

Οι τρεις πρώτοι τύποι σονάτας μέσα από τα θεωρητικά συγγράμματα του 20^{ου} αιώνας

Οι διατυπώσεις του Prout, οι οποίες συνδυάζουν ουσιαστικά την θεωρητική παράδοση του Marx (τουλάχιστον τα απλούστερα στοιχεία της) με την καλή γνώση και μελέτη του κλαστικο-ρομαντικού ρεπερτορίου σε ένα σαφώς οροθετημένο μορφολογικό πλαίσιο, είναι κατά το μάλλον ή ήττον αντιπροσωπευτικές τόσο του δευτέρου ημίσεως του 19^{ου} αιώνας όσο και ενός μεγάλου μέρους του 20^{ου}. Το 1902 ο Hugo Riemann (1849-1919) δημοσιεύει στο Βερολίνο τον πρώτο τόμο (*Der homophone Satz*) του θεωρητικού του συγγράμματος *Große Kompositionslehre*. Σε αυτό, η (τριμερής) μορφή σονάτας τοποθετείται στην κορυφή της εξελικτικής πορείας από το απλούστερο δομικό στοιχείο – το μοτίβο – έως τις μεγάλες μουσικές μορφές, ως η “πλέον ανεπτυγμένη” μεταξύ αυτών, χάρη πρωτίστως στην μεσαία της ενότητα, την *επεξεργασία* (“Durchführung”).³⁰⁴ Τα δύο “θέματα” της *εκθέσεως*, αμφότερα οργανωμένα σε κλειστά δομικά τμήματα, βρίσκονται σε αντιθετική σχέση μεταξύ τους και διακρίνονται με όρους παρεμφερείς των χαρακτηρισμών του Marx: το “αρσενικό στοιχείο” είναι πιο εξωτερικευμένο, καταφατικό, ζωνρό και ισχυρό απ’ ό,τι το “θηλυκό στοιχείο” που κατανοείται ως πιο εσωτερικευμένο, ήπιο και απλό.³⁰⁵ Η *επεξεργασία* θεωρείται “μη-θεματική” (“nichtthematisch”), όχι γιατί δεν παρουσιάζει νέα θεματικά περιεχόμενα,³⁰⁶ αλλά πρωτίστως επειδή κάνει χρήση μεμονωμένων και ανακατεμένων μεταξύ τους μοτίβων των “θεμάτων” της *εκθέσεως*.³⁰⁷ Κατά τον Riemann, τα θέματα “διαλύονται” στην *επεξεργασία*, καταστρέφεται δηλαδή η δομική τους κλειστότητα και τα ίδια αναλύονται στα μοτιβικά τους

³⁰⁴ Βλ. Thaler, ό.π., σ. 15 και κυρίως 42-43.

³⁰⁵ Ο.π., σ. 47.

³⁰⁶ Ο.π., σ. 48. Το αίτημα αυτό υπαγορεύεται βεβαίως από το παλαιό αισθητικό δόγμα της “ενότητας στην πολλαπλότητα”, το οποίο, σύμφωνα με τον ίδιο τον Riemann, «συνιστά πάντοτε την απαίτηση που εγείρει το εποπτεύον ανθρώπινο πνεύμα καθώς απολαμβάνει όλα τα δημιουργήματα που οφείλουν να του παρέχουν αισθητική απόλαυση» (*Die Elemente der musikalischen Ästhetik*, Berlin – Stuttgart 1900, όπως παρατίθεται από την Thaler, ό.π., σ. 97). Αυτή η αρνητική αποτίμηση της εμφάνισης ενός νέου θέματος στην *επεξεργασία*, που απηχεί κυρίως τις απόψεις των θεωρητικών του δευτέρου ημίσεως του 19^{ου} αιώνας, επιβιώνει ακόμη και στο βιβλίο των Siegmund Levarie και Ernst Levy, *A Dictionary of Musical Morphology*, Institut für Mittelalterliche Musikforschung (Wissenschaftliche Abhandlungen, Bd. 29), Henryville – Ottawa – Binningen 1980, σ. 146.

³⁰⁷ Η Thaler (ό.π., σ. 52) υποστηρίζει ότι ο χαρακτηρισμός “μη-θεματική” για την *επεξεργασία* δεν ευσταθεί, στον βαθμό που η εμφάνιση ενός μεμονωμένου θεματικού στοιχείου, όπως π.χ. του αρχικού μοτίβου ενός θέματος, καθίσταται αντιπροσωπευτική ολόκληρου του θεματικού συμπλέγματος από το οποίο αυτό προέρχεται. Η σκέψη της είναι σίγουρα λογική· δεδομένου όμως του ότι ο όρος “θέμα” στον Riemann αναφέρεται στο σύνολο των μοτιβικο-θεματικών συστατικών που συγκροτούν ένα κλειστό μικροδομικό όλον, η *επεξεργασία* καταλήγει να είναι όντως “μη-θεματική”, αφού εντός της δεν παρουσιάζεται πλέον κανένα ολοκληρωμένο αφ’ εαυτού “θέμα” και άρα η (μάλλον αυτονόητη) ύπαρξη αντιπροσωπευτικών στοιχείων ενός τέτοιου “θέματος” δεν θεωρείται αρκετή για να αναπληρώσει την έλλειψή του. Σε άλλο σημείο της μελέτης της, η Thaler (ό.π., σ. 102) αναφέρεται στα τρία στοιχεία κατά τα οποία η *επεξεργασία* αποκλίνει από την συνολική μακροδομή της σονάτας: πρόκειται για την “ενότητα της τονικότητας”, για την “συμμετρία των κανονικά δομημένων φράσεων” και για την “παράθεση της μελωδίας σε μία [μόνο] φωνή”. Πράγματι, η *επεξεργασία* δίνει μεγαλύτερη έμφαση στην αρμονική περιπλάνηση, στην άρση της περιοδικής διάρθρωσης και στην αντιστικτική-αναπτυξιακή εξύφανση (“durchbrochene Arbeit”) απ’ ό,τι οι δύο εξωτερικές ενότητες· μεταξύ αυτών όμως, σημαντικότερη για τον Riemann είναι η έλλειψη περιοδικότητας των θεμάτων, καθώς η *επεξεργασία* είναι η ενότητα εκείνη που «συμφωνεί λιγότερο από κάθε άλλη με τις ήρεμες μορφές των θεμάτων», όπως άλλωστε επισημαίνει και η ίδια η Thaler (ό.π.). Αναφορικά με την διαδικασία ανάπτυξης των μοτίβων στην ίδια ενότητα, παρατίθεται επίσης η εύγλωττη άποψη του Riemann, ότι η *επεξεργασία* έχει ως καθήκον της «να αναμειξεί τυχαία τα στοιχεία των δύο θεμάτων που παρουσιάστηκαν στην πρώτη ενότητα και να τα συνδυάσει εναλλασσόμενα κατά τρόπον καλειδοσκοπικό» – η τελευταία αυτή έννοια είναι για τον Riemann συνώνυμη της απώλειας κάθε συμμετρίας (βλ. Thaler, ό.π.). Η ιδέα αυτή αναπτύσσεται αργότερα και από τον Günther Massenkeil, στο πλαίσιο της μελέτης του *Untersuchungen zum Problem der Symmetrie in der Instrumentalmusik W. A. Mozarts*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1962, σ. 83 και 87-88, όπου υποστηρίζεται ότι η μετρική συμμετρία των θεμάτων της *εκθέσεως* αίρεται κατά κανόνα στην *επεξεργασία* εξαιτίας της μοτιβικής αναπτύξεως, των δομικών-φραστικών επικαλύψεων, του μελωδικού διαχωρισμού και γενικότερα της έμφασης που δίνεται εδώ στις ασύμμετρες φραστικές δομές.

συστατικά, προκειμένου έτσι να αποτραπεί τυχόν πρόωμη επαναφορά τους (πριν την επανέκθεση) και συγχρόνως να δημιουργηθεί η αναγκαιότητα της μετέπειτα “συνθέσεως” τους: συνεπώς, ο κατακερματισμός των θεμάτων στην επεξεργασία έχει ως επακόλουθο την ανασύστασή τους στο πλαίσιο της επανεκθέσεως.³⁰⁸ Δεδομένης λοιπόν της θεματικής και τονικής αντιθέσεως στην έκθεση, οι αναπτυξιακές διαδικασίες που λαμβάνουν χώραν στην επεξεργασία οξύνουν την “ένταση” της συνολικής μορφής και λειτουργούν ως ένα περαιτέρω “αίτιο” που οδηγεί στην διπλή “λύση” της επανεκθέσεως: πράγματι, το “αποτέλεσμα” αυτής της διαδικασίας συνίσταται αφ’ ενός μεν στην θεματική αποκατάσταση της κλειστής δομής, με την οποία τα “θέματα” είχαν αρχικά εκτεθεί, και αφ’ ετέρου στην τονική τους εξισορρόπηση.³⁰⁹ Αυτές οι παρατηρήσεις του Riemann επί της δυναμικής των τριών ενότητων και των “θεμάτων” της μορφής σονάτας είναι ακριβώς που απουσιάζουν από την “σχολική προσέγγιση” τύπου Prout, αν και συνιστούν την ουσία των παρατηρήσεων του Marx και όσων έκτοτε ακολούθησαν την ίδια θεωρητική κατεύθυνση.

Ένα άλλο αξιοπρόσεκτο γεγονός στις αρχές του 20^{ου} αιώνας αφορά στην οριστική καθιέρωση των όρων “έκθεση” (“Exposition”), “επεξεργασία” (“Durchführung”) και “επανεκθεση” (“Reprise”) ταυτοχρόνως και για τις τρεις ενότητες της βασικής μορφής σονάτας. Στην γερμανόφωνη βιβλιογραφία, οι τρεις παραπάνω όροι εμφανίζονται για πρώτη φορά από κοινού στο εγχειρίδιο του Alfred Richter (1846-1911) *Die Lehre von der Form in der Musik* (Λειψία 1904), αλλά ο συνδυασμός τους έτυχε μεγαλύτερης διάδοσης μέσω της περίφημης στην εποχή της *Musikalische Formenlehre* του Hugo Leichtentritt (1874-1951), η πρώτη έκδοση της οποίας πραγματοποιήθηκε το 1911 στο Βερολίνο.³¹⁰ Η πραγμάτευση του Leichtentritt, παρ’ όλα αυτά, αποκλίνει ελάχιστα από το τριμερές μορφολογικό πρότυπο που αρκετά χρόνια νωρίτερα είχε περιγράψει ο Prout. Ως προς την έκθεση, ο Leichtentritt θεωρεί απαραίτητη αφ’ ενός μεν την μελωδική-θεματική (πέραν της αυτονόητης τονικής) αντίθεση ανάμεσα σε ένα “οξύ”, “πλαστικό” και έντονο ρυθμικά κύριο θέμα και σε ένα “ηπιότερο”, “ευλύγιστο” πλάγιο θέμα σε “λυρικό, αγίoso ύφος”,³¹¹ αφ’ ετέρου δε την προσθήκη ενός σύντομου “καταληκτικού ή τρίτου θέματος” αμέσως μετά το “δεύτερο” (με το οποίο μοιράζεται την δευτερεύουσα τονικότητα), το οποίο διαθέτει ισχυρό χαρακτήρα και συνήθως κάποια μοτιβική συγγένεια προς το “πρώτο” θέμα.³¹² Το κύριο θέμα, ειδικότερα, μπορεί να ολοκληρωθεί με τέλεια ή μισή πτώση, να συνδεθεί άμεσα (δίχως πτώση) με το “μεταβατικό επεισόδιο” ή ακόμη να συγκροτήσει μια “πρώτη ομάδα θεμάτων”, υπό την έννοια μιας

³⁰⁸ Thaler, ό.π., σ. 48 και 52. Ο Kunze (*Mozart: Sinfonie g-Moll...*, ό.π., σ. 76) αντιμετωπίζει το φαινόμενο της κατά τον Riemann “διάσπασης των θεμάτων” μόνον ως συνέπεια της άρσης της πτωτικά κλειστής δόμησης της εκθέσεως που συντελείται στην επεξεργασία. Μεταθέτοντας ωστόσο την έμφαση από την θεματική (“αποτέλεσμα”) στην αρμονική-δομική συνιστώσα (“αίτιο”), ο Kunze ρισκοκινδυνεύει μια θεώρηση πιο μονοδιάστατη και μονόπλευρη από εκείνη στην οποία καταχρηστικά ασκεί κριτική, αφού στην πραγματικότητα ο Riemann διατηρεί κάποια ισορροπία μεταξύ των δύο παραμέτρων, συνεκτιμώντας την συμβολή τους στην “διάλυση” και την “σύνθεση” των θεμάτων. Την πληρέστερη πάντως τοποθέτηση επί του ιδίου ζητήματος μπορούμε, κατά την γνώμη μου, να την αναζητήσουμε στο βιβλίο του Charles Rosen *Der Klassische Stil: Haydn, Mozart, Beethoven* (μτφρ. Traute M. Marshall), Bärenreiter, Kassel 1983, σ. 53-54: εκεί, ο Rosen δέχεται την συνεπίδραση του αρμονικού παράγοντος (αξιοποίηση απομεμακρυσμένων τονικών κέντρων και “δραματικών” εναρμονίσεων ενός θέματος, αποφυγή πτώσεων), της θεματικής παραμέτρου (διατήρηση και εξέλιξη της αναπτυξιακής διαδικασίας εξύφανσης μιας θεματικής ιδέας από το μαπαρόκ στον κλασικισμό) καθώς και της συντακτικής-δομικής συνιστώσας (άρση της συμμετρικής περιοδικότητας των “θεμάτων” της εκθέσεως που συνεπιφέρει διάσπαση του μελωδικού υλικού και που ενδεχομένως συνδυάζεται με αντιστικτική ύφανση), προκειμένου η ενότητα της επεξεργασίας να δημιουργήσει μια πολυδιάστατη “κλιμάκωση”.

³⁰⁹ Βλ. Thaler (ό.π., σ. 48), αν και η θεώρησή της θέτει στο περιθώριο την “αρμονική λύση” και επικεντρώνεται στην “θεματική-δομική αποκατάσταση”, αδυνατώντας έτσι να εξηγήσει ικανοποιητικά πώς αίρεται η “θεματική αντίθεση” της εκθέσεως στην επανέκθεση.

³¹⁰ Schmalzriedt, ό.π., σ. 37.

³¹¹ Hugo Leichtentritt, *Musical Form*, Harvard University Press, Cambridge 1951, σ. 123-124.

³¹² Ό.π., σ. 123-124 και 131-133.

αλυσίδος θεμάτων (όπως δηλαδή και στον Marx).³¹³ Το ακόλουθο “μεταβατικό επεισόδιο” συνήθως αναπτύσσει υλικό του κυρίου θέματος, προαναγγέλλοντας τρόπον τινά την *επεξεργασία*, ενώ η αρμονική του πορεία καταλήγει στην δεσπόζουσα της τονικότητας του πλαγίου θέματος (για την οποία αναφέρονται οι γνωστές περιπτώσεις σε μείζονα και ελάσσονα τρόπο).³¹⁴ Ο Leichtentritt περιλαμβάνει επιπλέον στην θεώρησή του το συνδυαστικό πέρασμα προς την επανάληψη της *εκθέσεως* ή την έναρξη της *επεξεργασίας*, καθώς και την δυνατότητα σύστασης μιας “δεύτερης” και μιας “τρίτης ή καταληκτικής ομάδος θεμάτων”.³¹⁵

Η *επεξεργασία* γίνεται και σε αυτήν την περίπτωση αντιληπτή ως “ελεύθερη φαντασία”, η οποία βασίζεται στην ανάπτυξη “κατά βούλησιν επιλεγμένων” μοτίβων της *εκθέσεως* που αναδιατάσσονται ελεύθερα· νέο θεματικό υλικό μπορεί να εισαχθεί σε συνδυασμό με το προϋπάρχον, αλλά αυτό συνιστά την εξαίρεση και όχι τον κανόνα. Στόχο και αποκορύφωμα της μετατροπικής περιπλάνησης, εξ άλλου, αποτελεί η επαναφορά της κύριας τονικότητας, στην οποία και επανεκτίθεται κατόπιν το “πρώτο” θέμα.³¹⁶ Στην περαιτέρω πορεία της *επανεκθέσεως* παρατίθενται και τα υπόλοιπα θέματα στην κύρια τονικότητα, με (σημαντική) διαφοροποίηση τουλάχιστον της μετάβασης, συχνά όμως και με διάφορες άλλες παραλλαγές και τροποποιήσεις του αρχικού τους χαρακτήρα.³¹⁷ Ο Leichtentritt επισημαίνει ακόμη περιπτώσεις “συγκεκριμένης επανεκθέσεως”, όπου η είσοδος του κυρίου θέματος δεν συμπίπτει απόλυτα με την επαναφορά της αρχικής τονικότητας και ως εκ τούτου η σύνδεση της *επεξεργασίας* με την *επανεκθεση* καθίσταται ελάχιστα αντιληπτή,³¹⁸ αλλά και “απατηλής επανεκθέσεως”, όπου το “πρώτο” θέμα ξεκινά σε τονικότητα διαφορετική της κύριας είτε δεν εμφανίζεται καθόλου.³¹⁹ Για την προαιρετική

³¹³ Ο.π., σ. 129.

³¹⁴ Ο.π., σ. 129-131.

³¹⁵ Ο.π., σ. 133.

³¹⁶ Ο.π., σ. 123 και 134-135. Ο Kunze (*Mozart: Sinfonie g-Moll...*, ό.π., σ. 71) παραθέτει επίσης τον σύντομο αρχικό ορισμό της *επεξεργασίας* κατά τον Leichtentritt, επικρίνοντάς τον στην συνέχεια ως πολύ γενικόλογο και ελάχιστα αποκαλυπτικό της ουσίας και της σκοπιμότητος της μεσαίας αυτής ενότητας της μορφής σονάτας. Είναι γεγονός ότι η θεώρηση του Leichtentritt θέτει υπό αμφισβήτηση, έως έναν βαθμό, την ίδια την αυτοτέλεια της ενότητας της *επεξεργασίας*: αν όντως ο στόχος της και η κορυφωσή της τίθενται έξω από τα όρια της και μετατίθενται στην έναρξη της *επανεκθέσεως*, τότε η *επεξεργασία* δεν συνιστά τίποτε περισσότερο από μια εκτενή προετοιμασία της ακόλουθης ενότητας. Με αυτήν την παρατήρηση βέβαια, ο Leichtentritt δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στον μακροδομικό αρμονικό σχεδιασμό της μορφής, προσεγγίζοντας μάλιστα μια από τις βασικές θέσεις του August Halm, όπως αυτή διατυπώνεται στο βιβλίο του *Von zwei Kulturen der Musik* (Georg Müller, München 1913, σ. 117), ότι δηλαδή η αρμονία και ο ρυθμός επέχουν σημαντικότερο δομικό ρόλο στην μορφή σονάτας απ’ ό,τι τα ίδια τα θέματα. Δίχως να θέλω να υπεισέλθω σε λεπτομέρειες όσον αφορά στην (ούτως ή άλλως ανιστορική) αντιμετώπιση της μορφής σονάτας εκ μέρους του Halm – ο οποίος μετατοπίζει το ιδεώδες της πραγμάτωσής της από την κλασσική σονάτα του Beethoven στην ρομαντική συμφωνία του Bruckner (βλ. σχετικά Thaler, ό.π., σ. 105-114) – πιστεύω ότι αξίζει στο σημείο αυτό να υποδειχθούν οι δύο προϋποθέσεις που θέτει ο Halm (ό.π., σ. 77-83) για την *επεξεργασία*. Η πρώτη από αυτές συνίσταται στην υποχρεωτική αξιοποίηση μοτιβικού υλικού της *εκθέσεως* – όχι όμως ολοκληρωμένων θεματικών ιδεών – που επιλέγεται ελεύθερα από τα ήδη εκτιθέμενα θέματα και συνεπώς αποκλείει αξιωματικά την εμφάνιση και ανάπτυξη νέων θεματικών στοιχείων στην *επεξεργασία*: η επιρροή του Riemann εδώ καθίσταται πλέον εμφανέστατη! Η δεύτερη προϋπόθεση της *επεξεργασίας* αφορά στην ελεύθερη αρμονική της πορεία, η οποία εντούτοις αποσκοπεί στην επαναπροσέγγιση της κύριας τονικότητας, δεδομένου ότι η τελευταία θεωρείται πως παραμένει ενεργή (αν και σε λανθάνουσα κατάσταση) καθ’ όλην την διάρκεια της *επεξεργασίας*, επιτυγχάνοντας τελικά να επιβάλλει την επαναφορά της συγχρόνως με την *επανεκθεση* του κυρίου θέματος. Πέραν της ταύτισης του Halm με την (ελάχιστα αιτιολογημένη) θέση του Leichtentritt, πιστεύω ότι η δεύτερη αυτή “προϋπόθεση” παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και επειδή σχετίζεται με την κυρίαρχη άποψη επί της θεώρησης της μορφής σονάτας κατά το δεύτερο ήμισυ του 20^{ου} αιώνας, η οποία (όπως θα διαπιστώσουμε παρακάτω) έθεσε στο περιθώριο την θεματική προσέγγιση της μορφής υπέρ της ανάδειξης του αρμονικού της υποβάθρου.

