

Ο τέταρτος τύπος σονάτας (“σονάτα-ρόντο”)

Σε αντίθεση με τους τρεις πρώτους τύπους σονάτας, οι οποίοι θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν “αμιγείς”, ο τέταρτος συνίσταται σε έναν συνδυασμό του βασικού τριμερούς τύπου σονάτας με την δομική αρχή του ρόντο. Αυτό σημαίνει ότι η τριμερής μακροδομική διάρθρωση και οι λειτουργίες της *εκθέσεως*, της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως* εξακολουθούν να παραμένουν σε ισχύ, παράλληλα όμως η *έκθεση* διευρύνεται με μια επιπρόσθετη επαναφορά του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα, η οποία ακολουθεί την πλάγια θεματική ομάδα και προηγείται της *επεξεργασίας*. Η πρακτική αυτή ανάγεται στην αρχή του ρόντο, σύμφωνα με την οποία το κύριο θέμα επανεμφανίζεται τακτικά (“κυκλικά”) στην πορεία ενός μέρους, εναλλασσόμενο με άλλα – κατά το μάλλον ή ήττον αντιθετικά – στοιχεία.

Τέτοιου είδους συνδυασμοί δομικών αρχών δεν φαίνεται πάντως να απασχόλησαν την θεωρία του 18^{ου} αιώνας και των αρχών του 19^{ου}. Οι θεωρητικοί αυτής της εποχής αναφέρονται αρχικά στην μορφή του μπαροκικού – ως επί το πλείστον – ροντώ (Rondeau) και αργότερα στην μετεξέλιξή της σε αυτήν του κλασσικού ρόντο (Rondo), δίχως όμως να υποδεικνύουν ακόμη κάποια ανάμειξη στοιχείων σονάτας. Ο Johann Nicolaus Forkel (1749-1818), για παράδειγμα, παρατηρεί στο δεύτερο μέρος του πονήματός του *Musikalisch-Kritische Bibliothek* (Gotha 1778) τα ακόλουθα:

Το ροντώ [Rondeau] πρέπει να έχει μια κύρια ιδέα που, όπως στο ποιητικό στροφικό άσμα, αναμειγνύεται και εναλλάσσεται με άλλες δευτερεύουσες ιδέες που απορρέουν από αυτήν και επαναλαμβάνεται από καιρού εις καιρόν. Ο πρώτος νόμος λοιπόν που μπορεί να δοθεί για την κατασκευή του ροντώ αφορά σε αυτήν την κύρια ιδέα. Κάθε μουσικό θέμα, όπως και κάθε ιδέα στην ποίηση ή στην λογοτεχνία, που εκτίθεται εν μέρει με ιδιαίτερη λάμψη ή που πρόκειται να επαναληφθεί με κάποια συχνότητα, πρέπει να διαθέτει μιαν εσωτερική αξία, η οποία να το καθιστά αντάξιο αυτής της ιδιαίτερης λάμψεως ή μιας συχνής επαναλήψεως. Καθώς λοιπόν η κύρια ιδέα ενός ροντώ, παρ’ ότι δεν εκτίθεται πάντοτε με ιδιαίτερη λάμψη, επαναλαμβάνεται εντούτοις συχνά, προκύπτει ότι αυτή πρέπει να ενέχει όλες εκείνες τις ιδιότητες που μπορούν να την καταστήσουν αντάξια της συχνής αυτής επαναλήψεως και που είναι σε θέση να αναχαιτίσουν τον κορεσμό των ακροατών. [...]

Πέραν των ιδιοτήτων αυτών, από ένα θέμα που πρόκειται να χρησιμεύσει ως κύρια ιδέα στο ροντώ απαιτείται επιπλέον να μπορεί να διαμελίζεται [να επιδέχεται θεματική ανάπτυξη] και να παραλλάσσεται κατά τρόπον καλό, προκειμένου έτσι να μπορεί να προάγει την απαραίτητη σε όλες τις τέχνες πολλαπλότητα [Mannichfaltigkeit] και να μην καταπονεί την προσοχή των ακροατών μέσω της υπερβολικής μονοτονίας [Einerleyheit].

Αυτά ως προς την κύρια ιδέα του ροντώ καθ’ εαυτήν. Τα ενδιάμεσα θέματα (Couplets) πρέπει να πηγάζουν από αυτήν και, επειδή αυτή είναι σαν μια μουσική πρόταση, ούτως ειπείν, δηλαδή σύντομη και λακωνική, αυτά είναι καλύτερα αν την παραφράζουν τρόπον τινα και της επιτρέπουν έτσι να εμφανίζεται σε κάθε επανάληψή της περισσότερο επικυρωμένη, αποδεδειγμένη [ως κύρια ιδέα] και, αν επιτρέπεται να εκφρασθούμε κατά τέτοιο τρόπο, ως μια εκ νέου επιβεβαιωμένη πρόταση. Διαμελισμοί [αναπτύξεις] μεμονωμένων τμημάτων της ίδιας, πλάγιες ιδέες παρόμοιες και συνδεδεμένες με αυτήν [την κύρια], παραλλαγές της ίδιας, μεταθέσεις της σε συγγενικές ή, εφ’ όσον αυτό μπορεί να πραγματοποιηθεί με καλό τρόπο, σε απομεμακρυσμένες τονικότητες από την κύρια τονικότητα, συνιστούν αμιγή βοηθητικά μέσα τα οποία κάλλιστα μπορούν να

πραγματώσουν αυτό το είδος παραφράσεως, και πρέπει οπωσδήποτε να προτιμώνται από τις απλές εμπνεύσεις που μεταβάλλουν ένα ροντώ σε [άθροισμα] πολλών μεμονωμένων κομματιών και όχι σε ένα όλον αποτελούμενο από πολλά μεμονωμένα κομμάτια [τμήματα].⁷²¹

