

## Παράρτημα 1 *Η τονικότητα του αργού μέρους*

Το ζήτημα της τονικότητας στην οποία εμφανίζεται ένα μέρος αργής χρονικής αγωγής δεν σχετίζεται βέβαια κατά κανέναν τρόπο με την επιλογή της δομικής του οργάνωσης, ούτε απαραίτητα με το είδος στο οποίο αυτό ανήκει, εξαρτάται όμως ως έναν βαθμό από την θέση του στον συνολικό κύκλο και προπάντων από την περίοδο σύνθεσης του εκάστοτε έργου. Κατά συνέπεια, η εξέταση αυτού του – ενδιαφέροντος κατά τα άλλα – θέματος έχει προαιρετικό χαρακτήρα στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης και γι' αυτό λαμβάνει εδώ χώραν εν είδει παραρτήματος.

Γύρω στα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνας, η μουσική θεωρία καταγράφει μια πληθώρα επιλογών όσον αφορά στην τονικότητα του αργού μέρους, όταν αυτό εμφανίζεται ως μεσαίο σε μια τριμερή σύνθεση. Το 1752, π.χ., ο Johann Joachim Quantz παρατηρεί σχετικά:

Αν το Allegro [το γρήγορο εναρκτήριο μέρος ενός έργου] εμφανίζεται σε κάποια από τις μείζονες τονικότητες, π.χ. στην Ντο-μείζονα, τότε το Adagio [το αργό μεσαίο μέρος] μπορεί να τεθεί κατά βούλησιν στην ντο-ελάσσονα, στην μι-ελάσσονα, στην λα-ελάσσονα, στην Φα-μείζονα, στην Σολ-μείζονα είτε ακόμη στην σολ-ελάσσονα. Αν ωστόσο το πρώτο Allegro εμφανίζεται σε κάποια από τις ελάσσονες τονικότητες, π.χ. στην ντο-ελάσσονα, τότε το Adagio μπορεί να τεθεί στην Μι-ύφεση-μείζονα είτε στην φα-ελάσσονα, στην σολ-ελάσσονα είτε στην Λα-ύφεση-μείζονα. Αυτές οι ακολουθίες [σχέσεις] τονικοτήτων είναι οι πιο φυσικές. [...] Εάν ωστόσο επιθυμεί κανείς να εκπλήξει τον ακροατή κατά τρόπον αισθητό και δυσάρεστο, τότε είναι σε θέση να επιλέξει ελεύθερα οποιαδήποτε άλλη πέραν των τονικοτήτων αυτών, η οποία [όμως] μόνο στον ίδιο θα μπορούσε να προσφέρει ευχαρίστηση. Γι' αυτό [λοιπόν] απαιτείται τουλάχιστον μεγάλη σύνεση.<sup>228</sup>

Την ίδια περίοδο (και συγκεκριμένα το 1757), ένας άλλος σημαντικός θεωρητικός, ο Joseph Riepel, κατανέμει τις διαθέσιμες επιλογές για την τονικότητα του αργού μέρους σε δύο τάξεις, τις οποίες αποκαλεί “ιδιαιτερες” και “γενικές”, λαμβάνοντας ως κριτήριο τον βαθμό συγγενειάς τους προς την βασική τονικότητα του συνολικού έργου. Αν λοιπόν η βασική τονικότητα ενός έργου είναι η Ντο-μείζονα, οι “ιδιαιτερες” τονικότητες που μπορούν να επιλεγούν για το αργό μέρος περιλαμβάνουν – πέραν της ίδιας της Ντο-μείζονος – την (ομώνυμη) ντο-ελάσσονα, την (σχετική) λα-ελάσσονα, την (υποδεσπόζουσα) Φα-μείζονα, την (δεσπόζουσα) Σολ-μείζονα και την (σχετική της δεσπόζουσας) μι-ελάσσονα, ενώ οι “γενικές” την σολ-ελάσσονα (ελάσσονα δεσπόζουσα), την φα-ελάσσονα (ελάσσονα υποδεσπόζουσα), την Μι-ύφεση-μείζονα (σχετική της ομώνυμης), την Λα-μείζονα (ομώνυμη της σχετικής), την Μι-μείζονα (ομώνυμη της σχετικής της δεσπόζουσας) και την Λα-ύφεση-μείζονα (σχετική της ελάσσονος υποδεσπόζουσας): οι εξαιρετικά μακρινές μι-ύφεση-ελάσσονα και λα-ύφεση-ελάσσονα δεν αναφέρονται καθόλου, προφανώς επειδή σε αυτές η συγχορδία της τονικής δεν διαθέτει πλέον κανέναν κοινό φθόγγο με την αντίστοιχη της βασικής τονικότητας.<sup>229</sup> Εάν πάλι η βασική τονικότητα μιας συνθέσεως είναι η λα-ελάσσονα, τότε το αργό μέρος μπορεί

---

<sup>228</sup> Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, όπως παρατίθεται από τον Fred Ritzel, στην σπουδαία μονογραφία του *Die Entwicklung der “Sonatenform” im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts*, Breitkopf & Härtel (Neue Musikgeschichtliche Forschungen, Bd. 1), Wiesbaden 1968, σ. 60.

<sup>229</sup> Πρβλ. την τέταρτη και τελευταία ομάδα στην τυπολογία των σχέσεων τρίτης που προτείνει ο Diether de la Motte, στην *Harmonielehre*, Deutscher Taschenbuch Verlag – Bärenreiter Verlag, München – Kassel 1997 (10. Auflage), σ. 160.

να τεθεί στις “ιδιαιτέρες” τονικότητες της (ομώνυμης) Λα-μείζονος, της (σχετικής) Ντο-μείζονος, της (υποδεσπόζουσας) ρε-ελάσσονος, της (δεσπόζουσας) μι-ελάσσονος και της (σχετικής της υποδεσπόζουσας) Φα-μείζονος, αλλά και στις “γενικές” τονικότητες της ντο-ελάσσονος (ομώνυμη της σχετικής), της φα-ελάσσονος (ομώνυμη της σχετικής της υποδεσπόζουσας), της Ρε-μείζονος (μείζονα υποδεσπόζουσα), της Μι-μείζονος (μείζονα δεσπόζουσα) είτε ακόμη της φα-δίεση-ελάσσονος (σχετική της ομώνυμης).<sup>230</sup> Τέλος, σε περίπτωση που το αργό δεύτερο μέρος ενός έργου συνδέεται άμεσα με το γρήγορο πρώτο μέρος χάρη στην μεσολάβηση ενός μεταβατικού-συνδετικού περάσματος, οι δυνατότητες τονικής απομακρύνσεως του αργού μέρους μοιάζουν απεριόριστες, αφού περιλαμβάνουν πλέον ακόμη και “σχέσεις δευτέρας” (π.χ. την Σι-ύφεση-μείζονα ως προς την Ντο-μείζονα): εντούτοις, ο Riepel δεν εξετάζει συστηματικώς τέτοιες “εξαιρετικές” περιπτώσεις.<sup>231</sup>

Συνεκτιμώντας τα παραπάνω στοιχεία, εξάγεται λοιπόν το γενικό συμπέρασμα ότι στα έργα με βασική μείζονα είτε ελάσσονα τονικότητα το αργό μέρος – τουλάχιστον σε θεωρητικό επίπεδο – μπορεί να εμφανισθεί αντιστοίχως σε 12 είτε 10 (από τις 24 δυνατές) διαφορετικές τονικότητες. Συγκρίνοντας ωστόσο τα θεωρητικά αυτά δεδομένα με τα (πρώιμα) έργα του Haydn που χρονολογούνται έως το 1765, στα οποία βρίσκουν εφαρμογή ελάχιστες μόνο από τις προαναφερόμενες δυνατότητες και μάλιστα οι πιο “συμβατικές” (δηλαδή αυτές της υποδεσπόζουσας, της δεσπόζουσας, της ομώνυμης και της σχετικής ελάσσονος στον μείζονα τρόπο – για τον ελάσσονα τρόπο, τουναντίον, δεν υφίσταται καν επαρκής αριθμός παραδειγμάτων, ώστε να εξαχθούν σαφή συμπεράσματα),<sup>232</sup> φαίνεται να προκύπτει το παράδοξο μιας θεωρίας περισσότερο “προχωρημένης” από την σύγχρονή της συνθετική πρακτική! Αυτό πάντως αίρεται επί τη βάση δύο σημαντικών παρατηρήσεων: *κατά πρώτον*, οι θεωρητικοί αυτοί λαμβάνουν πιθανότατα υπ’ όψιν τους και την πρακτική της παλαιότερης μουσικής (της περιόδου του ύστερου μπαρόκ), όπου πράγματι ιδιαίτερα απομεμακρυσμένες τονικές σχέσεις μεταξύ των μερών κάνουν ενίοτε την εμφάνισή τους· και *κατά δεύτερον*, οι Quantz και Riepel γνωρίζουν οπωσδήποτε και εξετάζουν το ρεπερτόριο σύγχρονων συνθετών, όπως ο Carl Philipp Emanuel Bach (ο οποίος φημίζεται ακριβώς για τις εξαιρετικές εμπνεύσεις και επιλογές του και ως προς το εν λόγω ζήτημα), ίσως όμως παράλληλα να αγνοούν ή έστω να μην δίνουν ιδιαίτερη σημασία στην συνθετική πρακτική που την ίδια περίοδο βρίσκει εφαρμογή στον αυστριακό χώρο, βασικές αισθητικές αρχές της οποίας είναι η απλότητα των μέσων και το ανάλαφρο, ψυχαγωγικό ύφος – αιτήματα που προφανώς επιβάλλουν, μεταξύ άλλων, “μικρές” και “φυσικές” (πρβλ. Quantz) τονικές παρεκκλίσεις μεταξύ των μερών από την βασική τονικότητα ενός έργου. Τείνω λοιπόν να θεωρήσω ότι η σύγχρονη του νεαρού Haydn θεωρία (της δεκαετίας του 1750) είναι μάλλον ασύμβατη προς το πρώιμο έργο του.

<sup>230</sup> Σε σύγκριση με τις σχέσεις τονικοτήτων που μνημονεύονται για όσα έργα βασίζονται σε μια μείζονα τονικότητα, από τις προαναφερόμενες τονικές επιλογές για το αργό μέρος ενός έργου στην λα-ελάσσονα περιέργως απουσιάζουν η ίδια η βασική (ελάσσονα) τονικότητα καθώς και η ντο-δίεση-ελάσσονα (σχετική της μείζονος δεσπόζουσας), ενώ εύλογα δεν συμπεριλαμβάνονται οι πολύ απομεμακρυσμένες Ντο-δίεση-μείζονα και Φα-δίεση-μείζονα. Όλα τα ανωτέρω στοιχεία προέρχονται από τον τρίτο τόμο (*Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere, zugleich aber für die mehresten Organisten insgemein*, Frankfurt – Leipzig 1757) της πραγματείας του Joseph Riepel υπό τον γενικό τίτλο *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*, όπως αυτά παρατίθενται στην μελέτη του Ritzel, ό.π., σ. 60-61.

<sup>231</sup> Riepel, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*, δεύτερος τόμος: *Grundregeln zur Tonordnung insgemein*, Frankfurt – Leipzig 1755, σύμφωνα με την παράθεση του Ritzel, ό.π., σ. 61.

<sup>232</sup> Τα έργα αυτής της περιόδου σε μείζονα τρόπο κάνουν ως επί το πλείστον χρήση της υποδεσπόζουσας (σε 28 περιπτώσεις), δευτερευόντως της δεσπόζουσας (11) και της ομώνυμης ελάσσονος (10), ενώ σπανίως της σχετικής ελάσσονος (4) αλλά και της ίδιας της βασικής τονικότητας (2), όταν πρόκειται για αργό εσωτερικό μέρος· για ένα αργό εξωτερικό μέρος – εναρκτήριο (22) είτε καταληκτικό (2) – χρησιμοποιείται αυτονόητα η βασική τονικότητα του έργου. Μεταξύ των ελαχίστων έργων σε ελάσσονα τονικότητα, 3 ξεκινούν με αργό μέρος (στην βασική – ελάσσονα – τονικότητα) και 1 μόνο διαθέτει αργό εσωτερικό μέρος στην σχετική μείζονα.

Οι διαθέσιμες επιλογές για την τονικότητα του αργού μέρους στους Haydn και Mozart μέχρι το 1780 περίπου εξακολουθούν να συνίστανται σε ολιγάριθμα τονικά κέντρα, ως επί το πλείστον στενά συγγενικά προς την βασική τονικότητα του συνολικού έργου. Στον μείζονα τρόπο υπερέχει σαφέστατα η υποδεσπόζουσα και ακολουθούν η δεσπόζουσα, η ομώνυμη και η σχετική ελάσσονα,<sup>233</sup> ενώ στον ελάσσονα τρόπο συναντάμε κυρίως την ομώνυμη μείζονα, την σχετική μείζονα και την σχετική της υποδεσπόζουσας.<sup>234</sup> Στις εξαιρετικές περιπτώσεις αυτής της περιόδου περιλαμβάνονται, όσον αφορά στον μείζονα τρόπο, α) η χρήση της βασικής τονικότητας σε όλα τα μέρη (συμπεριλαμβανομένου δηλαδή και του εσωτερικού αργού μέρους) στην *συμφωνία σε Ρε-μείζονα* Hob. I: 62 του Haydn<sup>235</sup> καθώς και σε τρεις συμφωνίες ιταλικού τύπου – και μάλιστα με άμεσα συνδεδεμένα τα τρία μέρη μεταξύ τους – του Mozart (KV 141a / 161 & 163, 208 & 213c / 102 και 318), β) η μεμονωμένη εμφάνιση της σχετικής της δεσπόζουσας στο αργό μέρος του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Φα-μείζονα* KV 158 του Mozart,<sup>236</sup> καθώς επίσης γ) το εν είδει αυτοσχέδιου περάσματος αργό μέρος της *σονάτας για πιάνο σε Λα-μείζονα* Hob. XVI: 30 / WU 45 του Haydn, το οποίο δεν τονικοποιείται πουθενά και τελικά καταλήγει στην δεσπόζουσα της βασικής τονικότητας. Άξιο ξεχωριστής μνείας, επίσης, είναι το αργό καταληκτικό μέρος της *συμφωνίας σε φα-δίεση-ελάσσονα* Hob. I: 45 του Haydn, στο οποίο εφαρμόζεται η στρατηγική της “προοδευτικής τονικότητας”: το μέρος αυτό ξεκινά από την (σχετική) Λα-μείζονα, αλλά στην πορεία του ανακατευθύνεται και τελικά ολοκληρώνεται στην (ομώνυμη) τονικότητα της Φα-δίεση-μείζονος.<sup>237</sup>

Κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1780, το αργό μέρος στα έργα σε μείζονα τρόπο εμφανίζεται και πάλι κυρίως στην υποδεσπόζουσα και την δεσπόζουσα, ενώ οι επιλογές της ομώνυμης και της σχετικής ελάσσονος παρουσιάζουν πλέον σαφή υποχώρηση.<sup>238</sup> Εν είδει

<sup>233</sup> Συγκεκριμένως, στα υπό εξέταση έργα του Haydn μεταξύ των ετών 1766-1781 σε μείζονα τρόπο, το αργό εσωτερικό μέρος τίθεται σε 37 περιπτώσεις στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας, σε 17 στην δεσπόζουσα, σε 16 στην ομώνυμη ελάσσονα και μόλις σε 3 στην σχετική ελάσσονα (δύο ακόμη ιδιόζουσες περιπτώσεις θα αναφερθούν χωριστά στην συνέχεια): υπάρχουν επίσης 3 αρχικά και 1 τελικό αργό μέρος, τα οποία εμφανίζονται φυσικά στην βασική τονικότητα. Στα έργα του Mozart σε μείζονα τρόπο που έχουν γραφεί από το 1762 έως το 1780, η υποδεσπόζουσα συναντάται σε σημαντικά μεγαλύτερη αναλογία από την δεσπόζουσα (σε 59 έργα έναντι 21), ενώ παράλληλα διαφαίνεται μια προτίμηση προς την σχετική ελάσσονα αντί της ομώνυμης (9 έναντι 6 περιπτώσεων, αντιστοίχως): εκτός από τέσσερα ακόμη έργα που σχολιάζονται παρακάτω, την περίοδο αυτή εντοπίζονται 14 αργά πρώτα μέρη και 2 finale σε αργή χρονική αγωγή στην βασική τονικότητα.

