

Το εξελικτικό μοντέλλο από τον “μπαροκικό” και “προκλασσικό” διμερή προς τον “κλασσικό” τριμερή τύπο σονάτας, σύμφωνα με το οποίο ο βασικός τύπος της σονάτας κατάγεται από το διμερές δομικό πρότυπο των χορών της σουίτας του ύστερου μπαρόκ, μπορεί περαιτέρω να ανιχνευθεί στον Wallace Berry, ο οποίος υποστηρίζει ότι αυτή η “διμερής μορφή” του ύστερου μπαρόκ διατηρείται κατ’ αρχάς και στην προκλασσική σονάτα, αλλά με την πάροδο του χρόνου η δεύτερη ενότητά της τείνει να διαχωρισθεί με ολοένα μεγαλύτερη σαφήνεια σε *επεξεργασία* και *επανεκθέση*. Σε αντίθεση όμως προς τον Rosen, ο Berry αιτιολογεί θεματικά αυτήν την διαφοροποίηση: η μορφή σονάτας καθίσταται τριμερής από την στιγμή που διαθέτει πλέον μιαν αυτόνομη και εκτενή μεσαία ενότητα *επεξεργασίας* με πλούσια θεματική ανάπτυξη, στην θέση της παλαιότερης πρώτης υποενότητας μετά την διπλή διαστολή που ήταν σχετικώς σύντομη και μάλλον “ασήμαντη” ως προς το (αναπτυξιακό) περιεχόμενό της.⁶⁸⁰ Παρεμφερής είναι επίσης η άποψη των Siegmund Levarie (γεν. 1914) και Ernst Levy (1895-1981), οι οποίοι μάλιστα διατείνονται ότι ο αρμονικός σχεδιασμός του διμερούς – από θεματικής επόψεως – τύπου σονάτας είναι πάντοτε τριμερής (λαμβάνοντας υπ’ όψιν τους προφανώς τους σταθμούς και όχι την πορεία από την αρχική προς μια ξένη τονικότητα και το αντίστροφο). Ως εκ τούτου, ο μετασχηματισμός της μορφής αυτής από διμερή σε τριμερή συντελείται αποκλειστικά χάρη στον ολοένα και πιο καταλυτικό ρόλο των “θεμάτων”: από την απλή υφολογική, μελωδική είτε δυναμική μεταβολή στο δεύτερο τμήμα της πρώτης ενότητας διαμορφώνεται σταδιακά ένα ανεξάρτητο “δεύτερο θέμα”, ενώ στην θέση της απλής αρμονικής “επανεκθέσεως” του διμερούς τύπου εμφανίζεται αργότερα στον τριμερή μια πλήρης θεματική *επανεκθέση* στην κύρια τονικότητα.⁶⁸¹

Η ίδια εξελικτική ιδέα παρουσιάζεται συχνά και στην γερμανική βιβλιογραφία, όπου μάλιστα επιβάλλεται ακόμη και σε επίπεδο ορολογίας: στον Carl Dahlhaus (1928-1989), για παράδειγμα, ο διμερής τύπος ονομάζεται “μορφή σουίτας”, ενώ ο όρος “μορφή σονάτας” αναφέρεται αποκλειστικά στον τριμερή τύπο.⁶⁸² Ο Dahlhaus, επιπροσθέτως, θεωρεί ότι η αντιστροφή της αρμονικής πορείας των δύο ενότητων της “μορφής σουίτας” σε σχέση με τον θεματικό παραλληλισμό τους ενέχει ήδη κάποια ένταση, η οποία ενισχύεται περαιτέρω στην “μορφή σονάτας”, *πρώτον*, με την σαφή διαμόρφωση ενός πλαγίου ή αντιθετικού θέματος στην *έκθεση*, *δεύτερον*, με την ανάδειξη της θεματικής *επεξεργασίας* σε κεντρικό σημείο “διαλεκτικής” και “διαπλοκής” των δύο θεμάτων, και *τρίτον*, με την εμφαντική χειρονομία της διπλής επαναφοράς της αρχικής τονικότητας με το κύριο θέμα.⁶⁸³ Εντούτοις, ο ίδιος υποδεικνύει στην συνέχεια μια σειρά σοβαρών προβλημάτων που παρουσιάζονται σε αυτήν την εξελικτική πρόταση και τα οποία μπορούν να συνοψισθούν στα ακόλουθα σημεία: α) οι τρεις προαναφερόμενες προϋποθέσεις δεν λαμβάνουν χώραν ταυτοχρόνως στην ιστορική διαδρομή της μορφής σονάτας· β) η εμφάνιση του πλαγίου θέματος στην *επεξεργασία* μπορεί να επέχει μόνο λειτουργία “επεισοδίου” και προσωρινής διακοπής της ανάπτυξης του κυρίου θέματος (πρβλ. τον δεύτερο τύπο *επεξεργασίας* του Koch), δίχως έτσι να διαμορφώνει μια διαλεκτική σχέση ανάμεσα στις δύο βασικές θεματικές ιδέες· γ) αντί του θεματικού δυϊσμού, εύλογα μπορεί κανείς να εκλάβει ως ουσιώδη δομική αρχή της μορφής σονάτας την τονική αντίθεση της *εκθέσεως*, η οποία αίρεται κατόπιν στην μετατροπική πορεία της *επεξεργασίας*· δ) η *επεξεργασία* δεν είναι απαραίτητο να διαμορφώνει μια διαλεκτική θεματική αντίθεση, αλλά μπορεί απλώς να εκπληρώνει το αίτημα μιας “αρχιτεκτονικής” ισορροπίας, ως κεντρική αντιθετική ενότητα· και ε) η ίδια η έννοια της “διαλεκτικής” στην μουσική είναι πολύ

⁶⁸⁰ Berry, *ό.π.*, σ. 230-231. Πρβλ. επίσης Φιτσιώρη, *ό.π.*, σ. 49.

⁶⁸¹ Levarie – Levy, *ό.π.*, σ. 299-301.

⁶⁸² Βλ. σχετικά Dahlhaus, “Der rhetorische Formbegriff...”, *ό.π.*, σ. 173 και 175, κυρίως όμως την συμβολή του ίδιου “Beethoven und das »Formdenken« in der Instrumentalmusik”, στο: Carl Dahlhaus (επιμ.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber-Verlag (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 5), Laaber 1994 (zweite Auflage), σ. 365.

⁶⁸³ Dahlhaus, “Beethoven und das »Formdenken«...”, στο: Dahlhaus (επιμ.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, *ό.π.*, σ. 365.

ασαφής, ενώ ο ρόλος της *επεξεργασίας* καθορίζεται οπωσδήποτε και από το τί θα συμβεί παρακάτω στην *επανεκθεση* (κυρίως από το κατά πόσον το κύριο θέμα θα ξεκινήσει από την κύρια τονικότητα ή όχι).⁶⁸⁴ Με αυτά λοιπόν τα δεδομένα, αμφισβητείται εν τέλει έντονα η αρχική τοποθέτηση περί της εξελικτικής γραμμής από τον διμερή προς τον τριμερή τύπο σονάτας, ενώ παράλληλα ασκείται κριτική σε ορισμένες βασικές θέσεις της θεωρίας των μέσων του 19^{ου} αιώνας για την μορφή σονάτας, χωρίς ωστόσο να υπονομεύεται ο ρόλος της *επεξεργασίας* ως μεσαίας ενότητας στο πλαίσιο μιας κατ' αρχήν τριμερούς μακροδομής.

Στην “μορφή σουίτας” αναφέρονται επίσης οι Clemens Kühn και Wolfgang Gersthofer. Για τον Kühn, η διμερής αυτή μορφή βασίζεται πρωτίστως σε ένα διευρυμένο αρμονικό υπόβαθρο, στην δεύτερη ενότητα του οποίου περιλαμβάνεται οπωσδήποτε και μια πτώση σε έναν τρίτο αρμονικό σταθμό πριν την επαναφορά της κύριας τονικότητας, ενώ από την άλλη πλευρά διευκρινίζεται ότι η θεματική ομοιότητα της δεύτερης ενότητας προς την πρώτη δεν είναι τόσο δεσμευτική ώστε η ενότητα αυτή να λειτουργήσει συνολικά ως *επανεκθεση*.⁶⁸⁵ Στην ύπαρξη της ενδιάμεσης πτώσεως στην δεύτερη ενότητα αποδίδεται επίσης η μεγαλύτερη έκτασή της σε σχέση με την πρώτη, γεγονός που με την σειρά του οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η διάσπαση της δεύτερης αυτής ενότητας σε *επεξεργασία* (που μάλιστα διατηρεί την προαναφερόμενη ενδιάμεση πτώση ως τονικό στόχο) και *επανεκθεση* διαμόρφωσε τελικά το τριμερές πρότυπο της “μορφής σονάτας” του κλασικισμού.⁶⁸⁶ Στον Gersthofer, αντιθέτως, δεν υφίσταται ανάλογη υπόδειξη ενδιάμεσης πτώσεως στην δεύτερη ενότητα της “μορφής σουίτας”, παρά μόνον η περιβάλλουσα αρμονική πορεία από την δεσπόζουσα προς την τονική.⁶⁸⁷ Επιπλέον, ο ρόλος της δεύτερης ενότητας θεωρείται διττός: από θεματικής επόψεως διαμορφώνει μια “τροποποιημένη έκθεση” (δεδομένου του ότι εδώ επανεμφανίζονται σε ευρύτερη έκταση τα μοτιβικά περιεχόμενα της *εκθέσεως*), ενώ από αρμονικής πλευράς το πρώτο της “ήμισυ” μπορεί να εκληφθεί και ως “επεξεργασία” (δίχως πάντως αυτή να αναφέρεται οπωσδήποτε στην έννοια της μοτιβικής ανάπτυξης).⁶⁸⁸ Πέραν δε της ενάρξεως της δεύτερης ενότητας με το κύριο θέμα στην δευτερεύουσα τονικότητα, ο Gersthofer υποδεικνύει και την δυνατότητα μιας τρίτης επαναφοράς του ίδιου – και δη στην κύρια τονικότητα – στο πλαίσιο της “κατακλείδας”: το φαινόμενο αυτό εκλαμβάνεται όμως μόνον ως επίδραση της “αρχής του *ritornello*” και όχι ως διαμόρφωση μιας *coda*.⁶⁸⁹ Παρ’ όλα