³¹⁷ Leichtentritt, ό.π., σ. 123, 148 και 155.

³¹⁸ Ο.π., σ. 148-154.

³¹⁹ Ο.π., σ. 154. Στην τελευταία περίπτωση, βέβαια, η ερμηνεία μιας τριμερούς σονάτας με *επανεκθεση* που δεν περιλαμβάνει καθόλου το κύριο θέμα, «επειδή η ενότητα της *επεξεργασίας* είχε μεταχειρισθεί το κύριο θέμα σχεδόν αποκλειστικά και είχε ήδη εξαντλήσει το ενδιαφέρον του» (ό.π.), έχει ήδη υποδειχθεί (με αφορμή

coda, τέλος, διακρίνονται δύο είδη: το πρώτο αφορά σε μια σύντομη σύνοψη και ανάπτυξη του κυρίου θέματος, ενώ το δεύτερο αναφέρεται σε μια εκτενή, έντονα αναπτυξιακή και ουσιαστικά αυτόνομη τέταρτη μακροδομική ενότητα, η οποία αντιμετωπίζεται ως “δεύτερη επεξεργασία”, σχεδόν ισοδύναμη της καθ’ εαυτής *επεξεργασίας*.³²⁰ Η παρουσίαση νέου θέματος στην *coda* γίνεται πάντως αποδεκτή μόνο σε εξαιρετικές περιπτώσεις.³²¹

Ειδικής αναφοράς τυγχάνει ακόμη το φαινόμενο της αναγωγής όλων των θεμάτων σε κοινό μοτιβικό απόθεμα, αν και τα σχετικά παραδείγματα παραδόξως περιορίζονται σε σονάτες για πιάνο του Beethoven και όχι σε έργα του Haydn.³²² Για τα μέρη σε αργή χρονική αγωγή, εξ άλλου, ο Leichtentritt προβλέπει την εφαρμογή τόσο του βασικού τριμερούς τύπου σονάτας όσο και της “συντομευμένης μορφής σονάτας” (χωρίς *επεξεργασία*).³²³ Η συνάφεια των θέσεων του με εκείνες του Prout τεκμαίρεται επίσης από την πραγμάτευση της υποτιθέμενης “μορφής σονάτινας”, τα ιδιαίτερα γνωρίσματα της οποίας (μικρές διαστάσεις, δομική απλότητα, ανάλαφρος χαρακτήρας των θεμάτων, αδιαμεσολάβητη σύνδεση του “πρώτου” με το “δεύτερο” θέμα, δραστικός περιορισμός της εκτάσεως ή πλήρης απαλοιφή της *επεξεργασίας* και της *coda*)³²⁴ ουδόλως στοιχειοθετούν ξεχωριστό μορφολογικό τύπο.

Αναλόγου περιεχομένου και φύσεως είναι η θεώρηση της μορφής σονάτας εκ μέρους του Percy Goetschius (1853-1943) στο πλαίσιο του διδακτικού του εγχειριδίου *The Larger Forms of Musical Composition* του 1915, όπου η διάταξη της ύλης και εν μέρει η ορολογία που χρησιμοποιείται ανάγονται απ’ ευθείας στον Marx. Ως θεμελιώδη δομική ιδέα της μορφής σονάτας ο Goetschius θεωρεί την *ενότητα* των δύο αντιθετικών θεμάτων της *εκθέσεως*, του κυρίου και του “δευτερεύοντος” (πρβλ. το “πλάγιο θέμα” στον Marx), για το οποίο μάλιστα υποστηρίζει με έμφαση ότι «θα πρέπει να είναι εξίσου σημαντικό με το πρώτο» και ότι ονομάζεται έτσι «μόνο γιατί καταλαμβάνει την δεύτερη θέση στην σειρά των θεμάτων». ³²⁵ Έχοντας προηγουμένως αναπτύξει τις “παρατακτικές” μορφές του ρόντο, ο Goetschius ξεκινά την διερεύνηση της σονάτας από την “μορφή σονάτινας”, η οποία βρίσκεται ως επί το πλείστον εφαρμογή σε μέρη αργής χρονικής αγωγής. Στην *έκθεση* διακρίνονται το κύριο θέμα (στην κύρια τονικότητα), η μετάβαση, το δευτερεύον θέμα (στην δευτερεύουσα τονικότητα) και – προαιρετικά – μία ή περισσότερες καταληκτικές ιδέες (“*codetta*”): χωρίς να επαναληφθεί, η *έκθεση* μπορεί είτε να ολοκληρωθεί με τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα είτε – και αυτό παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον – να συνδεθεί άμεσα με ένα μετατροπικό τμήμα “επαναφοράς”, το οποίο αναλαμβάνει να οδηγήσει ομαλά στην *επανεκθεση*. Η τελευταία επαναλαμβάνει με κάποιες τροποποιήσεις όλα τα περιεχόμενα της πρώτης ενότητας στην κύρια τονικότητα, ενώ η συνολική μορφή ενδέχεται να συμπεριλάβει στο τέλος μια ανεξάρτητη *coda*.³²⁶ Πέραν τούτου όμως, ο Goetschius αναφέρει και μερικές ακόμη, άκρως ενδιαφέρουσες περιπτώσεις διεύρυνσης του μορφολογικού αυτού τύπου: α) Αν το υλικό της “επαναφοράς” προς την *επανεκθεση* αναπτυχθεί αρκετά και αποκτήσει πιο αυτόνομο χαρακτήρα, μπορεί να δώσει την εντύπωση μιας ενδιάμεσης μορφής ανάμεσα στην “σονάτινα” και την “σονάτα”, αφού η αρχικά διμερής διάρθρωση τείνει σε αυτήν την περίπτωση να καταστεί τριμερής.³²⁷ Αυτός ο “ενδιάμεσος” τύπος σονάτας αντιστοιχεί

ανάλογη παρατήρηση του Prout) ότι είναι προβληματική· οι θεωρητικοί των αρχών του 20^{ου} αιώνας έχουν γενικότερα την τάση να αγνοούν την αναβίωση του παλαιότερου διμερούς τύπου σονάτας κατά τον 19^ο αιώνα και να τον αντιμετωπίζουν αποκλειστικά ως δήθεν “ελλιπές” παράγωγο του βασικού τριμερούς τύπου.

³²⁰ Leichtentritt, *ό.π.*, σ. 123 και 155.

³²¹ *Ο.π.*, σ. 157.

³²² *Ο.π.*, σ. 157-159.

³²³ *Ο.π.*, σ. 160.

³²⁴ *Ο.π.*, σ. 166.

³²⁵ Percy Goetschius, *The Larger Forms of Musical Composition*, Schirmer, New York 1915, σ. 150.

³²⁶ *Ο.π.*, σ. 151-152 και 156.

³²⁷ *Ο.π.*, σ. 161.

ουσιαστικά σε εκείνη την “διασταύρωση” διμερούς περιοδικής δομής με λανθάνουσα τριμέρεια που πολύ νωρίτερα είχε υποδειχθεί – αν και μόνο κατά τρόπον έμμεσο – από τον Koch· ο Goetschius, βέβαια, τον αντιμετωπίζει ως μια “ενδιάμεση βαθμίδα” εξέλιξης από την σονάτα χωρίς επεξεργασία προς την πλήρη μορφή σονάτας, πράγμα οπωσδήποτε εσφαλμένο από ιστορικής πλευράς αλλά σίγουρα ενδιαφέρον στο πλαίσιο της οργανικής ανάπτυξης του συνόλου των μουσικών μορφών. β) Υπό τον όρο “διευρυμένη μορφή σονατίνας”, ο συγγραφέας διαβλέπει την δυνατότητα ενσωμάτωσης ενός αναπτυξιακού τμήματος στην επανέκθεση, και συγκεκριμένως αμέσως μετά την (πλήρη ή τμηματική) επαναφορά του κυρίου θέματος (το οποίο προσφέρει και το υπό ανάπτυξη θεματικό υλικό) και οπωσδήποτε πριν την επαναφορά του δευτερεύοντος στην κύρια τονικότητα.³²⁸ Και αυτή η παρατήρηση είναι πολύ ουσιώδης, αρκεί κανείς να μην παρεξηγήσει το γεγονός ότι η συνολική μορφή εξακολουθεί να διαθέτει δύο μόνο μακροδομικές ενότητες, χωρίς κεντρική επεξεργασία. γ) Ο Goetschius κάνει ακόμη λόγο για την δυνατότητα μιας επιπρόσθετης επαναφοράς του κυρίου θέματος στο τέλος της επανεκθέσεως και ονομάζει αυτόν τον δομικό τύπο “μορφή σονατίνας με τελικό da capo”. Παρατηρεί επίσης ότι το αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας συγγενεύει με έναν τύπο της μορφής ρόντο (A B A Γ A), με την διαφορά ότι στην θέση ενός δεύτερου δευτερεύοντος θέματος (Γ) επανεκτίθεται στην κύρια τονικότητα το μοναδικό διαθέσιμο δευτερεύον θέμα (B).³²⁹ Ο τύπος αυτός, που θα μπορούσε σχηματικά να παρουσιασθεί ως A B A B A, εκτιμά όντως ότι ανήκει στις (πενταμερείς) μορφές ρόντο και όχι στους τύπους σονάτας, με κριτήριο την τριπλή περιοδική εμφάνιση του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα (αναφέρομαι βέβαια σε πραγματικές εμφανίσεις του κυρίου θέματος και όχι σε τυχόν επαναλήψεις του στο πλαίσιο της επανάληψης ευρύτερων ενοτήτων ή στην πιθανή επαναφορά ορισμένων στοιχείων του κυρίου θέματος στην *coda*)· ως εκ τούτου, η συγκεκριμένη μακροδομή τίθεται πέραν του αντικειμένου της παρούσας έρευνας.

Από τα παραπάνω συμπεραίνει κανείς ότι ο Goetschius κατορθώνει να διευρύνει την μορφολογική παράδοση των μέσων του 19^{ου} αιώνας με εύστοχες παρατηρήσεις, βασισμένες πάντοτε σε παραδείγματα από το κλασσικό και ρομαντικό ρεπερτόριο. Παρ’ όλα αυτά, για την καθ’ εαυτή μορφή σονάτας επαναφέρει στο προσκήνιο τον τελειώς άστοχο όρο “μορφή σονάτας-allegro”, θεωρώντας μάλιστα τον όρο “μορφή σονάτας” παραπλανητικό, επειδή αυτός ταυτίζεται με το είδος της σονάτας!³³⁰ Κατόπιν δε, προβαίνει στην ακόλουθη δήλωση: «Ο τίτλος [“σονάτα-allegro”] δεν υπαινίσσεται ότι η [μορφή] αυτή χρησιμοποιείται μόνο για το μέρος Allegro μιας σονάτας: μπορεί να εφαρμοσθεί σε οποιαδήποτε τεχνοτροπίας σύνθεση σε εκτενή μορφή και σε κάθε χρονική αγωγή (ή “μέρος”)³³¹ Έτσι όμως πέφτει σε μια σοβαρή αντίφαση ορολογίας και σημασιόμενου, την οποία είτε δεν αντιλαμβάνεται καθόλου, είτε εν τέλει δεν προσπαθεί να άρει, ενδεχομένως λόγω της συνειδητοποίησης της αδυναμίας του να επινοήσει έναν καταλληλότερο όρο. Ως προς τα περιεχόμενα, τώρα, του μορφολογικού αυτού τύπου, ο Goetschius δεν έχει να προσθέσει σπουδαία πράγματα σε όσα ήδη γνωρίζουμε. Αναφορικά με την έκθεση, γίνονται υποδείξεις που αφορούν στην προτίμηση της διμερούς δόμησης για το κύριο θέμα καθώς και στο εύρος των διαθέσιμων επιλογών ως προς τον χαρακτήρα του («τραγικό ή εύθυμο, ορμητικό ή μετρημένο, λυρικό ή δραματικό»), στην διάκριση ανάμεσα σε μετάβαση με ανεξάρτητο θεματικό περιεχόμενο και σε μετάβαση που συνδέεται άμεσα με το κύριο θέμα αναπτύσσοντας το υλικό του, στην αποφυγή της τονικότητας της υποδεσπόζουσας για το δευτερεύον θέμα και στην μικρότερη έκτασή του σε σχέση με το κύριο, γεγονός που εξηγείται από το ότι η ακόλουθη σειρά από

³²⁸ Ο.π., σ. 188.

³²⁹ Ο.π., σ. 211.

³³⁰ Θα πρέπει να διευκρινισθεί εδώ ότι για τον Goetschius τα είδη της σονάτας, του κοντσέρτου, της συμφωνίας κ.ο.κ. ορίζονται γενικώς ως “σύνθετες μορφές” (βλ. *The Larger Forms...*, ό.π., σ. 226-231)· οι έννοιες του είδους και της μορφής δεν έχουν συνεπώς διαχωρισθεί οριστικά ή μία από την άλλη στις αρχές του 20^{ου} αιώνας.

³³¹ Goetschius, *The Larger Forms...*, ό.π., σ. 164. Οι υπογραμμίσεις ανήκουν στο πρωτότυπο.

“codette” περιλαμβάνει αρκετές θεματικές ιδέες, η πρώτη εκ των οποίων συνήθως αντιτίθεται σε αμφοτέρα τα θέματα και χαρακτηρίζεται ως “θεματικώς σημαντική”, ενώ οι υπόλοιπες είτε εκθέτουν εντελώς νέο υλικό είτε ανάγονται στο κύριο θέμα – με άλλα λόγια, ο Goetschius περιορίζει την έννοια του δευτερεύοντος θέματος σε μία μόνο θεματική ιδέα και οτιδήποτε έπεται αυτού το κατατάσσει σε μια ομάδα καταληκτικών ιδεών (αν και ο ίδιος δεν αποδέχεται τον όρο “καταληκτικό θέμα”).³³² Έπειτα από μια άκρως σχολαστική αλλά αρκετά ασαφή περιγραφή των τρόπων με τους οποίους μπορεί να ολοκληρωθεί η *έκθεση*,³³³ ο συγγραφέας αναφέρεται στην *επεξεργασία*, δίνοντας έμφαση στην ελευθερία του χειρισμού του υλικού της πρώτης ενότητας (δίχως πάντως να αποκλείει και την εμφάνιση νέου υλικού) καθώς και της ίδιας της δόμησής της που είναι πάντοτε τμηματική, αν και χωρίς προκαθορισμένο αριθμό υποενοτήτων: για τις συνδέσεις αυτών των επιμέρους τμημάτων διευκρινίζεται ότι δεν είναι απαραίτητες πλήρεις πτωτικές διαδικασίες, ενώ ο αρμονικός σχεδιασμός αποφεύγει μόνο την κύρια τονικότητα, η οποία παρ’ όλα αυτά προετοιμάζεται κατά την διάρκεια του τελευταίου τμήματος που λειτουργεί ως “επαναφορά”.³³⁴ Έτσι, στην συνέχεια μπορεί να εισαχθεί η *επανεκθεση*, ενίοτε με συντομευμένο το κύριο θέμα και προφανώς με τροποποιημένη την μετάβασή της, ούτως ώστε το δευτερεύον θέμα και οι “codette” να επανεκτεθούν στην κύρια τονικότητα.³³⁵ Ως ιδιαίτερες περιπτώσεις αναφέρονται επιπλέον α) η μερική ή ολική επανεκθεση του κυρίου θέματος σε τονικότητα διαφορετική της αρχικής, β) η έναρξη (και μόνον!) της επανεκθέσεως του δευτερεύοντος θέματος από κάποια άλλη τονικότητα,³³⁶ γ) οι “μετατοπίσεις” των θεματικών στοιχείων στην *επανεκθεση*, που ως επί το πλείστον επιφέρουν την αντιστροφή της σειράς εμφάνισης των θεμάτων,³³⁷ και δ) η “παράλειψη του κυρίου θέματος μετά την επεξεργασία” (η μακροδομική αυτή “σύντμηση” αιτιολογείται σχεδόν πάντοτε στην βάση της “κατάχρησης” του υλικού του κυρίου θέματος στο πλαίσιο της *επεξεργασίας*) ή – πολύ πιο σπάνια – η παράλειψη του δευτερεύοντος θέματος.³³⁸ Ιδιαίτερη έμφαση, τέλος, δίνεται στην *coda*, η οποία αποσκοπεί στην θεματική

³³² Βλ. ό.π., σ. 165-166. Μόνον ως πολύ σπάνια εξαίρεση, ο Goetschius (*The Larger Forms...*, ό.π., σ. 209) αποδέχεται την δυνατότητα ύπαρξης ενός “διπλού δευτερεύοντος θέματος” ή “δύο δευτερευόντων θεμάτων στην σειρά”, ερμηνεύοντας το δεύτερο από αυτά ως ανάπτυγμα της “πρώτης codetta” που καθίσταται πλέον “γνήσιο θέμα”. Η έννοια της “θεματικής ομάδος” (που ήδη υφίσταται σε προγενέστερους θεωρητικούς), παρ’ ότι είναι σίγουρα γνωστή στον Goetschius, δεν φαίνεται ωστόσο να του είναι και ιδιαίτερα προσφιλή.

³³³ Ο Goetschius (*The Larger Forms...*, ό.π., σ. 167) αναφέρει σχετικά ότι η *έκθεση* μπορεί να ολοκληρωθεί: α) με μια ολοκληρωμένη και εμφαντική τέλεια πτώση που ακολουθείται από διπλή διαστολή για την υπόδειξη της επανάληψης της *εκθέσεως*· β) με δύο διαφορετικές καταλήξεις που επιτρέπουν αφ’ ενός την επανάληψη της *εκθέσεως* και αφ’ ετέρου την μετάβαση στην *επεξεργασία* με μικρές ρυθμικές είτε αρμονικές αλλαγές· γ) κατά τον ίδιο τρόπο, μόνο που η πρώτη κατάληξη μπορεί να είναι μια σύντομη “επαναφορά” προς την επανέναρξη της *εκθέσεως*, ενώ η δεύτερη μια παρόμοια “μετάβαση” προς την *επεξεργασία*· δ) με ρευστοποίηση της τελικής φράσεως και άμεση σύνδεση αρχικά με την επανέναρξη της *εκθέσεως* και κατόπιν με την είσοδο της *επεξεργασίας* (η περίπτωση αυτή επισημαίνεται μάλιστα ότι στην πράξη είναι ταυτόσημη με την προηγούμενη)· και ε) χωρίς ένδειξη επανάληψης της *εκθέσεως*. Κατ’ ουσίαν, ο Goetschius αναλώνεται σε διακρίσεις μεταξύ λειτουργικών ομοειδών περιπτώσεων, βασιζόμενος σε επουσιώδεις “εξωτερικές” ενδείξεις, όπως π.χ. στην διπλή διαστολή. Τέτοιου είδους τυπολογία όμως δεν είναι μονάχα δύσχρηστη αλλά εν τέλει και άχρηστη.

³³⁴ Goetschius, *The Larger Forms...*, ό.π., σ. 168-169. Σε άλλο σημείο του ίδιου εγχειριδίου (ό.π., σ. 206), γίνεται αναφορά στην εισαγωγή ενός “ενδιάμεσου θέματος” υπό τύπον “νέου θεματικού επεισοδίου” στην *επεξεργασία*, το οποίο μπορεί να δώσει την εντύπωση ενός δεύτερου δευτερεύοντος θέματος (γεγονός που παραπέμπει σε μορφές ρόντο) και που σε κάθε περίπτωση διακόπτει είτε περιορίζει σε μεγάλο βαθμό την καθ’ εαυτή αναπτυξιακή διαδικασία της *επεξεργασίας* (η οποία εννοείται ότι “οφείλει” να βασίζεται σε θεματικό υλικό της *εκθέσεως*). Βλέπουμε επομένως ότι ο Goetschius μπορεί μεν να μην απορρίπτει κατηγορηματικά την εμφάνιση ενός εντελώς νέου θέματος στην *επεξεργασία* (όπως κάνει π.χ. ο Riemann), δεν παύει ωστόσο να το θεωρεί ως ένα ξένο και εμβόλιμο σε αυτήν στοιχείο.

³³⁵ Goetschius, *The Larger Forms...*, ό.π., σ. 176.