<sup>234</sup> Η ομώνυμη μείζονα επιλέγεται κατά την ίδια αυτή περίοδο (από τα μέσα της δεκαετίας του 1760 έως το 1780) σε 4 έργα σε ελάσσονα τρόπο του Haydn καθώς και σε 1 του Mozart, η σχετική μείζονα αφορά αποκλειστικά σε άλλα 4 έργα του Haydn, ενώ η χρήση της σχετικής της υποδεσπόζουσας εντοπίζεται σε 2 έργα του Haydn και σε άλλα 2 του Mozart: ειδικά σε συμφωνίες του Haydn, τέλος, παρουσιάζονται αφ’ ενός μιν μία και μοναδική περίπτωση αργού πρώτου μέρους σε ελάσσονα τρόπο και αφ’ ετέρου μία ιδιόζουσα περίπτωση τελικού αργού μέρους (βλ. παρακάτω).

<sup>235</sup> Πρβλ. Weber-Bockholdt, ό.π., σ. 157.

<sup>236</sup> Πρβλ. Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 78.

<sup>237</sup> Πρβλ. Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 325) και Webster (*Haydn’s “Farewell” Symphony...*, ό.π., σ. 13).

<sup>238</sup> Η διερεύνηση των έργων σε μείζονα τρόπο μεταξύ των ετών 1782-1790 του Haydn αποδεικνύει ότι οι επιλογές της υποδεσπόζουσας και της δεσπόζουσας είναι σχεδόν εξίσου εφαρμόσιμες στα αργά μέρη (19 έναντι 17 περιπτώσεων), ενώ δίπλα σε μόλις 5 παραδείγματα χρήσεως της ομώνυμης ελάσσονος δεν υφίσταται πλέον κανένα όσον αφορά στην σχετική ελάσσονα: υπάρχουν επιπλέον 5 αρχικά και 1 τελικό μέρος σε αργή χρονική αγωγή, τα οποία τίθενται στην βασική τονικότητα του έργου. Αντιθέτως, στα έργα σε μείζονα τρόπο του Mozart της περιόδου 1781-1791, η υπεροχή της υποδεσπόζουσας είναι συντριπτική, καθώς βρίσκει εφαρμογή σε 49 εσωτερικά αργά μέρη έναντι μόλις 14 στην δεσπόζουσα και 5 στην σχετική ελάσσονα (ενόσω η ομώνυμη ελάσσονα δεν χρησιμοποιείται καθόλου, κατά τρόπον αντιστρόφως ανάλογο – όσον αφορά στις δύο τελευταίες δυνατότητες – προς τις αντίστοιχες επιλογές του Haydn): υπάρχουν επίσης 7 αργά πρώτα μέρη και 4 finale σε αργή χρονική αγωγή, όλα (όπως είναι φυσικό) στην βασική τονικότητα, ενώ το αργό δεύτερο μέρος της αποσπασματικής *σονάτας για πιάνο – 4 χέρια σε Σολ-μείζονα* KV 497a / 357 & 500a / 357, όντας στην ίδια τονικότητα με το γρήγορο πρώτο μέρος, αποκαλύπτει ουσιαστικά την αυθαιρεσία της συνάθροισης σε ένα διμερές “έργο” δύο ανεξάρτητων αποσπασμάτων του Mozart μετά τον θάνατό του.

πειραματισμού, επιπροσθέτως, κάνουν την εμφάνισή τους δύο μεμονωμένες περιπτώσεις σχέσεων τρίτης: στην *σονάτα για πιάνο και βιολί σε Mi-ύφεση-μείζονα* KV 374f / 380 του Mozart αξιοποιείται η (ελάσσονα) σχετική της δεσπόζουσας (ακριβώς όπως και στο *κουαρτέττο* KV 158, αρκετά χρόνια νωρίτερα), ενώ στο *τρίο με πιάνο σε Λα-ύφεση-μείζονα* Hob. XV: 14 του Haydn γίνεται χρήση της (μείζονος) σχετικής της ελάσσονος υποδεσπόζουσας και μάλιστα με εναρμόνια αλλαγή (η Mi-μείζονα υποκαθιστά εν προκειμένω την “φανταστική” τονικότητα της Φα-ύφεση-μείζονος)! Τα ολιγάριθμα έργα των δύο αυτών συνθετών σε ελάσσονα τρόπο της ίδιας δεκαετίας παρουσιάζουν το αργό μέρος συνήθως στην σχετική μείζονα ή στην (επίσης μείζονα) σχετική της υποδεσπόζουσας, ενώ η ομώνυμη μείζονα υποχωρεί πλέον αισθητά.<sup>239</sup> Εξ άλλου, η (τελείως “ξένη” στην δημιουργία και των τριών κλασικών) μείζονα υποδεσπόζουσα του αργού μέρους του *τρίο με πιάνο σε ρε-ελάσσονα* KV 442 αποκαλύπτει αδιαμφισβήτητα την μεταθανάτια αυθαιρεσία που οδήγησε στην συναρμογή τριών ανεξάρτητων σπαραγμάτων από τα κατάλοιπα του Mozart σε ένα δήθεν ενιαίο “έργο”.

Στα έργα του Haydn της δεκαετίας του 1790 και της αυγής του επόμενου αιώνας, εντούτοις, λαμβάνει χώραν μια εντυπωσιακή διεύρυνση του φάσματος των εν χρήσει τονικών αποκλίσεων για τα αργά μέρη, κυρίως προς την κατεύθυνση ιδιαίτερος απομεμακρυσμένων σχέσεων τρίτης. Παρ’ όλα αυτά, ακόμη και κατά την όψιμη αυτή δημιουργική περίοδο, οι στενά συγγενικές τονικές σχέσεις εξακολουθούν να υπερισχύουν ποσοτικά: έτσι, σε ό,τι αφορά στον μείζονα τρόπο κατ’ αρχάς, παρατηρείται ότι σε 12 έργα το αργό εσωτερικό μέρος τίθεται στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας, για άλλα 9 επιλέγεται η δεσπόζουσα, σε 3 αξιοποιείται η ομώνυμη ελάσσονα και μόλις σε 1 γίνεται χρήση της σχετικής ελάσσονος.<sup>240</sup> Αξιοπρόσεκτες σχέσεις τρίτης εμφανίζονται στις ακόλουθες περιπτώσεις: α) η ομώνυμη (μείζονα) της σχετικής ελάσσονος βρίσκει εφαρμογή σε 5 αργά μέρη (στα μεσαία μέρη των τριμερών *τρίο με πιάνο* Hob. XV: 20, 25, 27 και 30, καθώς και στο τρίτο μέρος του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Φα-μείζονα* opus 77 αρ. 2 / Hob. III: 82).<sup>241</sup> β) η (μείζονα) σχετική της ελάσσονος υποδεσπόζουσας (πρβλ. το λίγο προγενέστερο *τρίο με πιάνο* Hob. XV: 14) εμφανίζεται στο *τρίο με πιάνο σε Mi-ύφεση-μείζονα* Hob. XV: 29 (με εναρμόνια μεταφορά της “φανταστικής” Ντο-ύφεση-μείζονος στην Σι-μείζονα, αλλά και σταδιακή επαναπροσέγγιση της βασικής Mi-ύφεση-μείζονος εντός του αργού μέρους), στο *κουαρτέττο εγχόρδων σε Mi-ύφεση-μείζονα* opus 76 αρ. 6 / Hob. III: 80 (όπου η Σι-μείζονα υποκαθιστά εκ νέου την εναρμονίως ισοδύναμή της Ντο-ύφεση-μείζονα) και στο *κουαρτέττο εγχόρδων σε Σολ-μείζονα* opus 77 αρ. 1 / Hob. III: 81.<sup>242</sup> και τέλος, γ) η ομώνυμη (μείζονα) της σχετικής

<sup>239</sup> Η ομώνυμη μείζονα συναντάται αυτήν την περίοδο μόνο σε 2 έργα σε ελάσσονα τρόπο του Haydn: αντιθέτως η σχετική μείζονα βρίσκει εφαρμογή στα αργά μέρη 3 έργων του Haydn και 5 του Mozart, ενώ για την σχετική της υποδεσπόζουσας ανιχνεύονται από 3 παραδείγματα σε αμφοτέρους τους δημιουργούς. Τέλος, 3 έργα σε ελάσσονα τρόπο του Haydn ξεκινούν με ένα αργό μέρος, το οποίο κατά τρόπον αναμενόμενο τίθεται στην εκάστοτε βασική τονικότητα.

<sup>240</sup> Υπάρχουν επιπλέον 3 αργά πρώτα μέρη στην μείζονα βασική τονικότητα του εκάστοτε έργου.

<sup>241</sup> Πρβλ. Louise E. Cuyler, “Tonal Exploitation in the Later Quartets of Haydn”, στο: H. C. Robbins Landon – Roger E. Chapman (επιμ.), *Studies in Eighteenth-Century Music: A Tribute to Karl Geiringer on his Seventieth Birthday*, Da Capo Press, New York 1979, σ. 141 (μόνο για το *κουαρτέττο* opus 77 αρ. 2 / Hob. III: 82).

<sup>242</sup> Πρβλ. Cuyler, “Tonal Exploitation...”, ό.π., σ. 140. Ο Herbert Seifert, αντιθέτως, στην συμβολή του “Die langsamen Sätze der späten Streichquartette Joseph Haydns”, στο: Jiri Vyslouzil – Petr Macek (επιμ.), *Colloquium: Die Instrumentalmusik (Struktur – Funktion – Ästhetik)*, Brno 1991, Masarykova univerzita, Brünn 1994, σ. 51, ενεργώντας κατά τρόπον τελείως πρόχειρο, δεν αντιλαμβάνεται ότι τα *κουαρτέττα* opus 76 αρ. 6 / Hob. III: 80 και opus 77 αρ. 1 / Hob. III: 81 παρουσιάζουν την ίδια ακριβώς τονική σχέση του αργού μέρους προς την βασική τονικότητα και χαρακτηρίζει το πρώτο εξ αυτών (opus 76 αρ. 6 / Hob. III: 80) ως “ιδιαίτερη περίπτωση”. Το ίδιο περίπου συμβαίνει και στην περίπτωση του Young (ό.π., σ. 18), ο οποίος προβαίνει σε μια ανούσια διάκριση της περιοχής της “βεβαρημένης έκτης” (opus 77 αρ. 1 / Hob. III: 81) από εκείνη της “εναρμόνιας βεβαρημένης έκτης” (opus 76 αρ. 6 / Hob. III: 80): καθώς όμως οι δύο αυτές περιοχές είναι εν τέλει λειτουργικά ταυτόσημες, το *κουαρτέττο* opus 76 αρ. 6 / Hob. III: 80 δεν εμπεριέχει κατ’ αποκλειστικότητα την “πιο ακραία περίπτωση σχέσεως τρίτης” μεταξύ των μερών του, όπως διατείνεται σχετικά ο Young.

της δεσπόζουσας αξιοποιείται στην *συμφωνία σε Μι-ύφεση-μείζονα* Hob. I: 99,<sup>243</sup> στο *τρίο με πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* Hob. XV: 22 και στο *κουαρτέττο εγχόρδων σε Ρε-μείζονα* opus 76 αρ. 5 / Hob. III: 79.<sup>244</sup> Ιδιάζουσα και μοναδική – στο έργο όχι μονάχα του Haydn, αλλά και των τριών κλασσικών εν γένει – είναι εξ άλλου η “ναπολιτάνικη” Μι-μείζονα (το εναρμόνιο ισοδύναμο της Φα-ύφεση-μείζονος) του αργού μέρους της *σονάτας για πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* Hob. XVI: 52 / WU 62!<sup>245</sup> Από την άλλη πλευρά, οι επιλογές που αφορούν στον ελάχιστο τρόπο περιλαμβάνουν μεν τις ήδη γνώριμες από το παρελθόν περιπτώσεις της σχετικής μείζονος (*συμφωνία σε ντο-ελάσσονα* Hob. I: 95), της ομώνυμης μείζονος (*τρίο με πιάνο σε φα-δίεση-ελάσσονα* Hob. XV: 26 και *κουαρτέττο εγχόρδων σε ρε-ελάσσονα* opus 76 αρ. 2 / Hob. III: 76) καθώς και της σχετικής της υποδεσπόζουσας (στα μεσαία αργά μέρη των *τρίο με πιάνο* Hob. XV: 19 και 23),<sup>246</sup> αλλά σε αυτές έρχεται τώρα να προστεθεί μια νέα, εντυπωσιακά απομεμακρυσμένη σχέση τρίτης: πρόκειται για την *μειζονοποιημένη* σχετική της ομώνυμης μείζονος στο αργό μέρος (στην Μι-μείζονα) του *κουαρτέττου εγχόρδων σε σολ-ελάσσονα* opus 74 αρ. 3 / Hob. III: 74!<sup>247</sup>

Κατά τρόπον μάλλον αναμενόμενο, τα έργα του Beethoven μέχρι το 1802 παρουσιάζουν σε γενικές γραμμές μια εικόνα αντίστοιχη με αυτήν της ύστερης περιόδου του Haydn. Μεταξύ των νεανικών συνθέσεων του Beethoven, η τονικότητα της υποδεσπόζουσας υπερσχύει σαφέστατα έναντι κάθε άλλης επιλογής για το αργό μέρος ενός έργου σε μείζονα τρόπο (21 περιπτώσεις), ενώ ακολουθούν σε συχνότητα εφαρμογής οι τονικότητες της δεσπόζουσας (11)<sup>248</sup> και – με ιδιαίτερη έμφαση – της ομώνυμης ελάσσονος (9)· τουναντίον, η σχετική ελάσσονα συναντάται σε 2 μόνο περιπτώσεις (στο *κουαρτέττο εγχόρδων σε Φα-μείζονα* opus 18 αρ. 1 και στο *ντουέττο για κλαρινέττο και φαγγόττο σε Φα-μείζονα* WoO 27 αρ. 2), ενώ η σχετική της δεσπόζουσας (γνώριμη ήδη από τις δύο προαναφερόμενες “εξαιρετικές” περιπτώσεις στο συνολικό έργο του Mozart) εμφανίζεται μονάχα στο αργό μέρος του νεανικού *κουαρτέττου με πιάνο σε Ρε-μείζονα* WoO 36 αρ. 2. Στην βασική τονικότητα του έργου παραμένουν 3 αργά πρώτα μέρη και άλλα 3 finale σε αργή χρονική αγωγή, καθώς και 2 εσωτερικά αργά μέρη της *σερενάτας για τρίο εγχόρδων σε Ρε-μείζονα* opus 8 (τα οποία ωστόσο μπορούν να θεωρηθούν και ως εξωτερικά, εφ’ όσον δεν ληφθεί υπ’ όψιν το – εισαγωγικό και καταληκτικό συνάμα – εμβατήριο). Από την άλλη πλευρά, οι απομεμακρυσμένες σχέσεις τρίτης αφορούν σχεδόν αποκλειστικά σε έργα της δεκαετίας του

<sup>243</sup> Πρβλ. πρωτίστως Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 25) και εν μέρει Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 590). Η συγκεκριμένη συμφωνία του Haydn είναι η μοναδική με αργό μέρος το οποίο παρουσιάζεται σε μια οποιαδήποτε απομεμακρυσμένη σχέση τρίτης από την βασική τονικότητα· ορθώς λοιπόν η Cuyler (ό.π., σ. 24) επισημαίνει γενικότερα ότι η επιλογή της τονικότητας του αργού μέρους είναι συντηρητικότερη στο είδος της συμφωνίας σε σχέση (τουλάχιστον) με εκείνο του κουαρτέττου εγχόρδων.