Είναι προφανές ότι το ροντώ που περιγράφει ο Forkel ανταποκρίνεται περισσότερο στα δεδομένα της συνθετικής πρακτικής του πρώτου ημίσεως του 18^{ου} αιώνας παρά του δευτέρου.⁷²² Η μορφή αυτή είναι εξόχως παρατακτική και βασίζεται στην εναλλαγή του κυρίου θέματος (Α) με ποικίλα δευτερεύοντα τμήματα (Β, Γ, Δ, Ε κ.λπ.), κατά τα σχήματα Α Β Α Γ Α ή Α Β Α Γ Α Δ Α ή Α Β Α Γ Α Δ Α Ε Α κ.ο.κ. Παρά το γεγονός ότι στα δευτερεύοντα τμήματα (“επεισόδια”) κατά κανόνα λαμβάνει χώραν ανάπτυξη του θεματικού υλικού του κυρίου θέματος, το οποίο επιπλέον επανεκτίθεται πολλακίς (αυτούσιο ή παρηλλαγμένο), οι λειτουργίες αυτές δεν παραπέμπουν ωστόσο καθόλου στην σύνθετη θεματική-αρμονική οργάνωση μιας *εκθέσεως*, μιας *επεξεργασίας* αλλά και μιας *επανεκθέσεως* μορφής σονάτας. Αξιοπαρατήρητη ακόμη είναι η εμμονή του συγγραφέως στην εκπλήρωση του αισθητικού αιτήματος της “ενότητας στην πολλαπλότητα”, το οποίο επίσης συνδέεται με την τεχνοτροπία του μπαρόκ κατά κύριον λόγο. Με την μορφή του ροντώ, επομένως, δεν χρειάζεται να ασχοληθούμε περαιτέρω στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης.⁷²³

Ο αντιπροσωπευτικότερος “αμιγής” τύπος ρόντο της κλασικής περιόδου ακολουθεί την ίδια παρατακτική συνθετική λογική, με την διαφορά όμως ότι περιορίζεται πλέον σε λιγότερα επεισόδια. Επικρατέστερο είναι το πενταμερές πρότυπο Α Β Α Γ Α, με δύο επεισόδια (Β και Γ) που ως επί το πλείστον αντιτίθενται στο κύριο θέμα (Α), τόσο σε τονικό όσο και σε θεματικό επίπεδο. Η προσθήκη μεταβάσεων ανάμεσα στα επιμέρους τμήματα καθώς και μιας *coda* στο τέλος συνιστούν εξελίξεις του ίδιου πάντοτε μορφολογικού τύπου κατά την ώριμη κλασική περίοδο, ο οποίος εξακολουθεί παρ’ όλα αυτά να μην διατηρεί ιδιαίτερους δεσμούς με την μορφή σονάτας. Ο Koch, για παράδειγμα, όποτε αναφέρεται σε μορφές ρόντο – οι οποίες δύνανται να εφαρμοσθούν εξίσου σε αργά μεσαία μέρη όπως και σε γρήγορα τελικά μιας συμφωνίας ή άλλου κυκλικού έργου – είναι φανερό ότι έχει στο μυαλό του μόνο την παρατακτική αυτή μορφοπλαστική διαδικασία, την οποία ουδόλως συγγέει με την μορφή σονάτας.⁷²⁴ ανάλογη είναι και η πραγμάτευση του ίδιου ζητήματος εκ μέρους του Birnbach,⁷²⁵ του Marx,⁷²⁶ αλλά και πολλών άλλων νεότερων θεωρητικών.⁷²⁷

⁷²¹ Johann Nicolaus Forkel, *Musikalisch-Kritische Bibliothek*, Band II, Gotha 1778, όπως παρατίθεται από τον Rampe, ό.π., σ. 125-126.

⁷²² Πρβλ. σχετικά: Kohs, ό.π., σ. 218 (“γαλλικό ροντώ”), αλλά και Ratner (*Classic Music...*, ό.π., σ. 249), ο οποίος παραθέτει τον ορισμό του “Rondeau” από το περίφημο *Musicalisches Lexicon* του Johann Gottfried Walther (Leipzig 1732) καθώς και ελάχιστες άλλες σχετικές πληροφορίες που περιλαμβάνονται στα θεωρητικά συγγράμματα των Koch και Portmann (ό.π., σ. 249-251).

⁷²³ Η εξέταση του δομικού αυτού τύπου απασχόλησε έκτοτε κυρίως τους ερευνητές του 20^{ου} αιώνας. Στα τέλη του 19^{ου} αιώνας, ο Prout (*Applied Forms...*, ό.π., σ. 107-112) αναφέρεται στην “μορφή του παλαιότερου ρόντο” ή “ροντώ”, ενώ ο Percy Goetschius, στο εγχειρίδιό του *The Homophonic Forms of Musical Composition*, AMS Press, New York 1898, σ. 203, κάνει μια εξαιρετικά σύντομη νύξη στο “παλαιομοδίτικο ροντώ”. Για “παλαιό ροντώ” κάνει λόγο αργότερα και ο Tobel (ό.π., σ. 97), παρατηρώντας επιπλέον ότι το αισθητικό αίτημα της αναγωγής όλων των επεισοδίων στο υλικό του κυρίου θέματος αγνοείται στην πράξη από τους συνθέτες του κλασικισμού (ό.π., σ. 127) και ότι η εφαρμογή της μορφής του ροντώ στους τρεις κλασσικούς περιορίζεται ουσιαστικά στο πρώιμο έργο του Mozart (ό.π., σ. 183). Η μορφή του Rondeau συνιστά για τον Ratz (ό.π., σ. 37) τον πρώτο – από τους τέσσερεις συνολικά – κύριους τύπους ρόντο, ενώ εύστοχα η ίδια μορφή χαρακτηρίζεται από τους Stockmeier (ό.π., σ. 128-129) και Kühn (ό.π., σ. 160) ως “αλυσιδωτό ρόντο” (“Kettenrondo”). Ο Carplin (ό.π., σ. 231 και 235), τέλος, αναφέρεται σε “επταμερές ρόντο” του τύπου Α Β Α Γ Α Δ Α, το οποίο ορίζει ως παράγωγο του πενταμερούς κλασσικού τύπου Α Β Α Γ Α· η θεώρηση αυτή μπορεί να μην είναι απαραίτητα εσφαλμένη σε σχέση με τα ελάχιστα δείγματα γραφής που συναντώνται στον ώριμο κλασικισμό, αλλά από την άλλη πλευρά παραγνωρίζει τις ιστορικές καταβολές της μορφής προς όφελος μιας συστηματικής ταξινόμησης περιορισμένου εύρους εφαρμογής.

⁷²⁴ Στην § 105 του τρίτου τόμου του *Versuch einer Anleitung zur Composition* (Leipzig 1793), ο Koch αναφέρει χαρακτηριστικά: «Η δεύτερη μορφή στην οποία μπορεί να πραγματοποιηθεί το Andante [αργό μέρος] της

Οι υπόλοιπες όμως μορφές ρόντο θεωρείται ότι κατά το μάλλον ή ήττον εμπεριέχουν και στοιχεία σονάτας. Προτείνω λοιπόν να εξετάσουμε στην συνέχεια τους σημαντικότερους από τους μεικτούς αυτούς μορφολογικούς τύπους κατ' αρχάς ιστορικά (για τις ολιγάριθμες σχετικές πηγές του 19^{ου} αιώνας) και ακολούθως συστηματικά (για τις πολύ περισσότερες του 20^{ου}), προκειμένου να διερευνήσουμε το κατά πόσον αυτοί συνιστούν μορφές ρόντο με στοιχεία σονάτας ή, αντιθέτως, μια μορφή σονάτας (τέταρτου τύπου) με στοιχεία ρόντο – η προτεινόμενη διάκριση κρίνεται επιβεβλημένη στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης, αλλά και γενικότερα είναι σημαντική, κατά την άποψή μου, προκειμένου να μην αρκείται κανείς στην (εύκολη και εν τέλει ανούσια) γενικόλογη υπόδειξη “μεικτών μορφών”, αλλά να είναι σε θέση να προσδιορίζει σε κάθε ξεχωριστή περίπτωση την κύρια μορφοπλαστική αρχή από τις δευτερεύουσες που αναμειγνύονται με αυτήν.

