

Κατόπιν αυτών, μπορούμε πλέον να περάσουμε στην δεύτερη πολύ σημαντική συμβολή επί του ιδίου ζητήματος, ένα κείμενο για την μορφή σονάτας του ιταλού Francesco Galeazzi (1758-1819), το οποίο παρ' ότι εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1796, έγινε ευρύτερα γνωστό μόλις το 1968.

§ 23.

Η εύρεση ενός μοτίβου, η εξέλιξή του έστω και για λίγα μέτρα, είναι βεβαίως δουλειά ενός αρχαρίου, όχι όμως και ενός ολοκληρωμένου συνθέτη. Στα μεγάλα κομμάτια μουσικής, όπως στις άριες ή σε άλλα κομμάτια θεατρικής [σκηνικής] είτε εκκλησιαστικής μουσικής, καθώς και στην ενόργανη [μουσική], όπως σε συμφωνίες, τρίο, κουαρτέτα, κοντσέρτα κ.λπ., τίποτε δεν έχει γίνει ακόμη με την εύρεση του μοτίβου: και είναι οπωσδήποτε αληθές το ότι οι περίφημοι συνθέτες δεν κάνουν καμμία επιλογή μοτίβων, διότι όλα τους είναι εξίσου καλά· αλλά ας μην προεξοφλήσουμε εκείνο για το οποίο σύντομα θα συζητήσουμε. Η τέχνη λοιπόν του ολοκληρωμένου συνθέτη δεν συνίσταται στην εύρεση κομψών μοτίβων ή ευχάριστων περασμάτων, αλλά στον ακριβή χειρισμό ενός ολόκληρου κομματιού

μουσικής: εδώ είναι πρωτίστως που αναγνωρίζει κανείς την ικανότητα και την γνώση ενός μεγάλου δεξιότηχου, καθ' όσον οποιοδήποτε μοτίβο, ακόμη και το πλέον κοινότοπο, μπορεί, εάν τύχει καλού χειρισμού, να αποφέρει μια εξαίρετη σύνθεση.

§ 24.

Έχοντας λοιπόν να πραγματευθούμε εδώ το πιο ενδιαφέρον μέρος της σύγχρονης μουσικής, δηλαδή το ποιός είναι ο χειρισμός που ακολουθείται για τον σχεδιασμό μιας μελωδίας, συνιστούμε στον αναγνώστη μας να μάθει πρώτα από τις συνθέσεις άλλων πώς να αναγνωρίζει καλά και να διακρίνει τα μέρη και τα τμήματα που θα απαριθμήσουμε εδώ καθώς και να τα ερμηνεύει με κάθε λεπτομέρεια. Κάθε μελωδία που έχει τύχει καλού χειρισμού διαιρείται σε δύο μέρη, τα οποία είτε είναι συνδεδεμένα μεταξύ τους είτε είναι χωρισμένα μέσω ενός *ritornello* [σημείου επαναλήψεως]. Το πρώτο μέρος συντίθεται ως επί το πλείστον από τα ακόλουθα τμήματα: 1. *Πρελούδιο* [εισαγωγή], 2. *Κύριο μοτίβο*, 3. *Δεύτερο μοτίβο*, 4. *Απομάκρυνση προς τις στενότερα συγγενικές τονικότητες*, 5. *Χαρακτηριστικό πέρασμα* ή *ενδιάμεσο πέρασμα*, 6. *Πρωτική περίοδος* και 7. *Coda* [κατακλείδα]. Το δεύτερο μέρος, κατόπιν, συντίθεται από τα εξής τμήματα: 1. *Μοτίβο*, 2. *Μετατροπία*, 3. *Επανάκτηση* [*Ripresa*], 4. *Επανάληψη του χαρακτηριστικού περάσματος*, 5. *Επανάληψη της πρωτικής περιόδου* και 6. *Επανάληψη της coda* [κατακλείδας].

§ 25.

Ας αναλύσουμε τώρα ένα προς ένα όλα αυτά τα τμήματα και ας καταδείξουμε την διάρθρωση και την οργάνωση της μικρής και απλούστατης μελωδίας που δίνουμε (στο [ακόλουθο] παράδειγμα). Οι περίοδοι και ο χειρισμός της σύντομης αυτής μελωδίας θα χρησιμεύσουν ως πρότυπο για όλες τις υπόλοιπες οποιασδήποτε τεχνοτροπίας, φωνητικής ή μεικτής, και αυτό γίνεται εξ ανάγκης προκειμένου να μην αυξηθεί πολύ ο ήδη άφθονος αριθμός των πινάκων [μουσικών παραδειγμάτων] σε αυτόν τον τόμο.

43

49 [Επανάληψη του χαρακτηριστικού περάσματος]

55 [Επανάληψη της πτωτικής περιόδου]

59 [Επανάληψη της coda (καταλείδας)]

§ 26.

Το *πρελούδιο* [εισαγωγή] δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια προετοιμασία του πραγματικού μοτίβου μιας συνθέσεως: δεν χρησιμοποιείται πάντοτε και η εφαρμογή του επαφίεται στην κρίση του συνθέτη· στο παρατιθέμενο παράδειγμά μας το τμήμα αυτό λείπει, αλλά μπορεί να παρατηρηθεί στο δεύτερο παράδειγμα [δεν αναπαράγεται εδώ], το οποίο είναι το *πρελούδιο* [εισαγωγή] ενός τρίο από ένα έργο μου. Μερικές φορές είναι δυνατόν, αντί να ξεκινήσει κανείς με το πραγματικό μοτίβο, να παρουσιάσει πρώτα ένα τμήμα προπαρασκευαστικής γι' αυτό μελωδίας, που εφ' όσον είναι ταιριαστό και συνδέεται κατά τρόπον φυσικό με το μοτίβο, δημιουργεί ένα έξοχο αποτέλεσμα· αρκεί βέβαια την στιγμή που αρχίζει το μοτίβο να γίνει μια πτώση, σαφής ή υπαινικτική. Ενίοτε είναι καλό το *πρελούδιο* [εισαγωγή] (στην περίπτωση βεβαίως που αυτό υφίσταται) να επανέλθει στην πορεία της μελωδίας, ούτως ώστε να μην παρουσιασθεί σαν ένα απομονωμένο τμήμα που είναι εντελώς ανεξάρτητο από τα υπόλοιπα, αφού ο βασικός κανόνας του χειρισμού [της μελωδίας] έγκειται στην *ενότητα των ιδεών*.

§ 27.

Το *μοτίβο* δεν είναι λοιπόν τίποτε άλλο από την κύρια ιδέα της μελωδίας, το *soggetto*, το θέμα, ούτως ειπείν, του μουσικού διαλόγου, και γι' αυτό ολόκληρη η σύνθεση οφείλει να περιστρέφεται γύρω από αυτό. Το *πρελούδιο* [εισαγωγή] επιτρέπεται να αρχίσει από οιονδήποτε φθόγγο, ακόμη και εκτός της τονικότητας, αλλά το μοτίβο πρέπει αναμφίβολα να αρχίσει με τους συστατικούς φθόγγους της τονικότητας, δηλαδή με την πρώτη, την τρίτη ή την πέμπτη [βαθμίδα] της· πρέπει επιπλέον να είναι πολύ ανάγλυφο και αισθητό, διότι καθώς συνιστά το θέμα του διαλόγου, εάν αυτό δεν γίνει καλά αντιληπτό, ούτε ο ακόλουθος διάλογος θα είναι κατανοητός· το μοτίβο πρέπει πάντοτε να ολοκληρώνεται με μια πτώση, είτε στον θεμέλιο φθόγγο, είτε στην πέμπτη ή την τέταρτη [βαθμίδα] του. Σε ντουέττα, τρίο και κουαρτέττα, φωνητικά ή οργανικά, η περίοδος αυτή συχνά επαναλαμβάνεται δύο φορές σε διαφορετικές φωνές: το μοτίβο του παραδείγματός μας εκτείνεται από το μέτρο 1 μέχρι το μέτρο 9. Το μοτίβο λοιπόν είναι ένα ουσσιωδέστατο τμήμα σε κάθε μελωδία. Και είναι χαρακτηριστικό των αρχαίων το να σπάνε το κεφάλι τους για να επιλέξουν ένα ωραίο μοτίβο για τις συνθέσεις τους, χωρίς να αναλογίζονται ότι κάθε καλή σύνθεση οφείλει πάντοτε να αυξάνει την επενέργειά της από την αρχή ως το τέλος της: εάν λοιπόν επιλέξει κανείς ένα θαυμάσιο μοτίβο από τώρα [από την αρχή], θα είναι πολύ δύσκολο για την σύνθεση να προχωρήσει αυξάνοντας [την επενέργειά της], αλλά αντιθέτως θα τείνει να αποδυναμώνεται σημαντικά, πράγμα που θα την οδηγήσει σε πλήρη ανυποληψία, παρά την παρουσία ενός πανέμορφου μοτίβου· εάν τουναντίον γίνει χρήση ενός κοινότοπου μοτίβου, [αλλά] καλώς μεταχειρισμένου, σύμφωνα [δηλαδή] με τους κανόνες που θα δώσουμε τώρα, η σύνθεση θα αυξάνει συνεχώς όλο και πιο πολύ την επενέργειά της, πράγμα που θα την καθιστά σε κάθε στιγμή πιο ενδιαφέρουσα και πιο ευχάριστη στο ακροατήριο και [τελικά] θα της αποφέρει ασυνήθιστες επευφημίες· και κατ' αυτόν ακριβώς τον τρόπο θα δούμε ότι

πράττουν οι κλασσικότεροι συγγραφείς: ως εκ τούτου, συνήθως ένα εξαισίο μοτίβο είναι ως επί το πλείστον ενδεικτικό μιας κακής συνθέσεως, [αφού] το προτέρημά της, όπως ήδη ειπώθηκε, συνίσταται στον [συνολικό] χειρισμό και όχι στο μοτίβο.

§ 28.

Δεύτερο μοτίβο κατονομάζουμε αυτό που στην φούγκα αποκαλούμε αντίθεμα, δηλαδή μια ιδέα, ούτως ειπείν, η οποία είτε προέρχεται από την πρώτη είτε είναι τελείως καινούργια, αλλά συνδέεται καλά με την πρώτη, ακολουθεί άμεσα την περίοδο του [πρώτου] μοτίβου και ενίοτε εξυπηρετεί επίσης την απομάκρυνση από την [κύρια] τονικότητα, οδηγώντας σε κατάληξη στην πέμπτη της τονικότητας [δεσπόζουσα] ή στην μικρή τρίτη [σχετική μείζονα] στις τονικότητες με μικρή τρίτη [ελάσσονες τονικότητες]. Ως επί το πλείστον, αν το [πρώτο] μοτίβο έχει ολοκληρώσει την περιόδό του στην πέμπτη της τονικότητας [δεσπόζουσα], σε αυτήν την ίδια τονικότητα θα ξεκινήσει και το δεύτερο μοτίβο· εάν όμως το [πρώτο] μοτίβο έχει κάνει πτώση στην κύρια τονικότητα, τότε το δεύτερο μοτίβο θα ξεκινήσει στην ίδια τονικότητα και έπειτα θα οδηγηθεί, όπως προαναφέρθηκε, στην πέμπτη ή στην τέταρτη κ.λπ. Αυτή η περίοδος συναντάται στα πολύ εκτενή κομμάτια, ενώ παραλείπεται στα σύντομα, διότι δεν είναι απαραίτητη. Στο παρατιθέμενο παράδειγμα, το δεύτερο μοτίβο βρίσκεται στο μέτρο 10, στενά συνδεδεμένο με την ακόλουθη περίοδο, η οποία χρησιμοποιείται για την απομάκρυνση από την [κύρια] τονικότητα και φθάνει στην πέμπτη [δεσπόζουσα], που είναι ως επί το πλείστον η πρώτη μετατροπία που ακούγεται.

§ 29.

Η *απομάκρυνση από την τονικότητα* συμβαίνει αμέσως μετά το δεύτερο μοτίβο ή μαζί με αυτό, εφ' όσον [βεβαίως] υφίσταται, ειδάλως αμέσως μετά το πραγματικό [πρώτο] μοτίβο. Στα κομμάτια κάποιας εκτάσεως δεν είναι καλό να εγκαταλείπεται η [κύρια] τονικότητα πολύ γρήγορα, για να δοθεί χρόνος στο αυτί να συλλάβει καλά την ιδέα της κύριας τονικότητας, ενώ αν η τονικότητα [αυτή] εγκαταλειφθεί πολύ γρήγορα, συμβαίνει συνήθως να μην γνωρίζει κανείς σε ποιά τονικότητα είναι [γραμμένη] η σύνθεση. Η πρώτη μετατροπία λοιπόν γίνεται προς τις στενότερα συγγενικές τονικότητες, δηλαδή στην πέμπτη [δεσπόζουσα] ή στην τέταρτη [υποδεσπόζουσα] στις τονικότητες με μεγάλη τρίτη [στις μείζονες τονικότητες], και σε εκείνες με μικρή τρίτη [στις ελάσσονες τονικότητες] ομοίως στην μικρή τρίτη τους [σχετική μείζονα], όπως ειπώθηκε παραπάνω. Η περίοδος αυτή δεν εκτείνεται πολύ σε μάκρος, παρά ολοκληρώνεται στην πέμπτη [δεσπόζουσα] της τονικότητας, στην οποία βρίσκεται επί του παρόντος, προκειμένου η επόμενη περίοδος να αναδειχθεί πιο ανάγλυφα και αυτόνομα. Στο προτεινόμενο παράδειγμα, όλα αυτά που συζητήθηκαν εδώ εκτείνονται μέχρι το μέτρο 16, όπου φαίνεται η πτώση στο ρε, στην πέμπτη [δεσπόζουσα] της τονικότητας της Σι-ύφεση [sic· εννοείται της Σολ-μείζονος], στην οποία έγινε η μετατροπία ή η απομάκρυνση από την [κύρια] τονικότητα. Μια τέτοια περίοδος είναι πάντοτε απαραίτητη· και συχνά συγχωνεύεται με εκείνη του δευτέρου μοτίβου, όπως συμβαίνει στο παράδειγμά μας.