<sup>244</sup> Πρβλ. Cuyler (“Tonal Exploitation...”, ό.π., σ. 141) και Young (ό.π., σ. 17-18).

<sup>245</sup> Πρβλ. Klauwell, ό.π., σ. 64· Newman, ό.π., σ. 138· Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 205.

<sup>246</sup> Εάν υποθέσουμε ότι το ημιτελές *κουαρτέττο* opus 103 / Hob. III: 83 επρόκειτο να έχει ως βασική τονικότητα την ρε-ελάσσονα (κρίνοντας τουλάχιστον από το μενουέττο), τότε το αργό του μέρος – Andante grazioso σε Σι-ύφεση-μείζονα – θα μπορούσε να καταταγεί στην τελευταία αυτή κατηγορία (ως σχετική της υποδεσπόζουσας της βασικής τονικότητας του έργου). Παρ’ όλα αυτά, η βασική τονικότητα του ημιτελούς αυτού κουαρτέττου κάλλιστα θα μπορούσε να είναι η Ρε-μείζονα ή ακόμη η Φα-μείζονα· καθίσταται επομένως αντιληπτό ότι είναι αδύνατον να προσδιορισθεί η ακριβής θέση του αποσπασματικού αυτού έργου στο πλαίσιο μιας τυπολογίας της σχέσεως του αργού μέρους προς την βασική τονικότητα της συνθέσεως στην οποία αυτό εντάσσεται. – Επιπροσθέτως, ως επισημανθεί στο σημείο αυτό η ύπαρξη τριών αργών εναρκτήριων μερών σε ελάσσονα τονικότητα μεταξύ των όψιμων έργων του Haydn της δεκαετίας του 1790 (στην ίδια άλλωστε κατηγορία θα μπορούσε ίσως να υπαχθεί και το μοναδικό (αργό) μέρος της *σονάτας σε φα-ελάσσονα* Hob. XVII: 6 / χωρίς αρίθμηση WU).

<sup>247</sup> Πρβλ. Cuyler, “Tonal Exploitation...”, ό.π., σ. 140-141· Seifert, ό.π., σ. 51· Young, ό.π., σ. 17-18.

<sup>248</sup> Είναι ενδιαφέρουσα η παρατήρηση του Norbert J. Schneider (“Mediantische Harmonik bei Ludwig van Beethoven”, *Archiv für Musikwissenschaft* 35/3, 1978, σ. 219) πως ο Beethoven αποφεύγει σε γενικές γραμμές να χρησιμοποιήσει την δεσπόζουσα ως τονικότητα του αργού μέρους ενός έργου, επειδή αυτή συνιστά ήδη ένα καίριο λειτουργικό τονικό κέντρο στο πλαίσιο της μορφής σονάτας του εκάστοτε γρήγορου πρώτου μέρους.

1790 και περιορίζονται στις δυνατότητες που αξιοποιεί την ίδια χρονική περίοδο και ο Haydn – η αντιστοιχία αυτή δεν είναι μάλιστα μόνον “ποιοτικής” φύσεως αλλά ως έναν βαθμό και “ποσοτικής”: α) η ομώνυμη (μείζονα) της σχετικής ελάσσονος επιλέγεται για τα αργά μέρη 4 έργων (*τρίο με πιάνο σε Σολ-μείζονα* opus 1 αρ. 2, *σονάτα για πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* opus 7, *τρίο εγχόρδων σε Σολ-μείζονα* opus 9 αρ. 1 και *σονάτα για βιολί και πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* opus 12 αρ. 3), β) η (μείζονα) σχετική της ελάσσονος υποδεσπόζουσας εφαρμόζεται σε άλλες 2 περιπτώσεις (στο *κοντσέρτο για πιάνο σε Ντο-μείζονα* opus 15 και στο *κουαρτέττο εγχόρδων σε Ρε-μείζονα* opus 18 αρ. 3),<sup>249</sup> ενώ γ) η ομώνυμη (μείζονα) της σχετικής της δεσπόζουσας χρησιμοποιείται μόνο στο αργό μέρος της *σονάτας για πιάνο σε Ντο-μείζονα* opus 2 αρ. 3.<sup>250</sup> Στα έργα σε ελάσσονα τρόπο, διακρίνεται κατ’ αρχάς μια μικρή προτίμηση του Beethoven προς την τονικότητα της ομώνυμης μείζονος (που εντοπίζεται σε 4 αργά μέρη) έναντι της σχετικής μείζονος (σε 2) ή της σχετικής της υποδεσπόζουσας (σε 3), ενώ σε 2 ακόμη περιπτώσεις το αργό μέρος σε ελάσσονα τρόπο είναι και το εναρκτήριο. Όπως εξ άλλου συμβαίνει και στον ύστερο Haydn, ο Beethoven αρκείται την περίοδο αυτή σε μία αλλά “συναρπαστική” εφαρμογή απομεμακρυσμένης σχέσεως τρίτης στον ελάσσονα τρόπο και συγκεκριμένως στο *κοντσέρτο για πιάνο σε ντο-ελάσσονα* opus 37, όπου η τονικότητα της Μι-μείζονος του αργού μεσαίου μέρους συνιστά την *μειζονοποιημένη* σχετική της μείζονος δεσπόζουσας.<sup>251</sup>

Στα έργα του Beethoven από το 1802 και έπειτα παρατηρείται εξίσου μεγάλη πολλαπλότητα επιλογών ως προς την τονικότητα των αργών μερών. Δεδομένου όμως του ότι στα έργα σε μείζονα τρόπο υφίστανται πλέον όχι λιγότερες από εννέα διαφορετικές εναλλακτικές δυνατότητες, ο οριστικός παραγκωνισμός της τονικότητας της δεσπόζουσας συνιστά αναμφίβολα μια έκπληξη πρώτου μεγέθους!<sup>252</sup> Κατά τα άλλα, η υποδεσπόζουσα εξακολουθεί να διατηρεί την πρωτοκαθεδρία μεταξύ των διαθέσιμων τονικών επιλογών (10 σχετικές περιπτώσεις), ακολουθούμενη από την – σημαντικά αναβαθμισμένη στο έργο του Beethoven – ομώνυμη ελάσσονα (7), από την μάλλον “περιφρονημένη” σχετική ελάσσονα (4), καθώς και από την (μείζονα) σχετική της ελάσσονος υποδεσπόζουσας, η οποία εφαρμόζεται συγκεκριμένα στο *τριπλό κοντσέρτο σε Ντο-μείζονα* opus 56, στο *κοντσέρτο για πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* opus 73 (με εναρμόνια μεταβολή), στην *σονάτα για βιολί και πιάνο σε Σολ-μείζονα* opus 96, αλλά και στο *κουαρτέττο εγχόρδων σε Φα-μείζονα* opus 135. Οι υπόλοιπες περιπτώσεις είναι μεμονωμένες και ορισμένες μάλιστα από αυτές ιδιαιτέρως ασυνήθιστες: το (σχετικώς) αργό μέρος του *τρίο με πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* opus 70 αρ. 2 αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στην ομώνυμη (Ντο-μείζονα) της σχετικής ελάσσονος και στην ίδια την σχετική (ντο-ελάσσονα), εκείνο του *τρίο με πιάνο σε Σι-ύφεση-μείζονα* opus 97 αξιοποιεί την ομώνυμη (Ρε-μείζονα) της σχετικής της δεσπόζουσας,<sup>253</sup> στην *σονάτα για πιάνο σε Σι-ύφεση-μείζονα* opus 106 το αργό μέρος τίθεται στο εναρμόνιο ισοδύναμο (στην φα-

<sup>249</sup> Στην περίπτωση του *κοντσέρτου* opus 15 αναφέρεται επίσης ο Michael Thomas Roeder, στην μονογραφία του *Das Konzert*, Laaber-Verlag (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 4), Laaber 2000, σ. 173. Όσον αφορά δε στο *κουαρτέττο* opus 18 αρ. 3, ο Seifert (ό.π., σ. 52) παρατηρεί ορθώς ότι είναι το μοναδικό της εξάδος αυτής με μια απομεμακρυσμένη τονική σχέση τρίτης μεταξύ των μερών του· έτσι, ο συγγραφέας αντιδιαστέλλει την μάλλον συμβατική τονική πρακτική που ακολουθεί ο Beethoven στο είδος του κουαρτέττου εγχόρδων με τις ρηζικέλευθες τονικές σχέσεις που εντοπίζονται την ίδια χρονική περίοδο στα όψιμα κουαρτέττα του Haydn.

<sup>250</sup> Πρβλ. Klauwell, ό.π., σ. 93.

<sup>251</sup> Ο Wolfgang Osthoff (*Ludwig van Beethoven: Klavierkonzert Nr. 3 c-moll, op. 37*, Wilhelm Fink Verlag [Meisterwerke der Musik, Bd. 2], München 1965, σ. 17) υποδεικνύει εύστοχα την εξίσου απομεμακρυσμένη τονική σχέση που λαμβάνει χώραν στο *κουαρτέττο εγχόρδων* opus 74 αρ. 3 / Hob. III: 74 του Haydn· παρ’ όλα αυτά, εντελώς ταυτόσημη σχέση τρίτης με το προαναφερόμενο έργο του Haydn συναντάται μονάχα στο *κουαρτέττο εγχόρδων* opus 95 του Beethoven! Πρβλ. επίσης Klauwell (ό.π., σ. 93) και Roeder (ό.π., σ. 175).

<sup>252</sup> Το γεγονός αυτό μπορεί σίγουρα να ερμηνευθεί ικανοποιητικά ως απώτατη συνέπεια της προαναφερόμενης παρατήρησης του N. J. Schneider (ό.π., σ. 219), συγχρόνως όμως συνδέεται και με μια τάση εκτοπισμού της δεσπόζουσας ακόμη και από τον αρμονικό σχεδιασμό αυτής καθ’ εαυτής της μορφής *σονάτας* την ίδια περίοδο.

<sup>253</sup> Πρβλ. Klauwell, ό.π., σ. 93.

δίεση-ελάσσονα αντί της “φανταστικής” σολ-ύφεση-ελάσσονος) της ελασσονοποιημένης σχετικής της ελάσσονος υποδεσπόζουσας,<sup>254</sup> το καταληκτικό αργό μέρος της σονάτας για πιάνο σε *Μι-μείζονα* opus 109 επικυρώνει (όπως είναι αναμενόμενο) την βασική τονικότητα, ενώ το τρίτο μέρος του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Σι-ύφεση-μείζονα* opus 130 παρουσιάζεται στην σχετική (Ρε-ύφεση-μείζονα) της ομώνυμης ελάσσονος. Παράλληλα, στα αργά εσωτερικά μέρη των έργων σε ελάσσονα τρόπο επικρατεί πλέον συντριπτικά η επιλογή της σχετικής της υποδεσπόζουσας (7 περιπτώσεις),<sup>255</sup> ενώ οποιαδήποτε εναλλακτική δυνατότητα εμφανίζεται από μία και μόνο φορά: η ομώνυμη μείζονα στο *κουαρτέττο εγχόρδων σε μι-ελάσσονα* opus 59 αρ. 2,<sup>256</sup> η *μειζονοποιημένη* σχετική της ομώνυμης μείζονος στο *κουαρτέττο εγχόρδων σε φα-ελάσσονα* opus 95, καθώς και η ελάσσονα δεσπόζουσα στο σύντομο έκτο μέρος του *κουαρτέττου εγχόρδων σε ντο-δίεση-ελάσσονα* opus 131.<sup>257</sup>

Από την παραπάνω εξέταση μπορούν να εξαχθούν ορισμένα χρήσιμα συμπεράσματα, αρχής γενομένης από τις τονικές επιλογές για τα αργά μέρη των έργων σε μείζονα τρόπο. Η χρήση της *υποδεσπόζουσας* είναι η πλέον διαδεδομένη, όχι μόνο στον Mozart (όπως κατά κανόνα αναφέρεται στην βιβλιογραφία),<sup>258</sup> αλλά και στους Haydn και Beethoven – και μάλιστα καθ’ όλην την διάρκεια της σταδιοδρομίας τους. Η *δεσπόζουσα* αξιοποιείται σαφώς λιγότερο από την υποδεσπόζουσα μέχρι το 1780 περίπου· κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 18<sup>ου</sup> αιώνας, ωστόσο, ο μεν Haydn δείχνει να την εμπιστεύεται για τα αργά μέρη σχεδόν εξίσου με την υποδεσπόζουσα,<sup>259</sup> ενώ οι Mozart και Beethoven την αποφεύγουν εν πολλοίς, έως ότου ο δεύτερος την εγκαταλείψει οριστικά μετά το 1802 και την *δεύτερη συμφωνία* του (opus 36).<sup>260</sup> Η *ομώνυμη ελάσσονα* υπήρξε για τον Haydn μια εξίσου δημοφιλής δυνατότητα με την δεσπόζουσα έως το 1780, έπειτα όμως η χρήση της υποχώρησε σημαντικά.<sup>261</sup> για τον

<sup>254</sup> Πρβλ. Newman, ό.π., σ. 138.

<sup>255</sup> Εδώ συνυπολογίζεται ασφαλώς και η *σονάτα για βιολί και πιάνο* opus 47, το πρώτο μέρος της οποίας δεν είναι βεβαίως στην Λα-μείζονα (παρά την σύντομη “σολιστική” είσοδο του βιολιού σε αυτήν και τον αρχικό σπλισμό των τριών διέσεων, που εντούτοις γρήγορα αναιρείται), αλλά μονοσήμαντα στην λα-ελάσσονα!