⁶⁸⁴ Ο.π., σ. 366-367.

⁶⁸⁵ Kühn, ό.π., σ. 145. Ο τρίτος αρμονικός σταθμός, που εμφανίζεται στο μέσον της δεύτερης ενότητας, στον μεν μείζονα τρόπο είναι η ελάσσονα σχετική, ενώ στον ελάσσονα τρόπο μπορεί να είναι η μείζονα σχετική ή η ελάσσονα δεσπόζουσα, αναλόγως του ποιά εκ των δύο αξιοποιήθηκε ναυρίτερα ως δευτερεύουσα τονικότητα στην πρώτη ενότητα (και προεκτάθηκε επίσης στην έναρξη της δεύτερης). Ουσιαστικά, ο Kühn επιβεβαιώνει, αποσαφηνίζει και παράλληλα εμπλουτίζει κατά τι τις σχετικές αναφορές των Scheibe και Riepel. Από την άλλη πλευρά, θα ήταν απολύτως εσφαλμένο να αντιστοιχισθούν τα δεδομένα αυτά με τις πολύ παρεμφερείς αναφορές του Koch όσον αφορά στον αρμονικό στόχο της *επεξεργασίας* του τριμερούς τύπου σονάτας, δεδομένου του ότι για την σύντομη μορφή των δύο “κύριων περιόδων” ο Koch επισημαίνει κατηγορηματικά ότι η πιθανή προσέγγιση των τονικών αυτών κέντρων δεν επικυρώνεται πτωτικά.

⁶⁸⁶ Kühn, ό.π., σ. 148. Η εξελικτική αυτή θεώρηση συμπίπτει απολύτως με εκείνη του Reimer, ό.π., σ. 207.

⁶⁸⁷ Wolfgang Gersthofer, *Mozarts frühe Sinfonien (bis 1772): Aspekte frühklassischer Sinfonik*, Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg – Bärenreiter, Salzburg – Kassel 1993, σ. 46.

⁶⁸⁸ Ο.π., σ. 47-48. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το ότι ο όρος “τροποποιημένη έκθεση”, που προτείνεται εδώ για την δεύτερη ενότητα του διμερούς τύπου σονάτας, χρησιμοποιείται από τον Gersthofer (ό.π., σ. 65-66 και 216) και για την δεύτερη ενότητα του τριμερούς τύπου, στην περίπτωση που αυτή παρουσιάζει όλα τα σημαντικά θεματικά στοιχεία της *εκθέσεως* με την ίδια σειρά (πρώτα το κύριο θέμα στην δεσπόζουσα και έπειτα το πλάγιο θέμα στην σχετική ελάσσονα), σύμφωνα δηλαδή με τις προδιαγραφές του πρώτου τύπου *επεξεργασίας* στον Koch. Παρ’ ότι από μεθοδολογικής πλευράς η ταύτιση αυτή επιφέρει κάποια σύγχυση, θα πρέπει ωστόσο να παραδεχθούμε ότι δεν αντίκειται στην πραγματικότητα της εποχής, όπως αυτή μας παρουσιάζεται μέσω της έννοιας της “κύριας περιόδου” του Koch, στην οποία όντως κάθε μακροδομική ενότητα συνίσταται σε ένα κοινό θεματικό απόθεμα που προσαρμόζεται σε διαφορετικά κάθε φορά αρμονικά συμφραζόμενα (“Anlage”).

⁶⁸⁹ Gersthofer, ό.π., σ. 127-128. Συναφής προς το εν λόγω ζήτημα είναι επίσης η παράδοση της “βιεννέζικης *Ritornell-Sinfonie*”, η οποία – όπως αναφέρεται σε άλλο σημείο της μονογραφίας του Gersthofer (ό.π., σ. 216) –

αυτά, η ίδια ουσιαστικά δυνατότητα είχε υποδειχθεί δύο αιώνες νωρίτερα και από τον Galeazzi, ως μέσο διεύρυνσης της “coda” στο τέλος μιας διμερούς είτε τριμερούς μορφής σονάτας – αν και δίχως την παραμικρή αναφορά στην παράδοση της μορφής του κοντσέρτου. Συνεπώς, η ερμηνεία του Gersthofer φαίνεται να προσφέρει εδώ μια πιο ιστορική βάση κατανόησης αυτού του αρκετά ιδιότυπου φαινομένου.⁶⁹⁰

Ο όρος “μορφή σουΐτας” για τον διμερή τύπο σονάτας δεν αποδεικνύεται πάντως ιδιαίτερα εύστοχος. Η επιχειρηματολογία άλλωστε που αναπτύσσει ο Dahlhaus – στην βάση αναλυτικο-αισθητικών παρατηρήσεων – ενάντια στην υποτιθέμενη εξέλιξη από την διμερή “μορφή σουΐτας” στην τριμερή “μορφή σονάτας”, συμπληρώνει και ενισχύει κατ’ ουσίαν την ιστορική τεκμηρίωση του Heimes. Έτσι, η απόρριψη του εξελικτικού αυτού μοντέλλου συνεπάγεται την αποδέσμευση του διμερούς δομικού προτύπου από την σουΐτα του μπαρόκ και του τριμερούς από την σονάτα του κλασικισμού, αφού αμφότερες αυτές οι δομικές δυνατότητες συνυπάρχουν καθ’ όλην σχεδόν την διάρκεια του 18^{ου} αιώνας και δεν συνδέονται κατ’ αποκλειστικότητα με ένα συγκεκριμένο είδος. Ο Kühn, για παράδειγμα, παραδέχεται ότι η “μορφή σουΐτας” χρησιμοποιείται και σε πρώιμες σονάτες,⁶⁹¹ ενώ ο Gersthofer επισημαίνει ότι για τον ίδιο δομικό τύπο (για τον οποίο στην αγγλοσαξωνική βιβλιογραφία έχει επικρατήσει ο ουδέτερος όρος “διμερής μορφή”) υπάρχει περιγραφή του Scheibe,⁶⁹² στην οποία όμως – ως γνωστόν – εξετάζεται η μορφή ενός συμφωνικού μέρους και όχι μιας σουΐτας του μπαρόκ! Όλα αυτά συνιστούν λοιπόν σαφείς ενδείξεις περί της ακαταλληλότητας του – βεβαρημένου, από ιστορικής και ειδολογικής πλευράς, αλλά συνάμα και εξαιρετικά ασαφούς – όρου “μορφή σουΐτας” για ένα διμερές δομικό πρότυπο που, ανεξαρτήτως της προελεύσεώς του, στα μέσα του 18^{ου} αιώνας έχει πλέον καταστεί αναπόσπαστο μέλος των πιο αντιπροσωπευτικών ειδών του νέου “προκλασσικού” ύφους.

Τρεις ακόμη πηγές, σχετικές με τον διμερή τύπο σονάτας, αξίζουν μνείας στο σημείο αυτό. Κατ’ αρχάς, στην εκδοθείσα το 1970 μελέτη του Jürgen Hunkemöller (γεν. 1939) για τις νεανικές σονάτες για πληκτροφόρο με προαιρετική συνοδεία βιολιού ή φλάουτου του Mozart, ο διμερής τύπος σονάτας εξετάζεται αρκετά διεξοδικά μέσα από συγκεκριμένα παραδείγματα, παρά το γεγονός ότι δεν διακρίνεται από τον τριμερή. Ο συγγραφέας τονίζει πάντως ότι η αντίθεση των περιεχομένων των δύο ενοτήτων είναι πρωτίστως λειτουργικής-αρμονικής φύσεως και δευτερευόντως θεματικής, διακρίνοντας ως καιρία δομικά σημεία αφ’

έχει προταθεί από τον Fritz Tutenberg στο πλαίσιο της μελέτης του *Die Sinfonik Johann Christian Bachs (Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Sinfonie 1750-1780)* του 1927.

