

Η μελέτη του Carlin συνιστά την πλέον πρόσφατη από τις μείζονες συμβολές στην εξέλιξη της θεωρίας των μορφών σονάτας με βάση το τριμερές πρότυπο που από τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνας αναδιατυπώθηκε – με κάποιες τροποποιήσεις, προσθήκες ή απλουστεύσεις – σε έναν πολύ μεγάλο αριθμό συγγραμμάτων για την διδασκαλία της συνθέσεως, της μορφολογίας και της ανάλυσης, ως επί το πλείστον. Ως αντίδραση σε αυτήν την θεωρητική παράδοση ωστόσο, από τα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνας και κυρίως στην Αμερική καλλιεργήθηκε μια αισθητά διαφορετική εκτίμηση των πραγμάτων, με κεντρικό άξονα την επανατοποθέτηση επί του ζητήματος της μακροδομικής οργάνωσης του βασικού τύπου σονάτας με κριτήριο την αρμονική της πλοκή.<sup>489</sup> Ένας εκ των πρωτοπόρων αυτής της κατεύθυνσης υπήρξε ο Leonard Gilbert Ratner (γεν. 1916) με το άρθρο του “Harmonic Aspects of Classic Form” του 1949. Εκεί, ορίζει ως βασικές παραμέτρους της “θεματικής προσέγγισης της μορφής σονάτας” την διθεματικότητα, την θεματική αντίθεση και τον σαφή λειτουργικό διαχωρισμό ανάμεσα σε *έκθεση* και *επεξεργασία* – επομένως στοιχεία που ανάγονται ήδη στους θεωρητικούς του 19<sup>ου</sup> αιώνας – και παρατηρεί επ’ αυτών α) ότι πολλά μέρη σε μορφή σονάτας διαθέτουν είτε περισσότερα από δύο θέματα (“πολυθεματικότητα”) είτε μόνο ένα (“μονοθεματικότητα”), β) ότι η αντίθεση ανάμεσα σε δύο βασικά θέματα ανταποκρίνεται μονάχα στα δεδομένα της ρομαντικής περιόδου, και γ) ότι οι λειτουργίες της παρουσίασης και της ανάπτυξης των θεμάτων δεν ταυτίζονται δεσμευτικά με τις δύο πρώτες ενότητες της μορφής, αντιστοίχως.<sup>490</sup> Και οι τρεις τοποθετήσεις του Ratner είναι αναμφίβολα ορθές! Το πρόβλημα όμως είναι ότι αυτές δεν έρχονται ουσιαστικά σε σύγκρουση με τις απόψεις των σημαντικών υποστηρικτών της “θεματικής προσέγγισης”: όπως έχουμε ήδη διαπιστώσει, ελάχιστοι μόνον από αυτούς δεν κάνουν λόγο για “θεματικές ομάδες” ή για το “καταληκτικό θέμα” καθώς και για την ανάπτυξη εντός της *εκθέσεως* (πρωτίστως στην μετάβαση) ή την παρουσίαση ενός νέου θέματος στην *επεξεργασία*: είναι δε αρκετοί εκείνοι που δεν αναφέρονται καθόλου στον χαρακτήρα των δύο βασικών θεμάτων της *εκθέσεως* ή ακόμη διαβλέπουν την δυνατότητα ομοιότητας (παρά αντιθέσεως) μεταξύ τους. Θα μπορούσε λοιπόν βέβαια να υποθέσει κανείς ότι ο Ratner δεν γνωρίζει επαρκώς τα κείμενα των κύριων θεωρητικών του 19<sup>ου</sup> αιώνας και ότι αναφέρεται σε αυτά μόνον έμμεσα, είτε μέσω “σχολικών” εγχειριδίων τύπου Prout (ενδεχομένως όμως και πολύ χειρότερων από αυτό), είτε κάποιας δευτερεύουσας βιβλιογραφίας. Στην συνέχεια, ο Ratner στρέφεται προς τους θεωρητικούς του 18<sup>ου</sup> αιώνας, προκειμένου να αναδείξει ως κύρια παράμετρο της οργάνωσης της μορφής τον υποκείμενο αρμονικό της σχεδιασμό. Αυτό όντως ισχύει, αλλά και εδώ τα τεκμήρια που παρουσιάζονται και ιδίως η αξιοποίησή τους ενέχουν σοβαρά επιστημολογικά προβλήματα. Η πρώτη πηγή που παρατίθεται είναι το – τελείως ανούσιο, ακόμη και για την εποχή του – κείμενο του Kollmann, όπου ωστόσο η αποκλειστική περιγραφή του αρμονικού σχεδιασμού της μορφής σονάτας (και μάλιστα κατά τρόπον αρκετά ελλιπή) εκλαμβάνεται πλέον από τον Ratner ως προτέρημα! Ακολουθούν αποσπάσματα περί αρμονίας από τα εγχειρίδια των Portmann,

<sup>489</sup> Ως “πρόγονοι” αυτής της προσέγγισης θα μπορούσαν βεβαίως να θεωρηθούν δύο σημαντικές προσωπικότητες του πρώτου ημίσεως του 20<sup>ου</sup> αιώνας, ο Heinrich Schenker (1868-1935) και ο Donald Francis Tovey (1875-1940). Ο Φιτσιώρης (ό.π., σ. 47) εξηγεί πολύ συνοπτικά ότι κατά τον Schenker ο βασικός τύπος σονάτας συνιστά μια “διακοπτόμενη διμερή μορφή”: η πρώτη ενότητα περιλαμβάνει την *έκθεση* και την *επεξεργασία*, οι οποίες ακολουθούν μια συνεχή πορεία από την κύρια τονικότητα προς την δεσπόζουσά της (μεθ’ εβδόμης), ενώ η *επανάκθεση* διαμορφώνει από μόνη της την δεύτερη μακροδομική ενότητα, στην οποία πραγματώνεται μια πλήρης αρμονική ακολουθία με αφετηρία και κατάληξη στην τονική. Ο Tovey, από την πλευρά του, επέκρινε σφοδρά την ορολογία και την συνολική κατανόηση της “σχολικής” μορφής σονάτας τύπου Prout, η οποία στην εποχή του συνιστούσε βέβαια την επικρατέστερη θεωρητική άποψη: π.χ., είναι πολύ γνωστές οι ενστάσεις του Tovey για τον όρο “δεύτερο θέμα” καθώς και η πεποίθησή του ότι η μορφή σονάτας βασίζεται στον διμερή αρμονικό της σχεδιασμό και όχι στα “θέματα”. Υπάρχουν αρκετές σύγχρονες μελέτες που αναφέρονται στον Tovey, όπως το κείμενο του Joseph Kerman “Tovey’s Beethoven”, στο: J. Kerman, *Write All These Down: Essays on Music*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1994, σ. 155-172· βλ. επίσης Hepokoski (“Beyond the Sonata Principle”, ό.π., σ. 97-98) και Φιτσιώρη (ό.π., σ. 47-48).

<sup>490</sup> Ratner, “Harmonic Aspects...”, ό.π., σ. 159-160.

Momigny και Gottfried Weber (*Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht, mit Anmerkungen für Gelehrtere*, Mainz 1817-1821), τα οποία εντούτοις είναι ελάχιστα κατατοπιστικά για την μακροδομική οργάνωση της μορφής σονάτας, καθώς και επιλεκτικά χωρία από τον Koch (στο γερμανικό πρωτότυπο), δίχως κανέναν ουσιαστικό σχολιασμό.<sup>491</sup> Τονίζεται έτσι το αρμονικό υπόβαθρο της μορφής σονάτας και ακολούθως διαπιστώνεται η απουσία μιας σαφούς – δομικής σημασίας – αντιθέσεως μεταξύ των βασικών “θεμάτων” της *εκθέσεως*, μέσα από τα γραπτά των Koch και Vogler.<sup>492</sup> Με αυτά λοιπόν τα δεδομένα, ο Ratner προτείνει την ακόλουθη διμερή αρμονική διάρθρωση για την σονάτα:

Πρώτη ενότητα:

1. Παγίωση της πρώτης τονικότητας (περιοχή της τονικής) και μετάβαση προς την δεύτερη τονικότητα·
2. Παγίωση της δεύτερης τονικότητας (δευτέρα τονική περιοχή) και κλείσιμο σε αυτήν·

Δεύτερη ενότητα:

1. Αρμονική επεξεργασία και επιστροφή στην πρώτη τονικότητα·
2. Επανεκθεση ολόκληρης της πρώτης ενότητας (ή τμήματος αυτής) στην περιοχή της τονικής.

Το διμερές αυτό σχήμα βασίζεται στην ισορροπημένη σχέση απομάκρυνσης από την κύρια τονικότητα και επιστροφής σε αυτήν (με τελική πτωτική επικύρωση).<sup>493</sup> Η εκτίμηση αυτή δεν ανταποκρίνεται ωστόσο στον αρμονικό σχεδιασμό της *επεξεργασίας* που αναφέρουν τόσο ο Koch όσο και ο Portmann (τουλάχιστον μεταξύ των θεωρητικών του 18<sup>ου</sup> αιώνας που αναφέρει ο Ratner). Και η πλάνη αυτή ενισχύεται περαιτέρω με την υποτιθέμενη διατήρηση της διμερούς “αρμονικής” συλλήψεως σε γραπτά του 19<sup>ου</sup> αιώνας, όπως των Czerny, Lobe αλλά και Alexandre Etienne Choron – Juste Adrien Lenoir de Lafage (*Manuel complet de musique vocale et instrumentale*, Παρίσι 1836-1839),<sup>494</sup> για τα οποία ωστόσο έχουμε ήδη διαπιστώσει ότι η “διμέρεια” της μορφής σονάτας αναφέρεται αποκλειστικά (όπως άλλωστε και στην περίπτωση των θεωρητικών στα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνας) στην παρουσία της ενδείξεως επανάληψης της *εκθέσεως* και (λιγότερο συχνά) της *επεξεργασίας* από κοινού με την *επανεκθεση*. Τελικά, ο Ratner χρεώνει στον Marx την μετάπτωση της προσοχής από τον αρμονικό σχεδιασμό στην θεματική παράμετρο,<sup>495</sup> παρ’ ότι βέβαια η εξέλιξη αυτή είχε λάβει χώραν ήδη πολύ πριν από αυτόν – εν μέρει στον Galeazzi και οπωσδήποτε στον Reicha. Κατά συνέπεια, ο Ratner καταλήγει στο αξίωμα ότι όλες οι μορφές σονάτας ορίζονται από τον κοινό αρμονικό τους σχεδιασμό και τις αντιπαραθέσεις μεταξύ των διαφορετικών τονικών περιοχών, τις οποίες περιγράφουν και οι θεωρητικοί του 18<sup>ου</sup> αιώνας.<sup>496</sup>

Σε ένα μεταγενέστερο άρθρο του, ο Ratner εξελίσσει την θεωρία του, επισημαίνοντας ως καθοριστικής σημασίας τρία αρμονικά σημεία στην δομή της σονάτας: α) την έναρξη, όπου παγιώνεται η κύρια τονικότητα του μέρους (“home key”), β) την τελική επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητας στο τέλος της *εκθέσεως*, η οποία διασφαλίζει την δομική-αρμονική αντίθεση, και γ) την οριστική επικύρωση της κύριας τονικότητας στο τέλος του

<sup>491</sup> Ο.π., σ. 160-162. Ειδικά στην περίπτωση του παραθέματος του Portmann, ο Ratner έχει εντέχνως αποσιωπήσει την σαφέστατη αναφορά στον αρμονικό στόχο της δεύτερης μακροδομικής ενότητας (προτού δηλαδή πραγματοποιηθεί η επαναπροσέγγιση της κύριας τονικότητας), με αποτέλεσμα την ανεπανόρθωτη παραποίηση του περιεχομένου του κλασικού αυτού κειμένου και την εσκεμμένη παρερμηνεία του! Δυστυχώς, αρκετοί συγγραφείς που αναφέρονται έκτοτε στον Portmann (όπως π.χ. οι Newman και Φιτσιώρης) βασίζονται είτε παραθέτουν αυτούσιο το “χαλκευμένο” από τον Ratner απόσπασμα, καταλήγοντας έτσι σε εσφαλμένα συμπεράσματα που επιτείνουν την σύγχυση γύρω από το εν λόγω ζήτημα.

<sup>492</sup> Ratner, “Harmonic Aspects...”, ό.π., σ. 163.

<sup>493</sup> Ο.π.

<sup>494</sup> Βλ. ό.π.

<sup>495</sup> Ο.π., σ. 163-164.

<sup>496</sup> Ο.π., σ. 166-167.

μέρους, με την οποία συντηρείται η αρμονική ενότητα του όλου.<sup>497</sup> Η θεωρία του πάντως δεν είναι καθόλου πρωτότυπη, αφού τα τρία προαναφερόμενα “αρμονικά στηρίγματα” εντάσσονται σε ένα πλαίσιο εννέα δομικών πτώσεων, που αντιστοιχούν εν πολλοίς στο σύστημα “μελωδικής στίξεως” του Koch (ο οποίος περιέργως δεν κατονομάζεται πουθενά).<sup>498</sup> Σε αυτό το σχήμα, πάντως, ο Ratner βρίσκει ένα αξιόλογο “εργαλείο” ανάλυσης, καθώς τυχόν αναβολή πραγμάτωσης μιας κρίσιμης αρμονικής-δομικής πτώσεως συνεπιφέρει μια αρμονική “κρίση”, για την επίλυση της οποίας εξετάζονται κατόπιν διάφορες συνθετικές μέθοδοι (ιδίως σε έργα του Beethoven).<sup>499</sup>

Οι προηγούμενες τοποθετήσεις του Ratner αναπτύσσονται σε μεγαλύτερη έκταση στο βιβλίο του *Classic Music: Expression, Form, and Style* το 1980, όπου – σκανδαλωδώς – η αναφορά του Kollmann παρατίθεται και πάλι στην πληρότητά της ως δήθεν “επιτομή” των απόψεων των Koch, Galeazzi, Portmann, Momigny και Reicha, μεταξύ άλλων!<sup>500</sup> Ο μακροδομικός αρμονικός σχεδιασμός της μορφής ανάγεται στο απλούστατο σχήμα  $I \rightarrow V$  ή  $III$  (για τον ελάχιστο τρόπο) και  $x \rightarrow I$ , όπου το “x” καλύπτει ουσιαστικά την μετατροπική κίνηση εντός της *επεξεργασίας* που οδηγεί τελικά στην κύρια τονικότητα και στην θεματική *επανεκθεση*: κατά συνέπεια, η μορφή σονάτας αντιμετωπίζεται ως διμερής, αφού τα θεματικά στοιχεία καλούνται να υπηρετήσουν τον τονικό σχεδιασμό και όχι το αντίθετο.<sup>501</sup> Επισημαίνεται ακόμη ότι η διμερής θεώρηση της μορφής αναγνωρίζει το δυναμικό της στοιχείο, δίνοντας έμφαση στις πτωτικές καταλήξεις των κυρίων ενοτήτων, ενώ η τριμερής είναι κατ’ αρχήν στατική, αφού βασίζεται στην έναρξη της παρουσίας κάθε θεματικού στοιχείου.<sup>502</sup> Στο πλαίσιο αυτό, η “πρώτη τονική περιοχή” της *εκθέσεως* εδραιώνει την βασική τονικότητα ως κεντρικό σημείο αναφοράς με την κύρια μελωδική ιδέα, η μετάβαση (που μπορεί να βασισθεί σε νέο υλικό, στο κύριο θέμα, σε αντιθετικό υλικό λαμπερού-δεξιοτεχνικού ύφους ή σε έναν συνδυασμό αυτών) αποσταθεροποιεί την αρχική τονικότητα και προσεγγίζει σταδιακώς την επόμενη, ενώ η “δεύτερη τονική περιοχή” διαθέτει συνήθως μεγαλύτερη έκταση και ποικιλία μελωδικού-θεματικού υλικού από την πρώτη· εξ άλλου, τυχόν καθυστέρηση της εδραίωσης της “νέας τονικότητας” στην έναρξη της “δεύτερης τονικής περιοχής” ενδέχεται να “δραματοποιήσει” και την μετέπειτα διαδικασία επικύρωσής της στο τέλος της *εκθέσεως*, όπου προαιρετικά δύναται να προστεθεί ένα συνδυαστικό πέρασμα προς την επανάληψη της *εκθέσεως* ή την έναρξη της *επεξεργασίας*.<sup>503</sup>

Η ενότητα της *επεξεργασίας* θεωρείται ότι διαθέτει κατά κανόνα – τουλάχιστον σε σχετικώς εκτενείς συνθέσεις – δύο αλληπάλληλες φάσεις εξέλιξης: η πρώτη από αυτές συνίσταται στην συνέχιση της “απομάκρυνσης” από την κύρια τονικότητα (η οποία έχει βέβαια ξεκινήσει ήδη από την *έκθεση*) που βρίσκει την κορύφωσή της στην προσέγγιση του “σημείου της μέγιστης απομάκρυνσης”, το οποίο συγκεκριμένα αναφέρεται σε μια τέλεια ή μισή πτώση στην σχετική ελάχιστονα είτε ακόμη σε μια τέλεια πτώση στην σχετική της

<sup>497</sup> Leonard Gilbert Ratner, “Key Definition – A Structural Issue in Beethoven’s Music”, *Journal of the American Musicological Society* 23/3, 1970, σ. 472-473.

<sup>498</sup> Ο.π., σ. 473. Η *έκθεση* και η *επανεκθεση* διαθέτουν από τέσσερεις δομικές πτώσεις, η *επεξεργασία* μόνο μία (το “σημείο της μέγιστης απομάκρυνσης” από την κύρια τονικότητα), ενώ στο τέλος προστίθεται και μια δέκατη, προαιρετική πτώση στην *coda* (που ενισχύει την επενέργεια της αμέσως προηγούμενης). Οι ενδιάμεσες πτώσεις της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως* «προσδιορίζουν τα όρια των τονικών περιοχών εντός της μορφής» (ό.π.), γι’ αυτό μπορούν και να παραλειφθούν· η πτώση εντός της *επεξεργασίας*, συνήθως «στην σχετική ελάχιστονα ή στην δεσπόζουσά της» (ό.π.), θεωρείται “προαιρετική”, πράγμα που αποτελεί την μοναδική ουσιαστικά (εκούσα ή άκουσα) παρεκτροπή από το σύστημα “μελωδικής στίξεως” του Koch· τέλος, η πρώτη πτώση στην *επανεκθεση*, με την «επιστροφή στην τονική, φέρει γενικά μεγάλο ρητορικό βάρος και έχει πολύ δραματική δύναμη, αλλά δεν είναι κρίσιμη ως προς τις αρμονικές ανάγκες της μορφής» (ό.π.).

<sup>499</sup> Βλ. Ratner, “Key Definition...”, ό.π., σ. 473 κ.εξ.

<sup>500</sup> Ratner, *Classic Music...*, ό.π., σ. 217-218.

<sup>501</sup> Ο.π., σ. 218-219.

<sup>502</sup> Ο.π., σ. 220-221. Πρβλ. επίσης Φιτσιώρη, ό.π., σ. 50-51.

<sup>503</sup> Ratner, *Classic Music...*, ό.π., σ. 222-225.

δεσπόζουσας.<sup>504</sup> η δεύτερη φάση εξέλιξης της *επεξεργασίας*, τουναντίον, αντιστρέφει την τονική κατεύθυνση της πρώτης, προκειμένου έτσι να δημιουργήσει την προσδοκία της επαναφοράς της κύριας τονικότητας μέσω της δεσπόζουσάς της.<sup>505</sup> Αν μη τι άλλο, ο Ratner φαίνεται πως έχει πλέον κατανοήσει καλύτερα την θεωρία του Koch απ' ό,τι το 1949 (όπως φερ' ειπείν αποδεικνύει η ενσωμάτωση του “σημείου της μέγιστης απομάκρυνσης” στον προτεινόμενο μακροδομικό σχεδιασμό), έστω και αν εμμένει στην ένταξη της *επεξεργασίας* σε μια ευρύτερη δεύτερη ενότητα και διαφοροποιείται συνεπώς από τον Koch ως προς τρία καίρια σημεία: α) απώτερος στόχος της *επεξεργασίας* θεωρείται σε κάθε περίπτωση η επαναπροσέγγιση της κύριας τονικότητας, β) το “σημείο της μέγιστης απομάκρυνσης” εκλαμβάνεται μονάχα ως “προαιρετικό”,<sup>506</sup> ενώ γ) το μεταβατικό τμήμα μετά την ενδιάμεση αυτή πτώση (το οποίο ο Koch αποτιμούσε μόνον ως “παράρτημα” της δεύτερης κύριας περιόδου) είναι για τον Ratner λειτουργικώς αναγκαίο. Κατά τα λοιπά, ο Ratner ενστερνίζεται αρκετές ακόμη από τις επισημάνσεις του Koch και άλλων θεωρητικών της εποχής του: για παράδειγμα, στην έναρξη της *επεξεργασίας* είτε διατηρείται η δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* με ταυτόχρονη ανάκληση του κυρίου θέματος (παλαιότερη πρακτική), είτε αντικαθίσταται άμεσα από άλλες τονικότητες (νεώτερη πρακτική που βρίσκει εφαρμογή στον ώριμο κλασικισμό, ως επί το πλείστον).<sup>507</sup> επίσης, ολόκληρη η *επεξεργασία* συνιστά μια τροποποιημένη ανασκόπηση του θεματικού υλικού της *εκθέσεως* ή ανασκευάζει ελεύθερα αυτό το υλικό.<sup>508</sup> και τέλος, η εισαγωγή νέου υλικού θα μπορούσε να δημιουργήσει μελωδική αντίθεση, όπως και η εναλλαγή αποσπασμάτων από ιδέες της *εκθέσεως*, ενώ οι περιπτώσεις *επεξεργασίας* με ελάχιστη ή καμμία θεματική αναφορά στην *έκθεση* είναι μάλλον σπάνιες.<sup>509</sup>

Η *επανεκθεση* μεταθέτει τυπικά όλα τα περιεχόμενα της *εκθέσεως* στην κύρια τονικότητα και με την ίδια σειρά εμφάνισης. Με το βάρος ωστόσο να πέφτει στην αρμονική παράμετρο, η τονική επαναφορά του υλικού της “δεύτερης τονικής περιοχής” θεωρείται πλέον πιο ουσιώδης ακόμη και από την άμεση επαναφορά της κύριας τονικότητας στην έναρξη της *επανεκθέσεως*, η οποία ενδέχεται συνεπώς και να αναβληθεί (με μια “ψευδή επανεκθεση” του κυρίου θέματος σε διαφορετική τονικότητα). Άλλες αποκλίσεις από την τυπική εκδοχή της *επανεκθέσεως* αφορούν στην αναδιάταξη του θεματικού υλικού της *εκθέσεως* καθώς και στην παρεμβολή αναπτυξιακών στοιχείων, που εν τέλει ενισχύουν το γεγονός της οριστικής επικράτησης της κύριας τονικότητας.<sup>510</sup> Η *coda*, ως προαιρετική ενότητα, μπορεί να καταστήσει ισχυρότερη την οριστική πτωτική κατάληξη ενός κομματιού, διαθέτοντας ως μέσα μια (προαιρετική) αρμονική παρέκκλιση, μια αποφασιστική επιστροφή στην κύρια τονικότητα (συνήθως σε συνδυασμό με το κύριο θέμα) καθώς και ένα σύνολο εμφαντικών καταληκτικών χειρονομιών.<sup>511</sup> Ο Ratner, εξ άλλου, απορρίπτει την θεώρηση της *coda* ως “δεύτερης *επεξεργασίας*”,<sup>512</sup> προφανώς επειδή αυτή είναι ασύμβατη με την αρμονική-λειτουργική θεώρηση της μορφής σονάτας την οποία ο ίδιος υποστηρίζει.

Άλλοι τύποι σονάτας απασχολούν ελάχιστα τον Ratner, αφού σε κάθε περίπτωση ο – θεμελιώδης για κάθε μουσική μορφή – διμερής αρμονικός σχεδιασμός παραμένει σε ισχύ. Ο διμερής τύπος σονάτας εδώ αποκαλείται (τελείως άστοχα) “μορφή σονάτας του Scarlatti” και διαθέτει εμφανέστερη συμμετρική δόμηση σε σχέση με τον (δήθεν) μεταγενέστερο τριμερή

<sup>504</sup> Ο.π., σ. 225-226. Όλες οι περιπτώσεις αφορούν φυσικά στον μείζονα τρόπο. Σε σχέση με τους πιθανούς αρμονικούς στόχους της δεύτερης κύριας περιόδου του Koch, απουσιάζει βεβαίως η περίπτωση της σχετικής της υποδεσπόζουσας.

<sup>505</sup> Ratner, *Classic Music...*, ό.π., σ. 225-226 και 227.

<sup>506</sup> Ο.π., σ. 227-228.

<sup>507</sup> Βλ. ό.π., σ. 226 και 228.

<sup>508</sup> Ο.π., σ. 228 και 229.

<sup>509</sup> Ο.π., σ. 228-229.

<sup>510</sup> Ο.π., σ. 229-230.

<sup>511</sup> Ο.π., σ. 230.

<sup>512</sup> Ο.π., σ. 231.