<sup>256</sup> Στην ομώνυμη μείζονα παρουσιάζεται επίσης το καταληκτικό αργό μέρος της *σονάτας για πιάνο σε ντο-ελάσσονα* opus 111.

<sup>257</sup> Εξ άλλου, το αργό πρώτο μέρος του ίδιου κουαρτέττου εμφανίζεται αυτονόητα στην βασική (ελάσσονα) τονικότητα του έργου.

<sup>258</sup> Βλ. για παράδειγμα Cuthbert Morton Girdlestone, *Mozart's Piano Concertos*, Cassell, London 1958, σ. 43, καθώς επίσης Stefan Kunze, *Mozart: Jupiter-Sinfonie*, Wilhelm Fink Verlag (Meisterwerke der Musik, Bd. 50), München 1988, σ. 64. Ο W. Fischer (ό.π., σ. 69) υποστηρίζει ότι ο Mozart είναι κάπως πιο τολμηρός στις επιλογές του (υποδεσπόζουσα) από τον Haydn (ομώνυμη ελάσσονα), αλλά στην πραγματικότητα ισχύει μόνο το ότι η ομώνυμη ελάσσονα εμφανίζεται με μεγαλύτερη συχνότητα στον Haydn παρά στον Mozart· επίσης, ο Fischer αναφέρει γενικά ως πρώτη επιλογή την δεσπόζουσα και κατόπιν την υποδεσπόζουσα, γεγονός όμως που δεν επαληθεύεται από την εξέταση που προηγήθηκε. Ο Leisinger (ό.π., σ. 188 και 225), πάλι, επισημαίνει την ροπή του Mozart προς τις τονικότητες με περισσότερες υφέσεις για το αργό μέρος (επομένως προς την περιοχή της υποδεσπόζουσας), ενώ για τον Haydn υποστηρίζει – με αφορμή τα κοντσέρτα του – ότι προτιμά την τονικότητα της δεσπόζουσας για τα μεσαία μέρη: εντούτοις, σε σύνολο 19 σωζόμενων κοντσέρτων για 1-4 όργανα του Haydn, 11 διαθέτουν αργό μέρος στην υποδεσπόζουσα της βασικής τονικότητας έναντι μόλις 8 που επιλέγουν την δεσπόζουσα. Και η σχετική διερεύνηση του Alfred Einstein (*Mozart: Sein Charakter – Sein Werk*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1978, σ. 164-165) είναι μάλλον επιφανειακή, καθώς η υποδεσπόζουσα και η δεσπόζουσα δεν εμφανίζονται με την ίδια περίπου συχνότητα στο έργο του Mozart (όπως ο ίδιος αφήνει να εννοηθεί), ενώ οι σχέσεις τρίτης που αναφέρονται ως κύριο χαρακτηριστικό της τεχνοτροπίας του Haydn περιορίζονται ουσιαστικά στο όψιμο έργο του, δηλαδή στην περίοδο μετά τον θάνατο του Mozart, οπότε σίγουρα δεν είναι θεμιτό να εκλαμβάνονται ως μέτρο σύγκρισης των τονικών επιλογών του Mozart.

<sup>259</sup> Πρβλ. Somfai (“Vom Barock zur Klassik...”, ό.π., σ. 72) και Webster (*Haydn's “Farewell” Symphony...*, ό.π., σ. 212).

<sup>260</sup> Πρβλ. Siegmund Levarie – Ernst Levy, *A Dictionary of Musical Morphology*, Institut für Mittelalterliche Musikforschung (Wissenschaftliche Abhandlungen, Bd. 29), Henryville – Ottawa – Binningen 1980, σ. 44.

<sup>261</sup> Πρβλ. Klauwell, ό.π., σ. 63. Ο Somfai (“Vom Barock zur Klassik...”, ό.π., σ. 72) υποστηρίζει ότι η ομώνυμη τονικότητα συνιστά μια κληρονομιά της εποχής του μπαρόκ που επιπλέον σχετίζεται και με την ιδιαίτερη αρμονική αίσθηση του Haydn (στον βαθμό που η αντίθεση “χρώματος” επί της ίδιας θεμελίου προσλαμβάνει

Mozart, πάντως, η επιλογή αυτή ήταν ανέκαθεν ελάχιστα εφαρμόσιμη, σε αντίθεση με τον Beethoven, ο οποίος εν τέλει την αξιοποίησε στο έργο του περισσότερο και από την τονικότητα της δεσπόζουσας.<sup>262</sup> Η *σχετική ελάσσονα*, αντιθέτως, καλλιεργήθηκε κυρίως από τον Mozart (αν και σε σχετικώς περιορισμένο αριθμό έργων), ενώ τέθηκε ουσιαστικά στο περιθώριο της δημιουργίας τόσο του Haydn όσο και του Beethoven. Οι περίβλεπτες απομεμακρυσμένες *σχέσεις τρίτης* (κάθε είδους) είναι σχεδόν άγνωστες στον Mozart, αλλά και στον Haydn μέχρι το 1790 περίπου· έκτοτε όμως συνιστούν ένα γόνιμο πεδίο συνθετικού προβληματισμού (σχεδόν αποκλειστικά) μεταξύ των όψιμων κουαρτέτων εγχόρδων και των τριό με πιάνο του Haydn,<sup>263</sup> ενώ κατά τρόπον αρκετά αναμενόμενο έχουν σχεδόν αδιάλειπτη παρουσία στην δημιουργική πορεία του Beethoven, με ιδιαίτερη μάλιστα έμφαση στο ώριμο και ύστερο έργο του των τριών πρώτων δεκαετιών του 19<sup>ου</sup> αιώνας.<sup>264</sup> Η περίπτωση της ίδιας της *βασικής τονικότητας* είναι σχεδόν αλληλένδετη με όσα αργά μέρη εμφανίζονται ως εναρκτήρια ή καταληκτικά σε μια ευρύτερη σύνθεση,<sup>265</sup> έστω και αν στο “προκλαστικό” ρεπερτόριο ανιχνεύονται επιπλέον ελάχιστα δείγματα εσωτερικών αργών μερών στην βασική τονικότητα.<sup>266</sup> Τέλος, σε σονάτες για πιάνο του Haydn παρουσιάζονται ενίοτε μεμονωμένες περιπτώσεις αργού μέρους στην ναπολιτάνικη περιοχή (Hob. XVI: 52 / WU 62) καθώς και αργού μέρους εν είδει αυτοσχεδιαστικού παράσματος που δεν επικεντρώνεται σε κανένα τονικό κέντρο (Hob. XVI: 30 / WU 45).<sup>267</sup>

Τα έργα σε ελάσσονα τρόπο είναι πολύ λιγότερα σε ποσότητα και ως εκ τούτου περιορίζονται σε μικρότερο φάσμα επιλογών αναφορικών με την σχέση του αργού μέρους προς την βασική τονικότητα του έργου. Ο Haydn αρχικά εφαρμόζει συχνότερα την *σχετική*

---

μορφοποιητική σημασία). Ο ίδιος πάλι, σε άλλο κείμενό του (Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 205), επισημαίνει επίσης μια συναφή με την επιλογή της ομώνυμης ελάσσονος αίσθηση “αρχαϊκού” ύφους σε ορισμένα αργά μέρη κυρίως σονατών για πιάνο.

<sup>262</sup> Ο James Webster, στην συμβολή του “Traditional Elements in Beethoven’s Middle-Period String Quartets”, στο: Robert Winter – Bruce Carr (επιμ.), *Beethoven, Performers, and Critics (The International Beethoven Congress, Detroit 1977)*, Wayne State University Press, Detroit 1980, σ. 101, υπαινίσσεται την κοινή αυτή πρακτική στους Haydn και Beethoven, αναφέροντας ως παραδείγματα ορισμένα κουαρτέτα εγχόρδων, χωρίς μάλιστα να διακρίνει ανάμεσα σε μείζονα και ελάσσονα τρόπο αναφορικά με την βασική τονικότητα.

<sup>263</sup> Πρβλ. Somfai (“Vom Barock zur Klassik...”, ό.π., σ. 72 και κυρίως 164), Brauner (ό.π., σ. 423), καθώς επίσης Ethan Haimo (“Remote Keys and Multi-movement Unity: Haydn in the 1790s”, *The Musical Quarterly* 74/2, 1990, σ. 242-245), ο οποίος παρακάτω (ό.π., σ. 244 και κυρίως 267) παρατηρεί ότι η πυκνή χρήση απομεμακρυσμένων τονικών σχέσεων στο ύστερο έργο του Haydn οφείλεται στην παράλληλη χρονικά διερεύνηση αντίστοιχων δυνατοτήτων και εντός ενός μεμονωμένου μέρους· επομένως, ο συνολικός τονικός σχεδιασμός ενός έργου εύλογα εκλαμβάνεται ως προέκταση ανάλογων αρμονικών αναζητήσεων στο δομικό πλαίσιο των επιμέρους μερών του. Σε αντίστοιχο υπαινιγμό πάνω στο ίδιο ζήτημα προβαίνει επίσης ο Webster, *Haydn’s “Farewell” Symphony...*, ό.π., σ. 212-213.

<sup>264</sup> Πρβλ. επίσης Haimo, “Remote Keys and Multi-movement Unity...”, ό.π., σ. 267.

<sup>265</sup> Πρβλ. Weber-Bockholdt, ό.π., σ. 153.

<sup>266</sup> Οι Klauwell (ό.π., σ. 63), Cuyler (“Tonal Exploitation...”, ό.π., σ. 137), Somfai (“Vom Barock zur Klassik...”, ό.π., σ. 66) και Brauner (ό.π., σ. 425) επισημαίνουν ότι η πρακτική αυτή συναντάται κυρίως σε πρώιμα έργα – διαφόρων ειδών – του Haydn. Η Weber-Bockholdt (ό.π., σ. 157), επίσης, χαρακτηρίζει την ίδια πρακτική ως “παροδικό φαινόμενο στον βιεννέζικο προκλαστικισμό”. Μετά το 1780, πάντως, αργά εσωτερικά μέρη στην βασική τονικότητα διαθέτει μόνον η δομικώς ιδιάζουσα και υφολογικώς ετεροχρονισμένη *σερενάτα για τριό εγχόρδων* opus 8 του Beethoven.

<sup>267</sup> Όσον αφορά σε τοποθετήσεις μερικών ακόμη γνωστών θεωρητικών επί του ίδιου ζητήματος, ο Ebenezer Prout (*Applied Forms: A Sequel to ‘Musical Form’*, Augener, London 1895 [fourth edition], σ. 245-246), αναφέρει κατά σειράν τις δυνατότητες εφαρμογής της υποδεσπόζουσας, της δεσπόζουσας, της σχετικής ελάσσονος (για την οποία πάντως παρατηρεί ότι η χρήση της σταδιακώς υποχωρεί), της (ακόμη σπανιότερης) σχετικής της δεσπόζουσας, της ομώνυμης ελάσσονος και των σχέσεων υπερκείμενης και υποκείμενης τρίτης από την θεμέλιο της βασικής τονικότητας· εντούτοις, η περίπτωση της επίσης μνημονευόμενης ελάσσονος υποδεσπόζουσας δεν βρίσκει καμία εφαρμογή στο έργο των τριών κλαστικών. Από την πλευρά του ο Ratner (*Classic Music...*, ό.π., σ. 323) προβαίνει σε μια πολύ επιφανειακή προσέγγιση του εν λόγω ζητήματος, περιλαμβάνοντας μάλιστα στις δυνατές (και – υποτίθεται – αρκετά συνήθεις) περιπτώσεις για το αργό μέρος την έβδομη βαθμίδα (!), η οποία ωστόσο δεν εντοπίζεται πουθενά στους Haydn, Mozart και Beethoven.



και την *ομώνυμη μείζονα*<sup>268</sup> απ' ό,τι την *σχετική της υποδεσπόζουσας*, αλλά αργότερα και οι τρεις αυτές δυνατότητες αξιοποιούνται χωρίς τελικά να διαφαίνεται κάποια ιδιαίτερη προτίμηση προς κάποια εξ αυτών. Για τα αργά πρώτα μέρη σε ελάσσονα τρόπο δεν υφίσταται άλλη επιλογή πέραν της *βασικής τονικότητας*, ενώ η μοναδική περίπτωση αργού τελικού μέρους (στην *συμφωνία* Hob. I: 45) ξεκινά από την *σχετική* και καταλήγει στην *ομώνυμη μείζονα*!<sup>269</sup> Τέλος, μία και μοναδική – αλλά εξόχως – απομεμακρυσμένη σχέση τρίτης παρουσιάζεται στο όψιμο *κουαρτέττο εγχόρδων* opus 74 αρ. 3 / Hob. III: 74.<sup>270</sup> Για τον Mozart η επιλογή της *σχετικής* και της *σχετικής της υποδεσπόζουσας* γίνεται κατ' ουσίαν επί ίσοις όροις,<sup>271</sup> ενώ η *ομώνυμη μείζονα* παρουσιάζεται σε μία και μοναδική – και μάλιστα σχετικώς πρώιμη – περίπτωση (στο *κουαρτέττο εγχόρδων* KV 173). Στον Beethoven, αντιθέτως, είναι χαρακτηριστική η προτίμηση της *ομώνυμης μείζονος* μέχρι το 1800 περίπου και κατόπιν της *σχετικής της υποδεσπόζουσας* (η οποία συνολικά υπερισχύει όλων των άλλων τονικών επιλογών), ενώ η *σχετική μείζονα* βρίσκει πολύ περιορισμένη εφαρμογή. *Σχέσεις τρίτης* απαντώνται σε δύο μόνο έργα (στο *κοντσέρτο για πιάνο* opus 37 και στο *κουαρτέττο εγχόρδων* opus 95), πλην όμως σε αμφότερες αυτές τις περιπτώσεις παρουσιάζονται οι πλέον απομεμακρυσμένες δυνατότητες (όπως άλλωστε και στην μεμονωμένη ανάλογη περίπτωση στο έργο του Haydn)! Μοναδική στο σύνολο του ρεπερτορίου των τριών κλασσικών είναι η εφαρμογή της *ελάσσονος δεσπόζουσας* στο έκτο μέρος του *κουαρτέττου εγχόρδων* opus 131. Εξ άλλου, όλα τα αργά εναρκτήρια μέρη τίθενται ασφαλώς στην *βασική ελάσσονα τονικότητα*, ενώ στην μοναδική περίπτωση αργού καταληκτικού μέρους (στην *σονάτα για πιάνο* opus 111) αξιοποιείται η δυνατότητα της *ομώνυμης μείζονος* (εν μέρει όπως και στην *συμφωνία* Hob. I: 45 του Haydn).<sup>272</sup>

<sup>268</sup> Πρβλ. Klauwell (ό.π., σ. 63) και Somfai (“Vom Barock zur Klassik...”, ό.π., σ. 72).

<sup>269</sup> Πρβλ. την σχετική παρατήρηση του Rey Morgan Longyear (“The Minor Mode in Eighteenth-Century Sonata Form”, *Journal of Music Theory* 15/1-2, 1971, σ. 224), ο οποίος, αναφερόμενος ειδικά στους Haydn και Mozart, υποστηρίζει ότι ακόμη και σε έργα με εναρκτήριο μέρος σε ελάσσονα τονικότητα το finale (ανεξαρτήτως της χρονικής του αγωγής) τίθεται συχνά στην ομώνυμη μείζονα.