⁶⁹⁰ Παρεμφερής είναι επίσης η ερμηνεία του Joel Galand, στο άρθρο του “Form, Genre, and Style in the Eighteenth-Century Rondo”, *Music Theory Spectrum* 17/1, 1995, σ. 38-39, όπου συγκεκριμένα η τονική επαναφορά του κυρίου θέματος στο τέλος μιας σονάτας (οποιοδήποτε δομικού τύπου) ανάγεται στο ritornello ή “επωδό” της δομικής αρχής του ρόντο. Βέβαια, η συνολική επιχειρηματολογία του Galand δεν αντέχει σε σοβαρή κριτική. Ούτε λίγο ούτε πολύ, ο συγγραφέας υποστηρίζει κατ’ αρχάς ότι «το ρόντο του ύστερου 18^{ου} αιώνας δεν μπορεί να διακριθεί από την διευρυμένη διμερή [τον διμερή τύπο σονάτας] ή την μορφή σονάτας [τον τριμερή τύπο] στην βάση του αρμονικού σχεδιασμού ή των προδιαγραφών της θεματικής επανεμφάνισης, της αναπτύξεως και της αντιθέσεως» (ό.π., σ. 30). Και για του λόγου το αληθές, ο Galand παρουσιάζει στην συνέχεια τρεις τύπους “διμερούς μορφής / ritornello”, οι οποίοι αντιστοιχούν στον διμερή τύπο σονάτας (“απλός διμερής τύπος”), στον τύπο σονάτας χωρίς επεξεργασία (“διμερής τύπος εκθέσεως – επανεκθέσεως”) και στον τριμερή τύπο σονάτας (ο οποίος αναφέρεται απλώς ως “τύπος Π”), δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στην προαιρετική τελική επαναφορά του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα (ό.π., σ. 38-41). Κανείς φυσικά δεν μπορεί να αγνοήσει την συμβολή της αρχής του ritornello του κοντσέρτου του μπαρόκ στις μορφές σονάτας της προκλασσικής και της κλασσικής περιόδου· από την άλλη πλευρά, όμως, το συμπέρασμα στο οποίο καταλήγει ο Galand είναι τελείως απογοητευτικό: «Εν συντομία, ούτε η παρουσία ενός αντιθετικού επεισοδίου στην επεξεργασία, ούτε η άμεση επαναφορά του κυρίου θέματος – στην τονική ή οπουδήποτε αλλού – στην έναρξη της δεύτερης ενότητας του μέρους συνιστά μια ιδιαιτερότητα των [μορφών] ρόντο. Η διάκριση του ρόντο [από τις μορφές σονάτας] δεν είναι δομικής φύσεως αλλά χαρακτηρισμός» (ό.π., σ. 41)!

⁶⁹¹ Kühn, ό.π., σ. 146.

⁶⁹² Gersthofer, ό.π., σ. 46.

ενός μεν μια μισή πτώση προς το μέσον της πρώτης (στην διπλή δεσπόζουσα ή στην δεσπόζουσα της σχετικής μείζονος) και της δεύτερης ενόττητος (στην δεσπόζουσα) και αφ' ετέρου μια τέλεια πτώση στο τέλος κάθε ενόττητος (στην δεσπόζουσα ή στην σχετική μείζονα και στην τονική, αντιστοιχώς).⁶⁹³ Η μεγαλύτερη έκταση της δεύτερης ενόττητος σε σχέση με την πρώτη – παρά την θεματική τους αντιστοιχία – οφείλεται στις αναπτυξιακές διαδικασίες που λαμβάνουν χώραν στο “πρώτο ήμισυ” της δεύτερης και ειδικότερα αμέσως μετά την (πλήρη ή μερική) επαναφορά του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα: οι διαδικασίες αυτές συνίστανται κατά κανόνα στα ακόλουθα: α) σε ανάπτυξη του υλικού του κυρίου θέματος· β) σε “άμεση επαναφορά” (αλυσιδοποίηση) και περαιτέρω εξύφανση του υλικού του κυρίου θέματος· γ) σε μια ελαφρά τροποποιημένη επανάληψη του (αντίστοιχου) μεταβατικού τμήματος της πρώτης ενόττητος σε διαφορετική τονική βάση και σε περαιτέρω εξύφανση του υλικού του· δ) σε ανάπτυξη του υλικού του μεταβατικού τμήματος της πρώτης ενόττητος, ενδεχομένως και σε συνδυασμό με άλλα μοτιβικά στοιχεία από την πρώτη ενόττητα· ακόμη δε, ε) σε παράθεση και ανάπτυξη αποκλειστικά νέων θεματικών στοιχείων. Αντιθέτως, τα περιεχόμενα του “δευτέρου ημίσεως” της πρώτης ενόττητος επανέρχονται στην δεύτερη σε τονική μεταφορά και συνήθως χωρίς σημαντικές αλλαγές· μόνο κατ' εξαίρεσιν μπορούν αυτά να αντικατασταθούν από νέο υλικό είτε να επανεκτεθούν κατά τρόπον ελεύθερο.⁶⁹⁴

Ό,τι πάντως δεν απασχολεί καθόλου τον Hunkemöller, τίθεται στο επίκεντρο της διερεύνησης του James Webster (γεν. 1942), στην εξαιρετικά ενδιαφέρουσα εισήγησή του “Binary Variants of Sonata Form in Early Haydn Instrumental Music” του 1982: υπάρχει άραγε κάποιο ασφαλές κριτήριο διαχωρισμού του τριμερούς από τον διμερή τύπο σονάτας; Εξετάζοντας έργα του Haydn γραμμένα έως το 1765, ο Webster επισημαίνει κατ' αρχάς ότι η έκθεση αμφοτέρων των τύπων δεν διαφέρει σε τίποτε, ενώ αμέσως μετά την διπλή διαστολή και στις δύο περιπτώσεις λαμβάνει συνήθως χώραν μια παράθεση του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα, ακολουθούμενη ενδεχομένως και από “άμεση επαναφορά” του ιδίου, προτού ουσιαστικά ξεκινήσει αυτή καθ' εαυτή η αναπτυξιακή πορεία της *επεξεργασίας* του τριμερούς τύπου ή του λειτουργικά ανάλογου πρώτου τμήματος της δεύτερης ενόττητος του διμερούς τύπου σονάτας.⁶⁹⁵ Έτσι, ως κριτήριο διάκρισης των δύο αυτών δομικών τύπων απομένει τελικά η “διπλή επαναφορά” του κυρίου θέματος επί της αρχικής τονικότητας, η παρουσία της οποίας συνιστά καίριο χαρακτηριστικό του τριμερούς τύπου σονάτας, ενώ η απουσία της είναι ενδεικτική του διμερούς τύπου – τον οποίον, ωστόσο, ο Webster ονομάζει “διευρυμένη διμερή μορφή”, αποφεύγοντας παραδόξως να του προσδώσει την ιδιότητα της “σονάτας” και σε επίπεδο ορολογίας.⁶⁹⁶ Παρ' όλα αυτά, ακόμη και το εν λόγω κριτήριο διάκρισης τίθεται συχνά υπό αμφισβήτηση σε έργα αυτής της περιόδου, στα οποία η “διπλή

⁶⁹³ Jürgen Hunkemöller, *W. A. Mozarts frühe Sonaten für Violine und Klavier. Untersuchungen zur Gattungsgeschichte im 18. Jahrhundert*, Francke Verlag (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 3), Bern – München 1970, σ. 42-43.

⁶⁹⁴ Βλ. Hunkemöller, *ό.π.*, σ. 44-45, όπου ωστόσο απουσιάζει η εδώ προτεινόμενη τυποποίηση καθώς και ο απαραίτητος διαχωρισμός των σονατών που βασίζονται στον διμερή δομικό τύπο από εκείνες που πληρούν τις προδιαγραφές του τριμερούς. Ο Hunkemöller διευκρινίζει επιπροσθέτως ότι τα αργά μέρη δεν διαφοροποιούνται σε τίποτε από τα γρήγορα όσον αφορά στην δομή τους, τόσο ως προς τα μοτιβικά τους περιεχόμενα όσο και ως προς τον αρμονικό τους σχεδιασμό (*ό.π.*, σ. 45-46).