Μια από τις πρώτες λοιπόν μαρτυρίες συνύπαρξης στοιχείων σονάτας και ρόντο βρίσκουμε στην *Compositions-Lehre* του Lobe (1844), με αφορμή τις διαθέσιμες μορφές για το τέταρτο και τελευταίο μέρος μιας κυκλικής συνθέσεως. Ο Lobe διαιρεί την μορφή του “ρόντο” – όπως μονοσήμαντα την χαρακτηρίζει – σε ένδεκα “ομάδες περιόδων”: οι πρώτες τέσσερις αντιστοιχούν στο κύριο θέμα, στην μετάβαση, στο “δεύτερο θέμα” και στην κατακλείδα της *εκθέσεως* μιας μορφής σονάτας, η έκτη διαμορφώνει την κεντρική *επεξεργασία* (η οποία ορίζεται ως «θεματική ανάπτυξη της πρώτης ομάδος [του κυρίου θέματος] σε αρκετές περιόδους, με πιο απομακρυσμένες μετατροπίες και τελική επαναπροσέγγιση της τονικής») και οι υπ' αριθμόν 7-10 αναφέρονται στην επανέκθεση των τεσσάρων πρώτων “ομάδων”· σε αυτές τώρα προστίθενται αφ' ενός μία “πέμπτη ομάδα”, όπου επαναλαμβάνεται το κύριο θέμα στην τονική, και αφ' ετέρου μία ενδέκατη, η οποία περιλαμβάνει μια προαιρετική τέταρτη και τελευταία παράθεση του κυρίου θέματος πάλι στην τονική καθώς και διάφορες καταληκτικές φράσεις.⁷²⁸ Ο λόγος για τον οποίον ο Lobe δεν εντάσσει εδώ τις “ομάδες περιόδων” σε μακροδομικές ενότητες, όπως έκανε στην (δήθεν “διμερή”) μορφή σονάτας, είναι προφανώς η έλλειψη των ενδείξεων επαναλήψεως! Δεδομένου όμως του ότι η ενδέκατη “ομάδα περιόδων” του ρόντο αντιστοιχεί ουσιαστικά σε μια *coda*, η μακροδομική του κατασκευή αποδεικνύεται σχεδόν όμοια με εκείνη της σονάτας,

συμφωνίας είναι η μορφή του ρόντο, για την οποία εδώ δεν απομένει πλέον να παρατηρηθεί κάτι άλλο σημαντικό, αφού αυτή έχει ήδη περιγραφεί παραπάνω με αφορμή την *άρια*» (παρατίθεται από τον Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert...*, ό.π., σ. 267). Βλ. επίσης Ritzel (ό.π., σ. 188), ο οποίος συνοψίζει επιπλέον τις βασικές – κατά τον Koch – διαφορές της μορφής του ρόντο από εκείνη της σονάτας α) στην αντίθεση των “μελωδικών τμημάτων”, β) στις σαφέστερες τομές ανάμεσα στα τμήματα αυτά (π.χ. ανάμεσα στο κύριο θέμα και στο πρώτο επεισόδιο) και ακόμη γ) στην διαφορετική κατανομή των “περιόδων” και στην συνολική μετατροπική-αρμονική πορεία του κομματιού.

⁷²⁵ Βλ. Birnbach, ό.π., σ. 294-297 (“Μορφή ενός ρόντο [Rundgesang] σε αργή χρονική αγωγή”). Πρβλ. επίσης Ritzel (ό.π., σ. 220) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 331): το συμπέρασμα όμως του τελευταίου, ότι ο παλαιότερος τύπος ρόντο προσεγγίζει την μορφή σονάτας, είναι εκτός από παράδοξο και αυθαίρετο, αφού κάτι τέτοιο σίγουρα δεν συνάγεται από τα στοιχεία που δίνει ο ίδιος ο Birnbach.

⁷²⁶ Βλ. A. B. Marx, ό.π., σ. 80 (“τρίτη μορφή ρόντο”· οι δύο προηγούμενες αναφέρονται σε ό,τι σήμερα αποκαλούμε τριμερή ασματική μορφή) και σ. 86 (όσον αφορά στην εφαρμογή των μορφών ρόντο σε αργά μέρη). Πρβλ. επίσης Thaler (ό.π., σ. 71), Burnham (ό.π., σ. 257) και Schmidt (ό.π., σ. 212).

⁷²⁷ Βλ. π.χ. Prout, *Applied Forms...*, ό.π., σ. 112-113 κ.εξ.· Leichtentritt, ό.π., σ. 111-117 (κυρίως την σ. 117)· Goetschius, *The Larger Forms...*, ό.π., σ. 128-132 (“δεύτερη μορφή ρόντο”)· Marks, ό.π., σ. xxvii-xxviii· Tobel, ό.π., σ. 22 και 200· Schönberg, ό.π., σ. 190 και 192-195 (ο τύπος Α Β Α Γ Α συγκαταλέγεται εδώ στις “μικρότερες” ή “απλές μορφές ρόντο”)· Berry, ό.π., σ. 122 και 125 κ.εξ. (ιδίως την σ. 145)· Kohs, ό.π., σ. 218-219 και 224· Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 192· Caplin, ό.π., σ. 231 και 233-235· Hepokoski, “Beyond the Sonata Principle”, ό.π., σ. 113-114.

⁷²⁸ Lobe, ό.π., σ. 149. Στην σ. 165 αναφέρονται επίσης οι διαφορετικές αρμονικές προδιαγραφές για ένα ρόντο σε ελάσσονα τρόπο: οι “ομάδες περιόδων” υπ' αρ. 3 και 4 εκτίθενται στην σχετική μείζονα (αντί για την δεσπόζουσα) και αργότερα επανεκτίθενται ως ένατη και δέκατη “ομάδα” στην ομώνυμη μείζονα της αρχικής ελάσσονος τονικότητας.