<sup>270</sup> Ο Webster (*Haydn's “Farewell” Symphony...*, ό.π., σ. 219) αναφέρεται γενικότερα στις δυνατότητες τονικής διάρθρωσης των έργων σε ελάσσονα τρόπο του Haydn διακρίνοντας τρεις τύπους: α) τον “φυσιολογικό”, ο οποίος περιλαμβάνει τις περιπτώσεις της *σχετικής*, της *σχετικής της υποδεσπόζουσας* και ενδεχομένως και της *ομώνυμης μείζονος*, β) τον “απομεμακρυσμένο”, ο οποίος ουσιαστικά αντιστοιχεί μόνο στο *κουαρτέττο* opus 74 αρ. 3 / Hob. III: 74, και γ) τον “μονοτονικό”, που αφορά στις περιπτώσεις έργων με αργό πρώτο μέρος ή με αργά εσωτερικά μέρη στην *σχετική* (!) είτε ενδεχομένως στην ομώνυμη μείζονα. Είναι προφανείς οι ασάφειες και οι αδυναμίες της προτεινόμενης αυτής τυπολογίας, γι' αυτό και δεν την λαμβάνω καθόλου υπ' όψιν μου.

<sup>271</sup> Ο Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 317) υποστηρίζει ότι η *σχετική της υποδεσπόζουσας* προτιμάται σε έργα περισσότερο φιλόδοξα και σημαντικά (“πολυεπίπεδα”, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει), ενώ η τονικότητα της *σχετικής μείζονος* συνδέεται με απλούστερες συνθέσεις. Η αξιολογική αυτή κρίση δεν με βρίσκει σύμφωνο: πώς θα μπορούσε άραγε να διακρίνει π.χ. κανείς την ποιότητα των *κοντσέρτων για πιάνο* KV 466 και 491 ή των *σονατών για πιάνο* KV 300d / 310 και 457 βάσει ενός τόσο αυθαίρετου κριτηρίου; Επιπλέον, η συναφής παρατήρηση του Flothuis (ό.π., σ. 21-22), σχετικώς με το ότι τρία έργα στην σολ-ελάσσονα (το *κοντσέρτο εγχόρδων* KV 516 και οι *συμφωνίες* KV 173dB / 183 και 550) παρουσιάζουν το αργό τους μέρος στην Μι-ύφεση-μείζονα (*σχετική της υποδεσπόζουσας*), αγνοεί προκλητικά την ύπαρξη του θαυμάσιου *κουαρτέττου με πιάνο* KV 478, επίσης στην σολ-ελάσσονα, το αργό μέρος του οποίου τίθεται στην (σχετική) Σι-ύφεση-μείζονα!

<sup>272</sup> Τα δεδομένα που αναφέρει ο Prout (*Applied Forms...*, ό.π., σ. 246) για τον ελάσσονα τρόπο καλύπτουν σε γενικές γραμμές τις περιπτώσεις που διαπιστώθηκαν και εδώ, αν και επιπροσθέτως γίνεται λόγος για την περιοχή της μείζονος δεσπόζουσας, η οποία εντούτοις δεν υφίσταται σε κανένα αργό μέρος έργου του Haydn, του Mozart ή του Beethoven. Η γενική διαπίστωση του Longyear (“The Minor Mode...”, ό.π., σ. 224), ότι το αργό μέρος ενός έργου σε ελάσσονα τρόπο τίθεται συνήθως σε μια μείζονα τονικότητα, είναι οπωσδήποτε εύστοχη, σε αντίθεση με την μονομερή άποψη του Stefan Kunze (*Mozart: Sinfonie g-Moll KV 550*, Wilhelm Fink Verlag [Meisterwerke der Musik, Bd. 6 / Zweite, verbesserte und erweiterte Auflage], München 1998, σ. 46), ο οποίος προβάλλει αδικαιολόγητα την *σχετική μείζονα* έναντι των υπολοίπων δυνατών επιλογών.

## Παράρτημα 2

## Μια αναλυτική προσέγγιση του φαινομένου της άμεσης σύνδεσης του αργού μέρους με το εκάστοτε επόμενο

Το τελευταίο ζήτημα που αξίζει αναφοράς στο πλαίσιο του παρόντος κεφαλαίου είναι σχετικό με ένα φαινόμενο που τείνει να περιορίσει τον βαθμό αυτονομίας του αργού μέρους προς όφελος της ενότητας και της συνοχής του συνολικού έργου. Αρκετοί θεωρητικοί έχουν αναφερθεί στην άμεση διασύνδεση μεταξύ δύο μερών και έχουν επιπλέον εξετάσει τις συνέπειες της εφαρμογής της: ο Ebenezer Prout, π.χ., παρατηρεί ότι σε ορισμένες περιπτώσεις το μεσαίο (αργό) μέρος αποτελεί ένα είδος εισαγωγής που οδηγεί κατ' ευθείαν στο finale,<sup>273</sup> ενώ ο Hugo Leichtentritt θεωρεί ότι η άμεση αυτή συνέχεια από το ένα μέρος στο επόμενο συνιστά μια εφαρμογή της ιδέας (τεχνοτροπίας) της “φαντασίας” στο είδος της σονάτας,<sup>274</sup> κρίνοντας επομένως ότι η τεχνική της άμεσης σύνδεσης δύο μερών είναι ένα μάλλον εξωγενές χαρακτηριστικό που μπορεί να ενσωματωθεί στα κυκλικά έργα του κλασικισμού (και όχι μόνον). Κανένας όμως δεν μελέτησε διεξοδικότερα το εν λόγω ζήτημα από τον Lewis Lockwood, ο οποίος με αφορμή το ώριμο έργο του Beethoven προτείνει μια τυπολογία ως προς τους διαφορετικούς τρόπους πραγμάτωσης αυτής της άμεσης σύνδεσης μεταξύ δύο μερών. Σύμφωνα λοιπόν με αυτήν την θεώρηση, μπορούν να γίνουν αντιληπτές τρεις διαφορετικές περιπτώσεις: α) Στην πρώτη από αυτές υπάγονται μέρη πλήρους εκτάσεως και δομικώς ολοκληρωμένα, με τέλεια πτώση στο τέλος τους και την ένδειξη “attacca”, ώστε το επόμενο μέρος να ξεκινήσει χωρίς καθυστέρηση· προαιρετικά, είναι δυνατόν μετά την τέλεια πτώση να ακολουθήσει και μια σύντομη αρμονική προετοιμασία του επομένου μέρους. β) Στην δεύτερη περίπτωση κατατάσσονται μέρη που – σε τονικό τουλάχιστον επίπεδο – δεν ολοκληρώνονται, αφού αντί της αναμενόμενης κατάληξης σε μια τέλεια πτώση παρουσιάζεται μια μετάβαση προς το επόμενο μέρος. γ) Στην πιο ακραία εκδοχή αυτού του φαινομένου, συναντώνται μέρη μικρής σχετικά εκτάσεως, τα οποία μένουν ημιτελή τόσο από τονικής όσο και από δομικής απόψεως και που εκ των υστέρων γίνονται αντιληπτά ως (αργές) “εισαγωγές” στο εκάστοτε επόμενο μέρος μάλλον, παρά ως αυτόνομα μέρη.<sup>275</sup>

Αξιολογώντας τα παραπάνω, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι στην πρώτη περίπτωση η προτεινόμενη τυπολογία καθίσταται πραγματικά χρήσιμη μόνον εφ' όσον μεσολαβεί μια αρμονική μετάβαση μετά την τέλεια πτώση του αργού μέρους· διαφορετικά, η προσθήκη της ένδειξης “attacca” σε ένα κομμάτι με τυπική, κατά τα λοιπά, κατάληξη στην τονική αφορά αποκλειστικά σε ζητήματα εκτελεστικής πρακτικής.<sup>276</sup> Συνεπώς, οι δύο πρώτες κατηγορίες διαφέρουν σαφώς μεταξύ τους υπό την απαρέγκλιτη προϋπόθεση ότι στην μεν πρώτη ένα (αργό) μέρος είναι ολοκληρωμένο αφ' εαυτού και ό,τι ακολουθεί μετά την κατάληξή του εξυπηρετεί μονάχα την άμεση σύνδεσή του με το επόμενο μέρος,<sup>277</sup> ενώ στην

<sup>273</sup> Prout, *Applied Forms...*, ό.π., σ. 247.

<sup>274</sup> Leichtentritt, ό.π., σ. 163.

<sup>275</sup> Lewis Lockwood, *Beethoven: Studies in the Creative Process*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) – London 1992, σ. 182.

<sup>276</sup> Ο Lockwood (ό.π., σ. 182) αναφέρει ως παράδειγμα της πρώτης αυτής κατηγορίας την *σονάτα για πιάνο* opus 27 αρ. 2 του Beethoven, όπου βεβαίως υποδεικνύεται ότι τα δύο πρώτα μέρη πρέπει να εκτελεστούν χωρίς κάποια ανάπαυλα ανάμεσά τους, ωστόσο το (αργό) πρώτο μέρος δεν διαμορφώνεται κατά τρόπον τέτοιον, ώστε να προετοιμάσει το αμέσως επόμενο και κατά συνέπεια να συνδεθεί άμεσα μαζί του!

<sup>277</sup> Όπως π.χ. συμβαίνει στην περίπτωση του αργού μέρους της *σονάτας για βιολί και πιάνο* opus 96 του Beethoven (βλ. Lockwood, ό.π., σ. 182): στην ίδια κατηγορία όμως εντάσσεται και το αργό μέρος του *κουαρτέτου εγχόρδων* opus 95, το οποίο εσφαλμένως ο Lockwood (ό.π.) κατατάσσει στην δεύτερη κατηγορία,

δεύτερη το πρώτο κατά σειρά μέρος ουσιαστικά δεν ολοκληρώνεται, αφού σε τονικό τουλάχιστον επίπεδο παραμένει ανοικτό, επιζητώντας έτσι την “λύση” του στο επόμενο.<sup>278</sup> Περισσότερο προβληματική είναι η διάκριση ανάμεσα στην δεύτερη και την τρίτη κατηγορία της τυπολογίας του Lockwood, καθώς εδώ τίθεται ως αφοριστικό κριτήριο η “μικρή έκταση” του μέρους που συνδέεται με το επόμενο, στοιχείο όμως το οποίο δεν είναι μετρήσιμο και που επομένως δεν μπορεί να οριστεί κατά τρόπον σαφή, δηλαδή “αντικειμενικό”. Έχει ενδιαφέρον να εξετάσει κανείς προσεκτικά τα μπετοβενικά παραδείγματα που αναφέρει ο ίδιος ο Lockwood: το *Adagio con espressione* της *σονάτας* opus 27 αρ. 1 είναι σχετικώς σύντομο, πλην όμως μέχρι την θέση του μ. 24 έχει ολοκληρωθεί πλήρως μια τριμερής ασματική μορφή.<sup>279</sup> το αργό μέρος της *σονάτας* opus 81a μπορεί μιν να μην ολοκληρώνεται τονικώς, αλλά τουλάχιστον στα πρώτα 36 μέτρα έχει πραγματοποιηθεί στην πληρότητά της μια μορφή *σονάτας* χωρίς *επεξεργασία*.<sup>280</sup> κάτι ανάλογο συμβαίνει και στην “*Introduzione*” της *σονάτας* opus 53, καθώς στα 28 μέτρα του αργού αυτού μέρους αναπτύσσεται ουσιαστικά μια αυθύπαρκτη τριμερής μορφή, έστω και αν δεν ολοκληρώνεται σε τονικό επίπεδο.<sup>281</sup> τέλος, στο σύντομο αργό μέρος της *σονάτας* opus 101 διακρίνονται δύο δομικές ενότητες, εκ των οποίων η δεύτερη καταλήγει στην δεσπόζουσα και έτσι δίνει πράγματι την εντύπωση ενός μέρους που “διακόπτεται” προτού ολοκληρωθεί, προκειμένου να λειτουργήσει αναδρομικώς ως εισαγωγή στο γρήγορο τελικό μέρος.<sup>282</sup> Κατά την προσωπική μου λοιπόν άποψη, ασφαλές κριτήριο για μια τέτοια διάκριση (δεδομένης της “ανοικτής” τονικής κατάληξης) προσφέρει μόνο ο δομικός-θεματικός παράγοντας και συγκεκριμένα το κατά πόσον στο εκάστοτε (αργό) μέρος που συνδέεται άμεσα με το επόμενο πραγματώνεται ένα οποιοδήποτε ολοκληρωμένο μορφολογικό πρότυπο. Ως εκ τούτου, λαμβάνοντας εκ νέου υπ’ όψιν τα προαναφερόμενα παραδείγματα, το opus 27 αρ. 1 θα πρέπει να ενταχθεί στην πρώτη κατηγορία της παρούσας τυπολογίας (ολοκληρωμένη μορφή, τέλεια πτώση στην τονική και επιπρόσθετη μετάβαση προς το επόμενο μέρος), τα opus 53 και 81a στην δεύτερη (ολοκληρωμένη μορφή, αλλά ατελής κατάληξη που παράλληλα λειτουργεί ως μετάβαση προς το επόμενο μέρος), ενώ μόνο το opus 101 είναι εν τέλει αντιπροσωπευτικό της τρίτης κατηγορίας (ημιτελής μορφή και ατελής κατάληξη με μεταβατική λειτουργία προς το επόμενο μέρος).<sup>283</sup>

Ιστορικά, το φαινόμενο της άμεσης διασύνδεσης δύο μερών εντοπίζεται, ως γνωστόν, σε αρκετά κομμάτια ενόργανης μουσικής του μπαρόκ.<sup>284</sup> Οι συνθέτες του κλασικισμού,

---

ενώ είναι σαφές ότι ολοκληρώνεται με μια τέλεια πτώση, προτού εμφανισθεί η τελική συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης που προετοιμάζει την έναρξη του επόμενου μέρους.

<sup>278</sup> Χαρακτηριστικά αυτής της διαδικασίας είναι τα παραδείγματα που αναφέρει ο Lockwood (ό.π., σ. 182): η *σονάτα για πιάνο* opus 57 και το *κουαρτέτο εγχόρδων* opus 59 αρ. 1.

<sup>279</sup> Βλ. Lockwood (ό.π., σ. 184). Πρβλ. επίσης την διττή ερμηνεία του Benary (ό.π., σ. 135-136), ο οποίος δεν παίρνει τελικά θέση αναφορικά με το κατά πόσον το συγκεκριμένο απόσπασμα συνιστά ανεξάρτητο μέρος ή “εισαγωγή” στο finale.

<sup>280</sup> Βλ. Lockwood, ό.π., σ. 184.

<sup>281</sup> Βλ. ό.π.

<sup>282</sup> Βλ. ό.π., σ. 186.