⁶⁹⁵ Webster, “Binary Variants of Sonata Form...”, *ό.π.*, σ. 128· πρβλ. επίσης “Freedom of Form...”, *ό.π.*, σ. 526. Επιπλέον, ο Webster (“Binary Variants of Sonata Form...”, *ό.π.*, σ. 128-129) διευκρινίζει ότι τόσο η “άμεση” όσο και η “ψευδής επαναφορά” δεν αποκλείουν την μετέπειτα παρουσία “διπλής επαναφοράς” και επομένως μιας πλήρους *επανεκθέσεως* τριμερούς τύπου σονάτας. Ομοίως, ο Hubert Unverricht, στην μελέτη του *Geschichte des Streichtrios*, Hans Schneider (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 2), Tutzing 1969, σ. 169-170, παρατηρεί ότι περί το 1770 η *επεξεργασία* ξεκινά με την παρουσίαση του κυρίου θέματος στην δεσπόζουσα (εννοείται στα έργα σε μείζονα τρόπο) και κατόπιν συνεχίζεται αναπτύσσοντας το ποικίλο θεματικό υλικό της *εκθέσεως* (συμπεριλαμβανομένου ασφαλώς και εκείνου της δεύτερης θεματικής ομάδος), ενώ η *επανεκθεση* είτε εκκινεί επίσης με το κύριο θέμα, αλλά στην τονική πλέον, είτε το παρακάμπτει τελείως.

⁶⁹⁶ Webster, “Binary Variants of Sonata Form...”, *ό.π.*, σ. 127.

επαναφορά” επισκιάζεται με κάποιον από τους ακόλουθους τρόπους: α) με την εμφάνιση μιας τέλειας πτώσεως στην κύρια τονικότητα ακριβώς πριν το σημείο έναρξης της *επανεκθέσεως*, στην πορεία δηλαδή της μεταβάσεως προς αυτήν· β) σε περίπτωση που η επαναφορά του κυρίου θέματος συμπέσει με το συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση* και η τελευταία ξεκινήσει επί της κύριας τονικότητας με κάποια άλλη θεματική ιδέα· γ) εάν το κύριο θέμα επανέλθει σημαντικά τροποποιημένο, π.χ. εμφανισθεί στον (αντίθετο) ελάσσονα τρόπο, με αλλαγές στην ενορχήστρωση είτε στην δυναμική ή ακόμη με αντιστικτική ανάπτυξη· δ) εφ’ όσον η έναρξη της *επανεκθέσεως* πραγματοποιηθεί όχι με το επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος αλλά με κάποιο από τα ακόλουθα, είτε ακόμη με το ίδιο αλλά στην μορφή που αυτό είχε λάβει κατά την επανάληψή του στην έναρξη της μεταβάσεως της *εκθέσεως*· και ε) στην περίπτωση κατά την οποία το υλικό του κυρίου θέματος ανασυντεθεί ελεύθερα.⁶⁹⁷ Κατά συνέπειαν, το αξίωμα του Webster χρήζει αναδιατύπωσης: τα μέρη υπό μορφήν σονάτας που διαθέτουν “διπλή επαναφορά” ανήκουν *αναμφίβολα* στον τριμερή τύπο, ενώ όσα δεν διαθέτουν κάτι τέτοιο βασίζονται *πιθανόν* (όχι όμως πάντοτε) στον διμερή τύπο.

Χωρίς “διπλή επαναφορά” εμφανίζεται περίπου ένα στα πέντε μέρη μεταξύ των πρώιμων έργων του Haydn (19%), ενώ ειδικά στα μέρη αργής χρονικής αγωγής παρατηρείται ότι η συχνότητα απουσίας του καθοριστικού αυτού φαινομένου είναι διπλάσια σε σχέση με τα γρήγορα μέρη (29,2% έναντι 14,5%).⁶⁹⁸ Στα μέρη λοιπόν που δυνητικά συγκαταλέγονται στον διμερή τύπο σονάτας, η τονική επαναφορά στην δεύτερη ενότητα συνδυάζεται συνήθως με το “δεύτερο θέμα”, άλλοτε πάλι με το υλικό της μεταβάσεως της *εκθέσεως* που ενδέχεται να εκκινεί με την εναρκτήρια ιδέα της πρώτης θεματικής ομάδος, ενίοτε όμως και με κάποια από τις υπόλοιπες ιδέες της πρώτης ή της δεύτερης θεματικής ομάδος, με μια πολύ ελεύθερη παραλλαγή του κυρίου θέματος ή ακόμη με τελειώς νέο υλικό. Επιπλέον, η αρχική θεματική ιδέα μπορεί να αξιοποιηθεί ως υλικό της μεταβάσεως προς την “επανέκθεση”, να εμφανισθεί λίγο μετά την επαναφορά της κύριας τονικότητας ή ακόμη να επανεισαχθεί μονάχα προς το τέλος ενός κομματιού ως *coda*.⁶⁹⁹ Ο Webster επισημαίνει εξ άλλου δύο πράγματα: *πρώτον*, ότι η διαδικασία επαναφοράς της κύριας τονικότητας καθίσταται ως επί το πλείστον σαφής μέσω μιας πτώσεως-τομής στην δεσπόζουσά της, γεγονός που ενισχύει την αίσθηση της τονικής “επανεκθέσεως”, ακόμη και αν αυτή δεν συμπίπτει τελικά με την επανεμφάνιση της εναρκτήριας θεματικής ιδέας της *εκθέσεως*· και *δεύτερον*, ότι τα θεματικά περιεχόμενα μετά την τονική επαναφορά, πρωτίστως όμως το “δεύτερο θέμα” και η καταληκτική ιδέα, στοιχειοθετούν μια κατά το μάλλον ή ήττον τυπική (παρ’ ότι τμηματική) “επανέκθεση” του υλικού της *εκθέσεως* (από την άλλη πλευρά, η εμφάνιση μιας νέας θεματικής ιδέας, τυχόν αναδιάταξη είτε ανασύνθεση του θεματικού υλικού της πρώτης ενότητας καθώς και

⁶⁹⁷ Ο.π., σ. 128. Πρβλ. επίσης Webster, “Freedom of Form...”, ό.π., σ. 528.

⁶⁹⁸ Webster, “Binary Variants of Sonata Form...”, ό.π., σ. 129 και κυρίως 133, όπου παρατίθεται στατιστικός πίνακας με τα αποτελέσματα της έρευνας. Έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς ότι η αναλογία μερών χωρίς “διπλή επαναφορά” είναι σημαντικά μεγαλύτερη στο εξόχως “πειραματικό” αλλά και ιστορικά “απομονωμένο” είδος του τρίο εγχόρδων (32%) απ’ ό,τι στα *divertimenti* για ποικίλους ενόργανους συνδυασμούς (19,5%) και στα έργα για πληκτροφόρο (20%) της ίδιας περιόδου, ενώ το σχετικό ποσοστό περιορίζεται δραστικά στο είδος της συμφωνίας (13,5%). Τα ποσοστά αυτά όμως δεν θα έπρεπε να οδηγήσουν σε απόλυτα συμπεράσματα και ως εκ τούτου ορθώς – κατά την γνώμη μου – ο Webster καταλήγει στο ακόλουθο πόρισμα: «Καμιά έννοια χρονολογίας, είδους, τύπου μέρους [δηλαδή γρήγορο, αργό ή finale], μεγέθους, “συντηρητισμού” έναντι “προοδευτικότητας” ή οποιουδήποτε άλλου συμβατικού ιστορικού ή υφολογικού κριτηρίου δεν μπορεί να ερμηνεύσει επαρκώς την αστείρευτη ελευθερία και ποικιλία της συνθετικής διαδικασίας στα νεανικά έργα του Haydn. Αν και μειονότητα, τα μέρη σε μη-σονατοειδή [...] διμερή μορφή συγκροτούν έναν συνήθη [δομικό] τύπο στο πλαίσιο της πρώιμης ενόργανης μουσικής του» (ό.π., σ. 134). Δεν κρίνω φυσικά απαραίτητο να σχολιάσω εδώ την ατυχέστατη ορολογία του συγγραφέως για τον διμερή τύπο σονάτας (“μη-σονατοειδής”!), αφού αυτή έρχεται ούτως ή άλλως σε προφανή αντίθεση με ό,τι ο ίδιος έχει υποστηρίξει σε όλο το άρθρο του: ότι δηλαδή ο διμερής και ο τριμερής τύπος σονάτας παρουσιάζουν περισσότερα κοινά παρά διαφορετικά γνωρίσματα και ότι συνιστούν εν τέλει διαφορετικές δυνατότητες πραγμάτωσης μιας κατ’ αρχήν κοινής μακροδομικής ιδέας.

⁶⁹⁹ Webster, “Binary Variants of Sonata Form...”, ό.π., σ. 129· πρβλ. επίσης “Freedom of Form...”, ό.π., σ. 527.