από την οποία διαφοροποιείται τελικά μόνον ως προς την “πλεονάζουσα” επαναφορά του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα που παρεμβάλλεται ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επεξεργασία* ως πέμπτη “ομάδα περιόδων”. Ως “παλαιότερη μορφή ρόντο”, τέλος, ο Lobe αναφέρει εν συντομία την περίπτωση κατά την οποία στην θέση της θεματικής *επεξεργασίας* εμφανίζονται νέα μοτίβα (δηλαδή ένα νέο θέμα σε ρόλο “επεισοδίου”),⁷²⁹ αλλά κατά τρόπον αξιοπεριεργό δεν κάνει καμμία απολύτως μνεία απλούστερων, “αμιγών” εκδοχών ρόντο.

Την ίδια εποχή, ο Marx παρουσιάζει στον τρίτο τόμο της δικής του *Lehre von der musikalischen Komposition* (1845) μια διεξοδικότερη τυπολογία για τις μορφές του ρόντο, η οποία στα δύο ανώτερα εξελικτικά της στάδια σχετίζεται σε κάποιον βαθμό με τις προδιαγραφές της σονάτας. Στην “τέταρτη μορφή ρόντο”, συγκεκριμένα, το κύριο θέμα ακολουθείται από ένα πρώτο πλάγιο θέμα (σε διαφορετική τονικότητα) και από ένα συνδετικό πέρασμα που επιτρέπει την μετέπειτα τονική επαναφορά του κυρίου θέματος, έπονται δε ένα δεύτερο πλάγιο θέμα (και αυτό σε τονικότητα διαφορετική της αρχικής) με συνδετικό πέρασμα προς την τρίτη εμφάνιση του κυρίου θέματος και εν τέλει μια τονική επαναφορά του πρώτου πλαγίου θέματος με προαιρετική *coda* (βασισμένη στο υλικό του κυρίου θέματος είτε σε υλικό από άλλα τμήματα).⁷³⁰ Η τριπλή – ή τετραπλή (συμπεριλαμβανομένης της *coda*) – παρουσία του κυρίου θέματος θεωρείται πάντως υπερβολική, γι’ αυτό και συνιστάται η απάλειψη της ενδιάμεσης εμφάνισής του, η οποία όμως δημιουργεί με την σειρά της ένα νέο πρόβλημα: την σχεδόν αδιαμεσολάβητη σύνδεση του πρώτου πλαγίου θέματος με το δεύτερο, αφού το συνδετικό πέρασμα δεν θεωρείται φυσικά ικανό μέσο διαχωρισμού τους. Το μέσο αυτό ο Marx το βρίσκει τελικά στο καταληκτικό θέμα που εμπεριέχει η “πέμπτη” (και τελευταία) “μορφή ρόντο”. Η μορφή αυτή είναι ξεκάθαρα τριμερής στην μακροδομή της, με α) *έκθεση* σονάτας που συνίσταται σε κύριο θέμα, πρώτο πλάγιο θέμα, πέρασμα και καταληκτικό θέμα, β) μεσαία αντιθετική ενότητα που αποτελείται μόνο από το δεύτερο πλάγιο θέμα και ένα συνδετικό πέρασμα προς γ) μια πλήρη *επανάκθεση*, στην οποία βεβαίως τόσο το πρώτο πλάγιο όσο και το καταληκτικό θέμα μεταφέρονται στην κύρια τονικότητα.⁷³¹ Η πέμπτη αυτή μορφή ρόντο προσεγγίζει αρκετά την “παλαιότερη μορφή ρόντο” που αναφέρει ο Lobe, αν και απουσιάζει από αυτήν η εμβόλιμη ανάμεσα στις δύο πρώτες μακροδομικές ενότητες επαναφορά του κυρίου θέματος και το “πέρασμα” διατηρεί την θέση του μεταξύ του πρώτου πλαγίου και του καταληκτικού θέματος, έχοντας όμως απολέσει εν τω μεταξύ την αρχική διαμεσολαβητική του λειτουργία ανάμεσα σε κύριες είτε πλάγιες θεματικές ιδέες (υπό την έννοια αυτή, το θεωρητικό σχήμα του Marx παρουσιάζει ένα μειονέκτημα σε σχέση με την εμπειρική τοποθέτηση του Lobe). Ο Marx παρατηρεί ακόμη ότι στις δύο ανώτερες μορφές ρόντο η υπεροχή του κυρίου θέματος και η απλή του εναλλαγή με δευτερεύοντα θεματικά στοιχεία αίρεται χάρη στην χειραφέτηση του πρώτου πλαγίου θέματος δια της επανεκθέσεώς του· ειδικά δε στον πέμπτο μορφολογικό τύπο, η μακροδομική τριμέρεια τείνει ακόμη περισσότερο προς την μορφή σονάτας, αν και ο καθοριστικός πλέον παράγοντας που απομένει για να προσεγγισθεί αμετάκλητα η “ανώτατη” αξιολογικά μορφή της σονάτας είναι η εξάλειψη του αυτόνομου (και λειτουργικώς “περιττού”) δευτέρου πλαγίου θέματος, με την οποία προκύπτει άμεσα η “μορφή σονατίνας”.⁷³² Ο Dahlhaus επισημαίνει βέβαια ότι η εξελικτική αυτή θεώρηση των μορφών

⁷²⁹ Lobe, *ό.π.*, σ. 175.

⁷³⁰ A. B. Marx, *ό.π.*, σ. 80. Πρβλ. επίσης Burnham (*ό.π.*, σ. 257) και Schmidt (*ό.π.*, σ. 213).

⁷³¹ A. B. Marx, *ό.π.*, σ. 81. Πρβλ. επίσης Burnham (*ό.π.*, σ. 258) και Schmidt (*ό.π.*, σ. 214).

⁷³² A. B. Marx, *ό.π.*, σ. 81-82 και 92-93. Πρβλ. επίσης Dahlhaus (“*Ästhetische Prämissen...*”, *ό.π.*, σ. 80), Thaler (*ό.π.*, σ. 46 και 71) και Burnham (*ό.π.*, σ. 258). Ο Schmidt (*ό.π.*, σ. 213) αποδίδει την χαρακτηριστική τριμερή μακροδομική διάρθρωση και στην τέταρτη μορφή ρόντο, στην οποία μάλιστα εκλαμβάνει ως τριμερή και την οργάνωση της πρώτης ενότητας (κύριο θέμα – πλάγιο θέμα – κύριο θέμα)· στην περίπτωση, τώρα, της πέμπτης μορφής ρόντο, ο Schmidt (*ό.π.*, σ. 214) θεωρεί ότι το καταληκτικό θέμα έρχεται να υποκαταστήσει την επαναφορά του κυρίου θέματος στην (πάντοτε) τριμερή πρώτη ενότητα, αν και η τονική της διάρθρωση μένει πλέον ανοικτή (με κατάληξη στην δευτερεύουσα τονικότητα), όπως ακριβώς στην *έκθεση* της μορφής σονάτας.