<sup>283</sup> Η εδώ προτεινόμενη τυπολογία καλύπτει ουσιαστικά όλες τις περιπτώσεις που ακροθιγώς και μόνον αναφέρει ο William Earl Caplin, στην μονογραφία του *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York – Oxford 1998, σ. 281: α) αργό μέρος που ολοκληρώνεται με μια τέλεια πτώση και έπειτα οδηγείται μέσω επιπρόσθετου περάσματος σε μια τελική δεσπόζουσα· β) αργό μέρος, η κατάληξη του οποίου οδηγεί απρόσμενα στην δεσπόζουσα και καταλήγει σε αυτήν ή (συχνότερα) όπου η αναμενόμενη καταληκτική τέλεια πτώση αποτυγχάνει να πραγματοποιηθεί και αντ’ αυτής εμφανίζεται η δεσπόζουσα (συνήθως μετά από απατηλή πτώση)· και γ) αργό μέρος που μπορεί να θεωρηθεί ως “εισαγωγή” του επομένου μέρους (σε εξαιρετικά σπάνιες περιπτώσεις, όπως εμφατικά σημειώνεται) – η ιδέα, εξ άλλου, ότι ο συνδυασμός ενός τέτοιου ημιτελούς αργού μέρους με το ακόλουθο γρήγορο λειτουργεί κατ’ αναλογία προς την “αργή εισαγωγή” που προτάσσεται ενός γρήγορου (συνήθως εναρκτήριου) μέρους, διατυπώνεται και από τον Brauner, ό.π., σ. 285.

<sup>284</sup> Εύστοχα συνεπώς ο Caplin (ό.π., σ. 209) χαρακτηρίζει ως “απομεινάρι του μπαρόκ” την κατάληξη ενός αργού μέρους στην δεσπόζουσα και την αναμονή της “λύσης” της στην τονική μέχρι την έναρξη του επομένου

επομένως, δεν έκαναν εν προκειμένω τίποτε περισσότερο από το να εφαρμόσουν σε (σχετικώς ολιγάριθμα) έργα τους μια ήδη γνωστή συνθετική τεχνική. Ενδιαφέρουσα ωστόσο είναι η εξέταση των προϋποθέσεων υπό τις οποίες οι Haydn, Mozart και Beethoven επιλέγουν να συνδέσουν κάποια μέρη μεταξύ τους, λαμβάνοντας συγκεκριμένως υπ' όψιν μας τις διάφορες χρονικές περιόδους της δημιουργίας τους καθώς και τα διαφορετικά είδη ενόργανης μουσικής. Παρουσιάζει λοιπόν εξαιρετική σπουδαιότητα για την παρούσα διερεύνηση η παρατήρηση ότι ο Haydn δεν συνδέει σε καμία περίπτωση δύο μέρη μεταξύ τους κατά την πρώιμη δημιουργική του περίοδο (τουλάχιστον μέχρι το 1765 περίπου), γεγονός που μπορεί να αποδοθεί στην ευρύτερη συνθετική πρακτική του βιεννέζικου περιβάλλοντός του την εποχή του προκλασικισμού. Επίσης, η άμεση σύνδεση μεταξύ δύο μερών δεν εφαρμόζεται καθόλου στα είδη της συμφωνίας και του κοντσέρτου, ενώ συναντάται μόνο κατ' εξαίρεση στο είδος του κουαρτέτου εγχόρδων και συγκεκριμένως στα opus 20 αρ. 2 / Hob. III: 32 (του 1772) και opus 54 αρ. 2 / Hob. III: 57 (γραμμένο έως το 1788).<sup>285</sup> Αντιθέτως, το φαινόμενο αυτό αφορά σε σημαντικό αριθμό σονατών για πιάνο (8 ή 9)<sup>286</sup> καθώς και τρίο με πιάνο (7): συγκεκριμένως, μεταξύ των σονατών βρίσκουμε την Hob. XVI: 47bis / WU 19 (γραμμένη στα μέσα της δεκαετίας του 1760), τις Hob. XVI: 33 / WU 34, Hob. XVI: 24 / WU 39, Hob. XVI: 30 / WU 45, Hob. XVI: 31 / WU 46,<sup>287</sup> Hob. XVI: 37 / WU 50 και Hob. XVI: 38 / WU 51 (της δεκαετίας του 1770) καθώς και τις Hob. XVI: 34 / WU 53 και Hob. XVI: 47 / WU 57 (της δεκαετίας του 1780), ενώ μεταξύ των τρίο συγκαταλέγονται μόνο τα ώριμα και όψιμα Hob. XV: 7, 14, 16, 18, 24, 29 και 30 (γραμμένα μεταξύ των ετών 1785 και 1796 ή 1797).<sup>288</sup>

μέρους. Παράλληλα, επισημαίνει τα οφέλη (ενίσχυση των δεσμών μεταξύ των μερών ενός έργου), αλλά και τους κινδύνους (υποβάθμιση της αυτονομίας του αργού μέρους) που συνεπιφέρει μια τέτοια ασθενής κατάληξη στον κλασικισμό.

<sup>285</sup> Ο Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 191) αναφέρει ότι στις συμφωνίες και τα κουαρτέτα εγχόρδων το φαινόμενο της διασύνδεσης δύο μερών είναι περιορισμένο, εξαιτίας του ότι τα είδη αυτά είχαν ήδη από το τέλος της δεκαετίας του 1760 παγιωθεί ως τετραμερή και επιπλέον προορίζονταν για δημόσιες εκτελέσεις. Στην συνέχεια (ό.π., σ. 294), κατονομάζει τις δύο "εξαιρετικές" περιπτώσεις αργού μέρους που συνδέονται άμεσα με το εκάστοτε επόμενο (μενουέττο), όπου είχε κάνει και σε ένα παλαιότερο κείμενό του ("Traditional Elements...", ό.π., σ. 102), όπου επιπλέον τα δύο αυτά παραδείγματα του Haydn συσχετίζονταν με τα *κουαρτέτα εγχόρδων* opera 59 αρ. 1 και 95 του Beethoven. Ο Brauner (ό.π., σ. 268), πάλι, υποστηρίζει ότι ο σχεδόν παντελής αποκλεισμός της τεχνικής αυτής από τα είδη της συμφωνίας και του κουαρτέτου εγχόρδων οφείλεται σε δραματουργικούς και δομικούς λόγους, χωρίς ωστόσο να δίνει διευκρινίσεις επ' αυτών (αν και εν τέλει διαφαίνεται ότι συντάσσεται πλήρως με την άποψη του Webster): τα δύο κουαρτέτα που μας ενδιαφέρουν εδώ, κατονομάζονται επίσης στην εργασία του (ό.π.).

<sup>286</sup> Ο υπολογισμός αυτός εξαρτάται από το αν θεωρεί κανείς τις *σονάτες* Hob. XVI: 47bis / WU 19 και Hob. XVI: 47 / WU 57 ως δύο εκδοχές του ίδιου έργου ή ως δύο ξεχωριστά έργα. Η παλαιότερη εκδοχή είναι στην μιελάσσονα και τα μέρη της ακολουθούν την ιδιόζουσα διαδοχή Adagio – Allegro – Finale: tempo di Menuet. Η νεώτερη αντιθέτως (η γνησιότητα της οποίας ελέγχεται από μερικούς ερευνητές) είναι βασισμένη στην Φαμείζονα και ξεκινά με ένα πρωτότυπο Moderato, το οποίο ακολουθείται μονάχα από τα δύο πρώτα μέρη της παλαιότερης εκδοχής, σε μεταφορά κατά ένα ημιτόνιο υψηλότερα (τα οποία μάλιστα αναφέρονται πλέον ως Larghetto και Allegro, χωρίς όμως να μεταβάλλονται ουσιαστικά τα περιεχόμενά τους).

<sup>287</sup> Η συγκεκριμένη σονάτα διαθέτει ένα μεσαίο μέρος με την ένδειξη Allegretto (που συνδέεται άμεσα με το Finale: presto), το οποίο όμως δεν εκλαμβάνω ως "αργό μέρος", αφού το εναρκτήριο μέρος της ίδιας σονάτας είναι ακόμη βραδύτερο ως προς την χρονική του αγωγή (Moderato). Παρ' όλα αυτά, το Allegretto μπορεί εν γένει να λειτουργήσει ως (σχετικώς) αργό μέρος στις ακόλουθες δύο περιπτώσεις: *πρώτον*, ως εσωτερικό μέρος τετραμερών έργων, σε συνδυασμό με μενουέττο ή scherzo (Haydn: *συμφωνίες* Hob. I: 62, 63, 82, 85 και 100, *κουαρτέτα εγχόρδων* opus 54 αρ. 1 / Hob. III: 58 και opus 64 αρ. 1 / Hob. III: 65· Beethoven: *συμφωνίες* opera 92 και 93, *κουαρτέτο εγχόρδων* opus 95, *τρίο με πιάνο* opus 70 αρ. 2 και *σονάτα για πιάνο* opus 31 αρ. 3), και *δεύτερον*, ως μεσαίο μέρος τριμερών συνθέσεων, αρκεί αυτό απ' ενός μεν να μην είναι μενουέττο ή scherzo (από δομικής απόψεως) και απ' ετέρου να συνιστά όντως το μέρος με την βραδύτερη χρονική αγωγή (οι δύο αυτές προϋποθέσεις πληρούνται *συγχρόνως* στο *κοντσέρτο για δύο lire organizzate* Hob. VIII: 3 του Haydn, στο *κοντσέρτο για πιάνο* KV 459 του Mozart καθώς και στο *τρίο με πιάνο* Hob. XV: 28 του Haydn).

<sup>288</sup> Πρβλ. κυρίως Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 186-190) – ο οποίος σε γενικές γραμμές δεν έχει άδικο όταν παρατηρεί ότι τα σχετικά παραδείγματα εμφανίζονται διαδοχικά και εν είδει συνέχειας, πρώτα μεταξύ των σονατών (κατά την δεκαετία του 1770) και έπειτα μεταξύ των τρίο με πιάνο (κατά τις

Τώρα, ως προς την προτεινόμενη τυπολογία των αργών αυτών μερών, παρατηρούμε ότι τα περισσότερα ανήκουν στον δεύτερο τύπο, καθώς ολοκληρώνονται μεν σε δομικό επίπεδο, όχι όμως και σε τονικό: ως επί το πλείστον, τα δύο μέρη που συνδέονται μεταξύ τους βρίσκονται στην ίδια τονική βάση αλλά σε διαφορετικό τρόπο, οπότε η κατάληξη στην κοινή τους δεσπόζουσα λύνεται στην (μείζονα) τονική με την έναρξη του επερχόμενου γρήγορου μέρους (*σονάτα για πιάνο* Hob. XVI: 47bis / WU 19),<sup>289</sup> μενουέττου (*κουαρτέττο εγχόρδων* opus 54 αρ. 2 / Hob. III: 57)<sup>290</sup> ή τελικού μέρους (*τρίο με πιάνο* Hob. XV: 18<sup>291</sup> και *σονάτες για πιάνο* Hob. XVI: 33 / WU 34 και Hob. XVI: 47 / WU 57): όταν όμως το αργό μέρος δεν έχει τεθεί (όπως στα προηγούμενα παραδείγματα) στην ομώνυμη ελάσσονα, η αρμονική σύνδεση των δύο μερών επιτυγχάνεται ποικιλοτρόπως: στην *σονάτα για πιάνο σε μι-ελάσσονα* Hob. XVI: 34 / WU 53, συγκεκριμένως, το αργό μέρος έχει τεθεί στην σχετική μείζονα, αλλά μέσω απατηλής πτώσεως καταλήγει στην δεσπόζουσα της βασικής τονικότητας, προετοιμάζοντας έτσι κατάλληλα την είσοδο του τελικού μέρους: κάτι παρόμοιο συμβαίνει και στο *τρίο με πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* Hob. XV: 29, το αργό μέρος του οποίου ξεκινά μεν από την Σι-μείζονα, αλλά προοδευτικά στρέφεται προς την Μι-ύφεση-μείζονα, την επικυρώνει και τελικά φθάνει σε μια μισή πτώση στην – κοινή πλέον με την τονικότητα του finale – δεσπόζουσα.<sup>292</sup> τέλος, στην *σονάτα για πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* Hob. XVI: 38 / WU 51, το αργό μέρος τίθεται στην σχετική ελάσσονα και καταλήγει στην δεσπόζουσά της, ενώ το τελικό μέρος ξεκινά απ' ευθείας με την τονική συγχορδία της βασικής τονικότητας, χωρίς δηλαδή να προσφέρει την τονική “λύση” του αργού μέρους (αντ' αυτού όμως, δημιουργείται μεταξύ των δύο αυτών μερών μια ενδιαφέρουσα αρμονική σχέση τρίτης). Δεν είναι λίγες και οι περιπτώσεις συνδέσεων τρίτου τύπου, στις οποίες δηλαδή η ίδια η μορφή του αργού μέρους απομένει τελικά ημιτελής: σε τονικό επίπεδο, τα δύο συνδεόμενα μέρη βασίζονται συνήθως σε ομώνυμες τονικότητες και άρα διαθέτουν κοινή δεσπόζουσα (*κουαρτέττο εγχόρδων* opus 20 αρ. 2 / Hob. III: 32, *τρίο με πιάνο* Hob. XV: 7 και 24,<sup>293</sup> *σονάτες για πιάνο*

δεκαετίες του 1780 και του 1790) – αλλά και Brauner (ό.π., σ. 268), ο οποίος κατονομάζει επίσης ένα προς ένα τα προαναφερόμενα έργα. Ο Leisinger (ό.π., σ. 187), εξ άλλου, σχολιάζει την “αξιοπαρατήρητη συχνότητα” με την οποία το αργό μέρος στις σονάτες της περιόδου 1765-1780 καταλήγει σε μισή πτώση (στην δεσπόζουσα) και έτσι συνδέεται άμεσα με το επόμενο μέρος. Στο ίδιο μήκος κύματος, ο K. Marx (ό.π., σ. 46), λαμβάνοντας υπ' όψιν του τις 8 εκ των προαναφερόμενων σονατών για πιάνο των ετών 1773-1788, σχολιάζει ότι ο Haydn πειραματίστηκε περισσότερο από τον Mozart πάνω στην δυνατότητα άμεσης διασύνδεσης δύο μερών. Στο ίδιο γεγονός αναφέρονται περαιτέρω (αλλά χωρίς ιδιαίτερες λεπτομέρειες) οι W. Fischer (ό.π., σ. 69) και Newman (ό.π., σ. 141).

<sup>289</sup> Πρβλ. Webster, *Haydn's “Farewell” Symphony...*, ό.π., σ. 188.

<sup>290</sup> Πρβλ. Brauner, ό.π., σ. 268.

<sup>291</sup> Σύμφωνα με τον Brauner (ό.π., σ. 279), το αργό αυτό μέρος (όπως και εκείνα των *τρίο* Hob. XV: 14, 16 και 30) έχει ολοκληρωθεί προτού ξεκινήσει η μετάβαση προς το επόμενο μέρος, η οποία θα μπορούσε ως εκ τούτου και να παραλειφθεί. Αυτό ωστόσο είναι τελείως ανακριβές: εφ' όσον στην θέση της τέλει πτώσης του μ. 16 εμφανίζεται μια απατηλή πτώση στην έκτη βαθμίδα στο (δομικός αντίστοιχο) μ. 52, η λειτουργία της μεταβάσεως επικαλύπτει την αναμενόμενη αρμονική ολοκλήρωση της τριμερούς ασματικής μορφής του αργού αυτού μέρους και την μεταθέτει στην έναρξη του τρίτου μέρους: συνεπώς, η περίπτωση αυτή ανήκει μονοσήμαντα στον δεύτερο τύπο άμεσης διασύνδεσης δύο μερών και όχι βεβαίως στον πρώτο!