περιπτώσεις μάλλον ελεύθερης θεματικής “επανεκθέσεως” είναι εν γένει πολύ σπάνιες).⁷⁰⁰ Αυτό που λείπει ωστόσο από την πραγμάτευση του Webster είναι μια σαφής ταξινόμηση στον διμερή ή στον τριμερή τύπο σονάτας όλων των προαναφερόμενων τεχνικών που συναντώνται σε μέρη δίχως “διπλή επαναφορά”. Νομίζω όμως ότι δεν είναι δύσκολο να επιχειρηθεί αυτό στην παρούσα μελέτη, με επιπρόσθετο κριτήριο την παρουσία ή την απουσία των κυρίων θεματικών ιδεών στην “τμηματική” ή “ατελή επανέκθεση”: διότι μόνον εφ’ όσον αυτές απουσιάζουν παντελώς μετά την τονική επαναφορά μπορεί να γίνει λόγος για διμερή τύπο σονάτας, ενώ σε διαφορετική περίπτωση η μερική ή ολική επανέκθεσή τους με οιαδήποτε δυνατή τροποποίηση και σε οποιοδήποτε σημείο από εκεί και ύστερα παραπέμπει σε μακροδομική τριμέρεια, με ουσιώδεις παραλλαγές είτε αναδιατάξεις των επιμέρους τμημάτων της *εκθέσεως*, ενδεχομένως δε και υπό μορφήν “αντικατοπτρικής επανεκθέσεως”, στον βαθμό βεβαίως που η έννοια και η λειτουργία της *coda* είναι ουσιαστικά ξένη προς την συνθετική πρακτική των μέσων του 18^{ου} αιώνας. Φυσικά, η παραπάνω τοποθέτηση απομένει να επαληθευτεί αργότερα, μέσα από την ενδελεχή εξέταση του επιλεγμένου ρεπερτορίου.

Η τρίτη πηγή που θα ήθελα να αναφέρω εδώ είναι το σχετικώς πρόσφατο εγχειρίδιο του Nicholas Cook (γεν. 1950) *Analysis through Composition* (1996),⁷⁰¹ και αυτό διότι, παρά το γεγονός ότι ο Cook συντάσσεται σε γενικές γραμμές με τις εξεζητημένες απόψεις του Ratner και του Rosen για την μορφή σονάτας,⁷⁰² διακρίνει ωστόσο δύο “κατηγορίες” (ή τύπους) σονάτας, με κριτήριο και πάλι την ύπαρξη ή μη της “διπλής επαναφοράς” του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα.⁷⁰³ Βέβαια, η εργασία του Cook δεν διαθέτει την εμβρίθεια της προσέγγισης του Webster, στον βαθμό που εδώ η έναρξη της δεύτερης ενότητας με το κύριο θέμα στην δευτερεύουσα τονικότητα συνδέεται απλουστευτικά μόνο με τον διμερή τύπο σονάτας, η επαναφορά της αρχικής τονικότητας στον διμερή τύπο συμπίπτει δήθεν πάντοτε με το “δεύτερο θέμα”, και ακόμη οι δύο τύποι σονάτας υποτίθεται ότι αντιστοιχούν δεσμευτικά στο πρώιμο (ο διμερής) και στο ώριμο κλασσικό ύφος (ο τριμερής).⁷⁰⁴ Ένα ακόμη πρόβλημα αφορά στο ότι τόσο το αναπτυξιακό “πρώτο ήμισυ” της δεύτερης ενότητας του διμερούς τύπου όσο και η *επεξεργασία* του τριμερούς τύπου σονάτας ανάγονται αποκλειστικά στην αρμονική περιπλάνηση και την ελευθερία της φραστικής δομής της φαντασίας, πράγμα που οδηγεί τον Cook στο να αποκλείσει κατά τρόπον δογματικό την δυνατότητα ενδιάμεσων τονικοποιήσεων πριν την επαναφορά της κύριας τονικότητας στην *επανεκθεση*.⁷⁰⁵ Ακριβώς

⁷⁰⁰ Webster, “Binary Variants of Sonata Form...”, ό.π., σ. 133-134. Οι δύο αυτές παρατηρήσεις είναι κατ’ ουσίαν συμβατές με την ιδέα της “ατελούς επανεκθέσεως” που συναντάται παλαιότερα στους Jalowetz και Tobel.

⁷⁰¹ Nicholas Cook, *Analysis through Composition: Principles of the Classical Style*, Oxford University Press, New York 1996.

⁷⁰² Από τον Ratner, συγκεκριμένα, ο Cook δανείζεται κυρίως την ιδέα της προέλευσης της μορφής σονάτας από τον συνδυασμό της διμερούς μορφής των χορευτικών ειδών του μπαρόκ με τις τεχνικές της απομάκρυνσης από την κύρια τονικότητα και της δομικής προέκτασης μιας ολοκληρωμένης αφ’ εαυτής θεματικής οντότητας του είδους της φαντασίας (Cook, ό.π., σ. 146), ενώ από τον Rosen παραλαμβάνει την έννοια της “ιδέας της σονάτας”, με την “δομική διαφωνία” που αναζητά την “επίλυσή” της στην *επανεκθεση* (ό.π., σ. 157) και την δραματοποίηση του σημείου της “διπλής επαναφοράς” μέσω της προέκτασης της λειτουργίας της δεσπόζουσας καθ’ όλην την διάρκεια της *επεξεργασίας* (ό.π., σ. 158). Ως εκ τούτου, ο Cook καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η μορφή σονάτας δεν συνιστά ένα πλαίσιο κανόνων για την κατασκευή ενός μουσικού κομματιού, αλλά μια αρχή οργάνωσης που επιτρέπει πληθώρα διαφορετικών πραγματώσεων, βάσει μιας “στρατηγικής της μορφής” που μπορεί να συνοψισθεί σε τρία καίρια ζητήματα: α) στον τρόπο κατά τον οποίο γίνεται η προσέγγιση της δευτερεύουσας τονικότητας και η σύνδεσή της με το “δεύτερο θέμα” στην *έκθεση*, β) στο πώς έχει σχεδιασθεί η αρμονική πλοκή της *επεξεργασίας* ώστε να οδηγήσει στην *επανεκθεση*, και γ) στον τρόπο με τον οποίο πραγματοποιείται η επαναφορά του “δευτέρου θέματος” στην *επανεκθεση* (ό.π., σ. 158, 164 και 172-173).

⁷⁰³ Cook, ό.π., σ. 151 και 157.

⁷⁰⁴ Ό.π., σ. 151, 152 και 157.

⁷⁰⁵ Ό.π., σ. 152. Η ειρωνεία είναι ότι ο Cook βασίζεται τα πορίσματά του σε ένα δείγμα σονάτας διμερούς τύπου του Johann Christian Bach, και συγκεκριμένως στο πρώτο μέρος (Allegro) της *σονάτας σε Σολ-μείζονα* opus 5 αρ. 3 (η παρτιτούρα του οποίου παρατίθεται ολόκληρη στις σ. 146-150 του βιβλίου), στην δεύτερη ενότητα του

όμως επειδή οι επιρροές του Cook από τις ιδέες των βασικών υποστηρικτών της αρμονικής θεώρησης της μορφής σονάτας είναι τόσο εμφανείς, τείνω να εκλάβω ως ιδιαίτερα θετική την διάκριση των δύο τύπων σονάτας στο εν λόγω βιβλίο, παρά τις υποδειχθείσες αδυναμίες.

Με τις παραπάνω επισημάνσεις όσον αφορά στον διμερή τύπο σονάτας, εκτιμώ ότι η θεωρητική ανάπτυξη των τριών πρώτων δομικών τύπων σονάτας κατά τους δύομισυ τελευταίους αιώνες έχει πλέον παρουσιασθεί και σχολιασθεί σε ικανοποιητικό βαθμό. Αυτό που απομένει τώρα είναι μια τοποθέτηση επί της γνωστής “διαμάχης” κατά το δεύτερο ήμισυ του 20^{ου} αιώνας επί του ζητήματος της συνολικής οργάνωσης του βασικού (τριμερούς) τύπου σονάτας. Έχουν ήδη σκιαγραφηθεί οι αντιτιθέμενες απόψεις περί της τριμερούς “θεματικής” αντίληψης από την μια πλευρά, που αντιπροσωπεύεται π.χ. από τους Schönberg και Ratz, και της διμερούς “αρμονικής” θεώρησης από την άλλη, που υποστηρίχθηκε από συγγραφείς όπως οι Ratner και Rosen.⁷⁰⁶ Η τριμερής ανάγεται βεβαίως στην θεωρία του 19^{ου} αιώνας (στην παράδοση που καλλιεργήθηκε με κεντρικό γνώμονα το θεωρητικό έργο του Marx), ενώ η διμερής συνιστά επινόηση του 20^{ου} αιώνας επί τη βάσει – υποτίθεται – της θεωρίας του 18^{ου}.⁷⁰⁷ Είναι ωστόσο αλληλοαντικρουόμενες οι δύο αυτές απόψεις; Κάθε άλλο! Όλοι σχεδόν οι θεωρητικοί του 20^{ου} αιώνας παραδέχονται ότι η κατ’ εξοχήν μορφή σονάτας διαθέτει ουσιώδεις θεματικές όσο και αρμονικές επόψεις, τις οποίες και εξετάζουν αυτόνομα ή σε συνδυασμό μεταξύ τους. Επομένως, η επιλογή ανάμεσα στην τριμερή και την διμερή ερμηνεία της μακροδομής εξαρτάται από την βαρύτητα που ο εκάστοτε ερευνητής δίνει στην θεματική ή την αρμονική συνιστώσα, προκειμένου εν τέλει να τοποθετηθεί όσον αφορά στο ποιά εκ των δύο έχει τον πρώτο λόγο στην διαμόρφωση της σονάτας: είναι λοιπόν γεγονός ότι ούτε ο Schönberg αγνοεί παντελώς την αρμονική παράμετρο, ούτε ο Rosen περιφρονεί τα θεματικά στοιχεία· ωστόσο, ο μεν πρώτος επικεντρώνεται στην εξέταση των θεμάτων, ενώ ο δεύτερος προτάσσει στην θεώρησή του το αρμονικό υπόβαθρο της μορφής.

