήδη έχει παρατηρηθεί, παρέμεινε χωρίς εξέλιξη στα έργα των τριών συνθετών, από τα μέσα της δεκαετίας του 1750 έως την πρώτη δεκαετία του 19^{ου} αιώνα. Το κλασσικό κοντσέρτο αποτελείται λοιπόν πάντοτε από τρία μέρη που

διατάσσονται ως γρήγορο – αργό – γρήγορο, ανεξαρτήτως της εκτάσεως του έργου ή του αριθμού και του είδους των σολιστικών οργάνων (από ένα έως τέσσερα).

Εάν ωστόσο τα ορχηστρικά είδη χαρακτηρίζονται κατά το μάλλον ή ήττον από μια τάση σχετικά γρήγορης έως άμεσης παγίωσης ενός δεσπόμενου προτύπου για την τετραμερή συμφωνία και το τριμερές κοντσέρτο – ενόσω μάλιστα τα διάφορα, πολυμερή ως επί το πλείστον, είδη ψυχαγωγικής μουσικής παρήκμασαν κατά την διάρκεια των δύο τελευταίων δεκαετιών του 18^{ου} αιώνας και έδωσαν την θέση τους σε συλλογές ομοειδών ορχηστρικών χορών (μενουέτων, γερμανικών χορών, Ländler, Contretänze, Ecossaisen) – τα είδη μουσικής δωματίου και πιανιστικής μουσικής δεν ακολούθησαν ανάλογη πορεία και (πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, με ενδεικτικότερη αυτή του κουαρτέττου εγχόρδων) παρέμειναν εν γένει ανοικτά σε ποικίλους δομικούς μετασχηματισμούς, τόσο ως προς τον αριθμό των μερών όσο και ως προς την διάταξή τους. Η δεύτερη πολύ σημαντική διαφοροποίηση των ορχηστρικών ειδών από τα είδη μουσικής δωματίου και πιανιστικής μουσικής αφορά στην ίδια την παρουσία ενός αργού μέρους, η οποία είναι μεν αυτονόητη εν πολλοίς για τις συμφωνίες και τα κοντσέρτα, αλλά δεν διαθέτει ανάλογη δεσμευτικότητα όσον αφορά στα υπόλοιπα μουσικά είδη· η απουσία αργού μέρους συνδέεται άλλωστε κατά κανόνα με έργα ελαφρύτερης διάθεσης και σχετικά περιορισμένης εκτάσεως.

Η εξέλιξη βέβαια του *κουαρτέττου εγχόρδων* είναι μάλλον ανάλογη της πορείας που ακολούθησε η συμφωνία, αφού τα πενταμερή πρωτόλεια του Haydn (“divertimenti”) γρήγορα παραχώρησαν την θέση τους στην τετραμερή οργάνωση, η οποία από το 1770 περίπου ισχύει πλέον απαρέγκλιτα για όλα τα μεταγενέστερα κουαρτέττα του συνθέτη. Η τοποθέτηση του αργού μέρους, πάντως, παρουσιάζει αρκετές ενδιαφέρουσες εναλλαγές: στο πενταμερές *divertimento* περί το 1760 τίθεται ως επί το πλείστον στην τρίτη θέση (ως άξονας συμμετρίας) ή σπανιότερα αλλάζει αμοιβαία την θέση του με το γρήγορο πρώτο μέρος· στο τετραμερές “κλασσικό” κουαρτέττο, πάλι, το αργό μέρος εμφανίζεται κατ’ αρχάς στην τρίτη θέση περί το 1770, σταδιακά όμως (κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1770) έρχεται στο προσκήνιο η “συμφωνική” επιλογή της μετάθεσής του στην δεύτερη θέση (πριν το μενουέττο), η οποία για τα πολυάριθμα έργα που γράφονται από τα μέσα της δεκαετίας του 1780 και έπειτα συνιστά εν τέλει τον “κανόνα”, που επιδέχεται παρ’ όλα αυτά (εν αντιθέσει προς το είδος της συμφωνίας) ευάριθμες “εξαιρέσεις” αργού τρίτου μέρους (opus 64 αρ. 1 και 4 / Hob. III: 65 και 66, καθώς και opus 77 αρ. 2 / Hob. III: 82) ή ακόμη αργού πρώτου μέρους (opus 55 αρ. 2 / Hob. III: 61). Σε κάθε περίπτωση πάντως, κουαρτέττο χωρίς αργό μέρος δεν υφίσταται! Τουναντίον μάλιστα, ορισμένα έργα αυτού του είδους διαθέτουν δύο αργά μέρη: τα opus 9 αρ. 5 / Hob. III: 23, opus 17 αρ. 3 / Hob. III: 27 και opus 42 / Hob. III: 43 ξεκινούν με ένα “πλεονάζον” αργό μέρος και μετά το μενουέττο παραθέτουν το “καθ’ εαυτό” αργό μέρος πριν το γρήγορο finale, ενώ το *κουαρτέττο* opus 54 αρ. 2 / Hob. III: 57 ακολουθεί κατ’ αρχάς τον βασικό τετραμερή τύπο (με αργό δεύτερο μέρος), αλλά παραδόξως ολοκληρώνεται με ένα σύνθετο finale αργής – γρήγορης – αργής χρονικής αγωγής.

