

Οι τρεις πρώτοι τύποι σονάτας μέσα από τα θεωρητικά συγγράμματα του 19^{ου} αιώνας

Στις αρχές του 19^{ου} αιώνας δεσπόζει το τρίτομο έργο του Jérôme-Joseph de Momigny (1762-1842) *Cours complet d'harmonie et de composition*, που εκδόθηκε στο Παρίσι το 1806 (είχε δε προηγηθεί τμηματική δημοσίευσή του σε “τεύχη”, μεταξύ των ετών 1803-1805). Η μεθοδολογία του Momigny επικεντρώνεται στην ανάλυση μικροδομικών τμημάτων και θέτει στο περιθώριο την προβληματική της μακροδομικής οργάνωσης ενός έργου.¹³⁷ Ο ίδιος πάντως αντιλαμβάνεται την μορφή σονάτας όπως περίπου οι Koch και Galeazzi, δηλαδή με δύο μεγάλα επαναλαμβανόμενα τμήματα (“reprises”), εκ των οποίων το πρώτο αντιστοιχεί στην *έκθεση*, ενώ το δεύτερο περιλαμβάνει δύο επιμέρους “parties”, την *επεξεργασία* και την *επανάκθεση*. Σε αυτό το πλαίσιο ωστόσο, η διάκριση των τριών ενοτήτων καθίσταται πλέον σαφής και αναγκαία,¹³⁸ ενώ από την άλλη πλευρά απουσιάζει οποιαδήποτε αναφορά στον διμερή τύπο σονάτας.

Κάθε ενότητα υποδιαιρείται σε μικρότερα δομικά τμήματα, τις “περιόδους”, οι οποίες μάλιστα ταξινομούνται σε “κύριες” και “κατώτερες” (δευτερεύουσες). Ο Momigny διακρίνει τέσσερα είδη “κυρίων περιόδων”: α) την “εναρκτήρια”, που αντιστοιχεί συνήθως (αλλά όχι κατά τρόπον δεσμευτικό) στο “κύριο θέμα”. β) την “μελωδική”, που παραπέμπει προφανώς στο “τραγουδιστό θέμα” του Koch ή στο “χαρακτηριστικό πέραςμα” του Galeazzi. γ) την “*répétition de verve*”, η οποία αναφέρεται σε ένα οποιοδήποτε τμήμα που χαρακτηρίζεται από ζωντάνια και ενεργητικότητα. και τέλος, δ) την “*trait*”, που είναι το ανάλογο της “πρωτικής περιόδου” του Galeazzi, δηλαδή ένα πεδίο εφαρμογής λαμπερών δεξιοτεχνικών περασμάτων. Από την άλλη πλευρά, οι “κατώτερες περίοδοι” διακρίνονται σε “συμπληρωματικές” (τμήματα που λειτουργούν ως επιπρόσθετες “κατακλείδες” ορισμένων “κυρίων περιόδων”), σε “συνδετικές” (μεταβάσεις ή συνδετικά περάσματα μεταξύ “κυρίων περιόδων”) και σε “ενδιάμεσες” (οι οποίες μάλλον αναφέρονται σε τμήματα “επεισοδιακού” χαρακτήρος).¹³⁹

¹³⁷ Ritzel, ό.π., σ. 247.

¹³⁸ Ο.π., σ. 239-240.

¹³⁹ Για όλα τα προαναφερόμενα είδη “περιόδων” κατά τον Momigny, βλ. Ritzel, ό.π., σ. 243-247 (όπου επιπλέον σχολιάζεται και η δυσχέρεια ταύτισής τους με συγκεκριμένα μικροδομικά τμήματα της μορφής σονάτας). Συνοπτική – και μάλιστα όχι πολύ ακριβής στην αγγλική απόδοση της πρωτότυπης γαλλικής ορολογίας – παράθεση των ειδών αυτών υπάρχει και στο βιβλίο του Ratner, *Classic Music...*, ό.π., σ. 220.

Είναι φανερό ότι οι χαρακτηρισμοί που χρησιμοποιεί ο Momigny αναφέρονται πρωτίστως σε “εντυπώσεις” που δημιουργούνται κατά την ακρόαση ενός μουσικού κομματιού, οι οποίες όμως επιφέρουν σύγχυση ως προς τις δομικές λειτουργίες των επιμέρους τμημάτων μιας μακροδομικής ενότητας και δεν συμβάλλουν τελικά στην αποσαφήνιση της οργάνωσης της συνολικής μορφής. Παράλληλα, ως τονισθεί σε αυτό το σημείο το γεγονός ότι οι “εντυπώσεις” αυτές αφορούν σχεδόν αποκλειστικά σε θεματικά στοιχεία της μορφής, ενώ η αρμονική παράμετρος φαίνεται πως λαμβάνεται πλέον ελάχιστα υπ’ όψιν. Αυτό είναι σίγουρα ενδεικτικό μιας γενικότερης μεταστροφής του ενδιαφέροντος από την εξέταση του υποβάθρου εκείνου που εγγυάται την μακροδομική συνοχή ενός έργου προς την διερεύνηση περισσότερο “επιφανειακών” – ούτως ειπείν – μορφωμάτων, τα οποία φυσικά επιζητούν την ποικιλία μέσω της διαφοροποίησης του χαρακτήρος και της εν γένει δυναμικής τους.

Η ενότητα της *επεξεργασίας* αντιμετωπίζεται από τον Momigny ως το κατ’ εξοχήν πεδίο εφαρμογής μετατροπιών, μεταβάσεων και αναπτύξεως με ιδιαίτερο αρμονικό πλούτο και χρήση αντιστικτικών τεχνικών.¹⁴⁰ Σε αντίθεση όμως με τους θεωρητικούς του προηγούμενου αιώνας, το τέλος της *επεξεργασίας* δεν προσδιορίζεται πλέον από την πτώση σε έναν τρίτο μακροδομικό τονικό πυλώνα, αφού τώρα η μετατροπική πορεία στοχεύει στην προσέγγιση ενός ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της κύριας τονικότητας, ο οποίος παράλληλα ορίζει το σημείο έναρξης ενός συνδετικού περάσματος προς την *επανέκθεση*.¹⁴¹ Η *επανέκθεση*, επίσης, συνίσταται αφ’ ενός μεν στην “ακριβή επανάληψη” του πρώτου τμήματος της *εκθέσεως* και αφ’ ετέρου στην κατά το μάλλον ή ήττον τροποποιημένη μεταφορά στην κύρια τονικότητα των θεματικών περιεχομένων που αρχικά είχαν εκτεθεί στην δευτερεύουσα τονικότητα.¹⁴² Και εδώ μπορεί να παρατηρηθεί μια σημαντική διαφοροποίηση του Momigny σε σχέση τουλάχιστον με τους Koch και Galeazzi, οι οποίοι αντιμετώπιζαν το “δεύτερο ήμισυ” της *επανεκθέσεως* περίπου ως “ακριβή επανάληψη” του αντιστοίχου τμήματος της *εκθέσεως*, ενόσω το “πρώτο ήμισυ” εξελισσόταν διαφορετικά (σε τονικό, δομικό-πτωτικό και θεματικό επίπεδο) στις δύο εξωτερικές ενότητες. Από τα παραπάνω, διαφαίνεται ήδη μια ουσιώδης μεταβολή της θεωρίας περί της μορφής σονάτας πριν και μετά το 1800, καθώς (όπως θα διαπιστωθεί και στην συνέχεια) διαμορφώνεται προοδευτικά μια τάση σύγκλισης της *επανεκθέσεως* προς την *έκθεση* και απόκλισης αμφοτέρων από την *επεξεργασία*: καταλυτικό ρόλο, εξ άλλου, σε αυτήν την εξέλιξη επρόκειτο να παίξουν τόσο η ενίσχυση της θεματικής ταύτισης των εξωτερικών ενοτήτων όσο και η άμβλυνση των μεταξύ τους διαφορών σε επίπεδο αρμονικής πλοκής.

Προς την ίδια κατεύθυνση κινείται και ο Antonín Reicha (1770-1836), με την διαφορά όμως ότι οι παραστάσεις του είναι εξ αρχής πιο συγκεκριμένες από εκείνες του Momigny, διαθέτουν μεγαλύτερη ισορροπία ανάμεσα στην αρμονική και την θεματική παράμετρο και τελικά οδηγούν στην συγκρότηση ενός αποκρυσταλλωμένου μορφολογικού σχήματος για την σονάτα. Ήδη στο πρώτο σημαντικό θεωρητικό του έργο, το *Traité de mélodie* (Παρίσι 1814), ο Reicha κατονομάζει την μορφή σονάτας “μεγάλη διμερή μορφή”, υποδεικνύοντας ότι τα δύο μεγάλα τμήματά της αφιερώνονται στην “έκθεση” και την “ανάπτυξη” των μουσικών ιδεών, αντιστοίχως. Το αρχικό “θέμα” παγιώνει την κύρια τονικότητα, ενώ οι μετέπειτα μετατροπίες οδηγούν στην εκάστοτε δευτερεύουσα τονικότητα (της δεσπόζουσας στον μείζονα τρόπο και της σχετικής μείζονος ή της ελάσσονος δεσπόζουσας στον ελάσσονα τρόπο), η οποία επικυρώνεται πτωτικά και λειτουργεί ως “νέα τονική”, παρ’ ότι δεν προβλέπεται ακόμη κάποιο ιδιαίτερο θέμα γι’ αυτήν. Ο Reicha δεν δέχεται την χρήση εναλλακτικών τονικών επιλογών στο πλαίσιο της *εκθέσεως*, ενώ ενδεχόμενες μετατροπίες εκλαμβάνονται μόνον ως περιστασιακές παρεκκλίσεις από την πρώτη ή την δεύτερη τονική

¹⁴⁰ Ritzel, ό.π., σ. 240.

¹⁴¹ Shamgar, ό.π., σ. 133.

¹⁴² Ritzel, ό.π., σ. 240.

περιοχή· ως εκ τούτου, η *έκθεση* διατηρεί σε κάθε περίπτωση μια ισχυρή αναφορικότητα προς την κύρια τονικότητα, προκειμένου να έλθει σε εμφανή αντιπαράθεση με την ακόλουθη ενότητα. Πράγματι, η *επεξεργασία* αναπτύσσει τις “ιδέες” της πρώτης ενότητας με έντονη μετατροπική κίνηση καθώς και σύντομες αρμονικές στάσεις σε συγγενικές τονικότητες. Για την *επανάληψη* δε, ο Reicha προβλέπει – συμφωνώντας απόλυτα με τον Momigny – την “επανάληψη” του (κυρίου) θέματος καθώς και την τονική μεταφορά “μεγάλου μέρους των εν μέρει τροποποιημένων ιδεών” της περιοχής της δευτερεύουσας τονικότητας της *εκθέσεως*. Η προαιρετική χρήση μιας αυτόνομης *coda* μετά την ολοκλήρωση της *επανεκθέσεως* συνιστά επίσης ένα καινούργιο – εν πολλοίς – δεδομένο στην ιστορική εξέλιξη της θεώρησης της μορφής σονάτας, αφού εδώ εκλείπει πλέον η αμφισημία με την οποία ο ίδιος όρος είχε χρησιμοποιηθεί παλαιότερα από τον Galeazzi.¹⁴³

Μια δεκαετία αργότερα, επανερχόμενος στο ίδιο ζήτημα στο πλαίσιο του θεωρητικού του συγγράμματος *Traité de haute composition musicale* (Παρίσι 1824-1826), ο Reicha προσφέρει μια πολύ πιο διεξοδική και αναλυτική παρουσίαση της μορφής σονάτας:

ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΗΣ ΔΙΜΕΡΟΥΣ ΜΟΡΦΗΣ.

Η μορφή αυτή διαιρείται, όπως έχουμε πει, σε δύο κύρια μέρη. Το πρώτο μέρος υπηρετεί την έκθεση των επινοημένων ιδεών. Το δεύτερο μέρος χωρίζεται σε δύο ΕΝΟΤΗΤΕΣ, εκ των οποίων η πρώτη υπηρετεί την ανάπτυξη των ιδεών και η δεύτερη την [τονική] μεταφορά τους.

Περί του πρώτου μέρους, το οποίο αφιερώνεται στην έκθεση των ιδεών.

Σε αυτό το πρώτο μέρος όλα πρέπει να δημιουργηθούν, όλα πρέπει να επινοηθούν: είναι κατά τρόπον μοναδικό ο καρπός της εμπνεύσεως και της ευφυΐας· απ’ αυτήν ακριβώς την δημιουργία εξαρτάται το κύριο ενδιαφέρον του κομματιού. Εδώ δεν αναπτύσσει κανείς τίποτε, ή αν μεταχειρισθεί αυτό το μέσο, τότε το κάνει μόνο προσωρινά. Ακολουθεί εδώ κατά προσέγγιση η ακολουθία των ιδεών αυτού του πρώτου μέρους:

1. Το μοτίβο ή η πρώτη ΜΗΤΡΙΚΗ ΙΔΕΑ. Συνίσταται σε μια πλήρη περίοδο, η οποία είναι κατά το μάλλον ή ήττον εκτενής και πρέπει να καταλήξει στην κύρια τονικότητα, η οποία ως υποθέσουμε εδώ ότι είναι η ΡΕ-ΜΕΙΖΟΝΑ. Υπάρχουν μοτίβα από 8 έως 24 και περισσότερα μέτρα. Όταν το μοτίβο είναι εκτενές, τότε επαναλαμβάνει κανείς σχεδόν πάντοτε μικρές φράσεις ή μπορεί να το επαναλάβει ακόμη και ολόκληρο, όπως στην *ouverture* [εισαγωγή] του Mozart που έχουμε αναλύσει [της όπερας *Οι γάμοι του Φίγκαρο* KV 492]. Υπάρχουν πολλά βοηθητικά μέσα για να επιμηκύνουμε κατάλληλα ένα μοτίβο. [...]

Αν κανείς επιθυμεί να επιμηκύνει το μοτίβο αυτό, τότε χρειάζεται μόνο να το επαναλάβει με κάποια τροποποίηση: [να το αποδώσει] την πρώτη φορά PIANO, [ενώ] την δεύτερη φορά FORTE· ή την δεύτερη φορά [να το παραθέσει] σε μια άλλη οκτάβα· ή [να αφήσει να παρουσιασθεί] από κάποιο άλλο όργανο· ή (εάν το κομμάτι είναι για ορχήστρα) την πρώτη φορά επιτρέπει κανείς στο μοτίβο να παρουσιασθεί [μόνο] από τα έγχορδα και την δεύτερη φορά από ολόκληρο τον όγκο της ορχήστρας, κ.λπ. Μπορεί κανείς να αφήσει τα πρώτα οκτώ μέτρα να ολοκληρωθούν στην δεσπόζουσα (στην Λα-μείζονα) με μια τέλεια πτώση [sic!]· ή μπορεί εξίσου να τα αφήσει να ολοκληρωθούν στην φα-δίεση-ελάσσονα [σχετική της δεσπόζουσας], σπανιότερα δε στην σι-ελάσσονα [σχετική ελάσσονα]. Κατόπιν τούτου, επαναλαμβάνει κανείς το μοτίβο και επιτρέπει σε αυτό να καταλήξει στην Ρε-μείζονα. [...]

2. Έχοντας έτσι διαμορφώσει κανείς το μοτίβο, δημιουργεί [στην συνέχεια] ένα είδος ΓΕΦΥΡΑΣ, που συντίθεται από μερικές συμπληρωματικές ιδέες, προκειμένου να προσεγγίσει την ΔΕΥΤΕΡΗ ΜΗΤΡΙΚΗ ΙΔΕΑ. Η γέφυρα αυτή έχει ως στόχο να εξαλείψει βαθμιαία την εντύπωση της αρχικής Ρε-μείζονος τονικότητας και να φέρει στην θέση της την δεσπόζουσα Λα-μείζονα, η οποία καθίσταται η νέα τονική. Γι’ αυτόν

¹⁴³ Για όλες τις παραπάνω πληροφορίες σχετικά με το *Traité de mélodie* του Reicha, βλ. Ritzel, ό.π., σ. 251.

τον λόγο, στην γέφυρα αυτή μπορεί κανείς να πραγματοποιήσει τολμηρές, κατά το μάλλον ή ήττον, μετατροπές, αναλόγως του πόσο εκτενής είναι αυτή. Αν [λοιπόν] είναι πολύ σύντομη, ελάχιστες άλλες συγχορδίες μπορούν να διέλθουν, πέραν αυτών που περιλαμβάνονται σε μια από τις επόμενες τέσσερις [αρμονικές] ακολουθίες:

Μια εκ των τεσσάρων αυτών ακολουθιών είναι απαραίτητη για να προσεγγισθεί η ΔΕΣΠΟΖΟΥΣΑ ΤΗΣ Λα-μείζονος [διπλή δεσπόζουσα], πράγμα που συνιστά το ασφαλέστερο μέσο για την επικύρωση της Λα-μείζονος τονικότητας ως νέας τονικής.

Εάν [ωστόσο] η γέφυρα είναι εκτενής, τότε μπορεί κανείς να πραγματοποιήσει μετατροπές χωρίς διακοπή και να διεξέλθει από πολλές διαφορετικές τονικότητες, υπό την προϋπόθεση ότι στο τέλος θα φτάσει με έναν ικανοποιητικό τρόπο στην δεσπόζουσα της νέας τονικής [διπλή δεσπόζουσα]. Μια σύντομη γέφυρα διαθέτει μερικές φορές μόνο 4 έως 8 μέτρα· [τουναντίον,] μια εκτενής γέφυρα έχει [έναν αριθμό] μέτρων ανάμεσα σε 20 και 30 είτε περισσότερα, ιδίως μάλιστα όταν προς το τέλος φθάνει σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της Λα-μείζονος [διπλής δεσπόζουσας].

3. Μια ΔΕΥΤΕΡΗ ΜΗΤΡΙΚΗ ΙΔΕΑ ή ένα δεύτερο μοτίβο. Αυτό το μοτίβο τίθεται στην Λα-μείζονα. Ως προς αυτό μπορεί κανείς να προβεί στις ίδιες παρατηρήσεις που έγιναν και για το αρχικό μοτίβο, εκτός του ότι η επανάληψή του μπορεί να γίνει και στην λα-ελάσσονα, εφ' όσον βεβαίως επιθυμεί κανείς να το επαναλάβει.
4. Μετά την δεύτερη μητρική ιδέα, προεκτείνει κανείς την έκθεση με ορισμένες νέες συμπληρωματικές ιδέες που είναι λιγότερο ή περισσότερο εκτενείς και παράλληλα πραγματοποιεί παροδικές μετατροπές σε μερικές τονικότητες. (Σημείωση: μεταξύ αυτών των συμπληρωματικών ιδεών κάποτε συμπεριλαμβάνονται σύντομα μοτίβα ή περίοδοι των 8 μέτρων· πρβλ. την τελευταία επαναλαμβανόμενη ιδέα στην εισαγωγή του Mozart [KV 492]). Η κατάληξη γίνεται στην Λα-μείζονα.

Το πρώτο μέρος [η έκθεση] μπορεί να έχει από 60 έως και 150 μέτρα· αυτό εξαρτάται από το πλήθος, την ποικιλία και το ενδιαφέρον των ιδεών καθώς επίσης από το είδος του μέτρου και της χρονικής αγωγής. Το πρώτο αυτό μέρος επαναλαμβάνεται στα πρώτα μέρη των συμφωνιών, του κουαρτέττου, των κουϊντέττων, της σονάτας κ.λπ. Σπανίως επαναλαμβάνεται στα τελικά μέρη αυτών των ειδών και ποτέ στις [οπερατικές] εισαγωγές. Στην περίπτωση μιας επαναλήψεως, συχνά δημιουργεί κανείς ένα συνδετικό πέρασμα στο τέλος για να μπορέσει [κατόπιν] να ξεκινήσει εκ νέου [από την αρχή της εκθέσεως]· το πέρασμα αυτό σχεδόν πάντοτε παραβλέπεται την δεύτερη φορά.

Περί του δεύτερου μέρους της μεγάλης διμερούς μορφής.

Εάν το πρώτο μέρος επαναλαμβάνεται, το δεύτερο μέρος δεν πρέπει κανείς να το ξεκινήσει από την κύρια τονικότητα, δηλαδή δεν πρέπει να ξεκινήσει τρεις φορές από την Ρε-μείζονα, δύο φορές στο πρώτο μέρος και μία στο δεύτερο. Αλλά μπορεί κανείς να συνδέσει το δεύτερο μέρος με μια από τις ακόλουθες τονικότητες, εφ' όσον ολοκλήρωσε το πρώτο μέρος στην Λα-μείζονα: α) στην Λα-μείζονα [δεσπόζουσα], β) στην λα-ελάσσονα [ομώνυμη της δεσπόζουσας], γ) στην Μι-μείζονα [διπλή δεσπόζουσα], δ) στην φα-δίεση-ελάσσονα [σχετική της δεσπόζουσας], ε) στην ρε-ελάσσονα [ομώνυμη ελάσσονα], ς) στην Φα-μείζονα [σχετική μείζονα της ομώνυμης ελάσσονος]. Μπορεί κανείς να αρχίσει αμέσως σε μια από τις έξι αυτές τονικότητες ή ακόμη να φθάσει σε κάποια από αυτές μέσω μιας πολύ σύντομης μετατροπίας.

Αν κάποιος θεωρεί ότι το πρώτο μέρος [η έκθεση] δεν περιέχει επαρκείς ιδέες, προκειμένου εξ αυτού να διαμορφώσει το δεύτερο, μπορεί να ξεκινήσει το δεύτερο αυτό μέρος με την έκθεση μιας νέας εξέχουσας ιδέας ή ενός νέου μοτίβου: 8 έως 16 μέτρα αρκούν γι' αυτό. Απαξ και εισαχθεί αυτή η ιδέα, μπορεί να χρησιμεύσει στην ανάπτυξη, σε συνδυασμό με τις προηγούμενες ιδέες. Επιτρέπεται αδιαμφισβήτητα το να εισαχθεί εδώ και εκεί στην πορεία του δεύτερου μέρους κάποια νέα συμπληρωματική ιδέα, αρκεί αυτή να εμφανίζεται εδώ κατά τρόπον φυσιολογικό ή να υπαγορεύεται από κάποια ευτυχή έμπνευση: και στην περίπτωση αυτή επιφέρει επιπρόσθετο πλούτο ή ομορφιά. Είναι προ πάντων στην CODA ενός κομματιού που μια νέα ιδέα μπορεί να εκδηλώσει ολόκληρη την επενέργειά της και να επιστέψει το έργο.

Έχουμε πει ότι το δεύτερο μέρος διαιρείται σε δύο ενότητες: κατά συνέπειαν, πρέπει κανείς να αναλύσει μεμονωμένα κάθε ενότητα.

Περί της πρώτης ενότητας.

Η πρώτη αυτή ενότητα είναι αφιερωμένη ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΙΚΑ στην ανάπτυξη των ιδεών που έχουν προηγουμένως ακουσθεί. Εδώ πραγματοποιεί κανείς μετατροπές χωρίς διακοπή: σπανίως αφήνει κανείς οκτώ συνεχόμενα μέτρα στην ίδια τονικότητα: η *Ρε-μείζονα* τονικότητα (η κύρια τονικότητα) και η *Λα-μείζονα* τονικότητα επιτρέπεται να παρουσιασθούν εδώ μόνο παροδικά. Η πρώτη, επειδή πρέπει να κυριαρχήσει στην δεύτερη ενότητα: [και] η δεύτερη, διότι χρησιμοποιήθηκε στο πρώτο μέρος. Είναι αυτή ακριβώς η πρώτη ενότητα που απουσιάζει στην εισαγωγή του *Φίγκαρο* [KV 492, του Mozart].

Όταν κανείς έχει πια εκμεταλλευθεί τις περισσότερο ενδιαφέρουσες από τις δυνατότητες που προσφέρει η ανάπτυξη, και αφού έχει περάσει μέσα από έναν αριθμό τονικοτήτων, σταματά συνήθως στην αρχική δεσπόζουσα [της κύριας τονικότητος], επί της οποίας συχνά δημιουργεί έναν ισοκράτη που ακολουθείται από ένα μεταβατικό πέρασμα, προκειμένου [η ενότητα αυτή] να συνδεθεί με την επόμενη.

Το πρώτο μέρος της μορφής αυτής συνιστά την έκθεση [exposition] του κομματιού: η πρώτη ενότητα (του δεύτερου μέρους) αποτελεί την περιπλοκή [intrigue] ή το κομβικό του σημείο [noeud]: [τέλος,] η δεύτερη ενότητα είναι η λύση του [dénouement].

Περί της δεύτερης ενότητας.

Η δεύτερη ενότητα ξεκινά κατά κανόνα με το αρχικό μοτίβο στην κύρια τονικότητα (στην *Ρε-μείζονα*): γι' αυτόν τον λόγο, στην προηγούμενη ενότητα σταματά κανείς στην δεσπόζουσα της τονικότητος αυτής. Αν το μοτίβο είναι εκτενές, σε αυτήν την δεύτερη ενότητα το συντομεύει κανείς ή ακόμη μεταφέρει ένα τμήμα του σε κάποια άλλη τονικότητα, π.χ. στην ΥΠΟΔΕΣΠΟΖΟΥΣΑ (στην *Σολ-μείζονα*). Εδώ μπορεί κανείς να επαναφέρει τις ιδέες της ΓΕΦΥΡΑΣ, αλλά σε άλλες τονικότητες και συχνά συνδεδεμένες διαφορετικά μεταξύ τους, πράγμα που χρησιμεύει στο να επανεπικυρωθεί για ΔΕΥΤΕΡΗ ΦΟΡΑ η τονικότητα της *Ρε-μείζονος*, η οποία σε αυτήν την ενότητα οφείλει να είναι διαρκώς κυρίαρχη.

Η ΔΕΥΤΕΡΗ ΜΗΤΡΙΚΗ ΙΔΕΑ εισάγεται εδώ μεταφερμένη από την *Λα-μείζονα* στην *Ρε-μείζονα*. (Σημείωση: ενίοτε συμβαίνει η δεύτερη αυτή ενότητα να αρχίζει με αυτήν την δεύτερη ιδέα: πρόκειται προ πάντων για την περίπτωση κατά την οποία στην ανάπτυξη που προηγήθηκε έχει γίνει υπερβολική χρήση του αρχικού μοτίβου.) Ξεκινώντας λοιπόν απ' αυτήν την ιδέα, μεταφέρει συνήθως κανείς ΣΤΗΝ *Ρε-μείζονα* [κύρια τονικότητα] οτιδήποτε είχε ακουσθεί στην *Λα-μείζονα* [δεσπόζουσα] στο πρώτο μέρος. Κάποτε πραγματοποιούσε κανείς την μεταφορά αυτή χωρίς καμμία τροποποίηση: σήμερα όμως αξιώνει κανείς [η μεταφορά αυτή] να γίνεται με διάφορες αλλαγές, οι οποίες συνίστανται,

1. στο να αναστρέψει κανείς την ΣΕΙΡΑ των ιδεών, δηλαδή να φέρει μπροστά ό,τι προηγουμένως είχε εμφανισθεί πιο πίσω·
2. στο να παίξει κανείς δυνατά ό,τι προηγουμένως είχε ακουσθεί PIANO και αντιστρόφως·
3. στο να διευθετήσει κανείς ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΑ τα τμήματα·
4. στο να αλλάξει κανείς την αρμονία ή τον ΣΧΕΔΙΑΣΜΟ της συνοδείας·
5. στο να ΠΑΡΑΛΛΑΞΕΙ κανείς, έστω και ελάχιστα, την μελωδία·

6. στο να ΑΝΑΠΤΥΞΕΙ κανείς λίγο ακόμα τις ιδέες, αλλά κατά τρόπον διαφορετικό απ' ό,τι στην πρώτη ενότητα.

Το κομμάτι επιστέφεται με μια ενδιαφέρουσα coda.

Καθ' όλη την εργασία αυτή, πραγματοποιεί κανείς μετατροπές κατά το μάλλον ή ήττον, αλλά πάντοτε με τέτοιο τρόπο, ώστε να μην χάσει ποτέ από το βλέμμα του την κύρια τονικότητα, την ΡΕ-ΜΕΙΖΟΝΑ.

Αν το κομμάτι βρίσκεται στον ελάσσονα τρόπο (π.χ. στην ρε-ελάσσονα), ολοκληρώνει κανείς το πρώτο μέρος στην Φα-μείζονα [σχετική μείζονα] (σπανίως στην λα-ελάσσονα [ελάσσονα δεσπόζουσα], διότι αν παραμείνει κανείς επί μακρόν στις ελάσσονες τονικότητες, καθιστά το κομμάτι μελαγχολικό ή άτονο). Η ΓΕΦΥΡΑ μετατρέπεται για να προσεγγίσει την δεσπόζουσα της Φα-μείζονος [σχετικής μείζονος].