Υπάρχουν όμως και αρκετοί συγγραφείς που είτε δεν θεωρούν αναγκαία την πρόταξη της θεματικής ή της αρμονικής συνιστώσας, είτε κατανοούν τελείως διαφορετικά τις έννοιες της “διμέρειας” και της “τριμέρειας” αναφορικός με τον βασικό τύπο σονάτας. Ο Reginald Barrett-Ayres (γεν. 1920), για παράδειγμα, προβαίνει στην διαπίστωση ότι «ένα μέρος σε μορφή σονάτας είναι διμερές στην τονική του σύλληψη, αλλά τριμερές στον σχεδιασμό του», χωρίς συνεπώς να θεωρεί απαραίτητη την απόδοση των “πρωτείων” στην μια ή την άλλη μακροδομική οργανωτική παράμετρο.⁷⁰⁸ Παρόμοια ουδέτερη στάση κρατά και ο Stefan

οποίου προετοιμάζεται επί μακρόν (στα μ. 52-56) και τελικά πραγματοποιείται (στην θέση του μ. 57) μια ισχυρότατη τέλεια πτώση στην σι-ελάσσονα (σχετική της δεσπόζουσας), απ’ όπου στην συνέχεια εκκινεί η διαδικασία επαναπροσέγγισης της κύριας τονικότητας μέσω της δεσπόζουσάς της (στα μ. 57-61)! Σε άλλο σημείο του βιβλίου του, εξ άλλου, ο Cook (ό.π., σ. 157) επικρίνει – με μια ελαφρά δόση ειρωνείας, μάλιστα – τον Koch, επειδή κατά την γνώμη του ο περιώνυμος αυτός θεωρητικός του 18^{ου} αιώνας δεν προσφέρει πολλές πληροφορίες για τις διαδικασίες που λαμβάνουν χώραν στην *επεξεργασία* του τριμερούς τύπου σονάτας. Πολύ φοβάμαι, ωστόσο, ότι ο Cook απλούστατα δεν έχει κατανοήσει επαρκώς το περιεχόμενο της θεωρίας του Koch (είναι δε πολύ πιθανό να το γνωρίζει μόνο από δευτερογενείς και αμφιβόλου αξιοπιστίας πηγές): διότι σε διαφορετική περίπτωση θα ήταν τουλάχιστον σε θέση να προβάλλει κάποιες αντιστάσεις στο δόγμα ότι η *επεξεργασία* έχει έναν και μοναδικό αρμονικό στόχο που κείται πέραν αυτής (στην έναρξη της *επανεκθέσεως*), αντί να το υιοθετεί άκριτα για όλο το φάσμα της μουσικής του δευτέρου ημίσεως του 18^{ου} αιώνας.

⁷⁰⁶ Μια πολύ πρόσφατη και ακούρτως διεξοδική παρουσίαση των δύο αντιτιθέμενων πλευρών μπορεί κανείς να βρει στο άρθρο του Φιτσιώρη, ό.π., σ. 37-41, 47-51 και 60-61. Ο ίδιος τοποθετείται σαφέστατα υπέρ του διμερούς “αρμονικού σεναρίου”.

⁷⁰⁷ Τόσο η ανιστορικότητα της μεθοδολογικής προτάσεως του Schenker όσο και η επιφανειακή προσέγγιση και παρανόηση των θεωρητικών πηγών του 18^{ου} αιώνας εκ μέρους του Ratner, που υπήρξαν οι δύο βασικές προϋποθέσεις για την ανάπτυξη της διμερούς αρμονικής θεώρησης του βασικού τύπου σονάτας, αποδεικνύουν ότι η συζήτηση γύρω από το “αρμονικό σενάριο” (κατά τον Φιτσιώρη) περιορίζεται αποκλειστικά στον 20^ο αιώνα και ότι η αναφορά στους θεωρητικούς της κλασικής περιόδου συνιστά μονάχα μιαν *επίφαση* ιστορικότητας.

⁷⁰⁸ Reginald Barrett-Ayres, *Joseph Haydn and the String Quartet*, Barrie & Jenkins, London 1974, σ. xii.

Kunze (1933-1992), όταν υποστηρίζει ότι η μορφή σονάτας ορίζεται εξίσου από την λειτουργία των τριών ενοτήτων της σε θεματικό επίπεδο όσο και από τον διμερή αρμονικό της σχεδιασμό, και ως εκ τούτου η τριμερής διάρθρωση δεν αντίκειται στην τονική διμέρεια, αλλά συνδυάζεται επί ίσοις όροις με αυτήν.⁷⁰⁹ Από την πλευρά του, ο Cook αντιπαραβάλλει σε πολύ αδρές γραμμές τις απόψεις των θεωρητικών του 18^{ου} αιώνας (υπό το παραποιημένο, βέβαια, πρίσμα των μεταγενέστερων υποστηρικτών της αρμονικής θεώρησης) και εκείνων του 19^{ου} αιώνας, για να καταλήξει στα ακόλουθα συμπεράσματα: «Ποιός είχε δίκιο: οι θεωρητικοί του 18^{ου} ή του 19^{ου} αιώνας; Η μορφή σονάτας είναι στην πραγματικότητα διμερής ή τριμερής; Τέτοια ερωτήματα δεν είναι και τόσο αποδοτικά. Φυσικά η σύλληψη του 18^{ου} αιώνας φαίνεται ότι εφαρμόζεται καλύτερα στην μουσική του 18^{ου} αιώνας, και αυτή του 19^{ου} αιώνας στην μουσική του 19^{ου} αιώνας. Αλλά κάθε σονάτα διαθέτει *εξίσου* διμερείς και τριμερείς επόψεις και συνεπώς καμιά από τις δύο θεωρήσεις δεν μονοπωλεί την αλήθεια».⁷¹⁰

Ακόμη πιο κατηγορηματικός ως προς αυτό εμφανίζεται ο Caplin: «Ακριβώς όπως θεωρητικοί και ιστορικοί έχουν αναπτύξει μια συζήτηση περί του αν η μικρή τριμερής δομή συνίσταται ουσιαστικά σε δύο ή σε τρία τμήματα, έτσι έχουν διαφωνήσει και επί του βασικού διαμελισμού της μορφής σονάτας. Τα επιχειρήματα της κάθε πλευράς είναι ως επί το πλείστον τα ίδια με εκείνα για την μικρή τριμερή δομή και η έριδα αυτή έχει κατά παρόμοιον τρόπο βασισθεί σε μιαν εσφαλμένη διχοτόμηση, καθ' ότι διστάμενοι τρόποι οργάνωσης δημιουργούν τόσο τα διμερή όσο και τα τριμερή χαρακτηριστικά της μορφής σονάτας. Το βιβλίο αυτό [*Classical Form*], εστιάζοντας στην δομική λειτουργικότητα, δίνει έμφαση στις τριμερείς επόψεις της σονάτας, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι υποτιμά τα καταφανώς διμερή γνωρίσματά της».⁷¹¹ Στην συνέχεια, βέβαια, ο Caplin επιφέρει ένα έμμεσο – αλλά ισχυρό – πλήγμα σε όσους εμμένουν στην ανάδειξη πρωτίστως της διμερούς αρμονικής διάρθρωσεως, υποστηρίζοντας ότι ο μακροδομικός αρμονικός σχεδιασμός της μορφής σονάτας καθορίζεται ουσιαστικά από δύο παράλληλες τονικές προδιαγραφές: αφ' ενός μεν α) από την πορεία απομάκρυνσης από την κύρια τονικότητα, της εδραϊώσεως και της ενίσχυσης της “δομικής διαφωνίας”, αλλά και της μετέπειτα επαναπροσέγγισης και της οριστικής αποκατάστασης της αρχικής τονικότητας, και αφ' ετέρου β) από μια περιήγηση σε έναν ευρύτερο κύκλο τονικοτήτων, που κληροδοτείται στον κλασικισμό από το όψιμο μπαρόκ. Γιατί η μονοδιάστατη θεώρηση του διπόλου τονικής – δεσπόζουσας, πέραν του ότι δεν βρίσκει εφαρμογή στα έργα σε ελάχισονα τρόπο (όπου η σχέση τονικής – σχετικής δεν δημιουργεί ανάλογη αίσθηση “δομικής διαφωνίας”), δεν ερμηνεύει επαρκώς ούτε τον αρμονικό σχεδιασμό της *επεξεργασίας*, που κατευθύνεται προς έναν “τρίτο μακροδομικό τονικό πυλώνα”, ούτε ακόμη την (συχνά) ουσιώδη λειτουργία της περιοχής της υποδεσπόζουσας στο πλαίσιο της *επανεκθέσεως*. Γι' αυτό, ο αρμονικός σχεδιασμός της μορφής σονάτας κατανοείται πληρέστερα με τον συνδυασμό των μοντέλλων της “τονικής πόλωσης” και της “τονικής περιήγησης”, ο οποίος επιφέρει τον (δραστικό) περιορισμό της λειτουργικής σημασίας της δευτερεύουσας τονικότητας της *εκθέσεως* μόνο στην πρώτη αυτή ενότητα και επιτρέπει έτσι την ανάδειξη του σημαντικού ρόλου και των υπολοίπων τονικών κέντρων (τουλάχιστον εντός της *επεξεργασίας*),⁷¹² κατά τρόπον απολύτως συμβατό με τα ιστορικά δεδομένα και οπωσδήποτε αποδεδειγμένο από τις – σενκεριανές και μετα-σενκεριανές – στρεβλώσεις του 20^{ου} αιώνας.⁷¹³

⁷⁰⁹ Stefan Kunze, *Mozart: Jupiter-Sinfonie*, Wilhelm Fink Verlag (Meisterwerke der Musik, Bd. 50), München 1988, σ. 31 και 33.