Ο Mozart γνώρισε αρχικά το είδος του κουαρτέττου στην τριμερή ιταλική του εκδοχή, η οποία πάντως διέθετε περισσότερες δυνατότητες εσωτερικής αναδιάταξης των μερών απ’ ό,τι η ορχηστρική *sinfonia*: το αργό μέρος δεν απουσιάζει ποτέ, αλλά τοποθετείται άλλοτε στην δεύτερη και άλλοτε στην πρώτη θέση. Από τα μέσα του 1773, εντούτοις, ο νεαρός συνθέτης έρχεται σε επαφή με το τετραμερές βιεννέζικο πρότυπο, το οποίο έκτοτε ακολουθεί εφ’ όρου ζωής, θέτοντας το αργό μέρος συνήθως στην δεύτερη θέση, ενίοτε όμως – πολύ συχνότερα σε σύγκριση με τον Haydn – και στην τρίτη (KV 387, 458, 464 και 499). Εξ άλλου, οι περιπτώσεις των *κουαρτέττων* KV 170 και 171, με δύο αργά μέρη στην πρώτη και την τρίτη θέση, βασίζονται – εκ προθέσεως ή κατά σύμπτωση; (δίχως το ερώτημα αυτό να έχει εν τέλει ιδιαίτερη σημασία) – σε ανάλογους σχεδιασμούς τετραμερών έργων του Haydn. Το βασικό τετραμερές πρότυπο ακολούθησε φυσικά και ο Beethoven σχεδόν μέχρι το τέλος της σταδιοδρομίας του: από τα 13 τετραμερή κουαρτέττα εγχόρδων του, τα 10 εμφανίζουν το

αργό μέρος στην δεύτερη θέση και μόνο 3 το μεταθέτουν στην τρίτη· μεταξύ δε των υπολοίπων “όψιμων” περιπτώσεων, το πενταμερές opus 132 διαθέτει ένα αργό τρίτο μέρος, το εξαμερές opus 130 δύο αργά (στην τρίτη και πέμπτη θέση) και το επταμερές opus 131 τρία αργά μέρη (στην πρώτη, τέταρτη και έκτη θέση).