<sup>292</sup> Ο Brauner (ό.π., σ. 279) θεωρεί ότι η ιδέα της ανοικτής διαμόρφωσης ενός αργού μέρους, η οποία επηρεάζει ακόμη και την ίδια του την μορφή, με αποτέλεσμα αυτή να διακόπτεται για να ενωθεί με το finale (με άλλα λόγια, η εφαρμογή του τρίτου τύπου άμεσης διασύνδεσης δύο μερών), επιδρά – μεταξύ άλλων – και στο συγκεκριμένο τρίο. Στην πραγματικότητα όμως η τριμερής ασματική μορφή (με καταγεγραμμένες επαναλήψεις των επιμέρους τμημάτων) του αργού αυτού μέρους δεν μένει ημιτελής, αλλά συνεχίζεται και τελικά ολοκληρώνεται μετά την μετάβαση στην Μι-ύφεση-μείζονα (η οποία με την σειρά της ενσωματώνεται λειτουργικά στο μακροδομικό πρότυπο)! Εδώ έγκειται η ιδιαιτερότητα του εν λόγω αργού μέρους, το οποίο ωστόσο θα πρέπει να ενταχθεί αναμφισβήτητα στον δεύτερο και όχι στον τρίτο τύπο, αφού μόνον η αρμονική παράμετρος στερείται ολοκλήρωσης στην κατάληξη του κομματιού.

<sup>293</sup> Πρβλ. Brauner, ό.π., σ. 279 (χωρίς όμως να ληφθεί υπ' όψιν και το *τρίο* Hob. XV: 29 μαζί με αυτά, για τους προαναφερόμενους λόγους).

Hob. XVI: 24 / WU 39 και Hob. XVI: 37 / WU 50<sup>294</sup>), ενώ η ιδιάζουσα *σονάτα για πιάνο σε Λα-μείζονα* Hob. XVI: 30 / WU 45 (η μόνη που συνδέει και τα τρία μέρη μεταξύ τους)<sup>295</sup> εμπεριέχει ένα αρμονικώς περιπλανώμενο αργό μέρος που – όπως και το πρώτο – καταλήγει στην δεσπόζουσα της βασικής τονικότητας, η οποία εν τέλει βρίσκει την “λύση” της μόνο στην έναρξη του τρίτου μέρους.<sup>296</sup> Στις συνδέσεις πρώτου τύπου, τουναντίον, ανήκουν τρεις μόνον περιπτώσεις αργών – ολοκληρωμένων από δομικής και αρμονικής πλευράς – μερών με επιπρόσθετο συνδετικό πέρασμα προς το finale:<sup>297</sup> στο *τρίο με πιάνο σε Ρε-μείζονα* Hob. XV: 16, το αργό μέρος εμφανίζεται στην ομώνυμη ελάσσονα, οπότε η προέκτασή του έγκειται και καταλήγει (εύλογα) στην κοινή δεσπόζουσα των δύο άμεσα συνδεδεμένων μερών· στο *τρίο με πιάνο σε Λα-ύφεση-μείζονα* Hob. XV: 14, εντούτοις, το αργό μέρος βρίσκεται σε σχέση τρίτης προς την βασική τονικότητα και ως εκ τούτου η επιπρόσθετη μετάβαση αναλαμβάνει να γεφυρώσει το χάσμα ανάμεσα στην Μι-μείζονα και την Λα-ύφεση-μείζονα μέσω της σταδιακής προσέγγισης της (εναρμόνιας) δεσπόζουσας της τελευταίας· τέλος, στο *τρίο με πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* Hob. XV: 30, το αργό μέρος τίθεται επίσης σε σχέση τρίτης προς την βασική τονικότητα (στην Ντο-μείζονα), αλλά παρ’ όλα αυτά το συνδετικό πέρασμα προς το γρήγορο τελικό μέρος καταλήγει στην δεσπόζουσα της τονικότητας του αργού μέρους, δημιουργώντας έτσι άλλη μια αρμονική σχέση τρίτης μεταξύ των δύο τελευταίων μερών.<sup>298</sup>

Η τακτική της άμεσης διασύνδεσης δύο μερών συνάντησε κάπως πιο περιορισμένη εφαρμογή στο έργο του Mozart. Είναι μάλιστα αξιοπαρατήρητο το γεγονός ότι τα περισσότερα δείγματα γραφής ανήκουν στο είδος της – ιταλικού τύπου – συμφωνίας με τρία

<sup>294</sup> Ο K. Marx (ό.π., σ. 46-47) υποστηρίζει ότι η περίπτωση της *σονάτας* Hob. XVI: 37 / WU 50 του Haydn είναι ανάλογη της *σονάτας* opus 53 του Beethoven, στον βαθμό μάλιστα που – συνυπολογίζοντας την επανάληψη του πρώτου τμήματος του αργού μέρους της *σονάτας* του Haydn – ο συνολικός αριθμός μέτρων αμφοτέρων των μεσαίων μερών ανέρχεται σε 28! Διαφωνώ εντούτοις με αυτόν τον κάπως “αβασάνιστο” συσχετισμό για δύο λόγους: αφ’ ενός μεν διότι η τονική σχέση μεταξύ των υποδεικνυόμενων μερών είναι αναντίστοιχη (στον Haydn το αργό μέρος παρουσιάζεται στην ομώνυμη ελάσσονα, ενώ στον Beethoven στην υποδεσπόζουσα της βασικής τονικότητας) και αφ’ ετέρου επειδή ακριβώς η διμερής μορφή του αργού μέρους της *σονάτας* του Haydn μένει ανολοκλήρωτη (γι’ αυτό άλλωστε και εντάσσεται εδώ στον τρίτο τύπο άμεσης σύνδεσης μεταξύ δύο μερών), ενώ στην περίπτωση του Beethoven η τριμερής ασματική μορφή του αργού μέρους πραγματώνεται πλήρως, έστω και χωρίς να ολοκληρωθεί από αρμονικής πλευράς (δεύτερος τύπος διασύνδεσης μερών).

<sup>295</sup> Πρβλ. Webster, *Haydn’s “Farewell” Symphony...*, ό.π., σ. 188, 288 και κυρίως 291. Ο K. Marx (ό.π., σ. 46) υποδεικνύει περαιτέρω ως πιθανό πρότυπο ανάλογες περιπτώσεις στο έργο του Carl Philipp Emanuel Bach. Εξ άλλου, η απουσία οποιασδήποτε αναφοράς στον Haydn εκ μέρους του Newman (ό.π., σ. 141), στο σημείο όπου γίνεται λόγος για *σονάτες* με συνδεδεμένα όλα τα μέρη μεταξύ τους, υποδηλώνει ότι ο συγγραφέας θεωρεί την *σονάτα* αυτή διμερή και το αργό της μέρος ως απλό συνδετικό πέρασμα που από δομικής επόμεως εντάσσεται στο πρώτο μέρος.

<sup>296</sup> Η γενίκευση του Webster (*Haydn’s “Farewell” Symphony...*, ό.π., σ. 189), πάντως, αναφορικά με το ότι η σύνδεση του αργού μέρους με το finale συνεπάγεται σύντομη διάρκεια καθώς και υφολογική και δομική απλούστευση εκ μέρους του πρώτου, ούτως ώστε να επιδράσει ισχυρότερα η αμεσότητα της μετάβασης προς το τελικό μέρος, είναι αμφίβολο τελικά κατά πόσον ισχύει ακόμη και στο σύνολο των παραδειγμάτων μόνο του τρίτου αυτού τύπου – για τους άλλους δύο φυσικά, ούτε λόγος!

<sup>297</sup> Πρβλ. Brauner, ό.π., σ. 279 (χωρίς όμως να ληφθεί υπ’ όψιν και το *τρίο* Hob. XV: 18, για τους λόγους που υποδείχθηκαν παραπάνω).

<sup>298</sup> Πρβλ. Brauner, ό.π., σ. 268. Αυτό που συμβαίνει στο τέλος του αργού μεσαίου μέρους δημιουργεί μια αναλογική σχέση ανάμεσα στο πέρασμα από το πρώτο στο δεύτερο και από το δεύτερο στο τρίτο μέρος, σε αρμονική απόσταση κατιούσας μικρής και μεγάλης τρίτης, αντιστοίχως. Από την άλλη πλευρά ωστόσο, ο ρόλος της μεταβατικής προεκτάσεως της κατάληξης του αργού μέρους καθίσταται από λειτουργικής (τουλάχιστον) επόμεως προβληματικός, αφού στην πραγματικότητα αποτυγχάνει να οδηγήσει ομαλά από την Ντο-μείζονα στην Μι-ύφεση-μείζονα (μέσω της αναμενόμενης δεσπόζουσας της τελευταίας). Ο Haydn εφαρμόζει εδώ μια τεχνική που υποτίθεται ότι εξυπηρετεί την αρμονική διασύνδεση δύο απομακρυσμένων τονικών περιοχών, χωρίς όμως να επιδιώκει πράγματι κάτι τέτοιο, όπως τουλάχιστον διαφαίνεται εκ των υστέρων: συνεπώς, προσφέρει περισσότερο μια διάψευση στις προσδοκίες των ακροατών εκείνων που είναι σε θέση να αντιληφθούν την λειτουργική αξία του επιπρόσθετου συνδετικού περάσματος, όταν αυτοί έκπληκτοι τελικά διαπιστώνουν ότι στην παρούσα περίπτωση το συγκεκριμένο μέσο εμφανίζεται αποξενωμένο από την καθ’ εαυτή λειτουργική του σκοπιμότητα, ως μια εμπνευσμένη “αυθαιρεσία” εκ μέρους του δημιουργού!

μόνο μέρη. Αλλά και τα ολιγάριθμα έργα μουσικής δωματίου του Mozart, στα οποία το αργό μέρος συνδέεται με το αμέσως επόμενο (οι σονάτες για πιάνο και βιολί KV 373a / 379, 385c / 403 και 385e / 402, καθώς και το *κουαρτέττο με φλάουτο* KV 285)<sup>299</sup> φαίνεται ότι δεν επιρρεάσθηκαν άμεσα από τον Haydn, αλλά μάλλον βασίσθηκαν σε διαφορετικά πρότυπα είτε προέκυψαν ως πειραματισμοί (αυτό άλλωστε μαρτυρεί και το γεγονός ότι οι δύο τελευταίες από τις προαναφερόμενες σονάτες για πιάνο και βιολί δεν ολοκληρώθηκαν ποτέ). Δεδομένου εξ άλλου του ότι στην *συμφωνία* KV 74 είναι το γρήγορο πρώτο μέρος αυτό που συνδέεται άμεσα με το επερχόμενο αργό, ενώ τα δύο τελευταία μέρη δεν ενώνονται μεταξύ τους, η εξέταση βάσει της εδώ προτεινόμενης τυπολογίας περιορίζεται ουσιαστικά στις ήδη γνωστές 5 τριμερείς συμφωνίες που έχουν όλα τα μέρη ενωμένα μεταξύ τους καθώς και στα 4 προαναφερθέντα έργα μουσικής δωματίου. Κατά τρόπον αξιοπερίεργο, λοιπόν, τα έργα αυτά αντιστοιχούν κατά είδος σε έναν κάθε φορά από τους τρεις τύπους άμεσης σύνδεσης του αργού μέρους με το εκάστοτε επόμενο. Έτσι, όλες οι υπό διερεύνηση συμφωνίες ανήκουν στον πρώτο τύπο: το αργό μέρος, αφού ολοκληρωθεί και φθάσει σε μια τέλεια πτώση, συνδέεται με το finale μέσω ενός συνδετικού πέρασματος. Σε όσες συμφωνίες η βασική τονικότητα είναι κοινή για όλα τα μέρη (συμπεριλαμβανομένου του αργού), η αρμονική σύνδεση συνήθως είναι απλούστατη (μέσω της κοινής δεσπόζουσας, στις *συμφωνίες* KV 208 & 213c / 102 και KV 318), ενίοτε όμως καθίσταται κάπως πολυπλοκότερη (στην περίπτωση της *συμφωνίας* KV 141a / 161 & 163, το συνδετικό πέρασμα μετά την ολοκλήρωση του αργού μέρους καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα, προκειμένου το finale να οδηγηθεί μέσω της δεσπόζουσας στην τονική)· όταν, πάλι, το αργό μέρος τίθεται σε τονικότητα διαφορετική των εξωτερικών μερών (στην σχετική ελάσσονα στην *συμφωνία σε Μι-ύφεση-μείζονα* KV 161a / 184, και στην υποδεσπόζουσα στην *συμφωνία σε Ρε-μείζονα* KV 162b / 181), τότε το συνδετικό πέρασμα προσεγγίζει σε κάθε περίπτωση την δεσπόζουσα της βασικής τονικότητας, με την τονική συγχορδία της οποίας ανοίγει το γρήγορο τελικό μέρος. Στον δεύτερο τύπο διασύνδεσης συγκαταλέγεται μονάχα η περίπτωση του *κουαρτέττου με φλάουτο σε Ρε-μείζονα* KV 285: το μεσαίο αργό μέρος (στην σχετική ελάσσονα) ολοκληρώνεται μεν σε δομικό επίπεδο, αλλά αρμονικά αποτυγχάνει δύο φορές να καταλήξει στην τονική και αντ' αυτής οδηγείται εν τέλει στην εβδόμη βαθμίδα (μεθ' εβδόμης) της βασικής τονικότητας, η οποία φυσικά “λύνεται” στην τονική με την έναρξη του τελικού μέρους. Αντιθέτως, στις τρεις ήδη προαναφερθείσες σονάτες για πιάνο και βιολί, το αργό μέρος μένει πάντοτε ημιτελές και από δομικής απόψεως: στην περίπτωση της *σονάτας σε Σολ-μείζονα* KV 373a / 379 καθώς και της *σονάτας σε Λα-μείζονα* KV 385e / 402, το αργό εναρκτήριο μέρος κατευθύνεται από την βασική μείζονα τονικότητα, μέσω της (κοινής) δεσπόζουσας, προς την ομώνυμη ελάσσονα του δευτέρου (γρήγορου) μέρους,<sup>300</sup> ενώ στην *σονάτα σε Ντο-μείζονα* KV 385c / 403, παρά το γεγονός ότι το αργό μεσαίο μέρος τίθεται στην υποδεσπόζουσα της βασικής τονικότητας, η αρμονική διαμεσολάβηση επιτυγχάνεται και πάλι μέσω της δεσπόζουσας της τονικότητας του γρήγορου καταληκτικού μέρους.

<sup>299</sup> Ο K. Marx (ό.π., σ. 46-47) αναφέρεται επιλεκτικά στην περίπτωση του *κουαρτέττου* KV 285, των *συμφωνιών* KV 74 και 318, καθώς και της *σονάτας* KV 373a / 379. Από την πλευρά του, ο Newman (ό.π., σ. 141) υποστηρίζει ότι ο Mozart χρησιμοποιεί άμεσες διασυνδέσεις μερών μόνο σε σονάτες για πιάνο και βιολί.