τύπο. Παρά την ισορροπημένη πάντως σχέση των αρμονικών σταθμών με τα θεματικά στοιχεία (το θεματικό υλικό “Α” εκτίθεται στην τονική και “επανεκτίθεται” στην δεσπόζουσα ακολουθούμενο από ανάπτυξη, ενώ το “Β” – αντιστρόφως ανάλογα – εκτίθεται στην δεσπόζουσα και επανεκτίθεται στην τονική), ο μορφολογικός αυτός τύπος θεωρείται ότι στερείται της δραματικότητας που προσφέρει στον τριμερή τύπο σονάτας η ταυτόχρονη επαναφορά της αρχικής τονικότητας και του κυρίου θέματος.<sup>513</sup> Ο τρίτος τύπος σονάτας, χωρίς επεξεργασία, εξετάζεται παραδόξως μόνο στις φωνητικές μορφές της άριας, ως “μορφή άριας χωρίς μεσαία ενότητα (x)” ή “μορφή I – V, I” (δεν κρίνω απαραίτητο να σχολιάσω την ακαταλληλότητα τέτοιων χαρακτηρισμών για τις ανάγκες των μεθοδολογικών εργαλείων που αναπτύσσονται στην παρούσα μελέτη, στον βαθμό μάλιστα που τελικά και ο ίδιος ο Ratner παραδέχεται ότι η μορφή αυτή χρησιμοποιείται και σε αργά μέρη ενόργανης μουσικής). Εδώ, εξ άλλου, αναφέρεται ότι στον μορφολογικό αυτόν τύπο διατηρούνται τόσο ο αρμονικός σχεδιασμός της κατ’ εξοχήν μορφής σονάτας (χωρίς την ενδιάμεση “απομάκρυνση”) όσο και η συμμετρική έκθεση και επανέκθεση του ίδιου μελωδικού-θεματικού υλικού.<sup>514</sup>

Άλλος υπέρμαχος της “αρμονικής” διάστασης της μορφής σονάτας ήταν ο Jens Peter Larsen (1902-1988), ο οποίος επιρρέασε σημαντικά την θεωρητική σκέψη του δευτέρου ημίσεως του 20<sup>ου</sup> αιώνα με το άρθρο του “Sonatenform-Probleme” του 1963. Όπως και ο Ratner, θέτει στο επίκεντρο της κριτικής του πρωτίστως την θεώρηση του Marx και ιδίως τα ζητήματα α) της διάκρισης των τριών ενοτήτων και των αυτόνομων λειτουργιών τους, β) της αρμονικής και δομικής διάρθρωσης της εκθέσεως σε δύο περιοχές-τμήματα, γ) του θεματικού δυϊσμού και του συμπληρωματικού χαρακτήρος των δύο βασικών θεμάτων, δ) του αξιολογικώς δευτερεύοντος ρόλου τμημάτων όπως η μετάβαση, καθώς και ε) της άκαμπτης μικροδομικής οργανώσεως κάθε θέματος ή άλλου τμήματος σε δίμετρες, τετράμετρες και οκτάμετρες φράσεις.<sup>515</sup> Σε αυτά ακριβώς εντοπίζει ορισμένα προβλήματα ασυμβατότητας της θεωρίας της σονάτας του 19<sup>ου</sup>-20<sup>ου</sup> αιώνα με την θεωρία αλλά και την πράξη του 18<sup>ου</sup> αιώνα, τα οποία στην συνέχεια επιχειρεί να επιλύσει καταθέτοντας τις ακόλουθες “αντιπροτάσεις”: α) Η έκθεση μπορεί να διαιρεθεί σε τρεις ή μόνο δύο τονικές περιοχές, αναλόγως του αν δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην μετάβαση από την κύρια τονικότητα προς την δευτερεύουσα ή όχι· επομένως, είτε η κύρια τονικότητα παγιώνεται σε μια αυτόνομη πρώτη περιοχή, η μετάβαση συνιστά μια ξεχωριστή δεύτερη περιοχή αποσταθεροποίησης της κύριας τονικότητας και προετοιμασίας της δευτερεύουσας, και έτσι η εδραίωση της τελευταίας ακολουθεί σε μια τρίτη τονική περιοχή της εκθέσεως, είτε η λειτουργία της μεταβάσεως εντάσσεται στην πρώτη τονική περιοχή – η οποία κατ’ αρχάς αφιερώνεται στην κύρια τονικότητα και στην συνέχεια προετοιμάζει την δευτερεύουσα – και ως εκ τούτου στην δεύτερη τονική περιοχή εμφανίζεται απ’ ευθείας η δευτερεύουσα τονικότητα. β) Φορείς της μορφής δεν είναι τα ίδια τα θέματα, αλλά η υποκείμενη αρμονική πορεία της εκθέσεως που καθορίζει την δομική λειτουργία των θεματικών ιδεών· αυτό αιτιολογεί άλλωστε επαρκώς ακόμη και την χρήση κοινού μοτιβικού-θεματικού υλικού για το “κύριο” αλλά και το “πλάγιο θέμα”.<sup>516</sup> γ) Κάθε “περίοδος” (υπό την έννοια μιας οιασδήποτε θεματικής οντότητας) μπορεί εν γένει να λειτουργήσει ως μέρος του κυρίου είτε του πλαγίου θέματος αλλά και ως εισαγωγικό, συνδετικό-μεταβατικό είτε καταληκτικό τμήμα της εκθέσεως (αλλά, προφανώς, και κάθε άλλης μακροδομικής ενότητας).<sup>517</sup> Οι παρατηρήσεις του Larsen γίνονται σχεδόν

<sup>513</sup> Ο.π., σ. 232.

<sup>514</sup> Ο.π., σ. 279.

<sup>515</sup> Larsen, “Sonatenform-Probleme”, ό.π., σ. 222-223.

<sup>516</sup> Σε σχέση με την εφαρμογή της “μονοθεματικότητας”, ως προσεχθεί επίσης η εύστοχη επισήμανση του Larsen (“Sonatenform-Probleme”, ό.π., σ. 228), ότι σχεδόν κάθε επαναφορά της αρχικής θεματικής ιδέας εμφανίζεται παρηλλαγμένη, υπό την επίδραση της αρχής της παραλλαγής στην μορφή σονάτας.

<sup>517</sup> Για τις τρεις παραπάνω “θέσεις”, βλ. Larsen, “Sonatenform-Probleme”, ό.π., σ. 228-229. Στην συνέχεια (ό.π., σ. 229) αναφέρονται ακόμη α) ποικίλες δυνατότητες διαμόρφωσης μιας τέτοιας “περιόδου” (περιλαμβανομένης

αποκλειστικά επί της εκθέσεως της μορφής σονάτας, οπότε μπορούν να αφορούν εξίσου σε όλους τους τύπους σονάτας – ακόμη και αν η σύσταση διακριτών μορφολογικών τύπων είναι μάλλον ασύμβατη με το γενικότερο πνεύμα της διερεύνησης του Larsen, με την οποία επιχειρείται ουσιαστικά μια “αποδομητική” διεύρυνση των ορίων του παραδοσιακού κανονιστικού προτύπου της μορφής σονάτας.<sup>518</sup>

Το 1963 δημοσιεύθηκε επίσης η περίφημη μονογραφία του William Stein Newman (1912-2000) *The Sonata in the Classic Era*, στο πλαίσιο της μνημειώδους τρίτομης *Ιστορίας της ιδέας της σονάτας* κατά την περίοδο του μπαρόκ, την κλασική περίοδο και από τον Beethoven και έπειτα. Παρ’ ότι δίνει αρκετή έμφαση στον αρμονικό παράγοντα, ο Newman δεν παρασύρεται προς την ισοπεδωτική αντίληψη του Ratner, αλλά διακρίνει σαφώς δύο τύπους σονάτας: τον διμερή και τον τριμερή. Ο διμερής διαθέτει δύο “συμπληρωματικές” μεταξύ τους ενότητες, τόσο από θεματικής όσο και από αρμονικής επόψεως: ως προς την θεματική παράμετρο, κάθε ενότητα περιλαμβάνει κατά σειρά την αρχική ιδέα, μια μετατροπική προέκταση και μια καταληκτική φιγούρα, ενώ σε αρμονικό επίπεδο, η πορεία από την κύρια προς την δευτερεύουσα τονικότητα στην πρώτη ενότητα αντιστρέφεται στην δεύτερη. Ο Newman δίνει κατ’ αρχάς για τον διμερή αυτόν τύπο το σχήμα

||: A [στην τονική] προς την δεσπόζουσα ή την σχετική :||  
||: A [στην δεσπόζουσα ή την σχετική] προς την τονική :||,

αλλά στην συνέχεια το αναθεωρεί ως

||: A [στην κύρια τονικότητα] προς B (σε συγγενική τονικότητα) :||  
||: A (σε συγγενική τονικότητα) προς B (στην κύρια τονικότητα) :||,

προκειμένου με αυτό να καλύψει και την περίπτωση κατά την οποία στην πρώτη ενότητα διαμορφώνεται μια “σαφής αντιθετική ιδέα” στο σημείο άφιξης της δευτερεύουσας τονικότητας, η οποία στην δεύτερη ενότητα επανεκτίθεται φυσικά στην κύρια τονικότητα.<sup>519</sup>

Ο τριμερής τύπος σονάτας, αντιθέτως, διακρίνεται από την επαναφορά της αρχικής ιδέας στην κύρια τονικότητα, γεγονός που συνεπιφέρει την αυτονόμηση του τμήματος που μεσολαβεί από την ολοκλήρωση της πρώτης ενότητας μέχρι την διπλή αυτή – τονική και θεματική συγχρόνως – επαναφορά: η νέα αυτή ενότητα (*επεξεργασία*), πέραν του χώρου που καταλαμβάνει πριν την έναρξη της *επανεκθέσεως*, διαφοροποιείται από αυτήν τόσο με θεματικά (με τον διαφορετικό χειρισμό του υπάρχοντος υλικού και ενδεχομένως με την εισαγωγή νέου) όσο και με τονικά μέσα (δια της αποφυγής της κύριας τονικότητας), ενώ η αρμονική, ρυθμική και δυναμική προετοιμασία της έναρξης της τρίτης ενότητας, η οποία ουσιαστικά γίνεται αντιληπτή ως μια “επανάρξη” του κομματιού, δίνει την αίσθηση του μακροδομικού σχεδιασμού “A B A” (με την ουσιώδη ωστόσο επισήμανση ότι το B εδώ αντιπροσωπεύει μια “δυναμική” ενότητα, που παράγεται από την αμέσως προηγούμενη, και όχι κάποια “στατική” και εντελώς νέα ως προς τα θεματικά της περιεχόμενα).<sup>520</sup> Αυτή η

---

της παρατήρησης ότι οι “περίοδοι” του κυρίου θέματος και της μεταβάσεως συχνά διαθέτουν αντίστοιχη έναρξη αλλά διαφορετική εξέλιξη) και β) διάφορες περιπτώσεις υφολογικής και δομικής διαφοροποίησης μεταξύ των τμημάτων μιας ενότητας (π.χ. παρατακτική ή αναπτυξιακή εξέλιξη, ομοφωνική ή πολυφωνική ύφανση, οκτάμετρη συμμετρική ή ασύμμετρη δόμηση κ.ο.κ.), ενώ στο τέλος προτείνεται γ) η διάκριση των μορφοπλαστικών στοιχείων ενός κομματιού αφ’ ενός μεν σε αυτά που δημιουργούν “ασυνέχεια” (όπως παύσεις, πτώσεις, δυναμικές και μοτιβικές αντιθέσεις κ.λπ.) και αφ’ ετέρου σε εκείνα που λειτουργούν ως φορείς της μελωδικο-ρυθμικο-αρμονικής και δομικής εξέλιξης (όπως, φερ’ ειπείν, ο αρμονικός ρυθμός και η γραμμική-μελωδική εξέλιξη).

<sup>518</sup> Βλ. Larsen, “Sonatenform-Probleme”, ό.π., σ. 230. Παρόμοιο αίτημα εκφράζει εν πολλοίς και ο Φιτσιώρης, ό.π., σ. 64 κ.εξ. και ιδίως σ. 68.

<sup>519</sup> Newman, ό.π., σ. 144 και 145-146.

<sup>520</sup> Ό.π., σ. 143-144, 145 και 157.

εντύπωση “επανέναρξης” μπορεί να ενισχυθεί περαιτέρω, εάν στην αρχή της *επεξεργασίας* παρατεθεί υλικό από την κατάληξη της *εκθέσεως* αντί της αρχικής ιδέας – έστω και στην δευτερεύουσα τονικότητα (όπως δηλαδή συμβαίνει στον διμερή τύπο), μπορεί όμως και να ατονήσει, σε περίπτωση που η έναρξη της *επανεκθέσεως* γίνει με την αρχική ιδέα στην υποδεσπόζουσα (είτε σε κάποια άλλη τονικότητα, πέραν της κύριας) ή η επαναφορά της αρχικής ιδέας εμφανισθεί μετά το δευτερεύον θέμα και ακριβώς πριν την καταληκτική φιγούρα (ειδικά για την αντιστροφή των βασικών θεμάτων στην *επανεκθεση* δίνεται η ονομασία “αντικατοπτρική μορφή σονάτας”).<sup>521</sup> Τον Newman απασχολούν επίσης οι αναλογίες των ενοτήτων: μια αισθητά σύντομη *επεξεργασία* μπορεί να εξισορροπηθεί από την ενσωμάτωση αναπτυξιακών διαδικασιών στην *έκθεση* και την *επανεκθεση*, η *επανεκθεση* είναι ως επί το πλείστον η εκτενέστερη απ’ όλες τις ενότητες,<sup>522</sup> ενώ η *coda* (ιδίως στον Beethoven) διαθέτει το μέγεθος και την σημασία μιας ανεξάρτητης αναπτυξιακής ενότητας ούτως, ώστε όχι μόνο μεταβάλλει την συνολική μακροδομή σε τετραμερή (“Α Β Α Γ”), αλλά και αχρηστεύει στην πράξη τις τυπικές επαναλήψεις των ενοτήτων – πρωτίστως της δεύτερης επαναλήψεως, δηλαδή της *επεξεργασίας*, της *επανεκθέσεως* και της *coda* από κοινού.<sup>523</sup>

Εκεί πάντως που ο Newman συγκλίνει με τους Ratner και Larsen είναι στην διερεύνηση της *εκθέσεως*, όπου η αίσθηση της αντίθεσης ανάγεται σαφώς στην αρμονική της οργάνωση, ενώ η θεματική συνιστώσα τίθεται στο περιθώριο· έτσι, η έλλειψη ενός πραγματικού “δευτέρου θέματος” και η “μονοθεματικότητα” εκλαμβάνονται ως φαινόμενα απολύτως συμβατά με τα δεδομένα του αρμονικού σχεδιασμού της *εκθέσεως*, ενώ οι σχέσεις τρίτης που καλλιεργούνται στο όψιμο κλασσικό ύφος θεωρείται ότι καθιστούν περισσότερο ανάγλυφη την αντίθεση ανάμεσα στις δύο τονικές περιοχές.<sup>524</sup> Εντούτοις, ο Newman δεν παραβλέπει καθόλου να αναφερθεί και στον θεματικό παράγοντα, έστω και αν τον θεωρεί υποδεέστερο: η αρχική ιδέα διαμορφώνεται πλέον ως αυτοδύναμο “θέμα” και εμπεριέχει ένα απόθεμα μοτιβικών στοιχείων προς περαιτέρω ανάπτυξη<sup>525</sup> η μετάβαση, παράλληλα με τον (αρμονικό-δομικό) μεσολαβητικό αλλά και διαχωριστικό της ρόλο, προσλαμβάνει επίσης θεματική υπόσταση, καθώς συχνά εδώ επαναλαμβάνεται η πρώτη φράση του κυρίου θέματος και στην συνέχεια εμφανίζεται κάτι διαφορετικό<sup>526</sup> η σαφής θεματική διαφοροποίηση της δεύτερης τονικής περιοχής δεν μπορεί παρά να δημιουργήσει την αίσθηση ενός “δευτέρου θέματος”, χωρίς φυσικά αυτός ο θεματικός δυϊσμός να συνιστά δομική προϋπόθεση.<sup>527</sup> τέλος, το “καταληκτικό θέμα” (που ιστορικά διαμορφώνεται πριν το “δευτερο θέμα”) μπορεί να διακρίνεται ελάχιστα από τις ιδέες της δεύτερης θεματικής ομάδος ή να διαφοροποιείται ξεκάθαρα από αυτές και να αναπτύσσεται σε μεγάλη έκταση, διαθέτοντας μάλιστα μοτιβικό υλικό εξαιρετικής σημασίας για την *επεξεργασία* που ακολουθεί.<sup>528</sup>

Ως βασικός αρμονικός στόχος της *επεξεργασίας* ορίζεται εδώ η δεσπόζουσα της κύριας τονικότητας, ενώ οι ενδιάμεσοι αρμονικοί σταθμοί θεωρείται ότι προσδιορίζουν μόνο την υποδιαίρεση της ενότητας αυτής σε επιμέρους τμήματα.<sup>529</sup> Από θεματικής πλευράς δε, ο Newman προβαίνει σε μια αρκετά ουσιώδη διάκριση: οι *επεξεργασίες* της προκλασσικής ιδίως περιόδου, υπό την επίδραση του “αβρού” (“galant”) ύφους που ήταν εχθρικό προς την έννοια της μοτιβικής ανάπτυξης, συνίστανται σε ένα σύνολο αναδιατυπώσεων, περασμάτων και μεταφορών σε άλλες τονικότητες της αρχικής ιδέας και των υπολοίπων θεματικών ιδεών της *εκθέσεως*: αντιθέτως, οι *επεξεργασίες* του ώριμου κλασσικισμού, που κάνουν χρήση μιας

<sup>521</sup> Ο.π., σ. 145-146 και 158.

<sup>522</sup> Ο.π., σ. 146.

<sup>523</sup> Ο.π., σ. 146 και 145.

<sup>524</sup> Ο.π., σ. 147-148· πρβλ. επίσης σ. 152-153.

<sup>525</sup> Ο.π., σ. 150.

<sup>526</sup> Ο.π., σ. 151.

<sup>527</sup> Ο.π., σ. 152.

<sup>528</sup> Ο.π., σ. 154.

<sup>529</sup> Ο.π., σ. 156.

πληθώρας αναπτυξιακών τεχνικών και δη αντιστικτικών μεθόδων, χαρακτηρίζονται ως “πραγματικές”, ακόμη και αν περιλαμβάνουν υποενότητες με απλά συγχորδιακά, “μη-αναπτυξιακά” περάσματα.<sup>530</sup> Παρ’ ότι δεν αναφέρεται πουθενά, η διάκριση αυτή ταυτίζεται ουσιαστικά με τους δύο τρόπους κατασκευής της *επεξεργασίας* κατά τον Koch. Όσον αφορά δε στην μετάβαση προς την *επανέκθεση*, ο Newman επισημαίνει την συχνή δημιουργία κλιμάκωσης και έντασης που αίρονται με την διπλή επαναφορά της αρχικής ιδέας στην κύρια τονικότητα· η ίδια η σύνδεση, πάντως, της *επεξεργασίας* με την *επανέκθεση* μπορεί να είναι πολύ στενή – με την συνέχιση της ανάπτυξης ενός στοιχείου της *επεξεργασίας* ακόμη και μετά την έναρξη της *επανεκθέσεως* ή με την “ψευδή επανέκθεση” στο ίδιο σημείο και την μετέπειτα σταδιακή επαναπροσέγγιση της κύριας τονικότητας – ή, τουναντίον, πολύ χαλαρή, με την μεσολάβηση μιας παύσεως-τομής.<sup>531</sup>

Η τυπική τονική μεταφορά του υλικού της *εκθέσεως* δεν θεωρείται ικανοποιητική για την *επανέκθεση*, τουλάχιστον όσον αφορά στο έργο των μεγάλων δημιουργών. Ως εκ τούτου, τονίζεται η αναγκαιότητα παραλλαγής των θεματικών περιεχομένων της *εκθέσεως* – ιδίως μάλιστα εκείνων της μεταβάσεως (η οποία, εξ άλλου, μπορεί να είναι και εντελώς νέα) – καθώς και της αποφυγής περιττών επαναλήψεων ιδεών στην ίδια τονικότητα (όπως συνήθως συμβαίνει στην περίπτωση μιας “μονοθεματικής” *εκθέσεως*).<sup>532</sup> Δίνεται επίσης έμφαση στις δυνατότητες αρμονικής διαφοροποίησης του “δευτέρου θέματος” με την εκμετάλλευση ενδεχόμενων σχέσεων τρίτης κατά τρόπον αντικατοπτρικό προς την *έκθεση*, καθώς και στην αρμονική εξισορρόπηση που μπορεί να προσφέρει στον μακροδομικό σχεδιασμό η αξιοποίηση της περιοχής της υποδεσπόζουσας στην *επανέκθεση* (εφ’ όσον όμως δεν ακολουθεί *coda* – προϋπόθεση άγνωστη μεταξύ των θεωρητικών του 18<sup>ου</sup> και των αρχών του 19<sup>ου</sup> αιώνας).<sup>533</sup> Η *coda*, τέλος, εάν είναι σχετικώς εκτενής, μπορεί να συνεισφέρει στην ολοκλήρωση της αρμονικής πορείας ολόκληρης της μορφής, αλλά και να παρουσιάσει υπό νέα έποψη κάποια από τα ήδη γνωστά θεματικά στοιχεία.<sup>534</sup>

Εξαιρετικά ασαφείς, πάντως, είναι οι παρατηρήσεις του Newman αναφορικά με τις εφαρμογές των μορφών σονάτας σε μέρη αργής χρονικής αγωγής.<sup>535</sup> Τα “διμερή πρότυπα” και οι «κατ’ αρχήν “μορφές σονάτας”, μερικές φορές με τίποτε περισσότερο από μια σύντομη περίοδο επαναφοράς αντί για μια “ενότητα επεξεργασίας”»,<sup>536</sup> αρχικά τουλάχιστον, δίνουν την εντύπωση αναφοράς στον διμερή τύπο σονάτας και στην σονάτα χωρίς *επεξεργασία*, αντιστοίχως· η αντιπαραβολή ωστόσο των θεωρητικών αυτών προδιαγραφών με τα υποδεικνυόμενα κατά περίπτωση παραδείγματα από σονάτες για πιάνο του Haydn ουδόλως επιβεβαιώνει τελικά τους προαναφερόμενους συσχετισμούς! Ως εκ τούτου, οι πληροφορίες του Newman για τις μορφές σονάτας στα αργά μέρη της κλασικής περιόδου δημιουργούν μόνον αναπάντητα ερωτήματα, δίχως να αποσαφηνίζουν το παραμικρό.

Σημαντική στην συζήτηση για τις μορφές σονάτας υπήρξε και η συμβολή του Rey Morgan Longyear (1930-1995), στον βαθμό που σε τρεις ανεξάρτητες δημοσιεύσεις του στα 1969, 1971 και 1988 (η τελευταία σε συνεργασία με την Kate Covington) διερεύνησε ισάριθμα ζητήματα που δεν είχαν τύχει μέχρι τότε ιδιαίτερης προσοχής: α) τις προϋποθέσεις

<sup>530</sup> Ο.π., σ. 155-156.

<sup>531</sup> Ο.π., σ. 157-158.

<sup>532</sup> Ο.π., σ. 158 και 151.

<sup>533</sup> Ο.π., σ. 158.

<sup>534</sup> Ο.π.

<sup>535</sup> Εξ άλλου, η εκτίμησή του ότι «η ποικιλία των δομικών προτύπων που χρησιμοποίησαν οι Βιεννέζοι μουσουργοί στα αργά τους μέρη είναι μικρή» είναι τελείως ανυπόστατη, όσο και αν η ακόλουθη παρατήρηση, ότι στα αργά μέρη «η σύνταξη [δόμηση] τείνει να είναι πιο φυσιολογική και απλή απ’ ό,τι στις γρήγορες “μορφές σονάτας” και συχνά υφίσταται λιγότερη ανάπτυξη υπό την μοτιβική, οργανική έννοια» (Newman, ό.π., σ. 160), φαίνεται να επαληθεύεται σε γενικές γραμμές.

<sup>536</sup> Newman, ό.π., σ. 161.



σύστασης και τα χαρακτηριστικά του διμερούς τύπου σονάτας, β) τον αρμονικό σχεδιασμό και τις ιδιαιτερότητες των έργων της κλασσικής περιόδου σε ελάχιστο τρόπο, καθώς επίσης γ) τις ιστορικές καταβολές του φαινομένου της “εκθέσεως τριών τονικοτήτων”.<sup>537</sup>

Η “διμερής μορφή σονάτας” – η οποία, σύμφωνα με τον Longyear, καλλιεργήθηκε κατ’ αρχάς εξίσου σε γρήγορα αλλά και σε αργά μέρη, σταδιακά όμως περιορίστηκε στα αργά και τελικά αντικαταστάθηκε και σε αυτά από την μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*.<sup>538</sup> – δεν προϋποθέτει βεβαίως την ύπαρξη δύο ενότητων της ίδιας ακριβώς εκτάσεως, διότι μια τέτοιου είδους εξωτερική ισορροπία θα μπορούσε να αφορά εξίσου σε μια μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* είτε ακόμη σε μια τριμερή μορφή σονάτας με στοιχειώδη *επεξεργασία*: αντιθέτως, στην πλειονότητα των δειγμάτων διμερούς σονάτας, η δεύτερη μακροδομική ενότητα είναι λίγο εκτενέστερη της πρώτης, παρά το γεγονός ότι αμφότερες συμπίπτουν θεματικά όχι μόνο στην έναρξη και την κατάληξή τους, αλλά και ως προς μία τουλάχιστον ενδιάμεση θεματική ιδέα (το “δεύτερο θέμα”).<sup>539</sup> Αυτό συμβαίνει επειδή στην δεύτερη ενότητα χρειάζεται περισσότερος χρόνος για την επαναπροσέγγιση της κύριας τονικότητας απ’ ό,τι στην πρώτη ενότητα για την διαδικασία απομάκρυνσης από αυτήν: έτσι, μετά την εναρκτήρια επαναφορά του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα, η δεύτερη ενότητα μπορεί να συνεχισθεί με το μεταβατικό υλικό προς το “δεύτερο θέμα” της *εκθέσεως* (προφανώς με κάποια επέκταση), με νέο θεματικό υλικό αντ’ αυτού είτε – πολύ πιθανόν – με ένα αναπτυσσόμενο τμήμα.<sup>540</sup> Ανεξαρτήτως πάντως του αναπτυσσόμενου ή μη χαρακτήρος του “πρώτου ήμισους” της δεύτερης αυτής ενότητας, το “δεύτερο ήμισυ” της λειτουργεί ως τονική “επανεκθεση” του θεματικού υλικού που στην πρώτη ενότητα είχε παρουσιασθεί στην δευτερεύουσα τονικότητα: ακόμη όμως και αν το υλικό αυτό υποκατασταθεί από νέο, ανάλογης λειτουργικότητας, βασικό γνώρισμα του διμερούς τύπου σονάτας παραμένει εν τέλει η αποφυγή της επαναφοράς υλικού του “πρώτου θέματος” στο “δεύτερο ήμισυ” της δεύτερης μακροδομικής ενότητας, πράγμα που αυτομάτως θα μετέβαλε την συνολική μορφή σε τριμερή.<sup>541</sup> Ασφαλές κριτήριο διάκρισης των δύο αυτών τύπων θεωρείται επιπλέον η ύπαρξη μιας *coda*, που παραπέμπει σχεδόν πάντοτε σε τριμερή μακροδομή.<sup>542</sup>

<sup>537</sup> Βλ. αντίστοιχα: α) Rey Morgan Longyear, “Binary Variants of Early Classic Sonata Form”, *Journal of Music Theory* 13/2, 1969, σ. 162-185· β) Rey Morgan Longyear, “The Minor Mode in Eighteenth-Century Sonata Form”, *Journal of Music Theory* 15/1-2, 1971, σ. 182-229· και γ) Rey Morgan Longyear – Kate R. Covington, “Sources of the Three-Key Exposition”, *The Journal of Musicology* 6/4, 1988, σ. 448-470.