Όλα τα *κουϊντέττα εγχόρδων* των Mozart και Beethoven είναι τετραμερή, με το “αναντικατάστατο” αργό μέρος συνήθως να προηγείται του μενουέττου ή scherzo (λαμβάνοντας την δεύτερη θέση στον κύκλο) παρά να έπεται αυτού (ως τρίτο μέρος). Αντιθέτως, στον χώρο του “κλασσικού” *τρίο εγχόρδων* (μετά το 1780), ο Mozart ακολουθεί την παράδοση του πολυμερούς *divertimento* (το εξαμερές KV 563 διαθέτει αργό *δεύτερο* αλλά και *τέταρτο* μέρος), την οποία αρχικά ασπάζεται και ο Beethoven (το εξαμερές opus 3 ακολουθεί κατά γράμμα την διάρθρωση του *τρίο* KV 563 του Mozart, ενώ το εξαμερές ή επταμερές opus 8 διαθέτει τρία αργά μέρη, στην δεύτερη, τέταρτη και έκτη θέση), προτού τελικά στραφεί στο τετραμερές “συμφωνικό” πρότυπο (με αργό δεύτερο μέρος) για την τριάδα του opus 9 (η οποία εκ των υστέρων κατανοείται ως “προαναγγελία” του τύπου που έμελλε να επικρατήσει στα μεταγενέστερα κουαρτέττα εγχόρδων). Αν όμως για το “κλασσικό” τρίο εγχόρδων το αργό μέρος συνιστά ένα απαραίτητο συστατικό, στα αντίστοιχα “προκλασσικά” έργα του Haydn για δύο βιολιά και μπάσσο, που γράφηκαν μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1760, το αργό μέρος μπορεί κάλλιστα να παραλειφθεί ή να αντικατασταθεί από ένα μενουέττο. Ως εκ τούτου, σε σύνολο 26 τρίο εγχόρδων, μόνο 14 τριμερή έργα διαθέτουν αργό μέρος (εκ των οποίων μάλιστα τα 12 εμφανίζουν το αργό μέρος στην πρώτη θέση και μόνο τα εναπομείναντα 2 στην δεύτερη), ενώ τα υπόλοιπα 8 τριμερή καθώς και τα 4 διμερή τρίο στερούνται αργού μέρους. Τέλος, στους συνδυασμούς για δύο μόνο έγχορδα, τα διμερή έργα (οι *σονάτες* KV 46d και 46e του Mozart και το *ντουέττο* WoO 32 του Beethoven) δεν ενσωματώνουν αργό μέρος, ενώ τα τριμερή *ντουέττα για βιολί και βιόλα* KV 423 και 424 του Mozart διαθέτουν αμφότερα από ένα αργό μεσαίο μέρος και επιπροσθέτως το δεύτερο εξ αυτών ολοκληρώνεται με ένα *finale* αργής χρονικής αγωγής.

Στον χώρο της μουσικής δωματίου με πνευστά οι τυποποιήσεις είναι σχεδόν απαγορευτικές, στον βαθμό άλλωστε που τα εξεταζόμενα ολιγάριθμα σχετικά δείγματα των Mozart και Beethoven δεν μπορούν ασφαλώς να θεωρηθούν αντιπροσωπευτικά όλων των “ψυχαγωγικών” ειδών της εποχής. Είναι ωστόσο άξιο παρατήρησης ότι το σύνολο σχεδόν των έργων αυτών (και δη η πλειονότητα των διμερών σχηματισμών) διαθέτει τουλάχιστον ένα αργό μέρος, γεγονός που οπωσδήποτε σχετίζεται με την ένταξη του συγκεκριμένου ρεπερτορίου στην καθ’ εαυτή “κλασσική” περίοδο των δεκαετιών του 1780 και του 1790, κατά την οποία η θέση του αργού μέρους παρουσιάζεται σαφώς πιο αναβαθμισμένη απ’ ό,τι κατά το τρίτο τέταρτο του 18^{ου} αιώνας. Παρατηρούμε λοιπόν ότι τα διμερή *κουαρτέττα με φλάουτο* του Mozart έχουν αργό εναρκτήριο (KV 285a και 298) ή καταληκτικό μέρος (KV 285b) και ότι η δεύτερη αυτή υποπερίπτωση ισχύει και για το *ντουέττο για κλαρινέττο και φαγγόττο* WoO 27 αρ. 3 του Beethoven· στον αντίποδα, μόνο το *ντουέττο για δύο φλάουτα* WoO 26 του ίδιου δεν διαθέτει αργό μέρος. Τα τριμερή έργα αυτής της κατηγορίας περιλαμβάνουν πάντοτε ένα αργό μεσαίο μέρος (KV 196c / 292, KV 285, KV 368b / 370 και KV 386c / 407 του Mozart, καθώς επίσης WoO 27 αρ. 1 και 2 αλλά και opus 81b του Beethoven), ενώ οι τετραμερείς συνθέσεις εμφανίζουν συνήθως ένα αργό μέρος στην δεύτερη θέση (KV 581 του Mozart· opera 71, 87 και 103 του Beethoven) και μόνο κατ’ εξαίρεσιν στην τρίτη (KV 522 του Mozart). Τέλος, το εξαμερές *σεπτέττο* opus 20 του Beethoven διαθέτει δύο αργά μέρη (που καταλαμβάνουν την δεύτερη και τέταρτη θέση), ενώ η επίσης εξαμερής *σερενάτα* opus 25 του ίδιου αρκείται σε ένα μόνο αργό μέρος (στην τέταρτη θέση).