§ 30.

Το *χαρακτηριστικό πέρασμα* ή *ενδιάμεσο πέρασμα* είναι μια νέα ιδέα που εισάγεται προς το μέσον του πρώτου μέρους για [να προσδώσει] περισσότερη ομορφιά· αυτό πρέπει να είναι ήπιο, εκφραστικό και τρυφερό σχεδόν σε κάθε είδος σύνθεσης και πρέπει να τίθεται στην τονικότητα εκείνη, προς την οποία οδήγησε η απομάκρυνση [από την κύρια τονικότητα]. Πολλές φορές μια τέτοια περίοδος επαναλαμβάνεται, αλλά κάτι τέτοιο συμβαίνει μόνο στις πολύ εκτενείς συνθέσεις· [τουναντίον,] στις σύντομες [συνθέσεις] πολύ συχνά παραλείπεται εντελώς. Αυτή φαίνεται από το μέτρο 17 μέχρι το μέτρο 20 [του παραδείγματός μας].

§ 31.

Έπειτα ακολουθεί η *πρωτική περίοδος*. Πρόκειται για μια νέα ιδέα, αλλά πάντοτε εξαρτημένη από τις προηγούμενες, και ιδίως από το [πρώτο] μοτίβο ή από το δεύτερο μοτίβο· σε αυτήν, εξ άλλου, η μελωδία προετοιμάζεται και οδηγείται στην πτώση. Αν στο χαρακτηριστικό πέρασμα η φωνή ή το όργανο έχουν αναδείξει την ηπιότητα και την εκφραστικότητά τους, στην υπό πραγμάτευση περίοδο γίνεται επίδειξη της ζωντανίας και

της επιδεξιότητας με την ευκινησία της φωνής ή του χεριού· γι' αυτό στην φωνητική μουσική εντοπίζονται σε αυτήν ειδικά την περίοδο τα περάσματα και οι τρίλλιες, και στην ενόργανη [μουσική] τα δυσκολότερα περάσματα, που στην συνέχεια κλείνουν με μια τελική πτώση. Μία τέτοια περίοδος παρουσιάζεται στο παράδειγμα από το μέτρο 21 μέχρι το μέτρο 24, όπου εντοπίζεται η τελική πτώση. Πολύ συχνά, στην ενόργανη μουσική αυτή η περίοδος επαναλαμβάνεται δύο φορές, διευθετημένη σε δύο διαφορετικά [οργανικά] μέρη, προκειμένου καθένας [εκτελεστής] να μπορεί να επιδείξει την ιδιαίτερή του ικανότητα. Στα σύντομα κομμάτια παρουσιάζεται μία μόνο φορά και είναι μια περίοδος απαραίτητη, αφού είναι εκείνη που ολοκληρώνει την σύνθεση.

§ 32.

Αφού πραγματοποιηθεί η τελική πτώση, η οποία ολοκληρώνει την τελευταία πτωτική περίοδο, όχι σπάνια, αντί να τερματίζεται εδώ το πρώτο μέρος, προστίθεται με κομψό τρόπο μια νέα περίοδος, η οποία ονομάζεται *coda* [κατακλείδα]: αυτή συνιστά μια προσθήκη ή μια προέκταση της πτώσεως και κατά συνέπειαν δεν είναι μια αναγκαία περίοδος, αλλά χρησιμεύει πολύ στην σύνδεση των ιδεών που κλείνουν το πρώτο μέρος με εκείνες που το είχαν ξεκινήσει ή με εκείνες με τις οποίες ξεκινά το δεύτερο μέρος, όπως θα πούμε τώρα· και αυτό είναι το κύριο καθήκον της. Αυτή εμφανίζεται [στο παράδειγμα] από το μέτρο 24 έως το τέλος του πρώτου μέρους [μέτρο 28].

§ 33.

Ας γνωρίζει κανείς εδώ ότι σε όλα τα κομμάτια μουσικής, οποιουδήποτε είδους ή τεχνοτροπίας και αν είναι, [και] είτε χωρίζονται στην μέση από ένα *ritornello* [σημείο επαναλήψεως] είτε είναι εξ ολοκλήρου συνεχή, το πρώτο μέρος κλείνει πάντοτε στην πέμπτη [δεσπόζουσα] της κύριας τονικότητας, σπανίως στην τέταρτη [υποδεσπόζουσα] και συχνά στην μικρή τρίτη [σχετική μείζονα] στις τονικότητες με μικρή τρίτη [ελάσσονες τονικότητες].

§ 34.

Το δεύτερο μέρος, έπειτα, ξεκινά επίσης με το μοτίβο του, το οποίο μπορεί να κατασκευασθεί με τέσσερις τρόπους: 1. Ξεκινώντας με ένα πρελούδιο [εισαγωγή] ανάλογο εκείνου του πρώτου μέρους, εάν βεβαίως υφίστατο, και μεταφερμένο στην πέμπτη της τονικότητας [δεσπόζουσα] ή σε διαφορετική μετατροπία: ο τρόπος αυτός, ωστόσο, είναι ανιαρός και εφαρμόζεται ελάχιστα από τους καλούς συνθέτες. 2. Ξεκινώντας το δεύτερο μέρος με το ίδιο το [πρώτο] μοτίβο του πρώτου [μέρους], μεταφερμένο στην πέμπτη της τονικότητας [δεσπόζουσα]: και αυτός ο τρόπος έχει περιπέσει σε αχρηστία, όπως ο προηγούμενος, διότι δεν εισάγει στις συνθέσεις καμμία ποικιλία, η οποία [βεβαίως] αποτελεί διαρκώς τον στόχο όλων των ικανοτήτων της ευφυΐας· αλλά οι δύο επόμενοι τρόποι είναι οι πιο αξιόλογοι: 3. Το δεύτερο μέρος μπορεί να ξεκινήσει με οποιοδήποτε πέρασμα που λαμβάνεται κατά βούλησιν από το πρώτο μέρος και ιδιαίτερος από την *coda* [κατακλείδα] (εφ' όσον αυτή υφίστατο), αλλά [και] στην ίδια αυτή τονικότητα στην οποία τελείωσε το πρώτο μέρος· και αυτό ακριβώς εφαρμόζεται στο παράδειγμά μας, όπου η αρχή του δευτέρου μέρους αναπτύσσεται στα χνάρια των δύο τελευταίων μέτρων της *coda* [κατακλείδας], από το μέτρο 29 έως το 34. 4. Εν τέλει, ο τελευταίος τρόπος συνίσταται στο να ξεκινήσει το δεύτερο μέρος με μια εντελώς καινούργια και ξένη ιδέα, αλλά σε αυτήν την περίπτωση δεν είναι καλό να παρουσιασθεί αυτή στην τονικότητα στην οποία σταμάτησε το πρώτο μέρος, αλλά αντιθέτως, για [να δημιουργήσει] μεγαλύτερη έκπληξη, σε κάποια άλλη τονικότητα, συγγενική μιν, αλλά ανεξάρτητη και αναπάντεχη. Η περίοδος αυτή είναι πάντοτε απαραίτητη.

§ 35.

Ακολουθεί έπειτα η *μετατροπία*, η οποία πραγματοποιείται πάντοτε με την χρήση περασμάτων και ιδεών που συνδέονται με το πρώτο ή το δεύτερο μοτίβο, είτε ακόμη με το μοτίβο του δευτέρου μέρους· αυτά όσον αφορά στην μελωδία, αλλά κατόπιν για τα περί της μεθόδου και των κανόνων που εφαρμόζονται στην μετατροπία και στους μετατροπικούς

κύκλους [Circolazione], αυτό το κεφαλαιώδους σημασίας ζήτημα δικαιούται ένα αυτόνομο κεφάλαιο, που θα είναι το επόμενο [δεν παρατίθεται εδώ].

§ 36.

Την μετατροπία ακολουθεί η *επανεκθεση* [Ripresa]. Όσο απομεμακρυσμένη και να είναι η μετατροπία από την κύρια τονικότητα της συνθέσεως, πρέπει λίγο-λίγο να την επαναπροσεγγίσει, έως ότου εμφανισθεί πολύ φυσικά και σύμφωνα με τους κανόνες η επανεκθεση, δηλαδή το πρώτο μοτίβο του πρώτου μέρους στην ιδιαίτερή του φυσική [κύρια] τονικότητα, στην οποία είχε ήδη γραφεί [στην έναρξη του κομματιού]. Εάν το κομμάτι είναι εκτενές, το πραγματικό μοτίβο επανεκτίθεται, όπως ειπώθηκε, στην κύρια τονικότητα, εάν όμως δεν είναι επιθυμητό η σύνθεση να επιμηκυνθεί πολύ, τότε αρκεί στην θέση του [πρώτου μοτίβου] να επανεκτεθεί το χαρακτηριστικό πέρασμα σε μεταφορά στην ίδια την θεμέλιο τονικότητα. Στο παράδειγμά μας, μπορεί κανείς να δει την μετατροπία [να φθάνει] μέχρι το μέτρο 41, όπου έπειτα επανασυνδέεται το κύριο μοτίβο στην τονικότητά του. Σε μια τέτοια περίπτωση είναι απαραίτητο το ίδιο το [πρώτο] μοτίβο να οδηγηθεί σταδιακώς στην τέταρτη της τονικότητος [υποδεσπόζουσα], όπως εδώ φαίνεται στο μέτρο 48, και έπειτα να κάνει πτώση στην πέμπτη [δεσπόζουσα], όπως έχει γίνει στο μέτρο 52. Αν ωστόσο έχει εφαρμοσθεί ο δεύτερος τρόπος, της επανεκθέσεως δηλαδή [απ' ευθείας] του χαρακτηριστικού περάσματος, τότε λοιπόν η μετατροπία φθάνει στην πέμπτη της τονικότητος [δεσπόζουσα], για να παρουσιασθεί στην συνέχεια το χαρακτηριστικό πέρασμα στην κύρια τονικότητα, αλλά και σε αυτήν ακόμη την περίπτωση η μετατροπία είναι καλό να προσεγγίσει σε κάποιο σημείο, έστω και υπαινικτικά, την τέταρτη της τονικότητος [υποδεσπόζουσα].

§ 37.

Η επανάληψη, κατόπιν, των τριών τελευταίων περιόδων του πρώτου μέρους γίνεται με την μεταφορά τους στην κύρια τονικότητα και την καταγραφή της μιας μετά την άλλη με την ίδια σειρά που είχαν στο πρώτο μέρος. Το χαρακτηριστικό πέρασμα πρέπει να είναι το ίδιο με εκείνο του πρώτου μέρους (έχοντας αλλάξει μόνο την τονικότητά του), αλλά η πτωτική περίοδος μπορεί να παραλλαχθεί κατά βούλησιν, με την προϋπόθεση ότι θα διατηρήσει μια κάποια αναλογία με εκείνη του πρώτου μέρους: η coda [κατακλείδα], έπειτα, μπορεί και να παραλειφθεί ή να αλλαχθεί εντελώς, εάν δεν είναι επιθυμητό το να επαναληφθεί εκείνη που υπήρχε στο πρώτο μέρος, όπως έχει γίνει στο παράδειγμά μας. Εδώ [συχνά] εφαρμόζεται ένα ωραιότατο τέχνασμα και αυτό συνίσταται στο να επανεκτεθεί στην coda το [πρώτο] μοτίβο του πρώτου μέρους ή το πρελούδιο [εισαγωγή], εάν αυτό υπήρχε, είτε ακόμη κάποιο άλλο πιο αξιοπρόσεκτο πέρασμα που ταιριάζει καλά για το κλείσιμο, πράγμα που δημιουργεί μια θαυμάσια επίδραση αναζωογονώντας την ιδέα του θέματος της συνθέσεως και συνδέοντας μεταξύ τους τα μέρη της: ως παρατηρηθεί στο παράδειγμα η επανάληψη του χαρακτηριστικού περάσματος από το μέτρο 53 έως το 55 [sic· εννοείται 56], από το μέτρο 56 [sic· εννοείται 57] μέχρι το 59 [sic· εννοείται το μέτρο 60, κατ' αναλογίαν προς το πρώτο μέρος] εκείνη της πτωτικής περιόδου και τελικά μέχρι το τέλος [της μελωδίας] η επανάληψη της coda [κατακλείδας].

§ 38.