<sup>538</sup> Longyear, “Binary Variants...”, ό.π., σ. 183. Η τοποθέτηση αυτή έχει ιδιαίτερη σημασία, διότι αιτιολογεί ως έναν βαθμό την μετατόπιση του ενδιαφέροντος των θεωρητικών του 18<sup>ου</sup> αιώνα από τον διμερή τύπο σονάτας (Scheibe, Riepel) στον τριμερή (Koch, Galeazzi) καθώς και την σχετικώς όψιμη ενασχόληση των θεωρητικών με τον τύπο σονάτας χωρίς *επεξεργασία* από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και έπειτα (Reicha, Birnbaum, Marx κ.ά.).

<sup>539</sup> Longyear, “Binary Variants...”, ό.π., σ. 182. Σε άλλο σημείο του ίδιου άρθρου (ό.π., σ. 167), ο συγγραφέας διευκρινίζει ότι προτιμά τον (μάλλον ουδέτερο) όρο “δεύτερο θέμα” αντί του “δευτερεύοντος θέματος” σε σχέση με ένα “κύριο”, διότι θεωρεί παρωχημένη την αξιολογική αυτή διάκριση.

<sup>540</sup> Longyear, “Binary Variants...”, ό.π., σ. 165 και 182.

<sup>541</sup> Ό.π., σ. 183. Συνεπώς, ακόμη και περιπτώσεις κατά τις οποίες το “πρώτο θέμα” επανεκτίθεται στο σημείο αυτό σε τονικότητα διαφορετική της κύριας (φερ’ ειπείν στην υποδεσπόζουσα) ή ακόμη παραχωρεί αρχικά την θέση του στο “δεύτερο θέμα” αλλά κατόπιν επανεκτίθεται και αυτό στην κύρια τονικότητα (“αντικατοπτρική επανεκθεση”) συγκαταλέγονται σαφέστατα στον τριμερή τύπο σονάτας (ό.π., σ. 165). Ατυχώς όμως, ο Longyear αμφιβάλλει για το κατά πόσον μια “ατελής επανεκθεση” (δηλαδή μόνο του δευτερεύοντος θεματικού υλικού) που έπεται μιας εκτενούς “επεξεργασίας” (σε έργα κυρίως του 19<sup>ου</sup> αιώνα) μπορεί όντως να συμπεριληφθεί στον διμερή τύπο σονάτας (ό.π.). Εδώ, καθίσταται προφανής η επίδραση κριτηρίων που ανήκουν στην θεωρητική παράδοση του 20<sup>ου</sup> αιώνα (όπου ο διμερής τύπος σονάτας αντιμετωπίζεται μονάχα ως “παραφθορά” του κανονιστικού τριμερούς προτύπου), τα οποία τελικά σχετικοποιούν τα πορίσματα της έρευνας του Longyear. Προσωπικά όμως, είμαι της γνώμης ότι ο Longyear κακώς αντιμετωπίζει τέτοιο δίλημμα, στον βαθμό που η μελέτη του έρχεται ουσιαστικά να αναιρέσει τις παραπάνω θεωρητικές προκαταλήψεις. Με ποιά λογική η μεγάλη έκταση του αναπτυσσόμενου τμήματος (“επεξεργασία”) θα μπορούσε να αποτελέσει κριτήριο διάκρισης του τριμερούς από τον διμερή τύπο σονάτας, όταν την ίδια στιγμή μια “στοιχειώδης” *επεξεργασία* στον τριμερή τύπο ορθώς δεν εκλαμβάνεται ως ένδειξη διμέρειας; Εκτιμώ λοιπόν ότι ο Longyear αντιμετωπίζει εδώ ένα ψευδοδίλημμα: διότι, εφ’ όσον ο διμερής τύπος σονάτας μπορεί να ενσωματώσει πλήρως την λειτουργία της

Σε αρμονικό επίπεδο, ο Longyear επισημαίνει μια τάση εξισορρόπησης του άξονος τονικής – δεσπόζουσας (για τον μείζονα τρόπο) ή ελάσσονος τονικής – σχετικής μείζονος / ελάσσονος δεσπόζουσας (για τον ελάσσονα) στην πρώτη ενότητα, μέσω της ανάπτυξης μιας τριπλής τονικής σχέσεως δεσπόζουσας / σχετικής – υποδεσπόζουσας – τονικής (για αμφοτέρους τους τρόπους) στην δεύτερη ενότητα: ειδικά μάλιστα στην περίπτωση έργων σε ελάσσονα τρόπο, θεωρεί απαραίτητη και την ανάπτυξη δευτερευόντων τονικών αξόνων, π.χ. σε σχέσεις τρίτης προς την κύρια τονικότητα, προκειμένου έτσι να αντιμετωπισθεί η σχετική αστάθεια που ενυπάρχει στον ελάσσονα τρόπο.<sup>543</sup> Ο Longyear ανέπτυξε περαιτέρω την προβληματική αυτή στα δύο επόμενα άρθρα του, επικεντρώνοντας ωστόσο το ενδιαφέρον του στον τριμερή τύπο σονάτας, όπου οι τονικές αυτές σχέσεις αναπτύσσονται σε μεγαλύτερη έκταση.<sup>544</sup> Η “έκθεση τριών τονικοτήτων”, όπου η δεύτερη θεματική ομάδα ξεκινά μεν από ένα συγκεκριμένο τονικό κέντρο, αλλά στην πορεία της στρέφεται προς ένα διαφορετικό και τελικά καταλήγει σε αυτό (επομένως δεν αφορά απλώς σε μια αλλαγή τρόπου ή σε κάποια παροδική τονικοποίηση), εντοπίζεται ήδη κατά την περίοδο του “προκλαστικισμού” και δη σε ορισμένα έργα σε ελάσσονα τρόπο, τα οποία συνδυάζουν έτσι τις δυνατότητες της σχετικής μείζονος και της ελάσσονος δεσπόζουσας ως προς την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως*.<sup>545</sup> Συνεπώς, από την κύρια (ελάσσονα) τονικότητα η μετάβαση (συνήθως με την αρχική θεματική ιδέα, ενίοτε όμως και με νέο θεματικό υλικό) οδηγεί στην σχετική μείζονα για την εμφάνιση της δεύτερης θεματικής ομάδας, στο πλαίσιο της οποίας ωστόσο πραγματοποιείται μια ακόμη μετατροπή προς την ελάσσονα δεσπόζουσα, όπου κατόπιν εισάγεται και το (σαφώς διακριτό) καταληκτικό θέμα με το οποίο ολοκληρώνεται η *έκθεση*.<sup>546</sup> Τέτοιου είδους τονική οργάνωση της *εκθέσεως* ενδέχεται να επιρρεάσει την αρμονική δομή της *επεξεργασίας* (συνήθως με την τονικοποίηση κάποιων τονικών κέντρων συγγενικών προς την “ενδιάμεση” τονικότητα της σχετικής μείζονος), είναι όμως βέβαιο ότι επιδρά αποφασιστικά και στην ενότητα της *επανεκθέσεως*: μια πρώτη περίπτωση αφορά στην εκκίνηση της τελευταίας από την υποδεσπόζουσα και την μεταφορά όλων των υπολοίπων θεματικών περιεχομένων στην αρχική ελάσσονα τονικότητα: μπορεί επίσης το τμήμα της *εκθέσεως* στην σχετική μείζονα να αντικατασταθεί στην *επανεκθεση* από ένα αναπτυξιακού

“επεξεργασίας” στο “πρώτο ήμισυ” της δεύτερης ενότητας, η έκταση που τελικά αυτή θα λάβει είναι τελείως αδιάφορη (τουλάχιστον από μεθοδολογικής πλευράς).

<sup>542</sup> Longyear, “Binary Variants...”, ό.π., σ. 181.

<sup>543</sup> Ό.π., σ. 167 και 182-183. Πρβλ. επίσης Longyear, “The Minor Mode...”, ό.π., σ. 218.

<sup>544</sup> Διάφορες περιπτώσεις δευτερευόντων τονικών αξόνων που αναπτύσσονται ανάμεσα σε *έκθεση* και *επανεκθεση* εξετάζονται συγκεκριμένως στο άρθρο του Longyear “The Minor Mode...”, ό.π., σ. 218-219. Για τον Longyear, μάλιστα, η εξισορρόπηση στην *επανεκθεση* των δευτερευουσών αρμονικών σχέσεων που έχουν νωρίτερα εδραιωθεί στην *έκθεση* συνιστά ένα πολύ σημαντικό ζήτημα (βλ. χαρακτηριστικά: ό.π., σ. 186). Προσωπικά όμως δεν συμφωνώ με αυτήν την άποψη, καθώς οι αρμονικές σχέσεις που υποδεικνύονται εκεί αφορούν είτε στην – κατά το μάλλον ή ήττον αυτονόητη και αναμενόμενη – διατήρηση κατ’ αναλογίαν ορισμένων αρμονικών διαδοχών και τονικών αποκλίσεων σε διαφορετική πλέον τονική βάση αναφοράς, είτε στην αντικατάστασή τους από λειτουργικώς ισοδύναμες επιλογές. Ως εκ τούτου, δεν θα αφιερώσω εδώ περισσότερο χώρο σε αυτήν την προβληματική.

<sup>545</sup> Longyear – Covington, “Sources of the Three-Key Exposition”, ό.π., σ. 448-449. Περιπτώσεις αλλαγής τρόπου – οι οποίες όμως δεν συνιστούν πραγματικές “εκθέσεις τριών τονικοτήτων” – αναφέρονται στην σ. 459: μετά την μείζονα κύρια τονικότητα, το “δεύτερο θέμα” είτε εισάγεται στην ελάσσονα δεσπόζουσα και στην εξέλιξή του στρέφεται προς την μείζονα δεσπόζουσα, είτε εκκινεί κανονικά από την τονικότητα της δεσπόζουσας και στην πορεία του παρεκκλίνει προς τον ελάσσονα τρόπο εν είδει (τροπικού) “καλλωπισμού”. Τα ίδια φαινόμενα περιγράφονται και στο άρθρο του Longyear “The Minor Mode...” (ό.π., σ. 203-204 και 208), υπό την έννοια μιας “παρεμβολής” στον αντίθετο τρόπο, η οποία λαμβάνει χώραν είτε στην έναρξη της δεύτερης θεματικής ομάδας σε κάποια μείζονα τονικότητα (εν είδει “επεισοδίου”), είτε στην εξέλιξή της (εν είδει εμβόλιμου “πέρασματος”), και επιπλέον ενδέχεται να διαμορφώνει έναν δευτερεύοντα “τονικό άξονα” που διατηρείται σε διαφορετική τονική βάση και κατά την *επανεκθεση*.

<sup>546</sup> Longyear – Covington, “Sources of the Three-Key Exposition”, ό.π., σ. 451 και 454-455. Πρβλ. επίσης Longyear, “The Minor Mode...”, ό.π., σ. 197.

χαρακτήρος πέρασμα με κατεύθυνση προς την κύρια τονικότητα για την επαναφορά της κατακλείδας· κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, εξ άλλου, η “ενδιάμεση” μείζονα τονικότητα της *εκθέσεως* εξισορροπείται πλέον στην *επανεκθεση* από την ομώνυμη μείζονα ή την (επίσης μείζονα) σχετική της υποδεσπόζουσας και μόνο στο καταληκτικό θέμα επιστρέφει η αρχική ελάσσονα τονικότητα.<sup>547</sup> Μια “έκθεση τριών τονικοτήτων” εμφανίζεται λίγο αργότερα και σε έργα σε μείζονα τρόπο: εδώ, η μετάβαση προετοιμάζει την τονικότητα της δεσπόζουσας, αλλά η δεύτερη θεματική ομάδα εισάγεται σε μια διαφορετική τονικότητα από την αναμενόμενη, η οποία βέβαια επαναπροσεγγίζεται αργότερα, προκειμένου η *έκθεση* να ολοκληρωθεί κανονικά σε αυτήν· στην *επανεκθεση*, τώρα, η ενδιάμεση τονικότητα μεταφέρεται στην υπερκείμενη τετάρτη (ή υποκείμενη πέμπτη), προκειμένου έτσι να διατηρήσει την ίδια τονική σχέση προς την καταληκτική τονικότητα – η οποία ταυτίζεται πλέον με την αρχική.<sup>548</sup>

Οι σονάτες σε ελάσσονα τρόπο παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, δεδομένου του ότι – σε αντίθεση με τον μείζονα τρόπο – για την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* υφίσταται εξ αρχής μια δυνατότητα επιλογής. Ο Longyear υποστηρίζει ότι η ελάσσονα δεσπόζουσα υπήρξε δημοφιλέστερη κατά τα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνας και ότι σχετίζεται περισσότερο με τον διμερή τύπο σονάτας, παρά με τον τριμερή.<sup>549</sup> η σχετική μείζονα, αντιθέτως, επικράτησε αργότερα, κατά την ώριμη κλασική περίοδο, τόσο μεταξύ των συνθετών όσο και μεταξύ των θεωρητικών.<sup>550</sup> Αλλά και οι τρόποι προσέγγισης της δευτερεύουσας τονικότητας είναι ποικίλοι: α) με ένα αυτοτελές κύριο θέμα που καταλήγει σε τέλεια ή μισή πτώση-τομή και ακολουθείται αδιαμεσολάβητα από το “δεύτερο θέμα” στην σχετική μείζονα· β) με μια μετάβαση που ξεκινά όπως το αρχικό θέμα και στην εξέλιξή της αναπτύσσει το υλικό του, μετατρέποντας προς την δευτερεύουσα τονικότητα· γ) με μια μετάβαση που βασίζεται εξ αρχής σε νέο θεματικό υλικό και που μπορεί να ξεκινήσει από την κύρια τονικότητα, κατ’ ευθείαν από το περιβάλλον της δευτερεύουσας (η οποία εντούτοις χρήζει πτωτικής επικύρωσης) ή ακόμη από κάποια άλλη, απομακρυσμένη τονική περιοχή· δ) με ένα γνήσιο “μεταβατικό θέμα”, σαφώς διακριτό από εκείνα που το περιβάλλουν.<sup>551</sup> Η πρώτη περίπτωση από τις παραπάνω αφορά προφανώς σε μια “διτμηματική” *έκθεση*, η τελευταία σε μια “τριτμηματική”, ενώ οι δύο ενδιάμεσες μπορούν να διαμορφώσουν ένα αυτόνομο τμήμα στην πρώτη ενότητα μόνον εφ’ όσον αναπτυχθούν σε ικανή έκταση.<sup>552</sup> Ένα ακόμη κρίσιμο ζήτημα αφορά στην κατάληξη της *εκθέσεως*, διότι, εάν αυτή πρόκειται να επαναληφθεί, χρειάζεται ένα συνδετικό πέρασμα επαναπροσέγγισης της αρχικής ελάσσονος τονικότητας, ενώ εάν οδηγεί προς την *επεξεργασία*, μπορεί απλούστατα να επικυρώσει την δευτερεύουσα τονικότητα ή να κατευθυνθεί προς τον επόμενο τονικό στόχο: γι’ αυτό, στα έργα σε ελάσσονα τρόπο συναντάται συχνότερα απ’ ό,τι σε εκείνα σε μείζονα ένα διπλό εναλλακτικό κλείσιμο. Παρατηρείται επίσης ότι στην περίπτωση της ελάσσονος δεσπόζουσας ως δευτερεύουσας τονικότητας της *εκθέσεως* τα καταληκτικά θεματικά στοιχεία εξαρτώνται περισσότερο από το υλικό της δεύτερης θεματικής ομάδος.<sup>553</sup> αυτό όμως, πιστεύω ότι οφείλεται ακριβώς στο γεγονός ότι η ελάσσονα δεσπόζουσα εφαρμόζεται πρωτίστως σε έργα της προκλασσικής περιόδου, στα οποία το “δεύτερο” και το “καταληκτικό” θέμα δεν διακρίνονται ακόμη ιδιαίτερα μεταξύ τους, σε αντίθεση με την σχετική μείζονα, η οποία εμφανίζεται κατά κανόνα στο ρεπερτόριο της καθ’ εαυτής κλασικής περιόδου, όπου τα καταληκτικά θεματικά στοιχεία τείνουν να διαφοροποιηθούν σε σημαντικό βαθμό από εκείνα της δεύτερης θεματικής ομάδος, συχνά μάλιστα με αναφορές στο υλικό του κυρίου θέματος.

<sup>547</sup> Longyear – Covington, “Sources of the Three-Key Exposition”, ό.π., σ. 455-459.

<sup>548</sup> Ο.π., σ. 460 και 462.

<sup>549</sup> Longyear, “The Minor Mode...”, ό.π., σ. 189.

<sup>550</sup> Ο.π., σ. 189 και 197.

<sup>551</sup> Ο.π., σ. 198, 200 και 202.

<sup>552</sup> Πρβλ. ό.π., σ. 184.

<sup>553</sup> Ο.π., σ. 208.

Ως προς την επανέκθεση των σονατών σε ελάσσονα τρόπο, ο Longyear παρατηρεί γενικά ότι το κύριο θέμα είθισται να επανεισάγεται τυπικά στην αρχική τονικότητα, χωρίς πολλές τροποποιήσεις· εξαιρέσεις εμφανίζονται συνήθως σε σχετικώς “πρώιμα” δείγματα γραφής, υπό την μορφή μιας επαναφοράς του κυρίου θέματος από την (ελάσσονα) υποδεσπόζουσα, άλλοτε με κάποιες υφολογικές αλλαγές και πιθανόν αντιστικτικής φύσεως προσθήκες,<sup>554</sup> ενίοτε δε χωρίς την αρχική του φράση – για να μην αναφερθούμε και στις πρακτικές της “αντικατοπτρικής επανεκθέσεως” ή της αναδιατάξεως των φράσεων του κυρίου θέματος, που μας είναι ήδη γνωστές.<sup>555</sup> Η μετάβαση συχνά παρεκκλίνει προς την υποδεσπόζουσα,<sup>556</sup> όπως δηλαδή συμβαίνει και στον μείζονα τρόπο. Τα σημαντικότερα όμως προβλήματα όσον αφορά στην επανέκθεση ενός έργου σε ελάσσονα τρόπο σχετίζονται με τον χειρισμό της δεύτερης θεματικής ομάδος, το υλικό της οποίας οφείλει κατά κανόνα να μεταφερθεί στον αντίθετο τρόπο. Αν λοιπόν αυτό δεν είναι εφικτό με την συμβολή μονάχα μερικών μικρών αλλαγών επί των θεματικών στοιχείων, οι συνθέτες προβαίνουν σε κάποιες περικοπές, ιδίως μάλιστα στην περίπτωση που ένα μέρος της δεύτερης θεματικής ομάδος βασίζεται στο υλικό του κυρίου θέματος, οπότε εδώ δεν χρειάζεται να επανεκτεθεί το ίδιο για δεύτερη φορά στην κύρια τονικότητα.<sup>557</sup> Ουσιώδεις πάντως τροποποιήσεις των περιεχομένων της δεύτερης θεματικής ομάδος της εκθέσεως, είτε – ακόμη περισσότερο – τυχόν αντικατάστασή τους από παρεμφερές νέο υλικό στην επανέκθεση, εφαρμόζονται μόνο κατ’ εξαίρεση κατά το δεύτερο ήμισυ του 18<sup>ου</sup> αιώνας,<sup>558</sup> ενώ η πρακτική της επανεκθέσεως της δεύτερης θεματικής ομάδος στην ομώνυμη μείζονα (που αίρει αυτομάτως το πρόβλημα της αλλαγής τρόπου) συναντάται σχεδόν αποκλειστικά στο ώριμο κλασικό ύφος (από τα μέσα της δεκαετίας του 1770 και έπειτα).<sup>559</sup> Επισημαίνεται ακόμη ότι στον κλασικισμό η κατάληξη της επανεκθέσεως πραγματοποιείται σχεδόν πάντοτε στον ίδιο τρόπο με την δεύτερη θεματική ομάδα – σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει αργότερα στον ρομαντισμό.<sup>560</sup> Τέλος, όπως και στην έκθεση, το κλείσιμο της επανεκθέσεως μπορεί να είναι διπλό, προκειμένου την πρώτη φορά να οδηγήσει ομαλά στην επανάληψη της επεξεργασίας (η οποία εκκινεί συνήθως από κάποια μείζονα τονικότητα), ενώ την δεύτερη να συνδεθεί με την έναρξη της *coda* (εάν αυτή υφίσταται), που κατά κανόνα ξεκινά από την κύρια τονικότητα.<sup>561</sup>

Η *coda* συνιστά ως επί το πλείστον μονάχα μια προαιρετική ενότητα, αν και ειδικά στα έργα σε ελάσσονα τρόπο της κλασικής περιόδου μπορεί ενίοτε να αναδειχθεί ακόμη και σε ένα λειτουργικώς σημαντικό μέλος της μακροδομής. Μια τέτοια περίπτωση αφορά στην (θεματική) εξισορρόπηση που προσφέρει η *coda* σε μια “περικεκομμένη” επανέκθεση, με το να εμφανίζει στην κύρια τονικότητα οτιδήποτε είχε προηγουμένως παραλειφθεί.<sup>562</sup> Σε γενικές

<sup>554</sup> Ο.π., σ. 209-210.

<sup>555</sup> Ο.π., σ. 186 και 210. Στην περίπτωση βέβαια που η επανέκθεση παραλείπει ολόκληρο το κύριο θέμα και εκκινεί από το υλικό της μεταβάσεως (ό.π., σ. 186 και 210), δύο ερμηνείες μπορούν να δοθούν, αναλόγως του θεματικού υλικού της τελευταίας: αν δηλαδή η μετάβαση της εκθέσεως βασίζεται στο κύριο θέμα, τότε στην έναρξη της επανεκθέσεως επιχειρείται προφανώς μια συγχώνευση των λειτουργιών του κυρίου θέματος και της μεταβάσεως σε ένα τμήμα “δευτερεύουσας ανάπτυξης”· αν όμως το υλικό της μεταβάσεως είναι διαφορετικό, τότε πρόκειται για την “επανέκθεση” μιας σονάτας διμερούς τύπου, όπως εξ άλλου και στην περίπτωση έναρξης της (τονικής) “επανεκθέσεως” από το “δευτερο θέμα” (για την οποία βλ. ό.π., σ. 186).

<sup>556</sup> Longyear, “The Minor Mode...”, ό.π., σ. 210.

<sup>557</sup> Ο.π., σ. 186, 211 και 214.

<sup>558</sup> Ο.π., σ. 186 και 214.

<sup>559</sup> Ο.π., σ. 214. Ο Longyear χαρακτηρίζει τέτοιου είδους σονάτες ως “κατά το ήμισυ σε ελάσσονα τρόπο”, αφού σε αυτές ο ελάσσων τρόπος περιορίζεται μόνο στην έκθεση και την επανέκθεση του κυρίου θέματος καθώς και σε ορισμένα σημεία της επεξεργασίας. Ως αιτία της αποφυγής αλλαγής τρόπου κατά την επανέκθεση της δεύτερης θεματικής ομάδος εκλαμβάνεται η παντελής αδυναμία αυτού του είδους προσαρμογής του μελωδικού-θεματικού υλικού της (ό.π.), γεγονός που εμμέσως – πλην σαφώς – υποδεικνύει την προοδευτική ενίσχυση του “χαρακτήρα” και της σημασίας των θεματικών ιδεών εις βάρος των αρμονικών προδιαγραφών της μορφής.

<sup>560</sup> Longyear, “The Minor Mode...”, ό.π., σ. 220.

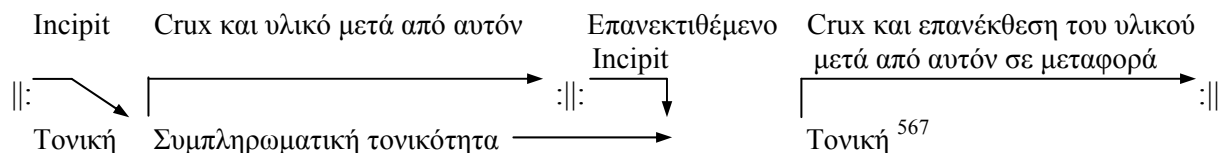
<sup>561</sup> Ο.π., σ. 220. Ειδικά για την έναρξη της επεξεργασίας, βλ. ό.π., σ. 186.

<sup>562</sup> Ο.π., σ. 211 και 220.

πάντως γραμμές, η *coda* της σονάτας του 18<sup>ου</sup> αιώνας είναι σχετικώς σύντομη και περιορίζεται στην οριστική επικύρωση της κύριας τονικότητας· ως εκ τούτου, δείγματα “αναπτυξιακής” *coda* – με αρκετές αρμονικές αποκλίσεις – εμφανίζονται την περίοδο αυτή μόνο κατ’ εξαίρεσιν.<sup>563</sup>

Η διάκριση ανάμεσα στον διμερή και τον τριμερή τύπο σονάτας απασχόλησε διεξοδικότερα τον Klaus Ferdinand Heimes στο εξαιρετικό άρθρο του “The Ternary Sonata Principle before 1742” που δημοσιεύθηκε το 1973. Μέσα από την διερεύνηση 190 μερών σε μορφή σονάτας της περιόδου του όψιμου μπαρόκ και του πρώιμου προκλαστικισμού,<sup>564</sup> ο Heimes αποκαλύπτει ότι τόσο ο διμερής όσο και ο τριμερής τύπος σονάτας βρίσκουν εφαρμογή παράλληλα – σε μια εποχή κατά την οποία θεωρητικοί όπως ο Scheibe αναφέρονται μονάχα στον πρώτο από τους δύο αυτούς τύπους – και μάλιστα χωρίς ο ένας να προκύπτει απαραίτητα από τον άλλον,<sup>565</sup> όπως εκτιμούν πολλοί θεωρητικοί του 19<sup>ου</sup> αλλά και του 20<sup>ου</sup> αιώνας. Η σημασία αυτής της συμβολής για την παρούσα μελέτη είναι ανεκτίμητη, στον βαθμό που αποδεικνύει ότι και οι δύο αυτοί τύποι σονάτας είχαν διαμορφωθεί αρκετό καιρό προτού ακόμη εμφανισθούν τα πρώτα σχετικά δείγματα γραφής του Haydn στις αρχές της δεκαετίας του 1750 και ότι επομένως είχε ήδη δημιουργηθεί μια παράδοση δομικών προτύπων που έμελλε από εκεί και ύστερα να εξελιχθεί στο πλαίσιο του κλασσικού ύφους.

Τα καιρία γνωρίσματα του συμμετρικού διμερούς τύπου σονάτας – που υποστηρίζεται ότι αναπτύχθηκε σταδιακά μέσα από μέρη σουίτών του μπαρόκ, όπως η Allemande και η Courante – είναι τα ακόλουθα τέσσερα: α) το “incipit”, δηλαδή η αρχική ιδέα που εκτίθεται στην κύρια τονικότητα, β) ένα πρώτο “κομβικό σημείο” (“*crux*”), όπου εισάγεται η “συμπληρωματική τονικότητα”, γ) ένα τρίτο τμήμα αμέσως μετά την διπλή διαστολή, στο οποίο το θεματικό υλικό του “incipit” ενδέχεται να επανεμφανισθεί σε τονική μεταφορά, και δ) ένα τέταρτο τμήμα που ακολουθεί το δεύτερο “κομβικό σημείο”, της επαναφοράς της κύριας τονικότητας, όπου και επανεκτίθεται το θεματικό υλικό του δευτέρου τμήματος της πρώτης ενότητας (το “*post-crux material*”, όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται).<sup>566</sup> Τα παραπάνω αποδίδονται σχηματικώς ως εξής:



<sup>563</sup> Ο.π., σ. 222.