Τα είδη μουσικής δωματίου με συμμετοχή πληκτροφόρου ακολούθησαν μια μάλλον συνεχή εξελικτική πορεία από το ψυχαγωγικό *divertimento* προς το “σοβαρό” έργο συναυλιακών προδιαγραφών. Στο πλαίσιο αυτής της εξέλιξης, η ύπαρξη του αργού μέρους καθιερώνεται σταδιακά μέχρι την δεκαετία του 1780. Ειδικότερα, μεταξύ των νεανικών

έργων του Haydn για πληκτροφόρο με συνοδεία εγχόρδων (κατ' εξαίρεσιν και πνευστών), χωρίς αργό μέρος παρουσιάζονται τόσο τα 7 τριμερή *divertimenti για πληκτροφόρο, δύο βιολιά και μπάσσο* καθώς και το μοναδικό (επίσης τριμερές) *divertimento για πληκτροφόρο, δύο κόρνα, βιολί και μπάσσο* Hob. XIV: 1, όσο και τα 7 – από τα 10 συνολικά – τριμερή *trío με πιάνο*. Αντιθέτως, αργό μέρος περιλαμβάνουν τα 4 τριμερή *concertini για πληκτροφόρο, δύο βιολιά και μπάσσο* (ως μεσαίο μέρος), τα επίσης τριμερή *trío* Hob. XV: 37 (ως εναρκτήριο), Hob. XV: 2 και C1 (ως finale), καθώς και τα τετραμερή έργα Hob. XIV: C1 (με αργό πρώτο μέρος) και Hob. XV: 41 (με αργό τρίτο μέρος). Από την άλλη πλευρά, στις νεανικές *σονάτες για πιάνο με συνοδεία βιολιού* του Mozart το αργό μέρος βρίσκεται μια κάπως πιο σταθερή θέση: είναι άλλωστε χαρακτηριστικό το ότι από τα 7 διμερή έργα, τα 4 διαθέτουν αργό πρώτο μέρος (KV 12, 15, 27 και 30), ενώ μόνο τα υπόλοιπα 3 (KV 28, 29 και 31) στερούνται γενικά αργού μέρους. Οι περισσότερες τριμερείς *σονάτες* εμφανίζουν το αργό μέρος στην μέση (KV 7-10, 13 και 26), ενώ μόνο μία το μεταθέτει στην πρώτη θέση (KV 11) και άλλη μία το απαλείφει τελείως (KV 14): τέλος, στην μοναδική τετραμερή *σονάτα* (KV 6) το αργό μέρος τοποθετείται στην δεύτερη θέση.