Τέτοια είναι περίπου η δομή και ο χειρισμός της μελωδίας, μιλώντας γενικά, που χρησιμοποιούνται σύμφωνα με την τρέχουσα τεχνοτροπία. Καθώς όμως κάθε είδος μουσικής συνθέσεως έχει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του και εξαιτίας αυτού ο χειρισμός του διαφοροποιείται σε κάποιον βαθμό από των υπολοίπων, θα μιλήσουμε γι' αυτό χωριστά στα επόμενα κεφάλαια.⁹⁵

⁹⁵ Francesco Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica*, τόμος Β' / μέρος IV / ενότητα II / κεφάλαιο III / παράγραφοι 23-38: "Della Melodia in particolare, e delle sue parti, membri, e Regole", Roma 1796. Το πλήρες κείμενο (συμπεριλαμβανομένων των δύο μουσικών παραδειγμάτων, από τα οποία εδώ αναπαράγεται μόνο το πρώτο) δημοσιεύθηκε στο ιταλικό πρωτότυπο και σε αγγλική μετάφραση από την Bathia Churgin, στο παράρτημα του άρθρου της "Francesco Galeazzi's Description (1796) of Sonata Form", *Journal of the American*

Το παραπάνω κείμενο του Galeazzi είναι εξαιρετικά σημαντικό για δύο κυρίως λόγους: *πρώτον*, επειδή συμφωνεί σε γενικές γραμμές με την θεώρηση του Koch και κατά συνέπειαν επιβεβαιώνει και ενισχύει την εικόνα που διαμορφώνουμε σταδιακά ως προς την κατανόηση της μορφής σονάτας στα τέλη του 18^{ου} αιώνας, και *δεύτερον*, διότι δίνει μεγαλύτερη βαρύτητα στην θεματική παρά στην αρμονική παράμετρο της μορφής,⁹⁶ γεγονός που αφ' ενός μεν εμπλουτίζει τις εμπειρίες μας γύρω από το ζήτημα και αφ' ετέρου μας προσφέρει την απαραίτητη ισορροπία ανάμεσα στις δύο αυτές συνιστώσες της μουσικής συνθέσεως. Και σε αυτήν την περιγραφή, το βάρος δίνεται ουσιαστικά στον τριμερή τύπο σονάτας, ενώ ο διμερής αναφέρεται μόνον ακροθιγώς, χωρίς ασφαλώς να διακρίνεται με σαφήνεια από τον τριμερή (όπως δηλαδή και στον Koch): έτσι, θα ακολουθήσουμε και εδώ την ίδια ουσιαστικά πορεία σχολιασμού των δομικών στοιχείων που αναφέρει ο Galeazzi.

Ως προς τα αρμονικά στοιχεία, βέβαια, ο Galeazzi δεν έχει να προσθέσει πολλά σε όσα ήδη γνωρίζουμε. Το πρώτο “μέρος”, δηλαδή η ενότητα της *εκθέσεως*, ξεκινά από την κύρια τονικότητα και σε περίπτωση που αυτή είναι μείζονα καταλήγει στην τονικότητα της δεσπόζουσας ή σπανιότερα σε αυτήν της υποδεσπόζουσας, ενώ εάν έχουμε ελάσσονα κύρια τονικότητα, ως δευτερεύουσα επιλέγεται αποκλειστικά η σχετική μείζονα. Εδώ είναι αξιοπαρατήρητη μια μεταστροφή σε σχέση με τις προηγούμενες θεωρητικές συμβολές: ενώ καταργείται ουσιαστικά η δυνατότητα επιλογής της καταληκτικής τονικότητας της *εκθέσεως* στον ελάσσονα τρόπο (αφού δεν γίνεται καμμία αναφορά πλέον στην περίπτωση εφαρμογής της ελάσσονος δεσπόζουσας), την ίδια στιγμή εμφανίζεται για πρώτη φορά στον μείζονα τρόπο η εναλλακτική δυνατότητα της υποδεσπόζουσας!⁹⁷ Ένα καίριο ζήτημα που τίθεται εδώ είναι βέβαια το πού αναφέρεται ο Galeazzi, βάσει ποίου ρεπερτορίου δηλαδή εξάγει ένα τέτοιο συμπέρασμα. Ο ίδιος έδρασε στην Ιταλία, στην περιοχή του Τορίνο αρχικά και αργότερα της Ρώμης: ως καλύτερους συνθέτες ενόργανης μουσικής της εποχής του – τα έργα των οποίων «έκαναν τον γύρο της Ιταλίας», όπως χαρακτηριστικά αναφέρει σε άλλο σημείο της πραγματείας του – μνημονεύει τους Joseph Haydn, Luigi Boccherini, Johann Baptist Vanhal, Giuseppe Antonio Capuzzi, Ignaz Joseph Pleyel, Wenzel Pichl και Giuseppe Demachi.⁹⁸ Για τον πρώτο ωστόσο από αυτούς, είναι εξακριβωμένο ότι δεν υφίσταται καμμία απολύτως περίπτωση χρήσης της υποδεσπόζουσας ως δευτερεύουσας τονικότητας της *εκθέσεως*: το ίδιο μπορεί να υποστηριχθεί με μεγάλη βεβαιότητα τουλάχιστον για τους υπόλοιπους συνθέτες του γερμανικού βορρά: επομένως, αν όντως ισχύει κάτι τέτοιο, τότε πρόκειται πιθανότατα για ένα “τοπικό” φαινόμενο, το οποίο εντοπίζεται μόνο στον ιταλικό νότο και που κατά πάσαν πιθανότητα βαίνει προς εξαφάνιση.

Η τονική οργάνωση της *εκθέσεως* συμφωνεί σχεδόν απόλυτα με το πρότυπο σύστημα “μελωδικής στίξεως” του Koch. Το “μοτίβο” του Galeazzi, που ολοκληρώνεται με τέλεια ήμισή πώση στην κύρια τονικότητα, αντιστοιχεί είτε στο πρώτο μονάχα από τα τέσσερα δομικά τμήματα της *εκθέσεως* κατά τον Koch, είτε στην συγχώνευση του πρώτου με το δεύτερο δομικό τμήμα που καταλήγει απ' ευθείας σε μια “φραστική τομή” επί της δεσπόζουσας: μια τρίτη δυνατή περίπτωση, με κατάληξη στην τέταρτη βαθμίδα, σχετίζεται μάλλον με την προαναφερόμενη ιδιάζουσα χρήση της τονικότητας της υποδεσπόζουσας στην *έκθεση* και γι' αυτό δεν μπορεί να αντιστοιχισθεί άμεσα προς την θεωρία του Koch. Το “δεύτερο μοτίβο” του Galeazzi, επίσης, αντιστοιχεί είτε μόνο στο δεύτερο δομικό τμήμα του Koch, είτε στην συγχώνευσή του με το τρίτο: ξεκινά από εκεί που κατέληξε το προηγούμενο

Musicological Society 21/2, 1968, σ. 189-199. Ακολούθησε η δημοσίευση του ίδιου κειμένου στα ιταλικά και στα γερμανικά, πάλι υπό μορφήν παραρτήματος, στο άρθρο του Siegfried Schmalzriedt, “Charakter und Drama: Zur historischen Analyse von Haydnschen und Beethovenschen Sonatensätzen”, *Archiv für Musikwissenschaft* 42/1, 1985, σ. 50-58. Η παρούσα μετάφραση στα ελληνικά έγινε από το ιταλικό πρωτότυπο, λαμβάνοντας παράλληλα υπ' όψιν και τις δύο αποδόσεις του στα αγγλικά και στα γερμανικά.

⁹⁶ Πρβλ. Churgin, ό.π., σ. 182.

⁹⁷ Βλ. ό.π., σ. 184.

⁹⁸ Churgin, ό.π., σ. 183-184· Schmalzriedt, ό.π., σ. 40-41.

μικροδομικό τμήμα του (πρώτου) “μοτίβου” και καταλήγει στην δεσπόζουσα ή την υποδεσπόζουσα (στον μείζονα τρόπο) ή στην σχετική μείζονα (στον ελάσσονα τρόπο).⁹⁹ οι διατυπώσεις του Galeazzi είναι βέβαια κάπως ασαφείς, στον βαθμό που αναφέρονται μόνο στον εκάστοτε τονικό στόχο και όχι στο κατάλληλο αρμονικό μέσο (δηλαδή στον συγκεκριμένο κάθε φορά τύπο πτώσεως). Η λειτουργία του τρίτου δομικού τμήματος της πρώτης κύριας περιόδου κατά τον Koch, στο σύγγραμμα του Galeazzi ορίζεται ως “απομάκρυνση από την [κύρια] τονικότητα”,¹⁰⁰ διότι αυτή αναλαμβάνει ουσιαστικά την προετοιμασία της δευτερεύουσας τονικότητας της *εκθέσεως* μέσω της δεσπόζουσάς της.¹⁰¹ Έτσι, τα δύο επόμενα μελωδικά τμήματα της *εκθέσεως* (το “χαρακτηριστικό πέρασμα” και η “πτωτική περίοδος”) που αναφέρει ο Galeazzi αντιστοιχούν στο τέταρτο δομικό τμήμα του Koch, ενώ μετά την κατάληξη της “πτωτικής περιόδου” με μια ισχυρή τέλεια πτώση που επικυρώνει την δευτερεύουσα τονικότητα, ο Galeazzi περιλαμβάνει στην περιγραφή του και εκείνο το προαιρετικό “παράρτημα” στην πρώτη κύρια περίοδο της θεώρησης του Koch. Ο Galeazzi παραδέχεται επίσης – έστω και κατά τρόπον πιο έμμεσο από τον Koch – ότι το σύνολο των τεσσάρων καίριων “φραστικών τομών” χρησιμοποιείται μόνο σε εκτενείς συνθέσεις· για τα μικρότερα κομμάτια, αντιθέτως, φαίνεται πως θεωρεί πλεονάζουσα την διπλή αρμονική κατάληξη στην κύρια τονικότητα, παρακάμπτοντας είτε την τέλεια είτε (συνηθέστερα) την μισή πτώση σε αυτήν.¹⁰² ως εκ τούτου, στο (σχετικώς σύντομο) μουσικό παράδειγμα που δίνει, επικυρώνει μεν την κύρια τονικότητα με μια τέλεια πτώση-τομή στο μ. 9, αλλά συναιρεί τα δύο επόμενα δομικά τμήματα σε ένα, το οποίο εκκινεί από την τονική (μ. 10) και καταλήγει απ’ ευθείας στην διπλή δεσπόζουσα (μ. 16), προετοιμάζοντας έτσι την τονικότητα της δεσπόζουσας, η οποία κατόπιν εδραιώνεται στο “τέταρτο δομικό τμήμα” των μ. 17-24, επικυρώνεται με μια τέλεια πτώση στο μ. 24 και επεκτείνεται στην επικαλυπτόμενη με την “πτωτική περίοδο” κατακλείδα (“coda”) των μ. 24-28.

Για την ενότητα της *επεξεργασίας* ο Galeazzi προτείνει ως εναρκτήρια τονικότητα κατ’ αρχάς την δευτερεύουσα της *εκθέσεως* (δεσπόζουσα για τον μείζονα τρόπο και σχετική μείζονα για τον ελάσσονα), πλην όμως φαίνεται πως αντιμετωπίζει περισσότερο θετικά το ενδεχόμενο έναρξης της ενότητας αυτής από κάποια άλλη συγγενική τονικότητα, πράγμα που κατά την γνώμη του συνιστά ένα πιο σύγχρονο τεχνικό μέσο, ικανό να δημιουργήσει ευχάριστη έκπληξη στο σημείο αυτό.¹⁰³ Στην συνέχεια, γίνεται απλή αναφορά στο καθοριστικότερο γνώρισμα της δεύτερης ενότητας της μορφής σονάτας, που δεν είναι άλλο από την μετατροπική της πορεία.¹⁰⁴ Η κατάληξη της *επεξεργασίας* όμως δεν προσδιορίζεται θεωρητικά, γεγονός που αφήνει προς στιγμινή ανοικτό ακόμη και το ζήτημα της τονικής ολοκλήρωσης ή μη της συγκεκριμένης ενότητας. Από το μουσικό παράδειγμα, πάντως, καθίσταται φανερό ότι για τον Galeazzi η *επεξεργασία* συνιστά (όπως και στον Koch) μια κατ’ αρχήν κλειστή και ολοκληρωμένη αφ’ εαυτής “περίοδο”. Πράγματι, η “μετατροπία” ολοκληρώνεται εν προκειμένω με μια τέλεια πτώση στην σχετική λα-ελάσσονα (στο μ. 41) και μόνο κατόπιν αυτής πραγματοποιείται μια απλούστατη τονική διαμεσολάβηση προς την

⁹⁹ Η Churgin (ό.π., σ. 185) θεωρεί αναφανδόν το δεύτερο αυτό δομικό τμήμα ως έναρξη της μεταβάσεως προς την δεύτερη τονική περιοχή της *εκθέσεως*, δηλαδή ως το πρώτο βήμα (της αποσταθεροποίησης της κύριας τονικότητας) σε μια μάλλον αργή και πολύ μεθοδική διαδικασία προσέγγισης της δευτερεύουσας τονικότητας. Ο Schmalzriedt (ό.π., σ. 42), αντιθέτως, εμφανίζεται πιο επιφυλακτικός ως προς το ίδιο ζήτημα, υποστηρίζοντας – όπως άλλωστε και ο ίδιος ο Galeazzi – ότι η ένταξη του τμήματος αυτού στην γενικότερη διαδικασία απομάκρυνσης από την κύρια τονικότητα είναι μεν δυνατή, όχι όμως και απολύτως δεσμευτική.