³³⁶ Ό.π., σ. 197.

³³⁷ Ό.π., σ. 214-215.

³³⁸ Ό.π., σ. 213-214. Η ανιστορική αυτή εξαγωγή του διμερούς τύπου σονάτας από τον τριμερή (μέσω αφαίρεσης) μας είναι ήδη γνωστή από τους Prout και Leichtentritt. Ο Goetschius προβαίνει επίσης σε μια

και τονική εξισορρόπηση και ολοκλήρωση της μακροδομής, άλλοτε ως “δεύτερη επεξεργασία” (ερχόμενη σε κάποιου είδους συνάφεια προς την καθ’ εαυτήν επεξεργασία) και άλλοτε με την δημιουργία μιας κλιμάκωσης ή απλώς μιας λαμπερής κατάληξης: ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει η αναφορά στην περιοχή της υποδεσπόζουσας,³³⁹ δεδομένου του ότι μέχρι τον Marx αρκετοί θεωρητικοί έκαναν λόγο γι’ αυτήν, αλλά πάντοτε στο πλαίσιο της επανεκθέσεως και όχι, όπως εδώ, στην *coda*.

Μια εξαιρετική ερευνητική συμβολή της ίδιας περιόδου συνιστά το εκτενές άρθρο του Wilhelm Fischer (1886-1962) “Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils”, που δημοσιεύτηκε στην Λειψία το 1915.³⁴⁰ Πρόκειται για μια διεξοδική διερεύνηση του κλασσικού ύφους (σε σύγκριση με το όψιμο μπαρόκ) που άφησε εποχή και από την οποία δεν θα ήταν δυνατόν να απουσιάζει η συζήτηση περί της μορφής σονάτας. Σε αντίθεση όμως με τους προαναφερόμενους συγγραφείς, ο Fischer επικεντρώνεται πρωτίστως σε άκρως ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις σχετικά με την τεχνοτροπία και τις προσωπικές προτιμήσεις του Haydn, του Mozart και (δευτερευόντως) του Beethoven επί της εφαρμογής της μορφής σονάτας, οι οποίες μπορούν να σχολιασθούν κατά τρόπον πιο γόνιμο κατά την αναλυτική προσέγγιση των έργων των τριών συνθετών που θα ακολουθήσει στο επόμενο κεφάλαιο της παρούσας μελέτης. Εδώ, παρ’ όλα αυτά, θα μπορούσαν να μας απασχολήσουν ορισμένες γενικές ιδιότητες της μακροδομικής οργάνωσης της σονάτας.

Κατά πρώτον λοιπόν, ως επισημανθεί ότι ο Fischer εξετάζει αποκλειστικά τον τριμερή τύπο σονάτας,³⁴¹ ο οποίος δεν συνδέεται με κάποια ορισμένη χρονική αγωγή.³⁴² Η έκθεση εμπεριέχει κύριο θέμα, μετάβαση, πλάγιο θέμα, “επίλογο” και “καταληκτική επικύρωση”, με πιθανή την παρεμβολή μιας ακόμη μεταβάσεως ανάμεσα στο πλάγιο θέμα και τον “επίλογο” καθώς και την μεσολάβηση συνδετικού περάσματος προς την επανάληψη της εκθέσεως είτε την έναρξη της επεξεργασίας.³⁴³ Ο “επίλογος” υποδεικνύει ένα καταληκτικό θέμα, ενώ η “καταληκτική επικύρωση” συνίσταται σε ορισμένους πτωτικούς σχηματισμούς (επομένως πρόκειται για μια έκφραση συνώνυμη του όρου “codetta”).

Η πραγμάτευση της επεξεργασίας ξεκινά από τον τύπο της “τροποποιημένης εκθέσεως”, ο οποίος περιλαμβάνει το κύριο θέμα στην δευτερεύουσα τονικότητα, την μετάβαση (κάπως αλλαγμένη) και τον “επίλογο” σε μίαν άλλη συγγενική τονικότητα: έπειτα δε από πτώση στην τελευταία αυτή τονικότητα (συνήθως στην σχετική ελάσσονα, όσον αφορά στον μείζονα τρόπο), ακολουθεί μια περίοδος επαναφοράς προς την κύρια τονικότητα.³⁴⁴ Οι προδιαγραφές αυτές αντιστοιχούν εν πολλοίς στο πρώτο είδος κατασκευής

ενδιαφέρουσα σύγκριση του διμερούς αυτού τύπου με την “διευρυμένη μορφή σονατίνας”, την οποία και παραθέτω αυτούσια: «Η διαφορά έγκειται στον χαρακτήρα της επεξεργασίας / ανάπτυξης [Development]: στην διευρυμένη σονατίνα, το κύριο θέμα υφίσταται όντως, σε μια “ανεπτυγμένη” μορφή ή επέκταση: εδώ [αντιθέτως] υπάρχει μια γνήσια επεξεργασία, την οποία θα ακολουθούσε το κύριο θέμα, εάν [βεβαίως] δεν είχε παραλειφθεί» (*The Larger Forms...*, ό.π., σ. 213). Για την περίπτωση μιας επανεκθέσεως χωρίς το δευτερεύον θέμα, ο Goetschius δίνει παραδείγματα μόνον από έργα του Felix Mendelssohn-Bartholdy (βλ. ό.π., σ. 214).

³³⁹ Για όλα τα παραπάνω, βλ. Goetschius, *The Larger Forms...*, ό.π., σ. 178-179.

³⁴⁰ Wilhelm Fischer, “Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils: Versuch einer vergleichenden Charakteristik des altklassischen und Wiener klassischen Instrumentalstils”, *Studien zur Musikwissenschaft (Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich) – Drittes Heft*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1915, σ. 24-84.

³⁴¹ Βλ. ιδίως ό.π., σ. 70-73.

³⁴² Ο.π., σ. 70.

³⁴³ Ο.π.

³⁴⁴ Ο.π., σ. 71 και 72. Ο όρος “τροποποιημένη έκθεση” – ή “παρηλλαγμένη έκθεση”, αν και η δεύτερη αυτή διατύπωση παραπέμπει περισσότερο στην τεχνική της παρηλλαγμένης επαναλήψεως της εκθέσεως – για αυτού του τύπου την επεξεργασία έχει έκτοτε χρησιμοποιηθεί και από άλλους ερευνητές, προκειμένου να καταδειχθεί ακριβώς ότι στα έργα της προκλασσικής περιόδου η μεσαία ενότητα του τριμερούς τύπου σονάτας δεν διαθέτει απαραίτητα ούτε το στοιχείο της μοτιβικής ανάπτυξης ούτε την έκταση που αυτή προσλαμβάνει κατά κανόνα στον ύστερο Haydn και στον Beethoven. Ο John Vinton, εντούτοις, στο άρθρο του “The Development Section in early Viennese Symphonies: a Re-valuation”, *The Music Review* 24, 1963, σ. 13 και 22, αντιμετωπίζει με

της δεύτερης κύριας περιόδου του Koch, αν και ο Fischer επισημαίνει ότι συνήθως χρησιμοποιούνται μεμονωμένα κάποια από αυτά τα στοιχεία και όχι όλα μαζί, ενώ επιπλέον παρατηρούνται και ορισμένες τροποποιήσεις τους: για παράδειγμα, το κύριο θέμα συχνά καθίσταται αντικείμενο αλυσιδοποίησης και εμφανίζεται σε τονικότητα διαφορετική από την δευτερεύουσα της *εκθέσεως*, πριν από αυτό μπορεί να αξιοποιηθεί ακόμη και καταληκτικό υλικό της *εκθέσεως*, ενώ στην τονικότητα-στόχο της *επεξεργασίας* κατά κανόνα αναπτύσσονται μοτίβα και του πλαγίου “μελωδικού” θέματος.³⁴⁵ Ως διαφορετικό τύπο *επεξεργασίας* ο Fischer υποδεικνύει μια “πρωτόγονη” εκδοχή μικρής εκτάσεως, η οποία βασίζεται ουσιαστικά σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας (συνεπώς δεν διαθέτει ενδιάμεσο τονικό σταθμό) και ενδέχεται ακόμη και να μην σχετίζεται μοτιβικά με την *έκθεση*.³⁴⁶ τέτοιου είδους χαρακτηριστικά παραπέμπουν εμμέσως στην μεσαία ενότητα της “διασταύρωσης” τριμερούς (από θεματικής επόψεως) και διμερούς (από αρμονικής πλευράς) σονάτας που έχει ήδη υποδειχθεί στον Koch. Παρ’ όλα αυτά, ο Fischer παραδέχεται ότι μεταξύ των δύο προαναφερόμενων “τύπων” *επεξεργασίας* μπορούν να βρεθούν και άλλες “ενδιάμεσες” περιπτώσεις.³⁴⁷

Η τυπική εκδοχή *επανεκθέσεως* θεωρείται “πλήρης” και “πιστή” ως προς το θεματικό υλικό και την σειρά με την οποία αυτό επανεκτίθεται. Η παραμονή στην κύρια τονικότητα, εξ άλλου, διασφαλίζεται χάρη στην τροποποίηση της μεταβάσεως. Στον ελάχιστο τρόπο ωστόσο, ο Fischer διακρίνει τρεις διαφορετικές περιπτώσεις αρμονικού σχεδιασμού: ο Mozart δείχνει να προτιμά την επανέκθεση του πλαγίου θέματος και όλων όσα ακολουθούν στην ελάχιστο τονική· ο Haydn, αντιθέτως, επιλέγει συνήθως την μεταφορά όλων αυτών των τμημάτων στην ομώνυμη μείζονα· και ο Beethoven, τέλος, συνδυάζει ενίοτε τις δύο παραπάνω δυνατότητες, επανεκθέτοντας το μεν πλάγιο θέμα στην ομώνυμη μείζονα, αλλά τα ακόλουθα καταληκτικά θεματικά στοιχεία στην ελάχιστο τονική.³⁴⁸ Στις μη τυπικές διαδικασίες επανεκθέσεως, ο Fischer περιλαμβάνει την μερική ή ολική επαναφορά του κυρίου θέματος σε τονικότητα διαφορετική της κύριας (για την πρώτη περίπτωση, κατά την οποία η αρχική τονικότητα προσεγγίζεται στην πορεία του κυρίου θέματος, αναφέρεται επιπροσθέτως ο χαρακτηρισμός του Heinrich Jalowetz “ψευδο-επανεκθεση”),³⁴⁹ καθώς και

σκεπτικισμό την προαναφερόμενη ορολογία, διότι κατά την γνώμη του αυτή υποκρύπτει αφ’ ενός μεν μια υποτίμηση των αναπτυξιακών διαδικασιών – που εντούτοις εντοπίζονται στην μεσαία ενότητα έργων των Georg Matthias Monn, Georg Christoph Wagenseil και φυσικά του πρώιμου Haydn (αλυσίδες, αντιστικτική υφή, συνδυασμός με νέα μελωδικά στοιχεία, παραλλαγή είτε ανάπτυξη, σύμπτυξη ή διεύρυνση, ακόμη δε και διαδικασία ρευστοποίησης των θεματικών ιδεών· βλ. σχετικά: ό.π., σ. 13-14 και 17-20) – και αφ’ ετέρου μια τάση αμφισβήτησης της ίδιας της αυτονομίας της *επεξεργασίας*, παρά το γεγονός ότι η έκτασή της μπορεί να είναι σχεδόν ίση με των υπόλοιπων δύο ενότητων και ο αρμονικός της σχεδιασμός δεν αποσκοπεί απαραίτητα στην προετοιμασία της επανεκθέσεως του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα (βλ. ό.π., σ. 13 και 22). Οι επισημάνσεις του Vinton είναι αναμφίβολα ορθές· δεν συμμαρτίζω ωστόσο τον σκεπτικισμό του όσον αφορά στον όρο “τροποποιημένη έκθεση”, αφού τον αντιλαμβάνομαι μόνον ως μεταφορική έκφραση που προσδιορίζει ειδικότερα ένα είδος διαμόρφωσης της (μεσαίας) ενότητας της *επεξεργασίας* του τριμερούς τύπου σονάτας.

³⁴⁵ W. Fischer, ό.π., σ. 71-72. Ο δεύτερος τρόπος κατασκευής της *επεξεργασίας* κατά τον Koch θα μπορούσε επομένως να εκληφθεί ως μία από τις πολλές δυνατές παραλλαγές του πρώτου τύπου *επεξεργασίας* του Fischer! Ο τελευταίος αναφέρεται συμπληρωματικά σε αναπτυξιακές τεχνικές – όπως τον αντιστικτικό συνδυασμό μοτίβων της *εκθέσεως*, τον συνδυασμό τους με νέα μελωδικά στοιχεία, την αλυσιδοποίηση, την διάσπαση των θεμάτων και την σταδιακή αναγωγή τους στα συστατικά τους μοτίβα (αυτό που στις μέρες μας αποκαλούμε διαδικασία “ρευστοποίησης”) – καθώς και στο φαινόμενο της προαναγγελίας της επανεκθέσεως του κυρίου θέματος μέσω μοτίβων του, που εισάγονται και αναπτύσσονται κατά την διάρκεια της περιόδου επαναφοράς, η οποία συχνά λαμβάνει την μορφή ενός ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της κύριας τονικότητας (ό.π., σ. 72-73).

³⁴⁶ W. Fischer, ό.π., σ. 73. Αναφορά σε τέτοιου είδους μεσαία μετατροπική ενότητα, χωρίς χρήση και ανάπτυξη των θεματικών στοιχείων της *εκθέσεως*, γίνεται και από τους Levarie και Levy, ό.π., σ. 145 και 146.

³⁴⁷ W. Fischer, ό.π., σ. 73.

³⁴⁸ Ό.π., σ. 70.

³⁴⁹ Βλ. συγκεκριμένα: Heinrich Jalowetz, “Beethoven’s Jugendwerke in ihren melodischen Beziehungen zu Mozart, Haydn und Ph. E. Bach”, *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft: Zwölfter Jahrgang 1910-1911*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911, σ. 434-438 και ιδίως 436.

την αντεστραμμένη σειρά εμφάνισης των βασικών θεμάτων (όπου μάλιστα το κύριο θέμα εκλαμβάνεται πλέον ως “coda”).³⁵⁰

Η *coda*, μικρότερης ή μεγαλύτερης εκτάσεως, συνιστά γνώρισμα των ύστερων μόνο έργων των Haydn και Mozart, επομένως η χρήση της περιορίζεται στο ώριμο κλασσικό ύφος. Πέραν της ενίσχυσης των πωτικών χειρονομιών, η *coda* μπορεί να διαμορφώνεται αναπτυξιακά, ενώ ορισμένες φορές δύναται να αποτελέσει ακόμη και το επιστέγασμα της συνολικής μορφής με έναν αντιστικτικό χειρισμό του βασικού μοτιβικού υλικού. Στον Beethoven, τέλος, παρατηρείται το φαινόμενο η έναρξη της *coda* να είναι ανάλογη της *επεξεργασίας*: ο Fischer θεωρεί λοιπόν ότι η τεχνική αυτή επιτρέπει την σύνδεση της *επανεκθέσεως* με την *coda* κατά τρόπον ανάλογο εκείνης ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επεξεργασία*.³⁵¹

Πολύ περιορισμένου ενδιαφέροντος, αντιθέτως, είναι οι παρατηρήσεις επί των μορφών σονάτας που περιλαμβάνονται σε μελέτες της ίδιας χρονικής περιόδου των Helena Marks και William Henry Hadow (1859-1937).³⁵² Ο βασικός τριμερής τύπος εμφανίζεται στο βιβλίο της Marks με ένα σωρό ονομασίες – από ατυχείς (“σονάτα-allegro”, “μορφή πρώτου μέρους”) έως αρκετά ασαφείς (“ανεπτυγμένη τριμερής μορφή”, “μέρος συνέχειας”!)³⁵³ – αλλά κατ’ ουσίαν εδώ επαναλαμβάνονται στοιχεία που έχουν ήδη θιγεί από τους Prout και Goetschius. Τίποτε νέο δεν εντοπίζεται και στην σύντομη εξέταση της “μορφής σονάτας” του Hadow, πέραν της παρατηρήσεως ότι η καταφανής απουσία κάποιου στοιχείου από το “κύριο σώμα του έργου” (προφανώς από την ενότητα της *επανεκθέσεως*) είναι πολύ πιθανόν να εξισοροπηθεί με την επανεμφάνισή του στην *coda*,³⁵⁴ γεγονός που ενισχύει βέβαια περαιτέρω την συμπληρωματική της λειτουργία. Άλλοι τύποι σονάτας παρατίθενται μόνο στο βιβλίο της Marks, αλλά μαρτυρούν την έμμεση προέλευσή τους από τον Prout, μέσω του Hadow,³⁵⁵ τόσο σε επίπεδο ορολογίας (“τροποποιημένη ή συντομευμένη μορφή σονάτας” για την σονάτα χωρίς *επεξεργασία* και “παλαιά μορφή σονάτας” για τον διμερή τύπο), όσο και σε επίπεδο περιεχομένων – αν και η επιλογή του όρου “μελωδίες” αντί για “θέματα” όσον αφορά στον παλαιό διμερή τύπο σονάτας υπαινίσσεται μάλλον μια ενδιαφέρουσα αξιολογική τοποθέτηση της Marks επί του θεματικού χαρακτήρος των μορφωμάτων που εμφανίζονται σε συνθέσεις του Scarlatti ή διαφόρων άλλων εκπροσώπων του προκλασσικισμού.³⁵⁶

Μια πρώτης τάξεως ερευνητική συμβολή συναντάμε το 1935, στην πολύ μεθοδική και συστηματική φύσεως εργασία του Rudolf von Tobel (γεν. 1903) *Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik*,³⁵⁷ σημαντικό μέρος της οποίας είχε προηγουμένως κατατεθεί ως διδακτορική διατριβή στο Πανεπιστήμιο της Βέρνης – πρόκειται συνεπώς για μια από τις παλαιότερες “θέσεις” πάνω στο αντικείμενο της μορφολογίας. Οι τρεις ενότητες της μορφής σονάτας (“Sonatensatz”) ορίζονται όπως στον Leichtentritt. Η *έκθεση* περιλαμβάνει το κύριο θέμα ή θεματική ομάδα, την μετάβαση, το πλάγιο θέμα (ή θεματική ομάδα, επίσης) και την καταληκτική ομάδα, που συνίσταται ειδικότερα σε ένα καταληκτικό θέμα (ή περισσότερα)

³⁵⁰ W. Fischer, ό.π., σ. 70. Ξαφνιάζει δυσάρεστα, εντούτοις, το τελικό συμπέρασμα του Fischer (ό.π.): «Όλες αυτές οι μη κανονικότητες [στον σχεδιασμό της *επανεκθέσεως*] συνιστούν αταβισμούς, εκούσιες ή ακούσιες οπισθοδρομήσεις σε πιο πρωτόγονες τεχνικές!»

³⁵¹ W. Fischer, ό.π., σ. 71.

³⁵² F. Helena Marks, *The Sonata, its Form and Meaning, as exemplified in the Piano Sonatas by Mozart: A Descriptive Analysis*, William Reeves, London 1921, σ. xxx-xxxv· William Henry Hadow, *Beethoven's Op. 18 Quartets*, Oxford University Press, London 1926, σ. 11-13.

³⁵³ Marks, ό.π., σ. xxx-xxxι.

³⁵⁴ Hadow, ό.π., σ. 13.

³⁵⁵ Η μεσολάβηση αυτή αναφέρεται σε υποσημείωση στο πόνημα της Marks, ό.π., σ. xl.

³⁵⁶ Βλ. Marks, ό.π., σ. xxxv-xxxvi (για την σονάτα χωρίς *επεξεργασία*) και xl (για τον διμερή τύπο σονάτας).

³⁵⁷ Rudolf von Tobel, *Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik*, Paul Haupt, Bern – Leipzig 1935.