Στις *σονάτες για πιάνο και βιολί* του Mozart που γράφηκαν από το 1778 και ύστερα, οι διμερείς σχηματισμοί – με αργό μέρος ως αρχικό (KV 293c / 303 και τα αποσπάσματα KV 385d / 404 και 385e / 402) ή ως καταληκτικό (KV 293b / 302 και 293d / 305) και σπανιώτερα χωρίς αργό μέρος (KV 293a / 301 και 300c / 304) – γρήγορα παραχωρούν την θέση τους στο τριμερές πρότυπο με αργό μεσαίο μέρος (KV 300l / 306, 296, 317d / 378, 374d / 376, 374e / 377, 374f / 380, 454, 481, 526 και το απόσπασμα KV 385c / 403), ενώ μόνο οι *σονάτες* KV 373a / 379 και 547 διαθέτουν από δύο αργά εξωτερικά μέρη (στην πρώτη και την τρίτη θέση). Ανάλογη παγίωση της τριμερούς διαρθρώσεως με αργό δεύτερο μέρος παρατηρείται εξ άλλου και στους μεγαλύτερους συνδυασμούς πιάνου με έγχορδα (στο σύνολο των *trío* και των *κουαρτέττων με πιάνο*) καθώς και στο *κουϊντέττο για πιάνο και πνευστά* KV 452, ενώ το μοναδικό στο είδος του *trío για κλαρινέτο, βιόλα και πιάνο* KV 498 είναι επίσης τριμερές, αλλά με αργό εναρκτήριο μέρος.

Αντίστοιχες τάσεις επικρατούν τελικά και στα *trío με πιάνο* του Haydn των δύο τελευταίων δεκαετιών του 18^{ου} αιώνας. Τα έργα με δύο μόνο μέρη της δεκαετίας του 1780 κατά κανόνα δεν περιλαμβάνουν αργό μέρος (Hob. XV: 6, 8, 10, 11 και 17), με εξαιρέσεις τα *trío* Hob. XV: 9 και 13 που διαθέτουν από ένα αργό εναρκτήριο μέρος. Τα τριμερή έργα, αντιθέτως, εμφανίζουν πάντοτε ένα τουλάχιστον αργό μέρος, συνήθως στην μέση (Hob. XV: 12, 14, 15 και 16) και σπανιώτερα στην αρχή (Hob. XV: 5), ενώ οι δυνατότητες αυτές συνδυάζονται, ούτως ειπείν, στην περίπτωση του *trío* Hob. XV: 7, το οποίο παρουσιάζει δύο αργά μέρη στην σειρά (στην πρώτη και την δεύτερη θέση). Μεταξύ των *trío* της δεκαετίας του 1790 τα περισσότερα διαθέτουν πλέον τρία μέρη, εκ των οποίων το μεσαίο είναι πάντοτε αργής χρονικής αγωγής (βλ. Hob. XV: 18, 20-22, 24 και 26-30), ενώ στα Hob. XV: 19, 23 και 25 προστίθεται (κατά το πρότυπο του προγενέστερου Hob. XV: 7) και δεύτερο αργό μέρος στην πρώτη θέση. Ενδεικτική, τέλος, της σημασίας που προσλαμβάνει το αργό μέρος στον ώριμο κλασικισμό είναι η σταθερή παρουσία αργού πρώτου μέρους σε αμφοτέρωτα τα διμερή *trío με πιάνο* της ίδιας περιόδου, Hob. XV: 31 και 32.