Η πρώτη ενότητα του δεύτερου μέρους ξεκινά σε μια από τις ακόλουθες τονικότητες: Φα-μείζονα [σχετική μείζονα]: φα-ελάσσονα [ομώνυμη της σχετικής]: Ντο-μείζονα [δεσπόζουσα της σχετικής]: Σι-ύφεση-μείζονα [σχετική της υποδεσπόζουσας]: σι-ύφεση-ελάσσονα [ομώνυμη της σχετικής της υποδεσπόζουσας]: Μι-ύφεση-μείζονα [διπλή υποδεσπόζουσα της σχετικής (ή ναπολιτάνικη περιοχή της κύριας τονικότητας!)]]. Την ενότητα αυτή την σταματά κανείς στην ΔΕΣΠΟΖΟΥΣΑ της ρε-ελάσσονος [κύριας τονικότητας].

Υπάρχουν δύο ειδών τρόποι για να συνδέσει κανείς [στην συνέχεια] την δεύτερη ενότητα:

1. να ξεκινήσει στην ρε-ελάσσονα με το μοτίβο· ή
2. να την αρχίζει ακόμη και στην Ρε-μείζονα, μεταφέροντας το μοτίβο σε αυτήν την τονικότητα, εάν τούτο δεν αντιτίθεται σε αυτήν την αλλαγή· στην αντίθετη περίπτωση, ξεκινά κανείς με την ΔΕΥΤΕΡΗ ΜΗΤΡΙΚΗ ΙΔΕΑ, μεταφέροντάς την από την Φα-μείζονα [σχετική μείζονα] στην Ρε-μείζονα [ομώνυμη μείζονα].

Η δεύτερη ενότητα τίθεται ως επί το πλείστον στην ρε-ελάσσονα ή στην Ρε-μείζονα, εξαιρουμένου του μοτίβου που σε αμφότερες τις περιπτώσεις μπορεί να παραμείνει στον ελάσσονα [τρόπο]. Δεν συνιστάται να πραγματοποιηθεί αυτή [ολόκληρη η δεύτερη ενότητα] στην ρε-ελάσσονα, επειδή η μεταφορά από την Φα-μείζονα στην ρε-ελάσσονα μπορεί να διαστρεβλώσει τις ιδέες, στερώντας την γοητεία και την λάμψη τους και αφήνοντας έτσι το κομμάτι να καταστεί άτονο, όπως έχουμε ήδη παρατηρήσει. (Σημείωση: Η παρατήρηση αυτή αφορά μόνο σε κομμάτια μεγάλης εκτάσεως· όσον αφορά [όμως] στα σύντομα κομμάτια, είναι καλύτερο αυτά να ολοκληρώνονται στην ίδια τονικότητα. Κατά συνέπειαν, πραγματοποιεί κανείς την μεταφορά από την Φα-μείζονα στην ρε-ελάσσονα με τις προαναφερόμενες τροποποιήσεις.)

Το δεύτερο μέρος της διμερούς μορφής πρέπει πάντοτε να είναι μεγαλύτερο από το πρώτο. Η διαφορά ενίοτε ανέρχεται σε αναλογία ένα προς δύο ή ένα προς τρία. Αν το πρώτο μέρος δεν επαναλαμβάνεται, όπως [συμβαίνει] στις [οπερατικές] εισαγωγές ή στα τελικά μέρη [των έργων], τότε το δεύτερο μέρος μπορεί να ξεκινήσει εξίσου από την ίδια τονικότητα (στην Ρε-μείζονα).

Η μεγάλη διμερής μορφή, έτσι όπως μόλις την αναλύσαμε, συχνά υπόκειται στις ακόλουθες τροποποιήσεις:

1. Μερικές φορές απαλείφει κανείς την γέφυρα και συνδέει άμεσα (μετά το μοτίβο) την νέα τονική·
2. Η ΔΕΥΤΕΡΗ ΜΗΤΡΙΚΗ ΙΔΕΑ ενίοτε είναι τόσο σύντομη ή [καθίσταται] τόσο ελάχιστα αντιληπτή, που συγχέεται με τις συμπληρωματικές ιδέες, πράγμα [όμως] που θα έπρεπε να αποφεύγει κανείς.
3. Η δεύτερη [sic· διόρθωσε με πρώτη] ενότητα, αν δεν παραλείπεται τελείως, όπως στην εισαγωγή του *Φίγκαρο* [KV 492, του Mozart], συχνά καθίσταται τόσο αδύναμη, που δεν είναι άξια παρατήρησης·
4. Η κύρια ανάπτυξη, αντί να λάβει χώραν στο πλαίσιο της πρώτης ενότητας, τοποθετείται στην δεύτερη ενότητα και σε αυτήν την περίπτωση η πρώτη ενότητα δεν είναι απαραίτητη είτε συγχωνεύεται με την δεύτερη.

Προκειμένου η μεγάλη διμερής μορφή να αποτυπωθεί καλύτερα στην μνήμη των σπουδαστών, την αναπαριστούμε εδώ σε τρεις γραμμές.¹⁴⁴

Πρώτο μέρος ή έκθεση των ιδεών.			
ΜΟΤΙΒΟ ή πρώτη μητρική ιδέα.	ΓΕΦΥΡΑ ή πέρασμα από την μια ιδέα στην άλλη.	ΔΕΥΤΕΡΗ ΜΗΤΡΙΚΗ ΙΔΕΑ στην νέα τονική [τονικότητα].	ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΕΣ ΙΔΕΕΣ και κλείσιμο του πρώτου μέρους.
Πρώτη ενότητα του δεύτερου μέρους.			
Κύρια ΑΝΑΠΤΥΞΗ σε μετατροπική κίνηση χωρίς διακοπή.		ΣΤΑΣΗ στην αρχική δεσπόζουσα [της κύριας τονικότητας].	
Δεύτερη ενότητα [του δεύτερου μέρους].			
[Το] αρχικό μοτίβο στην αρχική [κύρια] τονικότητα.	Ορισμένες παροδικές μετατροπίες με τις ιδέες της γέφυρας.	Μεταφορά της δεύτερης τονικής στην αρχική τονική [τονικότητα], με τροποποιήσεις.	CODA.

Παρατηρώντας κανείς το παραπάνω σχήμα, αντιλαμβάνεται απ' ευθείας το καίριο γνώρισμα της συμβολής του Reicha: πρόκειται για την διαδικασία “αποκρυστάλλωσης” της μορφής σονάτας σε ένα μορφολογικό πρότυπο που προσφέρεται ιδιαίτερος ως παιδαγωγικό εργαλείο, αφού καθιστά εξαιρετικά εύληπτα τα βασικά – θεματικά και τονικά – συστατικά της μακροδομής.¹⁴⁵ Παρά την εμμονή του συγγραφέως στον όρο “μεγάλη διμερής μορφή”, η πρόταξη των θεματικών στοιχείων έναντι της τονικής πλοκής και η καταφανής αναντιστοιχία στην έκταση των “δύο μερών” (μια αναλογία 1 προς 2 ή ακόμη 1 προς 3!) τον υποχρεώνουν να αποδώσει το διάγραμμά του σε τρεις σειρές / ενότητες.¹⁴⁶ Επιπλέον, ο Reicha αναφέρεται ακροθιγώς και σε άλλους δύο τύπους σονάτας που εξάγονται από την βασική τριμερή παράσταση ως “ελλειπτικές” τρόπον τινά εκδοχές της.

Ας ασχοληθούμε όμως πρώτα με τα γνωρίσματα του βασικού τριμερούς τύπου. Για την αρμονική δομή της *εκθέσεως* στον μείζονα τρόπο, εδώ δεν χρειάζεται να γίνει πολύς λόγος, αφού σε μεγάλο βαθμό επαναλαμβάνονται πράγματα γνωστά ήδη από το παρελθόν. Καίρια διαφοροποίηση βεβαίως συνιστά η απάλειψη του τμήματος ανάμεσα στην πρώτη τονική περιοχή (η οποία ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση) και στην μετάβαση προς την δεύτερη – δηλαδή του δευτέρου δομικού τμήματος της *εκθέσεως* στον Koch ή του “δευτέρου μοτίβου” στον Galeazzi: επιπροσθέτως, ο Reicha δίνει έμφαση σε ένα επουσιώδες ζήτημα “εφηρμοσμένης αρμονίας” στο τμήμα εκείνο που (ακριβώς λόγω της μεσολαβητικής του λειτουργίας) χαρακτηρίζεται ως “γέφυρα”, αλλά σε κάθε περίπτωση κοινός στόχος των τεσσάρων υποδειγματικών συγχορδιακών διαδοχών που παραθέτει είναι η διπλή δεσπόζουσα (όπως δηλαδή προβλέπεται και σε προηγούμενες θεωρητικές πραγματείες).¹⁴⁷ Ας προσεχθούν

¹⁴⁴ Antonín Reicha, *Traité de haute composition musicale*, τόμος Β΄, Paris 1826· απόσπασμα από το πέμπτο κεφάλαιο του πέμπτου “βιβλίου”, όπως παρατίθεται από τον Schmalzriedt, ό.π., σ. 58-66 (στο γαλλικό πρωτότυπο και σε γερμανική μετάφραση). Η ελληνική μετάφραση έγινε κυρίως από το γερμανικό κείμενο, αλλά δόθηκε ιδιαίτερη προσοχή στην απόδοση της ειδικής ορολογίας απ' ευθείας από την γαλλική γλώσσα. Το σχήμα που παραθέτει ο Reicha στο τέλος της πραγματευσής του δημοσιεύεται (μόνο στο γαλλικό πρωτότυπο) και από τον Ritzel, ό.π., σ. 255.

¹⁴⁵ Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 252.

¹⁴⁶ Πρβλ. Ritzel (ό.π., σ. 253) και κυρίως Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett (Teilband 1: Von Haydn bis Schubert)*, Laaber-Verlag (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 6), Laaber 2001, σ. 329 και 330.

¹⁴⁷ Πρβλ. Ritzel (ό.π., σ. 253) και Schmalzriedt (ό.π., σ. 47).

επίσης η αναφορά στην δυνατότητα παροδικής αλλαγής τρόπου στην δεύτερη τονική περιοχή με χρήση της ομώνυμης ελάσσονος, καθώς και οι περιστασιακές τονικοποιήσεις που μπορούν να λάβουν χώραν πρωτίστως στην “γέφυρα” αλλά και προς το τέλος της *εκθέσεως*.¹⁴⁸ Η *επεξεργασία*, στην συνέχεια, καθίσταται οριστικά μια ανοικτή από αρμονικής επόψεως ενότητα, αφού έχει εξαλειφθεί πλέον από την θεωρία του 19^{ου} αιώνας το (κοινό για τους συγγραφείς του 18^{ου} αιώνας) αίτημα πτωτικής επικύρωσης ενός τρίτου τονικού κέντρου.¹⁴⁹ Ο Reicha καταγράφει βέβαια με μεγάλη ακρίβεια τις συγγενικές τονικότητες από τις οποίες δύναται να ξεκινήσει η ενότητα αυτή: πέραν λοιπόν της δεσπόζουσας και της ελάσσονος δεσπόζουσας (πρβλ. Portmann), οι υπόλοιπες τέσσερις περιπτώσεις αποσαφηνίζουν κατά κάποιον τρόπο ό,τι στους Koch και Galeazzi συνιστούσε μια απλή υπόδειξη “τονικής έκπληξης”, δίχως ωστόσο περαιτέρω διευκρινίσεις.¹⁵⁰ Από την άλλη πλευρά όμως, η μετατροπική κίνηση δεν επικεντρώνεται επί μακρόν σε καμμία τονική περιοχή και καταλήγει σε μια “στάση” (όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται) στην δεσπόζουσα της κύριας τονικότητας (η οποία συνήθως πραγματώνεται με την μορφή ενός ισοκράτη).¹⁵¹ Έτσι προετοιμάζεται η επανεμφάνιση της “αρχικής τονικής” με την έναρξη της *επανεκθέσεως*, η οποία πάντως ακολουθείται συχνά από μια παρέκκλιση προς την υποδεσπόζουσα (πρβλ. Koch και Galeazzi) ή ενδεχομένως προς άλλες τονικές περιοχές, προτού τελικά η κύρια τονικότητα επανέλθει για να εδραιωθεί πλέον οριστικά (τυχόν τονικοποιήσεις στην πορεία της *επανεκθέσεως* θεωρούνται, όπως και στην *έκθεση*, επουσιώδεις για τον μακροδομικό αρμονικό σχεδιασμό).¹⁵² Από τα παραπάνω συνάγεται βέβαια ότι η τονική οργάνωση της σονάτας εκλαμβάνεται ως διμερής, αφού η *επεξεργασία* βρίσκει την αρμονική της “λύση” στην *επανεκθεση*. Είναι λοιπόν προφανής η ανάδειξη μιας *διάστασης* ανάμεσα στην τονική διμέρεια και την θεματική τριμέρεια που, ενώ κατά τον 18^ο αιώνα είχε θιγεί εμμέσως ως πρόβλημα μονάχα από τον Koch, κατά τον 19^ο αιώνα – αρχής γενομένης από τους Momigny και Reicha – καθίσταται πλέον “κοινός τόπος” στην θεώρηση της μορφής σονάτας.

Η αρμονική δομή της σονάτας στον ελάσσονα τρόπο αξίζει ιδιαίτερης μνείας. Η σχεδόν αποκλειστική προτίμηση της σχετικής μείζονος ως δευτερεύουσας τονικότητας της *εκθέσεως* και ο ταυτόχρονος παραγκωνισμός της ελάσσονος δεσπόζουσας ερμηνεύονται από τον Reicha με όρους αισθητικούς: συγκεκριμένα, η επιλογή δύο ελασσόνων τονικοτήτων για τις αντίστοιχες τονικές περιοχές της πρώτης ενότητας αποφεύγεται διότι δίνει την εντύπωση παρατεταμένης μελαγχολίας και αποστερεί την σύνθεση από την – αναγκαία, προφανώς, για τους ακροατές των αρχών του 19^{ου} αιώνας – ενεργητικότητα που προσφέρει ο μείζων τρόπος. Ακολουθώντας κατόπιν την ίδια λογική και επιπλέον τοποθετούμενος σαφώς υπέρ της “ακεραιότητας” του χαρακτήρα των θεματικών ιδεών, ο Reicha “θυσιάζει” την μακροδομική αρμονική συνοχή, υποστηρίζοντας (για πρώτη φορά) ότι στην *επανεκθεση* είναι προτιμώτερο να επικρατήσει τελικά ο μείζων τρόπος, με την μεταφορά στην ομώνυμη μείζονα (αντί της κύριας ελάσσονος τονικότητας) τουλάχιστον των θεματικών περιεχομένων που είχαν εκτεθεί στην σχετική μείζονα – αν όχι του συνόλου των θεματικών ιδεών της *εκθέσεως*! Αυτή η εκπληκτική σύσταση δύσκολα θα μπορούσε να αποδοθεί μόνο στις προσωπικές προτιμήσεις του συγγραφέως: πολύ περισσότερο, φαίνεται ότι αντανακλά μια γενικότερη τάση της εποχής του πρώιμου ρομαντισμού. Παρ’ όλα αυτά, η εφαρμογή της “επιβάλλεται” στις σχετικώς εκτενείς συνθέσεις, ενώ για τα συντομότερης διάρκειας κομμάτια προτείνεται η τυπική “κλασική” πρακτική. Αναφορικά με την *επεξεργασία*, τέλος, ισχύουν σε γενικές γραμμές

¹⁴⁸ Πρβλ. Schmalzriedt, ό.π., σ. 47.

¹⁴⁹ Βλ. σχετικά: Shamgar, ό.π., σ. 133· Schmalzriedt, ό.π., σ. 48.

¹⁵⁰ Ο Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 329) επισημαίνει περαιτέρω ότι οι σχέσεις τρίτης ανάμεσα στην καταληκτική τονικότητα της *εκθέσεως* και την έναρκτήρια της *επεξεργασίας*, τις οποίες μνημονεύει μεταξύ των εναλλακτικών αυτών επιλογών ο Reicha, είναι συνήθεις στην συνθετική πρακτική περί το 1800 και έπειτα.

¹⁵¹ Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 254· Shamgar, ό.π., σ. 133· Schmalzriedt, ό.π., σ. 47-48· Krummacher, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 329.

¹⁵² Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 254.

όσα επισημάνθηκαν παραπάνω για τα έργα σε μείζονα τρόπο και δίνονται ισάριθμες επιλογές – περισσότερο ή λιγότερο συγγενικών προς την κύρια τονικότητα και κατάλληλων για τον ελάχιστο τρόπο – τονικών κέντρων για την έναρξή της.

Σημαντικές παρατηρήσεις γίνονται ως προς την θεματική διαμόρφωση της *εκθέσεως*. Εδώ διακρίνονται κατ' αρχάς δύο “μητρικές ιδέες” ή “μοτίβα”.¹⁵³ Η πρώτη από αυτές αναφέρεται όπως είναι φυσικό στο κύριο θέμα της σύνθεσης, το οποίο είναι ολοκληρωμένο αφ' εαυτού. Ο Reicha εξετάζει επιπλέον διάφορες δυνατότητες διεύρυνσης του αρχικού θέματος, οι οποίες συνίστανται είτε στην άμεση παρηλλαγμένη επανάληψη του ίδιου (σε δυναμικό, ηχοχρωματικό είτε εν γένει ενορχηστρωτικό επίπεδο), είτε στην προσθήκη αντιθετικών και καταληκτικών, δηλαδή δευτερευουσών (“συμπληρωματικών”) ιδεών.¹⁵⁴ η διαδικασία αυτή συνεπιφέρει μάλιστα αλλαγές στην εσωτερική αρμονική δομή του κυρίου θέματος, το οποίο ωστόσο πάντοτε ολοκληρώνεται στην τονική.¹⁵⁵ Το “δεύτερο μοτίβο”, αντιθέτως, δεν σχετίζεται με το ομώνυμο μικροδομικό τμήμα στο κείμενο του Galeazzi (το οποίο έχει πλέον εξαλειφθεί εντελώς), ούτε ακολουθεί κατά κανόνα άμεσα το πρώτο, αλλά ταυτίζεται με ό,τι οι θεωρητικοί του 18^{ου} αιώνας ονόμαζαν ενίοτε “τραγουδιστό θέμα”, “χαρακτηριστικό πέρασμα” και τα συναφή. Η “δεύτερη μητρική ιδέα”, όπως επίσης ονομάζεται από τον Reicha το ίδιο θεματικό στοιχείο, αντιπαραβάλλεται ευθέως σε σπουδαιότητα προς το κύριο θέμα (ενώ το αντίθετο επισημαίνεται ως αποφευκταίο),¹⁵⁶ στο πλαίσιο μιας θεώρησης που έρχεται ουσιαστικά να δώσει συνέχεια σε εκείνη την μεμονωμένη αναφορά σε δύο “κύρια θέματα” του Vogler από το 1779. Παρ' όλα αυτά, ας προσεχθεί εδώ ότι ο Reicha αφ' ενός δεν ασχολείται καθόλου με τον χαρακτήρα των δύο αυτών θεμάτων (ούτε και με τον βαθμό της μεταξύ τους μοτιβικής αλληλεξάρτησης) και αφ' ετέρου τοποθετεί το δεύτερο στην έναρξη της δεύτερης τονικής περιοχής της *εκθέσεως* κατά τρόπον απολύτως δεσμευτικό.¹⁵⁷ Ως εκ τούτου, οι δύο τονικές περιοχές της *εκθέσεως* ταυτίζονται πλέον απαρέγκλιτα με τα “κύρια” θεματικά της περιεχόμενα, γεγονός που για πρώτη φορά διατυπώνεται ρητά στην ιστορική εξέλιξη της θεωρητικής πραγμάτευσης της μορφής σονάτας! Πέραν αυτών, το υλικό που χρησιμοποιείται στην “γέφυρα” και προς το τέλος της *εκθέσεως* συνίσταται σε “συμπληρωματικές ιδέες”,¹⁵⁸ αν και ορισμένες από αυτές δεν αποκλείεται να διαθέτουν αρκετά ξεχωριστό χαρακτήρα καθώς και καθόλου ευκαταφρόνητη έκταση (όπως π.χ. ο ίδιος ο Reicha επισημαίνει στην περίπτωση της *εισαγωγής των Γάμων του Φίγκαρο* KV 492 του Mozart). Παρ' όλα αυτά, ο Reicha δεν δίνει κάποια ιδιαίτερη ονομασία στο καταληκτικό τμήμα της *εκθέσεως*, το οποίο θεωρεί απλώς ως μια προέκταση της “δεύτερης μητρικής ιδέας”. Η άλλη όψη του νομίσματος, εξ άλλου, παρουσιάζεται στην περίπτωση κατά την οποία η “γέφυρα” θεωρείται περιττή και ως εκ τούτου παραλείπεται, οδηγώντας στην άμεση σύνδεση των δύο κύριων θεματικών ιδεών, δίχως την παραμικρή διαμεσολάβηση οιονδήποτε δευτερευουσών.¹⁵⁹ Να σημειωθεί επίσης εδώ ότι το συνδεδετικό πέρασμα που ενδέχεται να τεθεί στο τέλος της *εκθέσεως* σε περίπτωση επανάληψής της δεν έχει καμμία σχέση με την “πτωτική περίοδο” ή την “coda” του Galeazzi και το “παράρτημα” του Koch, καθώς πρόκειται μόνο για ένα προαιρετικό πέρασμα μετά την τονική και θεματική ολοκλήρωση της *εκθέσεως*, το οποίο μεταβάλλει ξανά την “νέα τονική” σε δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας: αυτή η λειτουργία καθίσταται φυσικά περιττή εφ' όσον δεν υφίσταται πρόθεση επιστροφής στην έναρξη της *εκθέσεως* για την επανάληψή της, οπότε και το συγκεκριμένο πέρασμα “παραβλέπεται”.

¹⁵³ Οι όροι “ιδέα” και “μοτίβο” χρησιμοποιούνται από τον Reicha ως συνώνυμοι· πρβλ. σχετικά Krummacher, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 329.

¹⁵⁴ Βλ. και Schmalzriedt, ό.π., σ. 46-47.

¹⁵⁵ Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 253.

¹⁵⁶ Πρβλ. ό.π., σ. 255.

¹⁵⁷ Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 253-254· Schmalzriedt, ό.π., σ. 47· Krummacher, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 329.

¹⁵⁸ Πρβλ. Schmalzriedt, ό.π., σ. 47.

¹⁵⁹ Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 255.

Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η τοποθέτηση του Reicha και όσον αφορά στα θεματικά στοιχεία της *επεξεργασίας*. Το βάρος δίνεται ασφαλώς στην ανάπτυξη των θεματικών ιδεών της *εκθέσεως*, χωρίς ωστόσο να αποκλείεται και η εμφάνιση ενός νέου θέματος και μάλιστα σε δύο διαφορετικές περιπτώσεις: *πρώτον*, στην έναρξη της δεύτερης μακροδομικής ενότητας (πρβλ. Galeazzi), εφ' όσον κανείς κρίνει ότι το θεματικό υλικό της *εκθέσεως* δεν είναι ιδιαίτερα πλούσιο ή κατάλληλο εν γένει για να τροφοδοτήσει την *επεξεργασία*,¹⁶⁰ και *δεύτερον*, οπουδήποτε εντός της μετατροπικής πορείας της *επεξεργασίας*, για λόγους θεματικού εμπλουτισμού και γενικότερα προκειμένου να δημιουργηθεί μια ιδιαίτερη εντύπωση στους ακροατές, αρκεί βεβαίως αυτό να πραγματοποιηθεί κατά τρόπον “εμπνευσμένο”.¹⁶¹ Συνεπώς, ο Reicha παρεκκλίνει από την βασική αρχή της άντλησης του θεματικού υλικού της *επεξεργασίας* “αποκλειστικά” από την *έκθεση*, υπό την προϋπόθεση όμως ότι τέτοιες επιλογές εκπορεύονται από κάποια αισθητική αναγκαιότητα και ως εκ τούτου ούτε υπαγορεύονται από τεχνικές προδιαγραφές της συνθέσεως, ούτε μπορούν πλέον να ερμηνευθούν με αμιγώς τεχνικούς όρους. Με αφορμή όμως την εμφάνιση νέου θεματικού υλικού στην *επεξεργασία* κατά τους Galeazzi και Reicha, μπορεί εδώ να διαπιστωθεί μια ουσιώδης διάκριση ανάμεσα στην θεωρία του όψιμου 18^{ου} και του πρώιμου 19^{ου} αιώνας. Για τον Galeazzi και τους συγχρόνους του, ένα νέο θέμα κάλλιστα μπορεί να εκτεθεί για πρώτη φορά στην δεύτερη μακροδομική ενότητα, χωρίς να θεωρούνται απαραίτητες περαιτέρω διευκρινίσεις σχετικά με αυτό: ο Reicha, αντιθέτως, υποχρεώνεται να αντιμετωπίσει ένα σημαντικό πρόβλημα: ενώ δηλαδή, σύμφωνα με το υπό διαμόρφωση κανονιστικό μορφολογικό πρότυπο, κάτι τέτοιο δεν θα έπρεπε κανονικά να επιτρέπεται (αφού η “έκθεση” των ιδεών ανατίθεται αποκλειστικά στην πρώτη ενότητα της μορφής σονάτας), στην συνθετική πρακτική είναι προφανές ότι η δυνατότητα αυτή παραμένει σε ισχύ, γι’ αυτό και αποδίδεται πλέον σε έναν “εξωγενή”, μη τεχνικής φύσεως παράγοντα. Κατά τον 18^ο αιώνα, η θεωρία δεν αντιτίθεται στην πράξη, διότι εξάγεται απ’ ευθείας από αυτήν, ούτε επίσης στοχεύει στην υποκατάστασή της, παρά μόνον στην ευχερέστερη δυνατή προσέγγισή της. Στις αρχές του 19^{ου} αιώνας ωστόσο, η κατάσταση αρχίζει να μεταβάλλεται: η σύνθεση εντάσσεται σε ένα πρόγραμμα οργανωμένων μουσικών σπουδών σε ωδεία, οι μουσικές μορφές υπόκεινται σε μια – αναγκαία για διδακτικούς σκοπούς – τυποποίηση και οι σπουδαστές επικεντρώνουν την προσοχή τους στους “κανόνες” και τις δεσμεύσεις που τους επιβάλλει ένα θεωρητικό διάγραμμα, το οποίο συγκεράζει και συστηματοποιεί τα κυριότερα γνωρίσματα της συνθετικής πρακτικής, λειτουργώντας εν τέλει “αντ’ αυτής”. Ως προς την μεθοδολογία της εκμάθησης της σύνθεσης, επομένως, συντελείται ουσιαστικά μια μετατόπιση από την *μίμηση* πρωτότυπων έργων στην *εφαρμογή* αφαιρετικών θεωρητικών μοντέλλων. Αυτό όμως έχει ως περαιτέρω συνέπεια την διάκριση ανάμεσα στις επιταγές της θεωρίας που απευθύνονται στον σπουδαστή και στις ευρύτερες δυνατότητες που βρίσκουν εφαρμογή στην πραγματική συνθετική δημιουργία. Ο Reicha έχει προφανώς αντιληφθεί αυτό το γεγονός, γι’ αυτό και δεν διστάζει να παρουσιάσει δύο αντιτιθέμενες μεταξύ τους θεωρήσεις ως προς το ζήτημα της εισαγωγής νέου θεματικού υλικού στην *επεξεργασία*: δίπλα λοιπόν στο “δέον” που απευθύνεται στον σπουδαστή, εμφανίζεται και το αποτέλεσμα της “ελεύθερης βούλησης” του συνθέτη, στο πλαίσιο μιας θεωρίας που δείχνει πλέον να έχει σαφή επίγνωση της απόστασής της από την συνθετική πράξη της εποχής της.

Παρ’ όλα αυτά, η διαδικασία “αποκρυστάλλωσης” της μορφής σονάτας παρουσιάζει και τις θετικές της πλευρές, ιδίως όσον αφορά στην εξέταση της θεματικής παραμέτρου της *επανεκθέσεως* στην θεώρηση του Reicha. Η τυπική εκδοχή προβλέπει την επανεμφάνιση των δύο βασικών θεμάτων κατά κανόνα χωρίς σημαντικές τροποποιήσεις, αν και το πρώτο εξ αυτών μπορεί να υποστεί ορισμένες περικοπές, ιδίως σε περίπτωση που είναι εκτενές. Το υλικό της “γέφυρας” μπορεί να ανασυντεθεί ή να παραλειφθεί εντελώς, ενώ οι υπόλοιπες

¹⁶⁰ Πρβλ. Ritzel (ό.π., σ. 254) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 329).