⁷¹⁰ Cook, ό.π., σ. 158.

⁷¹¹ Caplin, ό.π., σ. 195.

⁷¹² Ό.π., σ. 195-196.

⁷¹³ Ας θυμηθούμε, εξ' άλλου, στο σημείο αυτό ότι ο μεν Riepel παρουσιάζει μια θεματικώς διμερή σονάτα με τρία σημαντικά τονικά κέντρα (που επικυρώνονται πτωτικά), ενώ ο Koch κάνει λόγο για τρεις “κύριες περιόδους”, κάθε μια εκ των οποίων ολοκληρώνεται σαφέστατα σε διαφορετική τονικότητα με μια πλήρη πτωτική διαδικασία και βασισμένη ως επί το πλείστον στο ίδιο θεματικό απόθεμα. Κατά την γνώμη μου, η

Παράλληλα, άλλοι θεωρητικοί του 20^{ου} αιώνας αντιλαμβάνονται ως διμερή ή τριμερή την διάρθρωση του βασικού τύπου σονάτας με κριτήριο την οργάνωση και την δυναμική των ενοτήτων στο πλαίσιο της μακροδομής. Έτσι, ο Willy Hess (1906-1997) υποστηρίζει ότι στην μορφή σονάτας συνυπάρχουν δύο δομικά τόξα, δηλαδή της αμίδωτης (τριμερούς) μορφής A B A (*έκθεση – επεξεργασία – επανέκθεση*) και της παρατακτικής μορφής Bar A A B (*έκθεση – επανάληψη της εκθέσεως – επεξεργασία*).⁷¹⁴ Παρατηρεί επίσης ότι στους Haydn και Mozart, όπου τόσο η *έκθεση* όσο και η *επεξεργασία* με την *επανέκθεση* είθισται να επαναλαμβάνονται, η σονάτα αμφιταλαντεύεται ανάμεσα σε “διμέρεια” και “τριμέρεια” (πρβλ. Koch, Galeazzi, Momigny, Reicha, Lobe κ.ά.), ενώ όταν αργότερα η *επεξεργασία* καθίσταται σημαντική ως προς την βαρύτητα των περιεχομένων και την έκτασή της και κατά συνέπεια δεν επαναλαμβάνεται πλέον (σε αντίθεση με την *έκθεση*, που με την επανάληψή της εξακολουθεί βέβαια να πληροί τις προδιαγραφές της μορφής Bar), αναδεικνύεται κατά τρόπον πιο εύληπτο η “τριμέρεια” της μορφής.⁷¹⁵ Διαφοροποιούμενος σε σημαντικό βαθμό από τον Hess, ο Kohs αντιλαμβάνεται ως “διμερή” την μακροδομή της σονάτας όταν η *έκθεση* επαναλαμβάνεται (οπότε οι ενότητες κατανέμονται κατά τρόπον ισορροπημένο σε δύο μεγάλα τμήματα: A A και B A) και ως “τριμερή” όταν δεν υφίσταται καμμία τέτοια επανάληψη (A B A).⁷¹⁶ Κατά παρόμοιον τρόπο, εξ άλλου, οι Levarie και Levy αναφέρονται σε τρία στάδια εξέλιξης: το “διμερές” (||: A :||: B A :|| ή A A B A B A), ένα ενδιάμεσο, με επανάληψη μόνον της *εκθέσεως* που ερμηνεύεται στην βάση της επαναληπτικής μορφής Bar (||: A :|| B A ή A A B A), και τέλος το “τριμερές”, άνευ οιασδήποτε επαναλήψεως (A B A).⁷¹⁷ Θεωρώ πάντως επιβεβλημένο το να εκφράσω την διαφωνία μου με το σύνολο των παραπάνω απόψεων και μάλιστα για τρεις λόγους: *Πρώτον*· οι επαναλήψεις των ενοτήτων δεν μεταβάλλουν την ουσία της συνολικής οργάνωσης της μορφής σονάτας. Η σύγκριση μεταξύ των προτεινόμενων μορφολογικών σχημάτων A B A, A A B A (||: A :|| B A) και A A B A B A (||: A :||: B A :||) – μέσω της οποίας δίνεται η εντύπωση της ανάδειξης διαφορετικών κάθε φορά αρχών μακροδομικής οργάνωσης – είναι στην πραγματικότητα παραπλανητική· διότι τα γράμματα A και B εδώ αντιπροσωπεύουν ενότητες που περικλείουν πολλά και πολύ διαφορετικά (έως αντιθετικά) μεταξύ τους μικροδομικά στοιχεία. Τέτοιες υπεραπλουστεύσεις λοιπόν ουδόλως δύνανται να αποτελέσουν αποδεκτή βάση για την εξαγωγή περαιτέρω συμπερασμάτων.⁷¹⁸

πρακτική της “τονικής περιήγησης” από την έναρξη του 18^{ου} αιώνας μέχρι τις τελευταίες δεκαετίες του καθιστά τα αξιώματα περί “δομικής διαφωνίας” των Rosen και Herokoski περιττά για την ερμηνεία της μουσικής του κλασικισμού, τουλάχιστον μέχρι το διάστημα περί το 1780-1800, οπότε η “τονική πόλωση” επικρατεί σταδιακά της “τονικής περιήγησης”, με παράλληλη όμως αναβάθμιση και του δομικού ρόλου των θεμάτων, τα οποία πλέον εκτίθενται, αναπτύσσονται και επανεκτίθενται – σύμφωνα δηλαδή με τις σχετικές παρατηρήσεις των θεωρητικών του 19^{ου} αιώνας. Έχω λοιπόν την αίσθηση ότι οι θεωρίες του 18^{ου} και του 19^{ου} αιώνας δεν αφήνουν στην πραγματικότητα “ζωτικό χώρο” για την ανάπτυξη αξιόπιστων καινοφανών θεωριών στον 20^ο αιώνα βασισμένων στα δεδομένα του ρεπερτορίου της κλασικής περιόδου, παρά μόνο για την διατύπωση προτάσεων που ανακατασκευάζουν γόνιμα και συμπληρώνουν παλαιότερες θεωρητικές εκτιμήσεις.

⁷¹⁴ Willy Hess, “Die Teilwiederholung in der klassischen Sinfonie und Kammermusik”, *Die Musikforschung* 16/3, 1963, σ. 245. Διευκρινίζεται επιπλέον ότι οι ενότητες που θεωρούνται “περιττές” για το ένα από τα δύο δομικά τόξα (δηλαδή η επανάληψη της *εκθέσεως* για την αμίδωτη μορφή και η *επανέκθεση* για την μορφή Bar) είναι συγχρόνως απαραίτητες για το άλλο.

⁷¹⁵ Hess, ό.π., σ. 245.

⁷¹⁶ Kohs, ό.π., σ. 262. Η αντίληψη αυτή διαφέρει προφανώς από εκείνη των Koch, Galeazzi, Momigny, Reicha, Lobe κ.ά., στους οποίους ουδόλως τίθεται ζήτημα εξισορρόπησης ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επεξεργασία* με την *επανέκθεση* δια της επαναλήψεως της πρώτης ενότητας, παρά θεωρείται δεδομένο ότι το δεύτερο “τμήμα” της συνθέσεως είναι – λιγότερο ή περισσότερο – εκτενέστερο του πρώτου.

⁷¹⁷ Levarie – Levy, ό.π., σ. 300-301. Η *coda* δεν θεωρείται σε καμμία περίπτωση λειτουργικά αναγκαία για την μακροδομική οργάνωση, παρά εκλαμβάνεται μονάχα ως επιπρόσθετο τμήμα που μάλιστα αιτιολογείται αποκλειστικά με αισθητικούς όρους (ό.π., σ. 123).