<sup>564</sup> Για τα πλήρη στοιχεία της έρευνας, βλ. την εισαγωγική υποσημείωση στο άρθρο του Klaus Ferdinand Heimes “The Ternary Sonata Principle before 1742”, *Acta Musicologica* 45/II, 1973, σ. 222.

<sup>565</sup> Βλ. ιδίως ό.π., σ. 225 και 244.

<sup>566</sup> Ο.π., σ. 223 και 225-226.

<sup>567</sup> Πρόκειται για το σχήμα υπ’ αριθμόν 6 στο άρθρο του Heimes, ό.π., σ. 231. Η αργή διαδικασία σχηματισμού αυτού του συμμετρικού, σε τονικό και θεματικό επίπεδο, δομικού προτύπου από τα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνας και κατά την διάρκεια του πρώτου ημίσεως του 18<sup>ου</sup> αιώνας – κυρίως όσον αφορά στην έκθεση και την επανέκθεση του θεματικού υλικού – περιγράφεται αναλυτικά μέσα από συγκεκριμένα παραδείγματα και γραφήματα στις σ. 226-234. Ας προσεχθούν εδώ αφ’ ενός μεν η δυνατότητα επανεμφάνισης του “incipit” στην έναρξη της δεύτερης ενότητας σε αναστροφή (ό.π., σ. 229) – κάτι που είχαμε συναντήσει στο σχετικό παράδειγμα του Riepel καθώς και στην θεωρία του Koch – και αφ’ ετέρου ο σταδιακός μετασχηματισμός του υλικού μετά τον *crux* σε (εκτιθέμενο και επανεκτιθέμενο) “δεύτερο θέμα”, έστω και αν αυτό δεν είναι ακόμη αντιθετικού χαρακτήρος προς το “πρώτο θέμα” ή “incipit”, όπως συχνά συμβαίνει στον ώριμο κλασικισμό και κατά κανόνα στον 19<sup>ο</sup> αιώνα (ό.π., σ. 233). Παρεμφερής, αν και συνοπτική, όσον αφορά στην σταδιακή διαμόρφωση της σονάτας μέχρι τα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνας, είναι η θεώρηση του Hans Mersmann, η οποία κατατίθεται στο άρθρο του “Zur Geschichte des Formbegriffs”, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1930* (siebenunddreißigster Jahrgang), C. F. Peters, Leipzig 1931, σ. 40-41. Από ένα πρωταρχικό σύνολο “επεισοδιακών μορφωμάτων” σε παράταξη δημιουργείται συν τω χρόνω η αναγκαιότητα της επανάληψης κάποιων εξ αυτών στο πλαίσιο μιας συμμετρικής διμερούς μακροδομής. Σε ένα πρώτο λοιπόν στάδιο, η ενερκτήρια και η καταληκτική ιδέα της

Οι αρμονικές προϋποθέσεις του τριμερούς τύπου σονάτας πληρούνται ήδη σε ορισμένα έργα γραμμένα επίσης λίγο πριν το 1700, παρ' όλο που η παρουσία σαφώς αντιθετικού θεματικού υλικού εντοπίζεται μόλις από τα μέσα περίπου του 18<sup>ου</sup> αιώνας και έπειτα.<sup>568</sup> Η διαφορά του τριμερούς από τον διμερή τύπο οφείλεται ουσιαστικά στην παρεμβολή ενός “σημείου κορύφωσης” (του “apex”) πριν το δεύτερο “κομβικό σημείο”: ο “apex” αυτός συνίσταται στην επαναφορά του “incipit” ως επί το πλείστον στην κύρια τονικότητα, αρκετά μετά την διπλή διαστολή και οπωσδήποτε αμέσως μετά από μια κατά το μάλλον ή ήττον ισχυρή πτωτική τομή, ούτως ώστε να δίνεται η αίσθηση μιας “νέας εκκίνησης”. έτσι όμως, δημιουργείται μια “κενή περιοχή” από την έναρξη της δεύτερης ενότητας μέχρι το “σημείο κορύφωσης”, η οποία αντιστοιχεί στην μετέπειτα (εξελιχθείσα σε) ενότητα της *επεξεργασίας*, ενώ παράλληλα ό,τι ακολουθεί τον “apex” αποτελεί πλέον «κάτι περισσότερο από μια απλή καταληκτική ενότητα».<sup>569</sup> Για την οριστική εκπλήρωση της αρχής της τριμερούς σονάτας απομένει λοιπόν η ταύτιση των θεματικών περιεχομένων της πρώτης με την τελευταία αυτήν ενότητα (δηλαδή της *εκθέσεως* με την *επανάκθεση*),<sup>570</sup> οι οποίες στο ακόλουθο διάγραμμα καταλαμβάνουν τις περιοχές υπ' αριθμόν 1-2 και 4-5:

Incipit	Ctux	Apex	Ctux	
: 1	2	4	5	:
Τονική	Συμπληρωματική τονικότητα	Συνήθως τονική	Τονική <sup>571</sup>	
	:  : 3			

Το “πρόβλημα” της παράκαμψης της μετατροπίας της *εκθέσεως* στην *επανάκθεση* αντιμετωπίστηκε ως επί το πλείστον με τις ακόλουθες τρεις μεθόδους: α) με την απόλειψη του μεταβατικού τμήματος ανάμεσα στο “incipit” και στο θεματικό υλικό που έπεται του “κομβικού σημείου” της πρώτης ενότητας, β) με την διεύρυνση του ιδίου αυτού τμήματος, προκειμένου στην *επανάκθεση* μετά την μετατροπία προς την “συμπληρωματική τονικότητα” να ακολουθήσει πλέον και η αντίστροφη πορεία επαναπροσέγγισης της κύριας τονικότητας, και γ) με την αντικατάσταση του μεταβατικού αυτού τμήματος της *εκθέσεως* από ένα νέο στην *επανάκθεση*.<sup>572</sup> Διαπιστώνεται επομένως ότι οι συνήθεις πρακτικές τροποποίησης της μεταβάσεως στην *επανάκθεση* μιας σονάτας της κλασικής περιόδου έχουν ήδη διαμορφωθεί και εφαρμοσθεί κατά την διάρκεια του πρώτου ημίσεως του 18<sup>ου</sup> αιώνας! Το ίδιο εξ άλλου ισχύει και όσον αφορά στα φαινόμενα της περικοπής ορισμένων στοιχείων της *εκθέσεως* κατά την *επανάκθεσή* τους (ως επί το πλείστον από το κύριο θέμα) ή της εμφάνισης νέου θεματικού υλικού στην τρίτη μακροδομική ενότητα.<sup>573</sup> Πρέπει ωστόσο να επισημανθεί ότι οι

---

πρώτης ενότητας επαναλαμβάνονται στην δεύτερη, αν και σε αντιστρόφως ανάλογη τονική σχέση, ενώ αργότερα σχηματίζεται και το “πλάγιο θέμα” στο κεντρικό σημείο εμφάνισης της δευτερεύουσας τονικότητας στην πρώτη ενότητα και στο αντίστοιχο της επαναφοράς της κύριας στην δεύτερη· έτσι, ως τελικό στάδιο αυτής της εξέλιξης εκλαμβάνεται η αντιθετική σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στο εναρκτήριο (κύριο) και στο πλάγιο θέμα.

<sup>568</sup> Heimes, ό.π., σ. 222. Το χρονικό όριο (1742) της έρευνας του Heimes αντιστοιχεί στην δημοσίευση των επονομαζόμενων *Πρωσικών σονατών* του Carl Philipp Emanuel Bach (Wq. 48 αρ. 1-6 / H. 24-29), στις οποίες ο τριμερής τύπος σονάτας εμφανίζεται πλέον πλήρως διαμορφωμένος και με θεματικές-αρμονικές αντιθέσεις.

<sup>569</sup> Heimes, ό.π., σ. 234-235, 236 και 241. Δεν είναι ίσως απαραίτητο να τονισθεί εδώ ότι η επιχειρηματολογία του Heimes όσον αφορά στο κείμενο γνώρισμα διάκρισης των δύο αυτών τύπων σονάτας είναι σχεδόν ταυτόσημη με εκείνη του Newman. Ας προσεχθεί επίσης το φαινόμενο της εμφάνισης του “apex” σε τονικότητα διαφορετική της κύριας (φερ' ειπείν στην υποδεσπόζουσα) που, όπως χαρακτηριστικά επισημαίνεται, δεν εγκαταλείφθηκε εντελώς ούτε κατά την περίοδο του ώριμου κλασικισμού (ό.π., σ. 244).

<sup>570</sup> Heimes, ό.π., σ. 244 και 247-248.

<sup>571</sup> Ο.π., σ. 223 (σχήμα υπ' αρ. 1). Ο Heimes συνοψίζει τελικά τις ελάχιστες προϋποθέσεις της τριμερούς μορφής σονάτας σε αυτά τα τέσσερα κεντρικά σημεία διαίρεσης της συνολικής δομής καθώς και στις πέντε βασικές αρμονικο-θεματικές της περιοχές (ό.π.).

<sup>572</sup> Heimes, ό.π., σ. 244.

<sup>573</sup> Ο.π., σ. 245-247.

προαναφερόμενες περιπτώσεις δεν συνιστούν κάτι το “εξαιρετικό” κατά το πρώτο ήμισυ του 18<sup>ου</sup> αιώνας, όπως αργότερα στην κλασική περίοδο, διότι απλούστατα η “τυπική” εκδοχή της τριμερούς μορφής σονάτας τελεί ακόμη υπό διαμόρφωση: διαφορετικώς διατυπωμένο, την περίοδο αυτή δεν έχει ακόμη παγιωθεί το εν λόγω τριμερές κανονιστικό πρότυπο, με αποτέλεσμα να μην μπορεί κανείς να εκλάβει τα φαινόμενα που παρεκκλίνουν από αυτό ως “εξαιρέσεις”, παρά μόνον ως δυνατότητες που σταδιακώς τέθηκαν στο περιθώριο της συνθετικής πρακτικής.

Μια ακόμη πιο ειδική μελέτη του László Somfai (γεν. 1934), με αφορμή τις σονάτες για πληκτροφόρο του Haydn (1979), μας προσφέρει επίσης πολύτιμες πληροφορίες για τις μορφές σονάτας, θέτοντας βέβαια στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος τον τριμερή βασικό τύπο.<sup>574</sup> Παρ’ όλα αυτά, ο Somfai διακρίνει εξ αρχής και με απόλυτη σαφήνεια τους τρεις απλούς τύπους σονάτας: α) την κατ’ εξοχήν “μορφή σονάτας”, που διαθέτει τρεις ενότητες και βρίσκει εφαρμογή τόσο σε γρήγορα όσο και σε αργά μέρη.<sup>575</sup> β) την “διμερή μορφή σονάτας”, με δύο μόνον ενότητες, εκ των οποίων η δεύτερη ξεκινά με το κύριο θέμα στην δευτερεύουσα τονικότητα, που έκτοτε δεν επανεκτίθεται ποτέ στην αρχική.<sup>576</sup> και γ) την “μορφή Andante” ή “μορφή σονάτας χωρίς ενότητα επεξεργασίας”, η οποία διαφέρει από τον προαναφερόμενο διμερή τύπο κατά το ότι αφ’ ενός μεν η *έκθεσή* της δεν επαναλαμβάνεται και αφ’ ετέρου στην θέση της *επεξεργασίας* εμφανίζεται μονάχα μια σύντομη περίοδος επαναφοράς προς την πλήρη *επανεκθεση*, η οποία ξεκινά ασφαλώς με την επανεμφάνιση του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα.<sup>577</sup>

<sup>574</sup> László Somfai, *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn: Instruments and Performance Practice, Genres and Styles*, The University of Chicago Press, Chicago – London 1995. Η πρώτη έκδοση του βιβλίου αυτού πραγματοποιήθηκε το 1979 στην ουγγρική γλώσσα (πρωτότυπος τίτλος: *Joseph Haydn zongoraszonátái: Hangszerválasztás és előadói gyakorlat, műfaji tipológia és stíluselemzés*).

<sup>575</sup> Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 191. Ο συγγραφέας προτείνει επίσης εναλλακτικά τους παρωχημένους όρους “Allegro σονάτας” και (μορφή) “βασικού μέρους σονάτας”, οι οποίοι ωστόσο είναι προφανές ότι παραγνωρίζουν την δυνατότητα εφαρμογής του τριμερούς αυτού τύπου σονάτας σε μέρη αργής χρονικής αγωγής καθώς και σε άλλα μέρη – πέραν του αρχικού – μιας κυκλικής συνθέσεως.

<sup>576</sup> Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 191. Ο Somfai μνημονεύει επίσης τον όρο “μορφή σονάτας του Scarlatti” (πρβλ. Ratner), ο οποίος πάντως είναι εντελώς άστοχος, αφού η μορφή αυτή ούτε “επινοήθηκε” από τον Domenico Scarlatti ούτε καλλιεργήθηκε με ιδιαίτερη έμφαση μόνο στα δικά του έργα: τουναντίον, πρόκειται για μια από τις βασικότερες δομικές επιλογές που είχε στην διάθεσή της μια ολόκληρη γενιά συνθετών κατά το δεύτερο τέταρτο (τουλάχιστον) του 18<sup>ου</sup> αιώνας.

<sup>577</sup> Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 191. Πέραν των προτάσεων των Schönberg και Ratz (“μορφή Andante” και “μορφή Adagio”), ο συγγραφέας αναφέρει και τον ευρύτατα διαδεδομένο όρο “μορφή σονατίνας”. Ο ίδιος όμως τοποθετείται τελικά υπέρ της ορολογίας του Schönberg και, παρά το γεγονός ότι υποδεικνύει το μέγιστο πρόβλημα της διπλής αναφορικότητας του όρου “μορφή Andante” στον διμερή αυτόν τύπο σονάτας και στην τριμερή ασματική μορφή (που συνιστούν βεβαίως δύο εκ διαμέτρου αντίθετα μορφολογικά πρότυπα), πιστεύει εντούτοις ότι η ορολογία αυτή υπερέχει τελικά έναντι των υπολοίπων επιλογών για τρεις λόγους: *πρώτον*, επειδή ο όρος “σονάτα χωρίς επεξεργασία” υπαινίσσεται κάποια έλλειψη ή ατέλεια, ενώ η “μορφή σονατίνας” μια σχετικώς ανώριμη και ελάχιστα ανεπτυγμένη μορφή σονάτας· *δευτέρον*, διότι ο Haydn μεταχειρίζεται την μορφή αυτή ως επί το πλείστον σε μέρη αργής χρονικής αγωγής· και *τρίτον*, καθ’ ότι «τα αργά αυτά μέρη σχετίζονται με τα γρήγορα [Allegro] πρώτα μέρη πρωτίστως στο ότι τα θέματα που εισάγονται σε μια δευτερεύουσα τονικότητα θα επανεκτεθούν στην τονική [κύρια]: η αναλογία [όμως] του χρόνου που ξοδεύεται για την παρουσίαση των θεμάτων, συγκρινόμενη με τον χρόνο που ξοδεύεται σε μετατροπές, μεταβάσεις, αναπτύξεις και άλλες αναπτυξιακές τεχνικές, είναι αρκετά διαφορετική στις μορφές σονάτας Allegro ή Andante» (ό.π.). Εξακολουθώ, παρ’ όλα αυτά, να θεωρώ ατυχέστατο τον όρο “μορφή Andante” του Schönberg, τον οποίο εδώ υπερασπίζεται ο Somfai, και αντικρούω ευθύς αμέσως τα τρία προαναφερόμενα επιχειρήματα: α) ο όρος “σονάτα χωρίς επεξεργασία” δεν είναι απαραίτητο να εκληφθεί ως αξιολογικός-ασθητικός, παρά μόνον ως πραγματολογικός-τεχνικός· β) το γεγονός ότι *κάθε* μέρος με την ένδειξη Andante, Adagio ή Allegro δεν ακολουθεί τελικά ένα συγκεκριμένο δομικό πρότυπο, αρκεί πιστεύω για να μας οδηγήσει στην συνετή επιλογή να μην συσχετίζουμε τις διαθέσιμες ενδείξεις χρονικής αγωγής με συγκεκριμένα μορφολογικά περιεχόμενα: οι υπεύθυνες και σοβαρές προτάσεις ορολογίας οφείλουν – αν μη τι άλλο – να μην βασίζονται σε δεδομένα που υπόκεινται σε εύκολη διάψευση και οδηγούν σε ανεπιθύμητες ασάφειες και

Όσον αφορά στην *έκθεση*, ο Somfai διατείνεται ότι κατά την εξέτασή της πρέπει να λαμβάνονται υπ' όψιν παράλληλα ο αρμονικός της σχεδιασμός (που είναι και η σπουδαιότερη παράμετρος), το θεματικό της υλικό και επιπλέον τα ρυθμικά και υφολογικά χαρακτηριστικά της.<sup>578</sup> Ως προς τον αρμονικό σχεδιασμό, βέβαια, δεν παρατηρείται εδώ κάτι νέο: κάπου στο ένα τρίτο ή στο μέσον της *εκθέσεως* πραγματοποιείται μία ισχυρή πτώση-τομή στην διπλή δεσπόζουσα ή απλώς στην δεσπόζουσα της κύριας τονικότητας και ακολουθεί η δευτερεύουσα τονικότητα, η οποία συχνά συμπεριλαμβάνει κάποια παρέκκλιση προς τον (αντίθετο) ελάσσονα τρόπο που εμφανίζεται είτε αμέσως μετά την πτωτική αυτή τομή (ως στοιχείο εκπλήξεως) είτε σε κάποιο μεταγενέστερο σημείο (ως παροδική αλλαγή τρόπου).<sup>579</sup> Σε θεματικό επίπεδο, η *έκθεση* διαιρείται σε δύο τμήματα: το πρώτο αποτελείται από το κύριο θέμα και προαιρετικά από ένα μεταβατικό πέρασμα (το οποίο μάλιστα μπορεί να διακρίνεται σαφώς από το κύριο θέμα ή να συνδέεται άμεσα με αυτό), ενώ το δεύτερο – που παγιώνεται στην δευτερεύουσα τονικότητα – περιλαμβάνει την δεύτερη θεματική ομάδα και τις καταληκτικές ιδέες.<sup>580</sup> Για το κύριο θέμα, ειδικότερα, διακρίνονται οι υποπεριπτώσεις της ασύμμετρης και της συμμετρικής δόμησης, με την πρώτη να υπερέχει σαφώς περί το 1760 και την δεύτερη να διαμορφώνεται και να επιβάλλεται κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1770.<sup>581</sup> Αναφορικά με την μετάβαση, εξ άλλου, ο Somfai παρατηρεί δύο ξεχωριστούς τύπους: α) την παλαιότερη “αντιθετική μετάβαση”, η οποία βασίζεται σε νέο μοτιβικό, υφολογικό και ρυθμικό υλικό και που ενίοτε εκκινεί από τονικότητα διαφορετική της αρχικής (όπως, φερ' ειπείν, από την σχετική ελάσσονα), και β) την μεταγενέστερη “οργανική μετάβαση”, στην οποία αναπτύσσονται μοτιβικά στοιχεία του κυρίου θέματος.<sup>582</sup> Η “δευτερή θεματική περιοχή” (ή “ομάδα”) διαθέτει εξαιρετική ποικιλομορφία, καθ' ότι εδώ μπορεί να εμφανισθεί α) ένα “λυρικό” θέμα (πρβλ. το “τραγουδιστό θέμα” του Koch και όλες τις σχετικές αναφορές των θεωρητικών του 18<sup>ου</sup> και του 19<sup>ου</sup> αιώνας), β) μια – δομικώς, αρμονικώς, ρυθμικώς είτε υφολογικώς – τροποποιημένη εκδοχή του κυρίου θέματος (γνωστή υπό τον όρο “μονοθεματικότητα”), είτε ακόμη γ) ένα πλέγμα αντιθετικών προς το κύριο θέμα δευτερευουσών ιδεών, επί τη βάσει σύντομων μοτίβων, αρπισμών και άλλων στοιχείων “φαντασίας”, ενδεχομένως όμως και ορισμένων “μοτιβικών αναφορών” στο ίδιο το κύριο

---

σχετικοποιήσεις: τέλος, γ) στον βαθμό που οι όροι “μορφή σονάτας Allegro” και “μορφή σονάτας Andante” παρουσιάζουν πράγματι εμφανείς αναλογίες μεταξύ τους (πέραν των όποιων διαφορών τους), θεωρώ ότι είναι εξίσου ακατάλληλοι για τις ανάγκες μιας αντικειμενικής – κατά το δυνατόν – τεχνικής ορολογίας! Για τον όρο “σονάτα χωρίς επεξεργασία” ενστάσεις διατυπώνει και ο Marius Flothuis, στην μονογραφία του *Mozart: Streichquintett g-moll, KV 516*, Wilhelm Fink Verlag (Meisterwerke der Musik, Bd. 44), München 1987, σ. 35, καθώς υποστηρίζει ότι η *επεξεργασία* συνιστά την πιο αντιπροσωπευτική και χαρακτηριστική ενότητα της μορφής σονάτας και άρα μια μορφή σονάτας χωρίς αυτήν δεν μπορεί ουσιαστικά να νοηθεί, είναι “άτοπη”. Παρ' όλα αυτά, η συγκεκριμένη “εννοιολογική” παρατήρηση φαίνεται ότι παρουσιάζει ελάχιστη πρακτική αξία ακόμη και για τον ίδιο, αφού στην συνέχεια ο Flothuis υπαναχωρεί και τελικά αποδέχεται την χρήση του όρου “σονάτα χωρίς επεξεργασία” για κομμάτια που διαθέτουν *έκθεση* και *επανεκθεση*, οι οποίες διαμεσολαβούνται μονάχα από μια – κατά το μάλλον ή ήττον σύντομη – μετάβαση. Από την πλευρά της, η Elaine Rochelle Sisman (*Mozart: The “Jupiter” Symphony, No. 41 in C major, K. 551*, Cambridge University Press [Cambridge music handbooks], Cambridge 1993, σ. 38) θεωρεί επίσης ότι ο όρος “σονάτα χωρίς επεξεργασία” είναι ατυχής, επειδή όμως σε αυτόν τονίζεται υπέρ του δέοντος, κατά την γνώμη της, η απουσία της *επεξεργασίας* – ως αυτόνομης μακροδομικής ενότητας μόνον, αφού κατά τα άλλα επισημαίνεται ότι σε αυτήν την περίπτωση η θεματική και αρμονική ανάπτυξη ενσωματώνεται στην *επανεκθεση* – ωσάν να επρόκειτο για την πλέον εξέχουσα ενότητα της μορφής σονάτας! Κατά συνέπεια, η Sisman απορρίπτει τον συγκεκριμένο όρο στην βάση μιας λογικής που συνιστά τον αντίποδα εκείνης του Flothuis· αμφότεροι όμως κάνουν περίπου το ίδιο λάθος με τον Somfai, δηλαδή προβαίνουν σε υποκειμενική αξιολογική κρίση μιας τεχνικής δυνατότητας, αντί να την αξιοποιήσουν ως “ουδέτερο” τεχνικό κριτήριο σαφούς διάκρισης σε επίπεδο ορολογίας του μορφολογικού αυτού τύπου από τις υπόλοιπες μορφές σονάτας.

<sup>578</sup> Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 229-230 και 223.

<sup>579</sup> Ό.π., σ. 230-232.

<sup>580</sup> Ό.π., σ. 233.

<sup>581</sup> Ό.π., σ. 225, 239 και 241.

<sup>582</sup> Ό.π., σ. 264-265.



θέμα.<sup>583</sup> Όσο για την κατακλείδα της *εκθέσεως*, αυτή ως επί το πλείστον συνίσταται σε μια σειρά πτωτικών σχηματισμών και σύντομων επαναλαμβανόμενων φράσεων που οδηγούν σε μια ισχυρή τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα.<sup>584</sup> Ο ρόλος της ρυθμικής και υφολογικής παραμέτρου, τέλος, αναδεικνύεται ιδιαίτερα στο ρεπερτόριο της περιόδου 1767-1776, όπου η αντιπαράθεση μεταξύ “αυστηρών” (θεματικώς συνεκτικών) και “ελεύθερων” (αναπτυξιακών ή εμβόλιμων εν είδει φαντασίας) τμημάτων συνιστά έναν ουσιώδη διαμορφωτικό παράγοντα της *εκθέσεως*: τουναντίον, στα μεταγενέστερα πιανιστικά έργα του Haydn, ο Somfai διαπιστώνει τον δραστικό περιορισμό των “ελεύθερων” τμημάτων.<sup>585</sup>

Ξεχωριστό ενδιαφέρον προσλαμβάνει η πραγμάτευση της *επεξεργασίας*, η οποία επιχειρείται στην βάση των δύο τρόπων κατασκευής της που αναφέρει ο Koch: ο πρώτος τύπος, συγκεκριμένα, ο οποίος χαρακτηρίζεται από τον Somfai ως παραδοσιακότερος και ορίζεται ως “ενότητα επεξεργασίας με αντέκθεση” (“counterexposition”), είναι ο συχνότερα εφαρμοζόμενος στα έργα του Haydn μέχρι το 1780: αντιθέτως, ο καινοτόμος δεύτερος τύπος *επεξεργασίας*, ο οποίος εύγλωττα αναφέρεται ως “ενότητα επεξεργασίας που επικεντρώνεται στην μοτιβική ανάπτυξη”, εμφανίζεται ως επί το πλείστον μετά το 1780 περίπου.<sup>586</sup> Παρ’ όλα αυτά, ο Somfai πιστεύει ότι η μουσική του Haydn δεν περιορίζεται στις προδιαγραφές της *επεξεργασίας* που δίνει ο Koch, γι’ αυτό και παρεμβάλλει μεταξύ των προηγούμενων άλλους δύο τύπους, τους οποίους τοποθετεί χρονολογικά στα μέσα της δεκαετίας του 1770 και εξής: πρόκειται για την *επεξεργασία* “ανάπτυξης του κυρίου θέματος με παρεμβολές φαντασίας”, όπου τα εμβόλιμα τμήματα “φαντασίας” βασίζονται σε μοτίβα της μεταβάσεως ή της κατακλείδας, καθώς και για τον “ενδιάμεσο τύπο” *επεξεργασίας*, με ανάπτυξη του κυρίου θέματος ή του κυρίου θέματος και της μεταβάσεως από κοινού.<sup>587</sup> Στην πραγματικότητα βέβαια, οι δύο επιπρόσθετοι τύποι *επεξεργασίας* που προτείνονται εδώ από τον Somfai συνιστούν παραλλαγές του καινοτόμου “αναπτυξιακού” τύπου ή “προδιατυπώσεις” του, ούτως ειπείν, που καθιστούν ομαλότερη την εξέλιξη προς την τελική (;) διαμόρφωση της μεσαιάς μακροδομικής ενότητας κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 18<sup>ου</sup> αιώνας. Μια άλλη σημαντική παρατήρηση του Somfai έχει να κάνει με την “τρίτη τονικότητα”, τον τονικό δηλαδή στόχο της *επεξεργασίας* (οποιοδήποτε τύπου), ο οποίος πέραν των γνωστών επιλογών του Koch ενδέχεται να πραγματώνεται και με την τονικότητα της υποδεσπόζουσας (πρβλ. ιδίως Tobel): σε λίγες δε περιπτώσεις, η *επεξεργασία* φαίνεται να επικεντρώνεται σε δύο τονικά κέντρα,<sup>588</sup> αν και πάντοτε το δεύτερο εξ αυτών αντιπροσωπεύει την αναμενόμενη καταληκτική τονικότητα της μεσαιάς μακροδομικής ενότητας της μορφής.