¹⁰⁰ Για την Churgin (ό.π., σ. 185) αυτό είναι το δεύτερο και κατ’ εξοχήν “μεταβατικό” τμήμα προς την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως*: η προηγούμενη αποσταθεροποίηση της κύριας τονικότητας τώρα πλέον κατευθύνεται προς έναν διαφορετικό, αλλά συγκεκριμένο τονικό στόχο.

¹⁰¹ Πρβλ. Schmalzriedt, ό.π., σ. 43.

¹⁰² Ο.π.

¹⁰³ Πρβλ. Churgin, ό.π., σ. 186.

¹⁰⁴ Ο.π., σ. 184 και ιδίως 186 (όπου αναφέρεται ότι η περαιτέρω μετατροπική πορεία της *επεξεργασίας* μπορεί να συμπεριλάβει και απομακρυσμένες τονικότητες).

επανεκθεση. Αντί της σχετικής ελάσσονος θα μπορούσαν εδώ να επιλεγούν φυσικά και άλλες τονικότητες (παρ' ότι δεν κατονομάζονται), όπως εμμέσως δηλώνεται στην αρχή της § 36. Αξίζει επίσης να παρατηρηθεί ο συνολικός αρμονικός σχεδιασμός της μεσαιάς μακροδομικής ενότητας του παραδείγματος, ο οποίος εύλογα είναι πολύ συμβατικός: ξεκινά μεν από την δεσπόζουσα (την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως*), αλλά στρέφεται άμεσα προς την ρε-ελάσσονα (μ. 29-30)· ως αποτέλεσμα της αλυσιδοποίησης του προηγούμενου διμέτρου, προσεγγίζεται ακολούθως η Ντο-μείζονα (η κύρια τονικότητα) στα μ. 31-32 και κατόπιν η σχετική λα-ελάσσονα στα μ. 33-34, η οποία έκτοτε εδραιώνεται ως “τρίτος μακροδομικός τονικός πυλώνας”, αρχικά μέσω της διπλής δεσπόζουσας στο μ. 36 (που οδηγεί σε μια μάλλον “ασθενή” μισή πτώση στο μ. 37) και έπειτα με την προαναφερόμενη τέλεια πτώση των μ. 40-41. Επομένως, εδώ βρίσκουμε όλα σχεδόν τα αρμονικά γνωρίσματα του “πρώτου τρόπου κατασκευής της μεσαιάς περιόδου” κατά τον Koch (την έναρξη από την δεσπόζουσα, την ακόλουθη παροδική νύξη της κύριας τονικότητας και την τελική πτώση στην σχετική), εκτός βέβαια από ενδιάμεσες “παρεκκλίσεις” προς άλλα τονικά κέντρα, για τις οποίες όμως φαίνεται πως είτε δεν επαρκεί η περιορισμένη έκταση της *επεξεργασίας* του εν λόγω παραδείγματος, είτε ο Galeazzi δεν θεωρεί απαραίτητη την κατάδειξή τους στο πλαίσιο ενός τόσο στοιχειώδους συνθέματος.

Η *επανεκθεση* (του τριμερούς πάντοτε τύπου σονάτας) αρχίζει οπωσδήποτε από την κύρια τονικότητα και ολοκληρώνεται – όπως είναι φυσικό – σε αυτήν. Ενδιάμεσα όμως, ο Galeazzi θεωρεί “απαραίτητη” και την προσέγγιση της περιοχής της υποδεσπόζουσας,¹⁰⁵ την οποία ο Koch υποδείκνυε απλώς ως “συνηθισμένη”. Από το παράδειγμα κυρίως (και μόνον εμμέσως από τα λεγόμενα του Galeazzi), διαφαίνεται επίσης ο περιορισμός των δομικών πτώσεων εντός της *επανεκθέσεως*: από το μ. 42 αρχίζει ένα ενιαίο δομικό τμήμα που μέσω της υποδεσπόζουσας (στα μ. 47-48) καταλήγει σε μισή πτώση στην κύρια τονικότητα στο μ. 52· τα μ. 42-52, ωστόσο, αντιστοιχούν στα δύο πρώτα μελωδικά τμήματα της *εκθέσεως* (μ. 1-9 και 10-16), τα οποία στην *επανεκθεση* έχουν συμπτυχθεί σε ένα, με προφανή στόχο την αποφυγή της ενδιάμεσης πτωτικής τομής (του μ. 9). Από εκεί και ύστερα (μ. 53-64), οι τέλειες πτώσεις που επικυρώνουν πλέον την κύρια τονικότητα είναι αντίστοιχες εκείνων του “δευτέρου ημίσεως” της *εκθέσεως* (πρβλ. ιδίως μ. 60 με 24, αλλά και μ. 64 με 28).

Ας εξετάσουμε τώρα τα θεματικά στοιχεία της μορφής, που συνιστούν άλλωστε την κατά τεκμήριον σημαντικότερη συμβολή του Galeazzi στην γενικότερη πραγμάτευση της σονάτας κατά τα τέλη του 18^{ου} αιώνας. Η συζήτηση γύρω από το προαιρετικό εισαγωγικό τμήμα, το οποίο ο Galeazzi ονομάζει “πρελούδιο”, δεν είναι τόσο σημαντική στο πλαίσιο της προβληματικής μας, αν και αξίζει εδώ να παρατηρηθεί η δυνατότητα πολλαπλής επαναφοράς του προπαρασκευαστικού αυτού τμήματος εν είδει “ritornello” στην συνολική μακροδομή, τόσο στην έναρξη της δεύτερης ενότητας (σε τονική μεταφορά) όσο και προς το τέλος ενός κομματιού, εντός μιας – πιθανότατα αυτόνομης – *coda* (βλ. σχετικά παρακάτω).¹⁰⁶

¹⁰⁵ Πρβλ. ό.π., σ. 184.

¹⁰⁶ Η θεωρητική αυτή πρόταση του Galeazzi βρίσκει πλήρη εφαρμογή σε ένα έξοχο πιανιστικό δείγμα γραφής του Beethoven της ίδιας χρονικής περιόδου: στο πρώτο μέρος της *σονάτας για πιάνο σε ντο-ελάσσονα* opus 13, των ετών 1797-1798. Εκεί, η αργή εισαγωγή (Grave) καταλαμβάνει τα 10 πρώτα μέτρα, ενώ το κύριο θέμα του Allegro di molto e con brio εμφανίζεται στα μ. 11 κ.εξ., έπειτα από μισή πτώση στην ντο-ελάσσονα. Παρακάτω, η υποβλητική αρχική χειρονομία του Grave επανεισάγεται – ακριβώς πριν την *επεξεργασία* – στην δεσπόζουσα σολ-ελάσσονα (μ. 133-136), ενώ προς το τέλος του κομματιού επανέρχεται για τελευταία φορά στην κύρια τονικότητα (στα μ. 295-298), παρεισφρώντας ανάμεσα στην ολοκλήρωση της *επανεκθέσεως* και στην βραχεία *coda* του μέρους. Φυσικά, ο Beethoven μάλλον δεν είχε υπ' όψιν του το σύγγραμμα του Galeazzi, οπότε αυτή η ταύτιση θεωρίας και πράξης μπορεί να εκληφθεί είτε ως συμπτωματική, είτε (πράγμα που θεωρώ πολύ πιθανότερο) ως σαφής ένδειξη ότι η πρακτική που αναφέρει ο Galeazzi ακολουθείτο πράγματι και από άλλους συνθέτες κατά τα τέλη του 18^{ου} αιώνας, οπότε ήταν ήδη γνωστή και στον Beethoven. Δεν θα ήθελα πάντως να επεκταθώ στο σημείο αυτό στο σημαντικό ιστορικό-αισθητικό ζήτημα που ανακύπτει κατά την (υπερ-)εκτίμηση της “πρωτοτυπίας” σε έργα ησσόνων συνθετών, όταν αυτά συγκρίνονται ευθέως με έργα μεγάλων δημιουργών, στα οποία δήθεν “αναπαράγονται” – με διαφορετικά βεβαίως αποτελέσματα – κοινές συνθετικές μέθοδοι.

Η *έκθεση* λοιπόν ανοίγει με το “μοτίβο”, την κύρια θεματική ιδέα του κομματιού. Ο Galeazzi προσδιορίζει επιπλέον ότι το κύριο αυτό θέμα πρέπει να εκκινήσει από φθόγγο της συγχορδίας της τονικής και να καταλήξει σε πτώση σε μια από τις κύριες βαθμίδες του τρόπου: συνεπώς, εδώ διαμορφώνεται ένα αρμονικώς κλειστό δομικό τμήμα,¹⁰⁷ το οποίο μάλιστα σε εκτενείς συνθέσεις μπορεί και να επαναληφθεί με διαφορετική ενορχήστρωση ή έστω ανακατανομή των διαφόρων ενόργανων φωνών. Παρά την αυτοτελή σημασία του εν λόγω τμήματος ωστόσο, ο Galeazzi συμβουλεύει τους επίδοξους συνθέτες να μην επικεντρώνουν την προσοχή τους μόνο σε αυτό· το κύριο θέμα πρέπει αφ’ ενός μεν να καθίσταται εύληπτο και κατά συνέπεια να διαθέτει έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα, αφ’ ετέρου όμως και να διακατέχεται από μια κάποια λιτότητα εκφραστικών μέσων ώστε να είναι επιδέξιμο πολλαπλών χειρισμών στην περαιτέρω εξέλιξη του κομματιού: επομένως, η αυτοτέλεια του κυρίου θέματος οφείλει να υποτάσσεται στις εκάστοτε ανάγκες της συνολικής μακροδομής!¹⁰⁸ Η παρατήρηση αυτή είναι πολύ σπουδαία, διότι εν τέλει αναδεικνύει σε καίριο χαρακτηριστικό γνώρισμα της μορφής σονάτας (ιδίως μάλιστα όταν αυτή εφαρμόζεται από έναν ικανό συνθέτη) την αλληλεπίδραση των μικροδομικών της τμημάτων στο πλαίσιο ενός συνεκτικού και εξελικτικού μακροδομικού σχεδιασμού.

Υπό τον όρο “δεύτερο μοτίβο” ο Galeazzi αναφέρεται σε μία (ενδεχομένως όμως και περισσότερες) θεματική ιδέα που μπορεί προαιρετικά να ακολουθήσει το αρχικό “μοτίβο”. Η έννοια του “αντιθέματος”, την οποία επικαλείται εδώ, προέρχεται βέβαια από την θεωρία της φούγκας,¹⁰⁹ αλλά με αυτήν υποδηλώνεται κάτι σημαντικό: ότι δηλαδή το θεματικό αυτό στοιχείο κατανοείται ως ένα συμπλήρωμα του κυρίου θέματος, ανεξαρτήτως του αν εξάγεται από αυτό ως ανάπτυξη είτε τροποποίησή του (δυνατότητα που αναφέρεται και από τον Koch) ή συνιστά ένα καινούργιο μόρφωμα, το οποίο ωστόσο δεν δημιουργεί την αίσθηση μιας απότομης υφολογικής αλλαγής είτε ενός παράταιρου στοιχείου που επιχειρεί να επιβληθεί στο σημείο αυτό εις βάρος του κυρίου θέματος.¹¹⁰ Στο παράδειγμα του Galeazzi, το ρυθμικό μοτιβικό υλικό των μ. 10-11 προέρχεται ίσως από τα μ. 3 και 4, αλλά η μελωδική ταυτότητα του τμήματος αυτού ελάχιστα μπορεί να αναχθεί στο πρώτο εννεάμετρο (πρβλ. ιδίως τα μ. 11 και 13 με το μ. 4): παρ’ όλα αυτά, είναι γεγονός ότι η μελωδική εξέλιξη μετά την πτώση του μ. 9 συνδέεται πράγματι κατά τρόπον ομαλό με το κύριο θέμα και εκλαμβάνεται ως μια φυσιολογική προέκτασή του, χωρίς εντούτοις να εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από αυτό.

Για το αμέσως επόμενο δομικό τμήμα της *εκθέσεως*, ο συγγραφέας κατ’ εξαίρεσιν δεν χρησιμοποιεί ορολογία σχετική με τα θεματικά στοιχεία· αν συνεκτιμήσουμε ωστόσο το γεγονός ότι η συγχώνευση αυτών των δύο εσωτερικών τμημάτων της *εκθέσεως* θεωρείται συχνή, εύλογα μπορούμε να υποθέσουμε ότι το θεματικό υλικό της “απομάκρυνσης από την τονικότητα” ακολουθεί τις ίδιες περίπου τεχνικές προδιαγραφές με το “δεύτερο μοτίβο”. Αυτό άλλωστε τεκμηριώνεται και με την βοήθεια του μουσικού παραδείγματος του Galeazzi: το ρυθμικό πρότυπο του μ. 14 ανάγεται στα μ. 5-7 και είναι ταυτόσημο με εκείνο του μ. 8, τα ζεύγη ογδών του μ. 15 συνιστούν ανάπτυγμα και “συμπύκνωση” της ίδιας φιγούρας στα μ. 5-8, ενώ τα κατιόντα δέκατα-έκτα του μ. 16 έχουν εισαχθεί ήδη στο μ. 6 του (πρώτου) “μοτίβου”· παρ’ όλα αυτά, η μελωδική γραμμή των μ. 10-16 συνολικά μοιάζει περισσότερο με ελεύθερη προέκταση παρά με ανάπτυγμα του κυρίου θέματος, ενώ η εμφανώς “προτασιακή” μικροδομική της οργάνωση (2 + 2 + 3 μέτρων) ενισχύει την αυτονομία της.