αντίκειται στην συνθετική πραγματικότητα, στον βαθμό που οι δύο τελευταίες μορφές ρόντο δεν οδήγησαν στην δημιουργία της μορφής σονάτας, αλλά αντιθέτως δημιουργήθηκαν υπό την επίδραση της σονάτας επί της (αμιγούς) τρίτης μορφής του ρόντο.⁷³³ Εντούτοις, η πενταμερής ταξινόμηση των μορφών ρόντο που προτείνει ο Marx υποδηλώνει κάτι πολύ πιο σημαντικό: το γεγονός ότι η μεικτή μορφή “σονάτας-ρόντο” (που είναι ταυτόσημη της μορφής του “ρόντο” που περιγράφει ο Lobe, με πλήρη *έκθεση*, τονική επαναφορά του κυρίου θέματος, *επεξεργασία*, *επανεκθεση* και προαιρετική *coda*) δεν εκλαμβάνεται ως μια έκτη μορφή ρόντο, αλλά αναφέρεται μόνον ως “υβριδική” μορφή *μετά* την σονάτα, αποδεικνύει ότι ο Marx διακρίνει σαφέστατα την πέμπτη μορφή *ρόντο*, που διαθέτει μακροδομική τριμέρεια και διαμορφώνει *έκθεση* και *επανεκθεση* όπως η σονάτα, από την μορφή *σονάτας-ρόντο*, όπου μια “πλεονάζουσα” επαναφορά του κυρίου θέματος παρεμβάλλεται ανάμεσα στην *έκθεση* και στην κεντρική – όσο και καθοριστική για τον προσδιορισμό της μορφής – *επεξεργασία*.⁷³⁴ Εδώ λοιπόν παρουσιάζονται για πρώτη φορά σαφή κριτήρια διαχωρισμού ανάμεσα σε ένα κύριο μορφολογικό πρότυπο και σε προσμίξεις άλλων δομικών αρχών, γεγονός μοναδικό για τον 19^ο αιώνα αλλά και αρκετά σπάνιο – όπως θα διαπιστώσουμε – ακόμη και για τον 20^ο.

Πριν το τέλος της ίδιας δεκαετίας, ο Czerny πραγματεύεται επίσης μια μορφή ρόντο με στοιχεία σονάτας στο πλαίσιο του διδακτικού του εγχειριδίου *School of Practical Composition*, opus 600 (1848). Η θεώρησή του είναι – με μια πρώτη ματιά – εξαιρετικά παρεμφερής και με τις δύο μορφές ρόντο που περιγράφει ο Lobe (με ή χωρίς κεντρική *επεξεργασία*), αν και τα επιμέρους τμήματα εντάσσονται εδώ σε ευρύτερες ενότητες: η πρώτη περιλαμβάνει το κύριο θέμα, την μετάβαση, το πλάγιο “μελωδικό” θέμα και την περίοδο επαναφοράς στην αρχική τονικότητα· η δεύτερη ενότητα εκκινεί από την επανεμφάνιση του κυρίου θέματος, συνεχίζεται με ένα κεντρικό τμήμα, το οποίο αφιερώνεται είτε στην θεματική ανάπτυξη του δεδομένου υλικού είτε στην εμφάνιση μιας νέας ιδέας σε κάποια άλλη συγγενική τονικότητα, και καταλήγει σε μια περίοδο επαναφοράς προς την κύρια τονικότητα· η τρίτη ενότητα συνίσταται στην τονική επανεκθεση του κυρίου και του πλάγιου θέματος, ενώ η τέταρτη και τελευταία αφορά στην *coda* (με μια προαιρετική επαναφορά του κυρίου θέματος).⁷³⁵ Ο Czerny επιχειρεί μάλιστα με ένα και μόνο μορφολογικό διάγραμμα να καταδείξει πολλές διαφορετικές δομικές δυνατότητες: διότι, πέραν του ρόντο “ευρύτερης κλίμακας” (με ή χωρίς κεντρική *επεξεργασία*), η επιλογή ενός κεντρικού επεισοδίου (αντί της *επεξεργασίας*) και η απαλοιφή της επανεκθέσεως του πλάγιου θέματος (πιθανότατα δε και της *coda*) έχουν ως αποτέλεσμα την δημιουργία ενός ρόντο “μικρότερης μορφής” και περισσότερο παρατακτικής φύσεως, δηλαδή του πενταμερούς τύπου A B A Γ A.⁷³⁶ Κατά συνέπεια, κινούμενος τελείως αντίθετα από τον Marx, ο Czerny αποβλέπει σε μια σύνοψη των κυριότερων δομικών στοιχείων του ρόντο και υποδεικνύει ότι με την επιλεκτική χρήση ορισμένων εξ αυτών μπορούν να παραχθούν διαφορετικές μορφολογικές οντότητες.⁷³⁷ Μια δεύτερη διαφορά του Czerny από τον Marx αφορά ασφαλώς στο ότι η επαναφορά του κυρίου θέματος τοποθετείται *μετά* την *έκθεση* και ως εκ τούτου εντάσσεται στην ίδια ενότητα με την

Έχω την αίσθηση ότι οι υποθέσεις του Schmidt ευσταθούν ως έναν βαθμό και ότι είναι αρκετά συμβατές με την ευρύτερη “λογική” που διέπει την οργανική θεωρία του Marx, παρ’ ότι βέβαια δεν αντιστοιχούν επακριβώς στα δεδομένα που δίνει ο ίδιος ο Marx για την τέταρτη μορφή ρόντο, την οποία ο Schmidt επιχειρεί να φέρει ακόμη πιο κοντά στο πρότυπο της σονάτας, ενώ ο Marx φαίνεται να την κρατά σε ίση απόσταση τόσο από την τρίτη όσο και από την πέμπτη μορφή ρόντο, προκειμένου να μην δημιουργήσει ένα “χάσμα” ανάμεσα στο αμιγές παρατακτικό ρόντο και σε αυτό που εμπλουτίζεται με στοιχεία σονάτας.

⁷³³ Dahlhaus, “Ästhetische Prämissen...”, ό.π., σ. 80.

⁷³⁴ Ο.π., σ. 81.

⁷³⁵ Βλ. Malcolm S. Cole, “Czerny’s Illustrated Description of the Rondo or Finale”, *The Music Review* 36/1, 1975, σ. 5.