¹⁶¹ Πρβλ. Schmalzriedt, ό.π., σ. 47.

“συμπληρωματικές” (καταληκτικές) ιδέες ακολουθούν το “δεύτερο μοτίβο” σε τονική μεταφορά, χωρίς όμως περαιτέρω μεταβολές.¹⁶² Πέραν αυτού, ωστόσο, ο Reicha διαπιστώνει ότι η διαδικασία επανεκθέσεως των θεματικών περιεχομένων της *εκθέσεως* με ορισμένες – λιγότερο ή περισσότερο σημαντικές – αλλαγές μπορεί εν τέλει να προσδώσει μεγαλύτερο ενδιαφέρον στην τρίτη μακροδομική ενότητα της μορφής σονάτας. Στο σημείο αυτό διαφοροποιεί βέβαια ριζικά την θέση του από τον Momigny, καθ’ ότι η *επανεκθεση* εκλαμβάνεται από τον Reicha περισσότερο ως “παραλλαγή” της *εκθέσεως* παρά ως απλή “επανάληψή” της. Οι δυνατότητες “παραλλαγής” της τυπικής επαναφοράς των θεματικών στοιχείων της πρώτης ενότητας (τυποποιημένες σε έξι αριθμημένες περιπτώσεις) καλύπτουν μάλιστα ευρύ φάσμα παραμέτρων: την *μελωδική* (αρ. 5), την *αρμονική*, την *ρυθμική* και την *υφολογική* (αρ. 4), την *δυναμική* (αρ. 2),¹⁶³ και, τέλος, την *δομική*, στο πλαίσιο της οποίας συναντάμε την περαιτέρω θεματική ανάπτυξη του υλικού (αρ. 6),¹⁶⁴ διαδικασία ήδη γνωστή – έως αυτονόητη – κατά το παρελθόν, αλλά και την καινοφανή για την θεωρία μετάθεση τμημάτων (αρ. 3), η οποία μεταβάλλει τις οροθετημένες από την *έκθεση* σχέσεις και λειτουργίες των επιμέρους δομικών μελών και που στην πιο ακραία περίπτωση εφαρμογής της στα “κύρια θέματα” (αρ. 1) αλλοιώνει σε καθοριστικό βαθμό την συνολική εικόνα της *επανεκθέσεως*, που τώρα ξεκινά με το δεύτερο θέμα και αναβάλλει για κάποιο μεταγενέστερο χρονικό σημείο την επαναφορά του πρώτου!¹⁶⁵ Ας τονισθεί εντούτοις εδώ ότι όλες οι παραπάνω τροποποιήσεις, από τις απλούστερες μέχρι τις πλέον ριζικές, δεν επιρραίζουν την λειτουργία και τις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των μακροδομικών ενότητων: η *επανεκθεση* εξακολουθεί σε κάθε περίπτωση να γίνεται αντιληπτή ως “παραλλαγή” της *εκθέσεως* (έστω και διαφοροποιημένη σε μεγάλο βαθμό), ενώ η *επεξεργασία* συνιστά πάντοτε μια “αντίθεση” προς τις δύο εξωτερικές ενότητες, ως κάτι το “ετερογενές” που παρεμβάλλεται ανάμεσα σε δύο μάλλον “ομοιογενή” στοιχεία.¹⁶⁶

Η προσθήκη μιας *coda* είναι πλέον συνήθης, αφού μέσω αυτής το κομμάτι φθάνει σε μια εντυπωσιακή και μεστή ολοκλήρωση. Η τονική λειτουργία της καταληκτικής αυτής ενότητας δεν είναι άλλη από την περαιτέρω επιβεβαίωση της κύριας τονικότητας. Η θεματική ωστόσο πλευρά της παραμένει αινιγματική, καθώς ο Reicha παρατηρεί (και μάλιστα συνιστά) μόνο την δυνατότητα εμφάνισης μιας νέας ιδέας, δίχως όμως να ασχολείται με την πιθανή – ή μήπως αυτονόητη; – παράθεση δεδομένου θεματικού υλικού σε αυτήν. Εάν πάντως περιορισθούμε σε αυτήν την ελάχιστη, αλλά ασφαλή πληροφορία, μπορούμε τουλάχιστον να δεχθούμε ότι η *coda* διακρίνεται ξεκάθαρα από την *επανεκθεση* (ενώ στον Galeazzi αντιμετωπιζόταν ως προέκτασή της) και ότι θα μπορούσε ενδεχομένως να αποτελέσει μια τέταρτη μακροδομική ενότητα στην συνολική μορφή, εφ’ όσον δεν την εμπόδιζε πρωτίστως ο προαιρετικός της χαρακτήρας και δευτερευόντως η μάλλον περιορισμένη έκτασή της.

¹⁶² Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 254.

¹⁶³ Πρβλ. Krummacher, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 329.

¹⁶⁴ Πρβλ. Ritzel (ό.π., σ. 256) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 329-330).

¹⁶⁵ Ο Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 329), αναφερόμενος σε αυτήν την αναδιάταξη των βασικών θεματικών ιδεών στην *επανεκθεση*, κάνει χαρακτηριστικά λόγο για “καταπίεση” του δευτέρου θέματος, αλλά είναι προφανές ότι εννοεί του πρώτου, αφού αυτό είναι που τώρα χάνει την “πρωτοκαθεδρία” και εξαναγκάζεται να ακολουθήσει την πάλοι ποτέ “δεύτερη μητρική ιδέα”.

¹⁶⁶ Ο Schmalzriedt (ό.π., σ. 48) δίνει έμφαση στην αναλογία των τριών ενότητων με τις τρεις πράξεις του κλασσικού δράματος, στην οποία προβαίνει ο Reicha: η *έκθεση* αντιστοιχεί στην παρουσίαση της “προϊστορίας”, η *επεξεργασία* στο “σφίξιμο του κόμπου”, δηλαδή στην συγκρουσιακή αντιπαράθεση ή “περιπλοκή” της υποθέσεως, ενώ η *επανεκθεση* στο “λύσιμο του κόμπου”, άρα στην άρση της προηγούμενης εντάσεως και στην τελική – αίσια ή μη – έκβαση της υποθέσεως. Αυτή η δυναμική-δραματική θεώρηση δεν καταλύει βέβαια την μάλλον “στατική” θεματική αντιστοιχία των δύο εξωτερικών ενότητων, αλλά φανερώνει οπωσδήποτε πόσο σημαντικός εξακολουθεί να είναι ο αρμονικός σχεδιασμός ακόμη και για την θεωρία του 19^{ου} αιώνας (πρβλ. και την παραπάνω υποδειχθείσα διάσταση ανάμεσα στην αρμονική διμέρεια και την θεματική τριμέρεια στο πλαίσιο του τριμερούς αυτού τύπου σονάτας).

Ακολουθώντας την αντίληψη του όψιμου 18^{ου} αιώνας, ο Reicha αντιμετωπίζει τον διμερή τύπο σονάτας ως “παραφθορά” του βασικού τριμερούς. Δεδομένης άλλωστε της αρμονικής διμέρειας ακόμη και του τριμερούς τύπου, η σύσταση του διμερούς τύπου σονάτας προκύπτει πολύ φυσιολογικά, αν η κατάληξη της *επεξεργασίας* συνδεθεί άμεσα με την τονική επαναφορά μόνον της “δεύτερης μητρικής ιδέας”. Σε αυτήν την περίπτωση μάλιστα, ο Reicha επισημαίνει ότι το αρχικό θέμα δεν επανεκτίθεται, είτε γιατί έχει χρησιμοποιηθεί υπερβολικά στο πλαίσιο των προηγούμενων αναπτυξιακών διαδικασιών, είτε επειδή (στον ελάχιστο τρόπο) δεν “συμβιβάζεται” με την επιλογή μιας “επανεκθέσεως” που μεταφέρεται στο σύνολό της στην ομώνυμη μείζονα. Οι δύο αυτές παρατηρήσεις καταδεικνύουν πόσο επουσιώδης έχει καταστεί στις αρχές του 19^{ου} αιώνας ο διμερής τύπος σονάτας, αφού η καθοριστική γι’ αυτόν αποφυγή της τονικής επαναφοράς του κυρίου θέματος αιτιολογείται στην βάση μιας ασαφούς “κατάχρησης” του ίδιου στο αμέσως προηγούμενο “αναπτυξιακό” τμήμα ή απλώς της υποτιθέμενης ασυμβατότητός του με κάποια *προαιρετικά* τονικά – ή, καλύτερα, “τροπικά” – δεδομένα. Κατά συνέπεια, ο διμερής τύπος σονάτας φθάνει σε τέτοιο σημείο υποβάθμισης, που ουσιαστικά συμπεριλαμβάνεται πλέον στις δυνατές τροποποιήσεις της *επανεκθέσεως* του τριμερούς τύπου και δεν μπορεί να διακριθεί από αυτόν!¹⁶⁷ Εξ άλλου, ακόμη και η τονική επαναφορά της “δεύτερης μητρικής ιδέας” αμέσως μετά την “εξάντληση” του κυρίου θέματος στην *επεξεργασία* δεν υποδηλώνει αυτονόητα την εφαρμογή του διμερούς τύπου σονάτας, αφού παραμένει ανοικτό και το ενδεχόμενο επαναφοράς του κυρίου θέματος μετά το δεύτερο, σύμφωνα δηλαδή με εκείνη την ακραία περίπτωση μεταβολής της *επανεκθέσεως* του τριμερούς τύπου, όπου η σειρά εμφάνισης των βασικών θεμάτων αντιστρέφεται.

Σε αντίθεση όμως με τον κυρίαρχο στα μέσα του 18^{ου} αιώνας διμερή δομικό τύπο που σιγά-σιγά ενσωματώνεται στον τριμερή, στο κείμενο του Reicha εμφανίζεται για πρώτη φορά και ένας τρίτος τύπος σονάτας, χωρίς ενότητα *επεξεργασίας*.¹⁶⁸ Σε αυτόν, η *έκθεση* ακολουθείται άμεσα από την *επανάθεση*, η οποία βασίζεται εν γένει στις ήδη γνωστές γι’ αυτήν προδιαγραφές, αν και κατά κανόνα φέρεται να ενσωματώνει επιπλέον ένα αναπτυξιακό τμήμα ως υποκατάστατο της παραλειφθείσας *επεξεργασίας*.¹⁶⁹ Εδώ θα μπορούσε προς στιγμήν να δημιουργηθεί κάποια σύγχυση ανάμεσα στον διμερή τύπο σονάτας και σε αυτόν χωρίς *επεξεργασία*, αφού αμφότεροι μοιράζονται τόσο την θεματική ανάπτυξη λίγο μετά την έναρξη της δεύτερης ενότητας, όσο και την μετέπειτα τονική επαναφορά της “δεύτερης μητρικής ιδέας”. Η διάκρισή τους, εντούτοις, θεμελιώνεται πρωτίστως στον αρμονικό τους σχεδιασμό: στον τύπο σονάτας χωρίς *επεξεργασία* η δεύτερη ενότητα ξεκινά με την επαναφορά του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα, ενώ στον διμερή τύπο σονάτας η δεύτερη ενότητα μπορεί επίσης να ξεκινήσει με μια παράθεση του κυρίου θέματος, αλλά πάντοτε σε τονικότητα διαφορετική της αρχικής! Από την έμμεση ταύτιση του τύπου σονάτας χωρίς *επεξεργασία* με τις οπερατικές εισαγωγές στο κείμενο του Reicha,¹⁷⁰ θα μπορούσε

¹⁶⁷ Αυτό ακριβώς υποδεικνύει και η σχετική πραγμάτευση του Ritzel, ό.π., σ. 254.

¹⁶⁸ Ο Rampe (ό.π., σ. 124) επιχειρεί μάταια να αποδείξει ότι το δομικό αυτό πρότυπο έχει παρουσιασθεί ήδη στο πλαίσιο του εγχειριδίου του Koch. Όμως αυτό που ο Rampe ονομάζει εν τέλει “μορφή Andante” (πρβλ. επίσης ό.π., σ. 222) δεν εντοπίζεται πουθενά στον Koch, απλούστατα διότι ο διμερής τύπος σονάτας που επανέρχεται σταδιακά στην κύρια τονικότητα στο πλαίσιο της δεύτερης μακροδομικής του ενότητας δεν μπορεί να ταυτισθεί με τον τύπο σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, όπου η επαναφορά της κύριας τονικότητας συμπίπτει με την έναρξη της δεύτερης ενότητας (*επανεκθέσεως*).

¹⁶⁹ Πρβλ. Ritzel (ό.π., σ. 256) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 330).

¹⁷⁰ Αν βέβαια εξετάσουμε όλες τις εισαγωγές των οπερών της βιεννέζικης περιόδου του Mozart (1781-1791), θα διαπιστώσουμε ότι η μοναδική ουσιαστικά που δεν διαθέτει ενότητα *επεξεργασίας* είναι αυτή των *Γάμων του Φίγκαρο* KV 492 (την οποία πολλακώς μνημονεύει ο Reicha στο κείμενό του), ενώ εκείνη της *Απαγωγής απ’ το σεράι* KV 384, ανακαλώντας την παράδοση της τριμερούς σινφονία, αντί για *επεξεργασία* παρεμβάλλει ένα αργό ενδιάμεσο τμήμα ανάμεσα στην *έκθεση* και την – διακοπτόμενη από την έναρξη της πρώτης πράξεως του Singspiel – *επανάθεση*. Τουναντίον, οι εισαγωγές των μεταγενέστερων χρονικά οπερών του Mozart (*Don Giovanni* KV 527, *Έτσι κάνουν όλες* KV 588, *Ο μαγικός αυλός* KV 620 και *Η μεγαλοψυχία του Τίτου* KV 621) βασίζονται αποκλειστικά στον τριμερή τύπο σονάτας (ειδικά δε στην περίπτωση της εισαγωγής στην

επίσης να εκληφθεί ως ένα δεύτερο χαρακτηριστικό αυτού του δομικού τύπου η αποφυγή επανάληψης της *εκθέσεως* και προφανώς και της *επανεκθέσεως* (εν αντιθέσει προς τον διμερή τύπο σονάτας, όπου συνήθως οι δύο μακροδομικές ενότητες επαναλαμβάνονται).¹⁷¹ Ασαφής, τέλος, παραμένει ο λειτουργικός ρόλος μιας “επεξεργασίας” η οποία «καθίσταται τόσο αδύναμη, που δεν είναι άξια παρατήρησης»: πρόκειται άραγε για μια εξαιρετικά συνοπτική μεσαία μακροδομική ενότητα στον τριμερή τύπο σονάτας ή απλώς και μόνον για ένα συνδυαστικό πέρασμα ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επανεκθεση* του τύπου σονάτας χωρίς *επεξεργασία*; Το ερώτημα αυτό θα μπορούσε να απαντηθεί στην βάση μιας συνεκτίμησης των θεματικών περιεχομένων, του αρμονικού σχεδιασμού και του μεγέθους (σε σύγκριση με τις υπόλοιπες ενότητες) του υπό συζήτηση δομικού μέλους· ο Reicha, ωστόσο, δεν αναπτύσσει τέτοιου είδους προβληματισμούς, καθ’ ότι και οι δύο αυτές περιπτώσεις γίνονται εν τέλει εξίσου αντιληπτές ως ατελείς εκδοχές του τριμερούς βασικού θεωρητικού του μοντέλλου.

Την ίδια περίπου εποχή, στον γερμανόφωνο χώρο κυκλοφορούν οι εργασίες του Heinrich Birnbach (1793-1879) “Über die verschiedene Form größerer Instrumentaltonstücke aller Art und deren Bearbeitung” και “Ueber die Form des ersten Tonstücks einer Sonate, Symphonie, eines Quartetts, Quintetts u.s.w. in der weichen Tonart”, οι οποίες δημοσιεύονται τμηματικά σε φύλλα της *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* των ετών 1827 και 1828. Ο Birnbach δεν αποσκοπεί στην δημιουργία ενός διδακτικού διαγράμματος για την σονάτα, όπως ο Reicha, αλλά, ακολουθώντας μια εμπειρική μέθοδο εξέτασης αρκετών μουσικών έργων της εποχής του καθώς και του (πρόσφατου) παρελθόντος, φαίνεται να ισορροπεί επιδέξια ανάμεσα στον όγκο 18^ο και στις αρχές του 19^{ου} αιώνας, αφού από την μια πλευρά εμμένει σε μια αντίληψη της μορφής σονάτας στην βάση του αρμονικού της σχεδιασμού, ενώ από την άλλη διακρίνει θεματικές οντότητες αντίστοιχες με εκείνες του Reicha (εν μέρει δε και του Galeazzi) και προ πάντων αντιμετωπίζει τον βασικό τύπο σονάτας ως τριμερή.¹⁷² Συγκεκριμένως, ο Birnbach διευκρινίζει εξ αρχής ότι «από τις μετατροπές που παρουσιάζονται στην πορεία ενός μουσικού κομματιού καθορίζεται η μορφή του», αλλά προσθέτει και ότι «από την επεξεργασία των θεμάτων, στα οποία επιπλέον [αυτό] βασίζεται, προσδιορίζεται ως έναν βαθμό η αξία ενός κομματιού».¹⁷³ σε άλλο πάλι σημείο, προβαίνει στον ακόλουθο, άκρως αποκαλυπτικό αφορισμό: «μολονότι οι μουσικοί της εποχής μας χωρίζουν πάντοτε ένα μουσικό κομμάτι σε δύο μόνο τμήματα, και αφήνουν το δεύτερο τμήμα

Μεγαλοφυχία του Τίτου, βρίσκουμε ένα δείγμα *επανεκθέσεως* με αντεστραμμένη σειρά εμφάνισης των βασικών θεματικών ιδεών). Καθίσταται επομένως προφανές ότι η μορφολογική περίπτωση της εισαγωγής των *Γάμων του Φίγκαρο* δεν είναι καθόλου αντιπροσωπευτική του είδους της και ότι θα ήταν συνεπώς εσφαλμένο να θεωρήσει κανείς έστω και “συχνή” την παράλειψη της *επεξεργασίας* στις ορχηστρικές εισαγωγές της κλασικής περιόδου. Το ίδιο συμπέρασμα προκύπτει και από την εξέταση των 11 συνολικά ορχηστρικών εισαγωγών του Beethoven (οι οποίες εντάσσονται σε όπερες, μπαλέττα, σκηνική μουσική ή συνιστούν αυτόνομα συμφωνικά έργα), από τις οποίες μόνον εκείνες του μπαλέττου *Τα πλάσματα του Προμηθέα* opus 43, της σκηνικής μουσικής για το δράμα *Βασιλέας Στέφανος* opus 117, καθώς και η πρώτη (εκ των τριών) της όπερας *Leonore* (opus 138), βασίζονται στον δομικό τύπο της σονάτας χωρίς *επεξεργασία* (χωρίς μάλιστα να συνυπολογισθούν εδώ ιδιόζοντα φαινόμενα, όπως η αρκετά εκτενής επαναφορά μέρους του αργού εισαγωγικού τμήματος που παρεμβάλλεται ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επανεκθεση* της εισαγωγής του opus 117, είτε ακόμη η παρεμβολή στο ίδιο ακριβώς σημείο ενός ανεξάρτητου αργού τμήματος στην *εισαγωγή* opus 138).

¹⁷¹ Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 254. Στην πραγματικότητα βέβαια, ο Reicha αναφέρεται στο σημείο αυτό σε όλες τις οπερατικές εισαγωγές σε μορφή σονάτας (ανεξαρτήτως του συγκεκριμένου κάθε φορά δομικού τύπου), όπου όντως απουσιάζουν πάντοτε τα σημεία επαναλήψεως των μακροδομικών ενοτήτων, δεδομένου και του ότι ο προπαρασκευαστικός ρόλος αυτών των κομματιών δεν τους επιτρέπει να εκταθούν σε μεγάλη χρονική διάρκεια. Παρ’ όλα αυτά, θα διαπιστώσουμε στην συνέχεια ότι ο τύπος σονάτας χωρίς *επεξεργασία* αποφεύγει συστηματικά τις επαναλήψεις τόσο της *εκθέσεως* όσο και της *επανεκθέσεως*, οπότε δεν θα ήταν άστοχο να θεωρήσουμε (προτρέχοντας κάπως) ότι ο Reicha έχει ήδη αντιληφθεί σε κάποιον βαθμό αυτό το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου δομικού τύπου, έστω και αν δεν προβαίνει σε διεξοδική διερεύνησή του.

¹⁷² Ritzel, ό.π., σ. 213-214 και 220-221.

¹⁷³ Krummacher, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 330.

να εκκινήσει από εκεί, όπου το πρώτο τελειώνει με την μορφή μιας επαναλήψεως, εγώ εντούτοις δεν μπορώ να μην χωρίσω ένα κομμάτι σε τρία τμήματα, και μάλιστα επειδή μέσω αυτού προτίθεται να καταστήσω σαφέστερη και πιο κατανοητή την εδώ παρατιθέμενη μορφή». ¹⁷⁴ Επιβεβαιώνεται έτσι η παρατήρηση που είχε γίνει με αφορμή το μουσικό παράδειγμα του Daube, ότι δηλαδή η διμέρεια, από την οποία εκκινούν θεωρητικοί όπως ο Koch, ο Galeazzi αλλά και ο Reicha, αφορά μόνο σε ένα εξωτερικό και εν τέλει επουσιώδες χαρακτηριστικό της μορφής σονάτας, το οποίο δεν είναι άλλο από το σημείο επαναλήψεως που χωρίζει την *έκθεση* από την *επεξεργασία* και την *επανεκθεση*! Στην πραγματικότητα όμως, η ουσία του βασικού τύπου σονάτας έγκειται σε μια τριμερή μακροδομική οργάνωση, ανεξαρτήτως του αν αυτή κατανοείται πρωτίστως στην βάση αρμονικών (όπως π.χ. στον Koch) ή θεματικών προδιαγραφών (όπως π.χ. στον Reicha). Ο Birnbach βέβαια, καθώς δεν διαθέτει έννοιες όπως *έκθεση*, *επεξεργασία* και *επανεκθεση*, αρκείται σε μια απαρίθμηση των ενοτήτων αυτών (ως “πρώτο”, “δεύτερο” και “τρίτο τμήμα”), ενώ για την ίδια την μορφή σονάτας χρησιμοποιεί τον (αξιολογικό) όρο “κύρια μορφή”. ¹⁷⁵

Στον μείζονα τρόπο, ο Birnbach διακρίνει ανάμεσα σε πολλούς διαφορετικούς αρμονικούς σχεδιασμούς, οι οποίοι βέβαια έχουν σε μεγάλο βαθμό επιρρασθεί από τις συνθετικές εξελίξεις των αρχών του 19^{ου} αιώνας. Η τυπικότερη εκδοχή προβλέπει ότι στην *έκθεση* επικυρώνεται αρχικά η κύρια τονικότητα, προτού μέσω της διπλής δεσπόζουσας παγιοθεί στην συνέχεια η τονικότητα της δεσπόζουσας ως δευτερεύουσα (τυχόν μικρές αρμονικές αποκλίσεις από αυτήν δεν την αποσταθεροποιούν). ¹⁷⁶ Για την *επεξεργασία*, ο Birnbach ξετάζει τρεις διαφορετικούς τονικούς σχεδιασμούς, τους οποίους μάλιστα εντάσσει σε μια ιστορική προοπτική: α) Οι “παλαιότεροι συνθέτες” (πριν τον Haydn) παρατηρείται ότι ξεκινούσαν συνήθως την *επεξεργασία* από την καταληκτική τονικότητα της *εκθέσεως* (αργότερα όμως και από άλλες, “ξένες” τονικότητες) και μέσω μετατροπίας κατέληγαν σε μισή πτώση στην σχετική ελάσσονα· κατόπιν δε σύντομης παραμονής σε αυτήν την τονική περιοχή, μια νέα μετατροπική πορεία οδηγούσε τελικά σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της κύριας τονικότητας, ο οποίος προετοίμαζε έτσι την ακόλουθη επαναφορά της στην *επανεκθεση*. β) Σε δείγματα γραφής των Haydn και Mozart, ο Birnbach επισημαίνει ότι η *επεξεργασία* εκκινεί κατά τον ίδιο τρόπο, αλλά οδηγείται σε πτώση στο περιβάλλον της σχετικής της δεσπόζουσας· εδώ πάντως η διαδικασία επαναφοράς της κύριας τονικότητας δεν προβλέπει απαραίτητα την χρήση ενός ισοκράτη επί της δεσπόζουσάς της. γ) Τέλος, ο Birnbach αναφέρει έργα των Mozart και Beethoven, στα οποία η μετατροπία από την εναρκτήρια τονικότητα της *επεξεργασίας* – για την οποία ισχύει ό,τι και στις δύο προηγούμενες περιπτώσεις – καταλήγει στην (απομεμακρυσμένη) μείζονα σχετική της ελάσσονος υποδεσπόζουσας. ¹⁷⁷ Επομένως, η *επεξεργασία* θεωρείται ότι κατευθύνεται πάντοτε προς έναν ορισμένο τονικό στόχο (όσο απομακρυσμένος και αν είναι αυτός από τις τονικότητες της *εκθέσεως*), μόνο *μετά* την προσέγγιση του οποίου μπορεί να εμφανισθεί ο ισοκράτης επί της δεσπόζουσας της κύριας τονικότητας εν είδει αρμονικής προετοιμασίας της *επανεκθέσεως*. Η επαναφορά της κύριας τονικότητας στην έναρξη της τρίτης μακροδομικής ενότητας, εντούτοις, δεν σημαίνει και την οριστική της επικύρωση: η περαιτέρω μετατροπική πορεία περνά διαμέσου της περιοχής της υποδεσπόζουσας ή της δεσπόζουσας (αναλόγως του ποιά εκ των δύο δεν χρησιμοποιήθηκε στο πλαίσιο της *επεξεργασίας*), προτού η κύρια τονικότητα επικυρωθεί οριστικά μέχρι το τέλος του κομματιού. ¹⁷⁸

Ως λιγότερο συνηθισμένες εκδοχές αρμονικού σχεδιασμού για ένα μέρος σε μορφή σονάτας στον μείζονα τρόπο, ο Birnbach αναφέρει τις ακόλουθες δύο: α) Ως δευτερεύουσα

¹⁷⁴ Ritzel, ό.π., σ. 218.

¹⁷⁵ Ritzel, ό.π., σ. 214, 216 και 218· Krummacher, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 330.

¹⁷⁶ Ritzel, ό.π., σ. 214-216.

¹⁷⁷ Ό.π., σ. 216-218.

¹⁷⁸ Ό.π., σ. 218.