¹⁰⁷ Schmalzriedt, ό.π., σ. 41.

¹⁰⁸ Πρβλ. ό.π., σ. 42 (όπου το κύριο θέμα εκλαμβάνεται πρωτίστως ως ένα “ανάπτυξιακό μοτίβο” για την συνολική μακροδομή).

¹⁰⁹ Όπως εξ άλλου και η έννοια του *soggetto* που χρησιμοποιείται ως συνώνυμο του κυρίου θέματος (“μοτίβου”). Η ορολογία του Galeazzi αναφέρεται πρωτίστως στην μελωδική διάσταση του μουσικού υλικού, στην οποία βασίζεται ουσιαστικά όλη η ανάπτυξη της θεωρίας του (το γεγονός αυτό εξηγεί παράλληλα και την σχετική “υποβάθμιση” του αρμονικού παράγοντα στην θεώρησή του).

¹¹⁰ Γι’ αυτό και θεωρώ προβληματική την θεώρηση αυτού του τμήματος ως “αντιθετικού στοιχείου” προς το κύριο θέμα, όπως συγκεκριμένα υποστηρίζει ο Schmalzriedt, ό.π., σ. 42.

Φθάνουμε τώρα στο κρίσιμο μακροδομικό σημείο, όπου η δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* εισάγεται με ένα “χαρακτηριστικό” ή “ενδιάμεσο πέρασμα”. Το “χαρακτηριστικό” ερμηνεύεται στην συνέχεια ως “ήπιο, εκφραστικό και τρυφερό”, με εκφραστικούς δηλαδή όρους που αντιστοιχούν ευθέως στο “τραγουδιστό θέμα” του Koch. Το “ενδιάμεσο”, από την άλλη πλευρά, υποδεικνύει την τοποθέτηση της νέας αυτής ιδέας στην μέση περίπου της *εκθέσεως*: κατά παρόμοιον τρόπο άλλωστε, ο Koch είχε επισημάνει ότι το “τραγουδιστό θέμα” εθίσται να εμφανίζεται στην έναρξη του “δευτέρου ημίσεως της πρώτης περιόδου”. Το “πέρασμα”, τέλος, κατανοείται ως έννοια μόνο αν λάβουμε υπ’ όψιν μας ότι ακολουθούν και άλλα θεματικά στοιχεία, τα οποία εξαρτώνται από το αρχικό θεματικό υλικό και οδηγούν σε μια ισχυρή τέλεια πτώση. Αν εντούτοις μέχρι αυτό το σημείο όλα τείνουν να ενισχύσουν την θέση υπέρ μιας θεματικής αντιθέσεως προς το κύριο θέμα, όπως αυτή εκφράζεται κυρίως στον Vogler,¹¹¹ ορισμένες “ενστάσεις” μπορούν τελικά να αμβλύνουν σημαντικά αυτήν την εντύπωση. Φερ’ ειπείν, η “νέα ιδέα” στο παράδειγμα του Galeazzi δεν είναι σε τελική ανάλυση τόσο “νέα”: πέραν της επέρεισης στο μ. 17 και του παρεστιγμένου τετάρτου με όγδοο στο μ. 18, τόσο το ρυθμικό υπόβαθρο όσο και η πορεία που διαγράφει η μελωδία θυμίζουν πολύ το περίγραμμα του πρώτου διμέτρου του κυρίου θέματος.¹¹² στην πραγματικότητα λοιπόν, η “νέα” αυτή θεματική ιδέα εκλαμβάνεται ως “διαφορετική”, “εκφραστική” και “λυρική”, μόνο σε σχέση με ό,τι προηγήθηκε (πρωτίστως με την ενεργητική ρυθμική συμπίκνωση μέχρι την πτώση στο μ. 16) καθώς και αυτού που πρόκειται να ακολουθήσει (στα μ. 21 και εξής).¹¹³ Έπειτα, ενώ η προβλεπόμενη επανάληψη του “χαρακτηριστικού περάσματος” (σε εκτενείς υποτίθεται συνθέσεις, παρ’ όλο που αυτό συμβαίνει και στο σύντομο παράδειγμα που παραθέτει ο Galeazzi) μοιάζει να ενισχύει τον ξεχωριστό του ρόλο στο πλαίσιο της *εκθέσεως*, από την άλλη πλευρά η πιθανή (σε σύντομα κομμάτια) παράλειψή του καθιστά κατ’ ουσίαν ανέφικτη την δυνατότητα του ίδιου να αποτελέσει ένα σταθερό “αντίβαρο” προς το κύριο θέμα: πώς θα μπορούσε άραγε ένα “μη απαραίτητο” στοιχείο της μορφής να αντιπαραβληθεί με το “ουσιωδέστερο”; Καταλήγουμε συνεπώς σε συμπεράσματα ανάλογα με εκείνα που εξήχθησαν από τον σχολιασμό του “τραγουδιστού θέματος” του Koch: η “ήπια” αυτή θεματική ιδέα παρουσιάζεται κατά κανόνα στην *έκθεση* και δη σε συγκεκριμένο σημείο της, αλλά παρ’ όλα αυτά δεν αποτελεί δεσμευτικό όρο ούτε προϋπόθεση της μακροδομής.

Η “πρωτική περίοδος” είναι κάτι καινούργιο στην ιστορική εξέλιξη της θεώρησης της μορφής σονάτας. Ο Galeazzi αποσαφηνίζει ότι οι κατά τον Koch “δευτερεύουσες θεματικές ιδέες” που συμπεριλαμβάνονται στο “δευτέρο ήμισυ της πρώτης περιόδου” εξαρτώνται σε κάποιον (αδιευκρίνιστο) βαθμό από το κύριο θέμα ή την προέκτασή του, αλλά παράλληλα διακρίνονται απ’ όλες τις προηγούμενες χάρη στην ιδιαίτερα δεξιοτεχνική γραφή τους. Με αυτόν τον τρόπο, το τέταρτο δομικό τμήμα της *εκθέσεως* καθίσταται πολύ ενεργητικό και

¹¹¹ Πρβλ. σχετικά Stevens (“Georg Joseph Vogler...”, ό.π., σ. 281) αλλά και Schmalzriedt (ό.π., σ. 43).

¹¹² Πρβλ. επίσης Churgin, ό.π., σ. 185. Εδώ βέβαια θα μπορούσε κανείς να διατυπώσει αρκετές επιφυλάξεις ως προς τα πορίσματα μιας αναλυτικής προσεγγίσεως, η οποία, βασιζόμενη στην μελωδική είτε ρυθμική αναγωγή ενός ελαχίστου αριθμού μοτίβων, φθάνει συχνά σε υπερβολικές και δίχως νόημα ταυτίσεις θεματικών ιδεών στο πλαίσιο ενός μέρους, των διαφορετικών μερών ενός έργου είτε ακόμη διαφορετικών έργων μεταξύ τους! Η αίσθηση μιας διαφορετικής εκφραστικής ποιότητας, επίσης, δεν εξαρτάται αποκλειστικά από τον μελωδικό και τον ρυθμικό παράγοντα: η ίδια θεματική ιδέα, εφ’ όσον ενταχθεί σε διαφορετικό υφολογικό πλαίσιο και μεταβληθεί το επίπεδο της δυναμικής της και η εννοχρήστωσή της, προσλαμβάνεται από το ακροατήριο ως κάτι πολύ διαφορετικό, ενδεχομένως και “καινούργιο” στην εξέλιξη των γεγονότων που λαμβάνουν χώραν σε ένα μουσικό έργο. Υπ’ αυτήν την έννοια λοιπόν, το κύριο θέμα ή μοτίβο μπορεί πράγματι να διατρέχει ολόκληρο το μέρος – γεγονός που κατά τον Schmalzriedt (ό.π., σ. 42) παραπέμπει στην πολύ παρεξηγημένη έννοια της “μονοθεματικότητας” στον Haydn – χωρίς όμως αυτό να αποκλείει την σύσταση και άλλων (δευτερευουσών) θεματικών ιδεών, σε συνδυασμό με το κύριο θέμα είτε ανεξάρτητα από αυτό.

¹¹³ Η Churgin (ό.π., σ. 185) αναφέρεται στην αντίθεση που δημιουργείται μόνο μεταξύ του τμήματος που προηγείται και του “χαρακτηριστικού περάσματος”, αλλά φυσικά το βασικό συμπέρασμα που προκύπτει είναι το ίδιο.

οδηγεί κατά τρόπον αποφασιστικό και παράλληλα εντυπωσιακό στην τελική πτώση.¹¹⁴ Το ότι το τμήμα αυτό (που μπορεί και να επαναληφθεί με διαφορετική ενορχήστρωση ή διαστρωμάτωση των φωνών) θεωρείται απαραίτητο, σε αντίθεση με το προηγούμενο “χαρακτηριστικό πέρασμα”, θα πρέπει να αποδοθεί αποκλειστικά στην καταληκτική αρμονική λειτουργία που ενσωματώνει και όχι στα ίδια τα θεματικά του περιεχόμενα.¹¹⁵ Είναι άλλωστε ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς στο παράδειγμα του Galeazzi ότι το – σημαντικό από θεματικής απόψεως – “χαρακτηριστικό πέρασμα” συνδέεται άμεσα (δίχως πτώση) με την “πρωτική περίοδο”, η οποία, παρά τον θεματικώς ουδέτερο χαρακτήρα της (συνεχής ροή δέκατων-έκτων και αλυσιδοποίηση) καταλήγει τελικά σε έναν ισχυρό πτωτικό σχηματισμό (στα μ. 23-24).

Η “coda” του Galeazzi ταυτίζεται απολύτως με το “παράρτημα της πρώτης περιόδου” του Koch:¹¹⁶ πρόκειται δηλαδή για ένα προαιρετικό τμήμα που επαναλαμβάνει και ουσιαστικά ενισχύει την τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως*. Αυτή όμως είναι η μία μόνο όψη του νομίσματος: γιατί η δεύτερη, που αφορά στην θεματική παράμετρο, προσδίδει ιδιαίτερη αίγλη σε αυτό το “μη αναγκαίο” καταληκτικό τμήμα. Ο Galeazzi αντιμετωπίζει την κατακλείδα της *εκθέσεως* ως θεματική διαμεσολάβηση μεταξύ των ενεργητικών περασμάτων της “πρωτικής περιόδου” και του κυρίου θέματος (όταν η *έκθεση* επαναλαμβάνεται) ή της θεματικής ιδέας που πρόκειται να παρατεθεί στην έναρξη της επόμενης ενότητας.¹¹⁷ Αμφότερες οι επιδιώξεις αυτές πραγματώνονται στο παράδειγμά του: η κατακλείδα των μ. 24-28 αναιρεί την γρήγορη ροή δεκάτων-έκτων της “πρωτικής περιόδου” και επιβάλλει πιο πλατιά κίνηση, με ρυθμικά μοτίβα που παραπέμπουν τόσο στην επανέναρξη της *εκθέσεως* (πρβλ. π.χ. μ. 24 με 1 αλλά και μ. 25 με 15) όσο και στην έναρξη της *επεξεργασίας* (πρβλ. το μ. 27 με το μ. 29).

Η δεύτερη ενότητα εκκινεί επίσης από ένα “μοτίβο”, το οποίο όμως μόνο σε μία από τις τέσσερις διαφορετικές περιπτώσεις που περιγράφονται στην § 34 ταυτίζεται με εκείνο της *εκθέσεως*: ο Galeazzi μάλιστα υποστηρίζει ότι η παράθεση του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* συνιστά έναν παρωχημένο και ανιαρό τρόπο έναρξης της *επεξεργασίας*, επειδή δεν συμβάλλει στην θεματική ποικιλία της μακροδομής!¹¹⁸ Με το ίδιο σκεπτικό άλλωστε, τίθεται στο περιθώριο και η δυνατότητα επαναφοράς του εισαγωγικού τμήματος στο σημείο αυτό. Αντιθέτως, ο Galeazzi εκτιμά και προτείνει κατ’ αρχάς την χρήση ενός οποιουδήποτε άλλου θεματικού στοιχείου της *εκθέσεως* πέραν του κυρίου θέματος: με την αναφορά του μάλιστα σε “πέρασμα” (και όχι “μοτίβο”) και ιδίως με την υπόδειξη της κατακλείδας της *εκθέσεως* ως τμήματος που μπορεί κατά προτίμηση να

¹¹⁴ Πρβλ. Churgin (ό.π., σ. 186) και Schmalzriedt (ό.π., σ. 43).