<sup>583</sup> Ο.π., σ. 266-274. Ο Somfai προτείνει μια σαφή διάκριση ανάμεσα στην “μονοθεματική έκθεση σονάτας” (με μία τουλάχιστον τροποποιημένη παράθεση του κυρίου θέματος) και στην “μοτιβική αναφορά” (αποσπασματική επανεμφάνιση υλικού του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα), αν και παραδέχεται ότι η “μονοθεματική έκθεση” δεν συνιστά κάτι το συγκεκριμένο, αλλά μπορούν να διακριθούν τρεις υποπεριπτώσεις: α) *έκθεση*, το δευτερεύον θέμα της οποίας συνιστά τροποποιημένη εκδοχή του κυρίου, β) *έκθεση* με δύο παραθέσεις του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα ομάδα, που δημιουργούν την αίσθηση ενός “ritornello”, και γ) *έκθεση* με πολλές αποσπασματικές εμφανίσεις του κυρίου θέματος, τόσο στην δευτερεύουσα όσο και στην καταληκτική θεματική ομάδα (ό.π., σ. 235). Έχω ωστόσο την εντύπωση ότι μόνον οι δύο πρώτες από τις προαναφερόμενες υποπεριπτώσεις μπορούν εν τέλει να εκληφθούν όντως ως “μονοθεματικές εκθέσεις”, ενώ η τρίτη θα έπρεπε μάλλον να ερμηνευθεί στην βάση πολλαπλών “μοτιβικών αναφορών” του κυρίου θέματος.

<sup>584</sup> Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 274.

<sup>585</sup> Ο.π., σ. 277. Πέραν του ρυθμικού στοιχείου, στην υφολογική αυτή διαφοροποίηση συμβάλλει και ο αριθμός των διαφορετικών φωνών: στα “αυστηρά” τμήματα θεματικής συνοχής ο αριθμός των φωνών παραμένει σταθερός, σε αντίθεση με τα “ελεύθερα” τμήματα, όπου κατά κανόνα μεταβάλλεται διαρκώς (βλ. ό.π., σ. 236).

<sup>586</sup> Βλ. Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 282-284 και 286. Ο Somfai παρατηρεί επιπλέον ότι στον τύπο *επεξεργασίας* “με αντέκθεση” γίνεται συνήθως χρήση του κυρίου θέματος και υλικού της δευτερεύουσας θεματικής ομάδος, περιστασιακώς δε και στοιχείων της καταληκτικής ομάδος είτε της μεταβάσεως της *εκθέσεως*, ενώ στον “επικεντρωμένο στην μοτιβική ανάπτυξη” τύπο αξιοποιούνται ως επί το πλείστον μοτίβα του κυρίου θέματος, αλλά μπορεί να εμφανισθεί και νέο θεματικό υλικό (ό.π., σ. 286).

<sup>587</sup> Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 286-287.

<sup>588</sup> Ο.π., σ. 284.

Η *επανεκθεση* συνήθως περιορίζεται στην επαναφορά του αρχικού θεματικού υλικού, αν και όχι κατά τρόπον μηχανιστικό, αλλά με επαναλήψεις και παραφράσεις ορισμένων τμημάτων· σπανιότερα μάλιστα, ο Haydn επανερμηνεύει εδώ υλικό που στην *έκθεση* είχε τεθεί στον ελάχιστο τρόπο εν είδει τροπικής παρέκκλισης (αμβλύνοντας έτσι περαιτέρω τις τονικές-τροπικές αντιθέσεις), παραλείπει κάποιο θεματικό στοιχείο (σε περίπτωση που αυτό είχε χρησιμοποιηθεί σε εξαντλητικό βαθμό στην *επεξεργασία*) είτε ακόμη παρουσιάζει νέο θεματικό υλικό.<sup>589</sup> Μια καίρια διαφορά της *επανεκθέσεως* από την *έκθεση* αφορά βεβαίως και στην απαλοιφή ισχυρών τομών και υφολογικών αλλαγών, πράγμα που καθιστά πιο συνεχή την ροή των “γεγονότων” στην *επανεκθεση*.<sup>590</sup> Από εκεί και ύστερα, το κύριο θέμα συνήθως επανεκτίθεται με ορισμένες μελωδικο-ρυθμικές παραλλαγές, ενώ κάποτε μεταβάλλεται δραστικά η δομή του εξαιτίας σημαντικών περικοπών ή αναπτυξιακών διευρύνσεων· η μετάβαση μπορεί κάλλιστα να εξαλειφθεί, εκτός αν διαθέτει ξεχωριστό θεματικό υλικό που χρήζει επαναφοράς, ενώ η δευτερεύουσα και η καταληκτική ομάδα (μεταφερμένες πλέον στην κύρια τονικότητα) τροποποιούνται μόνο σε εξαιρετικές περιπτώσεις, με παράλειψη είτε ανασύνθεση κάποιων τμημάτων τους.<sup>591</sup> Τέλος, η *coda* χρησιμοποιείται σε λίγες μόνον περιπτώσεις για να ενισχύσει την καταληκτική επένεργεια ενός μέρους· μια αναπτυξιακού χαρακτήρος *coda*, πάντως, συναντάται πολύ σπάνια στο έργο του Haydn.<sup>592</sup>

Ένα ζήτημα που απασχολεί αρκετά τον Somfai αφορά στις αναλογίες των τριών μακροδομικών ενότητων στο έργο του Haydn. Από την εξέταση των σονατών για πληκτροφόρο προκύπτει ότι μεταξύ των ετών 1767-1771 οι τρεις ενότητες καταλαμβάνουν περίπου την ίδια έκταση, αργότερα όμως (κατά την περίοδο 1778-1784) η *έκθεση* και η *επανεκθεση* είναι ίσης εκτάσεως, ενώ η *επεξεργασία* κάπως πιο σύντομη. Γενικότερα, μια σύντομη *επεξεργασία* σχετίζεται συνήθως με σονάτες ελαφρύτερου χαρακτήρος, ενώ μια εκτενής μεσαία ενότητα παραπέμπει σε πιο “σοβαρές” συνθέσεις. Ο Somfai τυποποιεί μάλιστα τις αναλογίες των τριών ενότητων σε έξι κατηγορίες, η συνηθέστερη εκ των οποίων διαθέτει μια *έκθεση* μεγαλύτερη της *επανεκθέσεως* και μια ακόμη πιο σύντομη *επεξεργασία*: συχνά όμως οι δύο εξωτερικές ενότητες έχουν το ίδιο μέγεθος και η *επεξεργασία* είναι μικρότερη ή η *επανεκθεση* είναι κατά τι μεγαλύτερη της *εκθέσεως* και η *επεξεργασία* παραμένει η πλέον συνοπτική. Κατ’ εξαίρεση, τέλος, εμφανίζονται οι ακόλουθες αναλογίες (από την εκτενέστερη προς την συντομότερη ενότητα): *έκθεση* – *επεξεργασία* – *επανεκθεση*, *επανεκθεση* – *επεξεργασία* – *έκθεση* και *επεξεργασία* – *έκθεση* – *επανεκθεση*.<sup>593</sup> Από τα παραπάνω δεδομένα θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε ότι ο Haydn πράγματι έχει την τάση να διαφοροποιήσει ποσοτικά και ποιοτικά την *επανεκθεση* από το πρότυπο της *εκθέσεως* καθώς επίσης ότι η *επεξεργασία* κατά κανόνα είναι η μικρότερη σε έκταση ενότητα· πρέπει ωστόσο να προσεχθεί ιδιαίτερος ότι οι αναλογίες αυτές δεν αποκαλύπτουν παρά μόνο μια “σχετική” αλήθεια, αφού συχνά οι διαφορές μεγέθους μεταξύ των τριών ενότητων είναι πολύ μικρές ώστε να ληφθούν υπ’ όψιν κατά τρόπον αυστηρό ή να γίνουν άμεσα αντιληπτές.

Ο Somfai προβαίνει ακόμη σε ορισμένες ειδικές παρατηρήσεις επί των αργών μερών σε μορφές σονάτας. Κατ’ αρχάς, επισημαίνει την εφαρμογή και των τριών τύπων σονάτας που διέκρινε νωρίτερα και επιπλέον προτείνει μια χαρακτηριστική ταξινόμησή τους, η οποία βέβαια δεν μας απασχολεί στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας.<sup>594</sup> Η έκταση του κυρίου θέματος δεν προσδιορίζει αυτομάτως το μέγεθος του συνολικού μέρους, αν και ειδικά στην περίπτωση του τύπου σονάτας χωρίς *επεξεργασία* το αρχικό αυτό θέμα καθίσταται εξαιρετικά σημαντικό και μάλιστα εμφανίζεται εξ αρχής σε μια αρκετά καλλωπισμένη εκδοχή, αφού –

<sup>589</sup> Ο.π., σ. 291-292.

<sup>590</sup> Ο.π., σ. 292.

<sup>591</sup> Ο.π., σ. 292-294.

<sup>592</sup> Ο.π., σ. 294-295.

<sup>593</sup> Ο.π., σ. 282-283 και 292.

<sup>594</sup> Ο.π., σ. 305-309 και 311.

ως γνωστόν – η έκθεσή του δεν πρόκειται να επαναληφθεί (αυτούσια είτε τροποποιημένη).<sup>595</sup> Επίσης, σε αρκετές σονάτες αργής χρονικής αγωγής (οιουδήποτε δομικού τύπου), η έκθεση περιλαμβάνει τρία είτε περισσότερα θέματα (ή, καλύτερα, θεματικές ιδέες) και οι λειτουργίες των επιμέρους τμημάτων της (κύρια και δευτερεύουσα θεματική ομάδα, μετάβαση και κατακλείδα) καθίστανται ιδιαίτερος ευκρινείς: από την άλλη πλευρά ωστόσο, ιδίως η δευτερεύουσα θεματική ομάδα χαρακτηρίζεται συχνά από ομοιογενή ύφανση και εμπεριέχει επεκτάσεις με μιμήσεις και αλυσίδες που αλλοιώνουν την δομική της σαφήνεια, ενώ η κατακλείδα της *εκθέσεως* αρκείται συνήθως στην χρήση απλών μοτίβων και έντονα πτωτικών χειρονομιών.<sup>596</sup>

Μεταξύ των νεότερων συγγραφέων που εξετάζουν τις μορφές σονάτας πρωτίστως από αρμονικής πλευράς, δεσπόζοντα ρόλο έχει διαδραματίσει ο Charles Rosen (γεν. 1927), του οποίου τα βιβλία *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* (πρώτη έκδοση: 1971) και *Sonata Forms* (πρώτη έκδοση: 1980) αναπτύσσουν περαιτέρω τις συνέπειες των θεωρημάτων του Ratner. Η διερεύνηση των μορφών σονάτας εκ μέρους του Rosen διαθέτει ένα – κάπως περιορισμένο, αλλά οπωσδήποτε υπαρκτό – ιστορικό υπόβαθρο, πράγμα που μας υποχρεώνει να αναφερθούμε αρχικά στον διμερή τύπο σονάτας, κατόπιν στον τριμερή και τέλος στην σονάτα χωρίς *επεξεργασία*.<sup>597</sup>

Ο διμερής τύπος σονάτας ανάγεται στις διμερείς μορφές των χορών της σουΐτας του όψιμου μπαρόκ, με την χαρακτηριστική αντικατοπτρική συμμετρία αρμονικής και θεματικής συνιστώσας: τα θεματικά περιεχόμενα “Α” και “Β” των δύο ενότητων – όσο αναγνωρίσιμα και διακριτά μεταξύ τους μπορούν αυτά να είναι – εκτίθενται από την τονική προς την δεσπόζουσα και επανεκτίθενται από την δεσπόζουσα προς την τονική, ως επί το πλείστον δίχως σημαντικές δομικές πτώσεις-τομές.<sup>598</sup> Κατά κανόνα βέβαια, η δεύτερη ενότητα δεν επανεκθέτει αυτούσιο το θεματικό υλικό της πρώτης, αλλά το αναπτύσσει και συχνά το αναδιατυπώνει με ορισμένες αλλαγές, με αποτέλεσμα να είναι συνήθως κάπως εκτενέστερη της πρώτης.<sup>599</sup> Προκύπτει έτσι ένας συνδυασμός των λειτουργιών της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως* στην ίδια ενότητα, παρ’ όλο που η κρίσιμη (από αρμονικής-δομικής απόψεως) επαναφορά της κύριας τονικότητας δεν τονίζεται μέσω μιας σημαντικής πτωτικής χειρονομίας.<sup>600</sup> Το διμερές αυτό δομικό πρότυπο εφαρμόσθηκε, σύμφωνα με τον Rosen, μόνο στις περιόδους του μπαρόκ και του προκλασσικισμού, όχι όμως και στον ώριμο κλασικισμό (μετά το 1780).<sup>601</sup> Στον προκλασσικισμό, ωστόσο, διακρίνονται δύο επιμέρους δυνατότητες: στην “πλέον αντιδραστική μορφή” (διμερούς) σονάτας εξακολουθεί να μην δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στο σημείο επαναφοράς της κύριας τονικότητας,<sup>602</sup> σε αντίθεση με την “εξελιγμένη” εκδοχή της, η οποία δημιουργεί αρμονική “κλιμάκωση” στο αναπτυξιακό πρώτο τμήμα της δεύτερης ενότητας, δραματοποιώντας έτσι αυτό καθ’ εαυτό το γεγονός της επαναφοράς της

<sup>595</sup> Ο.π., σ. 309.

<sup>596</sup> Ο.π., σ. 311.

<sup>597</sup> Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι είμαστε υποχρεωμένοι να αποδεχθούμε την προτεινόμενη εξελικτική διαδοχή, ιδίως μάλιστα από την στιγμή που έχουμε πλέον λάβει υπ’ όψιν μας την πολύ αποκαλυπτική μελέτη του Heimes. Η συγκεκριμένη πάντως ακολουθία εξυπηρετεί εν τέλει την συστηματική διερεύνηση των τριών αυτών δομικών τύπων, έστω και αν δεν τεκμηριώνεται επαρκώς από ιστορικής απόψεως.

<sup>598</sup> Rosen, *Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 52 και 53, καθώς και *Sonata Forms*, ό.π., σ. 22, 29 και 100.

<sup>599</sup> Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 22 και 25.

<sup>600</sup> Rosen, *Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 52-53. Πέραν τούτου βέβαια, ο Rosen αναφέρεται και σε άλλα στοιχεία που καθιστούν ούτως ή άλλως δυσχερή την λειτουργική διάκριση ανάμεσα σε ενότητες *εκθέσεως*, *επεξεργασίας* και *επανεκθέσεως*, όπως π.χ. η εμφάνιση νέων θεματικών ιδεών στην δεύτερη ενότητα, η “επανεκθεση” της αρχικής ιδέας σε μεταφορά αμέσως μετά την διπλή διαστολή ή η ανάπτυξη θεματικού υλικού σε οποιοδήποτε σημείο της μακροδομής (ό.π., σ. 54).

<sup>601</sup> Rosen, *Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 52 και 55, καθώς και *Sonata Forms*, ό.π., σ. 25-26.

<sup>602</sup> Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 144, στο έκτο από τα δομικά πρότυπα που ανιχνεύονται στις υπό εξέταση σονάτες για πληκτροφόρο του Giovanni Marco (Placido) Rutini, εκδόσεως 1757.

κύριας τονικότητας στην έναρξη του δευτέρου τμήματος και αναδεικνύοντάς το πλέον στο σπουδαιότερο δομικό χαρακτηριστικό της συνολικής μορφής.<sup>603</sup>

Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει η εξέταση του τρόπου με τον οποίο ξεκινά η δεύτερη ενότητα: στην τυπική περίπτωση επαναφοράς της αρχικής ιδέας (του κύριου θέματος) στην δευτερεύουσα τονικότητα προστίθενται, *πρώτον*, η εμφάνιση νέου υλικού ως προετοιμασία της επαναφοράς αυτής, *δεύτερον*, η επαναφορά τμήματος του κυρίου θέματος (χωρίς την “κεφαλή” του) που κατόπιν αναπτύσσεται περαιτέρω, και *τρίτον*, δύο αλληπάλλληλες εμφανίσεις του κυρίου θέματος, αρχικά στην δεσπόζουσα και έπειτα στην τονική.<sup>604</sup> Η τελευταία περίπτωση ενέχει συνεπώς την ιδιαιτερότητα της επανεμφάνισης του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα λίγο μετά την έναρξη της δεύτερης ενότητας, γεγονός που οπωσδήποτε αποδυναμώνει την λειτουργική αξία του κρίσιμου εκείνου σημείου επαναφοράς της κύριας τονικότητας με το υλικό του “δευτέρου ημίσεως” της *εκθέσεως*! Ο Rosen χαρακτηρίζει το φαινόμενο αυτό “πρώιμη επαναφορά”, δανειζόμενος τον όρο από τον Oliver Strunk,<sup>605</sup> αλλά επισημαίνει συνάμα ότι αυτό αφορά σε μια τεχνική προερχόμενη από τις φωνητικές μορφές της άριας στα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνας που εξαλείφθηκε σταδιακά κατά την δεκαετία του 1770, προκειμένου ακριβώς να ενισχυθεί η επενέργεια της αρμονικής “λύσεως” με την μετέπειτα (οριστική) επαναφορά της κύριας τονικότητας.<sup>606</sup>

Εντούτοις, η κατ’ εξοχήν μορφή σονάτας του κλασικισμού προϋποθέτει, σύμφωνα με τον Rosen, τον σαφή διαχωρισμό των λειτουργιών της *επεξεργασίας* και της (κατά το μάλλον ή ήττον πλήρους) θεματικής *επανεκθέσεως*, που εισάγεται με ιδιαίτερη πλέον έμφαση στην κύρια τονικότητα.<sup>607</sup> Αρκετές εκδοχές, που ήταν εν χρήσει κατά την δεκαετία του 1750, σταδιακά εγκαταλείφθηκαν ή περιορίστηκαν σε σημαντικό βαθμό: εδώ μπορεί κανείς να παρατηρήσει σονάτες α) με *επανεκθεση* από την περιοχή της υποδεσπόζουσας («μια μορφή που επρόκειτο να καταστεί φυγόπονος μανιερισμός μόνο μετά το 1800»), β) με *επανεκθεση* που αποφεύγει το επικεφαλής μοτίβο ή την αρχική θεματική ιδέα της *εκθέσεως*, γ) με *επανεκθεση* που παραλείπει μιαν ιδέα της δεύτερης θεματικής ομάδος, επειδή αυτή είχε εμφανισθεί νωρίτερα στην *επεξεργασία* και μάλιστα αρμονικώς παγιωμένη (στην σχετική ελάσσονα), και τέλος, δ) με πλήρη *επανεκθεση*, η οποία ωστόσο ακολουθεί μιαν *επεξεργασία* που ολοκληρώνεται με πτώση στην σχετική ελάσσονα (σύμφωνα δηλαδή με τις παρατηρήσεις του Koch και άλλων θεωρητικών της ίδιας περιόδου).<sup>608</sup> Ο Rosen αναφέρει επίσης τρεις “στερεοτυπικές” τεχνικές των δεκαετιών του 1750 και του 1760 που επίσης εξαλείφθηκαν αργότερα από το ώριμο κλασικό ύφος. Η πρώτη από αυτές αφορά στην εμφάνιση της πρώτης (τουλάχιστον) ιδέας της δεύτερης θεματικής ομάδος στην ελάσσονα

<sup>603</sup> Rosen, *Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 53-54 και 55, καθώς και *Sonata Forms*, ό.π., σ. 144 (περίπτωση αρ. 5).

<sup>604</sup> Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 146-148.

<sup>605</sup> Ο Rosen παραπέμπει στο άρθρο του Oliver Strunk “Haydn’s Divertimenti for Baryton, Viola, and Bass (after manuscripts in the Library of Congress)”, το οποίο αρχικά δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Musical Quarterly* 18, 1932, σ. 216-251, και αργότερα αναδημοσιεύθηκε στο: Lewis Lockwood (επιμ.), *Oliver Strunk: Essays on Music in the Western World*, W. W. Norton, New York 1974, σ. 126-170· βλ. συγκεκριμένα τις σ. 150-151. Ο James Webster, εντούτοις, στην εισήγησή του “Binary Variants of Sonata Form in Early Haydn Instrumental Music”, στο: Eva Badura-Skoda (επιμ.), *Joseph Haydn: Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress, Wien 1982*, Henle, München 1986, σ. 128, προτείνει την αντικατάσταση του όρου αυτού με τον παρεμφερή όρο “άμεση επαναφορά”.

<sup>606</sup> Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 149 και 155-157. Θα επανέλθουμε στην προβληματική αυτή με αφορμή την πραγμάτευση του ίδιου φαινομένου στο πλαίσιο του τριμερούς τύπου σονάτας. Στο σημείο αυτό, ωστόσο, οφείλω να υποδείξω την αστοχία της παρατήρησης του Rosen (ό.π., σ. 161) όσον αφορά στο ότι ο διμερής τύπος σονάτας με “πρώιμη επαναφορά” προσεγγίζει τον τύπο σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, στον βαθμό που ο τελευταίος αναγνωρίζεται ακριβώς χάρη στην επαναφορά του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα *αμέσως* μετά την ολοκλήρωση της *εκθέσεως* (ή, έστω, μετά την προαιρετική μεσολάβηση ενός συνδετικού περάσματος).

<sup>607</sup> Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 161.

<sup>608</sup> Ό.π., σ. 144 (περιπτώσεις υπ. αρ. 3, 4, 2 και 1). Η *επανεκθεση* από την περιοχή της υποδεσπόζουσας υποδεικνύεται εξ άλλου ότι εφαρμόζεται σπανίως κατά την κλασική περίοδο (ό.π., σ. 153), ενώ περαιτέρω αναφορά σε *επανεκθεση* χωρίς το επικεφαλής μοτίβο ή την αρχική ιδέα του κυρίου θέματος γίνεται στην σ. 285.

δεσπόζουσα (πρβλ. Longyear)· η δυνατότητα αυτή θεωρείται ότι αποσταθεροποιεί την (ουσιώδη από δομικής πλευράς) πολικότητα της αρμονικής σχέσεως τονικής – δεσπόζουσας που αναπτύσσεται στην *έκθεση*, γι’ αυτό και η αλλαγή τρόπου μετατοπίσθηκε σταδιακά από την έναρξη της δεύτερης θεματικής ομάδος προς το εσωτερικό της, όπου βέβαια προσλαμβάνει πλέον μόνον εμβόλιμο και περιστασιακό χαρακτήρα.<sup>609</sup> Η δεύτερη περίπτωση έχει να κάνει με την επανέκθεση του κυρίου θέματος στην ομώνυμη ελάσσονα, μια τεχνική η οποία απώλεσε μάλλον γρήγορα την δραματική επενέργειά της, εξαιτίας ακριβώς της υπερεκμετάλλευσής της μέχρι το 1770 περίπου, και εν τέλει κατέστη χρήσιμη – όπως περίπου και η προηγούμενη – μόνον εφ’ όσον ακολουθούσε την επαναφορά της κύριας τονικότητας εν είδει (τροπικής) ποίκιλης.<sup>610</sup> Το τρίτο στερεότυπο ακολουθεί τις προδιαγραφές της “πρώιμης επαναφοράς” του διμερούς τύπου σονάτας, με την διαφορά όμως ότι το ίδιο ακριβώς φαινόμενο στον τριμερή τύπο ονομάζεται πλέον “ψευδής επαναφορά”, δεδομένου του ότι σε αυτήν την περίπτωση το κύριο θέμα επανέρχεται και μια τρίτη φορά στην αρχική τονικότητα, στην έναρξη της *επανεκθέσεως* – και μάλιστα είτε πλήρες είτε χωρίς την εναρκτήρια φράση του, εάν η παρουσία της θεωρηθεί σε αυτό το σημείο πλεοναστική.<sup>611</sup> Στο ώριμο κλασσικό ύφος, εντούτοις, η προκλασσική αυτή δυνατότητα της “ψευδούς επαναφοράς” εγκαταλείπεται ή τουλάχιστον αντικαθίσταται από το πολύ πιο δραματικό μέσο της “ψευδούς επανεκθέσεως”.<sup>612</sup>

Ποιά είναι επομένως τα καίρια χαρακτηριστικά της μορφής σονάτας του ώριμου κλασικισμού κατά τον Rosen; Στην *έκθεση*, κατ’ αρχάς, δίνεται πρωτίστως έμφαση στο αντιθετικό αρμονικό υπόβαθρο: η πορεία από την κύρια προς την δευτερεύουσα τονικότητα συνιστά ένα πέρασμα από την αρμονική σταθερότητα προς την ένταση,<sup>613</sup> το οποίο μάλιστα τονίζεται χάρη σε μια αποφασιστική υφολογική αλλαγή και σε έναν πτωτικό σχηματισμό που

<sup>609</sup> Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 153-155.

<sup>610</sup> Ο.π., σ. 155.