τονικότητα της *εκθέσεως* επιλέγεται η σχετική ελάσσονα ή η ομώνυμή της μείζονα τονικότητα. Με την ίδια (ή με κάποια άλλη) μπορεί ακολούθως να ξεκινήσει η *επεξεργασία*, μόνο που σε αυτήν την περίπτωση “αχρηστεύεται” (για προφανείς λόγους) ο πρώτος από τους τρεις προαναφερόμενους αρμονικούς της σχεδιασμούς και έτσι απομένουν προς εφαρμογή οι δύο τελευταίοι: επιπλέον, η προσέγγιση της *επανεκθέσεως* μέσω ενός ισοκράτη επί της κύριας τονικότητας εδώ θεωρείται πλέον αναγκαία (εν αντιθέσει προς την δεύτερη περίπτωση *επεξεργασίας* της “τυπικής” εκδοχής σονάτας). β) Ως δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* αξιοποιείται η σχετική της δεσπόζουσας ή η ομώνυμή της μείζονα: καθώς όμως η ίδια δεν μπορεί στην συνέχεια να λειτουργήσει και ως τονικός στόχος της *επεξεργασίας*, εφαρμόσιμες καθίστανται λογικά μόνον η πρώτη και η τρίτη δυνατότητα. Αμφότερες οι δύο εναλλακτικές αυτές εκδοχές μακροδομικού αρμονικού σχεδιασμού εντοπίζονται σε συνθέσεις μετά το 1800 των Beethoven, Ferdinand Ries και Johann Nepomuk Hummel.¹⁷⁹

Ο ελάσσων τρόπος διαθέτει φυσικά τον δικό του αρμονικό σχεδιασμό. Ως δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* προβλέπεται κατ’ αρχήν η σχετική μείζονα, ενίοτε όμως μπορεί αντ’ αυτής να εμφανισθεί η ελάσσονα δεσπόζουσα. Στην *επεξεργασία*, εξ άλλου, σε αντίθεση με ό,τι ισχύει για τον μείζονα τρόπο, ο Birnbach θεωρεί ότι κατά κανόνα αποφεύγονται τα σημεία αρμονικής στασιμότητας και ότι δημιουργείται μια συνεχής πλοκή (δίχως εμφανείς τομές) μέχρι την *επανεκθεση*. Παρ’ όλα αυτά, μέσα από την εξέταση συγκεκριμένων παραδειγμάτων, καταδεικνύει τελικά τρεις περιπτώσεις τονικών σταθμών που μπορούν να εμφανισθούν πριν τον προαιρετικό ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της κύριας τονικότητας: α) της υποδεσπόζουσας και κατόπιν της (ελάσσονος) δεσπόζουσας· β) της (ελάσσονος) δεσπόζουσας και ακολούθως της υποδεσπόζουσας· και γ) της σχετικής της υποδεσπόζουσας, όπως δηλαδή στην τρίτη περίπτωση αρμονικού σχεδιασμού στον μείζονα τρόπο (ας προσεχθεί βέβαια ότι η περιοχή αυτή στον ελάσσονα τρόπο είναι λιγότερο απομακρυσμένη απ’ ό,τι στον μείζονα). Για την *επανεκθεση*, τέλος, ο Birnbach αναφέρει ως πρώτη και βασική δυνατότητα την εγκαθίδρυση της ελάσσονος κύριας τονικότητας: κάποτε όμως τα περιεχόμενα της δευτερεύουσας τονικότητας της *εκθέσεως* επανεκτίθενται στην ομώνυμη μείζονα (πρβλ. Reicha), ενώ σε εξαιρετικές περιπτώσεις μεταφέρονται στην σχετική της υποδεσπόζουσας, με αποτέλεσμα η οριστική επικύρωση της κύριας τονικότητας να αναβάλλεται για την *coda*.¹⁸⁰

Από τα παραπάνω συμπεραίνει κανείς ότι ο Birnbach έχει διατηρήσει αρκετά στοιχεία της θεώρησης του Koch (ιδίως όσον αφορά στον αρμονικό σχεδιασμό της *επεξεργασίας*),¹⁸¹ παράλληλα όμως επιχειρεί να εντάξει σε αυτό το ήδη διαμορφωμένο πλαίσιο και τις νεώτερες συνθετικές εξελίξεις που υποπίπτουν στην αντίληψή του. Ως τέτοιες, στον μείζονα τρόπο θα πρέπει ασφαλώς να εκληφθούν οι σχέσεις τρίτης που αναπτύσσονται μεταξύ κύριας και δευτερεύουσας τονικότητας στην *έκθεση*, ενδεχομένως όμως και η *μισή* πτώση επί του τονικού στόχου της *επεξεργασίας*, γεγονός που φανερώνει μια κάποια αποσταθεροποίηση του “τρίτου μακροδομικού τονικού πυλώνα” (σε σχέση με την ισχυρή *τέλεια* πτώση που προβλέπεται στις σχετικές αναφορές του 18^{ου} αιώνας). Από την άλλη πλευρά, οι παρατηρήσεις του Birnbach για τον αρμονικό σχεδιασμό ενός κομματιού σε ελάσσονα τρόπο σίγουρα εντυπωσιάζουν: δεν είναι μόνον η τάση απάλειψης ενός αρμονικού σταθμού εντός της *επεξεργασίας* που βρίσκει εδώ την θεωρητική της επιβεβαίωση (ουσιαστικά για πρώτη φορά στον γερμανόφωνο χώρο), αλλά και εκείνη η απίθανη περίπτωση μιας *επανεκθέσεως* που δεν επικυρώνει στο τέλος της την κύρια τονικότητα και ως εκ τούτου καθιστά την *coda* απολύτως αναγκαία για την αρμονική ολοκλήρωση της συνολικής μορφής – πράγμα οπωσδήποτε πρωτοφανές στην ιστορική εξέλιξη της θεωρίας για την μορφή σονάτας!

¹⁷⁹ Ο.π., σ. 218-219.

¹⁸⁰ Ο.π., σ. 219-220.

¹⁸¹ Πρβλ. ό.π., σ. 221.

Σε θεματικό επίπεδο, ο Birnbach διακρίνει μεταξύ των όρων “Satz” και “Thema”, αναλόγως του αν το κύριο θέμα συνίσταται σε ένα πολυφωνικό σύμπλεγμα φωνών (είναι δηλαδή αντιστικτικής υφής) ή αποτελείται από μία κύρια μελωδική γραμμή και την συνοδεία της (επομένως διαμορφώνεται κατά τρόπον ομοφωνικό).¹⁸² Αλλά η ουσία του ζητήματος έγκειται στο ότι το κύριο θέμα της *εκθέσεως*, ανεξαρτήτως της υφής και του μεγέθους του, συγκροτεί μια “περίοδο” που ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα. Το επόμενο δομικό τμήμα είναι η μετάβαση προς την δευτερεύουσα τονικότητα, για την οποία προβλέπονται τρεις δυνατότητες: α) να παραλειφθεί εντελώς, εάν το κύριο θέμα, αντί να ολοκληρωθεί με τέλεια πτώση, καταλήξει απ’ ευθείας στην διπλή δεσπόζουσα· β) να αναπτύξει περαιτέρω, πάντοτε κατά τρόπον αντιστικτικό, το υλικό του κυρίου θέματος, εφ’ όσον βεβαίως αυτό έχει διαμορφωθεί πολυφωνικά (ως “Satz”)· και γ) να παρουσιάσει νέο μελωδικό υλικό, “επεισοδιακού” χαρακτήρος, σε περίπτωση που το κύριο θέμα είναι ομοφωνικής υφής (“Thema”).¹⁸³ Κατά συνέπεια, η επιλογή του υλικού της μεταβάσεως φαίνεται να καθορίζεται από την φύση του κυρίου θέματος: αν δηλαδή αυτό συνίσταται σε σύντομα μοτίβα, τότε “προσφέρεται” για ανάπτυξη στην ακόλουθη μετάβαση, εάν όμως είναι κατ’ εξοχήν μελωδικής φύσεως, το επόμενο τμήμα αποσκοπεί πλέον στην δημιουργία *μελωδικής αντίθεσης* παρά *ανάπτυξης*. Η δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* συνδυάζεται με την δεύτερη θεματική ιδέα, η οποία μπορεί επίσης να είναι πολυφωνικής ή ομοφωνικής υφής και να αναπτυχθεί κατά τρόπον παρόμοιο με το κύριο θέμα. Τονίζεται επίσης ότι το “δεύτερο θέμα” δεν έρχεται να αντιπαρατεθεί προς το “πρώτο”, αφού το παλαιό αίτημα για ομοιογένεια στην θεματική εξέλιξη της *εκθέσεως* παραμένει ακόμη σε ισχύ.¹⁸⁴ Η πρώτη μακροδομική ενότητα της σονάτας ολοκληρώνεται εξ άλλου με ένα “πέραςμα” αλλά και μια “Koda”,¹⁸⁵ έννοιες πολύ κοντινές στην δομική αντίληψη του Galeazzi (εφ’ όσον βέβαια το “πέραςμα” του Birnbach αντιστοιχισθεί στην “πτωτική περίοδο” του ιταλού θεωρητικού) και που σε κάθε περίπτωση αναφέρονται στα καταληκτικά θεματικά στοιχεία της *εκθέσεως*.

Στην *επεξεργασία* των παλαιότερων συνθετών, ο Birnbach παρατηρεί ότι κατά κανόνα δεν παρουσιάζονται νέες θεματικές ιδέες, αν και στην έναρξή της μπορεί να παρατεθεί ένα απόσπασμα από το “πρώτο” ή το “δεύτερο θέμα” είτε ακόμη ένα νέο θέμα “ήσυχου” χαρακτήρος. Μετά την πτώση στην σχετική ελάσσονα, εξ άλλου, κάνουν ξανά την εμφάνισή τους θεματικά στοιχεία από την πρώτη ενότητα και μάλιστα κατά τρόπον αλληλοσυμπληρωματικό: εάν στην έναρξη της *επεξεργασίας* έχουν εμφανισθεί στοιχεία του “πρώτου θέματος”, τώρα στο μέσον της παρουσιάζονται στοιχεία από το “δεύτερο θέμα”, και αντιστρόφως. Για το ίδιο επίσης σημείο, ο Birnbach αναφέρει ως ιδιαίτερα έντεχνη εφαρμογή την ανάπτυξη μιας φουγκοειδούς κατασκευής. Η ακόλουθη μετατροπική πορεία βασίζεται σε θεματικό υλικό από τις καταληκτικές ιδέες της *εκθέσεως*, ενώ και ο ισοκράτης επί της δεσπόζουσας διαθέτει αναγνωρίσιμα μοτίβα της πρώτης ενότητας. Έτσι, η δεύτερη ενότητα συνολικά διαιρείται σε δύο τμήματα, τα οποία γίνονται συγχρόνως αντιληπτά σε αρμονικό καθώς και σε θεματικό επίπεδο.¹⁸⁶ Με τα παραπάνω επιβεβαιώνονται κατ’ ουσίαν όλα όσα είχαν διαπιστωθεί με αφορμή τις σχετικές νύξεις του Koch, που θα μπορούσαν να συνοψισθούν στο ότι τόσο η *έκθεση* όσο και η *επεξεργασία* παραθέτουν το κοινό θεματικό υλικό τους κατά τρόπον ανάλογο, συγχρόνως όμως και διαφορετικό. Περαιτέρω, ο Birnbach εμπλουτίζει την θεωρητική αυτή παράδοση με το “νέο” εναρκτήριο θέμα της *επεξεργασίας* καθώς και με την δυνατότητα εμφάνισης πρώτα του “δευτέρου θέματος” και μετά του “πρώτου”. Για όλες τις υπόλοιπες περιπτώσεις αρμονικού σχεδιασμού της *επεξεργασίας* (τόσο στον μείζονα όσο και στον ελάσσονα τρόπο) δεν υφίστανται πάντως ιδιαίτερες αναφορές ως

¹⁸² Ritzel, ό.π., σ. 214-215· Krummacher, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 330.

¹⁸³ Ritzel, ό.π., σ. 215.

¹⁸⁴ Ritzel, ό.π., σ. 215-216· Krummacher, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 330.

¹⁸⁵ Ritzel, ό.π., σ. 216.

¹⁸⁶ Ό.π., σ. 217.

προς την θεματική τους υπόσταση, αν και σε αυτές φαίνεται να κερδίζει σταδιακά έδαφος η δυνατότητα έναρξης με μια “ήσυχη” νέα ιδέα.¹⁸⁷ Συνεπώς, η θεματική συνάφεια των δύο πρώτων ενοτήτων της μορφής σονάτας θεωρείται κατά το μάλλον ή ήττον δεδομένη.

Η επανέκθεση κατανοείται εν πολλοίς ως “επανάληψη” της εκθέσεως, τουλάχιστον όσον αφορά στα θεματικά της στοιχεία: το “πρώτο θέμα” ακολουθείται από μετατροπία (χωρίς ωστόσο να διευκρινίζεται αν αυτή συνιστά προέκταση και ανάπτυξη του κυρίου θέματος ή σχετίζεται με το μελωδικό υλικό της μεταβάσεως της εκθέσεως), ενώ στην συνέχεια επανεκτίθενται διαδοχικά το “δεύτερο θέμα”, το “πέρασμα” και η “Coda”. Ο Birnbach προσθέτει ακόμη ότι ειδικά σε έργα του Beethoven ακολουθεί συχνά μια εκτενής *coda*, ανεξάρτητη της επανεκθέσεως, στο πλαίσιο της οποίας παρατίθεται για τελευταία φορά το κύριο θέμα.¹⁸⁸ αυτή είναι μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση που έρχεται να φωτίσει ένα αρκετά “σκοτεινό” ζήτημα σε αυτό το σημείο της εξέλιξης της θεωρίας της μορφής σονάτας.

Η αναφορά του Birnbach στην εφαρμογή της μορφής σονάτας σε μέρη αργής χρονικής αγωγής, έχει ως εξής:

Ένα Adagio, Andante (ή όπως αλλιώς θέλει κανείς να το ονομάζει), σε μείζονα είτε σε ελάσσονα τονικότητα, γράφεται τελείως σύμφωνα με την μορφή ενός πρώτου μουσικού κομματιού [δηλαδή κατά την τυπική μορφή σονάτας] ή [βασίζεται] στην μορφή ενός στροφικού άσματος [“Rundgesang”: όρος που αναφέρεται σε κάθε είδους παρατακτική μορφή]. Καθώς όμως ένα μουσικό κομμάτι κατά την πρώτη μορφή [σονάτας] σε αργή χρονική αγωγή θα ήταν υπερβολικά εκτενές, εκεί όπου για ένα οποιοδήποτε μέρος οριζόταν ένας συγκεκριμένος αριθμός μέτρων, στο Adagio μπορεί αυτός [ο αριθμός] να ληφθεί [υπ’ όψιν] μόνο κατά το ήμισυ. Επειδή επίσης οι διακοπές ενός μελωδικού ηχητικού πλέγματος, που σε ένα μέρος [χρονικής αγωγής] Allegro συχνά φαίνονται πολύ καλές, στο Adagio δεν θα είχαν τέτοιο αποτέλεσμα, είναι καλό να συνδέει κανείς, ει δυνατόν, τα υφιστάμενα σε αυτό μεμονωμένα θέματα [Sätze] και τις περιόδους τους μεταξύ τους, και μάλιστα αν όχι αρμονικά, τουλάχιστον όμως μελωδικά, πράγμα το οποίο έχουν έως τώρα παρατηρήσει οι καλύτεροι συνθέτες. Καθώς οι συνθέτες παρατήρησαν περαιτέρω ότι ένα Adagio στην μορφή ενός Allegro [σονάτας] θα καθίστατο πολύ εκτενές, παρέλειπαν ορισμένες ενότητες και μάλιστα είτε την ενδιάμεση [Mittelsatz], το δεύτερο τμήμα του μουσικού κομματιού, είτε κατόπιν τούτου, εφ’ όσον δηλαδή αυτό υφίστατο, [παρέλειπαν] την επανερχόμενη αρχή του ίδιου [του κομματιού] μαζί με την μετατροπία μέσω της υποδεσπόζουσας προς την δεσπόζουσα και την πραγματοποιούμενη επ’ αυτής μισή πτώση, και λίγο μετά το δεύτερο τμήμα ξεκινούσαν στην κύρια τονικότητα με το δεύτερο θέμα, [ενώ] μετά από αυτό το υπόλοιπο [του πρώτου τμήματος] ακολουθεί κανονικά μέχρι το τέλος.

[...]

Κομμάτια σε αργή χρονική αγωγή, στα οποία μετά το δεύτερο τμήμα έχουν παραλειφθεί η επανάληψη του πρώτου θέματος και το πέρασμα μέσω της υποδεσπόζουσας προς την δεσπόζουσα, μπορούν να βρεθούν σε τέτοια συχνότητα, ώστε η αναφορά τους εδώ να μην κρίνεται απαραίτητη: [κομμάτια] τέτοια, αντιθέτως, στα οποία η μεσαία ενότητα [Mittelsatz] απουσιάζει εντελώς, βρίσκουμε ως επί το πλείστον μόνο σε έργα του Mozart [...]. Σε όλα αυτά τα κομμάτια, [ο Mozart] μετά την ολοκλήρωση του πρώτου τμήματος έχει επαναλάβει το θέμα με το οποίο αρχίζει [το κομμάτι] και έτσι μεταβαίνει στο τρίτο τμήμα του κατά τρόπον αποτελεσματικό.

Τα Adagio ή Andante σε ελάσσονα τονικότητα είναι πολύ σπάνια και αναπτύσσονται μόνο κατά την αυστηρή μορφή ενός πρώτου κομματιού [...].¹⁸⁹

Οι παρατηρήσεις του Birnbach για την εφαρμογή του τριμερούς τύπου σονάτας σε μέρη αργής χρονικής αγωγής έχουν συνεπώς να κάνουν με τον περιορισμό της συνολικής

¹⁸⁷ Ο.π., σ. 217-219.

¹⁸⁸ Ο.π., σ. 218.

¹⁸⁹ Heinrich Birnbach, “Ueber die Form des zweiten Tonstücks einer Sonate, Symphonie, eines Quartetts, Quintetts u.s.w.”, *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* 5/37, 1828, σ. 293-294.

εκτάσεως του εκάστοτε κομματιού καθώς και με την αποφυγή ισχυρών αρμονικών είτε μελωδικών τομών, αν και τα παραπάνω δεν συνιστούν βεβαίως απαραίτητες προϋποθέσεις, δεδομένου του ότι τα αναφερόμενα στην συνέχεια του ίδιου κειμένου παραδείγματα από έργα μουσικής δωματίου του Beethoven (opus 29 και opus 59 αρ. 1) και του Georges Onslow αφορούν σε αρκούντως ανεπτυγμένες μορφές σονάτας που ουδόλως διαφοροποιούνται από τις προδιαγραφές ενός γρήγορου μέρους. Από την άλλη πλευρά, ο Birnbach είναι ο πρώτος θεωρητικός που διαπιστώνει την χρήση της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία* σε αργά μέρη και μάλιστα παραπέμποντας σχεδόν αποκλειστικά σε έργα του Mozart. Η άμεση σύνδεση της *εκθέσεως* με την *επανεκθεση* ανάγεται ως εκ τούτου στην αναγκαιότητα βράχυνσης του – κατ’ αρχήν τριμερούς – δομικού προτύπου της σονάτας κατά την εφαρμογή του σε ένα αργό μέρος, όπως και η περίπτωση του διμερούς τύπου σονάτας που επίσης αντιμετωπίζεται ως το αποτέλεσμα απάλειψης σημαντικού τμήματος της *επανεκθέσεως* (του “πρώτου θέματος” και του ακόλουθου μεταβατικού “περάσματος”, συγκεκριμένως)· ο Birnbach, πάντως, δεν δίνει καθόλου παραδείγματα διμερούς τύπου σονάτας, επειδή θεωρεί ότι αυτά μπορούν να ανιχνευθούν εύκολα (;) στο ρεπερτόριο της εποχής του. Κατά συνέπεια, τόσο ο διμερής τύπος όσο και ο τύπος σονάτας χωρίς *επεξεργασία* εξάγονται από τον βασικό τριμερή τύπο, εν είδει “ελλειπτικών” εκδοχών του που αποσκοπούν στην συντόμευση της συνολικής μορφής, όταν αυτή καλείται να εφαρμοσθεί σε μέρη αργής χρονικής αγωγής.

Ενδιαφέρον, τέλος, παρουσιάζουν οι όροι “Mittelsatz” (το “μέσον του μέρους”;) και “Ausführung” (“επεξεργασία”) για την δεύτερη μακροδομική ενότητα, τους οποίους ο Birnbach αποδίδει σε παλαιότερους συνθέτες, αλλά ο ίδιος προτιμά αντ’ αυτών τον ουδέτερο όρο “δεύτερο τμήμα”. Ο Ritzel εκτιμά ότι οι όροι αυτοί είτε προέρχονται από την προφορική παράδοση είτε κατανοήθηκαν εσφαλμένα από τον Birnbach.¹⁹⁰ Και πράγματι, αμφότερες οι υποθέσεις του φαίνεται πως επαληθεύονται: α) Ο όρος “μεσαίο θέμα” δεν απέχει πολύ από το “ενδιάμεσο πέρασμα” του Galeazzi, το οποίο όμως αναφέρεται στο “δεύτερο θέμα” της *εκθέσεως* και όχι βεβαίως στην ενότητα της *επεξεργασίας*· η ορολογία δε που χρησιμοποιούσε ο Beethoven περιελάμβανε επίσης τον όρο “μεσαία ιδέα” (“Mittel-Gedanke”) και πιθανόν τον ίδιο τον όρο “μεσαίο θέμα” (“Mittel-Satz”) γι’ αυτό ακριβώς που ο Birnbach ονομάζει “δεύτερο θέμα” και που ο Reicha αναφέρει ως “δεύτερη μητρική ιδέα”.¹⁹¹ β) Παράλληλα, στο τεχνικό λεξιλόγιο του Beethoven εντοπίζονται επίσης οι όροι “ausführen” και “durchführen” για την ενότητα της *επεξεργασίας*,¹⁹² γεγονός που υποδεικνύει αφ’ ενός μεν την ύπαρξη μιας σχετικής προφορικής παραδόσεως και αφ’ ετέρου έναν σαφή προσανατολισμό της συνθετικής σκέψεως προς την θεματική συνιστώσα. Το τελευταίο τεκμηριώνεται άλλωστε και από την χρήση του όρου “da capo”, με τον οποίον ο Beethoven αναφερόταν – μεταξύ άλλων – στην *επανεκθεση*. Συνεπώς, η τριμερής διάρθρωση της μορφής σονάτας και ο σημαντικός μορφοπλαστικός ρόλος των θεμάτων φαίνεται πως έχουν επικρατήσει πλέον στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, όχι μόνο μεταξύ των θεωρητικών (οι οποίοι άλλωστε πάντοτε έπονται της συνθετικής πρακτικής), αλλά και μεταξύ των συνθετών της ίδιας περιόδου!¹⁹³

Παρ’ ότι ο Birnbach δεν στράφηκε τελικά προς την διατύπωση ενός “αυστηρού” μορφολογικού σχήματος για την μορφή σονάτας, κατ’ αναλογία προς εκείνο του Reicha, η εξέλιξη αυτή δεν άργησε ωστόσο να επεκταθεί και ανατολικά του Ρήνου: ο Carl Czerny (1791-1857), μαθητής του Beethoven, μεταφράζει στα γερμανικά και εκδίδει στην Βιέννη

¹⁹⁰ Ritzel, *ό.π.*, σ. 216.

¹⁹¹ William Drabkin, “Beethoven’s Understanding of ‘Sonata Form’: The Evidence of the Sketchbooks” στο: William Kinderman (επιμ.), *Beethoven’s Compositional Process*, University of Nebraska Press, Lincoln – London 1991, σ. 18 και 19.

¹⁹² William Drabkin, “Early Beethoven”, στο: Robert L. Marshall (επιμ.), *Eighteenth-Century Keyboard Music*, Schirmer Books (Studies in Musical Genres and Repertories), New York 1994, σ. 403.

¹⁹³ Βλ. κυρίως Drabkin, “Beethoven’s Understanding...”, *ό.π.*, σ. 15, καθώς και του ίδιου, “Early Beethoven”, *ό.π.*, σ. 403.

μεταξύ των ετών 1832-1834 το μεγάλο θεωρητικό έργο του Reicha (*Traité de haute composition musicale*), προσθέτοντας μάλιστα ένα πρωτότυπο επίμετρο, όπου η περιγραφή της μορφής σονάτας διαφοροποιείται εν μέρει από εκείνη του Reicha. Δεδομένου όμως του ότι το αρκετά εκτενές κείμενο του Czerny δεν έχει να προσθέσει πολλά σε όσα ήδη γνωρίζουμε, παρακάτω θα σταθούμε μόνο σε ορισμένα σημεία του που παρουσιάζουν ξεχωριστό ενδιαφέρον.¹⁹⁴

Κατ' αρχάς, ο Czerny ασπάζεται την διμερή μακροδομική διαίρεση του Reicha, «σε ένα ως επί το πλείστον επαναλαμβανόμενο, κατά το μάλλον ή ήττον εκτενές *πρώτο τμήμα*, και σε ένα (εκτενέστερο) *δεύτερο τμήμα* που επιδέχεται έντεχνη και ποικίλη ανάπτυξη» (§ 5). Έχοντας ωστόσο υπ' όψιν μας όσα έχουν ήδη σχολιασθεί παραπάνω, μπορούμε πολύ απλά να θεωρήσουμε την συγκεκριμένη διατύπωση ελλιπή, αφού εδώ απουσιάζει οιαδήποτε νύξη όσον αφορά στην ενότητα και την λειτουργία της *επανεκθέσεως*. Το κύριο θέμα «συνίσταται είτε σε μια έντονη [ως προς τον χαρακτήρα της] φράση, είτε σε ένα ρυθμικό άσμα [μελωδία], είτε ακόμη σε μια σύντομη φιγούρα που κατόπιν αναπτύσσεται σε ολόκληρο το μέρος ως κύρια ιδέα. Ο *χαρακτήρας* που εκφράζεται μέσω αυτής – είτε είναι σοβαρός, είτε πομπώδης και λαμπερός, είτε ήπιος και τρυφερός, είτε ενθουσιώδης και μελαγχολικός – πρέπει να διατηρείται σε ολόκληρο το μέρος, στον βαθμό που η απαραίτητη εναλλαγή των ιδεών επιτρέπει κάτι τέτοιο» (§ 6). Αντιθέτως, για το πλάγιο θέμα, το οποίο αναφέρεται ως “Mittelsatz” και κυρίως ως “Mittelgesang” (πρβλ. τις προηγούμενες επισημάνσεις ως προς την ορολογία του Beethoven), ο Czerny αναφέρει τα ακόλουθα: «Η επινόσή του συνιστά διαρκώς για τον συνθέτη ένα από τα δυσκολότερα προβλήματα: διότι αυτό πρέπει να είναι νέο, περισσότερο ενδιαφέρον απ' όλα τα προηγούμενα, χτυπητά διαφορετικό από αυτό [το κύριο θέμα] και εντούτοις ταιριαστό προς αυτό· καθώς [επίσης] απορρέει με φυσικό τρόπο από το όλον, οφείλει να ικανοποιεί κατά τρόπον ευχάριστο και πνευματώδη τις προσδοκίες που ανακινούν όλες οι προηγούμενες μετατροπές και πτώσεις. Τα πλέον επιτυχημένα ενδιάμεσα άσματα [πλάγια θέματα] είναι ως επί το πλείστον εκείνα που δημιουργούνται στην φαντασία του συνθέτη ταυτόχρονα με την επινόση του πρώτου κυρίου θέματος» (§ 8). Αυτές οι αισθητικής φύσεως παρατηρήσεις του Czerny, ως προς τον χαρακτήρα των βασικών θεμάτων και την αλληλοσυμπληρωματική σχέση τους, όχι μόνον απουσιάζουν παντελώς από την θεωρία του Reicha, αλλά συνιστούν και νέα δεδομένα στην εξέλιξη της θεωρίας της μορφής σονάτας, που λίγο αργότερα επρόκειτο να αναπτυχθούν σημαντικά.¹⁹⁵ Από την άλλη πλευρά, οτιδήποτε πέραν των δύο αυτών θεμάτων στο πλαίσιο της πρώτης ενότητας θεωρείται δευτερεύον: τα θεματικά περιεχόμενα της “γέφυρας” του Reicha εκλαμβάνονται από τον Czerny μόνον ως “συνέχεια” του κυρίου θέματος (§ 6), όπως και το καταληκτικό υλικό που ακολουθεί το “ενδιάμεσο άσμα”, για το οποίο ωστόσο προσδιορίζεται επιπλέον ότι «είτε αποτελείται από ενεργητικές ή λαμπερές φιγούρες, στις οποίες εντούτοις μπορεί να βασισθεί ακόμη και ένα νέο άσμα [θέμα], είτε φθάνει στην κατάληξη του πρώτου τμήματος με μια ενδιαφέρουσα ανάπτυξη του κυρίου θέματος» (§ 9)· παρ' όλο που η πρώτη περίπτωση ταυτίζεται κατά το μάλλον ή ήττον με την “πρωτική περίοδο” του Galeazzi,¹⁹⁶ η δεύτερη συνιστά μια καινοτομία, καθώς εδώ υποδεικνύεται η θεματική εξάρτηση του καταληκτικού

¹⁹⁴ Το πλήρες κείμενο του Czerny για την μορφή σονάτας έχει δημοσιευθεί με την επιμέλεια του Peter Cahn ως “Quellentext”, υπό τον τίτλο “Carl Czerny: Über die Formen und den Bau jedes Tonstückes”, στο περιοδικό *Musiktheorie* 1/3, 1986, σ. 261-276 (απ' όπου προέρχονται και όλα τα παραθέματα που ακολουθούν).

¹⁹⁵ Βλ. Peter Cahn, “Carl Czernys erste Beschreibung der Sonatenform (1832)”, *Musiktheorie* 1/3, 1986, σ. 279.