¹¹⁵ Ο χαρακτηρισμός των δύο αυτών τμημάτων ως “πλάγιο” και “καταληκτικό θέμα” από τον Schmalzriedt (ό.π., σ. 43) είναι τελειώς ατυχής, αφού οδηγεί στην παράδοξη αντίληψη ότι το δήθεν “καταληκτικό θέμα” είναι περισσότερο ουσιώδες για την μακροδομική οργάνωση της σονάτας από το (προαιρετικό;) “πλάγιο θέμα”. Το “χαρακτηριστικό πέρασμα” συνιστά όντως ένα “θέμα”, εφ’ όσον διαθέτει κάποια ιδιαίτερα μελωδικά χαρακτηριστικά: αντιθέτως, το υλικό της “πρωτικής περιόδου”, που συνίσταται σε δεξιοτεχνικές φιγούρες, αρπισμούς, τρίλλιες και τα συναφή, δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως “θέμα”, αλλά τουναντίον ως ένα μάλλον “αθεματικό” τμήμα, αφιερωμένο σε ρευστά μοτιβικά μορφώματα που δεν σχηματοποιούνται σε μελωδικές ιδέες. Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης ότι ακόμη και η “coda” που ακολουθεί την “πρωτική περίοδο” έχει σαφώς πιο θεματικό χαρακτήρα από αυτήν, άρα της ταιριάζει καλύτερα ο χαρακτηρισμός “καταληκτικό θέμα”.

¹¹⁶ Βλ. Neubacher, ό.π., σ. 132-134. Εκεί αποσαφηνίζεται ότι η έννοια “coda” δεν χρησιμοποιείτο ανέκαθεν ως τεχνικός όρος για την κατάδειξη της καταληκτικής ενότητας μιας συνθέσεως, η οποία κείται δηλαδή εκτός του πλαισίου συγκεκριμένων μορφολογικών προτύπων, αλλά στα τέλη του 18^{ου} αιώνας χρησίμευε περισσότερο σαν μια κοινή ιταλική έκφραση για την κατάδειξη οποιουδήποτε καταληκτικού τμήματος εν γένει. Κατά συνέπεια, ο Neubacher διακρίνει τρεις περιπτώσεις εφαρμογής της “coda” ως τεχνικού όρου, εκ των οποίων η πρώτη αφορά ακριβώς στο “παράρτημα” της *εκθέσεως* της μορφής σονάτας που μας απασχολεί εδώ (ο Neubacher παραθέτει μάλιστα το σχετικό απόσπασμα από το κείμενο του Galeazzi).

¹¹⁷ Πρβλ. Churgin (ό.π., σ. 186) και Schmalzriedt (ό.π., σ. 43-44).

¹¹⁸ Πρβλ. Churgin, ό.π., σ. 186.

προσφέρει το υλικό για την έναρξη της *επεξεργασίας* (πράγμα που βρίσκει εφαρμογή και στο παράδειγμά του), καθίσταται εν τέλει προφανές ότι η αιτούμενη ποικιλία διασφαλίζεται, εφ' όσον εδώ χρησιμοποιηθεί κάποια “δευτερεύουσα” θεματική ιδέα, δηλαδή ένα επουσιώδες μέχρι πρότινος μοτιβικό στοιχείο που στην έναρξη της *επεξεργασίας* τυγχάνει πλέον απροσδόκητης προβολής. Προέκταση της παραπάνω πρακτικής αποτελεί η εμφάνιση στην έναρξη της μεσαίας μακροδομικής ενότητας ενός νέου θεματικού στοιχείου, το οποίο, παρά την μοτιβική του αυτονομία από τα περιεχόμενα της *εκθέσεως*, συνιστάται επιπλέον να παρουσιασθεί και σε μια καινούργια τονικότητα.¹¹⁹ Για την περαιτέρω εξέλιξη της *επεξεργασίας* πάντως, ο Galeazzi δεν παρέχει ιδιαίτερες λεπτομέρειες, αφού επισημαίνει μονάχα ότι το τμήμα της “μετατροπίας” περιλαμβάνει περάσματα και θεματικές ιδέες που προέρχονται από το κύριο θεματικό υλικό της *εκθέσεως* είτε ακόμη από το – δευτερεύον ή τελείως καινούργιο – μοτιβικο-θεματικό στοιχείο που εμφανίστηκε στην έναρξη της δεύτερης αυτής ενότητας.¹²⁰ Επίσης, δεν γίνεται καμμία αναφορά σε τεχνικές θεματικής ανάπτυξης που μπορούν εδώ να εφαρμοσθούν. Στο παράδειγμα βέβαια, μπορούμε ενδεικτικά να παρατηρήσουμε την μετατροπική αλυσιδοποίηση του εναρκτήριου μοτίβου των μ. 29-30 (το οποίο ανάγεται στο τελευταίο δίμετρο της κατακλείδας της *εκθέσεως*) στα μ. 31-32 και 33-34· η ακόλουθη μελωδική εξέλιξη, εντούτοις, δεν αντιστοιχεί σε κάποια από τις θεματικές ιδέες της *εκθέσεως*, παρά χρησιμοποιεί μόνον ορισμένες ρυθμικο-μελωδικές φιγούρες, που προέρχονται από διάφορα τμήματά της, αλλά αναπλάθονται σε τυχαία σειρά (πρβλ. π.χ. το μ. 36 με το 14, το μ. 37 με το 24, το μ. 38 με το 10 κ.λπ.).

Η σύγκριση των θεματικών προδιαγραφών της *επεξεργασίας* κατά τους Koch και Galeazzi αποκαλύπτει πολύ ενδιαφέρουσες αντιθέσεις μεταξύ τους, οι οποίες δεν φαίνεται να οφείλονται τόσο σε συνθετικές τεχνικές όσο – πρωτίστως – σε αισθητικές επιλογές. Στον Koch, η “δεύτερη περίοδος” κατά τον μάλλον συμβατικό “πρώτο τρόπο κατασκευής της” οφείλει (όπως και οι υπόλοιπες δύο) να παρουσιάσει μια από τις (άπειρες) δυνατές πραγματώσεις του κοινού θεματικού αποθέματος (“Anlage”) ενός κομματιού. Η περίπτωση έναρξης της *επεξεργασίας* με το κύριο θέμα στην δεσπόζουσα (στον μείζονα τρόπο) είναι η μοναδική μεταξύ αυτών που υποδεικνύει ο Galeazzi που θα μπορούσε να έχει κάποια σχέση με το εν λόγω πρότυπο του Koch, αν και η αποσιώπηση της περαιτέρω θεματικής εξέλιξης δεν μας επιτρέπει ασφαλώς να εμμείνουμε ιδιαίτερα σε αυτήν την “υπόθεση εργασίας”. Ο κατά τον Koch πιο σύγχρονος, “δεύτερος τρόπος κατασκευής” της *επεξεργασίας* ενδέχεται παρομοίως να σχετίζεται με την τρίτη εκδοχή του Galeazzi για την έναρξη της δεύτερης ενότητας, αλλά και πάλι οποιαδήποτε απόπειρα πλήρους ταύτισής τους θα ήταν αυθαίρετη. Είτε πάντως αποδεχθούμε τους παραπάνω συσχετισμούς είτε τους απορρίψουμε, μπορούμε πάντως να διαπιστώσουμε ότι ο μεν Koch αντιμετωπίζει εν γένει την *επεξεργασία* ως ενότητα παραπλήσια της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως*, στον βαθμό που και οι τρεις αναπτύσσονται επί τη βάση μιας κοινής “Anlage”, ενώ ο Galeazzi ευνοεί την μελωδική-θεματική ποικιλία της μεσαίας ενότητας, επειδή με αυτό το μέσο δημιουργείται μια μακροδομική *αντίθεση* προς τις εξωτερικές ενότητες. Είναι εξ άλλου γεγονός ότι η αντίθεση αυτή επιτυγχάνεται εξίσου καλά με την έμφαση που δίνεται σε θεματικό υλικό το οποίο στην *έκθεση* παρέμενε στο παρασκήνιο, όπως και με την παρουσίαση ενός ολότελα νέου θέματος· τουναντίον όμως, αναιρείται εν πολλοίς σε περίπτωση που εδώ παρατεθεί ξανά το κύριο θέμα. Αν λοιπόν στον Koch η μεν έναρξη της *επεξεργασίας* από ένα δευτερεύον θεματικό στοιχείο της *εκθέσεως* θεωρείται περίπου ως “η εξαίρεση στον κανόνα” και ως τέτοια βρίσκει εφαρμογή μόνο σε έργα κορυφαίων συνθετών, η δε απ’ ευθείας εμφάνιση νέου θεματικού υλικού αποκλείεται για λόγους συνοχής μεταξύ των κυρίων περιόδων, στον Galeazzi εντούτοις είναι αυτές ακριβώς οι επιλογές που κερδίζουν έδαφος αντί της επαναφοράς του κυρίου θέματος! Πιστεύω όμως ότι η σημαντική αυτή διαφοροποίηση στα κείμενα των δύο θεωρητικών δεν

¹¹⁹ Πρβλ. ό.π.

¹²⁰ Πρβλ. Schmalzriedt, ό.π., σ. 44.

οφείλεται τόσο στην προσωπική τους άποψη για το αντικείμενο που εξετάζουν, όσο στις κυρίαρχες αισθητικές τάσεις του περιβάλλοντός τους: για τον γερμανό Koch, που έχει γαλουχηθεί στο δόγμα της “ενότητας στην πολλαπλότητα”, η αρχική ιδέα οφείλει να υπηρετεί με συνέπεια την διαδικασία συγκρότησης της συνολικής μακροδομής· για τον ιταλό Galeazzi, αντιθέτως, ο οποίος εκπροσωπεί εκείνη την μουσική παράδοση που είναι κατ’ εξοχήν προσανατολισμένη στην μελωδία, να μεν ο χειρισμός της αρχικής ιδέας πρέπει να είναι τέτοιος που να εξυπηρετεί την συνοχή του όλου, αλλά το όλον αυτό έχει επίσης ανάγκη από θεματική ποικιλία, εναλλαγή μοτίβων και δεξιοτεχνικά περάσματα, προκειμένου να θέλξει το ακροατήριο. Εκτιμώ λοιπόν ότι ειδικά ο χειρισμός της *επεξεργασίας*, όπως περιγράφεται από τους Koch και Galeazzi, είναι αποκαλυπτικός των διαφορετικών καταβολών των δύο συγγραφέων και – πράγμα σημαντικό για την σύγχρονη έρευνα – φανερώνει μια πληθώρα εναλλακτικών επιλογών που κάλλιστα μπορούν να εφαρμόζονται κατά βούλησιν ακόμη και από τον ίδιο συνθέτη, εφ’ όσον αυτός είναι γνώστης των ετερογενών “σχολών” σύνθεσης και υφολογικών τάσεων της εποχής του (η περίπτωση του Mozart είναι ιδιαίτερος ενδεικτική ως προς το εν λόγω ζήτημα, όπως θα φανεί στο τρίτο κεφάλαιο).

Η *επανεκθεση* του τριμερούς τύπου σονάτας ορίζεται από την επανεμφάνιση του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα.¹²¹ Τόσο στο κείμενο όσο και στο μουσικό παράδειγμα του Galeazzi, το “δεύτερο μοτίβο” και το μετατροπικό τμήμα της *εκθέσεως* παραχωρούν πλέον την θέση τους σε μια σύντομη ανάπτυξη ή προέκταση του (πρώτου) “μοτίβου” που, όπως έχει ήδη επισημανθεί, προσεγγίζει την περιοχή της υποδεσπόζουσας και τελικά φθάνει σε μισή πτώση στην κύρια τονικότητα. Εν προκειμένω, το κύριο θέμα επανεκτίθεται στην Ντο-μείζονα από το μ. 42 μέχρι το μ. 47a (όπου επαναλαμβάνονται χωρίς καμμία αλλαγή τα μ. 1-6a)· στο σημείο αυτό όμως διακόπτεται η μελωδική αντιστοιχία της *επανεκθέσεως* προς την *έκθεση* και αναπτύσσονται γνώριμες ρυθμικο-μελωδικές φιγούρες μέχρι το μ. 52, το οποίο είναι ευθέως αντίστοιχο προς το πτωτικό μ. 16 της *εκθέσεως*, παρά την μεταφορά του στην υποκειμένη πέμπτη. Ο Galeazzi δεν σχολιάζει την σημαντική βράχυνση της εκτάσεως της *επανεκθέσεως* σε σχέση με την *έκθεση* (τα μ. 47b-51 αντικαθιστούν τα μ. 6b-15), αλλά το παράδειγμά του επιβεβαιώνει ουσιαστικά την θεματική συμπίκνωση που αναφέρει ο Koch.¹²² Από εκεί και ύστερα, η επανεκθεση των τριών τελευταίων τμημάτων γίνεται σε μεταφορά στην κύρια τονικότητα, χωρίς σημαντικές δομικές αλλοιώσεις (όπως φανερώνει και ο όρος “replica” που χρησιμοποιεί ο Galeazzi).¹²³ Το “χαρακτηριστικό πέραςμα”, ειδικότερα, παραμένει αμετάβλητο (πρβλ. σχετικά τα μ. 53-56 με τα μ. 17-20 του παραδείγματος), ενώ η ακόλουθη “πτωτική περίοδος” επισημαίνεται ότι μπορεί να υποστεί ορισμένες τροποποιήσεις, αρκεί να διατηρήσει κάποια αναλογική σχέση προς την αντίστοιχη της “εκθέσεως”.¹²⁴ αυτό μάλλον σημαίνει ότι εδώ η γραφή ενδέχεται να καταστεί ακόμη πιο δεξιοτεχνική και λαμπερή απ’ ό,τι στην *έκθεση*, χωρίς με αυτό όμως να μεταβάλλεται ούτε η λειτουργία ούτε η εντύπωση που το τμήμα αυτό αφήνει στον ακροατή (στο παράδειγμα, πάντως, υφίσταται μονάχα μια επουσιώδης ρυθμική και μελωδική απλοποίηση στον πρώτο χρόνο του μ. 59 σε σχέση με το αντίστοιχο σημείο στο μ. 23). Στην περίπτωση της “coda”, ωστόσο, οι μεταβολές μπορούν να είναι ριζικές: η κατακλείδα της *εκθέσεως*, εκτός της αυτούσιας επαναφοράς της (όπως συμβαίνει π.χ. στο παράδειγμα: πρβλ. μ. 60-64 με 24-28), μπορεί στην *επανεκθεση* να παραλειφθεί εντελώς, να αντικατασταθεί από κάτι νέο ή ακόμη να διευρυνθεί, περιλαμβάνοντας μια επαναφορά του κυρίου θέματος, του εισαγωγικού τμήματος είτε κάποιου άλλου ιδιαίτερος ταιριαστού για την ολοκλήρωση του κομματιού περάσματος. Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, από την κατακλείδα της *εκθέσεως*

¹²¹ Πρβλ. Schmalzriedt, ό.π., σ. 44.