και στον “επίλογο”.³⁵⁸ Πέραν της τονικής τους διαφοροποίησης, τα βασικά θέματα διακρίνονται και χάρη στην αντίθεση του ενεργητικού προς τον παθητικό ή λυρικό-ασματικό τους χαρακτήρα.³⁵⁹ Εντούτοις, ιδίως στο ύστερο έργο των Haydn και Mozart (ενίοτε όμως και στον Beethoven) παρατηρείται συχνά μια τάση εξαγωγής του πλαγίου θέματος από το κύριο, με συνέπεια τα δύο βασικά θέματα να συγγενεύουν μεταξύ τους, αφού το πλάγιο συνιστά ουσιαστικά μια ελαφρώς παρηλλαγμένη επανάληψη του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα. Ως εκ τούτου, μελωδική αντίθεση μπορεί πλέον να επιτευχθεί μόλις με το καταληκτικό θέμα, αν και η μελωδική ταύτιση του κυρίου με το πλάγιο θέμα δεν αποτρέπει παράλληλα την μεταξύ τους διαφοροποίηση σε επίπεδο αρμονίας, δυναμικής, ενορχήστρωσης κ.λπ. Επίσης, είναι δυνατόν ο συνθέτης να επιδιώξει την διαφοροποίηση της μετάβασης σε σχέση με το κύριο θέμα και στην συνέχεια να επανεμφανίσει το αρχικό υλικό στην δευτερεύουσα τονικότητα ως μια νέα αφετηρία, ανατρέποντας δηλαδή τις τυπικές σχέσεις μεταξύ των συστατικών της *εκθέσεως*. Γι’ αυτό, σε αντίθεση με παλαιότερους θεωρητικούς (όπως φερ’ ειπείν ο Marx), ο Tobel αντιμετωπίζει θετικά την πρακτική της “μονοθεματικότητας”, ως εναλλακτική δυνατότητα ή ακόμη και ως αντίδραση στην αρχή της “διθεματικής μορφής σονάτας” του 19^{ου} αιώνας.³⁶⁰ Άλλοι τρόποι διασύνδεσης των τμημάτων της *εκθέσεως* μεταξύ τους μπορούν να επιτευχθούν με την διατήρηση ενός κοινού συνοδευτικού μοντέλλου στα δύο βασικά θέματα (κυρίως σε αργά μέρη),³⁶¹ με τον αντιστικτικό συνδυασμό ενός μοτιβου του κυρίου θέματος με τα νέα θεματικά στοιχεία του πλαγίου,³⁶² με την τμηματική επανάληψη και περαιτέρω ανάπτυξη του κυρίου θέματος στην μετάβαση,³⁶³ με ένα είδος προετοιμασίας (προαναγγελίας) του πλαγίου θέματος κατά την μετάβαση,³⁶⁴ καθώς και με την – ιδιαιτέρως συχνά εφαρμοζόμενη – μοτιβική εξάρτηση της καταληκτικής ομάδος από το κύριο θέμα, μέσω της οποίας δίνεται η αίσθηση μιας συμμετρικής τριμερούς διαρθρώσεως της *εκθέσεως* στην βάση του μοτιβικού της υλικού.³⁶⁵

Στην ενότητα της *επεξεργασίας* αναπτύσσεται το θεματικό-μοτιβικό υλικό της *εκθέσεως* με μεγαλύτερη αρμονική κίνηση.³⁶⁶ Παρ’ όλα αυτά, η εμφάνιση νέου μοτιβικού υλικού (σε αλληλοδιαπλοκή με ήδη γνωστά θεματικά στοιχεία) είτε ακόμη ενός νέου,

³⁵⁸ Ο.π., σ. 19-20 και 82. Σε άλλα σημεία της μελέτης του (ό.π., σ. 79 και 82), ο Tobel ορίζει την διάκριση ανάμεσα σε θέματα (αρμονικώς κλειστά, αυτόνομα μοτιβικά συμπλέγματα) και μεταβάσεις (τμήματα μετατροπικού-αναπτυξιακού χαρακτήρος είτε εν είδει περάσματος) καθώς και μεταξύ θεματικής περιοχής ή ομάδος και θέματος (π.χ. “Hauptsatz” έναντι “Hauptthema”): παράλληλα, εκφράζει την διαφωνία του με την χρήση του όρου “δεύτερο θέμα” αντί του “πλαγίου θέματος”, επισημαίνοντας ότι το δεύτερο κατά σειρά εμφάνισης “θέμα” μιας σονάτας μπορεί στην πραγματικότητα να εντάσσεται στην κύρια θεματική ομάδα ή ακόμη στην μετάβαση (ως “μεταβατικό θέμα”): υπό αυτήν βεβαίως την έννοια, δίνεται πλέον έμφαση στην λειτουργία και όχι στην τοποθέτηση των “θεμάτων” εντός της *εκθέσεως*.

³⁵⁹ Tobel, ό.π., σ. 20.

³⁶⁰ Ο.π., σ. 80 και 116-119. Ας επισημανθεί εδώ με αυτήν την αφορμή ότι το εννοιολογικό περιεχόμενο του όρου “μονοθεματικότητα” αναφέρεται ουσιαστικά μόνο στο μοτιβικό-θεματικό υλικό του κυρίου και του πλαγίου θέματος, επομένως σε ένα μέρος της *εκθέσεως* και όχι στο σύνολό της. Η σχετικότητα του όρου αυτού αποκαλύπτεται όχι μονάχα στην περίπτωση εμφάνισης νέων ιδεών στην μετάβαση είτε (συνηθέστερα) στην καταληκτική ομάδα της *εκθέσεως*, αλλά και όταν ακόμη στο πλαίσιο μιας πλάγιας θεματικής ομάδος η μοτιβική της αναγωγή στο κύριο θέμα περιορίζεται στην έναρξή της, ενώ στην εξέλιξή της εκτίθενται νέες θεματικές ιδέες. Εν τέλει, η “μονοθεματικότητα” μπορεί να οριστεί μόνο σε σχέση με την “διθεματικότητα”, μια έννοια η οποία επίσης φθάνει στα όριά της κατά την – πολύ συνηθισμένη – περίπτωση μιας *εκθέσεως* με πληθώρα διαφορετικών θεματικών ιδεών στα επιμέρους τμήματά της.

³⁶¹ Tobel, ό.π., σ. 119.

³⁶² Ο.π., σ. 120.

³⁶³ Ο.π., σ. 120-121.

³⁶⁴ Ο.π., σ. 125.

³⁶⁵ Ο.π., σ. 141.

³⁶⁶ Ο.π., σ. 20. Συμπληρωματικά αναφέρεται και ο όρος “Mittelsatz”, υπό την έννοια όμως της “μεσαίας ενότητας του μέρους” και όχι βεβαίως ως “μεσαίο θέμα”! Στις σ. 105-106, επίσης, διευκρινίζεται ότι η πλήρης ονομασία της μεσαίας ενότητας θα έπρεπε κανονικά να είναι “θεματική επεξεργασία” (“Durchführungsarbeit” ή “Themendurchführung”), αλλά για λόγους συντομίας χαρακτηρίζεται απλώς ως “επεξεργασία”.

ανεξάρτητου και συχνά αντιθετικού “αναπτυξιακού θέματος” όχι μόνο δεν αποκλείεται, αλλά τουναντίον δύναται να εμφανισθεί στην έναρξη της *επεξεργασίας* ή να συμβάλλει αργότερα στην ανάδειξη της τονικότητας-στόχου της:³⁶⁷ της υποδεσπόζουσας ή κάποιας ελάσσονος τονικότητας (προφανώς αυτό συνιστά έμμεση αναφορά στις σχετικές ελάσσονες των κύριων βαθμίδων του μείζονος τρόπου).³⁶⁸ Ως τεχνικές ανάπτυξης αναφέρονται εδώ ο διαμελισμός ενός θέματος στα μοτιβικά του συστατικά, η επικέντρωση του ενδιαφέροντος σε ένα μοτίβο που ενδεχομένως είχε περάσει απαρατήρητο μέχρι τότε, η απομόνωσή του και ο περαιτέρω χειρισμός του έξω από τα αρχικά του συμφραζόμενα.³⁶⁹

Η *επανεκθεση* εκλαμβάνεται ως μια κατά το μάλλον ή ήττον “πιστή” επαναφορά των περιεχομένων της *εκθέσεως* με διατήρηση της κύριας τονικότητας (στον ελάσσονα τρόπο προβλέπεται βέβαια και η χρήση της ομώνυμης μείζονος για το πλάγιο θέμα).³⁷⁰ Η τυπική αυτή εκδοχή χαρακτηρίζεται “πλήρης”· αν ωστόσο παραλειφθεί η μετάβαση ή (σπανιότερα) ο “επίλογος”, τότε γίνεται λόγος για “συντομευμένη” ή “συμπυκνωμένη” *επανεκθεση*.³⁷¹ Σε δείγματα προκλαστικής κυρίως γραφής, όπου εφαρμόζεται η αρχή της “μονοθεματικότητας” στα δύο βασικά θέματα, το πλάγιο θέμα επανέρχεται σε μια πολύ συνοπτικότερη μορφή ή παραλείπεται εντελώς, με συνέπεια το κύριο θέμα να ακολουθείται απ’ ευθείας από την καταληκτική ομάδα.³⁷² Ως ιδιαιτερότητα του προκλαστικισμού θεωρείται επίσης η εμφάνιση ενός νέου θέματος στην *επανεκθεση* προς αντικατάσταση του πλαγίου θέματος της *εκθέσεως*:· αντιθέτως, η εισαγωγή νέου συνοδευτικού υλικού κατά την επαναφορά των περιεχομένων της *εκθέσεως* επεκτείνεται και στον ώριμο κλασικισμό,³⁷³ όπου επιπλέον εντοπίζονται και περιπτώσεις διεύρυνσης ή ανάπτυξης της μεταβάσεως είτε του “επιλόγου”.³⁷⁴ Άλλες δυνατές τροποποιήσεις της “πλήρους” *επανεκθέσεως* αφορούν α) στην αρμονική (ως επί το πλείστον) συγκάλυψη της έναρξής της,³⁷⁵ β) στην (παρεμφερή) περίπτωση κατά την οποία η επαναφορά του κυρίου θέματος δεν συμπίπτει με την αρχική τονικότητα, αλλά την προσεγγίζει σταδιακά στην πορεία του (το φαινόμενο αυτό αναφέρεται ως “αρμονικώς αποκλίνουσα έναρξη της επανεκθέσεως”),³⁷⁶ γ) στην επανεμφάνιση ολόκληρου του κυρίου θέματος σε άλλη τονική βάση (ως επί το πλείστον στην υποδεσπόζουσα)³⁷⁷ ή δ) στον αντίθετο τρόπο (στην ομώνυμη μείζονα ή ελάσσονα τονικότητα),³⁷⁸ ε) στην προσωρινή παρέκκλιση από την βασική τονικότητα κατά την διάρκεια της μεταβάσεως ή – σπανιότερα – του πλαγίου και του καταληκτικού θέματος,³⁷⁹ ς) στην ενσωμάτωση της *coda*, υπό την έννοια μιας αναπτυξιακής διεύρυνσης της καταληκτικής ομάδος πριν την τυπική επαναφορά του “επιλόγου”,³⁸⁰ και τέλος, ζ) στην μετάθεση του κυρίου θέματος μετά το πλάγιο (ενδεχομένως όμως ακόμη και μετά το καταληκτικό) ή έστω η) σε αναδιατάξεις μικρότερων τμημάτων της *εκθέσεως*.³⁸¹ Από

³⁶⁷ Tobel, ό.π., σ. 88-89 και 167.

³⁶⁸ Ο.π., σ. 167· πρβλ. επίσης σ. 88.

³⁶⁹ Ο.π., σ. 105.

³⁷⁰ Ο.π., σ. 20.

³⁷¹ Ο.π., σ. 148.

³⁷² Ο.π., σ. 79-80 και 116.

³⁷³ Ο.π., σ. 93.

³⁷⁴ Ο.π., σ. 148. Ειδικά η αναπτυξιακή διεύρυνση της μεταβάσεως στην *επανεκθεση* θεωρείται ότι μπορεί ενίοτε να εξισορροπήσει ικανοποιητικά μια σχετικώς σύντομη *επεξεργασία* (ό.π., σ. 159).

³⁷⁵ Tobel, ό.π., σ. 148.

³⁷⁶ Ο.π., σ. 168.

³⁷⁷ Ο.π., σ. 170.

³⁷⁸ Ο.π., σ. 175.

³⁷⁹ Ο.π., σ. 169.

³⁸⁰ Ο.π., σ. 148 και 157.

³⁸¹ Ο.π., σ. 152 και 154. Ο Tobel εντοπίζει τέτοιες μεταθέσεις και αναδιατάξεις κυρίως στους συνθέτες της “σχολής του Mannheim” και στον Mozart – αλλά πολύ λιγότερο στους Haydn και Beethoven – και επιπλέον υποστηρίζει ότι αυτές προέρχονται από την μορφή του κοντσέρτου (ό.π., σ. 152 και 154-155). Παρατηρεί επίσης ότι η μετάθεση του κυρίου θέματος μετά το πλάγιο αποδυναμώνει την τυπική μακροδομική τριμέρεια και ενισχύει μια αντικατοπτρική συμμετρία της συνολικής μορφής, στην βάση της ακολουθίας *κυρίου θέματος* –

την άλλη πλευρά, ως “ατελής” επανέκθεση ερμηνεύεται πρωτίστως η απουσία του κυρίου θέματος, ενώ η παράλειψη του πλαγίου θέματος είναι πολύ πιο σπάνια.³⁸² Κατά συνέπειαν, ο Tobel – σε συμφωνία με τους θεωρητικούς από τα μέσα του 19^{ου} αιώνας και έπειτα – εντάσσει κατ’ αρχήν τον διμερή τύπο σονάτας στον τριμερή και επεκτείνει την έννοια της “μη πληρότητας” από την τρίτη μακροδομική ενότητα στην συνολική διάρθρωση της σονάτας, κάνοντας λόγο για “ατελή τριμέρεια”.³⁸³ Παρ’ όλα αυτά, υποδεικνύει την χαρακτηριστική εναρκτήρια αναδρομή στο κύριο θέμα, την μετέπειτα τονική απομάκρυνση προς συγγενικές βαθμίδες στον αντίθετο τρόπο και την τελική επανέκθεση μόνο του πλαγίου θέματος στο πλαίσιο μιας ενιαίας “δεύτερης” μακροδομικής ενότητας κατά την προκλασσική περίοδο.³⁸⁴ Ο όρος “διμερής μορφή σονάτας”, εντούτοις, κρίνεται κατάλληλος μόνο για έργα της εποχής του μπαρόκ!³⁸⁵

Μια εκτενής και αναπτυξιακού χαρακτήρος *coda* ονομάζεται “τελική επεξεργασία”³⁸⁶ και μεταβάλλει την μακροδομή της μορφής σονάτας από τριμερή σε τετραμερή.³⁸⁷ Ειδικά μάλιστα σε ορισμένα έργα του Beethoven, η τελευταία αυτή ενότητα όχι μόνον επέχει ρόλο “δεύτερης επεξεργασίας”, αλλά είναι και μεγαλύτερη σε έκταση από κάθε άλλη ενότητα!³⁸⁸ Κάποιες παρεκκλίσεις από την κύρια τονικότητα του μέρους είναι αρκετά συνηθισμένες,³⁸⁹ σε αντίθεση με την εμφάνιση ενός νέου θέματος που συνιστά μια δυνατότητα μόνο του ώριμου και ύστερου κλασσικού ύφους – συνήθως, εξ άλλου, στην *coda* λαμβάνει χώραν ένας μετασχηματισμός δεδομένου μοτιβικού υλικού σε (φαινομενικά) “νέα” θεματικά στοιχεία.³⁹⁰ Η *coda* ενδέχεται, τέλος, να αναπληρώνει την απουσία ορισμένων ιδεών της εκθέσεως από την επανέκθεση, ενισχύοντας έτσι τον λειτουργικό της ρόλο στο πλαίσιο της συνολικής μορφής.³⁹¹

Ο όρος “σονάτα χωρίς επεξεργασία” αντικαθιστά πλέον τον όρο “μορφή σονατίνας” προς αποφυγή της – ήδη παρατηρηθείσας – σύγχυσης μεταξύ ειδών και μορφών.³⁹² Η μακροδομή αυτού του τύπου σονάτας ερμηνεύεται όμως αμφίσημα, άλλοτε ως “διμερής” (όταν η έκθεση οδηγεί μέσω ενός συνδετικού περάσματος σε μια “πιστή” επανέκθεση)³⁹³ και άλλοτε ως “τριμερής” με μετάθεση της επεξεργασίας εντός της επανεκθέσεως (στην περίπτωση που μετά την μερική ή ολική επαναφορά του κυρίου θέματος παρεμβληθεί ανάπτυξη του ίδιου είτε αναπτυξιακή διεύρυνση της μεταβάσεως πριν την επαναφορά του πλαγίου θέματος).³⁹⁴ Η δεύτερη θεώρηση, βέβαια, είναι καταχρηστική και αιτιολογείται εν τέλει μόνον από την (αμφίβολης εγκυρότητας) σκοπιμότητα ένταξης και της σονάτας χωρίς

πλαγίου θέματος – επεξεργασίας – πλαγίου θέματος – κυρίου θέματος (ό.π., σ. 152). Θα πρέπει ωστόσο να τονισθεί εδώ ότι η παραπάνω ερμηνεία είναι αρκετά προβληματική, στον βαθμό που αγνοεί ή (τουλάχιστον) υποβαθμίζει υπερβολικά την ύπαρξη και τον δομικό ρόλο της μεταβάσεως καθώς και της καταληκτικής θεματικής ομάδος τόσο της εκθέσεως όσο και της επανεκθέσεως.

³⁸² Tobel, ό.π., σ. 148. Ο όρος “ατελής επανέκθεση” προέρχεται πάντως από τον Jalowetz (ό.π., σ. 438), ο οποίος μάλιστα αντιμετωπίζει σαφέστατα τον διμερή τύπο σονάτας ως ένα παλαιότερο εξελικτικό στάδιο του κανονιστικού τριμερούς προτύπου.

³⁸³ Tobel, ό.π., σ. 24.

³⁸⁴ Ό.π., σ. 88 και κυρίως 159.

³⁸⁵ Ό.π., σ. 21.

³⁸⁶ Ό.π., σ. 20-21, όπου μάλιστα ο όρος αυτός αποδίδεται στους Ernst Kurth και Vincent d’Indy.

³⁸⁷ Ό.π., σ. 179. Τουναντίον, απορρίπτεται η δυνατότητα θεώρησης επί τη βάση μιας μεγάλης διμερούς κατασκευής με δύο αντίστοιχα ζεύγη ενότητων (έκθεση και επεξεργασία – επανέκθεση και *coda*) ως ανιστορική και μη οργανική, αφού (πράγματι) ακόμη και η τοποθέτηση των σημείων επαναλήψεως εκ των πραγμάτων αντίκειται σε μια τέτοιου είδους ερμηνεία.

³⁸⁸ Tobel, ό.π., σ. 146.

³⁸⁹ Ό.π., σ. 169.

³⁹⁰ Ό.π., σ. 94.

³⁹¹ Ό.π., σ. 156.

³⁹² Ό.π., σ. 21.

³⁹³ Ό.π., σ. 179.

³⁹⁴ Ό.π., σ. 159.

επεξεργασία του ώριμου κλασικισμού και του πρώιμου ρομαντισμού (καθώς σύμφωνα με τον Tobel «οι σημαντικότεροι εκπρόσωποι της είναι οι Schubert και Beethoven») ³⁹⁵ στις περιπτώσεις “μη πιστής” επανεκθέσεως του τριμερούς βασικού τύπου. ³⁹⁶

Μια τελευταία παρατήρηση του Tobel, ότι ιδίως σε μέρη αργής χρονικής αγωγής ορισμένα τμήματα ή ακόμη και ολόκληρες ενότητες μπορούν να επαναλαμβάνονται παρηλλαγμένα με μελωδικούς κυρίως καλλωπισμούς, ³⁹⁷ αξίζει ιδιαίτερης προσοχής, καθώς αναφέρεται – μεταξύ άλλων – σε μια ιδιαιτερότητα της τεχνοτροπίας του Carl Philipp Emanuel Bach, την παρηλλαγμένη και καταγεγραμμένη επανάληψη της εκθέσεως, που (όπως θα διαπιστώσουμε αργότερα) βρήκε περιορισμένη εφαρμογή και σε ορισμένα αργά μέρη έργων του Haydn. ³⁹⁸

Η ενασχόληση με τους διάφορους μορφολογικούς τύπους σονάτας δεν θα μπορούσε βέβαια να απουσιάζει ούτε από χειρίδια σύνθεσης είτε ανάλυσης, όπως αυτά των Arnold Schönberg (1874-1951), ³⁹⁹ Wolfgang Stockmeier (γεν. 1931), ⁴⁰⁰ Wallace Berry (1928-1991), ⁴⁰¹ Ellis Bonoff Kohs (1916-2000) ⁴⁰² και Clemens Kühn (γεν. 1945). ⁴⁰³ Σε τέτοιου είδους εργασίες, η θεώρηση των μορφών είναι πρωτίστως συστηματική και δευτερευόντως ιστορική, ενώ το ρεπερτόριο που εξετάζεται καλύπτει την δημιουργία δύο περίπου αιώνων (από τα μέσα του 18^{ου} αιώνας έως τα μέσα του 20^{ου}). Σε σχέση πάντως με όσα έχουν ήδη εκτεθεί από προηγούμενους συγγραφείς, λίγα πράγματα μπορούν εδώ να προστεθούν. Ο Schönberg ονομάζει τον βασικό τριμερή τύπο “σονάτα-allegro” ή “μορφή πρώτου μέρους”, ⁴⁰⁴ χαρακτηρισμοί για τους οποίους, εντούτοις, τόσο ο Berry όσο και ο Kohs εκφράζουν την

³⁹⁵ Ο.π.