¹⁹⁶ Το γεγονός αυτό μετριάξει βέβαια τις εντυπώσεις που δημιουργεί η παρατήρηση του Czerny ότι «αυτά τα καταληκτικά περάσματα καθ' ενός τμήματος [της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως*] διαμορφώνουν στις νεώτερες παινιστικές συνθέσεις λαμπερού ύφους [...] μίαν ιδιαίτερη κατασκευή, η οποία δεν συνίσταται απλώς σε μια αυθαίρετη συσσώρευση δύσκολων φιγούρων, αλλά απαιτεί την συνεπή και καλόγουστη παράταξή τους μέχρι την απαστράπτουσα κατάληξη, και ως προς την οποία βρίσκει κανείς τα καλύτερα πρότυπα στα μεγαλύτερα πιανιστικά έργα των Hummel, Moscheles, Kalkbrenner κ.ά. [...]» (§ 16), αφού το ίδιο αυτό φαινόμενο παρατηρείται αρκετές δεκαετίες νωρίτερα και σε έργα της περιόδου του κλασικισμού.

τμήματος της *εκθέσεως* από το κύριο θέμα. Στην περιγραφή του Czerny περιλαμβάνεται επίσης μια “συντομότερη μελωδία” (§ 9), η οποία αντιστοιχεί στην κατακλείδα της *εκθέσεως* (την “*coda*” του Galeazzi) και όχι στο προαιρετικό συνδετικό πέρασμα στο τέλος της *εκθέσεως*, για το οποίο έκανε λόγο ο Reicha.¹⁹⁷

Στην ενότητα της *επεξεργασίας* ο Czerny προσδίδει ιδιαίτερο βάρος.¹⁹⁸ Βασικό της γνώρισμα συνιστά ο μεγαλύτερος βαθμός ελευθερίας που παρέχεται «για την ανάπτυξη των ιδεών του [συνθέτη], για την επεξεργασία των ήδη υφιστάμενων μοτίβων, για την παρεμβολή νέων ιδεών και μετατροπιών, καθώς και, στην περίπτωση μιας σονάτας που είναι γραμμένη σε λαμπερό ύφος, για ενδιαφέροντα περάσματα» (§ 10). Ουσιαστικά, η *επεξεργασία* συνιστά μια “φαντασία”, οργανωμένη όμως κατά τέτοιο τρόπο, ώστε αυτή «να παρουσιάζει μια εύτακτη εικόνα, μια συνεπή αντιπαράθεση των συναισθημάτων που υποδηλώθηκαν στο πρώτο τμήμα [στην *έκθεση*], με διαρκώς αυξανόμενο ενδιαφέρον και με αβίαστη και υπολογισμένη στον σωστό χρόνο προσέγγιση της πρώτης έναρξης [της *επανεκθέσεως*]» (§ 10). Επομένως, το θεματικό υλικό (αποτελούμενο από κύρια και δευτερεύοντα στοιχεία της *εκθέσεως* καθώς και από νέες ιδέες και περάσματα) αναπτύσσεται τώρα με έναν τρόπο που, αποδεσμευμένο από την οργάνωσή του στο πλαίσιο της *εκθέσεως*, ευνοεί τις συναισθηματικές εξάρσεις και συγκρούσεις, δημιουργώντας παράλληλα μια σταδιακή κλιμάκωση που κατευθύνεται προς την “λύση” της *επανεκθέσεως* – χωρίς ωστόσο η πλοκή αυτή να κατανοείται εδώ απαραίτητως υπό αρμονικούς όρους. Για την προετοιμασία αυτού του καθοριστικού, πλέον, δομικού γεγονότος προτείνεται μάλιστα η «επαναφορά του κυρίου μοτίβου στα τελευταία μέτρα [της *επεξεργασίας*]» (§ 11).¹⁹⁹ Από εκεί και ύστερα, η *επανεκθεση* αντιστοιχεί σε μεγάλο βαθμό στην *έκθεση*: μετά την επανεμφάνιση του κυρίου θέματος, αποφεύγονται τυχόν “περιττές επιμηκύνσεις” και επαναλαμβάνονται το “ενδιάμεσο άσμα” και τα περάσματα που το ακολουθούν (με ορισμένες τροποποιήσεις).²⁰⁰ Μόνο για τις σονάτες μεγάλης εκτάσεως προβλέπεται, τέλος, η προσθήκη μιας “ιδιαίτερης κατακλείδας”, δηλαδή μιας αυτόνομης *coda*, η οποία μπορεί να ολοκληρώσει το κομμάτι κατά τρόπον ισχυρό ή, αντιθέτως, ήσυχο (§ 12).

Οι αρμονικές επισημάνσεις του Czerny δεν είναι πρωτότυπες ως προς τα ίδια τα φαινόμενα που περιγράφουν, αλλά παρουσιάζουν ενδιαφέρον ως προς την ερμηνεία τους.²⁰¹ Η μετατροπική μετάβαση στον μείζονα τρόπο οδηγεί προς «μια συγγενική *οξύτερη* τονικότητα», επειδή η επιλογή αυτή θεωρείται ότι «αυξάνει το ενδιαφέρον και την προσοχή» του ακροατή, ενώ «η μετατροπία προς *ασθενέστερες* τονικότητες», αντιθέτως, επιφέρει μια ανεπιθύμητη χαλάρωση· γι’ αυτό λοιπόν, η μετατροπία προς την δεσπόζουσα «θεωρείται ένας νόμος φυσικός που αξιώνεται ακούσια από την ακοή», ενώ από την άλλη πλευρά «θα ήταν ελάχιστα ανεκτό» μια σονάτα να εκθέσει κατόπιν μετατροπίας το “μεσαίο θέμα” και την κατάληξη της πρώτης ενότητας στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας (§ 7). Ενισχύοντας δε

¹⁹⁷ Η Churgin (ό.π., σ. 187-188), επιχειρώντας μια σύγκριση των τμημάτων της *εκθέσεως*, όπως αυτά σκιαγραφούνται στις περιγραφές των Galeazzi και Czerny, φθάνει σε ορισμένα πολύ αμφισβητήσιμα και άκρως παράδοξα συμπεράσματα. Ενώ λοιπόν βρίσκει ότι τα δύο θέματα και η ενδιάμεση μετάβαση του Czerny αντιστοιχούν σε τέσσερα μελωδικά τμήματα του Galeazzi (δεδομένου του ότι στον 19^ο αιώνα το “δεύτερο μοτίβο” έχει αφομοιωθεί πλήρως από το κύριο θέμα ή την ακόλουθη μετάβαση), στην συνέχεια αρνείται ότι υπάρχει αντιστοιχία μεταξύ των καταληκτικών τμημάτων της *εκθέσεως*, αν και στην πραγματικότητα είναι εδώ ακριβώς που αυτό καθίσταται ολοφάνερο! Η αιτιολόγηση, εξ άλλου, ότι ο Czerny δεν αναφέρεται στην πρωτική λειτουργία των δύο τελευταίων τμημάτων, όπως αντίθετως κάνει ο Galeazzi (βλ. Churgin, ό.π., σ. 188), είναι τελείως ανυπόστατη, σύμφωνα με όσα έχουν παρατεθεί εδώ από τις § 9 και 16 του κειμένου του Czerny.

¹⁹⁸ Πρβλ. Cahn (“Carl Czernys erste Beschreibung...”, ό.π., σ. 278) και Churgin (ό.π., σ. 188).

¹⁹⁹ Ο Cahn (“Carl Czernys erste Beschreibung...”, ό.π., σ. 278) αποδίδει την συγκεκριμένη παρατήρηση του Czerny στην εμβριθή του γνώση των σονατών για πιάνο του Beethoven.

²⁰⁰ Η Churgin (ό.π., σ. 188) κρίνει την άποψη του Czerny για την *επανεκθεση* ως πολύ περιοριστική και μηχανιστική και την αποδίδει ορθώς στην θεματικός προσανατολισμένη θεώρησή του (η οποία, πάντως, δεν είναι χαρακτηριστική του Czerny και μόνον, αλλά συνιστά γενικότερα την κυρίαρχη τάση της εποχής του).

²⁰¹ Πρβλ. επίσης Cahn, “Carl Czernys erste Beschreibung...”, ό.π., σ. 278.

το παραπάνω αξίωμα, ο Czerny αναφέρει περαιτέρω ως υποκατάστατα της δεσπόζουσας στην *έκθεση* αφ' ενός μεν την ομώνυμη μείζονα της σχετικής της δεσπόζουσας και αφ' ετέρου την ομώνυμη μείζονα της σχετικής ελάσσονος (πρβλ. Birnbach): παρ' όλα αυτά, η χρήση τους περιορίζεται σε έργα του Beethoven και άλλων νεώτερων συνθετών μετά από αυτόν και ο Czerny δεν παραλείπει να επισημάνει ότι «τέτοιες εξαιρέσεις μπορούν να επιτραπούν μόνο στους πολύ έμπειρους συνθέτες και μάλιστα μόνο όταν ο σχεδιασμός και οι ιδέες [του κομματιού] ταιριάζουν αβίαστα» (§ 18). Σε κάθε περίπτωση πάντως, τυχόν μετατροπές εντός της δευτέρας τονικής περιοχής της *εκθέσεως* θεωρούνται μονάχα παροδικές (§ 9).

Στον ελάσσονα τρόπο, πέραν της σχετικής μείζονος και της ελάσσονος δεσπόζουσας (η χρήση της οποίας συνιστάται μόνο σε «σονάτες ιδιαίτερας σοβαρού, σκοτεινού ή θρηνητικού χαρακτήρος»), αναφέρεται και μια τρίτη δυνατότητα, συνδυασμού αυτών των δύο τονικών περιοχών: «Μετά το ενδιάμεσο θέμα στην [σχετική] μείζονα, μπορεί κανείς να παρεκκλίνει προς την δεσπόζουσα της κύριας τονικότητας (αλλά στον ελάσσονα τρόπο, π.χ. από την ντο-ελάσσονα στην σολ-ελάσσονα, από την φα-δίεση-ελάσσονα στην ντο-δίεση-ελάσσονα κ.λπ.), στην οποία παρουσιάζονται όλα τα περάσματα που ακολουθούν το ενδιάμεσο θέμα και εν τέλει η κατάληξη του πρώτου τμήματος» (§ 23). Αυτή η διάκριση τριών τονικών κέντρων στην *έκθεση*, με την αρμονική διαφοροποίηση του πλαγίου θέματος από τις ακόλουθες καταληκτικές ιδέες, είναι καινοφανής στην θεωρία της μορφής σονάτας!

Όσον αφορά, τώρα, στον αρμονικό σχεδιασμό της *επεξεργασίας*, ο Czerny διατηρεί ως έναν βαθμό την “γερμανική” αντίληψη (πρβλ. π.χ. Koch και Birnbach) ενός τονικού στόχου, τον οποίον χαρακτηρίζει ως σημείο “κλιμάκωσης του ενδιαφέροντος”. Σε αυτό το σημείο αρκεί η εμφάνιση των “φυσικών” περιοχών (δηλαδή των συγγενέστερων προς την κύρια τονικότητα),²⁰² χωρίς όμως να αποκλείεται και η εμφάνιση κάποιας ιδιαίτερας απομεμακρυσμένης τονικής περιοχής (§ 11): παράλληλα – και αυτό είναι ακόμη πιο σημαντικό – ο Czerny προβλέπει την προετοιμασία και την πραγματοποίηση μιας πτώσεως εντός της *επεξεργασίας*, κατόπιν της οποίας μάλιστα μπορεί να παρουσιασθεί στο επιλεγμένο τονικό κέντρο «είτε το ενδιάμεσο άσμα [πλάγιο θέμα], είτε ένα νέο, αλλά ταιριαστό θέμα [...] και, ει δυνατόν, να συνδυασθεί με το κύριο μοτίβο» (§ 17). Στην συνέχεια βέβαια, ακολουθεί η μετατροπική πορεία προς την επαναφορά της κύριας τονικότητας, έστω και αν δεν υπάρχει καμμία άμεση αναφορά στον περίφημο ισοκράτη επί της δεσπόζουσας (§ 11).²⁰³ Όλα αυτά, όμως, είναι εν τέλει αποκαλυπτικά της αρκετά διαφοροποιημένης στάσης του Czerny από την “γαλλική” θεώρηση της μορφής σονάτας (όπως αυτή εκπροσωπείται κυρίως από τον Reicha) και ενδεικτικά της σημασίας που προσλαμβάνει η συμβολή του (ως ανάμειξη διαφορετικών “εθνικών” αντιλήψεων) προς την κατεύθυνση της συγκρότησης μιας ενιαίας θεωρίας για την μορφή σονάτας στα μέσα του 19^{ου} αιώνας.

Για την *επανάκθεση*, τέλος, στον μείζονα τρόπο πραγματοποιείται απλώς η μεταφορά όλων των θεματικών περιεχομένων μετά το κύριο θέμα στην αρχική τονικότητα (§ 12), ενώ στον ελάσσονα τρόπο ο συνθέτης μπορεί να επιλέξει ανάμεσα στην κύρια τονικότητα και την ομώνυμή της μείζονα (§ 23). Παρ' όλα αυτά, ο Czerny εκδηλώνει την εύνοιά του υπέρ της δευτέρας επιλογής, βάσει του ακόλουθου συλλογισμού: «Καθώς οι ελάσσονες τονικότητες δίνουν εν γένει μια σοβαρότερη, συχνά μελαγχολική εντύπωση στον ακροατή, ο συνθέτης πρέπει, ιδίως στις ενόργανες συνθέσεις, να προσέξει καλά, ώστε να μην εκφυλίσει τις ιδέες

²⁰² Ως προς αυτές, ο Czerny παραπέμπει απλώς στο κείμενο του Reicha: «κάθε κύρια τονικότητα (μείζονα ή ελάσσονα) περιβάλλεται, ούτως ειπείν, από πέντε άλλες τονικότητες, οι οποίες έχουν πολλά κοινά στοιχεία με αυτήν και ως εκ τούτου εΐθισται να τις ονομάζουμε *συγγενικές τονικότητες*». Στον μείζονα τρόπο ορίζονται ως συγγενικές οι ελάσσονες τονικότητες της ii, της iii και της vi βαθμίδος καθώς και οι μείζονες της IV και της V βαθμίδος, ενώ στον ελάσσονα τρόπο πρόκειται για τις μείζονες τονικότητες της III, της VI και της VII βαθμίδος καθώς και για τις ελάσσονες τονικότητες της iv και της v βαθμίδος. Βλ. σχετικά Cahn (επιμ.), “Quellentext”, ό.π., σ. 275-276.

²⁰³ Συνεπώς, η θεώρηση του Czerny επ' αυτού του συγκεκριμένου σημείου της μακροδομής δεν είναι και τόσο ανάλογη προς εκείνες των Momigny και Reicha – όπως (εσφαλμένως) υποστηρίζει η Shamgar, ό.π., σ. 134.

προς το θρηνώδες ή το σκληρό και αποτρόπαιο, και να δει στους ελάσσονες τόνους περισσότερο τις μεγαλοπρεπείς παρά τις θρηνητικές τους επιδράσεις. Γι' αυτό, το ενδιάμεσο θέμα είναι πάντοτε πιο αρεστό σε μια μείζονα τονικότητα και αναμένεται από την ακοή ως μια αναγκαιότητα» (§ 24). Αν όμως το πλάγιο θέμα καθίσταται περισσότερο “ευάρεστο” όταν τίθεται στον μείζονα τρόπο, ενώ το κύριο θέμα οφείλει να παρουσιασθεί δύο φορές στην αρχική ελάσσονα τονικότητα, τότε η αντίθεση των δύο αυτών βασικών θεμάτων ως προς τον χαρακτήρα καθίσταται πλέον ολοφάνερη και έρχεται να εκτοπίσει το παλαιό αίτημα της ενότητας του συναισθήματος και της επικράτησης της διάθεσης που επιβάλλει εξ αρχής το κύριο θέμα!²⁰⁴ Το ζήτημα αυτό, ωστόσο, πιστεύω ότι δεν εξαρτάται πλέον τόσο πολύ από τις προσωπικές προτιμήσεις του εκάστοτε συγγραφέως (όπως εν προκειμένω του Czerny), όσο – πρωτίστως – από τα μεταβαλλόμενα αισθητικά ιδεώδη δύο διαφορετικών εποχών: του κλασικισμού, που ανήκει στο ιστορικό παρελθόν, και του ρομαντισμού, που συνιστά το συνθετικό “παρόν” από την δεύτερη περίπου δεκαετία του 19^{ου} αιώνας και έπειτα.

Η προαναφερόμενη περιγραφή της μορφής σονάτας δημοσιεύθηκε από τον Czerny χωρίς ουσιαστικές αλλαγές και στο πλαίσιο του τρίτομου *School of Practical Composition*, opus 600, έως το 1848.²⁰⁵ Στο διάστημα όμως που μεσολάβησε μέχρι τότε, ένας άλλος μεγάλος θεωρητικός του 19^{ου} αιώνας, ο Adolf Bernhard Marx (1795-1866), διατύπωσε ορισμένες ενδιαφέρουσες επόψεις για την δυναμική αντίληψη της μορφής σονάτας,²⁰⁶ όσο και αν στην συνέχεια η θεώρησή του κατέστη – άδικα, σε πολύ μεγάλο βαθμό – συνώνυμη της οριστικής “αποκρυστάλλωσης” της μορφής σονάτας σε ένα άτεγκτο μορφολογικό πρότυπο.²⁰⁷ Στο τετράτομο έργο του *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch* (Λειψία 1837-1847), το οποίο έκτοτε γνώρισε μεγάλη διάδοση και αλληπάλληλες επανεκδόσεις, η “μορφή σονάτας” – ο όρος αυτός καθιερώνεται πλέον ανεξάρτητα από το είδος της σονάτας,²⁰⁸ όπως συνέβαινε ακόμη και στην περίπτωση του

²⁰⁴ Εδώ πλέον τίθενται υπό μερική αμφισβήτηση τα συμπεράσματα που προκύπτουν από την μελέτη της § 8 του κειμένου του Czerny, τα οποία αναπτύσσει και ο Cahn, “Carl Czernys erste Beschreibung...”, ό.π., σ. 279.

²⁰⁵ Βλ. Ritzel, ό.π., σ. 233.

²⁰⁶ Βλ. Ritzel, ό.π., σ. 228. Στο σημείο αυτό θα πρέπει βέβαια να υποδειχθεί και η άποψη του Stefan Kunze – που κατατίθεται στην μονογραφία του *Mozart: Sinfonie g-Moll KV 550*, Wilhelm Fink Verlag (Meisterwerke der Musik, Bd. 6 / Zweite, verbesserte und erweiterte Auflage), München 1998, σ. 71-72 – αναφορικά με το ότι οι όροι “δυναμικός”, ως ποιοτικός χαρακτηρισμός μιας διαδικασίας, και “μορφή”, ως το φαινομενικά παγιωμένο αποτέλεσμα μιας διαδικασίας, ουσιαστικά αλληλοαποκλείονται, αλλά και το ότι η ίδια η συνθετική διαδικασία θα μπορούσε πράγματι να χαρακτηριστεί ως “δυναμική”, ενώ απεναντίας θα ήταν δύσκολο να νοηθεί ως αφαιρετικό μορφολογικό σχήμα, περίγραμμα, μόρφωμα. Εντούτοις, είναι προφανές ότι ο Kunze παραβλέπει το γεγονός ότι με την έκφραση “δυναμική μορφή” επιχειρείται ουσιαστικά να δοθεί έμφαση στην αλληλεπίδραση των στοιχείων που εντάσσονται σε ένα δομικώς καθορισμένο πλαίσιο και ότι επομένως ο χαρακτηρισμός “δυναμική” δεν αντιφάσκει προς την “μορφή”, αλλά υποδεικνύει ακριβώς την αλληλεξάρτηση των επιμέρους τμημάτων και ενότητων που συγκροτούν την μακροδομική οντότητα, σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει στην περίπτωση μιας “παρατακτικής μορφής”, όπου τέτοιες σχέσεις μεταξύ των μικροδομικών στοιχείων κατά κανόνα δεν αναπτύσσονται.

²⁰⁷ Ως προς αυτό, βλ. ιδίως την δημοσίευση του Scott Burnham, “The Role of Sonata Form in A. B. Marx’s Theory of Form”, *Journal of Music Theory* 33/2, 1989, σ. 247-271. Πρβλ. επίσης σχετική αναφορά (και παράθεμα από την προαναφερόμενη συμβολή) στο άρθρο του Φιτσιώρη, ό.π., σ. 46-47. Ο Ritzel (ό.π., σ. 228 και 231) παρατηρεί μια “εποπτική-δογματική τάση” καθώς και μια πολύ “σχηματική” αντιμετώπιση της μορφής σονάτας εκ μέρους του Marx, αλλά θα πρέπει βέβαια να αναγνωρίσει κανείς ότι η τάση αυτή συνιστά ένα γενικότερο φαινόμενο – αν όχι καθολικό αίτημα – της εποχής εκείνης.

²⁰⁸ Ο Marx διακρίνει σαφέστατα το είδος της σονάτας από την μορφή σονάτας: επίσης, θεωρεί ακατάλληλους τους παλαιότερους όρους “allegro” ή “μορφή allegro” για την μορφή σονάτας, επειδή ακριβώς η μορφή αυτή μπορεί να χρησιμοποιηθεί εξίσου σε μέρη γρήγορης όσο και αργής χρονικής αγωγής. Βλ. Adolf Bernhard Marx, *Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings on Theory and Method* (επιμέλεια και μετάφραση: Scott Burnham), Cambridge University Press, Cambridge 1997, σ. 93· πρβλ. ακόμη Ritzel (ό.π., σ. 228-229), καθώς και Lothar Schmidt, *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795 – 1850*, Bärenreiter (Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 6 / Bärenreiter Hochschulschriften), Kassel 1990, σ. 220.

Czerny – αρχικά (στο δεύτερο τόμο του 1838) αντικαθιστά μόνο σε επίπεδο ορολογίας την “κύρια μορφή” του Birnbach, την περιγραφή της οποίας ο Marx ουσιαστικά ασπάζεται, ενώ αργότερα (στον τρίτο τόμο του 1845) αναπτύσσεται διεξοδικότερα, με αφετηρία τις σονάτες για πιάνο του Beethoven.²⁰⁹ Στο πλαίσιο λοιπόν της συνολικής θεώρησης των μουσικών μορφών και της τοποθέτησής τους σε ένα σύστημα οργανικής ανάπτυξης από το απλούστερο δομικό στοιχείο έως το συνθετότερο μόρφωμα, η μορφή σονάτας αντιμετωπίζεται ως η ιεραρχικά ανώτερη, τριμερής μακροδομική οντότητα που υπερβαίνει όλες τις παρατακτικές μορφές του ρόντο,²¹⁰ καθ’ όσον τα θεματικά της στοιχεία υπόκεινται σε διαρκή μεταβολή και συνδέονται κατά τρόπον συνεκτικό (αλλά όχι μηχανιστικό) μεταξύ τους, διαμορφώνοντας ένα οργανικό όλον με δύο αναλογικές (πλην όμως όχι ταυτόσημες) εξωτερικές ενότητες και μία ενδιάμεση που επίσης εξαρτάται από το θεματικό υλικό της πρώτης ενότητας²¹¹ σε επίπεδο ορολογίας, πάντως, ο Marx εξακολουθεί εν πολλοίς να βασίζεται στον Birnbach, κατονομάζοντας π.χ. τις τρεις αυτές ενότητες ως “πρώτο”, “δεύτερο” και “τρίτο τμήμα”.²¹²

Τα βασικά συστατικά της εκθέσεως είναι το “κύριο θέμα” (“Hauptsatz”· ο Marx χρησιμοποιεί πάντοτε τον όρο “Satz”, σε αντίθεση με τον Birnbach), το “πλάγιο θέμα” (“Seitensatz”), ένα “πέραςμα” (“Gang”) και ένα “καταληκτικό θέμα” (“Schlußsatz”).²¹³ ανάμεσα στο κύριο και το πλάγιο θέμα, ωστόσο, θεωρείται απαραίτητη και η διαμεσολάβηση μιας μετατροπικής μεταβάσεως, η οποία καλείται να αποσταθεροποιήσει την αρχική τονικότητα του κυρίου θέματος και να προετοιμάσει εκείνη του πλαγίου θέματος, μέσω της διπλής δεσπόζουσας (στον μείζονα τρόπο) ή της δεσπόζουσας της σχετικής μείζονος (στον ελάσσονα).²¹⁴ Για το κύριο θέμα, τον φορέα της κύριας ιδέας ή του κυρίου μοτίβου του κομματιού, προτείνεται μια δομή ανοικτή και ευμετάβλητη, τέτοια που να μπορεί να

²⁰⁹ Ritzel, ό.π., σ. 223 και 228· Krummacher, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 331.

²¹⁰ Σε καμμία βεβαίως περίπτωση ο Marx δεν θεωρεί την μορφή σονάτας «ως την κορωνίδα των μορφών τύπου Rondo (!)» [sic], όπως – προφανώς εκ παρανοήσεως και με κάποια έκπληξη – αναφέρει ο Φιτσιώρης, ό.π., σ. 47.

²¹¹ Ritzel, ό.π., σ. 229· Carl Dahlhaus, “Ästhetische Prämissen der »Sonatenform« bei Adolf Bernhard Marx”, *Archiv für Musikwissenschaft* 41/2, 1984, σ. 79-80 και 83-84· Lotte Thaler, *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, Musikverlag Emil Katzschichler (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 25), München – Salzburg 1984, σ. 46· Burnham, ό.π., σ. 259-260· Schmidt, ό.π., σ. 220-221.

²¹² Βλ. A. B. Marx, ό.π., σ. 93-94. Ο Marx δεν παραλείπει να επικρίνει τον παλαιότερο χωρισμό της μορφής σονάτας σε δύο τμήματα με κριτήριο το ενδιάμεσο σημείο επαναλήψεως, υποδεικνύοντας πόσο ανώφελη είναι η συγχώνευση σε μία ενότητα της επεξεργασίας και της επανεκθέσεως. Παράλληλα όμως σχολιάζει και την ακαταλληλότητα των όρων “Durcharbeitung” (συνώνυμο του όρου “Durchführung”) και “Reprise”, επειδή η μεν “ανάπτυξη” λαμβάνει χώραν σε κάθε ενότητα της μορφής σονάτας καθώς και σε κάθε άλλη μουσική μορφή, η δε “επανάληψη” ή “επαναφορά” δεν ανταποκρίνεται με ακρίβεια στα περιεχόμενα και την λειτουργία της τρίτης ενότητας της μορφής σονάτας· γι’ αυτό άλλωστε, ο ίδιος προτιμά να αναφέρεται ουδέτερα σε τρία “τμήματα” (ό.π., σ. 94). Πρβλ. ακόμη Ritzel (ό.π., σ. 229), Thaler (ό.π., σ. 46) και Schmidt (ό.π., σ. 223)· ο Kunze (*Mozart: Sinfonie g-Moll...*, ό.π., σ. 71), αντιθέτως, αποδίδει εσφαλμένα στον Marx την ταύτιση του τεχνικού όρου “Durchführung” με την δεύτερη ενότητα της μορφής σονάτας! Σύμφωνα με τον Ratner (“Harmonic Aspects...”, ό.π., σ. 163-164), η τριμερής σύλληψη της μορφής σονάτας εκ μέρους του Marx οφείλεται στην χειραφέτηση του θεματικού υλικού από την διμερή αρμονική δομή, που υποτίθεται ότι λαμβάνουν ως αφετηρία τους όχι μονάχα ο Koch, αλλά και ο Czerny ή ο Lobe (με τον τελευταίο θα ασχοληθούμε στην συνέχεια). Έχουμε όμως ήδη διαπιστώσει ότι για τους μεν θεωρητικούς του 18^{ου} αιώνας η αρμονική δομή συνίσταται κατά κανόνα σε τρεις αυτοτελείς “περιόδους”, ενώ γι’ αυτούς του 19^{ου} αιώνας η διμερής σύλληψη του συνόλου ουδόλως σχετίζεται με την πρόταξη της αρμονικής παραμέτρου έναντι της θεματικής – στην πραγματικότητα συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο. Έτσι, η εκτίμηση του Ratner, παρ’ όσον αληθεύει όσον αφορά ειδικά στον Marx, δεν μπορεί να γενικευθεί, αφού πολλοί σύγχρονοι του Marx, ενώ αντιμετωπίζουν και αυτοί την μορφή σονάτας πρωτίστως με όρους θεματικούς, παραμένουν ωστόσο προσκολλημένοι στην παραδοσιακή διαίρεσή της σε δύο μεγάλες ενότητες. Για την τριμερή διάρθρωση της μορφής σονάτας στον Marx, πρβλ. ακόμη Larsen (“Sonatenform-Probleme”, ό.π., σ. 222) καθώς και Φιτσιώρη (ό.π., σ. 37 και 46-47).

²¹³ A. B. Marx, ό.π., σ. 94. Πρβλ. επίσης Burnham, ό.π., σ. 259.