¹²² H Churgin (ό.π., σ. 187) θεωρεί ότι οι αλλαγές σε αυτό το σημείο της *επανεκθέσεως* ήταν αυτονόητες εκείνη την εποχή και ότι συνεπώς αρκούσε μόνο το μουσικό παράδειγμα για την κατάδειξή τους.

¹²³ Βλ. Schmalzriedt, ό.π., σ. 44.

¹²⁴ Πρβλ. ό.π.

φαίνεται πλέον να δημιουργείται ένα εκτενέστερο καταληκτικό τμήμα, όχι μόνον της *επανεκθέσεως* αλλά κατ' ουσίαν ολόκληρης της μορφής.¹²⁵ Ο Galeazzi βέβαια χρησιμοποιεί εδώ τον ουδέτερο όρο της “coda” που, όπως προαναφέρθηκε, καλύπτει όλες τις παραπάνω δυνατότητες· στις μέρες μας εντούτοις, μια τελική επαναφορά του κυρίου θέματος καθώς και η σημαντική εν γένει “διεύρυνση” της κατακλείδας της *επανεκθέσεως* κατανοούνται συνήθως υπό την έννοια της *coda* ως μιας αυτόνομης καταληκτικής ενότητας που έρχεται πλέον να προστεθεί στην συνολική τριμερή μακροδομή, παρά ως μια απλή “τροποποίηση” είτε αντικατάσταση της κατακλείδας της *εκθέσεως* στην *επανάθεση*.¹²⁶

Ο διμερής τύπος σονάτας συναντάται κατά τον Galeazzi σε μάλλον σύντομες συνθέσεις· σε σχέση με την ανάλογη άποψη του Koch, εδώ μπορεί απλώς να παρατηρηθεί ότι δεν υφίσταται διάκριση ως προς την γρήγορη ή αργή χρονική αγωγή ενός μέρους, οπότε ο Galeazzi δεν περιορίζει το πεδίο εφαρμογής του διμερούς αυτού τύπου σε αργά μόνο μέρη. Κοινή επίσης είναι η αντίληψη ότι ο διμερής τύπος σονάτας προέρχεται από τον τριμερή (και όχι το αντίθετο). Σε αρμονικό επίπεδο, ο Galeazzi επισημαίνει ότι το αρχικό αναπτυξιακό τμήμα της δεύτερης ενότητας καταλήγει στην δεσπόζουσα της κύριας τονικότητας, η οποία με την σειρά της “λύνεται” στην τονική. Ως προς τα θεματικά περιεχόμενα, εξ άλλου, φαίνεται ότι στην έναρξη της ενότητας αυτής μπορεί να εφαρμοσθεί οποιοσδήποτε από τους τέσσερις τρόπους κατασκευής του “μοτίβου” που ισχύουν και για την *επεξεργασία* του τριμερούς τύπου, η επαναφορά της κύριας τονικότητας όμως συνδυάζεται οπωσδήποτε με την *επανάθεση* του “χαρακτηριστικού περάσματος”¹²⁷ και προφανώς της μετέπειτα “πρωτικής περιόδου” και της “coda”. Κατά συνέπεια, ο διμερής τύπος σονάτας, που ελάχιστα θίγεται εδώ από τον Galeazzi, ακολουθεί σε γενικές γραμμές τις προδιαγραφές που αναφέρονται και στο κείμενο του Koch. Η μόνη σαφής διαφοροποίηση του Galeazzi ως προς τον διμερή τύπο σονάτας που περιγράφει ο Koch, έγκειται στην προαιρετική δυνατότητα μιας (έστω και υπαινικτικής) προσέγγισης της περιοχής της υποδεσπόζουσας μετά την επαναφορά της κύριας τονικότητας. Κάτι τέτοιο, ωστόσο, θα έπρεπε λογικά να συνεπιφέρει μια αξιοπρόσεκτη δομική τροποποίηση του “χαρακτηριστικού περάσματος” είτε της “πρωτικής περιόδου”, πράγμα που δεν αναφέρεται στην συνέχεια. Ίσως λοιπόν εδώ ο Galeazzi απλώς να υπερβάλλει – και είναι γεγονός ότι γενικότερα ο ρόλος της υποδεσπόζουσας στην θεώρησή του αντιμετωπίζεται σχεδόν ως ισάξιος εκείνου της δεσπόζουσας (τουλάχιστον στον μείζονα τρόπο), κατά τρόπον εμφανώς δυσανάλογο προς την συνθετική πρακτική της εποχής.

Στην δύση του 18^{ου} αιώνας, ένας ακόμη θεωρητικός αναφέρεται στην μορφή σονάτας προτάσσοντας τα θεματικά της στοιχεία. Πρόκειται για τον γερμανό Johann Friedrich Daube (περί το 1730-1797), του οποίου ο δεύτερος τόμος της πραγματείας *Anleitung zur Erfindung*

¹²⁵ Πρβλ. Churgin, ό.π., σ. 187.

¹²⁶ Σύμφωνα με τον Neubacher (ό.π., σ. 133 και 139), αυτό το “επιπρόσθετο δομικό τμήμα” μετά την *επανάθεση* συνιστά την τρίτη περίπτωση εφαρμογής της “coda” ως τεχνικού-συνθετικού όρου – έστω και αν τα θεωρητικά κείμενα του 18^{ου} αιώνας δεν παρέχουν ακόμη σαφείς μαρτυρίες ως προς αυτό παρά μόνον ενδείξεις.

¹²⁷ Τόσο η Churgin (ό.π., σ. 186) όσο και ο Schmalzriedt (ό.π., σ. 44), αντιμετωπίζουν – ακριβώς όπως και ο Galeazzi – τον διμερή τύπο σονάτας απλώς ως μια περίπτωση τροποποίησης της *επανεκθέσεως*, που αντί να είναι “συμμετρική” προς την *έκθεση* καθίσταται “περικεκομμένη”. Ο σαφής όμως διαχωρισμός που γίνεται στην § 36 ανάμεσα στις περιπτώσεις “πλήρους” και “περικεκομμένης” *επανεκθέσεως* και ιδίως η επαναπροσέγγιση του ζητήματος της αρμονικής κατάληξης του προηγούμενου μετατροπικού τμήματος αναφορικά με την δεύτερη περίπτωση αλλά και η *επιβεβλημένη* πλέον επαναφορά στην κύρια τονικότητα ενός “μη απαραίτητου” σε σύντομες συνθέσεις δομικού τμήματος (ας μην το ξεχνάμε αυτό!), συνιστούν καλές ενδείξεις για να θεωρήσουμε ότι εδώ υφίσταται τελικά κάτι παραπάνω από μια απλή “τροποποίηση” της *επανεκθέσεως* του τριμερούς τύπου σονάτας. Ας προσεχθεί επίσης η ακόλουθη επισήμανση της Churgin (ό.π.): «Παλαιότερα, η διαδικασία αυτή [της επαναφοράς στην κύρια τονικότητα μόνο του “δευτέρου ημίσεως” της *εκθέσεως*] συνιστούσε μιαν έγκυρη εναλλακτική δυνατότητα αντί της πλήρους *επανεκθέσεως*, ασχέτως της εκτάσεως [της συνθέσεως]. Αναφορικά με αυτήν, ας αναλογισθεί κανείς τις συμφωνίες του Johann Stamitz ή το τέταρτο μέρος της συμφωνίας αρ. 44 του Haydn (περί το 1771)».

der Melodie und ihrer Fortsetzung – “*welcher die Composition enthält*” – εξεδόθη μεταθανάτια στην Βιέννη το 1798. Το ακόλουθο μουσικό παράδειγμα και ο σύντομος σχολιασμός του συνιστούν μια ακόμη ενδιαφέρουσα μαρτυρία για την μορφή σονάτας:

Τώρα θέλω επίσης να σας παρουσιάσω εδώ ένα εκτενές και σχεδόν αποπερατωμένο κομμάτι, το οποίο, ως συνήθως, πρέπει να αποτελείται από τρία τμήματα: το πρώτο εξ αυτών [οδηγείται] στην αμέσως πιο συγγενική τονικότητα και φθάνει σε μια πτώση. Από εκεί, το δεύτερο τμήμα αφήνει να ακουσθεί το αρχικό θέμα μεταφερμένο στην πέμπτη [δεσπόζουσα]: ακολούθως, εισέρχεται στην δεύτερη συγγενική τονικότητα, δηλαδή σε αυτήν [που βρίσκεται] μια τρίτη προς τα κάτω [στην σχετική ελάσσονα]. Εδώ μπορεί να γίνει και μια πτώση κατά το δοκούν. Τώρα αρχίζει το τρίτο τμήμα με επανάληψη του αρχικού θέματος, πηγαίνοντας αμέσως, αλλά χωρίς να την εκπληρώσει, σε μια τονικότητα από εκείνες που δεν ανήκουν στις στενά συγγενικές [προς την κύρια], δηλαδή στην ντο-ελάσσονα [σχετική της υποδεσπόζουσας]: έπειτα, τα δύο αυτά μέτρα επαναλαμβάνονται έναν τόνο χαμηλότερα. Τώρα, το αρχικό θέμα εμφανίζεται για ακόμη μια φορά, τελείως απaráλλακτο μέχρι το έβδομο μέτρο [του]: από εδώ παρουσιάζεται σε μεταφορά το ένατο μέτρο από την αρχή, καθώς και το δέκατο μέτρο, ενώ μετά απ' αυτό το κομμάτι ολοκληρώνεται με την τρίτη και την τέταρτη φιγούρα.¹²⁸

¹²⁸ Johann Friedrich Daube, *Anleitung zur Erfindung der Melodie und ihrer Fortsetzung*, Band II: *welcher die Composition enthält*, Wien 1798, όπως παρατίθεται από τον Ritzel, ό.π., σ. 141-142.

Πρώτη και ιδιαιτέρως σημαντική παρατήρηση: το κομμάτι αποτελείται από *τρεις* ενότητες (μ. 1-12, 13-24 και 25-40)· απουσιάζει οποιαδήποτε μνεία σε διμερή μακροδομή, ακριβώς επειδή εδώ (σε αντίθεση με τα προηγούμενα μουσικά παραδείγματα) δεν υφίστανται σημεία επαναλήψεως που να χωρίζουν το όλον σε δύο μέρη (*έκθεση* και *επεξεργασία συν επανέκθεση*). Η τριμέρεια αυτή ορίζεται από την παρουσία του αρχικού (κυρίου) θέματος στην έναρξη κάθε ενότητας, ανεξαρτήτως του αρμονικού υποβάθρου στο οποίο εδράζεται κάθε φορά. Η *έκθεση*, πάντως, συνιστά ένα δείγμα σύνθεσης πολύ μικρών διαστάσεων, παρά τις περί του αντιθέτου διαβεβαιώσεις του Daube: το κύριο θέμα εκτείνεται σε τέσσερα μόλις μέτρα και ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση (μ. 4)· στο επόμενο τετράμετρο (μ. 5-8) μπορούμε επίσης να διακρίνουμε το (κατά την ορολογία του Galeazzi) “δεύτερο μοτίβο”, αλλά στην συνέχεια δίνεται η εντύπωση μιας συναίρεσης της “απομάκρυνσης από την τονικότητα” με μια επίφαση “πρωτικής περιόδου” στην δευτερεύουσα τονικότητα, σε πολύ περιορισμένο χώρο (στα μ. 9-12) και δίχως καμμία ενδιάμεση πρωτική τομή που θα αναδείκνυε σαφέστερα το σημείο έναρξης της εδραίωσης της τονικότητας της δεσπόζουσας.¹²⁹

Η δεύτερη ενότητα δεν παρουσιάζει κάτι το αξιοπερίεργο: αρχικά, το τετράμετρο κύριο θέμα παρατίθεται στην τονικότητα της δεσπόζουσας (μ. 13-16a) και καταλήγει σε ένα τρίφθογγο μοτίβο ανιόντος αρπισμού (στο μ. 16b), το οποίο στην συνέχεια αποσπάται και αναπτυσσόμενο (στα μ. 17-19 αλλά και 21-23) μετατρέπεται προς την σχετική ελάσσονα, όπου πραγματοποιείται εις διπλούν η ίδια τέλεια πτώση (στα μ. 20 και 24), με θεματικό υλικό από τις καταληκτικές φιγούρες της *εκθέσεως* (πρβλ. τα μ. 19-20 και 23-24 με τα μ. 10-12). Καθώς όμως η “δεύτερη συγγενική τονικότητα” εδραιώνεται ουσιαστικά πολύ περισσότερο απ’ ό,τι η “πρώτη” (στο τέλος της *εκθέσεως*), τίθεται υπό αμφισβήτηση ο “προαιρετικός χαρακτήρας” της πρωτικής αυτής διαδικασίας, τον οποίον επικαλείται ο Daube στον σχολιασμό του.