³⁹⁶ Η τάση αυτή αντανακλά σε κάποιον βαθμό και το γεγονός ότι η αυτονομία του τύπου σονάτας χωρίς επεξεργασία δεν θεωρείτο δεδομένη για όλους τους ερευνητές εκείνη την εποχή: παρ’ ότι βεβαίως οι Marx, Prout και Goetschius διακρίνουν με αρκετή σαφήνεια τον μορφολογικό αυτόν τύπο από την κατ’ εξοχήν “μορφή σονάτας”, τόσο ο Otto Klauwell, στο δοκίμιό του *Geschichte der Sonate. Von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, H. vom Ende’s Verlag (Universal-Bibliothek für Musiklitteratur, Bd. 18-20), Leipzig 1899, σ. 92, όσο και η Rita Kurzmann, στο άρθρο της “Über die Modulation und Harmonik in den Instrumentalwerken Mozarts”, *Studien zur Musikwissenschaft (Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich) – Zwölftes Heft*, Universal-Edition, Wien 1925, σ. 75, προβαίνουν σε έμμεσες μόνον αναφορές στην μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία (πιθανόν με την διαμεσολάβηση ενός συνδετικού περάσματος ανάμεσα στην έκθεση και την επανέκθεση) και την αντιμετωπίζουν αποκλειστικά ως μέσο βράχυνσης του βασικού τριμερούς τύπου σονάτας σε μέρη αργής χρονικής αγωγής.

³⁹⁷ Tobel, ό.π., σ. 216. Το αίτημα της (απλής και “μηχανιστικής”) μελωδικής παραλλαγής μιας θεματικής ιδέας, γενικότερα, προκειμένου αυτή να μην παρουσιασθεί δύο φορές κατά τον ίδιο ακριβώς τρόπο, διατυπώνεται σε σχέση με την μορφή σονάτας και στο άρθρο του Herbert Viencenz “Über die allgemeinen Grundlagen der Variationskunst, mit besonderer Berücksichtigung Mozarts”, στο: Hermann Abert (επιμ.), *Mozart-Jahrbuch – Zweiter Jahrgang*, Drei Masken Verlag, München 1924, σ. 189-191.

³⁹⁸ Πρβλ. επίσης τις σχετικές αναφορές στις πολύ μεταγενέστερες μελέτες της Elaine Rochelle Sisman, “Small and Expanded Forms: Koch’s Model and Haydn’s Music”, *The Musical Quarterly* 68/4, 1982, σ. 473, καθώς και του William Drabkin, *A Reader’s Guide to Haydn’s Early String Quartets*, Greenwood Press, Westport – London 2000, σ. 86.

³⁹⁹ Arnold Schönberg, *Fundamentals of Musical Composition*, Faber & Faber, London 1967. Η μεταθανάτια αυτή έκδοση βασίσθηκε στην συγκέντρωση υλικού από την διδασκαλία του Schönberg σε πανεπιστήμια της Καλιφόρνιας κατά την διάρκεια των δεκαετιών του 1930 και του 1940, με ευθύνη των πρώην μαθητών του Gerald Strang και Leonard Stein.

⁴⁰⁰ Wolfgang Stockmeier, *Musikalische Formprinzipien – Formenlehre*, Laaber-Verlag (Musik Taschen-Bücher, Theoretica, Bd. 5), Laaber 1996 (6. Auflage). Η πρώτη έκδοση πραγματοποιήθηκε το 1967.

⁴⁰¹ Wallace Berry, *Form in Music: An examination of traditional techniques of musical structure and their application in historical and contemporary styles*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1966.

⁴⁰² Ellis Bonoff Kohs, *Musical Form: Studies in Analysis and Synthesis*, Houghton Mifflin Company, Boston 1976.

⁴⁰³ Clemens Kühn, *Formenlehre der Musik*, Deutscher Taschenbuch Verlag – Bärenreiter Verlag, München – Kassel 1987.

⁴⁰⁴ Schönberg, ό.π., σ. 199.

διαφωνία τους, υποδεικνύοντας ακριβώς την εφαρμογή της “μορφής σονάτας” και σε άλλα μέρη πέραν του πρώτου ενός ενόργανου κύκλου, μεταξύ των οποίων ασφαλώς και σε μέρη αργής χρονικής αγωγής.⁴⁰⁵ παρομοίως, ο Stockmeier αναφέρεται στην “κλασσική μορφή σονάτας”,⁴⁰⁶ ενώ ο Kühn σε μια ιδέα της “σονάτας” που μεταβάλλεται από εποχή σε εποχή, αλλά εν τέλει διαμορφώνεται σε κανονιστικό πρότυπο στο έργο του Beethoven.⁴⁰⁷

Κύριο γνώρισμα της *εκθέσεως* συνιστά η αντίθεση ανάμεσα στα δύο βασικά θέματα ή θεματικές ομάδες.⁴⁰⁸ Σύμφωνα με τον Schönberg, η αντίθεση αυτή μπορεί να είναι τονικής, μοτιβικής, ρυθμικής, δυναμικής είτε δομικής φύσεως· επίσης, οι ιδέες της κύριας ομάδος έχουν περισσότερο “θεματικό” παρά “μελωδικό” χαρακτήρα και οργανώνονται κατά τρόπον εύπλαστο, ενώ εκείνες της δευτερεύουσας ομάδος συνήθως χαρακτηρίζονται από λυρική διάθεση και συνδέονται μεταξύ τους κατά τρόπον “χαλαρό”, δηλαδή παρατακτικό.⁴⁰⁹ Ο Kühn, περαιτέρω, προσδιορίζει αυτήν την θεμελιώδη αντίθεση σε επίπεδο χαρακτήρος, δομής και αρμονίας,⁴¹⁰ ενώ οι Stockmeier, Berry και Kohs επικεντρώνουν την προσοχή τους κυρίως στην τονική αντίθεση των δύο περιοχών, θέτοντας έτσι ελαφρώς στο περιθώριο την θεματική, την υφολογική και την δομική παράμετρο.⁴¹¹ Αυτό, εξ άλλου, τους επιτρέπει να πραγματευθούν κατά τρόπον ικανοποιητικό και το φαινόμενο της “μονοθεματικότητας”, κατά το οποίο οι ίδιες ουσιαστικά θεματικές ιδέες συνιστούν την βάση αμοτέρων των “θεμάτων”,⁴¹² ενώ ο Schönberg υποστηρίζει γενικότερα την ελάχιστη πειστική θέση ότι τα

⁴⁰⁵ Berry, ό.π., σ. 168· Kohs, ό.π., σ. 261.

⁴⁰⁶ Stockmeier, ό.π., σ. 140. Η συζήτηση περί της εφαρμογής της μορφής σονάτας και σε αργά μέρη συνδυάζεται με έναν σύντομο σχολιασμό για τον συνολικό της χαρακτήρα, που εκτός από δραματικός θεωρείται ότι μπορεί επίσης να είναι λυρικός ή ακόμη “επικο-λυρικός” (ό.π., σ. 152-153).

⁴⁰⁷ Kühn, ό.π., σ. 124-125.

⁴⁰⁸ Ο Schönberg αναφέρεται αποκλειστικά σε “ομάδα δευτερευόντων θεμάτων” (ό.π., σ. 183 και 204), ενώ στην πρώτη τονική περιοχή αντιμετωπίζει ως εναλλακτικές δυνατότητες το “κύριο θέμα” και την “κύρια θεματική ομάδα” (ό.π., σ. 202). Τουναντίον, τέτοια διάκριση δεν υφίσταται στον Berry (ό.π., σ. 177), ο οποίος αναφέρεται εξίσου σε “κύριο” και “δευτερεύον θέμα” καθώς και σε ομάδες ή “συμπλέγματα” ιδεών, ούτε ακόμη στον Kohs (ό.π., σ. 262 και 264), ο οποίος χρησιμοποιεί εξίσου τους όρους “πρώτο” και “δεύτερο θέμα” ή “θεματική ομάδα”. Ο Stockmeier (ό.π., σ. 140-142), αντιθέτως, κάνει λόγο μόνο για “πρώτο” και “δεύτερο θέμα”. Από την πλευρά του δε, ο Kühn (ό.π., σ. 125-129) αναφέρεται κατ’ αρχάς αποκλειστικά σε “κύριο” και “πλάγιο θέμα”, παρακάτω όμως (ό.π., σ. 138) – με αφορμή την τεχνολογία του Mozart – εξετάζει και την έννοια της “θεματικής ομάδος”, ως συνάθροισης πολλών ιδεών στην ίδια τονική βάση.

⁴⁰⁹ Schönberg, ό.π., σ. 183-184 και 201-204. Ο λυρισμός και η σπονδυλωτή δόμηση της δευτερεύουσας θεματικής ομάδος αναφέρονται και από τον Kohs (ό.π., σ. 264), δίχως ωστόσο να συγκρίνονται προς τον χαρακτήρα και την οργάνωση της κύριας.

⁴¹⁰ Kühn, ό.π., σ. 126. Για τον τρόπο, πάντως, με τον οποίον η αρμονική παράμετρος μπορεί να δημιουργήσει αντίθεση, ο Kühn δεν προσφέρει καμμία σχετική διευκρίνιση. Παρ’ όλα αυτά, υποθέτω ότι εδώ υπαινίσσεται το στοιχείο του αρμονικού ρυθμού, η λειτουργία του οποίου στην μορφή σονάτας έχει απασχολήσει ειδικότερα τον Shelley Davis, στο άρθρο του “Harmonic Rhythm in Mozart’s Sonata Form”, *The Music Review* 27, 1966, σ. 25-43. Στην μελέτη αυτή, ο ρυθμός εναλλαγής των διαφορετικών αρμονιών αποδεικνύεται ότι όντως μπορεί να διαφοροποιήσει μεταξύ τους τα διάφορα τμήματα της *εκθέσεως* και δη τις δύο θεματικές ομάδες: ενώ λοιπόν στην πρώτη από αυτές ο αρμονικός ρυθμός είναι αρχικά αργός και επιταχύνεται σταδιακά (ό.π., σ. 27 και 35), στην δεύτερη συνήθως παρουσιάζεται εξ αρχής πιο γρήγορος, αν και με αρκετές διακυμάνσεις στην περαιτέρω εξέλιξή της (ό.π., σ. 30, 32 και 35)· παράλληλα, η ενδιάμεση μετάβαση χαρακτηρίζεται κατ’ αρχάς από κανονικοποίηση (που υποστηρίζει και εξισορροπεί την τονική ρευστότητα) και έπειτα από σταδιακή επιβράδυνση του αρμονικού ρυθμού (ό.π., σ. 29 και 35), ενόσω για την καταληκτική ομάδα αποτελεί κείμενο γνώρισμα η διαρκής εναλλαγή ανάμεσα σε γοργό και αργό αρμονικό ρυθμό καθώς προσεγγίζεται και πραγματοποιείται μια πτώση (ό.π., σ. 32-33 και 35). Ο Davis παρατηρεί επιπλέον ότι ο αρμονικός ρυθμός της *επεξεργασίας* διαθέτει παρόμοια χαρακτηριστικά με εκείνον της μεταβάσεως στην *έκθεση* (ό.π., σ. 36 και 43), ενώ οι ποικίλες δομικές τροποποιήσεις των θεματικών ομάδων στην *επανεκθεση* διαπιστώνεται ότι δεν εμπεριέχουν σημαντικές αλλοιώσεις στον ρυθμό εναλλαγής των συγχορδιών (ό.π., σ. 38-43).

⁴¹¹ Stockmeier, ό.π., σ. 142· Berry, ό.π., σ. 177-178· Kohs, ό.π., σ. 264.

⁴¹² Βλ. ιδίως Berry (ό.π., σ. 178) και Kohs (ό.π., σ. 264). Πρβλ. επίσης Stockmeier (ό.π., σ. 143), όπου η “μονοθεματικότητα” ερμηνεύεται ως έλλειψη ενός “δευτέρου θέματος” και θεωρείται ότι στην θέση του επανεμφανίζεται το “πρώτο”. Για τον Kühn (ό.π., σ. 135-138), η “μονοθεματικότητα” συνιστά ένα φαινόμενο περιορισμένης εφαρμογής κατά την περίοδο του προκλασικισμού καθώς και στο ύστερο έργο του Haydn, όπου

δευτερεύοντα θέματα ανάγονται στο βασικό μοτίβο του κυρίου θέματος, ακόμη και αν το γεγονός αυτό δεν γίνεται άμεσα αντιληπτό.⁴¹³ Ο Kohs ερμηνεύει επίσης την πορεία από την κύρια τονικότητα προς την δευτερεύουσα ως εξέλιξη από την αρχική σταθερότητα προς μια “πρόκληση”.⁴¹⁴ Η μετατροπική μετάβαση προς την δευτερεύουσα θεματική ομάδα, αν δεν απουσιάζει εντελώς (όπως συμβαίνει ιδίως σε παλαιότερα έργα),⁴¹⁵ μπορεί να εξαρτάται από την κύρια θεματική ομάδα και να επαναλαμβάνει είτε να αναπτύσσει ορισμένες από τις ιδέες της⁴¹⁶ ή, ανεξάρτητα από αυτήν, να εκθέτει και ακολούθως να αναπτύσσει νέα θεματικά περιεχόμενα,⁴¹⁷ ενίοτε μάλιστα προαναγγέλλοντας ιδέες της δεύτερης θεματικής ομάδος.⁴¹⁸ Η κατακλείδα της *εκθέσεως* ενδέχεται να αποτελείται μονάχα από ένα σύνολο σύντομων πτωτικών σχηματισμών (“*codette*”) ή να συνίσταται σε ένα ξεχωριστό “καταληκτικό θέμα”, ως επί το πλείστον συναφές προς το κύριο.⁴¹⁹ Στην περίπτωση όμως μιας “μονοθεματικής” *εκθέσεως* – όπως εύστοχα παρατηρούν οι Berry και Kühn – το καταληκτικό θέμα συνιστά πιθανότατα και το μοναδικό αντιθετικής φύσεως υλικό προς το κοινό μοτιβικό απόθεμα των δύο προπορευόμενων θεματικών ομάδων.⁴²⁰ Ο Kohs, μάλιστα, προχωρά ένα βήμα παρακάτω διακρίνοντας ένα “τρίτο θέμα”, υπό την προϋπόθεση ότι αυτό βασίζεται σε διαφορετικό θεματικό υλικό, τίθεται σε άλλη τονικότητα και διαθέτει βεβαίως τέτοια έκταση που να δικαιολογεί εν τέλει την “αυτονόμησή” του από την δεύτερη θεματική ομάδα ή από την καταληκτική περίοδο.⁴²¹ Πέραν τούτου, ένα συνδυετικό πέρασμα (για το οποίο μάλιστα

πράγματι το αρμονικό στοιχείο υπερέχει του θεματικού, υπηρετώντας παράλληλα το αισθητικό αίτημα της “ενότητας στην πολλαπλότητα” που επιβιώνει από το ύστερο μπαρόκ μέχρι την δύση του 18^{ου} αιώνας.

⁴¹³ Schönberg, ό.π., σ. 183. Η θέση αυτή, της μοτιβικής εξάρτησης των δευτερευόντων θεμάτων από το κύριο, πηγάζει πιθανότατα από την άποψη του συγγραφέως ότι τα δευτερεύοντα θέματα προέρχονται ιστορικά από μοτιβικές “συμπυκνώσεις” και αποκρυσταλλώσεις στο πλαίσιο μετατροπικά αντιθετικών τμημάτων, τα οποία σταδιακά εξελίχθηκαν από κατά το μάλλον ή ήττον “επεισόδια” σε δευτερεύουσες θεματικές οντότητες σχετικώς σταθερού τονικού περιβάλλοντος, αν και διαφορετικού της κύριας τονικότητας (βλ. ό.π.). Παρ’ όλα αυτά, η συγκεκριμένη θεώρηση έρχεται ήδη σε προφανή σύγκρουση με την ιδέα ενός “ασματικού” θέματος, εμφανώς διαφορετικού από το κύριο θέμα, που καλλιεργήθηκε καθ’ όλην την διάρκεια του 19^{ου} αιώνας (τουλάχιστον). Ο Schönberg ασπάζεται ουσιαστικά το αίτημα του 18^{ου} αιώνας για “ενότητα στην πολλαπλότητα”, όπως αυτό πραγματώνεται στην περίπτωση της μορφής σονάτας με την αναγωγή κάθε θεματικής ιδέας στο αρχικό θέμα, αλλά το αναπαράγει στο πλαίσιο μιας θεώρησης που συνδέεται άμεσα με τις συμβολές του 19^{ου} αιώνας, όπου βέβαια η μοτιβική συγγένεια μεταξύ των (αντιθετικών) βασικών θεμάτων αντιμετωπίζεται πλέον ως εξαίρεση και όχι ως κανόνας!

⁴¹⁴ Kohs, ό.π., σ. 262. Η ιδέα της “δραματοποίησης” της μορφής σονάτας βάσει της τονικής της πλοκής δεν εντοπίζεται συχνά σε εγχειρίδια μορφολογίας: υπό την έννοια αυτήν, η εργασία του Kohs μπορεί λοιπόν να θεωρηθεί ως ιδιαίτερα αξιόλογη στο πλαίσιο των ομοειδών της εγχειριδίων.

⁴¹⁵ Berry, ό.π., σ. 179. Πρβλ. επίσης Schönberg, ό.π., σ. 203.

⁴¹⁶ Βλ. χαρακτηριστικά Kühn (ό.π., σ. 128), όπου η μετάβαση κατανοείται ως “εξελικτική συνέπεια” του κυρίου θέματος που τείνει να “λυθεί” στο πλάγιο θέμα.

⁴¹⁷ Schönberg, ό.π., σ. 178-180 και 202-203· Stockmeier, ό.π., σ. 144· Berry, ό.π., σ. 180-181· Kohs, ό.π., σ. 264.

⁴¹⁸ Berry, ό.π., σ. 181· Kohs, ό.π., σ. 264.

⁴¹⁹ Schönberg, ό.π., σ. 202 και 204· Berry, ό.π., σ. 183· Kohs, ό.π., σ. 265. Ο Stockmeier (ό.π., σ. 142 και 143) δεν διευκρινίζει σε τί μπορεί να συνίσταται γενικά η “καταληκτική ομάδα” της *εκθέσεως*: στην περίπτωση βέβαια που αυτή διαθέτει θεματικό χαρακτήρα, αντιμετωπίζεται ως ένα “τρίτο θέμα”, το οποίο όμως δεν συνιστά τίποτε διαφορετικό από το “καταληκτικό θέμα”, αφού σίγουρα δεν πληροί τις αυστηρές προϋποθέσεις για το “τρίτο θέμα” που θέτει ο Kohs (βλ. λίγο παρακάτω). Ο Kühn (ό.π., σ. 126, 127 και 129), εξ άλλου, αναφέρεται σε “καταληκτική ομάδα” ή “επίλογο” της *εκθέσεως*, που “συνοψίζει” τα προηγούμενα θεματικά στοιχεία διαμορφώνοντας μια σειρά πτωτικών σχηματισμών, όπου ιδίως η επιτάχυνση του αρμονικού ρυθμού (με πυκνές εναλλαγές των συγχορδίων της τονικής και της δεσπόζουσας) χρησιμεύει ως μέσο ενίσχυσης της επικύρωσης της δευτερεύουσας τονικότητας.

⁴²⁰ Berry, ό.π., σ. 184· Kühn, ό.π., σ. 137.

⁴²¹ Kohs, ό.π., σ. 265. Αναφορικά με τις σχέσεις των τριών – πλέον – τονικών περιοχών της *εκθέσεως*, ο Kohs δίνει ορισμένα ενδεικτικά παραδείγματα: στον μείζονα τρόπο, μετά το “πρώτο” θέμα στην κύρια τονικότητα, το “δεύτερο” μπορεί να τεθεί στην σχετική ελάσσονα ή στην σχετική της δεσπόζουσας και μόνο το “τρίτο” θέμα οδηγείται τελικά στην τονικότητα της δεσπόζουσας: κατά τρόπον ανάλογο, στον ελάσσονα τρόπο το “πρώτο” θέμα τίθεται στην αρχική τονικότητα, το “τρίτο” θέμα παρουσιάζεται στην σχετική μείζονα, ενώ ενδιάμεσα το “δεύτερο” θα μπορούσε να εμφανισθεί στην ελάσσονα δεσπόζουσα ή εναλλακτικά στην μείζονα σχετική της.