²¹⁴ A. B. Marx, ό.π., σ. 96. Πρβλ. επίσης Winter (ό.π., σ. 284) και Schmidt (ό.π., σ. 223).

διευρυνθεί εσωτερικά και ακόμη να ενισχυθεί μέσω επαναλήψεων.²¹⁵ Γι' αυτό, αντί της συμμετρικής κλειστής “περιόδου” ή της “διμερούς ασματικής δομής”, ο Marx συνιστά άλλους, πολύ πιο ικανοποιητικούς τρόπους οργάνωσης του κυρίου θέματος: υπό μορφήν μιας απλής “φράσεως” (“Satz”), μιας “περιόδου με ανοικτή δεύτερη φράση” (έννοια που συχνά αναφέρεται σε ό,τι σήμερα αποκαλούμε “πρόταση”), μιας “διευρυμένης περιόδου” (πρόκειται για μια αρμονικώς ολοκληρωμένη κατασκευή με ενδιάμεσα μετατροπικά περάσματα), είτε ακόμη μιας “αλυσίδας θεμάτων” (δηλαδή μιας χαλαρής δομικά παράταξης θεματικών ιδεών), η οποία ουσιαστικά υπερβαίνει την έννοια του “κυρίου θέματος” και στην θέση του δημιουργεί μια “κύρια ομάδα [θεμάτων]” (“Hauptpartie”).²¹⁶ Για την ακόλουθη μετάβαση από το κύριο προς το πλάγιο θέμα εξετάζονται – ως προς την θεματική της υπόσταση – τρεις περιπτώσεις: α) η “συνέχεια του τελευταίου μέλους του κυρίου θέματος”, δηλαδή μια ελεύθερη ανάπτυξη του θεματικού υλικού του κυρίου θέματος, που βρίσκει εφαρμογή ιδίως όταν αυτό μένει δομικώς είτε αρμονικώς ανοικτό και έτσι χρήζει κάποιας εξέλιξης· β) η “επιστροφή σε μια προηγούμενη ιδέα” – ως επί το πλείστον στην αρχική ιδέα του κυρίου θέματος· και γ) η “πορεία προς το πλάγιο θέμα με χρήση νέων μοτίβων”, μέθοδος που συνήθως χρησιμοποιείται όταν το θεματικό υλικό του κυρίου θέματος δεν προσφέρεται για περαιτέρω ανάπτυξη.²¹⁷ Κατά τρόπον αντίστοιχο προς το κύριο, το πλάγιο θέμα μπορεί να διαμορφωθεί ως απλή “φράση”, ως “περίοδος” (κάθε είδους), ως “διμερής ασματική δομή” ή ακόμη ως “ακολουθία (ή αλυσίδα) θεμάτων”, τα οποία συγκροτούν μια “πλάγια ομάδα [θεμάτων]” (“Seitenpartie”).²¹⁸ Μάλιστα, τυχόν ανάκληση μοτίβων του κυρίου θέματος στο πλαίσιο του πλαγίου είναι θεμιτή (ο Marx αναφέρεται συγκεκριμένα σε “παλαιότερη μορφή σονάτας”, έχοντας κατά νου δείγματα γραφής του Haydn),²¹⁹ αφού η πρακτική αυτή δεν αντιτίθεται στον κατ' αρχήν τονικό σχεδιασμό της εκθέσεως.²²⁰ Εάν όμως σε τεχνικό-δομικό

²¹⁵ A. B. Marx, ό.π., σ. 102-103.

²¹⁶ Όλες οι παραπάνω περιπτώσεις μικροδομικής οργάνωσης εξετάζονται ενδελεχώς, επί τη βάσει πολλών παραδειγμάτων κυρίως από σονάτες για πιάνο του Beethoven: βλ. A. B. Marx, ό.π., σ. 103-115. Πρβλ. επίσης Schmidt (ό.π., σ. 224-225) και δευτερευόντως Ritzel (ό.π., σ. 230).

²¹⁷ Βλ. A. B. Marx, ό.π., σ. 115-132. Ο Larsen (“Sonatenform-Probleme”, ό.π., σ. 226) συνοψίζει όλες αυτές τις περιπτώσεις στο αξίωμα ότι το μεταβατικό τμήμα, είτε εκπορεύεται από το κύριο θέμα είτε όχι, συνίσταται σε μοτιβική ανάπτυξη.

²¹⁸ A. B. Marx, ό.π., σ. 132· παραδείγματα για όλες αυτές τις περιπτώσεις εξετάζονται παρακάτω (ό.π., σ. 134-146). Πρβλ. επίσης Ritzel, ό.π., σ. 230.

²¹⁹ Βλ. Schmidt, ό.π., σ. 226.

²²⁰ A. B. Marx, ό.π., σ. 135. Πρβλ. επίσης Thaler (ό.π., σ. 46-47), αλλά κυρίως Schmidt (ό.π., σ. 225-226). Η αναφορά αυτή χρήζει ιδιαίτερης προσοχής, διότι ο “θεματικός δυϊσμός”, υπό την έννοια της μοτιβικής αντίθεσης ανάμεσα στο κύριο και το πλάγιο θέμα, συχνά εκλαμβάνεται ως μια αναγκαία προϋπόθεση της θεώρησης του Marx για την μορφή σονάτας (όπως π.χ. από τον Larsen, “Sonatenform-Probleme”, ό.π., σ. 227). Ο Ritzel (ό.π., σ. 227), βέβαια, αποσαφηνίζει σχετικά με αυτό ότι η θεματική αντίθεση ανάμεσα σε ένα συναισθηματικά έντονο πρώτο θέμα και σε ένα τραγουδιστό δεύτερο αφορά στην θεωρία και την πράξη της μορφής σονάτας πρωτίστως του 19^{ου} αιώνας και μόνο δευτερευόντως του 18^{ου}. Ο Dahlhaus (“Ästhetische Prämissen...”, ό.π., σ. 74, 77-78 και 79-80), εξ άλλου, θεωρεί ότι ο Marx υποβαθμίζει γενικά τον δομικό ρόλο της αρμονίας στην έκθεση σε σχέση με την θεματική παράμετρο· στην πραγματικότητα όμως, όταν ο Marx εκτός του “πραγματικού πλαγίου θέματος” προβλέπει και την δυνατότητα μιας “επαναφοράς του κυρίου θέματος στην [τονική] περιοχή του πλαγίου θέματος” (Dahlhaus, “Der rhetorische Formbegriff...”, ό.π., σ. 157-158, και του ίδιου, “Ästhetische Prämissen...”, ό.π., σ. 77), υποδεικνύει ουσιαστικά ότι το αρμονικό υπόβαθρο διασφαλίζει από μόνο του τον διπολικό ρόλο των βασικών θεματικών ιδεών, ενώ τόσο η μοτιβική-θεματική συνιστώσα όσο και η επιλογή της δομικής τους οργάνωσης μπορούν μονάχα να οξύνουν, να κάνουν πιο ανάγλυφη την μεταξύ τους αντίθεση. Ο Schmidt (ό.π., σ. 225-226), μάλιστα, υποστηρίζει ότι ο Marx δίνει μεγαλύτερη έμφαση στον λειτουργικό ρόλο της αρμονικής διάστασης ανάμεσα στην κύρια και την δευτερεύουσα τονικότητα της εκθέσεως απ' ό,τι ο Koch, ο οποίος αρκείται απλώς σε μια “μηχανιστική” κατάδειξη των καίριων αρμονικών-δομικών τομών που οδηγούν προς τα τονικά κέντρα της συνολικής μακροδομικής κατασκευής· άρα, ενώ ο Koch αναφέρεται πρωτίστως στις αρμονικές προόδους, ο Marx επικεντρώνει την προσοχή του στο αποτέλεσμά τους, δηλαδή στις ίδιες τις επικρατούσες τονικότητες. Ας υποδειχθεί ακόμη εδώ ότι οι σχέσεις τρίτης στις εκθέσεις ορισμένων σονατών του Beethoven (που είναι γνωστές στην θεωρία της μορφής σονάτας ήδη από τον Birmbach) αντιμετωπίζονται από

επίπεδο τα δύο θέματα (ή οι δύο θεματικές ομάδες) αντιμετωπίζονται κατά τρόπον παρόμοιο, ως προς τον χαρακτήρα τους ο Marx παρατηρεί: «Σε αυτό το ζεύγος θεμάτων, το κύριο θέμα είναι αυτό που ορίζεται πρώτο, μέσα στην αρχική φρεσκάδα και ενέργεια, αυτό που κατά συνέπεια διαμορφώνεται ως το πιο ενεργητικό, ρωμαλέο και απόλυτο, αυτό που κυριαρχεί και ορίζει. Το πλάγιο θέμα, τουναντίον, είναι αυτό που δημιουργείται μετά την πρώτη ενεργητική διατύπωση, αυτό που υπηρετεί την αντίθεση, που ορίζεται και προσδιορίζεται από εκείνο το προηγούμενο θέμα, και κατά συνέπεια είναι ως προς την φύση του απαραίτητος το ηπιότερο, αυτό που διαμορφώνεται κατά τρόπον περισσότερο εύκαμπτο παρά εύρωστο, το θηλυκό, ούτως ειπείν, ταίρι του προηγούμενου εκείνου αρσενικού.²²¹ Υπό αυτήν ακριβώς την έννοια, καθένα από τα δύο θέματα συνιστά κάτι Άλλο και μόλις από κοινού διαμορφώνουν αυτά κάτι το υψηλότερο, το πληρέστερο». Συνεπώς, τα δύο θέματα συγκροτούν μια διαλεκτική “σύνθεση”, γι’ αυτό τόσο το κύριο όσο και το πλάγιο πρέπει να αναπτύσσονται ούτως, ώστε να καθίστανται αυθύπαρκτα και γενικότερα να αντιμετωπίζονται κατά τρόπον ισότιμο.²²² Τέλος, το “πέρασμα” και το “καταληκτικό θέμα” (έννοιες γνωστές ήδη από παλαιότερους θεωρητικούς) ακολουθούν το πλάγιο θέμα διατηρώντας την τονικότητά του, αλλά ο ρόλος τους θεωρείται δευτερεύων.²²³ ο Marx ορίζει μάλιστα ότι αμφοτέρω «μπορούν να εμφανισθούν μόνον ως το αποτέλεσμα είτε του πλάγιου είτε του κυρίου θέματος»,²²⁴ κάτι που σημαίνει ότι το θεματικό τους υλικό διατηρεί εν τέλει κάποια – άμεση ή έμμεση – σχέση προς τα δύο βασικά θέματα της *εκθέσεως*.²²⁵

τον Marx μόνον ως λειτουργικά υποκατάστατα της – δομικώς απαραίτητης – σχέσεως πέμπτης (ως προς αυτό, βλ. Schmidt, ό.π., σ. 229-230).

²²¹ Ας σχολιασθεί εδώ ακροθιγώς ότι ο Marx δεν μιλά ευθέως για ένα “αρσενικό” και ένα “θηλυκό” θέμα, παρά δανείζεται τους όρους αυτούς από τα πρότυπα που ίσχυαν στον κοινωνικό του περίγυρο, προκειμένου να πλάσει μονάχα μια παραστατική μεταφορά, μια αναλογία “χαρακτήρων”. Δυστυχώς όμως, η μεταγενέστερη θεωρία προσέδωσε στις δύο αυτές έννοιες σχεδόν κυριολεκτική σημασία, γεγονός που οδήγησε σε μια απίστευτα αφελή αντιμετώπιση της θεώρησης του Marx και εν τέλει την κατέστησε κοινότοπη. Βλ. σχετικά: Dahlhaus, “Ästhetische Prämissen...”, ό.π., σ. 73 και 75.

²²² A. B. Marx, ό.π., σ. 133· Dahlhaus, “Ästhetische Prämissen...”, ό.π., σ. 74· Thaler, ό.π., σ. 47 και 71· Schmidt, ό.π., σ. 221 και 224. Ο Larsen (“Sonatenform-Probleme”, ό.π., σ. 223) κάνει λόγο για τον συμπληρωματικό χαρακτήρα των δύο βασικών θεμάτων της *εκθέσεως*, ο Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 331) υποδεικνύει εύλογα ως θεωρητικό υπόβαθρο του Marx την εγγεληνική διαλεκτική, ενώ ο Dahlhaus (“Ästhetische Prämissen...”, ό.π., σ. 75-77) εντοπίζει ειδικότερα το ιδεολογικό-αισθητικό υπόβαθρο του Marx στο δοκίμιο του Wilhelm von Humboldt *Über die männliche und weibliche Form*, που δημοσιεύθηκε το 1795. Πρβλ. επίσης τις σχετικές επισημάνσεις του Ritzel (ό.π., σ. 230-231), ο οποίος μάλιστα παραθέτει συνοπτικά και την κριτική που ο Eduard Krüger (*Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst*, Leipzig 1847) ασκεί στον Marx, επειδή αυτός δεν διακρίνει έντονα σε τεχνικό επίπεδο το κύριο από το πλάγιο θέμα!

²²³ Ο Larsen (“Sonatenform-Probleme”, ό.π., σ. 223) παρατηρεί ότι στην τονική διάρθρωση της *εκθέσεως* σε δύο περιοχές αντιστοιχεί μια ανάλογη δομική: ένα πρώτο τμήμα αποτελείται από το κύριο θέμα με την ακόλουθη μετάβαση και ένα δεύτερο συνίσταται στο πλάγιο θέμα και τα καταληκτικά θεματικά στοιχεία της *εκθέσεως*. Κατά συνέπεια, τα δύο “θέματα” γίνονται αντιληπτά ως τα βασικά δομικά στοιχεία της πρώτης μακροδομικής ενότητας, ενώ ό,τι έπεται αυτών επέχει ρόλο προέκτασης τους και θεωρείται δευτερεύων. Παρακάτω βέβαια, ο Larsen (ό.π., σ. 226) αντικρούει αυτήν την αναλογική θεώρηση, στην βάση της διάκρισης τριών τονικών περιοχών εντός της *εκθέσεως* (της αρχικής τονικότητας, της ενδιάμεσης αρμονικής μεταβάσεως και της δευτερεύουσας τονικότητας) και της μεγαλύτερης εκτάσεως που κατά κανόνα διατίθεται για την παρουσίαση, εδραίωση και τελική επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητας. Παρ’ όλα αυτά, εξακολουθεί να θεωρεί δευτερεύοντα τα καταληκτικά στοιχεία της *εκθέσεως*, έστω και αν την ίδια στιγμή προάγει το ρόλο και την σημασία της μεταβάσεως από το κύριο θέμα προς το πλάγιο σε επίπεδο παρεμφερές με τον περίγυρό της. Ο Ritzel (ό.π., σ. 230), από την πλευρά του, ταυτίζει τις δύο περιοχές της *εκθέσεως* με τους όρους “Hauptpartie” και “Seitenpartie”: παρ’ ό,τι ο πρώτος μπορεί όντως να συμπεριλάβει εκτός του κυρίου θέματος και την ακόλουθη μετάβαση (η οποία άλλωστε συχνά συνδέεται πολύ στενά με το κύριο θέμα), είναι εντούτοις αμφίβολο κατά πόσον ο δεύτερος θα μπορούσε να καλύψει όλα τα θεματικά περιεχόμενα που ακολουθούν μέχρι το τέλος της *εκθέσεως*, ιδίως μάλιστα στην περίπτωση που το καταληκτικό θέμα ανάγεται στο κύριο.

²²⁴ A. B. Marx, ό.π., σ. 134.

²²⁵ Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 230-231.

Η δεύτερη ενότητα, αυτή της *επεξεργασίας*, δεν περιλαμβάνει κατ' αρχήν νέο θεματικό υλικό· εδώ πρωτίστως επανεμφανίζονται ορισμένα από τα θεματικά στοιχεία της *εκθέσεως*, τα οποία όμως αναδιατάσσονται ελεύθερα αποφεύγοντας την οργάνωσή τους σε κλειστές μικροδομικές μονάδες (όπως δηλαδή στην *έκθεση*), συνδέονται είτε εναλλάσσονται μεταξύ τους και παραλλάσσονται, προκειμένου έτσι να αποφευχθεί με κάθε τρόπο η απλή επανάληψή τους.²²⁶ Χάρη στην ποικιλότητα ανάπτυξης που επιδέχεται το δεδομένο υλικό, η δεύτερη μακροδομική ενότητα αναδεικνύεται σε «τόπο ποικιλίας και κίνησης», που διαμορφώνει μια «αντίθεση» προς την (σχετική) «στατικότητα» των εξωτερικών ενότητων, κατά την αρχετυπική διαδοχή «στάσεως – κινήσεως – στάσεως».²²⁷ Η έναρξη της δεύτερης ενότητας μπορεί να γίνει με μια άμεση επαναφορά του κυρίου θέματος (σε τονικότητα όμως διαφορετική της αρχικής),²²⁸ με ένα εντελώς νέο θέμα (πρβλ. Burnbach ή ακόμη Galeazzi), με ένα καταληκτικό θέμα που αναφέρεται στο κύριο ή με ένα ανεξάρτητο καταληκτικό θέμα, είτε ακόμη με ένα εισαγωγικό «πέρασμα».²²⁹ Από εκεί και ύστερα, ο Marx υποστηρίζει ότι τα θεματικά στοιχεία της *εκθέσεως* αξιοποιούνται στην *επεξεργασία* κατά τρόπον ανάλογο ως προς την έκτασή τους, αλλά μπορούν πλέον να υποστούν και αντιστικτική ανάπτυξη, πρακτική που τους προσδίδει «τελείως νέα σημασία» (οι τεχνικές της φούγκας και του φουγκάτο πάνω σε μοτίβα των «θεμάτων» της *εκθέσεως* θεωρούνται άξιες ειδικής μνείας): υποδεικνύεται επίσης ότι, αν και κατά κανόνα το βάρος δίδεται στην ανάπτυξη υλικού που προέρχεται από το κύριο είτε από το πλάγιο θέμα (συνήθως όμως και από τα δύο παράλληλα), το – δευτερεύον ως προς αυτά – καταληκτικό θέμα μπορεί επίσης να παίζει σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της *επεξεργασίας* και μάλιστα να καταστεί ανταγωνιστικό προς το κύριο θέμα.²³⁰ Από αρμονικής πλευράς, ως εναρκτήρια τονικότητα της *επεξεργασίας* (στον

²²⁶ Βλ. A. B. Marx, ό.π., σ. 96 και 146· Larsen, «Sonatenform-Probleme», ό.π., σ. 222 και 228· Thaler, ό.π., σ. 46-47.

²²⁷ Πρβλ. Ritzel (ό.π., σ. 229), Dahlhaus («Ästhetische Prämissen...», ό.π., σ. 73-74), Thaler (ό.π., σ. 45-46), Burnham (ό.π., σ. 259), Schmidt (ό.π., σ. 223) και Φιτσιώρη (ό.π., σ. 46-47). Ο τελευταίος αντιμετωπίζει με πολύ σκεπτικισμό την άποψη του Marx ότι η *έκθεση* αποτελεί μια περιοχή «σταθερότητας», στον βαθμό που η τονική πορεία της πρώτης ενότητας της μορφής σονάτας περιλαμβάνει την «κίνηση» από την κύρια τονικότητα προς μια δευτερεύουσα, επομένως κάθε άλλο παρά «στατική» φαίνεται να είναι. Πρόκειται ωστόσο για έναν προβληματισμό που, όπως εύστοχα υποδεικνύει ο Schmidt (ό.π., σ. 226), απορρέει από την αυθαίρετη ερμηνεία της «τονικής απομάκρυνσης» ως «αντίθεσης», πράγμα που δεν είναι πάντοτε συμβατό με την αντίληψη του Marx. Η σχέση τονικής – δεσπόζουσας (ή ελάσσονος τονικής – σχετικής μείζονος) μπορεί όντως να συνιστά μια μικροδομική αρμονική αντίθεση, όταν όμως βρίσκει εφαρμογή στην μακροδομική κατασκευή της σονάτας (και όχι μόνον), εκφράζει πρωτίστως μια σχέση «εγγύτητας», αφού αφορά στις στενότερα συγγενικές τονικότητες (πρβλ. σχετικά: Dahlhaus, «Ästhetische Prämissen...», ό.π., σ. 74). Για τον Marx, οι έννοιες της «κινήσεως» και της «στάσεως» στην μορφή σονάτας δεν είναι απόλυτες, αλλά σχετικές: ποιοτικά, η *έκθεση* επικεντρώνεται σε δύο στενά συγγενικές τονικότητες, ενώ η *επεξεργασία* κινείται αδιάκοπα δημιουργώντας κάθε είδους – λιγότερο ή περισσότερο απομακρυσμένες – τονικές σχέσεις: ποσοτικά, εξ άλλου, η *έκθεση* παραμένει σε δύο μόνο τονικές περιοχές, ενώ η *επεξεργασία* αφιερώνεται αποκλειστικά σε μια μετατροπική κίνηση που διέρχεται από έναν ακαθόριστο αλλά σημαντικό αριθμό τονικών κέντρων. Κατά συνέπειαν, η *έκθεση* (όπως και η *επανάκθεση*) αντιμετωπίζεται ως «στατική» όχι ασφαλώς καθ' εαυτή αλλά συγκρινόμενη με την *επεξεργασία*. Με άλλα λόγια δηλαδή, η «στάση» και η «κίνηση» ορίζονται κάθε φορά σε διαφορετικό επίπεδο πρόσληψης, που μπορεί να αφορά στην «επιφάνεια» (αρμονικές ακολουθίες), σε πολλά ενδιάμεσα στρώματα (π.χ. στην αρμονική κατασκευή ενός θέματος ή μιας ολόκληρης ενότητας) και τέλος στο βαθύτερο επίπεδο της μακροδομικής τριμέρειας. Σκόπιμα χρησιμοποίησα εδώ όρους οικείους στην σενκεριανή μεθοδολογία, όπως «στρώμα» και «βαθύτερο επίπεδο», προκειμένου να καταδείξω ένα στοιχείο συνάφειας της οργανικής θεωρίας του Marx με την αναγωγική ανάλυση τύπου Schenker – προς την ίδια κατεύθυνση φαίνεται άλλωστε να κινείται και ο Schmidt (ό.π., σ. 226), όταν αναφέρεται στην «πολυστρωματικότητα της μορφολογικής θεωρίας του [Marx]»). Η διαφορά τους βέβαια, σε επίπεδο αρμονίας, έγκειται στο ότι ο μεν Schenker ορίζει απαραίτητα το βαθύτερο επίπεδο ως την συγχορδιακή διαδοχή I – V – I, ενώ ο Marx, διαθέτοντας μεγαλύτερη ευλυγισία, προσδιορίζει την εκάστοτε «στάση» με κριτήριο αυτό που σε κάθε μεμονωμένη περίπτωση εκλαμβάνεται ως «κίνηση».

²²⁸ Το στοιχείο αυτό είναι καίριας σημασίας για την συνολική δυναμική της μορφής σονάτας· πρβλ. Burnham, ό.π., σ. 260.

²²⁹ A. B. Marx, ό.π., σ. 97-98.

²³⁰ Ό.π., σ. 99-100, 147 και 149.

μείζονα τρόπο) προτείνεται η ομώνυμη ελάσσονα ή η σχετική της δεσπόζουσας.²³¹ Η περαιτέρω τονική της πορεία είναι ωστόσο τελειώς ελεύθερη.²³² προσεγγίζει οποιεσδήποτε τονικές περιοχές εκτός από τις δύο τονικότητες της *εκθέσεως* και τελικά καταλήγει απ' ευθείας στον ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της κύριας τονικότητας (πρβλ. Reicha), ο οποίος με την σειρά του προετοιμάζει την επαναφορά της στην έναρξη της *επανεκθέσεως*.²³³

Η τρίτη ενότητα της μορφής σονάτας συνιστά μεν, από θεματικής επόψεως, μια παρηλλαγμένη επαναφορά της πρώτης,²³⁴ αλλά από αρμονικής πλευράς συνδέεται στενά με την *επεξεργασία* και λειτουργεί συμπληρωματικά προς τις δύο προηγούμενες,²³⁵ στο πλαίσιο της συνεχούς δυναμικής εξέλιξης της μακροδομής που συντελείται σε τρία στάδια: α) την παρουσίαση των βασικών θεμάτων στην *έκθεση*, β) την ανάπτυξή τους στην *επεξεργασία* και γ) την εξομάλυνσή τους στην *επανεκθεση*.²³⁶ Ο Marx προσφέρει επιπλέον αρκετά παραδείγματα *επανεκθέσεων* με λιγότερο ή περισσότερο ουσιώδεις θεματικές και αρμονικές μεταβολές σε σχέση με τα δεδομένα της εκάστοτε *εκθέσεως*. Η μετάβαση, λόγου χάριν, ανάμεσα στο κύριο και το πλάγιο θέμα δεν θεωρείται πλέον απαραίτητη, αφού μπορεί να υποκατασταθεί από μια τροποποίηση – συχνά συνδυαζόμενη με μια κάποια βράχυνση – του κυρίου θέματος, με την οποία παράλληλα προσεγγίζονται η περιοχή της υποδεσπόζουσας (προαιρετικά) και της δεσπόζουσας (υποχρεωτικά), γεγονός που επιτρέπει στην συνέχεια την

²³¹ Ο.π., σ. 97.

²³² Βλ. Larsen, “Sonatenform-Probleme”, ό.π., σ. 222· Thaler, ό.π., σ. 47.

²³³ A. B. Marx, ό.π., σ. 97, 146 και 151. Η Sharngar (ό.π., σ. 135) αναφέρει μια ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια ως προς το ζήτημα της τονικής οργάνωσης της *επεξεργασίας* στον Marx: στον δεύτερο τόμο του τετράτομου συγγράμματός του (που πρωτοδημοσιεύθηκε το 1838 και όφειλε πάρα πολλά στον Birnbach), διατηρείται ως τονικός στόχος της *επεξεργασίας* η περιοχή της σχετικής ελάσσονος και μόλις μετά από μια πτώση σε αυτήν εμφανίζεται μια μετάβαση προς την δεσπόζουσα της κύριας τονικότητας που καταλήγει σε ισοκράτη επ' αυτής· η εν λόγω περιγραφή της μορφής σονάτας, εντούτοις, απαλείφθηκε εντελώς από την επανέκδοση του ίδιου τόμου το 1842, προκειμένου να αντικατασταθεί από την εκτενή πραγμάτευση της σονάτας στον τρίτο τόμο (του 1845), όπου βέβαια κανένας τονικός σταθμός δεν υφίσταται πλέον εντός της *επεξεργασίας* και έτσι η λειτουργία “μετάβασης” (προς την *επανεκθεση*) ανατίθεται απ' ευθείας στον ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της κύριας τονικότητας. Ο Schmidt (ό.π., σ. 223), εξ άλλου, έχοντας σαφώς παρερμηνεύσει την διάκριση ανάμεσα στους δύο τρόπους κατασκευής της *επεξεργασίας* που αναφέρει ο Koch (ανάγοντάς την εξίσου στην θεματική όσο και στην αρμονική παράμετρο), υποστηρίζει ότι ο πρώτος και παλαιότερος τύπος, με τον ιδιαίτερο τονικό στόχο πριν την διαδικασία επαναπροσέγγισης της κύριας τονικότητας, είχε εγκαταλειφθεί οριστικά κατά την εποχή του Marx, οπότε παρέμενε σε ισχύ μονάχα ο νεώτερος δεύτερος τύπος *επεξεργασίας*, ο οποίος δήθεν αποσκοπούσε στην τελική επαναφορά της κύριας τονικότητας χωρίς πέρασμα από άλλον ενδιάμεσο τονικό σταθμό. Στην πραγματικότητα βέβαια, η *επεξεργασία* για τον Koch παραμένει σε κάθε περίπτωση μια κλειστή αρμονικά και άρα αυτόνομη ενότητα, η οποία προφανώς δεν σχετίζεται – σε επίπεδο τονικής πλοκής, τουλάχιστον – με τον σχεδιασμό και την λειτουργία που ο Marx και οι περισσότεροι θεωρητικοί του 19^{ου} αιώνας προσδίδουν στην μεσαία ενότητα του τριμερούς τύπου σονάτας.

²³⁴ Η αντίληψη της Thaler (ό.π., σ. 47) για την *επανεκθεση*, ως μιας “κυριολεκτικής επανάληψης” στην οποία εντάσσονται μικρότερες ή μεγαλύτερες παραλλαγές, πιστεύω ότι αντικατοπτρίζει περισσότερο την εξέλιξη της θεωρίας του Marx από μεταγενέστερους θεωρητικούς (όπως οι Otto Klauwell και Hugo Riemann, τους οποίους συχνά αναφέρει είτε παραθέτει στην μελέτη της), παρά την πρωτότυπη θεώρηση του ίδιου του Marx. Μάλιστα λίγο παρακάτω (ό.π., σ. 48-49), η Thaler ουσιαστικά αυτοαναιρείται, δεχόμενη ότι «η ανάπτυξη [στην *επεξεργασία*] δεν μένει δίχως συνέπειες, [καθ' ότι] η επαναφορά του πρώτου τμήματος [της *εκθέσεως*] δεν συνιστά καθαρή επανάληψη, αλλά αναγκαία εμφάνιση μιας σχεδόν εξαγνισμένης θεματικής ουσίας».