Το πιο καίριο σημείο της θεώρησής του, εντούτοις, αφορά στην έναρξη της τρίτης ενότητας με την επανεμφάνιση του αρχικού μοτίβου (και όχι ολόκληρου του κυρίου θέματος) σε ένα τονικώς ασταθές περιβάλλον. Ο Daube παραδέχεται ότι η ντο-ελάσσονα στα μ. 25-26 είναι παροδική και ακόμη ότι το κύριο θέμα επανεκτίθεται απαράλλακτο μόνο από το μ. 29 και εξής. Επομένως, στα μ. 25-28 λαμβάνει στην πραγματικότητα χώραν ένα μεταβατικό τμήμα που οδηγεί από την σχετική ελάσσονα στην κύρια τονικότητα: ο Daube όμως, εξαιτίας του αλυσιδωτού εδώ χειρισμού του αρχικού μοτίβου, εκλαμβάνει το εν λόγω πέρασμα ως “εισαγωγή” της *επανεκθέσεως* και όχι ως “πάρρημα” της *επεξεργασίας* – όπως αυτό θα γινόταν αντιληπτό από τον Koch, με κριτήριο την αρμονική του λειτουργία.¹³⁰ Παρατηρούμε λοιπόν πως η έμφαση στην θεματική παράμετρο οδηγεί τον Daube σε ένα πόρισμα αρκετά εξεζητημένο, σε σχέση τουλάχιστον με την εικόνα που διαμορφώνεται από τους υπόλοιπους θεωρητικούς της εποχής εκείνης ως προς το ακριβές σημείο έναρξης της *επανεκθέσεως*.¹³¹ Αν ωστόσο εμμείνουμε στο (εύλογο) αίτημα σύμπτωσης της επανεμφάνισης του κυρίου θέματος με την επαναφορά της κύριας τονικότητας, τότε η *επανεκθεση* στο παράδειγμα του Daube αρχίζει από το μ. 29 και παρουσιάζει μικρές μόνον αποκλίσεις από την *έκθεση*:¹³² τα μ. 1-6 επανέρχονται αντούσια στα μ. 29-34, τα μ. 7-8 παραλείπονται, τα μ. 9-10 μεταφέρονται (με ελάχιστες τροποποιήσεις) στα μ. 35-36 στην περιοχή της κύριας τονικότητας, στην θέση του μ. 11 εμφανίζεται ένα τρίμετρο με ανάπτυξη γνωστών μοτίβων (πρβλ. το μ. 37 με το 3 και το μ. 39 με τα μ. 6 και 8· το μ. 38 συνιστά ένα υποκατάστατο του μ. 11) και τελικά οι δύο ενότητες ολοκληρώνονται με την ίδια καταληκτική φιγούρα (πρβλ. μ. 40 με 12).

¹²⁹ Όπως εύστοχα παρατηρεί και ο Ritzel (ό.π., σ. 142), εν τέλει δεν διαμορφώνεται ένα σαφές τονικό πεδίο επί της δεσπόζουσας, αφού όλες οι σημαντικές μοτιβικές φιγούρες εκτίθενται στην κύρια τονικότητα: μόνο τα τελευταία μέτρα στρέφονται ουσιαστικά προς την δεσπόζουσα (βλ. μ. 10-11) και την επικυρώνουν πτωτικά (στο μ. 12).

¹³⁰ Πρβλ. Ritzel (ό.π., σ. 142-143) και Neubacher (ό.π., σ. 126-127).

¹³¹ Ritzel, ό.π., σ. 143.

¹³² Ό.π.

Η σχετική συμβολή του August Kollmann (1756-1829), στο πλαίσιο του πονήματός του *An Essay on Practical Musical Composition* (Λονδίνο 1799), είναι μια από τις γνωστότερες στους σύγχρονους μουσικολογικούς κύκλους:

Στις γενικές του γραμμές, ένα εκτενές μέρος διαιρείται κατά κανόνα σε δύο ενότητες. Η πρώτη, όταν το κομμάτι είναι σε μείζονα [τονικότητα], καταλήγει στην πέμπτη της κλίμακας [δεσπόζουσα] και η δεύτερη στην [κύρια] τονικότητα: όταν όμως το κομμάτι είναι σε ελάσσονα [τονικότητα], η πρώτη ενότητα ολοκληρώνεται ως επί το πλείστον στην τρίτη της κλίμακας [σχετική μείζονα] και η δεύτερη στην [κύρια] τονικότητα. [...] Κάθε ενότητα μπορεί να διαιρεθεί σε δύο υποενότητες, πράγμα που στο σύνολο ισοδυναμεί με τέσσερις υποενότητες.

Η πρώτη υποενότητα πρέπει να περιέχει την διάταξη [setting out] από την [κύρια] τονικότητα προς την πέμπτη της [δεσπόζουσα] στον μείζονα [τρόπο] ή την τρίτη [σχετική μείζονα] στον ελάσσονα, και ενδέχεται να τελειώσει με την συγχορδία της τονικής ή της πέμπτης της, αλλά το τελευταίο είναι καλύτερο. Η δεύτερη υποενότητα περιλαμβάνει ένα πρώτο είδος ανάπτυξης, που συνίσταται σε μια πιο φυσική μετατροπία από εκείνη της τρίτης υποενότητας: μπορεί να περιορισθεί στην τρίτη [σχετική μείζονα] ή την πέμπτη [δεσπόζουσα] της [κύριας] τονικότητας είτε επίσης να προσεγγίσει ορισμένες συγγενικές ή ακόμη και μη συγγενικές τονικότητες, μόνον εφ' όσον δεν γίνει καμιά δομική παρέκκλιση προς οιαδήποτε άλλη τονικότητα πέραν της προαναφερόμενης πέμπτης [δεσπόζουσας] στον μείζονα και τρίτης [σχετικής μείζονος] στον ελάσσονα [τρόπο]. Η τρίτη υποενότητα περιλαμβάνει ένα δεύτερο είδος ανάπτυξης, το οποίο συνίσταται σε παρεκκλίσεις προς όλες εκείνες τις τονικότητες και τους τρόπους που θα μπορούσαν να εισαχθούν, πέραν αυτής της πέμπτης [δεσπόζουσας] (ή της τρίτης [σχετικής μείζονος]): και εδώ είναι ο χώρος για εκείνες τις απότομες μετατροπίες ή τις εναρμόνιες αλλαγές που επιδέχεται ή απαιτεί το κομμάτι. Η τέταρτη υποενότητα περιέχει την επιστροφή στην [κύρια] τονικότητα, με ένα τρίτο είδος ανάπτυξης, παρόμοιο με αυτό της πρώτης ενότητας.

Τα παραπάνω αφορούν στον σχεδιασμό της μετατροπίας, ο οποίος μπορεί να βρεθεί σε εφαρμογή στις περισσότερες σονάτες, συμφωνίες και κοντσέρτα. [...] Αλλά ενδέχεται να παραλλάσσεται σχεδόν εις το άπειρον. Γι' αυτό οι διαφορετικές ενότητες και υποενότητες μπορούν να ποικίλουν καθ' οιανδήποτε λογική έκταση και τα αναφερθέντα είδη μετατροπίας και ανάπτυξης μπορούν να διαφοροποιούνται χωρίς τέλος.¹³³

Δεδομένης ωστόσο της προηγούμενης ενασχόλησής μας με θεωρητικές συμβολές όπως του Riepel, του Koch και του Galeazzi, η παραπάνω αναφορά του Kollmann όχι μόνον δεν έχει να προσθέσει τίποτε το ουσιώδες σε όσα ήδη γνωρίζουμε, αλλά κάλλιστα θα μπορούσε να εκληφθεί και ως μια οπισθοδρόμηση στο πλαίσιο της εδώ επιχειρούμενης ανασύστασης της ιστορικής εξέλιξης της θεωρίας για την μορφή σονάτας.¹³⁴ Ο Kollmann, ενασχολούμενος αποκλειστικά με την αρμονική παράμετρο, διακρίνει τις δύο τονικές περιοχές της *εκθέσεως*, ένα πεδίο αρμονικής περιπλάνησης καθώς και την τελική επαναφορά της κύριας τονικότητας.¹³⁵ Παραμένει εντούτοις αδιευκρίνιστο το αν η δεύτερη ενότητα ανήκει στον διμερή ή στον τριμερή τύπο σονάτας (και επομένως το κατά πόσον αυτή συνιστά μian ενιαία μακροδομική ενότητα ή ταυτίζεται με τις δυνάμενες να επαναληφθούν από κοινού

¹³³ August[us] Frederic Christopher Kollmann, *An Essay on Practical Musical Composition*, London 1799, όπως παρατίθεται από τον Ratner, "Harmonic Aspects...", ό.π., σ. 160-161, και αργότερα από τον ίδιο, στο βιβλίο του *Classic Music: Expression, Form, and Style*, Schirmer Books, New York 1980, σ. 217-218.

¹³⁴ Στην πραγματικότητα, ο Kollmann δεν μας προσφέρει ούτε «ένα ιδιαίτερα αποκαλυπτικό κείμενο», ούτε πολύ περισσότερο «συννοιάζει τις απόψεις που επικρατούν ολοκληρωτικά την εποχή εκείνη», όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Φιτσιώρης, ό.π., σ. 43. Το δοκίμιο αυτό δεν υπεισέρχεται σε τεχνικές λεπτομέρειες της συνθέσεως, διότι προφανώς απευθύνεται στο μη ειδήμον κοινό των συνδρομητικών συναυλιών που οργανώνονταν με μεγάλη επιτυχία την εποχή εκείνη στην βρετανική πρωτεύουσα και όχι βέβαια σε επίδοξους γηγενείς συνθέτες, οι οποίοι ήταν εκ των πραγμάτων υποχρεωμένοι να μεταβούν στην ηπειρωτική Ευρώπη για να γνωρίσουν ενδελεχώς τα μυστικά της μουσικής τέχνης.

¹³⁵ Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 149.

επεξεργασία και επανέκθεση), αφού απουσιάζει οποιαδήποτε αναφορά σε θεματικά περιεχόμενα.¹³⁶ Εν ολίγοις, η συμβολή του Kollmann δημιουργεί περισσότερα ερωτήματα και προβλήματα απ’ όσα μπορεί πραγματικά να επιλύσει, εξαιτίας της μονοδιάστατης οπτικής της: εκτιμώ δε ότι έχει τύχει δυσανάλογης της αξίας της προβολής στον 20^ο αιώνα και γι’ αυτό έκρινα απαραίτητη την παράθεσή της σε αυτό το σημείο της παρούσας μελέτης, ώστε να καταδειχθεί ανάγλυφα η ανεπάρκειά της για την κατανόηση της μορφής σονάτας στα τέλη του 18^{ου} αιώνας.

¹³⁶ Ο Ritzel (ό.π., σ. 149-150), βέβαια, υποθέτει ότι η έννοια της “ανάπτυξης” στον Kollmann μπορεί να σχετίζεται με τον χειρισμό του θεματικού υλικού, ιδίως στην περίπτωση των “μονοθεματικών” όψιμων έργων του Haydn: αν όντως ισχύει κάτι τέτοιο, τότε η πρώτη “ανάπτυξη” αναφέρεται πιθανώς στην ανάπλαση του αρχικού θεματικού υλικού στην δεύτερη τονική περιοχή της *εκθέσεως*, η δεύτερη ενδέχεται να προσδιορίζει την μετέπειτα εντατικοποίηση της αναπτύξεως του ίδιου υλικού και η τρίτη ίσως υποδηλώνει την πιο συγκρατημένη τροποποίηση του αρχικού υλικού κατά την επανέκθεσή του. Σε κάθε περίπτωση όμως, η περιγραφή του Kollmann δεν αποσαφηνίζει αν η τέταρτη “υποενότητα” επανεκθέτει το θεματικό υλικό και των δύο πρώτων “υποενότητων” (όπως ατεκμηρίωτα και δίχως δεύτερη σκέψη δέχεται ο Ratner, στο άρθρο του “Harmonic Aspects...”, ό.π., σ. 161) ή μόνο τα περιεχόμενα της δεύτερης εξ αυτών σε τονική μεταφορά, ούτε επίσης αν η τρίτη “υποενότητα” επικεντρώνεται σε κάποια – έστω και απομακρυσμένη – τονική περιοχή ή περιπλανάται δίχως στόχο μέχρι την επαναπροσέγγιση της κύριας τονικότητας (πράγμα που θα μπορούσε ίσως να αποκαλύψει την διμερή ή τριμερή μακροδομική οργάνωση του όλου).