<sup>611</sup> Ο.π., σ. 156-157. Ο όρος “ψευδής επαναφορά” στην θέση του “πρώιμη επαναφορά” συνιστά και πάλι πρόταση του Strunk (βλ. ό.π., σ. 150-151)· ο Webster (“Binary Variants of Sonata Form...”, ό.π., σ. 128), αντιθέτως, δεν κάνει τέτοιου είδους διάκριση και εμμένει στην “άμεση επαναφορά”, κρατώντας τον όρο “ψευδής επαναφορά” (ή, καλύτερα, “ψευδής επανέκθεση”) για την περιγραφή της εμφάνισης του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα σε ένα πιο προχωρημένο σημείο της *επεξεργασίας* (ό.π., σ. 128-129). Η υποπερίπτωση μιας *επανεκθέσεως* χωρίς την εναρκτήρια φράση του κυρίου θέματος θα μπορούσε βέβαια να μας προβληματίσει αρκετά ως προς την διμερή ή τριμερή φύση της σονάτας στην οποία αναφέρεται, ιδίως μάλιστα εάν απουσιάζει και η “ψευδής επαναφορά”. Ο Rosen (*Sonata Forms*, ό.π., σ. 157) δίνει ένα τέτοιο παράδειγμα ακολουθίας γεγονότων, τα οποία θεωρεί ότι εντάσσονται συνολικά σε μιαν ενιαία δεύτερη μακροδομική ενότητα: α) πρώτη φράση του κυρίου θέματος στην δεσπόζουσα, β) ανάπτυξη που οδηγεί στην σχετική ελάσσονα, γ) δεύτερη φράση του κυρίου θέματος στην τονική, και δ) δεύτερη (θεματική) ομάδα στην τονική. Σύμφωνα όμως με όσα γνωρίζουμε από τον Koch, εδώ έχουμε στην πραγματικότητα δύο “κύριες περιόδους”: η *επεξεργασία* ξεκινά με την έναρξη του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα και οδηγείται σε πτώση στην σχετική ελάσσονα, ενώ η *επανεκθεση* παρακάμπτει την εναρκτήρια φράση του κυρίου θέματος και αντ’ αυτής εκκινεί από ένα άλλο “κύριο μελωδικό τμήμα”. Συνεπώς, τα δεδομένα που δίνει εδώ ο Rosen είναι εν τέλει συμβατά με τον τριμερή τύπο σονάτας. Ο James Webster, από την πλευρά του, σε ένα άλλο άρθρο του, με τίτλο “Freedom of Form in Haydn’s Early String Quartets”, στο: Jens Peter Larsen – Howard Serwer – James Webster (επιμ.), *Haydn Studies: Proceedings of the International Haydn Conference, Washington, D.C., 1975*, W. W. Norton & Company, New York – London 1981, σ. 526-527, παρουσιάζει ένα ακόμη παρεμφερές παράδειγμα, με “ψευδή επανέκθεση” (ή, καλύτερα, “άμεση επαναφορά”) της πρώτης φράσεως του κυρίου θέματος λίγο μετά την διπλή διαστολή και *επανεκθεση* που ξεκινά απ’ ευθείας από την δεύτερη φράση του κυρίου θέματος: σε αυτήν την περίπτωση, πάντως, η εφαρμογή του τριμερούς τύπου σονάτας θεωρείται πλέον αδιαμφισβήτητη, συνοδευόμενη απλώς από την επισήμανση της εμφανούς συνεπιδράσεως του διμερούς τύπου. Τέλος, το σχόλιο του Rosen (*Sonata Forms*, ό.π., σ. 161) σχετικά με την προσέγγιση της μορφής σονάτας-ρόντο, καθ’ ότι εδώ η αρχική ιδέα του κυρίου θέματος εμφανίζεται τρεις φορές στην κύρια τονικότητα, είναι αρκετά παραπλανητικό, αφού παραβλέπει την διπλή (αποσπασματική) παράθεση του κυρίου θέματος στην έναρξη της *επεξεργασίας*, πρώτα στην δεσπόζουσα και κατόπιν (στο πλαίσιο μιας ευρύτερης διαδικασίας αλυσιδοποίησης) στην τονική.

<sup>612</sup> Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 161.

<sup>613</sup> Ο.π., σ. 17. Πρβλ. επίσης Φιτσιώρη, ό.π., σ. 61.

εδραιώνει την δευτερεύουσα τονικότητα, προκειμένου αυτή να καταστεί ο αντίποδας της κύριας,<sup>614</sup> υπό την έννοια μιας “δομικής διαφωνίας” στο πλαίσιο της μακροδομής.<sup>615</sup> Τα αρμονικά “γεγονότα” της *εκθέσεως* είναι συνεπώς τα εξής τρία: α) η κίνηση απομάκρυνσης από την τονική, β) η διαδικασία παγίωσης της δεσπόζουσας, και γ) η επικύρωση της μετατροπίας με μία τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας.<sup>616</sup> Αντιθέτως, η θεματική συνιστώσα θεωρείται ότι συνεισφέρει λιγότερο στην αντίθεση αυτή, αφού ένα “νέο θέμα” μπορεί να εμφανισθεί είτε στην μετάβαση, είτε στην έναρξη της δεύτερης θεματικής ομάδος, είτε ακόμη σε κάποιο μεταγενέστερο σημείο της.<sup>617</sup> Σε κάθε περίπτωση όμως, τα περί “μονοθεματικότητας” στον Haydn είναι σύμφωνα με τον Rosen μόνο ένας μύθος, αφού «κάθε μέρος [στις τελευταίες συμφωνίες του Haydn] περιλαμβάνει αρκετά θέματα, ακόμη και αν ένα νέο θέμα δεν χρησιμοποιείται πάντοτε για να εδραιώσει την νέα τονικότητα στην έκθεση».<sup>618</sup> Επιπροσθέτως, η τυπική διάκριση ανάμεσα σε “πρώτη” και “δεύτερη” θεματική ομάδα, μετάβαση και καταληκτικό θέμα, θεωρείται ότι προσιδιάζει στον 19<sup>ο</sup> αιώνα, ενώ κατά τον 18<sup>ο</sup> αιώνα η *έκθεση* διαιρείται απλώς σε δύο – α) παρουσίαση της “πρώτης” ομάδος που οδηγεί σε μετατροπία, η οποία καταλήγει σε εμφαντική μισή πτώση, και β) “δεύτερη” ομάδα που ολοκληρώνεται με ένα ή περισσότερα εμφαντικά πτωτικά θέματα – ή σε τρία τμήματα (όπως προτείνει ο Larsen).<sup>619</sup> Εντούτοις, ο Rosen δεν μπορεί παρά να αποδεχθεί τελικά ότι η

<sup>614</sup> Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 25 και 99.

<sup>615</sup> Ό.π., σ. 25 και 229. Στην “έκθεση τριών τονικοτήτων” (η οποία βέβαια αφορά ως επί το πλείστον σε έργα του 19<sup>ου</sup> αιώνας), η δομική αυτή “διαφωνία” εξακολουθεί, κατά τον Rosen, να παραμένει σε ισχύ, αφού το τρίτο τονικό κέντρο εισάγεται ανάμεσα στο δίπολο τονικής – δεσπόζουσας και δεν παγιώνεται πλήρως, αλλά κατά κάποιον τρόπο οδηγεί προς την δεσπόζουσα· η ανάδειξή του, βέβαια, οφείλεται στον συνδυασμό του με ένα νέο θέμα (βλ. ό.π., σ. 246-248). Εδώ, ο Rosen παραδέχεται εμμέσως ότι η θεματική παράμετρος δύναται να επιφέρει σοβαρό πλήγμα στον αρμονικό διπολισμό της *εκθέσεως*, αν και το αξίωμα της “δομικής διαφωνίας” διασώζεται τελικά, χάρη στο γεγονός ότι το δεύτερο τονικό κέντρο εκλαμβάνεται αξιολογικά ως μεταβατικό, δηλαδή ως δευτερεύον σε σχέση με τα άλλα δύο. Αυτή η αντιληπτική δυνατότητα επισημαίνεται εν μέρει και από τους Longyear και Covington (“Sources of the Three-Key Exposition”, ό.π., σ. 465), οι οποίοι πάντως δεν την αποδέχονται, ιδίως μάλιστα σε συνάφεια με το ρεπερτόριο του 19<sup>ου</sup> αιώνας (π.χ. σε έργα του Schubert).

<sup>616</sup> Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 100. Τα μέσα επίτευξης των αρμονικών αυτών “γεγονότων” μπορούν να συνοψισθούν στα ακόλουθα: α) πτώση στην διπλή δεσπόζουσα και διακοπή της υφολογικής συνέχειας· β) απλή πτώση στην δεσπόζουσα της κύριας μείζονος τονικότητας (ή στην δεσπόζουσα της σχετικής μείζονος της ελάσσονος κύριας τονικότητας) και άμεση τονικοποίησή της· γ) απότομη απομάκρυνση από την αρχική τονικότητα (ως μέσο δραματοποίησης) και περαιτέρω αρμονική πορεία προσέγγισης της “νέας τονικότητας” και τέλος, δ) υφολογικές είτε ρυθμικές αλλαγές-τομές καθώς και εναλλαγές της φραστικής δομής στα σημεία όπου λαμβάνουν χώραν τα τρία αυτά αρμονικά “γεγονότα” (βλ. ό.π., σ. 229-230, 235-236 και 238-239). Παρόμοιες αναφορές περιλαμβάνονται και στο άλλο βιβλίο του Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 75-76)· εκεί, ωστόσο, τα αρμονικά “γεγονότα” της *εκθέσεως* περιορίζονται σε δύο, δηλαδή στην «κίνηση ή μετατροπία προς την δεσπόζουσα» και στην «τελική πτώση επί της δεσπόζουσας» (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 109). Πρόκειται προφανώς για μίαν αντίφαση, η οποία παρ’ όλα αυτά υποδεικνύει την (υπαρκτή) δυνατότητα συγχώνευσης των δύο πρώτων “γεγονότων” – από εκείνα που αναφέρονται στο *Sonata Forms* (ό.π.) – σε ένα.

<sup>617</sup> Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 230, 236, 241, 244 και 246. Πρβλ. επίσης Rosen, *Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 56 και ιδίως 75, όπου – μεταξύ άλλων – αναφέρεται ότι στο ώριμο κλασικό ύφος ένα γνήσιο “δεύτερο θέμα” διαφοροποιείται σημαντικά από το κύριο, ως προς την αρμονική και την ρυθμική του κίνηση, την χρωματικότητα της μελωδίας του ή ακόμη την παθητικότητα του χαρακτήρος του, συμβάλλοντας έτσι στην δεδομένη τονική αντίθεση. Άλλη παράμετρος που μπορεί να ενισχύσει αυτήν την αντίθεση είναι βεβαίως η δυναμική (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 89).

<sup>618</sup> Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 5· πρβλ. επίσης ό.π., σ. 99-100 και 241, καθώς και *Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 75. Σχετική με αυτήν την προβληματική είναι ακόμη η παρατιθέμενη άποψη του Hermann Abert, όσον αφορά στα θεματικά περιεχόμενα της σονάτας του προκλασσικισμού: τόσο η βορειογερμανική παράδοση (με κύριο εκπρόσωπο τον Carl Philipp Emanuel Bach), στην οποία ενοείται η θεματική ενότητα κατά το δόγμα της “ενότητας στην πολλαπλότητα”, όσο και η βιεννέζικη τάση επιδίωξης της αντιθέσεως των συναισθημάτων μέσα από την χρήση πολυποικίλου θεματικού υλικού, εκτιμάται ότι συνενώνονται ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1750 στο έργο του Haydn, όπου ποικίλες διαδικασίες ανάπτυξης και μετασχηματισμού του αρχικού θεματικού υλικού συνδυάζονται με την εμφάνιση νέων θεματικών ιδεών (βλ. Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 143-144).

<sup>619</sup> Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 100, 238-239 και 241. Στην πρώτη περίπτωση, της “διτμηματικής” *εκθέσεως*, ο Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 88) θεωρεί καλύτερη την αναφορά σε “περιοχές” της τονικής και της

ολοκλήρωση της *εκθέσεως* πραγματώνεται συνήθως με ένα “καταληκτικό θέμα”, το οποίο βέβαια μπορεί να σχετίζεται με το κύριο (αν στην έναρξη της δεύτερης θεματικής ομάδος εισάγεται ένα νέο αντιθετικό θέμα) ή να είναι καινούργιο (στην περίπτωση ακριβώς της δήθεν “μονοθεματικής” *εκθέσεως*, όπου οι δύο θεματικές ομάδες βασίζονται στο ίδιο θεματικό-μοτιβικό υλικό).<sup>620</sup> Τον Rosen απασχολεί επίσης το συχνό φαινόμενο των δύο διαδοχικών παρουσιάσεων του κυρίου θέματος (τις οποίες αναφέρει ως “έκθεση” και “αντέκθεση”), που ερμηνεύεται πρωτίστως ως μέσο πρόσκαιρης σταθεροποίησης της αρχικής τονικότητας.<sup>621</sup> Σημαντική δε, είναι η παρατήρηση ότι η λειτουργία της μετατροπίας προς την δευτερεύουσα τονικότητα είναι κατά κανόνα συνυφασμένη με την μοτιβική ανάπτυξη.<sup>622</sup> Έωλη, ωστόσο, παραμένει η “αισθητική” απόρριψη μιας παρηλλαγμένης με μελωδικούς καλλωπισμούς επανάληψης της *εκθέσεως*,<sup>623</sup> την οποία ο Tobel είχε παλαιότερα υποδείξει σε σχέση ιδίως με μέρη αργής χρονικής αγωγής.

Η *επεξεργασία* συνιστά κατά βάση μια μεσαία αντιθετική ενότητα, η οποία όμως χαρακτηρίζεται πρωτίστως από τις αρμονικές λειτουργίες της προέκτασης και δη της όξυνσης της “δομικής διαφωνίας” της *εκθέσεως* καθώς και της προετοιμασίας της επερχόμενης “λύσης” της.<sup>624</sup> Όντας μάλιστα συνεπής προς την θεώρηση αυτή, ο Rosen επισημαίνει μεν τόσο σε πρακτικό όσο και σε θεωρητικό επίπεδο (παραπέμποντας ευθέως στον Koch) την συχνή πραγματοποίηση μιας ισχυρής – τέλειας ή μισής – πτώσεως στην σχετική ελάσσονα στο τέλος της ενότητας αυτής και πριν την μετάβαση προς την *επανεκθεση*, αλλά την ερμηνεύει μόνον ως ένα μέσο καθυστέρησης της τελικής λύσεως της “δομικής διαφωνίας”,<sup>625</sup> δηλαδή τελειώς διαφορετικά απ’ ό,τι οι θεωρητικοί του 18<sup>ου</sup> αιώνας, οι οποίοι αντιμετώπιζαν την ίδια πτώση ως αυτοσκοπό, ως τον κατ’ εξοχήν αρμονικό στόχο της *επεξεργασίας*! Κατά τα λοιπά, η ένταση διατηρείται στην *επεξεργασία* με αρμονικά, θεματικά και υφολογικά μέσα: η μετατροπική κίνηση χαρακτηρίζεται από γοργές αλλαγές και την αποφυγή σταθεροποίησης οποιουδήποτε τονικού κέντρου, οι θεματικές ιδέες της *εκθέσεως* διασπώνται και συνδυάζονται μεταξύ τους με νέους τρόπους είτε ακόμη με νέα μοτίβα, ενώ ο ρυθμός καθίσταται συνήθως περισσότερο ταραγμένος και η φραστική δομή λιγότερο συμμετρική.<sup>626</sup>

---

δεσπόζουσας παρά σε “πρώτη” και “δευτέρα” (θεματική) “ομάδα”, επειδή ταυτόσημα θέματα και μελωδίες μπορούν να εμφανίζονται σε αμφότερα τα τμήματα αυτά. Δεν κατανοώ ωστόσο πού τελικά έγκειται το πρόβλημα: γιατί θα έπρεπε, άραγε, κάθε θεματική ομάδα να διαθέτει το δικό της, τελειώς ξεχωριστό μοτιβικό υλικό; Μια “ομάδα θεμάτων” εδράζεται ούτως ή άλλως σε κοινή τονική βάση και αυτή ουσιαστικά αποτελεί τον κύριο – αν όχι τον μοναδικό – δεσμό μεταξύ των ετερόκλητων (κατά το μάλλον ή ήττον) θεματικών της ιδεών: επομένως, η προτίμηση της αναφοράς σε “τονικές περιοχές” υποκρύπτει απλώς το αίτημα της μετάθεσης του ενδιαφέροντος από τις θεματικές ιδέες στα αρμονικά “γεγονότα” της *εκθέσεως*, παραγνωρίζοντας όμως την ιστορική σημασία της έννοιας του “θέματος” και προβάλλοντας μονόπλευρα την αρμονική του υπόσταση.

<sup>620</sup> Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 241-242.

<sup>621</sup> Ό.π., σ. 242. Ο όρος “counterstatement” προέρχεται βέβαια από την θεωρία της φούγκας, γι’ αυτό και μπορεί εδώ να γίνει δεκτός μόνο με αρκετές επιφυλάξεις, στον βαθμό άλλωστε που η λειτουργία αυτής της επανεμφάνισης του κυρίου θέματος στην σονάτα είναι εντελώς διαφορετική απ’ ό,τι στην φούγκα: στην σονάτα, ο ίδιος ο Rosen παρατηρεί ορθώς ότι η “αντέκθεση” συνιστά συνήθως το σημείο αφετηρίας της μετατροπίας προς την δευτερεύουσα τονικότητα (ό.π., σ. 244): αντιθέτως, η “αντέκθεση” στην φούγκα γίνεται αντιληπτή ως προέκταση της “εκθέσεως”, ακριβώς επειδή παραμένει στην κύρια τονικότητα και καθυστερεί την περαιτέρω πορεία απομάκρυνσης από αυτήν.

<sup>622</sup> Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 262.

<sup>623</sup> Οι λόγοι αυτής της απόρριψης αφορούν ουσιαστικά στην αποφυγή μιας ακόμη πιο έντεχνα καλλωπισμένης επαναφοράς των θεμάτων στην *επανεκθεση*, γεγονός που εκ των προτέρων εκτιμάται ότι θα συγκάλυπτε και θα αποδυνάμωνε τις δομικές-αρμονικές λειτουργίες της *επανεκθέσεως* (βλ. Rosen, *Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 111). Εάν ωστόσο η (αυτονόητη, εν πολλοίς) εφαρμογή της αρχής της παραλλαγής στην *επανεκθεση* – η οποία προβάλλεται (δικαιώς) ως αίτημα από πολλούς άλλους θεωρητικούς – ενδέχεται να δημιουργεί προβλήματα στην αρμονική θεμελίωση της σονάτας, τότε είναι βέβαιο ότι κάτι δεν πηγαίνει καλά με την τελευταία.

<sup>624</sup> Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 18 και 262-263. Πρβλ. επίσης Φιτσιώρη, ό.π., σ. 61.

<sup>625</sup> Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 106, 263 καθώς και 267 κ.εξ. Πρβλ. επίσης Φιτσιώρη, ό.π., σ. 65.

<sup>626</sup> Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 106, 262 και 275· πρβλ. επίσης *Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 109. Ως τεχνικές θεματικού μετασχηματισμού (δηλαδή ανάπτυξης), ο Rosen αναφέρει ειδικότερα α) την αποσπασματοποίηση

Η εμφάνιση νέου θεματικού υλικού δεν είναι καθόλου σπάνια, αν και ο Rosen θέτει εδώ ως προϋπόθεση την αξιοποίησή του κατά τρόπον αναπτυξιακό, δηλαδή με κάποιες από τις τεχνικές που προσιδιάζουν ούτως ή άλλως στην *επεξεργασία*.<sup>627</sup> Από την άλλη πλευρά, η έναρξη της ενότητας αυτής με το κύριο θέμα εξακολουθεί να υφίσταται και στο ώριμο κλασσικό ύφος, χωρίς εντούτοις την – τυπική στον προκλασσικισμό – “πρώιμη επαναφορά” του στην κύρια τονικότητα,<sup>628</sup> ενώ η λειτουργία της – σπανίως εφαρμοζόμενης στον ώριμο κλασσικισμό – “ψευδούς επανεκθέσεως” ανατίθεται πλέον σε ορισμένα σχετικώς στατικά αρμονικά σημεία της *επεξεργασίας*, τα οποία μπορούν να επικεντρωθούν σε οποιαδήποτε άλλη τονικότητα, πέραν της κύριας.<sup>629</sup>

Η βαθύτερη ουσία της μακροδομικής σύλληψης του Rosen έγκειται πάντως στον ρόλο που αποδίδεται στην *επανεκθεση*. Παρ’ ότι από θεματικής πλευράς η τρίτη αυτή ενότητα αντιστοιχεί σε γενικές γραμμές στην πρώτη, σε αρμονικό επίπεδο επιφέρει την λύση της “δομικής διαφωνίας” της *εκθέσεως* και γενικότερα των αρμονικών εντάσεων που είχαν έως τώρα δημιουργηθεί (εξαιτίας κυρίως της *επεξεργασίας*), με την παραμονή καθ’ όλην την διάρκειά της στην κύρια τονικότητα. Ως εκ τούτου, ο Rosen υποστηρίζει ότι η *επανεκθεση* λειτουργεί ως συνέχεια της *επεξεργασίας*, δηλαδή ως τμήμα μιας ευρύτερης δεύτερης ενότητας, η οποία αντιστρέφει την αρμονική πορεία της πρώτης (*εκθέσεως*), επαναπροσεγγίζοντας την κύρια τονικότητα· γι’ αυτό, ως απαραίτητα αρμονικά “γεγονότα” εκλαμβάνονται πλέον μόνο το σημείο επαναφοράς στην κύρια τονικότητα και η τελική επικυρωτική πτώση σε αυτήν.<sup>630</sup> Σε τί όμως έγκειται εν τέλει η ειδοποιός διαφορά αυτής της “διμερούς” μακροδομής από την διμερή “προκλασσική” εκδοχή της; Αναμφίβολα, στην συνεισφορά της θεματικής συνιστώσας, όσον αφορά ειδικότερα σε δύο καίρια σημεία: α) στην σύμπτωση της αποκατάστασης της αρχικής τονικότητας με την επαναφορά του κυρίου θέματος, πρακτική που θεωρείται ότι καθιερώνεται εν γένει από το 1770 περίπου και εξής,<sup>631</sup> και β) στην επαναφορά και “επανερμηνεία” στην κύρια τονικότητα όλων των “σημαντικών” θεματικών στοιχείων που είχαν αρχικά εκτεθεί σε τονικότητα διαφορετική από αυτήν, προκειμένου ακριβώς να αρθεί οριστικά – και σε θεματικό πλέον επίπεδο – η “δομική διαφωνία” της πρώτης ενότητας.<sup>632</sup> Κατά τον Rosen λοιπόν, η διάκριση του τριμερούς από τον διμερή τύπο σονάτας ανάγεται μονάχα σε (αβάσιμους) ιστορικούς-εξελικτικούς όρους, ως το αποτέλεσμα δηλαδή της μεταβαλλόμενης από τον “προκλασσικισμό” στον “κλασσικισμό” συνεπιδράσεως της θεματικής παραμέτρου επί ενός διαχρονικά σταθερού διμερούς αρμονικού υποβάθρου. Το θεωρητικό αυτό οικοδόμημα είναι εντούτοις σαθρό, αφού στηρίζεται στην παρερμηνεία του (κατ’ αρχήν τριμερούς) αρμονικού σχεδιασμού της σονάτας του 18<sup>ου</sup> αιώνας υπό το πρίσμα της μεταγενέστερης θεωρίας γι’ αυτήν και

---

ενός θέματος, β) την αλλοίωση (παραλλαγή) του, γ) την χρήση θεμάτων – ή, έστω, αποσπασμάτων τους – σε μιμητική αντιστικτική ύφανση, και δ) την τονική μεταφορά και ένταξη ενός θέματος σε μια μετατροπική αλυσίδα (βλ. *Sonata Forms*, ό.π., σ. 262).

<sup>627</sup> Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 89 και 275. Παρ’ όλα αυτά, ένα νέο θέμα μπορεί και να παρουσιασθεί στην έναρξη της *επεξεργασίας* χωρίς ιδιαίτερη ανάπτυξη, ακολουθώντας την βιεννέζικη παράδοση που ευνοεί την θεματική ποικιλία (ό.π., σ. 144).

<sup>628</sup> Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 263.

<sup>629</sup> Ό.π., σ. 280-283. Πρβλ. όμως και τον σχετικό προβληματισμό της Sisman (*Mozart: The “Jupiter” Symphony...*, ό.π., σ. 50-53), η οποία διακρίνει τρεις τύπους εμφάνισης του κυρίου θέματος στην *επεξεργασία* σε τονικότητα διαφορετική της αρχικής: α) την συνήθη περίπτωση, κατά την οποία το κύριο θέμα παρατίθεται μόνο και μόνο για να καταστεί άμεσα αντικείμενο ανάπτυξης· β) μίαν «έλλογα ολοκληρωμένη θεματική παράθεση» ή “επαναφορά εν είδει ιντερλουδίου” (“reprise-interlude”), που ταυτίζεται με ό,τι αναφέρει εδώ ο Rosen ως διεύρυνση της έννοιας της “ψευδούς επαναφοράς” σε τονικό επίπεδο· και γ) το ίδιο ουσιαστικά πράγμα, αλλά με την διαμεσολάβηση μιας αρμονικής προετοιμασίας εν είδει “ψευδούς επαναφοράς προς την επανεκθεση”.

<sup>630</sup> Rosen, *Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 109-110, καθώς και *Sonata Forms*, ό.π., σ. 17, 98 και 106. Πρβλ. επίσης Φιτσιώρη, ό.π., σ. 61.

<sup>631</sup> Rosen, *Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 109, καθώς επίσης *Sonata Forms*, ό.π., σ. 25, 106 και 284.

<sup>632</sup> Rosen, *Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 78 και 109, καθώς και *Sonata Forms*, ό.π., σ. 106, 284 και 287.



παράλληλα στην αμφιλεγόμενη “παλινόρθωσή” του έναντι του θεματικού παράγοντος, ο οποίος από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και έπειτα αποτέλεσε εύλογα την ουσιαστική βάση ανάπτυξης όλης της μορφολογικής εποπτείας.