²³⁵ Βλ. A. B. Marx, ό.π., σ. 100 και κυρίως 152. Πρβλ. επίσης Burnham, ό.π., σ. 259.

²³⁶ Ritzel, ό.π., σ. 231. Πρβλ. επίσης Thaler (ό.π., σ. 48-49), όπου υποδεικνύεται ο διττός ρόλος της *επεξεργασίας*, δηλαδή ως “επακόλουθο” της *εκθέσεως*, αλλά συγχρόνως και ως “αιτίου” της *επανεκθέσεως*. Με αυτήν την άποψη, ωστόσο, διαφωνεί εν μέρει ο Dahlhaus (“Ästhetische Prämissen...”, ό.π., σ. 74), επειδή η μετατροπική πορεία της *επεξεργασίας* δεν εμφανίζεται ως συνέπεια της τονικής πλοκής της *εκθέσεως*, παρά μόνον ως “αντίθεση” στην σχετική “στατικότητα” της πρώτης ενότητας. Αυτό πάντως δεν μεταβάλλει ουσιαστικά την μακροδομική δυναμική της μορφής σονάτας, αφού η ανάπτυξη των θεμάτων στην *επεξεργασία* μπορεί να συνιστά εξίσου ένα “επακόλουθο” (υπό την έννοια της προέλευσης των θεματικών στοιχείων) όσο και μιαν “αντίθεση” (τροποποίηση, μεταβολή) σε σχέση με τα περιεχόμενα της *εκθέσεως*. Περισσότερο αφηρημένα, ο Schmidt (ό.π., σ. 221) κάνει λόγο για την πραγμάτωση μιας διαδικασίας στην συνολική μορφή που υπηρετεί με συνέπεια όλες τις λεπτομέρειές της.

αδιαμεσολάβητη εμφάνιση του πλαγίου θέματος στην κύρια τονικότητα· εδώ μάλιστα, ο Marx εντοπίζει μια “δευτερεύουσα ανάπτυξη” στοιχείων του κυρίου θέματος, ιδίως εάν το συγκεκριμένο θεματικό υλικό δεν είχε αξιοποιηθεί προηγουμένως εντός της *επεξεργασίας*²³⁷ (ιδού ένα δείγμα εφαρμογής της “αρχής της συμπληρωματικότητας” μεταξύ των μακροδομικών ενοτήτων της σονάτας). Σε άλλες πάλι περιπτώσεις, το πλάγιο θέμα είτε εισάγεται σε τονικότητα διαφορετική της κύριας και κατόπιν ανακατευθύνεται σταδιακά προς αυτήν (συνήθως ακολουθώντας μια πορεία από την υποδεσπόζουσα προς την τονική), είτε ξεκινά κανονικά από την κύρια τονικότητα, αλλά στην πορεία ενσωματώνει διάφορες αναπτυξιακές εκτροπές από το πρότυπο της *εκθέσεως*.²³⁸ Η προσθήκη μιας *coda*, ως επί το πλείστον με την βασική ιδέα του κυρίου θέματος, θεωρείται ένα καλό μέσο για την συνεκτική ολοκλήρωση της μορφής· εάν ωστόσο το πλάγιο θέμα επανεκτεθεί εξ ολοκλήρου σε κάποια συγγενική τονικότητα της κύριας, τότε η *coda* συνιστά πλέον έναν απαραίτητο δομικό όρο, προκειμένου μέσω αυτής να επικυρωθεί οριστικά και η αρχική τονικότητα.²³⁹ Τέλος, προέκταση και (γενικότερα) ποικίλες τροποποιήσεις μπορούν να υποστούν τόσο το “πέραςμα” όσο και το “καταληκτικό θέμα” που έπονται του πλαγίου θέματος, αν και ο Marx εκτιμά ότι τέτοιες μεταβολές σε δευτερεύοντα δομικά συστατικά δεν επιρραίζουν τον μακροδομικό σκελετό μιας σύνθεσης και ως εκ τούτου δεν ασχολείται ιδιαίτερα με αυτές.²⁴⁰

Από τα παραπάνω, μπορεί κανείς να συμπεράνει ότι η θεώρηση του Marx για την μορφή σονάτας δεν είναι κατ’ ανάγκην περισσότερο “κανονιστική” και “σηματοποιημένη” από εκείνην του Reicha. Τουναντίον, ισορροπώντας επιδέξια ανάμεσα στις απαιτήσεις ενός μαθητικού εγχειριδίου συνθέσεως, στο αίτημα σύστασης ενός ολιστικού θεωρητικού συστήματος, αλλά και στα ίδια τα δεδομένα που θέτει το υπό εξέταση ρεπερτόριο, ο Marx ακολουθεί τελικά μια “μέση οδό”, συμβιβάζοντας κατά κάποιον τρόπο τις μεθοδολογικές αφετηρίες ενός Reicha και ενός Birnbach, αλλά και εμπλουτίζοντας παράλληλα τα τεχνικά χαρακτηριστικά των περιγραφών του με ουσιώδεις παρατηρήσεις αισθητικής φύσεως, όπως δηλαδή είχε κάνει λίγο νωρίτερα και ο Czerny! Έτσι, η μορφή σονάτας στα μέσα του 19^{ου} αιώνας κατανοείται συγχρόνως ως κανονιστικό πλαίσιο και ως δυναμική διαδικασία, γεγονός που συνιστά ίσως το σημαντικότερο στοιχείο της συμβολής του Marx στην εξέλιξη της θεωρητικής πρόσληψης της εν λόγω μορφής.

Αναφορά στον διμερή τύπο σονάτας δεν υφίσταται στην πραγματεία του Marx· ο τύπος σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, ωστόσο, εξετάζεται υπό την ονομασία “μορφή σονατίνας” – έννοια που υποδηλώνει όχι μόνο την “ποσοτική” υστέρηση της μορφής αυτής σε σχέση με την πλήρη “μορφή σονάτας”, αλλά και την “ποιοτική” της κατωτερότητα ως προς εκείνη στην ιεραρχία των οργανικά αναπτυσσόμενων μορφών: πράγματι, ο Marx τοποθετεί την “μορφή σονατίνας” ανάμεσα στον ανώτερο τύπο ρόντο και στην καθ’ εαυτή μορφή σονάτας, επισημαίνοντας ότι η “σονατίνα” προκύπτει από την αφαίρεση του κεντρικού επεισοδίου μιας ανεπτυγμένης “παρατακτικής” μορφής (πέμπτος τύπος ρόντο) και όχι από την ίδια την “δυναμική” μορφή σονάτας.²⁴¹ Η “σονατίνα” διαθέτει δύο ενότητες, την *έκθεση* και την *επανάκθεση*, κάθε μια εκ των οποίων αποτελείται από κύριο θέμα, πλάγιο θέμα, “πέραςμα” και καταληκτικό θέμα· πέραν του κυρίου θέματος, τα υπόλοιπα θεματικά στοιχεία εκτίθενται στην εκάστοτε δευτερεύουσα τονικότητα και επανεκτίθενται στην κύρια.²⁴² Ως παράγωγο

²³⁷ A. B. Marx, ό.π., σ. 100-101 και 152-153.

²³⁸ Ο.π., σ. 101 και 152-153.

²³⁹ Ο.π., σ. 101 και 153-154.

²⁴⁰ Ο.π., σ. 101.

²⁴¹ Βλ. A. B. Marx (ό.π., σ. 82 και 93), Burnham (ό.π., σ. 258) και Schmidt (ό.π., σ. 220). Ο τελευταίος (ό.π., σ. 222), μάλιστα, παρατηρεί ότι ο Marx παρασύρεται μερικές φορές από τον ελαφρύ χαρακτήρα των θεμάτων και την σχετική χαλαρότητα της συνδέσεως των επιμέρους δομικών τμημάτων (κυρίως με κριτήριο την απουσία μεταβάσεως ανάμεσα στο κύριο και το πλάγιο θέμα της *εκθέσεως*) και κατατάσσει στην “μορφή σονατίνας” ακόμη και ορισμένα μέρη υπό μορφήν (τριμερούς) σονάτας!

²⁴² A. B. Marx, ό.π., σ. 81-82· Burnham, ό.π., σ. 258· Schmidt, ό.π., σ. 220.

μιας παρατακτικής μορφής ρόντο, εξ άλλου, η μορφή “σονατίνας” δεν παρεμβάλλει κατά κανόνα ένα μεταβατικό τμήμα ανάμεσα στο κύριο και στο πλάγιο θέμα.²⁴³ Δεδομένου όμως του ότι και αυτή υπερβαίνει εν τέλει όλους τους τύπους του ρόντο, εδώ βρίσκουν εφαρμογή ορισμένες επιπλέον δυνατότητες που συναντώνται πρωτίστως στην μορφή της (τριμερούς) σονάτας: *πρώτον*, τα “θέματα” μπορούν να αντικατασταθούν από “θεματικές ομάδες” (την κύρια και την πλάγια θεματική ομάδα, αντιστοίχως).²⁴⁴ *δεύτερον*, τα δομικά στοιχεία κάθε μακροδομικής ενότητας συνδέονται στενότερα μεταξύ τους και συνολικά η μακροδομική κατασκευή παρουσιάζει μεγαλύτερη συνοχή σε σχέση με εκείνη ενός ρόντο.²⁴⁵ και *τρίτον*, ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επανεκθεση* μπορεί να μεσολαβήσει ένα συνδετικό πέρασμα, το οποίο εντούτοις δεν είναι σε θέση να υποκαταστήσει την ενότητα της *επεξεργασίας* του τριμερούς τύπου σονάτας.²⁴⁶ Τα σχόλια πάντως του Marx για την “μορφή σονατίνας” δεν είναι καθόλου κολακευτικά: «Η φύση της προέλευσής της (μέσω αφαίρεσης) υποδεικνύει ήδη ελαφρότητα και παροδικότητα· και πράγματι, αυτός ακριβώς είναι ο ιδιαίτερος χαρακτήρας της, ο οποίος έχει αποδειχθεί κατάλληλος για πολλές σύντομες και άμεσα αντιληπτές εισαγωγές και τα συναφή»²⁴⁷ και αλλού: «Αμέσως καθίσταται εμφανές ότι η μορφή σονατίνας συνιστά ένα από εκείνα τα μεταβατικά μορφώματα που είναι πράγματι αιτιολογημένα και απαραίτητα, τόσο εσωτερικά όσο και στην διαδοχή όλων των μορφών της τέχνης, αλλά στα οποία μια σαφής δομική σύλληψη δεν έχει ακόμη φθάσει σε πλήρη ωριμότητα. [...] Η μορφή αυτή είναι λοιπόν κατάλληλη μόνο για επιπόλαιες κατασκευές!»²⁴⁸ Παρατηρούμε επομένως ότι ο τύπος της σονάτας χωρίς *επεξεργασία* συνιστά κατά τον Marx μόνο κάτι το ημιτελές, άποψη που ως έναν βαθμό φανερώνει όμως και την σπουδαιότητα που έχει εν τω μεταξύ προσλάβει η μεσαία ενότητα του τριμερούς τύπου σονάτας τόσο στην θεωρία όσο και στην συνθετική πράξη των μέσων του 19^{ου} αιώνας.

Από τους σύγχρονους του Marx θεωρητικούς ξεχωρίζει ο Johann Christian Lobe (1797-1881), ο οποίος το 1844, ένα χρόνο πριν την δημοσίευση του τρίτου τόμου της θεωρίας της σύνθεσης του Marx, εξέδωσε στην Βαϊμάρη ένα αναλόγου περιεχομένου σύγγραμμα, που φέρει τον τίτλο *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen*.²⁴⁹ Μέσα από μια πληθώρα μουσικών παραδειγμάτων, ο Lobe εξετάζει συστηματικά την οργανική ανάπτυξη των μεγάλων μορφών, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγεται και η μορφή σονάτας (παρ’ ότι δεν κατονομάζεται πουθενά ως τέτοια), ξεκινώντας από τα μικρότερα δομικά κύτταρα, τα μοτίβα. Κεντρικό ρόλο στην μακροδομική σύλληψη του Lobe επέχει η “περίοδος”, η οποία συνιστά την βασική δομική μονάδα που ολοκληρώνεται με κάποιον πτωτικό σχηματισμό.²⁵⁰ Πέραν όμως της “απλής

²⁴³ Επομένως σε αυτήν την περίπτωση μπορεί κάλλιστα να εφαρμοσθεί η “αμφίσημη κατάληξη”, όπως υποδεικνύουν τόσο ο Winter (ό.π., σ. 284) όσο και ο Schmidt (ό.π., σ. 222) – ο δεύτερος, βέβαια, χωρίς να αναφέρεται απ’ ευθείας στον παραπάνω όρο, αλλά περιγράφοντας κατ’ ουσίαν το ίδιο ακριβώς φαινόμενο (της μισής πτώσεως στην κύρια τονικότητα που κατόπιν παύσεως-τομής ακολουθείται αδιαμεσολάβητα από την τονικότητα της δεσπόζουσας). Αν παρ’ όλα αυτά υφίσταται εδώ μεταβατικό τμήμα, τότε αυτό είναι σχετικώς σύντομο, όπως παρατηρεί ο Burnham, ό.π., σ. 258.

²⁴⁴ A. B. Marx, ό.π., σ. 82.

²⁴⁵ A. B. Marx, ό.π., σ. 82 και 93· Burnham, ό.π., σ. 258· Schmidt, ό.π., σ. 220-221.

²⁴⁶ A. B. Marx, ό.π., σ. 94.

²⁴⁷ Ό.π., σ. 82. Σε άλλα σημεία ωστόσο, ο Marx επισημαίνει ότι αμφότερες οι μορφές της “σονατίνας” και της “σονάτας” αξιοποιούνται, πέραν τούτου, σε γρήγορα αλλά και σε αργά μέρη ενός κυκλικού έργου (ό.π., σ. 93), καθώς και ότι ένα αργό μέρος μπορεί – μεταξύ άλλων – να είναι «σε μορφή σονάτας, αλλά επεξεργασμένη σε πολύ περιορισμένο βαθμό» (ό.π., σ. 86)· η τελευταία αυτή διατύπωση ίσως πάλλει να υποδηλώνει την μορφή “σονατίνας” και όχι την πλήρη μορφή “σονάτας”, αλλά σίγουρα δεν προσφέρεται για ασφαλή συμπεράσματα.

²⁴⁸ A. B. Marx, ό.π., σ. 93-94. Πρβλ. επίσης Burnham, ό.π., σ. 258-259.

²⁴⁹ Johann Christian Lobe, *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen*, Weimar 1844 (Georg Olms Verlag, Hildesheim – Zürich – New York 1988).

²⁵⁰ Ό.π., σ. 74-76.

περιόδου”, υφίσταται και η “σύνθετη περίοδος” ή “ομάδα περιόδων” (“Periodengruppe”),²⁵¹ με την βοήθεια της οποίας περιγράφεται στην συνέχεια η δομή της σονάτας. Σε αυτήν, ο Lobe διακρίνει συγκεκριμένα έξι “ομάδες περιόδων”, στις οποίες αποδίδει ιδιαίτερες ονομασίες και παράλληλα τις εντάσσει σε δύο μακροδομικές ενότητες. Στην “πρώτη ομάδα περιόδων” ή “ομάδα του [κυρίου] θέματος” (“Themagruppe”), εκτίθεται στην αρχική τονικότητα το καθ’ εαυτό θέμα, που ορίζεται ως το θεματικό υλικό από το οποίο προέρχονται και οι υπόλοιπες περίοδοι. Η “δεύτερη ή μεταβατική ομάδα” (“Übergangsgruppe”) αφιερώνεται στην μετατροπική πορεία προς την δευτερεύουσα τονικότητα. Η “τρίτη ομάδα” αναφέρεται χαρακτηριστικά ως “ασματική” (“Gesangsgruppe”), επειδή σε αυτήν παρουσιάζεται ως επί το πλείστον μια “απλή μελωδία” στην δευτερεύουσα τονικότητα. Η ακόλουθη “τέταρτη ή καταληκτική ομάδα” (“Schlußgruppe”) ολοκληρώνει, όπως φανερώνει και η ονομασία της, την πρώτη μακροδομική ενότητα στην δευτερεύουσα τονικότητα. Για την “πέμπτη ομάδα”, που αντιστοιχεί στην *επεξεργασία*, ο Lobe χρησιμοποιεί τον όρο “Mittelsatzgruppe” (για τον οποίον πάντως ο Birnbach είχε εκφράσει ορισμένες επιφυλάξεις, όπως ήδη έχουμε διαπιστώσει)· η συγκεκριμένη ενότητα θεωρείται αφ’ ενός μεν ως η πλέον ελεύθερη αναφορικά με τις μετατροπίες (η διαδοχή των τονικών κέντρων δεν ακολουθεί «κανέναν συγκεκριμένο κανόνα, παρά μόνον εκείνους που ορίζουν το γούστο και η ακοή») και αφ’ ετέρου ως η πλέον δεσμευμένη σε σχέση με το θεματικό της υλικό, αφού εδώ οι ιδέες του κυρίου θέματος ή τουλάχιστον κάποιες ιδέες από την *έκθεση* τροφοδοτούν την διαδικασία της “θεματικής ανάπτυξης” (“thematische Arbeit”) – τουναντίον, το ενδεχόμενο εμφάνισης νέων θεματικών ιδεών αποκλείεται κατηγορηματικά! Τέλος, η “έκτη ή ομάδα επανάληψης” (“Repetitionsgruppe”) αντιστοιχεί σε ολόκληρη την *επανεκθεση*· ο Lobe υποδεικνύει ότι στο πλαίσιο της επαναλαμβάνονται όλες ή τουλάχιστον οι περισσότερες από τις περιόδους της *εκθέσεως*, με την τρίτη και την τέταρτη βεβαίως να μεταφέρονται στην αρχική τονικότητα. Λόγος για ανεξάρτητη *coda* δεν γίνεται, αν και προβλέπεται η δυνατότητα μιας περισσότερο ανεπτυγμένης κατάληξης της *επανεκθέσεως* σε σχέση με εκείνη της *εκθέσεως*.²⁵² Η δευτερεύουσα τονικότητα στον μείζονα τρόπο είναι αυτή της δεσπόζουσας, ενώ στον ελάσσονα επιλέγεται η σχετική μείζονα· στην δεύτερη περίπτωση βέβαια, η *επανεκθεση* τουλάχιστον της “ασματικής ομάδος”, αν όχι και της “καταληκτικής”, μπορεί να πραγματοποιηθεί στην ομώνυμη μείζονα της αρχικής ελάσσονος τονικότητος.²⁵³ Πέραν αυτών, ο Lobe κάνει μόνο μια απλή νύξη της δυνατότητας αξιοποίησης των σχέσεων τρίτης σε συνάρτηση με το έργο του Beethoven (τις οποίες ωστόσο ο Birnbach είχε νωρίτερα εξετάσει πολύ πιο συστηματικά).²⁵⁴ Μεγαλύτερο ενδιαφέρον, εντούτοις, παρουσιάζουν οι παρατηρήσεις ότι ο Haydn εφαρμόζει την θεματική ανάπτυξη ήδη εντός της *εκθέσεως* και ότι ο ίδιος συχνά επαναφέρει το αρχικό θέμα στο πλαίσιο της “ασματικής ομάδος”, ενώ ο Mozart, ο Beethoven και οι μεταγενέστεροι συνθέτες έχουν την τάση να παρουσιάζουν περισσότερα μοτίβα και ιδέες στις διάφορες περιόδους της πρώτης μακροδομικής ενότητος.²⁵⁵

Στην παραπάνω θεώρηση του Lobe μπορεί κανείς να διακρίνει θετικές και αρνητικές πλευρές. Στις θετικές θα πρέπει κατ’ αρχάς να συνυπολογίσουμε την έννοια της “ομάδας περιόδων”, που απέχει ελάχιστα από την “κύρια” και την “πλάγια [θεματική] ομάδα” του Marx, αλλά εκτείνεται σε όλα τα επιμέρους τμήματα της συνολικής μορφής. Ενώ όμως η *έκθεση* διαιρείται κατά τρόπον τέτοιο που αναδεικνύει τις ξεχωριστές λειτουργίες των

²⁵¹ Ο.π., σ. 78.

²⁵² Για όλα τα παραπάνω, βλ. Lobe, ό.π., σ. 134-135. Ο Ritzel (ό.π., σ. 232) αναφέρει μόνο τις ονομασίες των έξι “ομάδων περιόδων” και στέκεται αφ’ ενός μεν στην ανάδειξη του στοιχείου της “ελεύθερης συνθετικής φαντασίας”, το οποίο συνδέει με τις αναπτυξιακές διαδικασίες που λαμβάνουν χώραν στην *επεξεργασία*, και αφ’ ετέρου στην οριστικοποίηση – σε επίπεδο ορολογίας – του ασματικού χαρακτήρα του “δευτέρου θέματος”.

²⁵³ Lobe, ό.π., σ. 135.

²⁵⁴ Βλ. ό.π., σ. 175.

²⁵⁵ Ο.π., σ. 136.

τμημάτων της, η αντιστοίχιση των τεσσάρων πρώτων “ομάδων περιόδων” με μία και μοναδική που καλύπτει ολόκληρη την *επανάληψη* φανερώνει ότι ο ρόλος της τελευταίας συλλαμβάνεται κατά τρόπον πολύ στατικό και μηχανιστικό, δηλαδή ως μια απλή επαναφορά των αρχικά εκτιθέμενων θεματικών ιδεών. Σε μία και μοναδική “ομάδα περιόδων” αντιστοιχεί επίσης η *επεξεργασία*, πράγμα το οποίο δεν αντίκειται βέβαια στα δεδομένα μιας μάλλον μικρών διαστάσεων μεσαίας ενότητας, αλλά σε περίπτωση που αυτή καταστεί αρκετά εκτενής, τότε ασφαλώς ενισχύεται ο παραπάνω προβληματισμός. Αυτές οι “ομάδες” είναι εν τέλει τόσο ανισομεγέθεις ως προς την έκτασή τους, που αναφέρονται άλλοτε σε επιμέρους δομικά τμήματα (οι τέσσερις πρώτες) και άλλοτε σε ολόκληρες μακροδομικές ενότητες (οι δύο τελευταίες), ενώ η θεμελιώδης αρμονική τους φύση (που παραπέμπει έντονα στην ιδέα ενός δομικού διαχωρισμού επί τη βάση καιρίων “φραστικών τομών” όπως στον Koch) πλήττεται εν τέλει ανεπανόρθωτα από την – θεματικής αιτιολόγησης – διάκριση ανάμεσα στην “ασματική” τρίτη και την “καταληκτική” τέταρτη, οι οποίες όμως διαθέτουν αρμονικώς ταυτόσημες καταλήξεις (γι’ αυτό άλλωστε ο Koch αντιλαμβάνονταν την δεύτερη από αυτές μόνον ως “παράρτημα” της καθ’ εαυτής *εκθέσεως*). Ας υποδειχθεί επίσης ότι από την θεώρηση του Lobe απουσιάζει το δεξιοτεχνικό “πέρασμα” πριν την κατακλείδα της *εκθέσεως*, το οποίο μάλλον ενσωματώνεται στην τέταρτη “ομάδα περιόδων”. Η σημαντικότερη πάντως από τις αρνητικές απόψεις της θεωρίας του Lobe για την μορφή σονάτας συνίσταται στην μακροδομική της διμερεία: πρόκειται για μια τελείως παρωχημένη αντίληψη,²⁵⁶ η οποία επιπλέον οδηγεί σε μια εντελώς ανούσια διάκριση “μορφών” για το αργό μέρος ενός κυκλικού έργου: το σημείο επαναλήψεως της πρώτης ενότητας παραπέμπει σε μια “μορφή δύο ενοτήτων” (που είναι κάπως συνεπτυγμένη σε σχέση με ένα γρήγορο μέρος, αλλά κατά τα λοιπά παραμένει η ίδια), ενώ η απουσία αυτού του σημείου και μόνον εκλαμβάνεται ως αφορμή αναφοράς σε μιαν άλλη “μορφή” (έστω και αν δεν υφίσταται καμμία ουσιαστική δομική διαφορά ανάμεσα σε αυτήν και την προαναφερόμενη), για την οποία είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι ο Lobe αποφεύγει να αναφερθεί σε συγκεκριμένο αριθμό ενοτήτων.²⁵⁷ Για την μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, τέλος, ο Lobe αρκείται σε μια φευγαλέα αναφορά κατά την πραγμάτευση της (οπερατικής) εισαγωγής.²⁵⁸

Κάπου εδώ, στα μέσα του 19^{ου} αιώνας, η θεωρία της μορφής σονάτας έχει ουσιαστικά φθάσει σε ένα σημείο, όπου οι βασικές της έννοιες και ένα κατά το μάλλον ή ήττον παγιωμένο μορφολογικό πρότυπο γι’ αυτήν έχουν πλέον εντυπωθεί καλά στην συνείδηση θεωρητικών αλλά και συνθετών.²⁵⁹ Οι λιγότερο σημαντικοί θεωρητικοί της περιόδου αυτής

²⁵⁶ Ο Ratner (“Harmonic Aspects...”, ό.π., σ. 163, καθώς και *Classic Music...*, ό.π., σ. 221) αντιμετωπίζει βέβαια ευνοϊκά το γεγονός αυτό, θεωρώντας ότι έτσι ο Lobe (όπως και άλλοι θεωρητικοί των μέσων του 19^{ου} αιώνας) δίνει δήθεν προτεραιότητα στην αρμονική συνιστώσα της μορφής σονάτας. Την άποψη του Ratner έρχεται ωστόσο να αντικρούσει άμεσα η ίδια η ορολογία που χρησιμοποιεί ο Lobe για τις “ομάδες περιόδων” και γενικότερα η συνολική αντιμετώπιση της μουσικής μορφής εκ μέρους του, η οποία θεμελιώνεται πρωτίστως σε θεματικούς όρους και ειδικότερα στην έννοια της οργανικής ανάπτυξης από το στοιχειωδέστερο μοτίβο μέχρι την ολοκληρωμένη μακροδομική κατασκευή. Τουναντίον, ο Ritzel (ό.π., σ. 232) δικαίως επικρίνει τον διμερή μακροδομικό διαχωρισμό της σονάτας από τον Lobe ως «κατάλοιπο της θεωρητικής παραδόσεως».

²⁵⁷ Lobe, ό.π., σ. 148. Ο παραλογισμός αυτός αξίζει να εκτεθεί εδώ όπως ακριβώς έχει αποτυπωθεί στο πρωτότυπο κείμενο (ό.π., σ. 147-148): «Δεύτερο μέρος [μιας συμφωνίας κ.λπ.]. Εμφανίζεται κυρίως σε τριών ειδών διαφορετικές μορφές: α) Πρώτη μορφή. Θέμα με παραλλαγές. [...] β) Δεύτερη μορφή. Adagio, Largo [sic], Andante κ.λπ. Συνίσταται σε δύο τμήματα [ενότητες], όπως το πρώτο μέρος [σε χρονική αγωγή] Allegro, και έχει επίσης την ίδια [με εκείνο] δομή περιόδων και μετατροπίας, μόνο που όλα [εδώ είναι] πιο συνεπτυγμένα εξαιτίας της βραδύτερης χρονικής αγωγής. γ) [H] Τρίτη μορφή διακρίνεται από την προηγούμενη απλώς ως προς το ότι παραλείπεται το σημείο επαναλήψεως του πρώτου τμήματος [της *εκθέσεως*] και ολόκληρο το κομμάτι συνεχίζεται χωρίς επανάληψη [της *εκθέσεως*]. Η μορφή αυτή είναι η πλέον εύχρηστη μεταξύ των νεότερων συνθετών».

²⁵⁸ Βλ. ό.π., σ. 165.

²⁵⁹ Ritzel, ό.π., σ. 224-225.