Παρά την προϊούσα τυποποίηση των ειδών μουσικής δωματίου με πιάνο, το σχετικό ρεπερτόριο του Beethoven παρουσιάζει σημαντικές και ενδιαφέρουσες αποκλίσεις από τα συνήθη τετραμερή ή τριμερή πρότυπα. Τετραμερή είναι κατ' αρχάς τα μεγαλύτερα από τα *trío με πιάνο* (τα opus 1 αρ. 1-3 και opus 70 αρ. 2 με αργό δεύτερο μέρος, ενώ το opus 97 με αργό τρίτο μέρος) καθώς και 3 – από τις 10 συνολικά – *σονάτες για βιολί και πιάνο* (opus 24, opus 30 αρ. 2 και opus 96, όλες με το αργό μέρος στην δεύτερη θέση). Τριμερείς σχηματισμούς με αργό μεσαίο μέρος διαθέτουν 6 *σονάτες για βιολί και πιάνο* (opus 12 αρ. 1-3, opus 23, opus 30 αρ. 1 και opus 47), η *σονάτα για τσέλλο και πιάνο* opus 102 αρ. 2 και πιθανότατα η *σονάτα για κόρνο και πιάνο* opus 17, επιπροσθέτως δε τα *trío με πιάνο* opus 11

και opus 70 αρ. 1, τα *κουαρτέττα με πιάνο* WoO 36 αρ. 2 και 3, καθώς επίσης το *κουϊντέττο για πιάνο και πνευστά* opus 16. Από την άλλη πλευρά, οι διμερείς *σονάτες για τσέλλο και πιάνο* opus 5 αρ. 1 και 2 καθώς και opus 102 αρ. 1 δεν περιλαμβάνουν αυτόνομο αργό μέρος, ενώ σε ορισμένα τριμερή έργα (στην *σονάτα για βιολί και πιάνο* opus 30 αρ. 3, στην *σονάτα για τσέλλο και πιάνο* opus 69 καθώς και στο *τρίο με πιάνο* WoO 38) αντί αργού μεσαίου μέρους εμφανίζεται ένα μενουέττο ή scherzo. Τουναντίον, δύο αργά μέρη σε σύνολο τριών παρουσιάζονται στο *κουαρτέττο με πιάνο* WoO 36 αρ. 1 (στην πρώτη και την τρίτη θέση) και στο *τρίο για φλάουτο, φαγγόττο και πιάνο* WoO 37 (στην δεύτερη και την τρίτη θέση).

Αν για την διερεύνηση της οργάνωσης του είδους της *σονάτας για πιάνο* στον κλασικισμό λάβει κανείς ως βάση του τα έργα του Mozart, αναπόφευκτα θα οδηγηθεί σε τελείως εσφαλμένα συμπεράσματα· διότι το γεγονός ότι οι 21 από τις 26 (ποσοστό 81%) *σονάτες* του για σόλο πιάνο, πιάνο – 4 χέρια είτε για δύο πιάνο είναι τριμερείς με αργό μεσαίο μέρος, ουδόλως αντικατοπτρίζει την ποικιλομορφία που εμφανίζει το συγκεκριμένο είδος στο έργο των Haydn και Beethoven, όπου αυτός ο – διαδεδομένος, κατά τα άλλα – τριμερής τύπος εφαρμόζεται “μόνο” στις 25 από τις 57 (ποσοστό 44%) και στις 12 από τις 38 συνολικά *σονάτες* (ποσοστό 32%), αντιστοίχως! Μεταξύ των υπολοίπων τριμερών *σονατών*, οι περισσότερες του Haydn (15 συνολικά) δεν περιλαμβάνουν αργό μέρος, πράγμα που ισχύει επίσης στην νεανική KV 19d του Mozart αλλά και στις *σονάτες* opus 10 αρ. 2 και opus 14 αρ. 1 του Beethoven. Εξ άλλου, η δυνατότητα τριμερούς *σονάτας* με αργό εναρκτήριο μέρος βρίσκει εφαρμογή σε περιορισμένο αριθμό έργων και των τριών συνθετών (Haydn: *σονάτες* Hob. XVI: 12 / WU 12, Hob. XVI: 16 / χωρίς αρίθμηση WU και Hob. XVI: 47 / WU 57· Mozart: KV 189g / 282 και 300i / 331· Beethoven: opus 27 αρ. 2), ενώ η μοναδικότητα της όψιμης *σονάτας* opus 109 του Beethoven έγκειται ακριβώς στο ότι το αργό της μέρος τίθεται στην τρίτη θέση ως finale.