⁷¹⁸ Πρβλ. επίσης Newman, ό.π., σ. 144. Ας εξετάσουμε εδώ, φερ’ ειπείν, ποιά είναι η πραγματική “δομή” του υποτιθέμενου προτύπου της επαναληπτικής μορφής Bar, κατά τους Levarie και Levy. Το εναρκτήριο “A” αναλύεται – και πάλι κατά τρόπον αρκετά χονδροειδή – σε ένα α (στην τονική, I) και ένα β (στην δεσπόζουσα,

Δεύτερον· αμφιβάλλω σφόδρα για την εγκυρότητα και αδυνατώ πλήρως να κατανοήσω την σκοπιμότητα παραλληλισμού μιας μορφής της ενόργανης μουσικής του 18^{ου}-20^{ου} αιώνας με δεδομένα που ισχύουν πρωτίστως για ορισμένους ασματικούς μορφολογικούς τύπους του ύστερου Μεσαίωνα και της Αναγέννησης (12^{ος}-16^{ος} αιώνας).⁷¹⁹ Και *τρίτον*· αυτή καθ' εαυτή η προτεινόμενη ιστορική εξέλιξη από τις επαναλήψεις αμοφτέρων των “τμημάτων” στην επανάληψη μόνο της *εκθέσεως* και τελικά στην αποφυγή οιασδήποτε μακροδομικής επαναλήψεως ισχύει ενδεχομένως μόνο σε πολύ αδρές γραμμές (ως κυρίαρχη τάση στα μέσα του 18^{ου} αιώνας, περί το 1800 και κατά τον 19^ο αιώνα, αντιστοίχως), αλλά δεν επιβεβαιώνεται στα έργα των Haydn και Mozart, όπου οι παραπάνω επιλογές συνυπάρχουν κατά καιρούς, εξαρτώμενες κατά κύριον λόγο από την έκταση και την χρονική αγωγή του εκάστοτε μέρους.⁷²⁰

Καταλήγουμε επομένως στο συμπέρασμα ότι η συζήτηση περί της “διμέρειας” ή της “τριμέρειας” του βασικού τύπου σονάτας οδηγείται σε πλήρες αδιέξοδο – εάν βεβαίως δεν έχει τεθεί εξ αρχής πέραν της ιστορικής πραγματικότητας της εποχής που εξετάζουμε. Έτσι, η

V), το ενδιάμεσο “B” σε ένα α / β (με κατεύθυνση προς την σχετική, vi) και το καταληκτικό “A” σε ένα α (στην I) και ένα β (επίσης στην I). Αν λοιπόν υποκαταστήσουμε το σχήμα A A B A με τα παραπάνω μικροδομικά στοιχεία, θα λάβουμε μια μορφή του τύπου α β, α β, α / β, α β, με τονική πορεία I → V, I → V, x → vi (→) I. Πόσο χρήσιμα συμπεράσματα θα μπορούσε άραγε να εξάγει κανείς από τα παραπάνω; Και σε τί θα έγκειτο εν τέλει η διαφορά ανάμεσα στα σχήματα: *πρώτον*, α (I) β (V), α (I) β (V), α / β (x → vi), α (I) β (I), α / β (x → vi), α (I) β (I); *δεύτερον*, α (I) β (V), α (I) β (V), α / β (x → vi), α (I) β (I); και *τρίτον*, α (I) β (V), α / β (x → vi), α (I) β (I); Πώς, επιπλέον, θα μπορούσε να ερμηνευθεί λειτουργικά – αλλά και λογικά – αυτή η συνεχής εναλλαγή ανάμεσα σε δύο θεματικά στοιχεία ή οι πολλαπλές επαναπροσεγγίσεις και απομακρύνσεις από την κύρια τονικότητα (ιδίως στο πρώτο σχήμα); Απαντήσεις σε τέτοιου είδους ερωτήματα σίγουρα μπορούν να δοθούν: θα μπορούσε π.χ. να προτείνει κανείς την αρχή του ρόντο. Το πρόβλημα όμως συνίσταται στο ότι τα ερωτήματα αυτά, όπως και η συνολική προβληματική στην οποία εντάσσονται, έχουν ουσιαστικά τεθεί εκτός των πραγματικών δεδομένων της μορφής σονάτας και των μορφολογικών αρχών της εποχής της. Γιατί στις μορφές ενόργανης μουσικής που καλλιεργούνται από τον 18^ο αιώνα και έπειτα, οι επαναλήψεις τμημάτων ή ενότητων (καταγεγραμμένες ή μη) δεν λαμβάνονται υπ' όψιν ως αφοριστικά γνωρίσματα του εκάστοτε δομικού προτύπου, όπως τουναντίον συμβαίνει στις μορφές των τραγουδιών του ύστερου Μεσαίωνα: έτσι, η βασική μορφή σονάτας συνίσταται πάντοτε σε τρεις ενότητες – είτε αυτές επαναλαμβάνονται μερικώς (||: *έκθεση* :|| *επεξεργασία* και *επανάκθεση*) ή ολικώς (||: *έκθεση* :||: *επεξεργασία* και *επανάκθεση* :||) είτε όχι (*έκθεση* – *επεξεργασία* – *επανάκθεση*) – ενώ οι μορφές των τραγουδιών της εποχής της Ars nova που ανήκουν στο είδος της cantilena, παρ' ότι αποτελούμενες σχεδόν πάντοτε από δύο διαφορετικά μουσικά τμήματα (α και β), διαφοροποιούνται ακριβώς χάρη στις επαναλήψεις αυτών των τμημάτων και στην διαφορετική ανακατάστρωσή τους σε σχέση με το ποιητικό κείμενο, προκειμένου να διακριθούν σε *Ballade* (α¹ α² β), *Virelai* (α¹ β¹ β² α² α¹) και *Rondeau* (α¹ β¹ α² α¹ α³ β² α¹ β¹).

⁷¹⁹ Όσα παρέθεσα στην προηγούμενη μόλις υποσημείωση καταδεικνύουν άλλωστε το μέγεθος του ατοπήματος. Παρεμφερής είναι και η σκέψη του Hanns Dennerlein, όπως αυτή αποτυπώνεται στην μονογραφία του *Der unbekannt Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1951, σ. 56 και ιδίως 289, μόνο που αφορά στην εσωτερική οργάνωση κάθε ενότητας χωριστά και όχι στην συνολική τριμερή μακροδομή της σονάτας: ως εκ τούτου, ο Dennerlein παραλληλίζει την *έκθεση* και την *επανάκθεση* με μια δομή Bar α α β – εκλαμβάνοντας δηλαδή ως “πρώτη στροφή” το “πρώτο θέμα” και το “πρώτο ritornello” (:), ως “δεύτερη στροφή” το “δεύτερο θέμα” και το “δεύτερο ritornello” (:); και ως “επωδό” την κατακλείδα – ενώ για την *επεξεργασία* προτείνει μια συμμετρική τριμερή δόμηση που συνίσταται σε “είσοδο”, “πρώτη και δεύτερη φάση” καθώς και “έξοδο”. Δεν χρήζει βεβαίως ιδιαίτερου σχολιασμού η αδυναμία εφαρμογής ενός τόσο “άνογα” δομημένου μορφολογικού προτύπου στο ρεπερτόριο της προκλασικής και της κλασικής περιόδου.

⁷²⁰ Ο Somfai (*The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 279) υποστηρίζει ότι η τακτική της επανάληψης μόνο της *εκθέσεως* προέρχεται από την συνθετική πρακτική του 19^{ου} αιώνας (με αφορμή τόσο την σταδιακή μεγέθυνση αλλά και την αύξηση της δραματικότητας της *επεξεργασίας*, όσο και την ανάπτυξη της *coda* ως οργανικά συνδεδεμένης ενότητας με την *επανάκθεση*), ενώ οι δυνατότητες επανάληψης αμοφτέρων των “τμημάτων” ή κανενός εξ αυτών υφίστανται ήδη κατά τον 18^ο αιώνα. Ανάλογες είναι και οι παρατηρήσεις του Hugh Macdonald, στο άρθρο του “Repeats in Mozart’s Instrumental Music”, στο: Dietrich Berke – Harald Heckmann (επιμ.), *Festschrift Wolfgang Rehm zum 60. Geburtstag*, Bärenreiter, Kassel 1989, σ. 119, ο οποίος μάλιστα δεν δέχεται ότι οι σχετικές με τις μακροδομικές επαναλήψεις επιλογές των συνθετών εξαρτώνται ιδιαίτερα από δομικά χαρακτηριστικά των σονατών και αντ' αυτού δίνει έμφαση στην τάση αποφυγής των επαναλήψεων στα αργά ιδίως μέρη για λόγους χρονικής συντομίας (ό.π., σ. 122-123).

συνύπαρξη τριών αυτόνομων μακροδομικών ενότητων – της *εκθέσεως*, της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως* – καθιστά την βασική μορφή σονάτας τριμερή, σε αντιδιαστολή προς τους δύο άλλους διμερείς τύπους σονάτας, όπου οι λειτουργίες της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως* συγχωνεύονται σε μία ενιαία δεύτερη μακροδομική ενότητα ή εξαλείφεται τελείως η κεντρική ενότητα της *επεξεργασίας*.