Υπάρχουν βέβαια και αρκετές άλλες ουσιώδεις παρατηρήσεις του Rosen επί της επανεκθέσεως. Για παράδειγμα, ο ίδιος δέχεται αξιωματικά πως όσο μεγαλύτερη είναι η δραματική ένταση στην επεξεργασία, τόσο μεγαλύτερη (μοτιβική και αρμονική) ανάπτυξη χρειάζεται στην επανέκθεση ως αντίβαρο, προκειμένου ακριβώς να ενισχυθεί η αρμονική “επίλυση” της δομικής αυτής “διαφωνίας”· κατ’ αυτόν τον τρόπο, αιτιολογεί ουσιαστικά την συχνή ενσωμάτωση μιας “δευτερεύουσας αναπτύξεως” στην επανέκθεση (αμέσως μετά το κύριο θέμα και ως προετοιμασία της δεύτερης θεματικής ομάδος), η οποία μπορεί να προσλάβει σημαντική έκταση, περνώντας μάλιστα και από την περιοχή της υποδεσπόζουσας προς εξισορρόπηση της “διάφωνης” δεσπόζουσας στην έκθεση.<sup>633</sup> Στο αντίθετο άκρο αυτής της δυνατότητας θα μπορούσε βέβαια να τοποθετηθεί η απλή επαναφορά της μεταβάσεως της εκθέσεως με πώση στην δεσπόζουσα της κύριας τονικότητας, η οποία αντί να τονικοποιηθεί η ίδια, όπως την πρώτη φορά, στην επανέκθεση προετοιμάζει απλώς την μεταφορά της δεύτερης θεματικής ομάδος στην τονική. Μια “μέση οδός”, εξ άλλου, συνίσταται στον επανασχεδιασμό της μεταβάσεως, πιθανότατα με αρκετή έμφαση και πάλι στην περιοχή της υποδεσπόζουσας.<sup>634</sup> Αναφορικά δε με την εναρκτήρια διπλή επαναφορά του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα, ο Rosen επισημαίνει τρεις δυνατές παρεκκλίσεις: α) τον εσκεμμένο “αποσυντονισμό” της θεματικής και της αρμονικής παραμέτρου, που έχει ως αποτέλεσμα μια “δραματική” συγκάλυψη του ακριβούς σημείου έναρξης της επανεκθέσεως, αφού το κύριο θέμα εισάγεται λίγο πριν την επαναφορά της κύριας τονικότητας, η οποία εδραιώνεται κατόπιν προοδευτικά.<sup>635</sup> β) την ολική επαναφορά του κυρίου θέματος στην υποδεσπόζουσα, η οποία όμως θεωρείται ικανοποιητικό υποκατάστατο της κύριας τονικότητας και επιπλέον επιτρέπει την απaráλλακτη μεταφορά ολόκληρης της εκθέσεως στην υποκείμενη πέμπτη είτε στην υπερκείμενη τετάρτη, με την οποία ουσιαστικά επιτυγχάνεται μια αυτούσια επανέκθεση που εν τέλει επιλύει ικανοποιητικά και την “δομική διαφωνία” της δεύτερης θεματικής ομάδος της εκθέσεως.<sup>636</sup> και γ) την “επανέκθεση σε αντίστροφη ή αντικατοπτρική μορφή”, όπου δηλαδή τα αρχικά μόνο μέτρα ή ολόκληρο το κύριο θέμα επανεκτίθενται μετά την δεύτερη θεματική ομάδα.<sup>637</sup> Η προβληματική της τονικής επαναφοράς της δεύτερης θεματικής ομάδος παρουσιάζει επίσης ξεχωριστό ενδιαφέρον. Αν, κατ’ αρχάς, το μοτιβικό υλικό της προέρχεται από το κύριο θέμα, τότε στην επανέκθεση χρειάζεται οπωσδήποτε τροποποιήσεις, και μάλιστα όχι μόνον ποικιλματικού χαρακτήρος αλλά περισσότερο υπό την έννοια μιας δομικής αναπλάσεως. Εάν πάλι μια “σημαντική” ιδέα της δεύτερης ομάδος δεν εμφανίζεται καθόλου στην επανέκθεση, τότε μπορούν να ισχύουν δύο πράγματα: είτε αυτή αντικαθίσταται εδώ από κάποια παρεμφερή (σε χαρακτήρα και λειτουργία), είτε απουσιάζει πράγματι από την επανέκθεση, επειδή προηγουμένως είχε παρατεθεί εντός της επεξεργασίας και μάλιστα εδραιωμένη στην κύρια τονικότητα ή ενδεχομένως στην υποδεσπόζουσα (εν

<sup>633</sup> Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 106, 262, 284 και 289· πρβλ. επίσης *Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 109.

<sup>634</sup> Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 230.

<sup>635</sup> Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 99· πρβλ. επίσης *Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 56.

<sup>636</sup> Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 288· πρβλ. επίσης *Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 56.

<sup>637</sup> Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 97 και 286-287· πρβλ. επίσης *Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 56. Ο Rosen ισχυρίζεται ότι η σπανιότητα εφαρμογής αυτής της τεχνικής στον ώριμο κλασικισμό σε σχέση με τον προκλασικισμό υποδηλώνει ακριβώς την σημασία που σταδιακώς προσέλαβε το κύριο θέμα για την συνολική μορφή, ως περισσότερο “χαρακτηριστικό” και δομικώς “αφοριστικό” (*Sonata Forms*, ό.π., σ. 286-287): με άλλα λόγια, ένα “στερεότυπο” της προκλασικής περιόδου εκλαμβάνεται πλέον μόνον ως “παρέκκλιση” ή “εξαιρέση” στο πλαίσιο της κλασικής μορφής σονάτας που προϋποθέτει, όπως είδαμε, την τονική επαναφορά του κυρίου θέματος στην έναρξη της επανεκθέσεως. Συναφής – αλλά όχι ταυτόσημη – είναι επίσης η πρακτική της αναδιάταξης των θεματικών στοιχείων της εκθέσεως στην επανέκθεση, η οποία προσδίδει νέο νόημα σε επιμέρους ιδέες και τμήματα των θεματικών ομάδων, δίχως ωστόσο να επηρεάζει συνολικά την τοποθέτηση του κυρίου θέματος πριν την δεύτερη θεματική ομάδα (βλ. *Sonata Forms*, ό.π., σ. 293 κ.εξ.).

είδει “ψευδούς επανεκθέσεως”).<sup>638</sup> Μια τέτοιου είδους παρεμβολή ενός τμήματος στην ενότητα της *επεξεργασίας* με λειτουργία “επανεκθέσεως” ενισχύεται περαιτέρω από το αξίωμα ότι ένα νέο θέμα στην *επεξεργασία* είναι πιθανόν να επανέλθει στο τέλος της *επανεκθέσεως*, αλλά μπορεί και να μην επανεκτεθεί πουθενά, επειδή ακριβώς η έκθεσή του στο περιβάλλον της τονικής ή της υποδεσπόζουσας θεωρείται “μη-διάφωνη” και άρα δεν χρήζει αρμονικής “λύσεως”.<sup>639</sup> Σε τελική ανάλυση, ο Rosen υποδεικνύει εδώ μια διεύρυνση της αρμονικής-λειτουργικής σχέσεως που δημιουργείται ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επανεκθεση*, η οποία υπερβαίνει πλέον τα “στενά” όρια των δύο αυτών ενότητων· το θεώρημά του μπορεί απλούστατα να συνοψισθεί στην ακόλουθη “αρχή”: ένα θέμα που παρουσιάζεται για πρώτη φορά στην κύρια τονικότητα ή στην υποδεσπόζουσα σε οποιοδήποτε σημείο της μακροδομής (στην *έκθεση*, την *επεξεργασία*, την *επανεκθεση* είτε ακόμη στην *coda*) δεν είναι αναγκαίο να επανεκτεθεί πουθενά, διότι δεν δημιουργεί αρμονική ένταση.<sup>640</sup> Η αναγκαιότητα της τονικής επαναφοράς, που ισοδυναμεί με άρση (επίλυση) της αρμονικής εντάσεως, υφίσταται επομένως μόνο για όσες θεματικές ιδέες εισήχθησαν (σε οποιαδήποτε ενότητα) στην δεσπόζουσα ή σε κάποια άλλη – απομεμακρυσμένη από την τονική – περιοχή.<sup>641</sup>

Η *coda* θέτει ενώπιον του Rosen ένα σοβαρό πρόβλημα: «Η εμφάνιση μιας *coda* πάντοτε διαταράσσει την διμερή συμμετρία μιας μορφής σονάτας. [...] Θα μπορούσε να πει κανείς ότι η *coda* συνιστά μιαν ένδειξη δυσαρέσκειας με την μορφή, μια δήλωση σε κάθε ξεχωριστή περίπτωση ότι η συμμετρία είναι ασύμβατη με τις απαιτήσεις του υλικού, ότι ο απλός παραλληλισμός [των καταλήξεων της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως*] έχει καταστεί περιοριστικός». <sup>642</sup> Έχω ωστόσο την αίσθηση ότι η εν λόγω αποστροφή αναφέρεται περισσότερο στον (“προκλασικό”) διμερή τύπο σονάτας παρά στην σονάτα του ώριμου κλασικισμού, στην οποία η (άκρως προβληματική) θεώρηση της μακροδομικής “διμέρειας” είναι ούτως ή άλλως ασύμβατη εν πολλοίς με την έννοια της “συμμετρίας”, αφού το μέγεθος της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως* από κοινού είναι σημαντικά μεγαλύτερο της *εκθέσεως* (αν όχι διπλάσιο). Ακόμη πιο ανούσια είναι η διάκριση δύο τύπων *coda*, με κριτήριο αν αυτή διακρίνεται από την *επανεκθεση* μέσω μιας διπλής διαστολής ή την ακολουθεί άμεσα.<sup>643</sup> η υποπερίπτωση δε, κατά την οποία η *coda* μοιάζει να ενσωματώνεται στην *επανεκθεση*, προκειμένου να μην καταστρέψει την συμμετρία των καταλήξεων των “δύο ενότητων” (πρβλ. Tobel και Carlin), είναι μάλλον ορθότερο να ερμηνευθεί ως εμβόλιμη ανάπτυξη της δεύτερης ομάδος της *επανεκθέσεως*. Παρά τον προαιρετικό της ρόλο, η *coda* μπορεί (τουλάχιστον στο ώριμο κλασικό ύφος) να λειτουργήσει ως “σύνθεση” και κορύφωση ολόκληρης της μορφής.<sup>644</sup> σε αυτό μπορούν να συνεισφέρουν ιδίως η ανάπτυξη δεδομένου υλικού (με έμφαση μάλιστα σε αντιστικτικές τεχνικές)<sup>645</sup> αλλά και η οριστική επίλυση κάποιας δομικής, μελωδικής, αρμονικής, υφολογικής κ.ο.κ. ατέλειας ή εκκρεμότητας.<sup>646</sup> Η *coda* δύναται επίσης να αποτελέσει ένα αντίβαρο προς την *επεξεργασία* ή έστω να δημιουργήσει έναν απλό παραλληλισμό προς αυτήν,<sup>647</sup> είτε ακόμη να επωμισθεί την λειτουργία της *επανεκθέσεως* για ένα θέμα που εισήχθη στην *επεξεργασία* δημιουργώντας “δομική διαφωνία”.<sup>648</sup>

<sup>638</sup> Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 288. Στο άλλο βιβλίο του Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 79), αναφέρεται μόνον η δεύτερη δυνατότητα.

<sup>639</sup> Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 288.

<sup>640</sup> Αν παρ’ όλα αυτά ένα τέτοιο θέμα επανεκτεθεί, τότε συνήθως εμφανίζεται δραστηκώς περικεκομμένο, όπως συμπληρωματικά αναφέρει ο Rosen, *Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 78.

<sup>641</sup> Πρβλ. τις σχετικές επισημάνσεις του Φιτσιώρη, ό.π., σ. 63-64 και 66.

<sup>642</sup> Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 297.

<sup>643</sup> Ο.π. Ακόμη και ο ίδιος ο Rosen παραδέχεται πάντως ότι η επιχειρούμενη «διάκριση καθίσταται αδιάφορη και αφηρημένη» με την εξάλειψη της δεύτερης μακροδομικής επαναλήψεως (ό.π.).

<sup>644</sup> Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 311 και 315.

<sup>645</sup> Ο.π., σ. 262, 304 και 314 κ.εξ.

<sup>646</sup> Ο.π., σ. 315, 321 και 324.

<sup>647</sup> Ο.π., σ. 324 και 320.

<sup>648</sup> Ο.π., σ. 321-322. Πρβλ. επίσης Φιτσιώρη, ό.π., σ. 64.

Από την εξέταση που προηγήθηκε γεννάται ένα ακόμη ερώτημα: αν ο διμερής και ο τριμερής τύπος σονάτας για τον Rosen συνιστούν μονάχα διαφορετικές εκδοχές που η ίδια ουσιαστικά μορφή προσέλαβε κατά την ιστορική της εξέλιξη, τότε προς τί ο πληθυντικός αριθμός στον τίτλο του δεύτερου βιβλίου του; Ο Rosen αναφέρεται εκεί σε τέσσερις “μορφές σονάτας”: όσα μας απασχόλησαν μέχρι στιγμής εντάσσονται στην πρώτη και σπουδαιότερη από αυτές, την “μορφή σονάτας πρώτου μέρους”, ενώ οι υπόλοιπες τρεις αφορούν στην “μορφή σονάτας αργού μέρους”, στην “μορφή σονάτας-μενουέττου” και στην “μορφή σονάτας-finale”.<sup>649</sup> Οποία απογοήτευση! Τα δεδομένα του είδους της τετραμερούς σονάτας συγχέονται με μορφολογικά πρότυπα, διαμορφώνοντας μιαν εξαιρετικά ανακριβή ορολογία. Όσο δε και αν ο Rosen σπεύδει κατόπιν να διευκρινίσει ότι η “μορφή σονάτας πρώτου μέρους” «μπορεί να εφαρμοσθεί αυτονόητα [;] και σε δεύτερα [αργά] ή τελικά μέρη, παρ’ ότι συνδέεται προ πάντων με το πιο πολυεπίπεδο πρώτο μέρος»,<sup>650</sup> η αξιοπιστία της πρότασής του σε επίπεδο ορολογίας έχει ήδη υποστεί ένα ανεπανόρθωτο πλήγμα. Αλλά ακόμη και αυτό που αποκαλεί “μορφή σονάτας-μενουέττου”, στην καλύτερη περίπτωση δεν είναι τίποτε άλλο από μια συνοπτική μορφή “πρώτου μέρους”, εφ’ όσον βεβαίως πληροί τις βασικές προϋποθέσεις της *εκθέσεως*, της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως*,<sup>651</sup> ενώ η “σονάτα-finale” αποδεικνύεται εν τέλει ότι διατηρεί περισσότερους δεσμούς με τις μορφές ρόντο, παρά με τις προδιαγραφές της σονάτας (στο ζήτημα αυτό θα επανέλθουμε αργότερα, κατά την ανάπτυξη της προβληματικής της μορφής σονάτας-ρόντο).<sup>652</sup>

Η “μορφή σονάτας αργού μέρους” αντιστοιχεί στον τύπο της σονάτας χωρίς *επεξεργασία*<sup>653</sup> και θεωρείται ιστορικώς σύγχρονη με εκείνη που διαθέτει *επεξεργασία*, καθώς

<sup>649</sup> Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 98, 106, 112 και 123. Στο άλλο του βιβλίο (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 109-110), ο Rosen προβαίνει επίσης στην ίδια διάκριση, αλλά κατά τρόπον πολύ πιο συνοπτικό.

<sup>650</sup> Rosen, *Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 109· πρβλ. επίσης *Sonata Forms*, ό.π., σ. 98. Ειδικά όσον αφορά στα αργά μέρη, ο Rosen, σε άλλο σημείο του *Der Klassische Stil* (ό.π., σ. 55), ισχυρίζεται ότι η μορφή σονάτας με πλήρη *επεξεργασία* αφομοιώθηκε σταδιακά, λαμβάνοντας ως αφετηρία της μιαν υποτυπώδη *επεξεργασία*. Εντούτοις, η υπόθεση αυτή ουδόλως τεκμηριώνεται από την εξέταση των έργων των τριών μεγάλων κλασικών.

<sup>651</sup> Βλ. Rosen, *Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 110, καθώς και *Sonata Forms*, ό.π., σ. 112-123. Αν βέβαια η πρώτη ενότητα ενός μενουέττου ολοκληρώνεται στην τονική (βλ. *Sonata Forms*, ό.π., σ. 112-114), τότε αυτονόητα δεν υφίσταται πλέον “μορφή σονάτας”, αλλά τριμερής ασματική μορφή (με αναπτυξιακή μεσαία ενότητα, ενδεχομένως). Δεν συμμαρίζομαι συνεπώς την ευκολία με την οποία ο Rosen δέχεται να θυσιάσει την θεμελιώδη αρμονική πορεία της *εκθέσεως* μιας μορφής σονάτας, προκειμένου να στηρίξει την – ούτως ή άλλως ανύπαρκτη – συνάφεια κάθε μενουέττου με την μορφή σονάτας: «Η σχετική συντομία των περισσότερων μενουέττων εξηγεί επίσης μιαν ανωμαλία – ή ό,τι θα έπρεπε να εκληφθεί ως ανωμαλία: το γεγονός ότι δημιουργείται ελάχιστη διαφορά αν η πρώτη περίοδος [ενότητα] καταλήγει σε μια πώση στην τονική ή στην δεσπόζουσα» (*Sonata Forms*, ό.π., σ. 114). Φυσικά, το πρόβλημα ανάγεται στην θεώρηση του διμερούς (και του τριμερούς μαζί) τύπου σονάτας, της τριμερούς ασματικής μορφής (μενουέττου) και της σονάτας χωρίς *επεξεργασία* ως “τριών παραλλαγών του διμερούς προτύπου”, στο πλαίσιο μιας απόπειρας πλήρους ισοπέδωσης όλων σχεδόν των δομικών τύπων του 18<sup>ου</sup> αιώνας στην βάση της μονόπλευρης εξέτασης του αρμονικού τους σχεδιασμού (βλ. χαρακτηριστικά: *Sonata Forms*, ό.π., σ. 29). Η ίδια προβληματική θεώρηση αμφοτέρων των τύπων μενουέττων – με αρμονικώς “κλειστή” ή “ανοικτή” πρώτη ενότητα – ως «σαφώς διμερών μορφών» αναπαράγεται και στο άρθρο του Φιτσιώρη (ό.π., σ. 60), όπου για μια ακόμη φορά ως σημαντική ένδειξη μακροδομικής διμέρειας εκλαμβάνεται η υπαρξη ή μη της διπλής διαστολής στο τέλος της πρώτης ενότητας. Επιπλέον, το γεγονός ότι ο πρώτος τύπος μενουέττου (με κατάληξη της πρώτης ενότητας στην τονική) «θυμίζει, χωρίς να είναι, τριμερή μορφή», όπως περαιτέρω επισημαίνει ο Φιτσιώρης (ό.π.), οφείλεται αποκλειστικά στον πολύ περιοριστικό (μονόπλευρα αρμονικό) ορισμό της τριμέρειας που δίνεται στην σ. 54 του ίδιου άρθρου.

<sup>652</sup> Βλ. Rosen, *Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 110, καθώς και *Sonata Forms*, ό.π., σ. 123-132.

<sup>653</sup> Ο Rosen προτείνει τον ελάχιστο αντιπροσωπευτικό αυτόν όρο, απορρίπτοντας αρκετές άλλες εναλλακτικές δυνατότητες: «Η “μορφή άριας” θα συνιστούσε μια παραπλανητική ονομασία, όπως και η “μορφή εισαγωγής”, εξαιτίας της πιθανής σύγχυσης με την γαλλική εισαγωγή. Θα είναι αποκαλούμε λοιπόν “μορφή αργού μέρους”: δεν είναι ένας ιδανικός όρος, αλλά σε κάθε περίπτωση δεν είναι χειρότερος από τον όρο “σονάτα-Allegro” για την βασική μορφή. Η “μορφή καβατίνας”, όπως αυτή βρίσκει εφαρμογή στα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνας, θα ήταν ακόμη καλύτερη, αλλά δυστυχώς η σημασία της “καβατίνας” αργότερα άλλαξε. Το γεγονός ότι στην ενόργανη μουσική χρησιμοποιείται πολύ πιο συχνά για αργά μέρη και σχεδόν ποτέ για πρώτα μέρη είναι σημαντικό από υφολογικής απόψεως. [Σημείωση:] Έχει προταθεί και ο όρος “μορφή σονατίνας”, αλλά είναι παράλογος: παρ’

ανάγεται σε φωνητικές άριες του ύστερου μπαρόκ!<sup>654</sup> Ο θεματικός παραλληλισμός των δύο μακροδομικών ενοτήτων του δομικού αυτού τύπου παραπέμπει στον “προκλαστικό” διμερή, από τον οποίον όμως διαφέρει ως προς τον αρμονικό του σχεδιασμό, στον βαθμό που η δεύτερη ενότητα (*επανεκθέση*) εκκινεί και πάλι από την κύρια τονικότητα και καταλήγει σε αυτήν· δεδομένου λοιπόν του ότι εδώ δεν μεσολαβεί *επεξεργασία*, η αρμονική “λύση” της “δομικής διαφωνίας” της *εκθέσεως* πραγματώνεται πλέον άμεσα (ή, έστω, έπειτα από ένα σύντομο συνδετικό πέρασμα), γεγονός που ελαττώνει την δραματική ένταση της μακροδομής σε σχέση με τον βασικό τριμερή τύπο σονάτας και παράλληλα καθιστά καταλληλότερο τον δομικό αυτόν τύπο για λυρικής φύσεως θεματικά περιεχόμενα.<sup>655</sup> Η έλλειψη της μεσαιάς αναπτυξιακής ενότητας, ωστόσο, αναδεικνύει ιδιαίτερα την σημασία της “δευτερεύουσας ανάπτυξης” (εφ’ όσον αυτή υφίσταται) λίγο μετά την έναρξη της *επανεκθέσεως*, αφού μέσω αυτής ο τύπος σονάτας χωρίς *επεξεργασία* ανακτά μέρος της χαμένης του δραματικότητας σε θεματικό (με την ανάπτυξη δεδομένου μοτιβικού υλικού) αλλά και αρμονικό επίπεδο (η παρέκκλιση προς την περιοχή της υποδεσπόζουσας μπορεί να κινητοποιήσει μια ενδιαφέρουσα διαδικασία επαναπροσέγγισης της κύριας τονικότητας πριν την επαναφορά της δεύτερης θεματικής ομάδας).<sup>656</sup> Μια άλλη ιδιαιτερότητα της σονάτας χωρίς *επεξεργασία* αφορά στην απουσία επαναλήψεων των δύο ενοτήτων.<sup>657</sup> το γνώρισμα αυτό μπορεί μάλιστα να αποτελέσει σε ορισμένες περιπτώσεις το μοναδικό κριτήριο διάκρισης ανάμεσα σε έναν τριμερή τύπο σονάτας με βραχύτατη ενότητα *επεξεργασίας* και σε έναν τύπο σονάτας χωρίς *επεξεργασία* αλλά με ένα συνδετικό πέρασμα (αναπτυξιακού χαρακτήρος) προς την *επανεκθέση*.<sup>658</sup> Η πραγμάτευση του Rosen ολοκληρώνεται με την παρουσίαση μιας παραλλαγής της σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, την οποία ονομάζει “μορφή ρόντο αργού μέρους”, επειδή, μετά την *έκθεση* και την *επανεκθέση* των δύο θεμάτων ή θεματικών ομάδων, το κύριο θέμα επιστρέφει στο τέλος για μια τρίτη και τελευταία παράθεσή του στην αρχική τονικότητα.<sup>659</sup> Πρόκειται ουσιαστικά για τον πενταμερή εκείνο δομικό τύπο που ο Goetschius ονόμαζε “μορφή σονατίνας με τελικό *da capo*” (A B A B A)· ο Rosen, εντούτοις, φαίνεται να τον αντιλαμβάνεται ορθότατα ως μορφή ρόντο και όχι ως μορφή σονάτας.<sup>660</sup>

ότι δεν γνωρίζω καθόλου σονατίνες [ως είδη] στην μορφή αυτή, αναμφίβολα θα υπάρχουν μερικές. Η “μορφή εκθέσεως-επανεκθέσεως”, [εξ άλλου,] που προτάθηκε από τον Jan La Rue, είναι πολύ άχαρη για να γίνει αποδεκτή» (*Sonata Forms*, ό.π., σ. 29). Συμφωνώ βέβαια με την απόρριψη όλων των προαναφερόμενων όρων, αλλά διαφωνώ με την επιλογή του “λιγότερο κακού” μου προξενεί δε κατάπληξη η απουσία από αυτήν την πλούσια παράθεση προτάσεων του μοναδικού όρου που κατά την γνώμη μου δίνει την πλέον αντικειμενική και “ουδέτερη” εικόνα για το υπό συζήτηση δομικό πρότυπο, ιδίως μάλιστα αν ληφθεί υπ’ όψιν και το ότι σε ένα σημείο του *Der Klassische Stil* (ό.π., σ. 56) ο Rosen αναφέρεται ακροθιγώς σε μορφές σονάτας χωρίς “θεματική *επεξεργασία*”.

<sup>654</sup> Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 29 κ.εξ.

<sup>655</sup> Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 28-29 και 106-107, καθώς και *Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 110.

<sup>656</sup> Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 106-107 και κυρίως 108-110.

<sup>657</sup> Ό.π., σ. 28-29 και 107.

<sup>658</sup> Ό.π., σ. 107-108.

<sup>659</sup> Ό.π., σ. 112. Ο Rosen επισημαίνει ακόμη με αυτήν την αφορμή ότι ο τύπος σονάτας χωρίς *επεξεργασία* μοιράζεται με τις μορφές ρόντο την άμεση επαναφορά της κύριας τονικότητας μετά το τέλος της *εκθέσεως*.

<sup>660</sup> Το ίδιο ζήτημα πραγματεύεται επίσης ο James Hepokoski, στο άρθρο του “Back and Forth from *Egmont*: Beethoven, Mozart, and the Nonresolving Recapitulation”, *19<sup>th</sup>-Century Music* XXV/2-3, 2001-2002, σ. 142-143. Για την διάκριση ανάμεσα σε α) μια σονάτα χωρίς *επεξεργασία* που ολοκληρώνεται με μια *coda* βασισμένη στο κύριο θέμα και β) σε μια μεικτή μορφή ρόντο και “σονατίνας” του τύπου A B A B A, ο Hepokoski προτείνει τρία κριτήρια: τα δύο πρώτα εξ αυτών (η παρεμβολή ενός συνδετικού περάσματος πριν την τρίτη εμφάνιση του κυρίου θέματος και ιδίως ο “χαρακτήρας ρόντο” του τελευταίου στην περίπτωση της μεικτής μορφής ρόντο και σονάτας χωρίς *επεξεργασία*) δεν είναι βέβαια ιδιαίτερος εύστοχα ούτε δεσμευτικά, το τρίτο όμως (η δομική αρτιότητα της τρίτης εμφάνισης του κυρίου θέματος) συνιστά πράγματι ένα ουσιαστικό και ασφαλέστερο κριτήριο διάκρισης, αφού οι διαδικασίες αναδόμησης και ελεύθερης ανάπτυξης με αρκετές παρεκκλίσεις από το αρχικό θεματικό πρότυπο προσιδιάζουν σαφώς σε μια *coda*, όχι όμως και στην τελική επαναφορά του κυρίου θέματος ενός ρόντο, όπου βέβαια μόνο ποικιλιακού χαρακτήρος παραλλαγές είναι δυνατές.