⁷³⁶ Ο.π.

⁷³⁷ Πρβλ. και την χαρακτηριστική τοποθέτηση του Cole (“Czerny’s Illustrated Description...”, ό.π., σ. 16), σύμφωνα με την οποία ο Czerny έμεινε «ελεύθερος από τον δογματισμό ενός Marx».

επεξεργασία (ή το δεύτερο επεισόδιο). Η σύνδεση, πάντως, του ρόντο “ευρύτερης κλίμακας” με την μορφή σονάτας είναι μονάχα έμμεση και άρα ελάχιστα διαφωτιστική.⁷³⁸

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνας, στο *Applied Forms* του Prout, κάνει την εμφάνισή του ο όρος “ρόντο-σονάτα”, προκειμένου η “σύγχρονη μορφή ρόντο” (με ενσωματωμένα στοιχεία σονάτας) να διακριθεί από το παλαιότερο παρατακτικό ρόντο. Ως πρότυπο στην περίπτωση αυτή χρησιμεύει μάλλον η πέμπτη μορφή ρόντο του Marx, καθώς εδώ διακρίνονται τρεις μακροδομικές ενότητες, εκ των οποίων η πρώτη διαμορφώνεται ως “διθεματική” *έκθεση* σονάτας (η εσωτερική διάρθρωση της οποίας ακολουθεί τις προδιαγραφές των Lobe και Czerny) με επιπρόσθετη επανάληψη μόνο του “πρώτου θέματος”, η δεύτερη ως κεντρικό επεισόδιο μη αναπτυξιακού χαρακτήρος και η τρίτη ως *επανεκθεση* σονάτας, ακολουθούμενη πιθανόν και από *coda* με μια τέταρτη παράθεση του αρχικού θέματος.⁷³⁹ Αντιθέτως, η μεικτή μορφή σονάτας-ρόντο, στην οποία ο Marx αναφέρεται ξεχωριστά, εμφανίζεται εδώ περίπου όπως και στον Czerny, δηλαδή χωρίς ουσιαστική διάκριση από την προηγούμενη, αρκεί την θέση του κεντρικού επεισοδίου να καταλάβει τώρα μια ενότητα *επεξεργασίας* του θεματικού υλικού ή τουλάχιστον να υπάρξει ένας συνδυασμός αυτών των δύο δυνατοτήτων (εμφάνιση νέου θέματος και μοτιβική ανάπτυξη).⁷⁴⁰ Δεδομένου μάλιστα του ότι η πρώτη ενότητα βασίζεται σε κάθε περίπτωση στην *έκθεση* μιας μορφής σονάτας, ο Prout δίνει δύο διαφορετικές ερμηνείες όσον αφορά στην τονική επαναφορά του κυρίου θέματος πριν την μεσαία ενότητα (ό,τι και αν περιέχει αυτή): αφ’ ενός, δηλαδή, κάνει λόγο για μια τμηματική επανάληψη της *εκθέσεως* (σε αντίθεση με την πλήρη επανάληψή της στην μορφή σονάτας) και αφ’ ετέρου για μια επιπρόσθετη είσοδο του “πρώτου θέματος” στο τέλος της *εκθέσεως*, η οποία και προσδίδει εν τέλει στο κομμάτι τον χαρακτήρα του ρόντο (με την κυκλικότητα των εμφανίσεων του αρχικού θέματος).⁷⁴¹ Οι δύο αυτές ερμηνείες δεν είναι κατ’ ανάγκην αντικρουόμενες, φαίνεται όμως ότι η δεύτερη είναι πολύ πιο ουσιώδης από την πρώτη, αφού ούτως ή άλλως η επανάληψη της *εκθέσεως* στην μορφή σονάτας δεν είναι υποχρεωτική.

Με την έλευση λοιπόν του 20^{ου} αιώνας, τουλάχιστον δύο διαφορετικοί μεικτοί δομικοί τύποι συνδυάζουν στοιχεία των μορφών του ρόντο και της σονάτας. Ο πρώτος από αυτούς διαθέτει *έκθεση* και *επανεκθεση* σονάτας, καθώς επίσης επαναφορά του κυρίου θέματος αμέσως μετά την *έκθεση* και κεντρικό επεισόδιο κατά το πρότυπο μιας μορφής ρόντο. Ο Leichtentritt (1911) τον αποδίδει σχηματικώς ως A B A – Γ – A B A, τονίζοντας κατ’ αυτόν τον τρόπο τόσο την ταξινόμησή του στις μορφές ρόντο όσο και την τριμερή συμμετρική διάρθρωσή του, η οποία βέβαια παραπέμπει στην μορφή σονάτας: άξιες επισήμανσης θεωρούνται ακόμη η προσθήκη μιας αναπτυξιακής *coda* (που ενδέχεται να αναφέρεται στο υλικό του κεντρικού επεισοδίου Γ) καθώς και η εφαρμογή της αρχής της παραλλαγής στις επανεμφανίσεις του κυρίου θέματος.⁷⁴² Ο ίδιος μορφολογικός τύπος χαρακτηρίζεται από τον Goetschius (1915) ως “τρίτη μορφή ρόντο”. Πέραν πάντως του γεγονότος ότι ο Goetschius προτιμά να αναφέρεται σε κύριο και δευτερεύοντα θέματα αντί για τα γράμματα A και B / Γ, κατά τα άλλα η οπτική του είναι παρόμοια με του Leichtentritt: κατά περίεργο τρόπο όμως, ενώ κάνει λόγο για “πρώτη υποδιαίρεση” (δηλαδή ενότητα) και “μεσαία υποδιαίρεση”, ορίζει δίχως περιστροφές την τρίτη ενότητα ως “επανεκθεση”, δίνοντας έτσι ιδιαίτερη βαρύτητα

⁷³⁸ Πρβλ. Cole, “Czerny’s Illustrated Description...”, ό.π., σ. 6.

⁷³⁹ Prout, *Applied Forms...*, ό.π., σ. 212-215. Ο Prout δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο γεγονός ότι το “δεύτερο θέμα” της *εκθέσεως* δεν συνιστά πλέον ένα “επεισόδιο”, όπως στο παλαιό ρόντο, ακριβώς επειδή αυτό επανεκτίθεται αργότερα στην κύρια τονικότητα (ό.π., σ. 213-214). Για την τέταρτη εμφάνιση του κυρίου θέματος στο πλαίσιο της *coda*, εξ άλλου, παρατηρεί ότι αυτή γίνεται ως επί το πλείστον κατά τρόπον αποσπασματικό, δηλαδή ως απλή αναφορά και όχι υπό μορφήν μιας πλήρους επαναφοράς του αρχικού θέματος (ό.π., σ. 220).