δεν είναι ουσιαστικά σε θέση να προσφέρουν κάτι νέο στην ανάπτυξη της θεωρίας της μορφής σονάτας. Για παράδειγμα, ο Hippolyte-Raymond Colet (1808-1851), μαθητής του Reicha, στην πραγματεία του *La Panharmonie musicale*, που εκδόθηκε το 1840 στο Παρίσι, ενστερνίζεται το σύνολο των τεχνικών προδιαγραφών της “μεγάλης διμερούς μορφής” του δασκάλου του, την οποία ωστόσο χαρακτηρίζει ορθότερα ως “μορφή σε τρεις ενότητες”. Αν παρ’ όλα αυτά παραβλέψουμε το αίτημα της “αντίθεσης” μεταξύ των δύο βασικών θεματικών ιδεών της *εκθέσεως* (που εισάγεται για πρώτη φορά στην γαλλόφωνη θεώρηση της μορφής σονάτας), ο Colet δεν έχει να προτείνει τίποτε διαφορετικό από τον Reicha, πέραν κάποιων αλλαγών σε επίπεδο ορολογίας: π.χ., η “γέφυρα” (“pont”) μεταξύ των δύο βασικών θεμάτων μετονομάζεται σε “αγωγό” (“conduit”), η “έκθεση” (“exposition”) αντικαθίσταται από τον ρητορικό όρο “προοίμιο” (“exorde”), ενώ για την *επανεκθεση* αντί της – προσανατολισμένης στον αρμονικό σχεδιασμό – “λύσεως” (“dépoulement”) χρησιμοποιείται πλέον η – εμφανώς θεματικού περιεχομένου – έννοια της “ανακεφαλαίωσης” (“rétoraison”).²⁶⁰

Ένας άλλος γάλλος θεωρητικός, ο Gabriel Gauthier, στο βιβλίο του *Le mécanisme de la composition instrumentale* (Παρίσι 1845), λαμβάνει ως αφετηρία του την ταξινόμηση των “περιόδων” του Momigny, τις οποίες ωστόσο επιχειρεί να εντάξει στο παγιωμένο δομικό σχήμα του Reicha, περιορίζοντας τον αριθμό και την ποικιλία τους και προσδίδοντάς τους συγκεκριμένο ρόλο και θέση στην μακροδομική κατασκευή. Σε αντίθεση όμως με τον Colet, ο Gauthier εξακολουθεί να συμερίζεται την παρωχημένη διμερή μακροδομική αντίληψη των Momigny και Reicha. Στο πρώτο λοιπόν τμήμα, την *έκθεση*, ο Gauthier διακρίνει: α) την “αρχική” ή “εναρκτήρια περίοδο”, η οποία όμως τώρα συνδέεται απαρέγκλιτα με την ιδιαίτερου χαρακτήρος κύρια θεματική ιδέα του έργου, που μπορεί να δομηθεί ποικιλοτρόπως· β) την “συνδετική περίοδο”, που λειτουργεί ως μετάβαση προς την περιοχή της δευτερεύουσας τονικότητας και ως εκ τούτου συνήθως καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα ή στην δεσπόζουσα της σχετικής μείζονος· γ) την “ασματική περίοδο” (πρβλ. την “μελωδική περίοδο” του Momigny), η οποία μάλιστα διαιρείται σε δύο υποπεριόδους, που αμφότερες καταλήγουν σε πτώση στην “νέα τονική”· και δ) την “λαμπερή περίοδο” (που αντιστοιχεί στην “trait” του Momigny), με την οποία η *έκθεση* ολοκληρώνεται κατά τρόπον εντυπωσιακό. Η κατά τον Gauthier δεύτερη “τερτίση” εμπεριέχει αφ’ ενός μεν την *επεξεργασία*, η οποία αφιερώνεται πρωτίστως στην ανάπτυξη των ιδεών της πρώτης ενότητας (δίχως όμως να αποκλείεται τυχόν εμφάνιση νέων), και αφ’ ετέρου την *επανεκθεση*, όπου επαναλαμβάνονται τροποποιημένες (και εν μέρει τονικώς μεταφευμένες) οι “περίοδοι” της *εκθέσεως*.²⁶¹

Η ίδια κατάσταση παρατηρείται παράλληλα και στον γερμανικό χώρο. Στο βιβλίο του *Metaphysische Blicke in die Tonwelt* (πρώτη έκδοση στο Μόναχο, το 1847), ο Peter Singer (1810-1882) χωρίζει την μορφή σονάτας σε δύο μεγάλα “τμήματα”, το πρώτο εκ των οποίων ονομάζει “έκθεση” του “κυρίου” και του “ενδιάμεσου θέματος”. Το ενδιαφέρον έγκειται και εδώ στην ορολογία που χρησιμοποιεί ο Singer: η περιοδικά δομημένη κύρια ιδέα του κυρίου θέματος τίθεται στην “περιοχή της τονικότητας-στόχου” (“Zwecktonbereich”) και ακολουθείται από την “γέφυρα” (“Brücke”), από το “μεγάλο ενδιάμεσο θέμα” (ο όρος “Mittelsatz” εξακολουθεί, όπως φαίνεται, να βρίσκεται σε χρήση αυτήν την περίοδο), το οποίο εμφανίζεται σε μια “συγγενική περιοχή” και περιλαμβάνει επίσης την δική του περιοδικά δομημένη κύρια ιδέα, καθώς επίσης από το “τυπικό καταληκτικό θέμα”. Αξίζει ακόμη να υποδειχθεί ότι η περιοδική δόμηση των δύο “κύριων ιδεών” μπορεί να συμπεριλάβει αρκετές θεματικές φράσεις, υπό την έννοια δηλαδή μιας θεματικής ομάδος (πρβλ. Lobe και Marx). Για το δεύτερο “τμήμα”, εξ άλλου, ο Singer αρκείται στην ανάπτυξη των ήδη γνωστών διαδικασιών που λαμβάνουν χώραν στην *επεξεργασία* και την *επανεκθεση*, χωρίς ωστόσο να τις κατονομάζει με αυτούς τους όρους.²⁶²

²⁶⁰ Ο.π., σ. 256.

²⁶¹ Ο.π., σ. 257.

²⁶² Ο.π., σ. 233-234.

Ο Ernst Friedrich Richter (1808-1879), στην μελέτη του *Die Grundzüge der musikalischen Formen und ihre Analyse* (Λειψία 1852), αποδέχεται επίσης την διμερή μακροδομική σύλληψη της βασικής μορφής σονάτας, αλλά ονομάζει “περίοδο επεξεργασίας” (“Durchführungsperiode”) το “πρώτο ήμισυ” του δευτέρου “τμήματος”. Ενδιαφέρον, εξ άλλου, παρουσιάζει η απόδοση των μεταβατικών τμημάτων ως “συνδετικών θεμάτων” (“Verbindungssätze”), όρος που αναδεικνύει με ιδιαίτερη έμφαση το θεματικό στοιχείο ακόμη και στα τμήματα εκείνα που προσδιορίζονται πρωτίστως από την αρμονική τους λειτουργία.²⁶³

Αντιθέτως, ο Benedict Widmann, στο εγχειρίδιό του με τίτλο *Handbüchlein der Harmonie-, Melodie- und Formenlehre* (Λειψία 1861), ορίζει εκ νέου την μετάβαση ως “προετοιμασία” (“Präparation”) του “ενδιάμεσου θέματος”. Για την ενότητα της επεξεργασίας, επίσης, απορρίπτει τον όρο “Durchführung”, επειδή εδώ, πέραν της ανάπτυξης του υλικού της εκθέσεως, μπορεί να εισαχθεί και κάτι νέο· αντ’ αυτού λοιπόν, προτείνει τον όρο “ελεύθερη φαντασία”, ο οποίος κατά την γνώμη του ανταποκρίνεται καλύτερα στον διττό ρόλο της μεσαίας μακροδομικής ενότητας.²⁶⁴

Ας αναφερθεί, τέλος, και η εργασία του Arrey von Dommer (1828-1905), που υπό τον τίτλο *Elemente der Musik* εκδόθηκε ένα χρόνο αργότερα στην ίδια πόλη (Λειψία 1862). Ο Dommer θεωρεί ότι η αναπτυξιακή τάση της “επεξεργασίας” συνιστά την αφορμή της μετέπειτα “επαναλήψεως” της πρώτης ενότητας, ο μακροδομικός ρόλος της οποίας αντιστοιχεί σε μια “σύγκλιση” (“Zusammenschließung”) της συνολικής μορφής· αυτές οι σχέσεις αιτιότητας μεταξύ των μακροδομικών ενότητων επαναφέρουν ουσιαστικά στο προσκήνιο την “δυναμική” αντιμετώπιση της μορφής σονάτας, η οποία μέχρι τότε είχε υποστηριχθεί κατά κύριον λόγο από τον Marx. Ενδιαφέρουσα επίσης είναι η υπόδειξη της δυνατότητας επαναφοράς ορισμένων θεμάτων είτε σημαντικών μοτίβων στο πλαίσιο μιας εκτενούς και αυτόνομης *coda* μετά την επανέκθεση, διαδικασία που χαρακτηρίζεται από τον Dommer ως “ανάμνηση” (“Reminiscenz”).²⁶⁵

Στο εγχειρίδιο *Applied Forms* του Ebenezer Prout (1835-1909), που εξεδόθη για πρώτη φορά το 1895 στο Λονδίνο, βρίσκουμε ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα της “σχολικής μορφής σονάτας”, όπως αυτή διατυπώθηκε κατά το δεύτερο ήμισυ του 19^{ου} αιώνας. Η “μορφή σονάτας” εκλαμβάνεται εν προκειμένω ως η «σημαντικότερη [...] και η πιο έντεχνη από τις μεγαλύτερες [μουσικές] μορφές», που βρίσκει εφαρμογή ως επί το πλείστον στα πρώτα μέρη των κυκλικών έργων, συχνά και στα τελικά, ενίοτε δε ακόμη και στα μεσαία (αργά) μέρη – γι’ αυτό άλλωστε η ονομασία “μορφή πρώτου μέρους” δεν ενδείκνυται ιδιαίτερα.²⁶⁶ Ο Prout συμμαρτίζει σε γενικές γραμμές την θεώρηση του Marx ως προς την διάκριση της μορφής σονάτας από τις μορφές ρόντο, επικεντρώνοντας την προσοχή του στην “ενότητα” των δύο βασικών θεμάτων της σονάτας σε σχέση με τον επεισοδιακό, παρατακτικό χαρακτήρα των μορφών ρόντο.²⁶⁷

Προτού όμως αναφερθεί στην καθ’ εαυτή μορφή σονάτας, ο Prout εξετάζει εν συντομία τον παλαιότερο τύπο σονάτας, όπως αυτός εμφανίζεται κυρίως στο έργο του Domenico Scarlatti, δηλαδή ως “διμερής μορφή”. Τόσο στην πρώτη, όσο και στην δεύτερη ενότητα, παρατηρεί δύο θέματα, διαμεσολαβημένα από ένα μεταβατικό πέρασμα· αυτό που αλλάζει είναι βεβαίως ο τονικός σχεδιασμός, καθώς η πορεία από την τονική προς την δεσπόζουσα της πρώτης ενότητας αντιστρέφεται στην δεύτερη. Επιπλέον, ο Prout αναφέρεται σε ορισμένες τροποποιήσεις αυτού του ξεκάθαρα δομικού σχήματος, που έχουν πρωτίστως

²⁶³ Ο.π., σ. 234.

²⁶⁴ Ο.π., σ. 234-235.

²⁶⁵ Ο.π., σ. 235.

²⁶⁶ Ebenezer Prout, *Applied Forms: A Sequel to ‘Musical Form’*, Augener, London 1895, σ. 127.

²⁶⁷ Ο.π., σ. 128.

να κάνουν με τα θεματικά στοιχεία στην έναρξη της δεύτερης ενότητας: αντί λοιπόν μιας αυτούσιας επαναφοράς του “πρώτου θέματος” (στην περιοχή της δεσπόζουσας), μπορεί εδώ να εμφανισθεί μια παραλλαγή του ή μόνο μια υπαινικτική αναφορά του ακολουθούμενη από διαφορετικό χειρισμό του υλικού του.²⁶⁸ Με αυτήν την διατύπωση, ο Prout υπαινίσσεται ουσιαστικά την δυνατότητα θεματικής ανάπτυξης του υλικού του κυρίου θέματος σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό. Προβαίνει επίσης στην ενδιαφέρουσα παρατήρηση ότι τα επιμέρους τμήματα κάθε ενότητας σπανίως διακρίνονται σαφώς το ένα από το άλλο,²⁶⁹ υποδηλώνοντας έτσι ότι τα δύο θέματα καθώς και η ενδιάμεση “γέφυρα” δεν είναι απαραίτητο να διαφοροποιούνται έντονα μεταξύ τους σε μοτιβικό-θεματικό επίπεδο, παρ’ ότι οι λειτουργίες τους παραμένουν βέβαια διακριτές χάρη στο τονικό τους υπόβαθρο.

Στην συνέχεια, ο Prout στρέφεται προς τον σύγχρονο, τριμερή τύπο σονάτας, ο οποίος διακρίνεται από τον παλαιό, καθ’ ότι α) το “πρώτο θέμα” επανεκτίθεται συνήθως στην κύρια τονικότητα (και όχι στην δευτερεύουσα, όπως στον διμερή τύπο) και κυρίως διότι β) το γεγονός αυτό λαμβάνει χώραν όχι αμέσως μετά την ολοκλήρωση της πρώτης ενότητας, αλλά μόνο κατόπιν μιας κατά το μάλλον ή ήττον εκτενούς ανάπτυξης του υλικού της πρώτης ενότητας. Χάρη σε αυτήν την εξέλιξη, η πάλαι ποτέ διμερής μακροδομή μετατρέπεται σε τριμερή, που περιλαμβάνει, *πρώτον*, την “έκθεση” ή “αναγγελία του πρώτου και του δευτέρου θέματος”, *δευτέρον*, την “ανάπτυξη των θεμάτων αυτών” και, *τρίτον*, την “επανεκθεση του πρώτου και του δευτέρου θέματος”.²⁷⁰

Στην *έκθεση*, ο Prout διακρίνει τρία μόνο στοιχεία: α) το “πρώτο θέμα”, για το οποίο εξετάζονται διάφορες περιπτώσεις δόμησης, οι οποίες στο σύνολό τους καταλήγουν σε τέλεια ή μισή πτώση στην κύρια τονικότητα.²⁷¹ β) την “γέφυρα”, η οποία, εκκινώντας συχνά από μια επανάληψη των αρχικών μέτρων του “πρώτου θέματος”, μετατρέπεται προς την τονικότητα του “δευτέρου θέματος” – κατά κανόνα την δεσπόζουσα ή την σχετική μείζονα – και καταλήγει στην δεσπόζουσά της.²⁷² και γ) το “δεύτερο θέμα” (στην δευτερεύουσα τονικότητα), που συνήθως είναι εκτενέστερο του “πρώτου”, καθ’ ότι συνίσταται σε αρκετές επιμέρους ιδέες και τμήματα.²⁷³ Ο Prout δεν αποδέχεται την έννοια ενός “καταληκτικού θέματος” και επιπλέον εκφράζει επιφυλάξεις ως προς την σκοπιμότητα χρήσεως του – “ακριβέστερου” αλλά “άκομψου”, όπως επισημαίνει – όρου “ομάδα δευτέρων θεμάτων”!²⁷⁴ Πέραν των στενότερα συγγενικών προς την κύρια τονικότητων, γίνεται λόγος και για πιο σύγχρονες εφαρμογές, όπως για τις σχέσεις τρίτης (μεγάλης είτε μικρής, υπερκείμενης είτε υποκείμενης του θεμελίου φθόγγου της κύριας τονικότητας),²⁷⁵ αλλά και για την δυνατότητα χρήσεως δύο διαφορετικών τονικών κέντρων ή ακόμη της εναλλαγής μείζονος και ελάσσονος τρόπου στο πλαίσιο της δεύτερης θεματικής ομάδος.²⁷⁶ Μεγαλύτερη έμφαση δίνεται ωστόσο στην θεματική διαφοροποίηση και την (όχι εξαιρετικά “βίαιη”) αντίθεση τόσο μεταξύ των ιδεών της δεύτερης θεματικής ομάδος όσο και ανάμεσα στο “πρώτο” και στο “δεύτερο θέμα”. Παράλληλα, υποδεικνύεται και η πρακτική παλαιότερων συνθετών (μεταξύ των οποίων συγκαταλέγεται ο Haydn), οι οποίοι αντιμετώπιζαν το “δεύτερο θέμα” περισσότερο ως «μια συνέχεια της αλληλουχίας των ιδεών του πρώτου», βασιζοντας την έναρξη του “δευτέρου θέματος” σε τμήμα του “πρώτου” που παρουσιαζόταν στο σημείο αυτό υπό νέα έποψη.²⁷⁷ Σε κάθε περίπτωση πάντως, το “δεύτερο θέμα” καταλήγει σε μια τέλεια πτώση, έστω και αν η

²⁶⁸ Ο.π., σ. 131.

²⁶⁹ Ο.π.

²⁷⁰ Ο.π., σ. 132.

²⁷¹ Βλ. ό.π., σ. 132-139.

²⁷² Βλ. ό.π., σ. 139-141.

²⁷³ Ο.π., σ. 141.

²⁷⁴ Ο.π., σ. 142.

²⁷⁵ Ο.π., σ. 142-143.

²⁷⁶ Ο.π., σ. 148-154.

²⁷⁷ Ο.π., σ. 145.

έκθεση μπορεί να συμπεριλάβει μετά από αυτό και ένα συνδετικό πέρασμα (“codetta”) προς την επανάληψη της ίδιας από την αρχή (η οποία όμως με την πάροδο του χρόνου εγκαταλείπεται) ή προς την είσοδο της ακόλουθης επεξεργασίας.²⁷⁸

Η δεύτερη μακροδομική ενότητα ορίζεται κατ’ αρχήν ως “ανάπτυξη” (εκ του γερμανικού όρου “Durchführung”), εναλλακτικά όμως αναφέρεται και ως “ελεύθερη φαντασία”.²⁷⁹ Ο χαρακτήρας της θεωρείται αντιθετικός εξαιτίας «της παρουσιάσεως του υλικού της εκθέσεως υπό νέα έποψη»: το προς ανάπτυξιν υλικό επιλέγεται ελεύθερα από το θεματικό απόθεμα της εκθέσεως, αν και η χρήση νέου “επεισοδιακού” υλικού δεν μπορεί να αποκλεισθεί.²⁸⁰ Ο Prout διευκρινίζει ότι είναι αδύνατον να δώσει “κανόνες” για την κατασκευή της επεξεργασίας, γι’ αυτό και αρκείται στην παράθεση και τον σχολιασμό ορισμένων παραδειγμάτων από την κλασική φιλολογία, επισημαίνοντας την πλούσια μετατροπική πορεία (που αποφεύγει τις τονικότητες των δύο θεμάτων της εκθέσεως, την επί μακρόν στάση σε ένα οποιοδήποτε τονικό κέντρο και την έμφαση στην περιοχή της υποδεσπόζουσας λίγο πριν την έναρξη της επανεκθέσεως),²⁸¹ την χρήση ενός ή περισσοτέρων μικρών θεματικών αποσπασμάτων για την περαιτέρω ανάπτυξη,²⁸² καθώς και την εφαρμογή κάθε είδους αντιστικτικών τεχνικών.²⁸³ Η ενότητα αυτή ολοκληρώνεται κατά κανόνα επί της δεσπόζουσας της κύριας τονικότητας, συχνά υπό μορφήν ισοκράτη, αλλά δίνονται και παραδείγματα με λιγότερο “άμεσες” προσεγγίσεις της έναρξης της επανεκθέσεως.²⁸⁴

Ως προς την επανέκθεση, ο Prout παρουσιάζει κατ’ αρχάς την απλούστερη περίπτωση, με ελάχιστες τροποποιήσεις στην “γέφυρα” και στο μεταφερμένο στην κύρια τονικότητα “δεύτερο θέμα”.²⁸⁵ Το “πρώτο θέμα” συνήθως υφίσταται παραλλαγές μόνον καλλωπιστικού χαρακτήρος είτε συνδυάζεται με νέο συνοδευτικό υλικό.²⁸⁶ ενίοτε όμως υφίστανται δραστικές περικοπές στην έναρξή του²⁸⁷ ή, αντιθέτως, σημαντική επέκτασή του.²⁸⁸ Η ακόλουθη μετάβαση σπανίως παραμένει όπως ήταν στην έκθεση: ως επί το πλείστον, είτε συντομεύεται σε κάποιον βαθμό, είτε εξαλείφεται εντελώς.²⁸⁹ Αντιστοίχως, το “δεύτερο θέμα” μπορεί να περικοπεί κατά το μάλλον ή ήττον είτε να παραλλαχθεί σημαντικά, δίνοντας ακόμη και την εντύπωση ενός “νέου” θέματος.²⁹⁰ Στον μείζονα τρόπο, εξ άλλου, αυτό μπορεί εκτός της κύριας τονικότητας να επανεκτεθεί σε αρμονική απόσταση τρίτης, προκειμένου έτσι να διατηρήσει μιαν ανάλογη τονική δομή προς την έκθεση: επίσης, εάν η δεύτερη θεματική ομάδα της εκθέσεως έχει βασισθεί σε δύο διαφορετικές τονικές περιοχές, η επανέκθεση διατηρεί κατ’ αναλογία τις ήδη διαμορφωθείσες τονικές σχέσεις.²⁹¹ Στον ελάσσονα τρόπο, η σχετική μείζονα της εκθέσεως αντικαθίσταται συνήθως από την ελάσσονα τονική ή την ομώνυμη μείζονα (άλλες σπανιότερες περιπτώσεις αναφέρονται αποκλειστικά στο ρομαντικό ρεπερτόριο).²⁹² Τέλος, ο Prout αναφέρει ορισμένες μη τυπικές περιπτώσεις επανεκθέσεως, στις οποίες περιλαμβάνονται: α) η επαναφορά ολόκληρου του κυρίου θέματος στην περιοχή της υποδεσπόζουσας, γεγονός που, ναι μεν διατηρεί ακέραια την τονική σχέση πέμπτης που

²⁷⁸ Ο.π., σ. 155-156.

²⁷⁹ Ο.π., σ. 158.

²⁸⁰ Ο.π., σ. 159 και 173-178.

²⁸¹ Ο.π., σ. 162, 167 και ιδίως 178-179.

²⁸² Ο.π., σ. 167 και 171.

²⁸³ Ο.π., σ. 173.

²⁸⁴ Ο.π., σ. 180-182.

²⁸⁵ Ο.π., σ. 183.

²⁸⁶ Ο.π., σ. 183-184.

²⁸⁷ Η σπάνια (και “ακραία”) περίπτωση πλήρους εξάλειψης του κυρίου θέματος, που επίσης αναφέρεται σε αυτό το πλαίσιο, θα έπρεπε βέβαια να ερμηνευθεί ως απότοκο της εφαρμογής του διμερούς τύπου σονάτας.

²⁸⁸ Prout, *Applied Forms...*, ό.π., σ. 188.

²⁸⁹ Ο.π., σ. 183-184.

²⁹⁰ Ο.π., σ. 189-190.

²⁹¹ Ο.π., σ. 184-185.

²⁹² Ο.π., σ. 185-187 και 191.

έχει διαμορφωθεί και στην *έκθεση*, αλλά δεν υπηρετεί πλέον την βασική αρμονική λειτουργία της *επανεκθέσεως*.²⁹³ β) το φαινόμενο της έναρξης του κυρίου θέματος από τονικότητα διαφορετική της αρχικής, η οποία ωστόσο αποκαθίσταται κατά την περαιτέρω εξέλιξή του.²⁹⁴ και γ) η αντιστροφή της σειράς εμφάνισης των δύο θεμάτων, με αποτέλεσμα το πλάγιο να επανεκτίθεται πριν το κύριο.²⁹⁵

Η *coda* είναι βεβαίως προαιρετική, αφού η χρήση της σπανίως εντοπίζεται πριν τον Beethoven. Η έκτασή της όμως ποικίλει από μια απλή προέκταση της κατάληξης της *επανεκθέσεως* μέχρι την σύσταση μιας εκτενέστατης (τέταρτης) ενότητας, η οποία μπορεί να διαμορφωθεί ως “ελεύθερη φαντασία” – όπως δηλαδή η *επεξεργασία* – και επιπλέον να αναπτύξει θεματικό υλικό που δεν είχε μέχρι πρότινος αξιοποιηθεί.²⁹⁶ Ο συμπληρωματικός ρόλος της *coda* ως προς την *επεξεργασία* τονίζεται επίσης στην περίπτωση κατά την οποία εδώ επανεκτίθεται, τρόπον τινά, ένα “νέο” θέμα που είχε εισαχθεί για πρώτη φορά στην δεύτερη μακροδομική ενότητα.²⁹⁷ Άλλοτε όμως, η *coda* μπορεί να αρκασθεί στην παρουσίαση ενός δικού της νέου θέματος ή έστω νέου θεματικού υλικού.²⁹⁸

Η τριμερής μορφή σονάτας βρίσκει, όπως προαναφέρθηκε, εφαρμογή και σε αργά μέρη, μόνο που σε αυτήν την περίπτωση το “δεύτερο θέμα” είθισται να μην περιλαμβάνει πολλές επιμέρους ιδέες (αντιθέτως, μπορεί να είναι και συντομότερο του “πρώτου”), ενώ στην *επανεκθεση* αμφοτέρωθεν τα θέματα εμφανίζονται κατά κανόνα παρηλλαγμένα, με προσθήκη μελωδικών καλλωπισμών.²⁹⁹ Εντούτοις, ο Prout υποστηρίζει ότι στα αργά μέρη συναντάται συχνότερα ο τύπος της “συντομευμένης σονάτας”, δηλαδή της σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, όπου μετά την ολοκλήρωση της *εκθέσεως* πραγματοποιείται άμεση επαναφορά της κύριας τονικότητας και ξεκινά η *επανεκθεση*.³⁰⁰ Εύστοχα υποδεικνύει επίσης την ουσιώδη διαφορά ανάμεσα σε αυτήν και την – επίσης διμερή – παλαιά μορφή σονάτας: στην τελευταία, η επαναφορά του “πρώτου θέματος” πραγματοποιείται στην δευτερεύουσα τονικότητα, στην οποία έχει καταλήξει η πρώτη ενότητα, ενώ στην “συντομευμένη σονάτα” το “πρώτο θέμα” επανεκτίθεται στην κύρια τονικότητα.³⁰¹ Ο Prout επισημαίνει ακόμη ότι στην “συντομευμένη” μορφή σονάτας η *έκθεση* δεν επαναλαμβάνεται ποτέ, διότι θα ήταν πολύ μονότονη η τριπλή παράθεση των θεμάτων (και δη του “πρώτου” κάθε φορά στην κύρια τονικότητα) χωρίς την αντίθεση που προσφέρει η “ελεύθερη φαντασία” της *επεξεργασίας*.³⁰²

Ο Prout εξετάζει επίσης την “μορφή σονατίνας”, η οποία ωστόσο δεν αναφέρεται σχεδόν καθόλου στον τύπο σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, αλλά (όπως κατ’ εξαίρεσιν συμβαίνει και στον Marx) αφορά πρωτίστως σε μια τριμερή μορφή σονάτας πολύ περιορισμένης εκτάσεως – με εξαιρετικά σύντομα θέματα, χωρίς ενδιάμεση “γέφυρα” ή τελική *coda* και με ένα συνδεδετικό πέρασμα ή μια σύντομη νέα θεματική ιδέα στην θέση της “ελεύθερης φαντασίας”.³⁰³ Φαίνεται επομένως ότι η υποτιθέμενη “μορφή σονατίνας” δεν συνιστά στην πραγματικότητα ξεχωριστό μορφολογικό τύπο σονάτας, αλλά απλώς υποδεικνύει ορισμένα συνήθη χαρακτηριστικά κατά την εφαρμογή των προαναφερόμενων δομικών τύπων στο πλαίσιο του *είδους* της σονατίνας.

²⁹³ Ο.π., σ. 187-188.

²⁹⁴ Ο.π., σ. 188-189.

²⁹⁵ Ο.π., σ. 188.

²⁹⁶ Ο.π., σ. 192.

²⁹⁷ Ο.π., σ. 175.

²⁹⁸ Ο.π., σ. 193-194.

²⁹⁹ Ο.π., σ. 197.

³⁰⁰ Ο.π., σ. 195-196 και 247. Η μορφή αυτή δεν περιορίζεται πάντως μόνο στα αργά μέρη: ο Prout δίνει ένα παράδειγμα εφαρμογής της σε μέρος γρήγορης χρονικής αγωγής (βλ. ό.π., σ. 199-201) και μερικά ακόμη σε οπερατικές εισαγωγές (ό.π., σ. 201-202).

³⁰¹ Ο.π., σ. 195.

³⁰² Ο.π., σ. 201.

³⁰³ Ο.π., σ. 208-211.