Οι διμερείς *σονάτες* καλλιεργήθηκαν πρωτίστως από τους Haydn (ιδίως στο ύστερο έργο του) και Beethoven. Οι πρώιμες *σονάτες* Hob. XVI: 4 / WU 9 και Hob. XVI: Es3 / WU 18, η αποσπασματική Hob. XIV: 5 / WU 28 καθώς και οι μεταγενέστερες Hob. XVI: 18 / WU 20, Hob. XVI: 44 / WU 32, Hob. XVI: 25 / WU 40, Hob. XVI: 40 / WU 54 και Hob. XVI: 41 / WU 55 του Haydn (8 συνολικά) δεν διαθέτουν αργό μέρος, σε αντίθεση με τις 3 όψιμες *σονάτες* Hob. XVI: 42 / WU 56, Hob. XVI: 48 / WU 58 και Hob. XVI: 51 / WU 61 αλλά και την – αποπερατωθείσα τελικά ως μονομερή – Hob. XVII: 6 / χωρίς αρίθμηση WU, οι οποίες ανοίγουν με ένα μέρος αργής χρονικής αγωγής. Η διμερής *σονάτα* KV 547a του Mozart δεν περιλαμβάνει αργό μέρος, ενώ η αποσπασματική KV 497a / 357 & 500a / 357 διαθέτει ένα αργό δεύτερο μέρος, αλλά σε αυτήν την μορφή δεν είναι ολοκληρωμένη. Στον Beethoven, επίσης, οι διμερείς *σονάτες* χωρίς αργό μέρος (opus 6, opus 49 αρ. 2, opus 54, opus 78, opus 90 και WoO 50) υπερτερούν σαφέστατα σε σχέση με όσες διαθέτουν ένα αργό πρώτο μέρος (opus 49 αρ. 1) ή ένα αργό finale (opus 111)· η αποσπασματική *σονάτα* WoO 51, εξ άλλου, διαθέτει αργό δεύτερο μέρος, το οποίο όμως (όπως και στην προαναφερθείσα περίπτωση του Mozart) δεν προοριζόταν για καταληκτικό.

Οι τετραμερείς *σονάτες* αφορούν σχεδόν αποκλειστικά στον Beethoven, αφού τα αντίστοιχα πρώιμα *divertimenti* για *πληκτροφόρο* Hob. XVI: 6 / WU 13 και Hob. XVI: 8 / WU 1 του Haydn (με ένα αργό μέρος στην τρίτη θέση) εγκαταλείφθηκαν οριστικά μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1760. Για τον Beethoven λοιπόν, βασικό πρότυπο τετραμερούς *σονάτας* κατέστη κατ’ αρχάς ο “συμφωνικός” τύπος με αργό δεύτερο μέρος, ο οποίος εφαρμόστηκε σε 8 “Grande Sonates” για πιάνο (opus 2 αρ. 1-3, opus 7, opus 10 αρ. 3, opus 22, opus 28 και opus 31 αρ. 3). Γύρω στο 1800, εντούτοις, είδαν το φως δύο “πειραματικής” φύσεως *σονάτες* με αργό πρώτο αλλά και τρίτο μέρος (opus 26 και opus 27 αρ. 1), ενώ έπειτα από ένα σχετικώς μακρύ χρονικό διάστημα ο Beethoven επανήλθε στην δημιουργία *σονατών* με τέσσερα μέρη στο ύστερο έργο του (opera 101, 106 και 110), τοποθετώντας όμως σταθερά πλέον το αργό μέρος στην τρίτη θέση.