⁷⁴⁰ Prout, *Applied Forms...*, ό.π., σ. 220, 223 και 226.

⁷⁴¹ Ό.π., σ. 214 και 226.

⁷⁴² Leichtentritt, ό.π., σ. 117-118. Αυτός είναι ουσιαστικά ο μοναδικός τύπος εκτενούς ρόντο που απασχολεί τον Leichtentritt. Το ίδιο ισχύει και για τον σύγχρονό του Hadow, ό.π., σ. 13.

στον λειτουργικό της ρόλο (εξ άλλου, στην πραγμάτευσή της αφιερώνει σημαντική έκταση, προκειμένου να αναφερθεί σε τεχνικές που ουσιαστικά ανάγονται στην μορφή σονάτας).⁷⁴³ Άξια ιδιαίτερης μνείας, κατά την γνώμη μου, είναι επίσης η υπόδειξη του Goetschius όσον αφορά στην αντιμετώπιση της τέταρτης παράθεσης του κυρίου θέματος, που μπορεί να συντομευθεί και να ενωθεί άμεσα με την *coda* ή ακόμη να παραλειφθεί εντελώς.⁷⁴⁴

Αν όμως στην γερμανική και την αμερικανική βιβλιογραφία των αρχών του 20^{ου} αιώνας (που εκπροσωπούνται ως επί το πλείστον από τους δύο προαναφερόμενους συγγραφείς) η μορφή αυτή εξακολουθεί να συνιστά ένα ρόντο με ορισμένα στοιχεία σονάτας, στην αντίστοιχη βρετανική φαίνεται ότι η επιρροή του Proul υπήρξε τόσο έντονη, ώστε η Marks (το 1921) να κατονομάζει το ίδιο πάντοτε δομικό πρότυπο ως “ρόντο-σονάτα”, “σονάτα-ρόντο” αλλά και “μεγάλο ή σύγχρονο ρόντο”,⁷⁴⁵ ισοπεδώνοντας με αυτόν τον τρόπο όλους τους παραπάνω όρους! Παρ’ όλα αυτά, τίποτε καινούργιο δεν βρίσκουμε εδώ ως προς τις λεπτομέρειες της κατασκευής της μορφής αυτής, ενώ για άλλη μια φορά επιβεβαιώνεται η επίδραση του Proul, όταν η Marks επισημαίνει ότι η δεύτερη είσοδος του κυρίου θέματος συνιστά μια τμηματική επανάληψη της *εκθέσεως*, η οποία δεν επαναλαμβάνεται στο σύνολό της.⁷⁴⁶ Με το πέρασμα του χρόνου όμως, η χρήση του όρου “ρόντο-σονάτα” για την μορφή αυτή εξαπλώνεται ολοένα και περισσότερο. Έτσι, ο Tobel (1935) τον εισάγει στην γερμανική ορολογία ως “Sonatenrondo”, αποδίδοντας με απόλυτη ακρίβεια το αγγλικό “rondo-sonata” (δεδομένης της γερμανικής σύνταξης που τοποθετεί στην αρχή ενός σύνθετου ουσιαστικού τον προσδιορισμό και στο τέλος την κύρια έννοια).⁷⁴⁷ Μια ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια αφορά στην κατανομή των τμημάτων στο πλαίσιο της μακροδομικής τριμέρειας: ο Tobel εντάσσει την δεύτερη παράθεση του κυρίου θέματος στην δεύτερη ενότητα, από κοινού δηλαδή με το κεντρικό επεισόδιο, γεγονός που παραπέμπει στην σχηματοποίηση του Czerny, η οποία όμως φαίνεται ότι έκτοτε δεν έτυχε ιδιαίτερης αποδοχής.⁷⁴⁸ Οι λοιπές γενικές διατυπώσεις του Tobel δεν προσφέρουν κάτι νέο,⁷⁴⁹ σε αντίθεση με την αναζήτηση στοιχείων προσωπικών συνθετικών επιλογών που παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον: στον Haydn, για παράδειγμα, επισημαίνεται η συχνή ταυτοσημία του πρώτου πλάγιου θέματος με το κύριο (πρακτική που προέρχεται προφανώς από την “μονοθεματική” σονάτα), η οποία επιδρά σε σημαντικό βαθμό και επί της δομής της *επανεκθέσεως* (που συχνά καθίσταται δυσδιάκριτη).⁷⁵⁰ Σχετικά με τον Mozart, τονίζεται αφ’ ενός μεν κάποια διστακτικότητα στην ενσωμάτωση στοιχείων σονάτας στις μορφές ρόντο και αφ’ ετέρου η συχνή πρακτική της “αντικατοπτρικής επανεκθέσεως”, όπου δηλαδή το πρώτο πλάγιο θέμα προηγείται του κυρίου.⁷⁵¹ η ίδια πρακτική συναντάται πολύ πιο σπάνια στον Beethoven, στον οποίον οφείλεται κυρίως η αναπτυξιακή διεύρυνση της *coda* με πιθανή την ενσωμάτωση μιας τέταρτης παραθέσεως του κυρίου θέματος.⁷⁵²

Στο δεύτερο ήμισυ του 20^{ου} αιώνας η σχετική συζήτηση διεξάγεται κατά το μάλλον ή ήττον επί τη βάσει όσων ήδη έχουν παρατεθεί. Στο βιβλίο του Schönberg που εκδόθηκε μετά θάνατον (το 1967), η “μεγάλη μορφή ρόντο” αποδίδεται όπως ακριβώς και στον Leichtentritt, αλλά το “Γ” της μεσαίας ενότητας αναφέρεται επιπλέον ως “trio”, επειδή συχνά αναπτύσσεται σε μεγάλη έκταση, υποδιαιρείται το ίδιο σε μικρότερα δομικά τμήματα και διαφοροποιείται σημαντικά ως προς τον χαρακτήρα του από τις εξωτερικές ενότητες,

⁷⁴³ Goetschius, *The Larger Forms...*, ό.π., σ. 137-148.

⁷⁴⁴ Ο.π., σ. 147.

⁷⁴⁵ Marks, ό.π., σ. xxxvii.

⁷⁴⁶ Βλ. ό.π., σ. xxxviii, και γενικότερα για την μορφή αυτή τις σ. xxxvi- xxxviii.

⁷⁴⁷ Tobel, ό.π., σ. 181.

⁷⁴⁸ Ο.π.

⁷⁴⁹ Ο.π., σ. 180-181· βλ. επίσης ό.π., σ. 196-197 (περί “ατελών” επαναφορών του κυρίου θέματος καθώς και καταληκτικού θέματος που ανάγεται στο κύριο).