χρησιμοποιείται και πάλι ο όρος “codetta”) μπορεί προαιρετικά να προστεθεί στο τέλος της εκθέσεως.⁴²²

Για την μεσαία μακροδομική ενότητα, ο Schönberg χρησιμοποιεί τον όρο “επεξεργασία” (“elaboration”, ως συνώνυμο του γερμανικού όρου “Durchführung”) αντί του ευρέως χρησιμοποιούμενου στην αγγλόφωνη βιβλιογραφία “ανάπτυξη” (“development”).⁴²³ Σε αρμονικό επίπεδο, η εξόχως μετατροπικής φύσεως και άρα τονικώς ασταθής *επεξεργασία* δημιουργεί αντίθεση προς την σχετικώς σταθερή *έκθεση*, ενώ από θεματικής επόψεως εδώ αναπτύσσονται οποιεσδήποτε ιδέες από την πρώτη ενότητα, ακόμη και οι πλέον επουσιώδεις, καθ’ οιαδήποτε διαδοχή· η εμφάνιση μιας νέας ιδέας, εξ άλλου, δεν αποκλείεται, θεωρείται όμως αρκετά σπάνια.⁴²⁴ Η οργάνωση της *επεξεργασίας* γίνεται κατά ανισομεγέθη τμήματα, γεγονός που επιτρέπει μάλιστα έντονες αρμονικές, θεματικές, ρυθμικές και εν γένει υφολογικές αντιθέσεις μεταξύ τους.⁴²⁵ Κατά τον Berry, επιπλέον, η *επεξεργασία* είναι η πιο “εντυπωσιακή” ενότητα της μορφής σονάτας, καθώς περιλαμβάνει σύγκρουση διαθέσεων και ανάμιξη αντιθετικών στοιχείων,⁴²⁶ ενώ ο Kohs αντιλαμβάνεται την μεσαία μακροδομική ενότητα ως τόπο “σύγκρουσης και αστάθειας”, “δραματικής πύκνωσης και κλιμάκωσης”.⁴²⁷ Στην έναρξή της συνήθως εμφανίζεται το κύριο θέμα ή το καταληκτικό μοτίβο της *εκθέσεως* στην δευτερεύουσα τονικότητα της πρώτης ενότητας ή σε κάποια άλλη.⁴²⁸ Τυχόν εμφάνιση του κυρίου θέματος κάπου στο μέσον της *επεξεργασίας* (ακόμη και στην κύρια τονικότητα) ερμηνεύεται από τους Berry και Kühn ως “ψευδής επανέκθεση”, που ωστόσο εγκαταλείπεται σύντομα προκειμένου να συνεχισθεί η αναπτυξιακή διαδικασία.⁴²⁹ Ως προς την τελευταία, οι Schönberg και Kohs υποδεικνύουν κυρίως την εφαρμογή της αλυσιδοποίησης μιας ιδέας καθώς και της μοτιβικής “ρευστοποίησης” ή “αποσπασματοποίησης” που οδηγεί σε προοδευτική συρρίκνωση των επιμέρους μικροδομικών τμημάτων καθώς προσεγγίζεται η *επανέκθεση*.⁴³⁰ η ρευστοποίηση μοτίβων της *εκθέσεως* μπορεί εξ άλλου να συνεχισθεί και κατά την διάρκεια της τελικής προετοιμασίας (με έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας) για την επαναφορά της κύριας τονικότητας ή – τουναντίον – να ανασταλεί, παραχωρώντας την θέση της σε μια σειρά πτωτικών σχηματισμών, με πιθανή ωστόσο και μια μοτιβική προαναγγελία της επαναφοράς του κυρίου θέματος.⁴³¹ Ας προσεχθεί, τέλος, η ενδιαφέρουσα

⁴²² Βλ. σχετικά Berry (ό.π., σ. 186) και Kohs (ό.π., σ. 265).

⁴²³ Schönberg, ό.π., σ. 200. Πρβλ. επίσης Stockmeier (ό.π., σ. 142: “Durchführung”) και Kühn (ό.π., σ. 125: το ίδιο), ενώ οι Berry (ό.π., σ. 189) και Kohs (ό.π., σ. 261-262) χρησιμοποιούν τον όρο “development”.

⁴²⁴ Schönberg, ό.π., σ. 200-201 και 206· Stockmeier, ό.π., σ. 142-143 και 145· Berry, ό.π., σ. 189-190· Kohs, ό.π., σ. 261-262 και 265· Kühn, ό.π., σ. 125, 129 και 138. Ειδικά για την εμφάνιση ενός νέου θέματος στην *επεξεργασία*, ο Schönberg θέτει ως προϋπόθεση την αναγωγή του στο βασικό θεματικό υλικό της *εκθέσεως*: με την άποψη αυτή, πάντως, δεν συμφωνεί ούτε ο Berry (που θεωρεί μη δεσμευτική μια τέτοια προϋπόθεση), ούτε οι Stockmeier, Kohs (που δεν αναφέρουν τίποτε σχετικό) και Kühn (ο οποίος συνδέει την δυνατότητα αυτή κυρίως με το έργο του Mozart).

⁴²⁵ Schönberg, ό.π., σ. 206· Kohs, ό.π., σ. 265-266.

⁴²⁶ Berry, ό.π., σ. 191.

⁴²⁷ Kohs, ό.π., σ. 262 και 265.

⁴²⁸ Βλ. κυρίως Berry, ό.π., σ. 191-192. Οι Schönberg (ό.π., σ. 207) και Kohs (ό.π., σ. 265) αναφέρονται μόνο στην έναρξη της *επεξεργασίας* με υλικό από την κατάληξη της *εκθέσεως*.

⁴²⁹ Berry, ό.π., σ. 194· Kühn, ό.π., σ. 131. Ο όρος “ψευδής επανέκθεση” είναι παρ’ όλα αυτά πολύ προβληματικός, γιατί κατά καιρούς έχει αποδοθεί σε τελείως διαφορετικά φαινόμενα εντός της *επεξεργασίας* ή της *επανέκθεσης*. Για παράδειγμα, ο Kohs (ό.π., σ. 266) χαρακτηρίζει ως “ψευδή επανέκθεση” την παράθεση αποσπασμάτων του κυρίου θέματος κατά την διάρκεια του ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας που προαναγγέλλει την είσοδο της *επανέκθεσης*, ενώ οι Jalowetz και W. Fischer χρησιμοποιούν τον ίδιο όρο για να περιγράψουν την έναρξη της *επανέκθεσης* από τονικότητα διαφορετική της κύριας!

⁴³⁰ Schönberg (ό.π., σ. 206) και Kohs (ό.π., σ. 261 και 265). Πρβλ. επίσης Berry (ό.π., σ. 194-199), όπου πέραν της αυτούσιας ή παρηλλαγμένης επαναφοράς υλικού της *εκθέσεως*, της αλυσιδοποίησης και της “διάλυσης” μιας θεματικής ιδέας σε φιγούρες ή ελεύθερη εξέλιξη (διαδικασία παρεμφερής αλλά όχι ταυτόσημη με την “ρευστοποίηση”), αναφέρονται ακόμη ο αντιστικτικός χειρισμός του υλικού της *εκθέσεως*, ο συνδυασμός ετερόκλητων στοιχείων και οι αντιπαράθεσεις ιδεών υπό τύπον διαλόγου.

⁴³¹ Schönberg, ό.π., σ. 181 και 209· Berry, ό.π., σ. 192-193· Kohs, ό.π., σ. 266.

παρατήρηση του Schönberg, ότι στην *επεξεργασία* προτιμούνται εν γένει τονικά κέντρα που στρέφονται προς τον κύκλο των υφέσεων (σε σχέση με την κύρια τονικότητα), ως αντίβαρο στην όξυνση που δημιουργεί η κατεύθυνση προς τον κύκλο των διέσεων στο πλαίσιο της *εκθέσεως*.⁴³²

Η *επανεκθεση* για τον Stockmeier συνιστά τον “αντίποδα” της *εκθέσεως* που εξισορροπεί την τονική ένταση μεταξύ των θεμάτων,⁴³³ κατά τον Kohs επιφέρει μια “λύση” ή έναν “συμβιβασμό” (καθώς σε αυτήν την περίπτωση το βάρος πέφτει στην τονική ενότητα και σταθερότητα),⁴³⁴ ενώ σύμφωνα με τον Kühn λειτουργεί συγχρόνως ως “στόχος” (της *επεξεργασίας*) και ως “επανεναρξη” (σε σχέση με την *έκθεση*).⁴³⁵ Ο Schönberg, από την πλευρά του, υποδεικνύει με έμφαση την αναγκαιότητα παραλλαγής του υλικού της *εκθέσεως*, πέραν δηλαδή της τονικής μεταφοράς της δευτερεύουσας θεματικής ομάδος: σμικρύνσεις, διευρύνσεις, παραλείψεις ή προσθήκες θεματικών ιδεών, αρμονικές αλλαγές και περαιτέρω μετατροπές, μετατοπίσεις φωνών σε διαφορετικές ηχητικές περιοχές, αλλαγές στην ενορχήστρωση και την υφή καθώς και πλήρης ανακατασκευή του δεδομένου υλικού μπορούν να βρουν εδώ εφαρμογή, υπό την προϋπόθεση βέβαια ότι τουλάχιστον οι βασικές ιδέες θα παραμείνουν αναγνωρίσιμες.⁴³⁶ Η τύχη της ενδιάμεσης μεταβάσεως χαρακτηρίζεται επίσης από πολλαπλότητα επιλογών, ανάμεσα στην πλήρη απαλοιφή και την αντικατάστασή της από νέα περιεχόμενα ή στην βράχυνση και την επιμήκυνσή της.⁴³⁷ Μια αρμονική είτε υφολογική “έκπληξη” – στο σημείο έναρξης της *επανεκθέσεως* (Stockmeier, Berry) είτε στην πορεία της (Kohs) – θεωρείται ότι προκαλεί ιδιαίτερη αίσθηση και ότι αναζωογονεί τρόπον τινά την τρίτη αυτή μακροδομική ενότητα.⁴³⁸ Οι περιπτώσεις επαναφοράς του κυρίου θέματος στην υποδεσπόζουσα και εμφάνισης του δευτερεύοντος θέματος πριν από το κύριο μας είναι ήδη γνωστές,⁴³⁹ όπως εξ άλλου και η (εξόχως προβληματική για την φύση του τριμερούς τύπου σονάτας) απαλοιφή του κυρίου θέματος.⁴⁴⁰ Αξίζει ωστόσο να σταθούμε εδώ στην ουσιώδη επισήμανση του Berry, ότι τυχόν “μονοθεματική” *έκθεση* συνεπιφέρει μια “συντομευμένη” ή

⁴³² Schönberg, ό.π., σ. 207.

⁴³³ Stockmeier, ό.π., σ. 143.

⁴³⁴ Kohs, ό.π., σ. 261-262 και 266. Πρβλ. επίσης Berry, ό.π., σ. 202.

⁴³⁵ Kühn, ό.π., σ. 132 και 134.

⁴³⁶ Schönberg, ό.π., σ. 209-210. Ο Stockmeier (ό.π., σ. 144) αναφέρεται γενικότερα στην θεματική ανάπτυξη που κάλλιστα μπορεί να διαδραματίσει σημαντικό ρόλο και στην *επανεκθεση*. Ο Berry (ό.π., σ. 199), εξ άλλου, υποδεικνύει το ενδιαφέρον που προσδίδει η απομάκρυνση από τον χαρακτήρα της *εκθέσεως* και αναφέρει ειδικότερα περιπτώσεις συντόμευσης των θεμάτων, αποφυγής τυχόν επαναλήψεων, τροποποιήσεων στην αρμονία ή στον χαρακτήρα και γενικότερα εφαρμογής της “αρχής της παραλλαγής” προς αποφυγή πρόκλησης μονοτονίας (ό.π., σ. 200-201). Ομοίως και ο Kohs (ό.π., σ. 266), ο οποίος κάνει λόγο για παραλείψεις, συντομεύσεις, επεκτάσεις, μετατοπίσεις, παραλλαγές και συνδυασμούς των θεματικών στοιχείων της *εκθέσεως* με νέα μοτιβικά στοιχεία. Σύμφωνα με τον Kühn (ό.π., σ. 125 και 132), τέλος, η *επανεκθεση* επαναφέρει τροποποιημένα τα περιεχόμενα της *εκθέσεως*, τα επαναλαμβάνει δηλαδή μέσα από άλλη οπτική γωνία και σε διαφορετικά τονικά συμφραζόμενα, εξαιτίας ακριβώς της διαμεσολάβησης της *επεξεργασίας*.

⁴³⁷ Ο Schönberg (ό.π., σ. 209) συνιστά ιδιαιτέρως την αναπτυξιακή επιμήκυνση της μεταβάσεως, καθώς μέσω αυτής διασφαλίζεται αρμονική ποικιλία στην *επανεκθεση*. Αντιθέτως, ο Berry (ό.π., σ. 202-203) θεωρεί πιο συνηθισμένη την συντόμευσή της – ιδίως μάλιστα αν το υλικό της έχει προηγουμένως αναπτυχθεί επαρκώς στο πλαίσιο της *επεξεργασίας*. Ο Kohs (ό.π., σ. 266), από την πλευρά του, αναφέρεται ουδέτερα σε μεταβολή, απάλειψη, τονική προσαρμογή και αντικατάσταση του μεταβατικού τμήματος της *εκθέσεως* από καινούργιο στην *επανεκθεση*. Τέλος, ο Kühn (ό.π., σ. 132) αρκείται απλώς στην επισήμανση ότι η αναπτυξιακή πορεία της μεταβάσεως τροποποιείται στην *επανεκθεση*, προκειμένου ακριβώς να οδηγήσει σε διαφορετική τονικότητα από εκείνη της *εκθέσεως*.

⁴³⁸ Βλ. σχετικά Stockmeier (ό.π., σ. 145), Berry (ό.π., σ. 199-200) και Kohs (ό.π., σ. 266).

⁴³⁹ Αμφότερες αναφέρονται από τον Berry, ό.π., σ. 203 και 201, αντιστοίχως. Ο Kohs (ό.π., σ. 266) μνημονεύει μόνο την πρώτη εξ αυτών, ενώ η αντίστοιχη αναφορά του Schönberg (ό.π., σ. 209) στην δυνατότητα έναρξης της *επανεκθέσεως* από τονικότητα διαφορετική της κύριας είναι περισσότερο έμμεση. Ο Stockmeier (ό.π., σ. 145), από την άλλη πλευρά, κάνει λόγο μόνο για την δεύτερη δυνατότητα.

⁴⁴⁰ Ο Berry (ό.π., σ. 201) αντιμετωπίζει το ενδεχόμενο αυτό ως ακραία περίπτωση και το αποδίδει στον εξαντλητικό χειρισμό του υλικού του κυρίου θέματος στην *επεξεργασία*. Πρβλ. επίσης Kohs, ό.π., σ. 266.

αναπτυξιακού χαρακτήρος επανέκθεση,⁴⁴¹ αφού η παράθεση των ίδιων θεματικών ιδεών στην ίδια πλέον τονικότητα θα ήταν οπωσδήποτε ένας πλεονασμός. Σημαντικές συνέπειες για την επανέκθεση υφίστανται και στην περίπτωση μιας εκθέσεως με τρία θέματα και αντίστοιχες τονικές περιοχές, καθ' όσον εδώ επιδιώκεται η διατήρηση μιας αναλογικής τονικής σχέσεως.⁴⁴² Η καταληκτική περίοδος της εκθέσεως, εντούτοις, είθισται να μην μεταβάλλεται ιδιαίτερα, πέραν της απαραίτητης τονικής (και ενδεχομένως τροπικής) μεταφοράς της,⁴⁴³ ενώ το συνδετικό πέραςμα (“codetta”) μπορεί να τροποποιηθεί σε κάποιον βαθμό και να μεταβάλλει την λειτουργία του ή να αντικατασταθεί εντελώς από την επερχόμενη *coda*.⁴⁴⁴

Ως προς τον ρόλο της *coda* υπάρχει διχογνωμία: ο Schönberg την θεωρεί επιπρόσθετη ενότητα δίχως λειτουργική αξία, διότι δεν δέχεται ότι μπορεί αυτή να εξισορροπήσει ενδεχόμενη “αποτυχία” παγίωσης της κύριας τονικότητας στις προηγούμενες ενότητες και ως εκ τούτου η ύπαρξή της οφείλεται μόνο στο ότι «ο συνθέτης θέλει να πει κάτι ακόμα».⁴⁴⁵ Ο Stockmeier, αντιθέτως, κρίνει απαραίτητη την συμβολή της *coda* σε περίπτωση που στην επανέκθεση δεν αρθεί η τονική ένταση της εκθέσεως, και – σε ομοφωνία με τους Berry και Kohs – υποστηρίζει ότι στην *coda* παγιώνεται πλέον οριστικά η κύρια τονικότητα (ακόμη και αν εδώ λάβει χώραν κάποια μετατροπική πορεία).⁴⁴⁶ Ως προς την φύση της πάντως, όλοι οι συγγραφείς αναφέρουν σε γενικές γραμμές ότι το μέγεθός της διαφοροποιείται κατά περίπτωση όπως και τα περιεχόμενά της, αφού π.χ. μια σειρά προοδευτικά συρρικνούμενων και ισχυρότερων πτωτικών σχηματισμών μπορεί να είναι αρκετή, άλλοτε όμως πραγματοποιούνται πτώσεις που οδηγούν σε απομεμακρυσμένες τονικές περιοχές και σε πλούσια περαιτέρω μετατροπική περιπλάνηση, ενώ μια τελική επανεμφάνιση του κυρίου θέματος ενδέχεται να συνδυάζεται με την απλή παράθεση άλλων θεματικών ιδεών ή με περαιτέρω ανάπτυξη του δεδομένου μοτιβικού υλικού: έτσι, η *coda* από τον Beethoven και έπειτα προσλαμβάνει ουσιαστικά τον χαρακτήρα και την οργάνωση μιας “δεύτερης επεξεργασίας”, όπου μόνον η εμφάνιση ενός νέου θέματος θεωρείται εξαιρετικά σπάνια.⁴⁴⁷

Ο διμερής τύπος σονάτας δεν εξετάζεται καθόλου από τους Schönberg, Berry και Kohs (είδαμε άλλωστε ότι οι δύο τελευταίοι αντιμετωπίζουν την πλήρη εξάλειψη του κυρίου θέματος από την επανέκθεση μόνον ως υποπερίπτωση του βασικού τριμερούς τύπου), θίγεται ελάχιστα από τον Stockmeier με αφορμή τα έργα για πληκτροφόρο του Scarlatti (όπου σε γενικές γραμμές υποδεικνύεται ότι η πρώτη ενότητα συνιστά την “έκθεση” του υλικού, ενώ η δεύτερη περιλαμβάνει την ανάπτυξή του καθώς και την “μερική επανέκθεση” μόνο του “δευτέρου ημίσεως” της πρώτης ενότητας),⁴⁴⁸ και απασχολεί εν τέλει σε κάποια έκταση μονάχα τον Kühn, αλλά και εδώ σχεδόν αποκλειστικά σε συνάφεια με την σουίτα του μπαρόκ

⁴⁴¹ Berry, ό.π., σ. 201.

⁴⁴² Βλ. Kohs, ό.π., σ. 267, όπου δίνονται και ορισμένα παραδείγματα τέτοιων τονικών σχέσεων, όπως π.χ. η ακολουθία μείζονος τονικής – σχετικής της δεσπόζουσας – δεσπόζουσας στην έκθεση που μεταβάλλεται σε τονική – σχετική ελάσσονα – τονική ή ακόμη η διαδοχή ελάσσονος τονικής – σχετικής της (ελάσσονος) δεσπόζουσας – σχετικής μείζονος που επανεκτίθεται ως ελάσσονα τονική – δεσπόζουσα – μείζονα τονική. Διευκρινίζεται πάντως ότι στον κλασικισμό τέτοιες περιπτώσεις δεν βρίσκουν εφαρμογή, διότι η δεύτερη θεματική ομάδα και οτιδήποτε έπεται αυτής εκτίθενται και επανεκτίθενται σε μια κοινή τονικότητα.

⁴⁴³ Kohs, ό.π., σ. 267· Kühn, ό.π., σ. 132.

⁴⁴⁴ Kohs, ό.π., σ. 267.

⁴⁴⁵ Schönberg, ό.π., σ. 185.

⁴⁴⁶ Stockmeier, ό.π., σ. 143-144· Berry, ό.π., σ. 204· Kohs, ό.π., σ. 262 και 268. Ο Kühn δεν εκφέρει άποψη ως προς το συγκεκριμένο ζήτημα.