Οι απόψεις του Rosen άσκησαν σημαντική επίδραση κυρίως εντός του αμερικανικού χώρου,<sup>661</sup> όπου πάντως τα τελευταία χρόνια παρατηρούνται ορισμένες απόπειρες κριτικής ανακατασκευής και επαναξιολόγησης των βασικών αρχών της θεωρίας του. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του James Herokoski (γεν. 1946), ο οποίος σε δύο πρόσφατα εκτενή άρθρα του επιχειρεί να καταδείξει κάποιες αδυναμίες των αξιωμάτων του Rosen ως προς την επίλυση των “δομικών διαφωνιών”. Ως θεωρητική αφετηρία λαμβάνεται και εδώ το αρμονικό υπόβαθρο της σονάτας και δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στον δομικό ρόλο των κύριων πτώσεων-τομών (πρβλ. Ratner): η *έκθεση* διαιρείται σε δύο τμήματα με την μεσολάβηση μιας “ενδιάμεσης τομής”, ενώ η *επεξεργασία* και η *επανεκθεση* χωρίζονται από ένα σημείο “διακοπής” επί της δεσπόζουσας της κύριας τονικότητας. Από την άλλη πλευρά, τόσο η *έκθεση* όσο και η *επανεκθεση* κατευθύνονται προς μια καθοριστικής σημασίας τέλεια πτώση, με την διαφορά ότι στην *έκθεση* η πτώση αυτή πραγματοποιείται σε τονικότητα διαφορετική της αρχικής, δίνοντας έτσι μιαν “υπόσχεση” που “εκπληρώνεται” αργότερα στην *επανεκθεση*, στο περιβάλλον πλέον της κύριας τονικότητας. Τα θεματικά στοιχεία έχουν υποδεέστερο, συμπληρωματικό ρόλο: το πρώτο τμήμα της *εκθέσεως* γίνεται αντιληπτό ως “εκκίνηση”, χάρη στην παρουσίαση του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα, και συνεχίζεται με την (μετατροπική ή μη-μετατροπική) μετάβαση που συνίσταται σε “μορφώματα επέκτασης” του κυρίου θέματος ή σε “σειρές μορφωμάτων που επιτείνουν την ενέργεια” της αρχικής θεματικής ιδέας· το δεύτερο τμήμα συνιστά με την σειρά του μια “επανεκκίνηση” στην “νέα” τονικότητα με το δευτερεύον (συχνά λυρικό) θέμα, ενώ μετά την τέλεια πτώση προστίθεται ένα καταληκτικό “παράρτημα” (πρβλ. Koch) ή μια ομάδα “συμπληρωματικών ιδεών” (πρβλ. Reicha) σε παράταξη, ενεργητικού χαρακτήρος ως επί το πλείστον· στην *επεξεργασία* αναπτύσσεται πρωτίστως το κύριο θέμα, ενδεχομένως εναλλασσόμενο και με το υλικό της μεταβάσεως· τέλος, η *επανεκθεση* ανοίγει με την επαναφορά του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα ως χειρονομία “επανεναρξης”, παρ’ ότι βέβαια το πρώτο της τμήμα μπορεί εδώ να εμφανισθεί ανασυντεθειμένο (με την μετάβαση να στρέφεται προς την υποδεσπόζουσα ή να παραλείπεται εντελώς), ενώ το δεύτερό της τμήμα επιφέρει οπωσδήποτε την “αρμονική λύση” του δευτερεύοντος θέματος και της κατακλείδας στην κύρια τονικότητα.<sup>662</sup>

Το ζήτημα λοιπόν που απασχολεί πρωτίστως τον Herokoski αφορά σε περιπτώσεις έργων στα οποία αίρεται η θεμελιώδης “αρχή της σονάτας”, δηλαδή της τονικής επαναφοράς όλων των σημαντικών θεματικών ιδεών που παρουσιάσθηκαν για πρώτη φορά σε τονικότητα διαφορετική της κύριας.<sup>663</sup> Αυτό μπορεί να συμβεί τελικά με δύο τρόπους: είτε με την απουσία επαναφοράς μιας τέτοιας θεματικής ιδέας, είτε με την επανεκθέσή της σε τονικότητα διαφορετική της κύριας.<sup>664</sup> Θέματα λοιπόν που εμφανίζονται άπαξ στην έναρξη ή στην πορεία της *επεξεργασίας*, χωρίς να επανεκτίθενται οπουδήποτε αλλού, μπορούν απλώς να αιτιολογηθούν ως “επεισόδια”.<sup>665</sup> Ο Herokoski απορρίπτει την ιδέα ότι η “δομική διαφωνία” που προκαλείται από ένα “νέο” θέμα στην *επεξεργασία* μπορεί να επιλυθεί με μια τονική επαναφορά του ιδίου στην *coda*, επειδή ερμηνεύει το φαινόμενο αυτό επί τη βάση άλλων τεχνικών προδιαγραφών της σονάτας, περισσότερο θεματικής παρά αρμονικής φύσεως. Συγκεκριμένα, θεωρεί ότι η επανεμφάνιση του “νέου” αυτού θέματος στην *coda* συνιστά μια

<sup>661</sup> Πρβλ. Φιτσιώρη, ό.π., σ. 49.

<sup>662</sup> Οι προαναφερόμενες πληροφορίες εξάγονται από τα διαγράμματα που παραθέτει ο Herokoski, “Back and Forth from *Egmont*...”, ό.π., σ. 129. Για την επεξήγηση των συμβόλων, βλ. ό.π., σ. 128· σχετικά δε με την προέλευση των όρων που χρησιμοποιούνται για την κατακλείδα της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως* από τους Koch και Reicha, βλ. επίσης Herokoski, “Beyond the Sonata Principle”, ό.π., σ. 136.

<sup>663</sup> Herokoski, “Beyond the Sonata Principle”, ό.π., σ. 92-94. Στο ίδιο κείμενο (ό.π., σ. 100-103) ο συγγραφέας αποδίδει την διατύπωση της “αρχής της σονάτας” με αυτήν ακριβώς την έννοια στον Edward T. Cone (*Musical Form and Musical Performance*, Norton, New York 1968) και στην συνέχεια εξετάζει την περαιτέρω ανάπτυξη της μέχρι τον Rosen (βλ. ό.π., σ. 118 κ.εξ.).

<sup>664</sup> Herokoski, “Beyond the Sonata Principle”, ό.π., σ. 94 και 96.

<sup>665</sup> Για σχετικά παραδείγματα, βλ. Herokoski, “Beyond the Sonata Principle”, ό.π., σ. 104-108.

διεύρυνση της πρακτικής της κυκλικής επαναφοράς (“περιστροφής”) των θεμάτων από ενότητα σε ενότητα – ιδέα καταφανώς απορρέουσα από την έννοια της “Anlage” του Koch και συμβατή οπωσδήποτε με τον χαρακτηρισμό της *επεξεργασίας* ως “τροποποιημένης εκθέσεως” – σε ανώτερο επίπεδο, στο πλαίσιο δηλαδή μιας υπερκείμενης θεματικής αντιστοίχισης ανάμεσα σε *έκθεση συν επεξεργασία* και σε *επανεκθεση συν coda*: παράλληλα, η τονική επαναφορά του “νέου” θέματος στην *coda* αποδίδεται πλέον στην αρμονική φύση της τελευταίας αυτής ενότητας. Κατά συνέπεια, ο Herokoski δεν δέχεται ότι η *coda* μπορεί όντως να λειτουργήσει ως προέκταση της *επανεκθέσεως*, με το να επιλύει δηλαδή όσες “δομικές διαφωνίες” εξακολουθούν να παραμένουν σε εκκρεμότητα μετά την ολοκλήρωση της τρίτης μακροδομικής ενότητας, και γι’ αυτό εισηγείται έναν περιορισμό της “αρχής της σονάτας” μόνο στην σχέση της *εκθέσεως* προς την *επανεκθεση*, δίνοντας επομένως ιδιαίτερη έμφαση στον προαιρετικό χαρακτήρα της *coda*.<sup>666</sup>

Τί γίνεται όμως με τις θεματικές ιδέες της δεύτερης ομάδος της *εκθέσεως* που δεν εμφανίζονται στην *επανεκθεση*; Ο Herokoski εξάγει δύο αξιώματα από τις σχετικές με αυτό το ζήτημα αναφορές του Rosen. Το πρώτο βέβαια, σύμφωνα με το οποίο «τα αριστουργήματα είθισται να μην παρέχουν στην επεξεργασία μια “πλεοναστική” παράθεση στην τονική ενός μορφώματος από την δευτερεύουσα ή την καταληκτική ομάδα, μόνο και μόνο για να ακουσθεί αυτό ξανά στην επανεκθεση»,<sup>667</sup> μοιάζει αρκετά παράδοξο, αφού ερμηνεύει την αποφυγή μιας “ιδιοτυπίας” της *επεξεργασίας* ως αίτιο για την πραγμάτωση της αναμενόμενης λειτουργίας της *επανεκθέσεως*, ενώ στην πραγματικότητα η ιδιοτυπία αυτή θα έπρεπε να εκλαμβάνεται αναδρομικώς ως συνέπεια της αδυναμίας εκπλήρωσης μιας εκ των “καταστατικών” υποχρεώσεων της *επανεκθέσεως* που εξομαλύνεται χάρη στην εκ των προτέρων εκχώρησή της στην *επεξεργασία*! Η ουσία πάντως του αξιώματος αυτού έγκειται στην δέσμευση που αναλαμβάνει το υλικό του δευτέρου τμήματος της *εκθέσεως* να επανεμφανισθεί στην κύρια τονικότητα μία μόνο φορά κατά την περαιτέρω εξέλιξη του κομματιού, εν αντιθέσει προς το κύριο θέμα που μπορεί να επανέλθει δύο (τουλάχιστον) φορές στην αρχική τονικότητα: ως “άμεση επαναφορά” ή “ψευδής επανεκθεση” εντός της *επεξεργασίας* αλλά και ως πραγματική επανεκθεση στην έναρξη της τρίτης ενότητας.<sup>668</sup> Το γεγονός αυτό φανερώνει λοιπόν, κατά τον Herokoski, την ιδιαίτερη δομική σημασία της πλάγιας θεματικής ομάδος, με την οποία άλλωστε πραγματώνονται οι δύο καίριες μακροδομικές πτώσεις (προς επικύρωση της δευτερεύουσας και της κύριας τονικότητας).<sup>669</sup>

<sup>666</sup> Ο.π., σ. 108-112. Η ιδέα της “περιστροφής” ή – καλύτερα διατυπωμένης, κατά την γνώμη μου – της κυκλικής επαναφοράς του θεματικού υλικού από ενότητα σε ενότητα αναπτύσσεται εν συντομία και στο άλλο άρθρο του Herokoski, “Back and Forth from *Egmont*...”, ό.π., σ. 128· στο “Beyond the Sonata Principle” (ό.π., σ. 129), εξ άλλου, εμφανίζεται μεμονωμένα ο όρος “Anlage”, με την έννοια του θεματικού σχεδιασμού της *εκθέσεως*, δίχως όμως οποιασδήποτε αναφορά στον Koch ή περαιτέρω ανάπτυξη.

<sup>667</sup> Herokoski, “Beyond the Sonata Principle”, ό.π., σ. 131.

<sup>668</sup> Ο.π., σ. 131-132. Θα προσέθετα μάλιστα ότι ανάλογη δυνατότητα υφίσταται και στην *coda*.

<sup>669</sup> Herokoski, “Beyond the Sonata Principle”, ό.π., σ. 134. Ο Herokoski αναφέρει επιπροσθέτως τέσσερις προϋποθέσεις ως προς τον τρόπο με τον οποίο μπορεί να πραγματοποιηθεί αυτή η λειτουργία “επανεκθέσεως” εντός της *επεξεργασίας* και τις συνέπειές της: α) ως επί το πλείστον, η ιδέα που “επανεκτίθεται” πρώτα είναι η πρώτη της πλάγιας θεματικής ομάδος, προκειμένου οι υπόλοιπες να οδηγήσουν αργότερα την *επανεκθεση* στην τελική της πτώση, σύμφωνα με τις προδιαγραφές της *εκθέσεως*; β) μια πλάγια ιδέα “επανεκτίθεται” στην *επεξεργασία* κατά τρόπον “ατελή” ή “ελαττωματικό” (π.χ. στην ομώνυμη ελάσσονα τονικότητα); γ) η παράθεση υλικού από την πλάγια θεματική ομάδα στην *επεξεργασία* προσδίδει σε αυτήν ιδιαίτερη λειτουργική αξία, αφού η πρακτική αυτή εφαρμόζεται μάλλον σπάνια περί το 1800, οπότε στην *επεξεργασία* γίνονται κατά κανόνα αναφορές στο κύριο θέμα, στο υλικό της μεταβάσεως είτε σε αυτό της κατακλείδας της *εκθέσεως* (η διαπίστωση αυτή έχει πάντως περιορισμένη ισχύ, αφού έρχεται σε αντίθεση με την πρακτική της κυκλικής επαναφοράς του θεματικού υλικού από ενότητα σε ενότητα που εφαρμόζεται γενικότερα κατά το δεύτερο ήμισυ του 18<sup>ου</sup> αιώνας); τέλος, δ) η μεμονωμένη παράθεση κάποιας καταληκτικής ιδέας με λειτουργία “επανεκθέσεως” στην *επεξεργασία* είναι εξαιρετικά ασυνήθιστη, διότι το υλικό της κατακλείδας δεν προσλαμβάνει την ίδια δομική σημασία με εκείνο της πλάγιας θεματικής ομάδος, αφού συνιστά μονάχα ένα “παράρτημα” μετά την πραγματοποίηση της ισχυρής τελικής πτώσεως της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως* (βλ. ό.π., σ. 135-137).

Το δεύτερο αξίωμα είναι η (λογικότερη) αντιστροφή του πρώτου και μάλιστα προκύπτει κατά τρόπον αμεσότερο από τον Rosen: «τα ποιοτικά μουσικά έργα είθισται να μην παραλείπουν στην επανέκθεση τονικές παραθέσεις των δευτερευόντων και καταληκτικών μορφωμάτων που ακούσθηκαν προηγουμένως [στην *έκθεση*], εκτός αν υπάρχει κάπου αλλού μια αντισταθμιστική τονική παράθεση του μορφώματος που απουσιάζει [από την *επανεκθεση*]».<sup>670</sup> Παρ' όλα αυτά, ο Herokoski υποστηρίζει ότι αυτό το αξίωμα είναι περισσότερο αμφίβολο από το προηγούμενο, καθώς σε ορισμένες (έστω και εξαιρετικές) περιπτώσεις παρατηρείται ότι ένα θεματικό στοιχείο της δευτερεύουσας ομάδος της *εκθέσεως* δεν επανεμφανίζεται πουθενά.<sup>671</sup> Αυτή η έλλειψη αποδίδεται τελικά στην ανασύνθεση του πλαγίου θέματος στην *επανεκθεση* κατά τρόπον τέτοιον, ώστε αυτό να μην παραπέμπει άμεσα στα δεδομένα της *εκθέσεως*: πρόκειται, ειδικότερα, είτε για την ανάπτυξη ενός “αντιπροσωπευτικού” τμήματος του αρχικού υλικού, η οποία επιφέρει μια γενικότερη δομική ανάπλαση στο σημείο αυτό, είτε ακόμη για την αντικατάσταση μέρους του υλικού της *εκθέσεως* από λειτουργικώς ισοδύναμο νέο υλικό στην *επανεκθεση*.<sup>672</sup> Επομένως, ο Herokoski υπονομεύει την βασική αρχή του Rosen, όχι τόσο για να καταρρίψει την αρμονική λειτουργικότητα της “αρχής της σονάτας”, όσο κυρίως για να υποδείξει κάποιους περιορισμούς στην εφαρμογή της και να άρει την απολυτότητά της.

Εξίσου σημαντική συμβολή προς την ίδια κατεύθυνση συνιστά και η διερεύνηση της αποτυχίας του υλικού της δευτερεύουσας θεματικής ομάδος να επανεκτεθεί και να “λυθεί” στην κύρια τονικότητα, φαινόμενο που ο Herokoski χαρακτηρίζει ως “επανεκθεση χωρίς τονική λύση” (“nonresolving recapitulation”) και το οποίο είναι μεν αρκετά σπάνιο περί το 1800, αλλά εξαιρετικά ενδιαφέρον από ερμηνευτικής απόψεως.<sup>673</sup> Εν προκειμένω λοιπόν, ο Herokoski ταξινομεί τέτοιου είδους τεχνικές σε τρεις κατηγορίες. Η πρώτη, βέβαια, εντάσσεται εδώ καταχρηστικά, αφού αφορά σε σονάτες με κύρια τονικότητα στον ελάσσονα τρόπο, δευτερεύουσα στον μείζονα και *επανεκθεση* που εμμένει στην αρχική (ελάσσονα) τονικότητα, δίχως δηλαδή να εκπληρώνει την προσδοκία (;) ενός “αίσιου τέλους”.<sup>674</sup> Οι άλλες δύο κατηγορίες καλύπτουν τις περιπτώσεις α) αποφυγής της τέλει πτώσεως εντός της δευτερεύουσας θεματικής ομάδος, τόσο στην *έκθεση* όσο και στην *επανεκθεση*, και β) *επανεκθέσεων* που καταλήγουν σε τονικότητα διαφορετική της κύριας.<sup>675</sup> Αλλά και η πρώτη

<sup>670</sup> Herokoski, “Beyond the Sonata Principle”, ό.π., σ. 131.

<sup>671</sup> Ό.π., σ. 140. Για σχετικά παραδείγματα, βλ. ό.π., σ. 140-149.

<sup>672</sup> Ό.π., σ. 146-148. Ο Herokoski ονομάζει τις δύο αυτές συνθετικές δυνατότητες ως “συνεκδοχική στρατηγική” (υπό την έννοια της αντιπροσώπευσης ορισμένων θεματικών ιδεών από την βασική της πλάγιας ομάδος) και “στρατηγική υποκατάστασης”, αντιστοίχως, και τις εντάσσει στην ευρύτερη έννοια των “στρατηγικών αποδόμησης” της μορφής σονάτας. Άλλη σχετική – και ασφαλώς ακόμη πιο δραστική – δυνατότητα αφορά στην απαλοιφή ολόκληρης της δευτερεύουσας και της καταληκτικής θεματικής ομάδος από την *επανεκθεση* (ό.π., σ. 150), η οποία ωστόσο προϋποθέτει και την ταυτόχρονη απουσία *επεξεργασίας*, καταλήγοντας έτσι στο “υβρίδιο” σονάτας και τριμερούς ασματικής μορφής που έχει ήδη σχολιασθεί με αφορμή την υποτιθέμενη “σονάτα χωρίς *επεξεργασία* και με περικεκομμένη *επανεκθεση*” του Carlin. Πέραν των διαδικασιών αυτών καθώς και της “επανεκθέσεως χωρίς τονική λύση” που εξετάζεται στην ακόλουθη παράγραφο, ο Herokoski αναφέρεται επιγραμματικά και σε άλλες “στρατηγικές αποδόμησης” της μορφής σονάτας, όπως στην σύμπτυξη, στην διεύρυνση και στην αναδιάταξη μεμονωμένων τμημάτων που διαφοροποιούν δραστικά κατά το μάλλον ή ήττον την *επανεκθεση* από την *έκθεση* (“Back and Forth from *Egmont*...”, ό.π., σ. 128).

<sup>673</sup> Herokoski, “Back and Forth from *Egmont*...”, ό.π., σ. 128.

<sup>674</sup> Ό.π., σ. 151-152. Η συμπερίληψη του πρώτου αυτού τύπου στην προβληματική της “επανεκθέσεως χωρίς τονική λύση” συνιστά αναμφίβολα μεγάλο ατόπημα εκ μέρους του Herokoski! Από μεθοδολογικής απόψεως, ακόμη και ο ίδιος παραδέχεται την αδυναμία της τοποθέτησής του – και μάλιστα τόσο στην αρχή όσο και στο τέλος της σχετικής πραγμάτευσης. Αλλά και από ιστορικής πλευράς, η προσδοκία του “αίσιου τέλους” (με την ομώνυμη μείζονα στην θέση της αρχικής ελάσσονος τονικότητας για την *επανεκθεση* των πλαγίων και καταληκτικών θεμάτων) διαμορφώνεται μόνο κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα (βλ. Reicha), επομένως δεν μπορεί να ληφθεί υπ' όψιν ως κριτήριο αξιολόγησης του κλασσικού ρεπερτορίου, όπου τέτοια προσδοκία απλώς δεν υφίσταται.

<sup>675</sup> Herokoski, “Back and Forth from *Egmont*...”, ό.π., σ. 152-153. Σε άλλο σημείο της μελέτης του, ο Herokoski (ό.π., σ. 130-131) επισημαίνει ότι μια “επανεκθεση χωρίς τονική λύση” προϋποθέτει την

εξ αυτών πάλι μου φαίνεται υπερβολική, στον βαθμό που η απουσία μιας ισχυρής τέλειας πτώσεως στην κατάληξη του πλαγίου θέματος δεν σημαίνει ότι το “δεύτερο ήμισυ” της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως* δεν παγιώνεται σε κάποια τονικότητα! Το πρόβλημα εδώ συνίσταται βέβαια στο ότι η καταληκτική αρμονική λειτουργία της *επανεκθέσεως* μετατίθεται αναγκαστικά στην *coda*, η οποία πλέον ανακτά λειτουργικό ρόλο στο πλαίσιο της μακροδομής. Αυτή η δομική αναγκαιότητα της *coda* αναδεικνύεται όμως ακόμη περισσότερο στην τελευταία περίπτωση, όπου εκτός της τελικής πτωτικής επικύρωσης προέχει κατ’ αρχάς η οριστική επαναφορά της κύριας τονικότητας.<sup>676</sup> Αν ωστόσο η λειτουργική ενσωμάτωση της κατ’ αρχήν προαιρετικής *coda* στην συνολική μακροδομή της σονάτας επιβάλλεται για τονικούς λόγους, τότε γιατί ο Hepokoski αρνείται στην *coda* την ίδια ουσιαστικά δυνατότητα στην περίπτωση μιας θεματικής ιδέας που χρίζει “επανεκθέσεως”; Η αντίφαση αυτή επιφέρει εν τέλει ένα ακόμη πλήγμα στην αξιοπιστία της αρμονικής θεμελίωσης της μορφής σονάτας.

Η κυριότερη πάντως συμβολή του Hepokoski (σε συνεργασία με τον Warren Darcy) στην συζήτηση γύρω από τις μορφές σονάτας αφορά στην διάκριση πέντε διαφορετικών μορφολογικών τύπων, οι οποίοι όμως αναπτύσσονται με λεπτομέρειες σε ένα βιβλίο που δεν είναι ακόμη διαθέσιμο.<sup>677</sup> Σύμφωνα τουλάχιστον με τις υπαινικτικές πληροφορίες που έχουν μέχρι στιγμής διαρρεύσει, η προτεινόμενη τυπολογία έχει ως εξής: ο *τύπος 1* αναφέρεται στην σονάτα χωρίς *επεξεργασία*, ο *τύπος 2* καλύπτει τις “διμερείς” σονάτες χωρίς “πλήρεις” *επανεκθέσεις*, ο *τύπος 3* συνίσταται στην βασική “σχολική” μορφή σονάτας, ο *τύπος 4* αφιερώνεται σε “υβρίδια” σονάτας και ρόντο, ενώ ο *τύπος 5* περιλαμβάνει τις “προσαρμογές της μορφής σονάτας στα κοντσέρτα”.<sup>678</sup> Είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον το ότι οι Hepokoski και Darcy ανάγουν τις μορφές σονάτας στα πέντε κύρια δομικά πρότυπα που προτείνονται και στην παρούσα εργασία, με την μόνη διαφορά ότι τοποθετούν τον βασικό τριμερή τύπο σονάτας στην τρίτη θέση και εκείνον χωρίς *επεξεργασία* στην πρώτη, προκειμένου οι *τύποι 1-4* να ακολουθούν μια συνεχή πορεία από τον απλούστερο προς τον συνθετότερο, η οποία όμως – κατά την γνώμη μου – υποβαθμίζει την κανονιστική σημασία του τριμερούς τύπου σονάτας προς όφελος μιας απόλυτα συστηματικής προσέγγισης. Όσον αφορά δε στον διμερή τύπο σονάτας (*τύπος 2*), στο άρθρο “Beyond the Sonata Principle” αναφέρεται ότι η δεύτερη ενότητα αποτελείται από *επεξεργασία* και “ημιτελή” *επανεκθεση* μόνο του δευτέρου τμήματος της *εκθέσεως*, καθώς επίσης ότι η παράθεση υλικού του δευτερεύοντος θέματος στην *επεξεργασία* είναι ακόμη πιο σπάνια απ’ ό,τι στον βασικό τριμερή τύπο σονάτας, εξαιτίας της αρμονικής-δομικής σημασίας που αποδίδεται στο πλάγιο θέμα.<sup>679</sup> Βέβαια, εδώ έχουμε και πάλι την αρμονικής φύσεως αιτιολόγηση ενός φαινομένου, το οποίο κάλλιστα θα μπορούσε να ερμηνευθεί και με θεματικούς όρους, στην βάση της κυκλικής επαναφοράς του υλικού της πρώτης μακροδομικής ενότητας στην – ενιαία, παρά την διττή της λειτουργία – δεύτερη.

---

ολοκλήρωση του πλαγίου θέματος – με ή χωρίς τέλεια πώση – σε τονικότητα διαφορετική της κύριας. Τουναντίον, αν το πλάγιο θέμα ξεκινήσει μεν από μια διαφορετική τονικότητα, αλλά στην συνέχεια επαναπροσεγγίσει σταδιακά την κύρια, τότε γίνεται λόγος μόνο για μια παροδική τονικοποίηση δίχως δομικές συνέπειες, η οποία άλλωστε είναι πιθανόν να αντιστοιχεί και στον αρμονικό σχεδιασμό μιας “εκθέσεως τριών τονικοτήτων”.

<sup>676</sup> Hepokoski, “Back and Forth from *Egmont*...”, ό.π., σ. 134 και 153. Στο ίδιο αυτό φαινόμενο είχε αναφερθεί πολύ παλαιότερα και ο Birnbach, περιορίζοντας όμως το εύρος της εφαρμογής του σε δείγματα γραφής με κύρια τονικότητα στον ελάχιστο τρόπο και μόνον.

<sup>677</sup> Πρόκειται για το προϊόν της συνεργασίας του James Hepokoski με τον Warren Darcy, που με τίτλο *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata* τελεί υπό έκδοση από τον οίκο Oxford University Press της Νέας Υόρκης (βλ. σχετικά: Hepokoski, “Beyond the Sonata Principle”, ό.π., σ. 96, καθώς και “Back and Forth from *Egmont*...”, ό.π., σ. 127). Προξενεί βέβαια κατάπληξη το γεγονός ότι η έκδοσή του έχει ανακοινωθεί ήδη από το 2002, αλλά μέχρι στιγμής (στις αρχές του 2005) δεν έχει ακόμη πραγματοποιηθεί.

<sup>678</sup> Βλ. Hepokoski, “Beyond the Sonata Principle”, ό.π., σ. 137.

<sup>679</sup> Ό.π., σ. 137-138.