Ανακεφαλαιώνοντας εν συντομία τα πορίσματα της παραπάνω εξέτασης (με έμφαση στο ζήτημα της παρουσίας ή μη ενός αργού μέρους στο κλασσικό ρεπερτόριο), προκύπτει ότι τα είδη της συμφωνίας, του κοντσέρτου και του κουαρτέττου εγχόρδων περιλαμβάνουν *υποχρεωτικά* αργό μέρος (ανεξαρτήτως του συνολικού αριθμού των μερών τους), ενώ τα υπόλοιπα είδη μουσικής δωματίου και πιανιστικής μουσικής αρκετά συχνά (ιδίως μάλιστα όταν αποτελούνται από δύο μόνο μέρη) *δεν* διαθέτουν αργό μέρος. Κατά την περίοδο του προκλασσικισμού (μέχρι το 1780), ειδικότερα, το αργό μέρος συχνά υποκαθίσταται από ένα μενουέττο· αντιθέτως, από το 1781 και εξής στα έργα χωρίς αργό μέρος περιλαμβάνονται ολιγάριθμα μόνο δείγματα διμερών τρίο με πιάνο (Hob. XV: 6, 8, 10, 11 και 17) και τριμερών είτε διμερών σονατών για πιάνο (Hob. XVI: 43 / WU 35· Hob. XVI: 40 / WU 54 και Hob. XVI: 41 / WU 55) του Haydn, δύο επουσιώδεις περιπτώσεις διμερών έργων του Mozart (τα KV 547a και 386b / 412 & 514, για τα οποία άλλωστε εκφράζονται και σοβαρές αμφιβολίες όσον αφορά στο κατά πόσον παραδίδονται σε αυθεντική-ολοκληρωμένη μορφή), καθώς επίσης ορισμένα έργα μουσικής δωματίου και σονάτες για πιάνο του Beethoven με δύο ή τρία μέρη (opus 5 αρ. 1 και 2, opus 6, opus 10 αρ. 2, opus 14 αρ. 1, opus 30 αρ. 3, opus 49 αρ. 2, opus 54, opus 69, opus 78, opus 90, opus 102 αρ. 1, WoO 26, WoO 32, WoO 38 και WoO 50).

Από την άλλη πλευρά, δύο αργά μέρη παρουσιάζονται σε περιορισμένο αριθμό έργων μουσικής δωματίου ως επί το πλείστον, αλλά και σε εξαιρετικές περιπτώσεις συμφωνιών και σονατών για πιάνο των τριών κλασσικών· συγκεκριμένα, εδώ συγκαταλέγονται: α) οι *συμφωνίες* Hob. I: 60 (εξαμερής), Hob. I: 45 (πενταμερής) καθώς και Hob. I: 15 και 72 (τετραμερείς), τα *κουαρτέττα εγχόρδων* opus 9 αρ. 5 / Hob. III: 23, opus 17 αρ. 3 / Hob. III: 27, opus 42 / Hob. III: 43 και opus 54 αρ. 2 / Hob. III: 57 (όλα τετραμερή) και τα *τρίο με πιάνο* Hob. XV: 7, 19, 23 και 25 (όλα τριμερή) του Haydn· β) τα τετραμερή *κουαρτέττα εγχόρδων* KV 170 και 171, το εξαμερές *τρίο εγχόρδων* KV 563, το τριμερές *νουέττο εγχόρδων* KV 424 καθώς και οι τριμερείς *σονάτες για πιάνο και βιολί* KV 373a / 379 και 547 του Mozart· και γ) έργα τριμερή (*κουαρτέττο με πιάνο* WoO 36 αρ. 1 και *τρίο για φλάουτο, φαγγόττο και πιάνο* WoO 37), τετραμερή (*σονάτες για πιάνο* opus 26 και opus 27 αρ. 1) και ιδίως εξαμερή (*τρίο εγχόρδων* opus 3, *σεπτέττο* opus 20 και *κουαρτέττο εγχόρδων* opus 130) του Beethoven. Τέλος, στο εξαμερές ή επταμερές *τρίο εγχόρδων* opus 8 καθώς και στο επταμερές *κουαρτέττο εγχόρδων* opus 131 του Beethoven το πλήθος των αργών μερών ανέρχεται στα τρία ανά περίπτωση.