⁴⁴⁷ Schönberg, ό.π., σ. 185-186 και 212· Stockmeier, ό.π., σ. 143· Berry, ό.π., σ. 204-207· Kohs, ό.π., σ. 262 και 268· Kühn, ό.π., σ. 134. Ο Kohs, ειδικότερα, επισημαίνοντας τις διαφορετικές αρμονικές λειτουργίες της *coda* και της επεξεργασίας, μοιάζει αρχικά να υπονομεύει την αντιστοίχιση των δύο αυτών ενοτήτων (ό.π., σ. 262), αλλά στην συνέχεια δεν διστάζει να κάνει λόγο για θεματικούς παραλληλισμούς και τελικά να χρησιμοποιήσει ακόμη και την έκφραση “δεύτερη επεξεργασία” (ό.π., σ. 268). Ο Kühn (ό.π., σ. 134), εξ άλλου, δίνει έμφαση στο ότι η *coda* ως “δεύτερη επεξεργασία” μεταβάλλει την συνολική μακροδομή από τριμερή σε τετραμερή, στο πλαίσιο της οποίας η έκθεση εξισορροπείται πλέον από την επανέκθεση και η επεξεργασία από την *coda*.

⁴⁴⁸ Stockmeier, ό.π., σ. 140.

(στο ζήτημα αυτό θα επανέλθω αργότερα). Αντιθέτως, η μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* δεν εντοπίζεται μεν πουθενά στα βιβλία των Stockmeier και Kühn, αλλά περιγράφεται στα υπόλοιπα τρία ως “μορφή Andante” (Schönberg) ή “μορφή σονατίνας” (Berry και Kohs).⁴⁴⁹ Δεδομένης της απουσίας της κεντρικής αναπτυξιακής ενότητας, η *επανεκθεση* μπορεί να διευρυνθεί ενσωματώνοντας και αναπτυξιακά στοιχεία,⁴⁵⁰ ενώ η αξιοποίηση της αρχής της παραλλαγής θεωρείται αυτονόητη τόσο για την κύρια όσο και για την δευτερεύουσα θεματική ομάδα.⁴⁵¹ Η σύνδεση της *εκθέσεως* με την *επανεκθεση*, εξ άλλου, μπορεί να βασισθεί στο υλικό της κατακλείδας της *εκθέσεως*⁴⁵² ή να πραγματοποιηθεί με νέα θεματικά στοιχεία “επεισοδιακού” χαρακτήρος.⁴⁵³ Ειδικά στην τελευταία αυτή περίπτωση όμως, είναι δυνατές δύο αντιδιαμετρικά αντίθετες ερμηνείες: πρόκειται άραγε για τον βασικό τριμερή τύπο σονάτας με *επεξεργασία* «σύντομη και εν είδει σκίτσου»⁴⁵⁴ ή για τον διμερή τύπο σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, αλλά με ένα σύντομο και μοτιβικώς ανεξάρτητο συνδεδετικό πέρασμα αντ’ αυτής;⁴⁵⁵ Απάντηση στο ερώτημα αυτό θα μπορούσε να δοθεί μόνο σε συνάρτηση με συγκεκριμένα μουσικά παραδείγματα, αφού θεωρητικά αμφότερες οι προαναφερόμενες αυτές προσεγγίσεις είναι εξίσου αποδεκτές, στον βαθμό που η μεταξύ τους διαφοροποίηση καθίσταται πλέον εξαιρετικά δυσδιάκριτη.

Δύο άλλα συγγράμματα του 20^{ού} αιώνας, η μελέτη *Einführung in die musikalische Formenlehre* του Erwin Ratz (1898-1973)⁴⁵⁶ και η πρόσφατη μονογραφία *Classical Form* του William Earl Caplin (γεν. 1948),⁴⁵⁷ διατηρούν σημαντικούς δεσμούς με τις προηγούμενες συμβολές (ειδικά με την σκέψη του Schönberg), αν και διαφέρουν από αυτές, *πρώτον*, λόγω της αμιγώς αναλυτικής (και όχι πλέον συνθετικής) τους σκοπιμότητας και, *δεύτερον*, ως προς το ότι περιορίζονται στην μελέτη του κλασσικού ύφους και δη στο έργο των Haydn, Mozart και Beethoven ή μόνο του τελευταίου. Όσον αφορά στον βασικό τριμερή τύπο σονάτας, ο Ratz προσθέτει δύο σημαντικές παρατηρήσεις σε όσα έχουμε ήδη εξετάσει. Στην *έκθεση*, κατ’ αρχάς, ανάμεσα στο κύριο θέμα και στην καθ’ εαυτή μετάβαση προς το πλάγιο, διακρίνεται ένα επιπλέον τμήμα που αναφέρεται περίπου ως “έναρξη μιας επαναλήψεως του κυρίου θέματος”: πρόκειται ουσιαστικά για μια όψιμη απόπειρα επανεισαγωγής στην θεωρία της

⁴⁴⁹ Schönberg, ό.π., σ. 190· Berry, ό.π., σ. 232· Kohs, ό.π., σ. 291. Η ονομασία “μορφή Andante” του Schönberg είναι εκτός από ατυχή (καθώς με αυτήν θα μπορούσε ίσως να υποδηλώνεται η αποφυγή της εφαρμογής του συγκεκριμένου μακροδομικού προτύπου όχι μόνο σε μέρη γρήγορης χρονικής αγωγής, αλλά ακόμη και σε αργά μέρη με ένδειξη π.χ. Adagio ή Largo) και εξαιρετικά ασαφής, διότι περιλαμβάνει δύο μορφολογικά πρότυπα (A B A και A B A B) που εκκινούν από τελείως διαφορετικές αφετηρίες: το πρώτο είναι μια τριμερής ασματική, άρα “παρατακτική” μορφή, ενώ το δεύτερο συγκαταλέγεται ουσιαστικά στις μορφές σονάτας! Επιπροσθέτως, ο Schönberg παραθέτει τα δομικά αυτά πρότυπα στην έναρξη του κεφαλαίου του για τις μορφές του ρόντο, παρ’ ότι ακόμη και ο ίδιος εκφράζει επιφυλάξεις ως προς αυτό: «το να αποκαλέσει κανείς [τις μορφές] αυτές “ρόντο” συνιστά ίσως μια υπερβολή» (ό.π.). Τέλος, πρέπει να σημειωθεί εδώ ότι, όσο ικανοποιητικά και αν αποδίδεται η τριμερής ασματική μορφή με τον συμβολισμό A B A, η παρουσίαση της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία* ως A B A B (ή, έστω, ως A B A’ B’) είναι στην πραγματικότητα ελάχιστα αντιπροσωπευτική της ουσίας της, αφού δεν φανερώνει τίποτε σχετικό με τον αρμονικό μακροδομικό της σχεδιασμό, ούτε είναι σε θέση να υποδείξει αλλά και να αιτιολογήσει επαρκώς την παρουσία μιας μετατροπικής μεταβάσεως ανάμεσα στα δύο βασικά θέματα της *εκθέσεως* ή ενός αναπτυξιακού τμήματος στο αντίστοιχο σημείο της *επανεκθέσεως*.

⁴⁵⁰ Βλ. ιδίως Kohs (ό.π., σ. 294), ο οποίος μάλιστα θεωρεί ότι οι λειτουργίες της (απουσίας) *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως* συμπτύσσονται εδώ σε μία ενότητα με διπλή λειτουργία. Πρβλ. επίσης Berry, ό.π., σ. 232.

⁴⁵¹ Βλ. Schönberg, ό.π., σ. 193-194.

⁴⁵² Kohs, ό.π., σ. 291.

⁴⁵³ Berry, ό.π., σ. 232· Kohs, ό.π., σ. 292.

⁴⁵⁴ Schönberg, ό.π., σ. 201.

⁴⁵⁵ Kohs, ό.π., σ. 292.

⁴⁵⁶ Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens* (dritte, erweiterte und neugestaltete Ausgabe), Universal Edition, Wien 1973. Η πρώτη έκδοση πραγματοποιήθηκε το 1951.

⁴⁵⁷ William Earl Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York – Oxford 1998.

μορφής σονάτας του “δευτέρου μοτίβου” του Galeazzi ή του δομικού εκείνου τμήματος που καταλήγει στην δεύτερη “φραστική τομή” της *εκθέσεως* κατά τον Koch, υπό την προϋπόθεση βέβαια ότι εδώ επαναλαμβάνεται η έναρξη του κυρίου θέματος και δεν εισάγεται μια νέα θεματική ιδέα.⁴⁵⁸ Η *επεξεργασία*, από την άλλη πλευρά, διαιρείται σε τρία τμήματα: α) στην “εισαγωγή” γίνεται μετατροπία από την καταληκτική τονικότητα της *εκθέσεως* προς εκείνη στην οποία θα ξεκινήσει το κεντρικό τμήμα της *επεξεργασίας*, το οποίο ονομάζεται συγκεκριμένα β) “πυρήνας της επεξεργασίας”, καθ’ ότι εδώ παρουσιάζεται ένα θεματικό πρότυπο που ακολουθώντας αλυσιδοποιείται, διασπάται και ρευστοποιείται στο πλαίσιο μιας ελεύθερα μετατροπικής πορείας, η οποία τελικά οδηγεί στην γ) “παραμονή επί της δεσπόζουσας” (της κύριας τονικότητας), που συνιστά τρόπον τινα έναν απόηχο της *επεξεργασίας* και παράλληλα χρησιμεύει ως προετοιμασία της *επανεκθέσεως*.⁴⁵⁹

Την διάκριση αυτών των τμημάτων της *επεξεργασίας* συμμερίζεται και αναπτύσσει περαιτέρω ο Carlin.⁴⁶⁰ Αντί του όρου “εισαγωγή”, προτιμά τον πιο ουδέτερο “pre-core” (που στα ελληνικά θα μπορούσε να αποδοθεί ως “προετοιμασία του πυρήνα”), όπου η μετατροπία προς την τονικότητα αναγγελίας του “πυρήνα” συνδυάζεται με υλικό από την βασική ιδέα του κυρίου θέματος ή από το καταληκτικό τμήμα της *εκθέσεως*, σπανιότερα δε από κάποιο άλλο σημείο της *εκθέσεως* είτε με εντελώς νέα μοτιβικά περιεχόμενα· επίσης, ο χαρακτήρας του εναρκτήριου αυτού τμήματος της *επεξεργασίας* είναι εν γένει πιο ήρεμος και λιγότερο έντονος σε σχέση με ό,τι επακολουθεί, ενώ η δομή του μπορεί να είναι λιγότερο ή περισσότερο πλήρης, σφιχτοδεμένη ή χαλαρή.⁴⁶¹ Τουναντίον, ο καθ’ εαυτός “πυρήνας της επεξεργασίας” είναι αλληλένδετος με τις ποιότητες της “αστάθειας”, της “ανησυχίας” και της “δραματικής συγκρούσεως”. Ο Carlin διερευνά διεξοδικά τρόπους κατασκευής του θεματικού μοντέλλου του “πυρήνα” (με υλικό από οποιοδήποτε σημείο της *εκθέσεως* ή ακόμη και νέο), επί του οποίου στην συνέχεια εφαρμόζεται κάθε είδους αναπτυξιακή τεχνική, ομοφωνικής είτε πολυφωνικής υφάνσεως.⁴⁶² Το τρίτο τμήμα της *επεξεργασίας* ονομάζεται “περίοδος επαναφοράς” (“retransition”), αλλά η ύπαρξή του δεν θεωρείται αναγκαία σε κάθε περίπτωση· εξ άλλου, τυχόν αναφορά στο μοτιβικό υλικό του κυρίου θέματος κατά την εν λόγω “περίοδο επαναφοράς” χαρακτηρίζεται ως “ψευδής επανέκθεση”.⁴⁶³ Σε σχέση πάντως με τον Ratz, ο Carlin είναι περισσότερο ελαστικός στην υπεράσπιση της θεωρητικής αυτής πρότασης: και αυτό, όχι μόνον επειδή παρατηρεί ότι σε εκτενείς επεξεργασίες είναι δυνατόν να περιλαμβάνονται δύο “πυρήνες” (με τον πρώτο να εδραιώνει ένα νέο τονικό κέντρο και τον δεύτερο να οδηγεί στην δεσπόζουσα της κύριας τονικότητας), αλλά και γιατί παραδέχεται

⁴⁵⁸ Ratz, ό.π., σ. 36. Στην *επανάθεση* δεν γίνεται λόγος για αντίστοιχο δομικό τμήμα, προφανώς επειδή εκεί τυχόν επανάληψη του εναρκτήριου τμήματος του κυρίου θέματος (τουλάχιστον στην αρχική τονικότητα) αποφεύγεται ως πλεοναστική.

⁴⁵⁹ Ratz, ό.π., σ. 33.

⁴⁶⁰ Παρεμφερής στην σύλληψή της είναι επίσης η άποψη του Diether de la Motte, ο οποίος στην *Harmonielehre*, Deutscher Taschenbuch Verlag – Bärenreiter Verlag, München – Kassel 1997 (10. Auflage / πρώτη έκδοση: 1976), σ. 147-148, υποστηρίζει ότι η ελεύθερη και γεμάτη αρμονικές εκπλήξεις μετατροπική πορεία της εκάστοτε *επεξεργασίας* δεν μπορεί βέβαια να τυποποιηθεί σε ένα κανονιστικό πρότυπο, αλλά παρ’ όλα αυτά είναι δυνατόν να διακριθούν σε αυτήν πέντε στάδια εξέλιξης: α) ήρεμη προέκταση της καταληκτικής τονικότητας της *εκθέσεως*, β) έναρξη της μετατροπικής διαδικασίας, γ) σταδιακή επιτάχυνσή της, δ) απροσδιόριστες αρμονικές πρόοδοι (σημείο αρμονικής κορύφωσης), καθώς επίσης ε) χαλάρωση του αρμονικού ρυθμού και κατεύθυνση προς την δεσπόζουσα μεθ’ εβδόμης της κύριας τονικότητας.

⁴⁶¹ Carlin, ό.π., σ. 147, 151, 153 και 155 (το κείμενο διακόπτεται από την παράθεση πολλών παραδειγμάτων από έργα των Haydn, Mozart και Beethoven, τα οποία ως επί το πλείστον καταλαμβάνουν ολόκληρες τις αριστερές σελίδες του βιβλίου, ενίοτε όμως επεκτείνονται ακόμη και στις δεξιές).

⁴⁶² Carlin, ό.π., σ. 142, 144-145 και 147. Η εμφάνιση νέου θεματικού υλικού σε οποιοδήποτε σημείο της *επεξεργασίας*, ειδικότερα, επισημαίνεται ότι αφορά ως επί το πλείστον σε έργα του Mozart (ό.π., σ. 139 και 151).

⁴⁶³ Carlin, ό.π., σ. 157 και 159. Ουσιαστικά, ο Carlin χρησιμοποιεί τον προβληματικό όρο “ψευδής επανέκθεση” όπως περίπου και ο Kohs· σε σημείωση στην σ. 277 του βιβλίου του, πάντως, επισημαίνει αρκετές ακόμη (αντικρουόμενες μεταξύ τους) ερμηνείες για τον ίδιο πάντοτε όρο, οι οποίες έχουν κατά καιρούς προταθεί από διάφορους άλλους θεωρητικούς.

τελικά ότι, σε αρκετές περιπτώσεις έργων ιδίως του Haydn, στην θέση του “πυρήνα” μπορεί να εμφανισθεί μονάχα ένας “ψευδο-πυρήνας” (τέτοιος που να δίνει μεν την αίσθηση της ανάπτυξης, χωρίς όμως να διαθέτει ανάλογη δομική οργάνωση), ένα τμήμα εν είδει μετατροπικής μεταβάσεως ή απλώς μια τονικώς στατική, δευτερεύουσα θεματική ενότητα.⁴⁶⁴ Με αυτά βέβαια, ο Carlin φαίνεται να προσεγγίζει περισσότερο ορισμένα στοιχεία της θεωρίας του 18^{ου} αιώνας, πράγμα που γίνεται μάλιστα σαφέστερο όταν κατά την εξέταση της αρμονικής πλοκής της *επεξεργασίας* παρατηρεί την επικέντρωση στις τονικές περιοχές της σχετικής ελάσσονος, της σχετικής της δεσπόζουσας ή της σχετικής της υποδεσπόζουσας στον μείζονα τρόπο, καθώς και στην δεσπόζουσα ή την υποδεσπόζουσα στον ελάσσονα τρόπο (στον Beethoven, επιπλέον, υποδεικνύεται η χρήση και πιο απομακρυσμένων περιοχών, ως επί το πλείστον σε απόσταση τρίτης από την κύρια τονικότητα).⁴⁶⁵ Εάν ωστόσο η *επεξεργασία* είναι σύντομη, τέτοιες “τονικοποιήσεις” είναι μονάχα παροδικού χαρακτήρος και η μεσαία ενότητα τείνει να οδηγηθεί σχεδόν άμεσα στην δεσπόζουσα της κύριας τονικότητας.⁴⁶⁶

Για την *έκθεση*, ο Carlin δεν έχει να παρατηρήσει κάτι το καινοφανές. Η διερεύνηση της δομικής οργάνωσης του κυρίου θέματος (σπανιότερα εμφανιζόμενου υπό μορφήν θεματικής ομάδος) βασίζεται στις μικροδομικές κατηγοριοποιήσεις του Schönberg (πρόταση, περίοδος, μικρή τριμερής ή διμερής δομή), αλλά είναι τόσο εξαντλητική που καταλήγει να τυποποιήσει ακόμη και υβριδικούς ή σύνθετους δομικούς τύπους θεμάτων – αμφίβολης ωστόσο χρηστικότητας, αφού, πάρα την πληθώρα των προτεινόμενων μικροδομικών τύπων, οι αποκλίσεις και οι εξαιρέσεις εξακολουθούν να παραμένουν αναπόφευκτες!⁴⁶⁷ Η μετάβαση, αντιθέτως, είναι πιο χαλαρή και ως έναν βαθμό αναπτυξιακή· ο Carlin διακρίνει τρεις τύπους μεταβάσεως από λειτουργικής-αρμονικής επόψεως, τους οποίους ονομάζει “μετατροπικό”, “μη-μετατροπικό” και “διμερή” (ο τρίτος τύπος συνδυάζει τους δύο προηγούμενους και αντιστοιχεί ουσιαστικά στην διαδοχή δευτέρου και τρίτου δομικού τμήματος της *εκθέσεως* του Koch ή “δευτέρου μοτίβου” και “απομάκρυνσης από την τονικότητα” του Galeazzi), ενόσω σε θεματικό επίπεδο η επανεμφάνιση του υλικού του κυρίου θέματος, η παρουσίαση μιας νέας θεματικής ιδέας ή απλώς φηγούρων δίχως θεματικό χαρακτήρα είναι εξίσου δυνατή.⁴⁶⁸ Η δευτερεύουσα θεματική ομάδα αποτελείται από τουλάχιστον δύο ιδέες και έχει χαλαρότερη δομική οργάνωση. Ο Carlin επικεντρώνεται και πάλι στις κύριες λειτουργίες που εκπληρώνονται εδώ: στην “παρουσίαση” μιας βασικής ιδέας, στην “εξέλιξη” ή “συνέχειά” της και στην πτωτική της κατάληξη· επίσης, γίνεται αναφορά σε περιπτώσεις παροδικής αλλαγής τρόπου, παρέκκλισης προς κάποια απομακρυσμένη τονική περιοχή, καθώς και εδραίωσης δύο τονικοτήτων εντός της δευτερεύουσας θεματικής ομάδος.⁴⁶⁹ Το καταληκτικό τμήμα της *εκθέσεως* μπορεί να περιέχει ένα πραγματικό θέμα ή απλώς μια σειρά πτωτικών

⁴⁶⁴ Carlin, ό.π., σ. 141, καθώς επίσης σ. 155 και 157.

⁴⁶⁵ Ό.π., σ. 139-141. Ας υποδειχθεί ακόμη η αποφυγή της υποδεσπόζουσας στον μείζονα τρόπο (ό.π., σ. 141), καθώς και η παρατήρηση του Carlin ότι, σε έργα του Haydn κατά κύριον λόγο, το θεματικό υλικό εισάγεται στην *επεξεργασία* με την σειρά που είχε εμφανισθεί προηγουμένως και στην *έκθεση* (ό.π., σ. 139) – πρβλ. και τους δύο τρόπους κατασκευής της *επεξεργασίας* κατά τον Koch, ιδίως όμως τον “συντηρητικότερο” πρώτο.

⁴⁶⁶ Carlin, ό.π., σ. 141.