<sup>300</sup> Ο K. Marx (ό.π., σ. 47) εκτιμά ότι στην περίπτωση της *σονάτας* KV 373a / 379 (που είναι άλλωστε και η μόνη ολοκληρωμένη από το χέρι του Mozart) το αργό πρώτο μέρος θα πρέπει να θεωρηθεί ως αυτόνομη διευρυμένη αργή εισαγωγή που συνδέεται μέσω μισής πτώσεως με το δεύτερο (γρήγορο) μέρος. Εντούτοις, αργή εισαγωγή με επανάληψη των 33 πρώτων μέτρων (τα οποία περαιτέρω αντιστοιχούν σε μια *έκθεση* μορφής σονάτας) δεν νοείται κατά την γνώμη μου! Παράλληλα, τίθεται το ερώτημα πόσο διευρυμένη θα μπορούσε άραγε να είναι μια τέτοια “αργή εισαγωγή”: είναι δυνατόν 49 καταγεγραμμένα μέτρα, που με την αιτούμενη επανάληψη της πρώτης ενόδητος ανέρχονται ουσιαστικά σε 82, να μην θεωρούνται αρκετά ώστε να αποτελέσουν ένα ανεξάρτητο μέρος – έστω και ημιτελές από δομικής απόψεως; Ως προς την άλλη σονάτα (την αποσπασματική KV 385e / 402), ας υποδειχθεί με κάποια έμφαση στο σημείο αυτό ότι είναι το μοναδικό έργο της κλασικής περιόδου με δύο μόνο μέρη που συνδέονται μεταξύ τους.

Η τεχνική της άμεσης διασύνδεσης δύο (ή τριών) μερών αναπτύσσεται παρ' όλα αυτά πρωτίστως στο έργο του Beethoven,<sup>301</sup> σε έργα κάθε περιόδου και σχεδόν κάθε είδους – και μάλιστα όχι απαραίτητα ανάμεσα σε ένα αργό και σε ένα γρήγορο μέρος: έχει ενδιαφέρον π.χ. να παρατηρήσει κανείς ότι στις *συμφωνίες* opera 67 και 68 συνδέονται άμεσα τα δύο ή τρία τελευταία μέρη, αντιστοίχως, μεταξύ των οποίων εντούτοις δεν περιλαμβάνεται κανένα σε αργή χρονική αγωγή, ενώ το φαινόμενο αυτό κατακτά τελικά ακόμη και το είδος του κοντσέρτου.<sup>302</sup> Καθώς όμως έχουμε καταπιασθεί με την προβληματική της τυπολογίας των αλληλοσυνδεόμενων μερών της κλασσικής περιόδου με αφορμή ακριβώς ορισμένα έργα του Beethoven, μπορούμε εδώ να αρκесθούμε σε μια σύντομη ανασκόπηση του φαινομένου στο σύνολο της δημιουργίας του και σε ό,τι αφορά ειδικά στην διασύνδεση ενός αργού μέρους με το εκάστοτε ακόλουθο. Στον πρώτο λοιπόν τύπο ανήκουν το *κοντσέρτο για βιολί σε Ρε-μείζονα* opus 61 (αργό μεσαίο μέρος στην υποδεσπόζουσα με επιπρόσθετη προέκταση προς μια πτώση στην δεσπόζουσα της βασικής τονικότητας), το *κοντσέρτο για πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* opus 73 (το αργό μεσαίο μέρος του ολοκληρώνεται στην Σι-μείζονα, ενώ στο συνδυατικό πέρασμα που ακολουθεί προετοιμάζεται η επαναφορά της βασικής τονικότητας μέσω ενός ισοκράτη επί της δεσπόζουσάς της), το *κουαρτέττο εγχόρδων σε φα-ελάσσονα* opus 95 (το αργό δεύτερο μέρος ολοκληρώνεται στην Ρε-μείζονα, αλλά αμέσως μετά μια συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης δίνει το έναυσμα για την έναρξη του επερχόμενου scherzo), το *κουαρτέττο εγχόρδων σε ντο-δίεση-ελάσσονα* opus 131 (το αργό πρώτο μέρος καταλήγει στην τονική σε ταυτοφωνία, η οποία στην συνέχεια επανεμφανίζεται ως προσαγωγέας της Ρε-μείζονος του ακόλουθου μέρους!), η *σερενάτα για τρία εγχόρδων σε Ρε-μείζονα* opus 8 (το αργό έκτο μέρος βρίσκεται ήδη στην βασική τονικότητα, οπότε αρκεί μια “πλεονάζουσα” συγχορδία δεσπόζουσας για την καταληκτική επαναφορά του εισαγωγικού εμβατηρίου), το *τρίο με πιάνο σε Σι-ύφεση-μείζονα* opus 97 (το αργό τρίτο μέρος ολοκληρώνεται μεν στην Ρε-μείζονα, κατόπιν όμως προσεγγίζεται η δεσπόζουσα της υποδεσπόζουσας της βασικής τονικότητας, από την οποία ξεκινά το finale), η *σονάτα για βιολί και πιάνο σε Σολ-μείζονα* opus 96 (το αργό δεύτερο μέρος κλείνει κανονικά στην Μι-ύφεση-μείζονα, αλλά κατόπιν η καταληκτική συγχορδία της τονικής μεταβάλλεται σε ελλειπτική διπλή δεσπόζουσα της ομώνυμης ελάσσονος της βασικής τονικότητας, όπου δηλαδή λαμβάνει χώραν το ακόλουθο scherzo), η *σονάτα για βιολοντσέλλο και πιάνο σε Ρε-μείζονα* opus 102 αρ. 2 (το μεσαίο αργό μέρος τίθεται στην ομώνυμη ελάσσονα και στο τέλος ενός αρκετά εκτενούς και αρμονικώς “περιπετειώδους” συνδυατικού περάσματος εμφανίζεται η δεσπόζουσα) και η *σονάτα για πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* opus 27 αρ. 1 (αργό τρίτο μέρος στην υποδεσπόζουσα, με επιπρόσθετη μετάβαση που φθάνει στην δεσπόζουσα της βασικής τονικότητας).<sup>303</sup> Πολύ λιγότερες είναι

<sup>301</sup> Ο Newman (ό.π., σ. 141) αναφέρει γενικά ότι υπάρχουν αρκετές περιπτώσεις σονατών με άμεση σύνδεση του προτελευταίου με το τελευταίο μέρος (π.χ. στους Haydn και Beethoven), αλλά ελάχιστες με σύνδεση όλων των μερών μεταξύ τους (Beethoven): για την τελευταία αυτή περίπτωση πρέπει να έχει υπ' όψιν του μάλλον την *σονάτα* opus 27 αρ. 1, η οποία ωστόσο “συνδέει” το πρώτο με το δεύτερο και το δεύτερο με το τρίτο μέρος μόνο σε επίπεδο εκτελεστικής πρακτικής (“attacca”) και όχι σε δομικό είτε τονικό! Προσωπικά όμως δεν έχω εντοπίσει κανένα έργο του Beethoven με συνδεδεμένα – σε ουσιαστικό επίπεδο – όλα τα μέρη μεταξύ τους. Έτσι, η *σονάτα για πιάνο* Hob. XVI: 30 / WU 45 του Haydn συνιστά το μοναδικό έργο με περισσότερα από δύο μέρη που δύναται να επαληθεύσει τον ισχυρισμό του Newman, έστω και αν ο ίδιος δεν θέλει να το παραδεχθεί.

<sup>302</sup> Πρβλ. Roeder (ό.π., σ. 186), όπου γίνεται αναφορά και στα τέσσερα ώριμα κοντσέρτα του Beethoven (opera 56, 58, 61 και 73): εντούτοις, ειδικά στην περίπτωση του *κοντσέρτου για πιάνο* opus 58 δεν υφίσταται πραγματική σύνδεση του μεσαίου μέρους με το finale, παρά μόνον μια ένδειξη “attacca” καθώς και μια αρμονική έναρξη του τελευταίου μέρους από την υποδεσπόζουσα προς την τονική της βασικής τονικότητας, η οποία προσδίδει μεν μια αίσθηση συνέχειας μεταξύ των μερών, αλλά αυτή οφείλεται εν τέλει αποκλειστικά στον εσωτερικό αρμονικό σχεδιασμό του τρίτου μέρους και ουδόλως στην “κλειστή” αρμονική κατάληξη του αργού μέρους που προηγείται.

<sup>303</sup> Ας αναφερθεί επίσης στο σημείο αυτό το αργό τρίτο μέρος της *σονάτας για πιάνο σε Λα-ύφεση-μείζονα* opus 110 που παρουσιάζεται μάλιστα δύο φορές: την πρώτη εξ αυτών, προηγείται του φουγκοειδούς finale και ολοκληρώνεται κανονικά στην ομώνυμη ελάσσονα χωρίς ουσιαστική σύνδεση με το επόμενο μέρος: όταν



ωστόσο οι περιπτώσεις αργού μέρους που ολοκληρώνεται μόνο σε δομικό επίπεδο, ενώ παραμένει ανοικτό από αρμονικής επόψεως (σύμφωνα δηλαδή με τον δεύτερο τύπο άμεσης διασύνδεσης μερών): εδώ συγκαταλέγονται το *κουαρτέττο εγχόρδων σε Φα-μείζονα* opus 59 αρ. 1 (αργό τρίτο μέρος στην ομώνυμη ελάσσονα με εκτενές κλείσιμο επί της δεσπόζουσας), η *σονάτα για πιάνο σε Ντο-μείζονα* opus 53 (το αργό μέρος από την υποδεσπόζουσα στρέφεται τελικά προς την δεσπόζουσα της βασικής τονικότητας), η *σονάτα σε φα-ελάσσονα* opus 57 (το αργό μέρος τίθεται στην σχετική της υποδεσπόζουσας, αλλά στην θέση της καταληκτικής συγχορδίας της τονικής εμφανίζεται αναπάντεχα μια συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης, από την οποία μάλιστα ξεκινά και το τελικό μέρος) και η *σονάτα σε Μι-ύφεση-μείζονα* opus 81a (με αργό δεύτερο μέρος στην σχετική ελάσσονα που τελικά προσεγγίζει την δεσπόζουσα της βασικής τονικότητας). Τέλος, το αργό μέρος μένει κατά το μάλλον ή ήττον δομικώς ημιτελές (κατά τις προδιαγραφές του τρίτου τύπου σύνδεσης μεταξύ δύο μερών) στο *τριπλό κοντσέρτο* opus 56, στα *ντουέττα για κλαρινέττο και φαγγόττο* WoO 27 αρ. 1 και 2, στο *τρίο για φλάουτο, φαγγόττο και πιάνο* WoO 37, στην *σονάτα για κόρνο και πιάνο* opus 17, στην *σονάτα για πιάνο* opus 101 (σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις το αργό μέρος προηγείται του finale και ανεξαρτήτως της τονικότητός του καταλήγει στην δεσπόζουσα της βασικής τονικότητας του έργου), στο αργό έκτο μέρος του *κουαρτέττου εγχόρδων σε ντο-δίεση-ελάσσονα* opus 131 (όπου ως προετοιμασία του καταληκτικού μέρους αρκεί η μειζονοποίηση της τονικότητας της σολ-δίεση-ελάσσονος) καθώς και στο *κουαρτέττο με πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* WoO 36 αρ. 1 (το αργό πρώτο μέρος του οποίου καταλήγει στην δεσπόζουσα για να ακολουθήσει το γρήγορο δεύτερο μέρος στην ομώνυμη ελάσσονα).

Διαπιστώνεται επομένως ότι η πρακτική της διασύνδεσης ενός αργού μέρους με το αμέσως επόμενο συναντάται σε έργα και των τριών κλασσικών, με αναλογικά υπερτριπλάσια συχνότητα στον Beethoven απ' ό,τι στους Haydn και Mozart,<sup>304</sup> αλλά και με ορισμένες επιμέρους διαφοροποιήσεις όσον αφορά στην επιλογή του ενός ή του άλλου από τους τρεις τύπους που διακρίθηκαν εδώ: ο πρώτος τύπος διασύνδεσης προτιμάται ιδίως από τους Mozart και Beethoven, ο δεύτερος εφαρμόζεται πρωτίστως από τον Haydn, ενώ ο τρίτος ανιχνεύεται κυρίως σε έργα του Beethoven. Συνολικά λοιπόν, ο πρώτος τύπος αξιοποιείται συχνότερα στον κλασικισμό (20 περιπτώσεις) σε σχέση με τους υπόλοιπους δύο (13 και 14 περιπτώσεις, αντιστοίχως). Αυτό ωστόσο σημαίνει και ότι η μορφή του αργού μέρους μένει τελικά ημιτελής μόνο τρεις στις δέκα φορές που αυτό συνδέεται άμεσα με το επόμενο μέρος, ενώ κατά κανόνα ολοκληρώνεται με ή χωρίς τονικές επιπτώσεις. Η τονική διαμεσολάβηση προς το επόμενο μέρος, εξ άλλου, πραγματοποιείται ως επί το πλείστον μέσω της δεσπόζουσας της τονικότητός του (ανεξαρτήτως της τονικότητας του αργού μέρους): στις ολιγάριθμες πάντως περιπτώσεις, στις οποίες το μέρος που ακολουθεί δεν ξεκινά με συγχορδία της τονικής, η κατάληξη του αργού μέρους πραγματοποιείται σε μια διαφορετική αρμονική βαθμίδα (βλ. σχετικά παραδείγματα στους Mozart και Beethoven), ενώ ακόμη σπανιότερα (μόνο στον Haydn), η κατάληξη του αργού μέρους και η έναρξη του επομένου βρίσκονται μεταξύ τους σε – εμφανώς αδιαμεσολάβητη – αρμονική απόσταση τρίτης.

ωστόσο επανέρχεται το μεγαλύτερο τμήμα του εντός του finale (στα μ. 88b-107a ή 114b-133a), η κατάληξή του προεκτείνεται (στα μ. 107b-110a / 133b-136a) και συνδέεται έτσι ομαλότερα με την περαιτέρω εκτύλιξη της γρήγορης φούγκας. Ελάχιστα φυσικά θα μπορούσε κανείς να κάνει λόγο σε αυτήν την περίπτωση για δύο άμεσα συνδεδεμένα μέρη: η ερμηνεία τους ως ενός “σύνθετου” μέρους ίσως βρίσκεται λίγο εγγύτερα στην πραγματικότητα, αν και, από την άλλη πλευρά, το αργό αυτό μέρος είναι δομικώς ολοκληρωμένο και κατά συνέπεια συνιστά οπωσδήποτε κάτι πολύ περισσότερο από μια “αργή εισαγωγή” στο γρήγορο finale.

<sup>304</sup> Στατιστικά, σε σύνολο 284 αργών μερών του Haydn, τα οποία εξετάστηκαν για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας, τα 17 συνδέονται άμεσα με το επόμενο μέρος αντιστοιχούν σε ένα ποσοστό της τάξεως του 5,99%· κατά τον ίδιο τρόπο, οι 9 αντιστοιχούν σε σύνολο 213 αργών μερών του Mozart αντιστοιχούν μόλις στο 4,23%, ενώ στον Beethoven το φαινόμενο αυτό συναντάται στα 21 από τα 114 αργά μέρη των ενόργανων συνθέσεών του, δηλαδή στο αξιοπρόσεκτο ποσοστό του 18,42%.