⁴⁶⁷ Όλες οι προαναφερόμενες περιπτώσεις εξετάζονται από τον Carlin στο πλαίσιο μιας ενότητας που φέρει τον τίτλο “σφιχτο-πλεγμένα θέματα” (“tight-knit themes”), στις σελίδες 35-48 (“πρόταση”), σ. 49-58 (“περίοδος”), σ. 59-70 (“υβριδικά θέματα και σύνθετα θέματα”), σ. 71-86 (“μικρή τριμερής [δομή]”) και σ. 87-93 (“μικρή διμερής [δομή]”). Μια ανακεφαλαίωσή τους γίνεται κατόπιν στην σ. 197, ακολουθούμενη μάλιστα από την υπόδειξη ορισμένων μη-συμβατικών τύπων οργάνωσης του κυρίου θέματος στις σ. 199 και 201.

⁴⁶⁸ Carlin, ό.π., σ. 125. Για περισσότερες λεπτομέρειες ως προς την “μετατροπική” και την “μη-μετατροπική” μετάβαση, βλ. ό.π., σ. 127· ως προς την “διμερή” μετάβαση, βλ. ό.π., σ. 135 και 137· ως προς το θεματικό υλικό, τέλος, βλ. ό.π., σ. 127, 129 και 131. Ο Carlin εξετάζει επίσης ενδελεχώς τις αρμονικές προϋποθέσεις της μεταβάσεως, κυρίως ως προς την έναρξη και την κατάληξή της (βλ. ό.π., σ. 127-135), καθώς επίσης ορισμένες περιπτώσεις κατά τις οποίες η κατάληξή της και η έναρξη της δευτερεύουσας θεματικής ομάδος καθίστανται δυσδιάκριτες (ό.π., σ. 201-203).

⁴⁶⁹ Βλ. Carlin, ό.π., σ. 97-121, ιδίως όμως τις σ. 97, 99, 119 και 121.

σχηματισμών (“codette”) με αναφορές σε μοτίβα του κυρίου θέματος.⁴⁷⁰ Ας προσεχθεί ακόμη η διαπίστωση του Carlin όσον αφορά στην συνολική δυναμική της δευτερεύουσας θεματικής ομάδος, η οποία συνήθως ξεκινά με ήρεμο τρόπο και κλιμακώνεται καθώς προσεγγίζει την κατάληξή της:⁴⁷¹ η σκιαγράφηση αυτή μοιάζει να αιτιολογεί πλήρως την σκοπιμότητα της διάκρισης ανάμεσα σε “τραγουδιστό θέμα” και “πέρασμα” των θεωρητικών του 18^{ου} και των αρχών του 19^{ου} αιώνας. Όσον αφορά δε στην συνολική αρμονική διάρθρωση της *εκθέσεως*, ο Carlin προτείνει οκτώ διαφορετικές εφαρμογές μιας μετεξέλιξης του συστήματος “μελωδικής στίξεως” του Koch (έστω και αν δεν παραπέμπει σε αυτόν άμεσα είτε έμμεσα), με πέντε δυνατές καταλήξεις σε μισή ή τέλεια πτώση, οι οποίες όμως συνδυάζονται πλέον δεσμευτικά με έναν συγκεκριμένο κάθε φορά τύπο δόμησης του κυρίου θέματος, της μεταβάσεως και ενίοτε ακόμη και του δευτερεύοντος θέματος, γεγονός που εν τέλει καθιστά εξαιρετικά δύσκαμπτη την προτεινόμενη τυπολογία! Κατ’ ουσίαν βέβαια, ο Carlin υποδεικνύει – όπως οι Koch και Galeazzi δύο αιώνες νωρίτερα – ότι το κύριο θέμα μπορεί να καταλήξει σε μισή ή τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα και ότι οι ακόλουθες δύο μισές πτώσεις στην κύρια και την δευτερεύουσα τονικότητα αντιστοιχούν ως επί το πλείστον στην μετάβαση και είναι προαιρετικές, εν αντιθέσει φυσικά προς την τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα, με την οποία ολοκληρώνεται η δευτερεύουσα θεματική ομάδα της *εκθέσεως*.⁴⁷²

Η *επανεκθεση*, κατά τον Carlin, χρησιμεύει «στην επίλυση των βασικών τονικών και μελωδικών διαδικασιών που έχουν μείνει ημιτελείς στις προηγούμενες ενότητες και στην διασφάλιση συμμετρίας και ισορροπίας στην συνολική μορφή».⁴⁷³ Οι τροποποιήσεις της *επανεκθέσεως* σε σχέση με την *έκθεση* διακρίνονται σε “ποικιλματικές” και “δομικές”: οι πρώτες αναφέρονται στην δυναμική, στην ενορχήστρωση, στην ηχητική περιοχή, στην υφή, στις συνοδευτικές φιγούρες, στους μελωδικούς καλλωπισμούς κ.ο.κ., ενώ οι δεύτερες έχουν να κάνουν με την αρμονική-τονική οργάνωση, το μελωδικό-μοτιβικό υλικό, την φραστική δομή και τις τυπικές λειτουργίες των επιμέρους τμημάτων. Αν και είναι σαφές ότι οι “δομικές” αλλαγές είναι αυτές που μας ενδιαφέρουν κυρίως εδώ, θα πρέπει ωστόσο να αποσαφηνισθεί εξ αρχής το περιεχόμενο των “τυπικών λειτουργιών”: στην *επανεκθεση*, το κύριο θέμα δεν παρουσιάζει για πρώτη φορά το υλικό του, δεν επικυρώνει απαραίτητα την κύρια τονικότητα, ούτε επίσης ορίζει ένα αρχικό πρότυπο μικροδομικής οργάνωσης ως σημείο αναφοράς για τα ακόλουθα τμήματα· η μετάβαση δεν κατευθύνεται πλέον προς διαφορετική τονικότητα, παρά προσφέρει μονάχα αρμονική ποικιλία· και τέλος, η δευτερεύουσα θεματική ομάδα, έχοντας μεταφερθεί στην κύρια τονικότητα, αίρει πλέον την τονική “σύγκρουση” της *εκθέσεως*.⁴⁷⁴ Ως εκ τούτου, τόσο το κύριο θέμα όσο και η μετάβαση μπορούν να επανεκτεθούν με απαλοιφή τυχόν εσωτερικών επαναλήψεων, με περαιτέρω ανάπτυξη κάποιων στοιχείων τους και με αρμονική μετατόπιση προς την περιοχή της υποδεσπόζουσας (είτε υποκατάστατα αυτής), ενώ η συγχώνευσή τους σε ένα ενιαίο τμήμα είναι συνήθης, σε περίπτωση βέβαια που η μετάβαση δεν εξαλειφθεί εντελώς.⁴⁷⁵ Οι δομικές αλλαγές στην δευτερεύουσα θεματική ομάδα είναι λιγότερο συχνές και αφορούν σε πιθανές προσθήκες ή αφαιρέσεις: αν π.χ. η *έκθεση* είναι “μονοθεματική”, τότε στην *επανεκθεση* αποφεύγεται η διπλή επαναφορά της αρχικής θεματικής ιδέας στην κύρια τονικότητα (ως ταυτολογία) και αυτό συνεπιφέρει μια σημαντική περικοπή της εκτάσεως της δευτερεύουσας θεματικής ομάδος.⁴⁷⁶ Η καταληκτική ομάδα, εξ άλλου, επανεκτίθεται χωρίς τροποποιήσεις ως επί το πλείστον, αλλά προς το τέλος της μπορεί να διευρυνθεί, προκειμένου να δημιουργήσει

⁴⁷⁰ Ο.π., σ. 122.

⁴⁷¹ Ο.π., σ. 123.

⁴⁷² Βλ. ό.π., σ. 196-197.

⁴⁷³ Ο.π., σ. 161.

⁴⁷⁴ Ο.π., σ. 161 και 163.

⁴⁷⁵ Ο.π., σ. 163 και 165.

⁴⁷⁶ Ο.π., σ. 167 και 169.

ένα ικανοποιητικό κλείσιμο ολόκληρου του κομματιού – ιδίως μάλιστα σε περίπτωση που δεν υφίσταται ανεξάρτητη *coda*.⁴⁷⁷ Επιπροσθέτως, ο Carlin αναφέρει ορισμένες σημαντικές αποκλίσεις από τις τυπικές προδιαγραφές της *επανεκθέσεως*, που χρήζουν ωστόσο κριτικού σχολιασμού, καθ’ ότι παρουσιάζονται κατά τρόπον αρκετά συγκεχυμένο. Υπό την έννοια της “απάλειψης της έναρξης του κυρίου θέματος”, κατ’ αρχάς, ο Carlin πραγματεύεται τρεις πολύ διαφορετικές τεχνικές: α) την απουσία μόνο της εναρκτήριας ιδέας του κυρίου θέματος, η οποία εντούτοις ενδέχεται απλώς β) να μετατίθεται σε κάποιο διαφορετικό σημείο της *επανεκθέσεως*, δηλαδή εντός της δευτερεύουσας θεματικής ομάδος ή ακόμη και στην *coda*· και, ναι μεν, ορθώς δεν δέχεται την ονομασία “αντεστραμμένη επανέκθεση” σε μια τέτοια περίπτωση (αφού εδώ πράγματι δεν μεταφέρεται ολόκληρο το κύριο θέμα μετά την δευτερεύουσα θεματική ομάδα) αλλά, από την άλλη πλευρά, δεν κάνει καμμία απολύτως μνεία της γνωστής αυτής δυνατότητας της “αντικατοπτρικής” *επανεκθέσεως*. Το χειρότερο όμως είναι ότι εδώ γίνεται λόγος ακόμη και για γ) *απαλοιφή* ολόκληρου του κυρίου θέματος, ενδεχομένως δε ακόμη και της μεταβάσεως. Ο Carlin αναρωτιέται μάλιστα αν η επανέκθεση της δευτερεύουσας θεματικής ομάδας και μόνον μπορεί να εκπληρώσει την λειτουργία της τρίτης μακροδομικής ενότητας της σονάτας, υποδεικνύοντας παράλληλα ότι η μακροδομή μοιάζει έτσι να μετατρέπεται από τριμερή σε διμερή! Εντούτοις, στο τέλος δέχεται αξιωματικά ότι η τονική μεταφορά του υλικού που αρχικά είχε εκτεθεί στην δευτερεύουσα τονικότητα είναι αρκετή για την *επανεκθεση*, αρνούμενος έτσι την αναγνώριση της αυτονομίας του διμερούς τύπου σονάτας.⁴⁷⁸ Οι υπόλοιπες παρεκκλίσεις από την τυπική μορφολογική οργάνωση της *επανεκθέσεως* είναι σίγουρα λιγότερο προβληματικές: πρόκειται για την επαναφορά του κυρίου θέματος από την περιοχή της υποδεσπόζουσας, για την έναρξη της δευτερεύουσας ομάδος επίσης από την υποδεσπόζουσα (ή από κάποιο άλλο αρμονικό υποκατάστατο) καθώς και για ορισμένες σπάνιες περιπτώσεις *επανεκθέσεων* που διατηρούν εν γένει περιορισμένη αντιστοιχία προς τα περιεχόμενα της *εκθέσεως*.⁴⁷⁹ Τονίζεται, τέλος, η επίδραση που μπορεί να έχει η *επεξεργασία* στην *επανεκθεση* (εφ’ όσον η απουσία ενός στοιχείου της *εκθέσεως* από την *επανεκθεση* αποδοθεί στον εξαντλητικό χειρισμό του ίδιου κατά την *επεξεργασία*), αλλά και ο μεγαλύτερος βαθμός συνοχής της *επανεκθέσεως* σε σχέση με την *έκθεση*, χάρη στην αποφυγή είτε στην επικάλυψη των ισχυρών πωτικών τομών.⁴⁸⁰

Σχετικώς εκτενής και άκρως ενδιαφέρουσα είναι επίσης η πραγμάτευση της *coda*. Ο Carlin υποδεικνύει αρκετούς τρόπους λειτουργικής μετουσίωσης, ούτως ειπείν, αυτής της προαιρετικής κατ’ αρχήν ενότητας, μέσω α) της επανάκτησης ιδεών του κυρίου θέματος που συνεπιφέρουν μια αίσθηση κυκλικότητας στην συνολική μορφή, β) της εμφάνισης σε αυτήν υλικού της *εκθέσεως* που δεν είχε επανεκτεθεί, γ) της επαναφοράς ιδεών που είχαν εισαχθεί στην *επεξεργασία* ως νέες, ή ακόμη δ) της “εκπλήρωσης απραγματοποίητων επιπτώσεων” με την μορφή της επίλυσης κάποιου αρμονικού, δομικού, φραστικού κ.ο.κ. “προβλήματος”, το οποίο είχε τεθεί φερ’ ειπείν ήδη από την *έκθεση* αλλά παρέμεινε άλυτο μέχρι την *coda*.⁴⁸¹ Κατά τα λοιπά, η δομική οργάνωση της *coda* είναι χαλαρή (παρατακτική), τονικοποιήσεις και αλυσιδοποιήσεις δεν ανατρέπουν την κυριαρχία της βασικής τονικότητας και το θεματικό της υλικό μπορεί να προέλθει από οτιδήποτε έχει προηγηθεί, ενώ απεναντίας η εμφάνιση νέου υλικού σε αυτήν είναι ασυνήθιστη.⁴⁸² Η κατάληξή της, εξ άλλου, ενδέχεται να βασισθεί στο υλικό της κατακλείδας της *εκθέσεως*, ιδίως μάλιστα σε περίπτωση που η επανέκθεσή της είχε νωρίτερα αναβληθεί, προκειμένου η *coda* να καταστεί “εμβόλιμη” στην *επανεκθεση*.⁴⁸³

⁴⁷⁷ Ο.π., σ. 171.

⁴⁷⁸ Ο.π., σ. 173-174.

⁴⁷⁹ Ο.π., σ. 174-175.

⁴⁸⁰ Ο.π., σ. 171 και 173.

⁴⁸¹ Ο.π., σ. 179, αλλά κυρίως σ. 186-187 και 191.

⁴⁸² Ο.π., σ. 179, 181 και 183.

⁴⁸³ Ο.π., σ. 186.

Ο βασικός τύπος σονάτας εφαρμόζεται κατά τον Carlin και σε αργά μέρη, όπου όμως επικρατεί εν γένει μια τάση βράχυνσης της μακροδομής μέσω απάλειψης είτε συγχώνευσης ορισμένων δομικών τμημάτων και λειτουργιών. Ως εκ τούτου, προτιμούνται συνεπτυγμένες φραστικές δομές (π.χ. ένα απλό και σχετικώς “σφιχτο-πλεγμένο” δευτερεύον θέμα αντί για μια ολόκληρη θεματική ομάδα) και αποφεύγονται εκτενείς ισοκράτες επί της δεσπόζουσας· ιδιαίτερη αναφορά, εξ άλλου, γίνεται σε τρεις δυνατότητες: α) στην συγχώνευση των λειτουργιών της μεταβάσεως και του δευτερεύοντος θέματος, β) στην πλήρη εξάλειψη της μεταβάσεως, και γ) στον περιορισμό της εκτάσεως της *επεξεργασίας*, που επιτυγχάνεται με την αποφυγή συγκρότησης και ανάπτυξης ενός “πυρήνα” καθώς και με την απουσία πτωτικής επικύρωσης μιας τονικής περιοχής – σε ακραίες μάλιστα περιπτώσεις, η ενότητα της *επεξεργασίας* φαίνεται να δικαιώνει ελάχιστα την ονομασία της και να δίνει περισσότερο την εντύπωση μιας απλής αντιθετικής μεσαίας ενότητας.⁴⁸⁴ Η πλήρης πάντως απαλοιφή της *επεξεργασίας* αντιμετωπίζεται ορθώς ως ένας διαφορετικός δομικός τύπος, που ονομάζεται “σονάτα χωρίς επεξεργασία”.⁴⁸⁵ Ο Carlin δεν περιορίζει την εφαρμογή του μόνο σε μέρη αργής χρονικής αγωγής και επιπροσθέτως υποδεικνύει την ιδιαίτερη κλίση του Mozart προς αυτόν. Για την μη επανάληψη της *εκθέσεως*, εξ άλλου, ο συγγραφέας επικαλείται τόσο την (αμφίβολη) προσδοκία μιας αντιθετικής ενότητας όσο και την (ουσιώδη) πλεοναστική τριπλή εμφάνιση των ιδίων βασικών θεματικών ιδεών. Από την άλλη πλευρά, η δευτερεύουσα ανάπτυξη που συχνά λαμβάνει χώραν εντός της *επανεκθέσεως* θεωρείται αντισταθμιστική της έλλειψης μιας γνήσιας ενότητας *επεξεργασίας*, αν και συγχρόνως η λειτουργία της *επανεκθέσεως* παραμένει οπωσδήποτε σε ισχύ.⁴⁸⁶ Ο Carlin, τέλος, αντιμετωπίζει ως απόκλιση (σε λίγα έργα των Haydn και Mozart) από τον τύπο της σονάτας χωρίς *επεξεργασία* την περίπτωση μιας “περικεκομμένης επανεκθέσεως”, όπου δηλαδή μετά την *έκθεση* ακολουθεί μονάχα η επανέκθεση του κυρίου θέματος και κατά κανόνα μια *coda*. Παρ’ όλα αυτά, ακόμη και ο ίδιος παραδέχεται ότι το τελικό αποτέλεσμα προσεγγίζει περισσότερο μια μεγάλη τριμερή μορφή, η μεσαία ενότητα της οποίας προσλαμβάνει την εμφάνιση και την λειτουργία μεταβάσεως και δευτερεύοντος θέματος, ενώ η αρχική εντύπωση της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία* διατηρείται μόνο μέχρι ενός – έστω και προχωρημένου – σημείου κατά την ακρόαση ενός τέτοιου κομματιού.⁴⁸⁷ Συνεπώς, είμαι της γνώμης ότι εδώ θα μπορούσαμε να κάνουμε λόγο μάλλον για μια “μη παρατακτική τριμερή μορφή” παρά για μια “εξόχως ελλειπτική” μορφή σονάτας, η οποία υποτίθεται πως στερείται όχι μονάχα *επεξεργασίας* αλλά και του “δευτέρου ημίσεως” της *επανεκθέσεως*, δηλαδή της τονικής μεταφοράς του τμήματος εκείνου που στην *έκθεση* έχει παρουσιασθεί σε τονικότητα διαφορετική της κύριας!⁴⁸⁸

⁴⁸⁴ Ο.π., σ. 209 και 211.

⁴⁸⁵ Ο.π., σ. 216. Ο Ratz (ό.π., σ. 36), αντιθέτως, εμφανώς επηρεασμένος από τον Schönberg, κάνει λόγο για “διμερή μορφή Adagio” – όρος που παραμένει ιδιαίτερα προβληματικός. Η θεώρηση του Ratz, εντούτοις, διαφοροποιείται σημαντικά από εκείνη του Schönberg, καθ’ ότι ο δομικός αυτός τύπος εξετάζεται εδώ επί τη βάση της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως* της μορφής σονάτας και δεν εντάσσεται πλέον στις μορφές ρόντο· έτσι, ο Ratz αντικαθιστά το σχήμα A B A B του δασκάλου του με την ακόλουθη διαδοχή δομικών τμημάτων: κύριο θέμα – μετάβαση – πλάγιο θέμα – περίοδος επαναφοράς / κύριο θέμα – μετάβαση (αναδιαταγμένη) – πλάγιο θέμα (τονικώς μεταφερμένο) – *coda*. Πέραν τούτου, πάντως, δεν αναφέρεται κάτι άλλο αξιο μνείας.

⁴⁸⁶ Carlin, ό.π., σ. 216.

⁴⁸⁷ Ο.π. Στην ίδια δομική δυνατότητα αναφέρεται εκ παραδρομής και ο Rampe (ό.π., σ. 124), όταν ισχυρίζεται ότι η “ασματική μορφή” A B A προέρχεται από μια περικεκομμένη μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*! Ας έχουμε όμως υπ’ όψιν μας ότι στο συγκεκριμένο χωρίο ο Rampe έχει παρερμηνεύσει πλήρως τις προδιαγραφές του διμερούς τύπου σονάτας που αναφέρει ο Koch, εξάγοντας τελείως αυθαίρετα και ασαφή συμπεράσματα που δεν επιδέχονται περαιτέρω κριτικού σχολιασμού.

⁴⁸⁸ Ο James Hepokoski, στο άρθρο του “Beyond the Sonata Principle”, *Journal of the American Musicological Society* 55/1, 2002, σ. 150, παίρνει επίσης κάποιες αποστάσεις από την θεώρηση του Carlin, αναφερόμενος σε αργά μέρη υβριδικού τύπου σονάτας και τριμερούς μορφής A B A’, με “επανεκθεση” μόνο του υλικού του κυρίου θέματος και *coda* που ενδέχεται να περιλαμβάνει έμμεσους υπαινιγμούς στο πλάγιο θέμα.