⁷⁵⁰ Tobel, ό.π., σ. 181 και 182.

⁷⁵¹ Ο.π., σ. 183-184.

⁷⁵² Ο.π., σ. 185 και 181.

προβάλλοντας με όλους αυτούς τους τρόπους την αυτονομία του στο πλαίσιο της συνολικής μακροδομής.⁷⁵³ Ο Schönberg δεν αναγνωρίζει ουσιαστικά την συνεπίδραση στοιχείων σονάτας σε αυτήν την μορφή, πράγμα άλλωστε που αποτυπώνεται και σε επίπεδο ορολογίας: η γνώμη αυτή αντιπροσωπεύει επίσης τους Hans Tischler (γεν. 1915),⁷⁵⁴ Ratz (“δεύτερος κύριος τύπος ρόντο”)⁷⁵⁵ και Kohs (“ρόντο τύπου A B A Γ A B A”).⁷⁵⁶ Στην πλειονότητά τους, εντούτοις, οι σύγχρονοι ερευνητές εκλαμβάνουν πλέον την μορφή αυτή ως το αποτέλεσμα μιας ανάμειξης στοιχείων ρόντο και σονάτας: διακρίνονται μάλιστα δύο επιμέρους τάσεις: όσοι χρησιμοποιούν τον όρο “ρόντο-σονάτα” (Stockmeier, Berry, Rudolf Stephan) δίνουν έμφαση πρωτίστως στα στοιχεία του ρόντο,⁷⁵⁷ ενώ εκείνοι που χαρακτηρίζουν την ίδια μορφή ως “σονάτα-ρόντο” (Malcolm S. Cole, Ratner, Rosen, Somfai, Joel Galand, Caplin, Hepokoski, μεταξύ άλλων) θέτουν στην βάση της θεώρησής τους μια μορφή σονάτας επί της οποίας συνεπιδρά κατά το μάλλον ή ήττον η αρχή του ρόντο.⁷⁵⁸ Επομένως, μέσα σε διάστημα ενάμιση περίπου αιώνας, παρατηρείται μια θεμελιώδης μεταβολή στην ερμηνεία του ίδιου πάντοτε μορφολογικού προτύπου (A B A Γ A B A ή *έκθεση* – κεντρικό επεισόδιο – *επανεκθεση*) από α) μια αρχικώς αμιγή μορφή ρόντο σε β) ένα ρόντο με στοιχεία σονάτας και τελικά σε γ) μια μορφή σονάτας με στοιχεία ρόντο. Παράλληλα δε, ο – ελάχιστα διαδεδομένος κατά το πρώτο ήμισυ του 20^{ου} αιώνας – όρος “σονάτα-ρόντο” στις μέρες μας έχει εκτοπίσει όλους τους υπολοίπους, μεταξύ των οποίων και τον όρο “ρόντο-σονάτα”, απ’ όπου ουσιαστικά αυτός προήλθε.

Ο έτερος βασικός μεικτός δομικός τύπος που έχει απασχολήσει την θεωρία του 20^{ου} αιώνας αφορά στην μορφή εκείνη, την οποία πρώτος ο Marx όρισε ως “σονάτα-ρόντο”. Είδαμε ωστόσο ότι οι υπόλοιποι θεωρητικοί του 19^{ου} αιώνας δεν την διακρίνουν ουσιαστικά από την προαναφερόμενη ανάμειξη στοιχείων ρόντο και σονάτας, θεωρώντας εν τέλει επουσιώδεις το κατά πόσον η κεντρική ενότητα της μορφής αυτής συνίσταται σε ένα θεματικώς ανεξάρτητο επεισόδιο ή σε μια θεματική *επεξεργασία*. Η ίδια αυτή αντίληψη επικρατεί μάλιστα – με ορισμένες λαμπρές εξαιρέσεις – και καθ’ όλην την διάρκεια του 20^{ου} αιώνας. Ως εκ τούτου, η Marks αρκείται απλώς στην επισήμανση ότι το κεντρικό επεισόδιο

⁷⁵³ Schönberg, *ό.π.*, σ. 190 και 195-196.

⁷⁵⁴ Hans Tischler, *Eine Form-Analyse von Mozarts Klavierkonzerten*, Institut für Mittelalterliche Musikforschung (Wissenschaftliche Abhandlungen, Bd. 10), Koninklijke Van Gorcum & Comp., Assen 1966, σ. 129, όπου η μορφή A B A Γ A B A συγκαταλέγεται στους απλούς τύπους ρόντο. Βλ. επίσης *ό.π.*, σ. 138, όσον αφορά στην τονικότητα του “δευτέρου επεισοδίου”.

⁷⁵⁵ Ratz, *ό.π.*, σ. 37.

⁷⁵⁶ Kohs, *ό.π.*, σ. 219 και 229. Είναι ενδεικτικό το ότι ο Kohs θεωρεί πως ο μορφολογικός αυτός τύπος μπορεί να ερμηνευθεί κατά δύο διαφορετικούς τρόπους – είτε ως διεύρυνση της τριμερούς ασματικής μορφής A B A εν είδει “σύνθετης τριμερούς μορφής” (A B A – Γ – A B A· πρβλ. Schönberg), είτε ως συνένωση των πενταμερών τύπων ρόντο A B A B A (λόγω της επαναφοράς του B) και A B A Γ A (λόγω της ύπαρξης δύο διαφορετικών επεισοδίων) – προβάλλοντας συνεπώς σε αμφότερες αυτές τις περιπτώσεις την παρατακτική αρχή διαμόρφωσης: με την δεύτερη ερμηνεία, εξ άλλου, παρακάμπτει την συνεπίδραση της *επανεκθέσεως* της μορφής σονάτας κατά τρόπον πραγματικά μοναδικό σε ολόκληρη την σχετική βιβλιογραφία!

⁷⁵⁷ Stockmeier, *ό.π.*, σ. 130 (όπου η μορφή αυτή παρουσιάζεται ως μια από τις πολλές δυνατές περιπτώσεις “συμμετρικού ρόντο” που συνδυάζεται με στοιχεία σονάτας)· Berry, *ό.π.*, σ. 240-241· Rudolf Stephan, “Zu Beethovens letzten Quartetten”, *Die Musikforschung* 23/3, 1970, σ. 249 και 250. Επίσης, οι Levarie και Levy (*ό.π.*, σ. 288) κάνουν μια παρεμφερή αναφορά σε έναν «συνδυασμό του ρόντο και της μορφής σονάτας» του τύπου ritornello – A – ritornello – B – ritornello – A – ritornello (πρακτικά πρόκειται για ένα ισοδύναμο του σχήματος A B A Γ A B A), αλλά αποφεύγουν επιμελώς να συνδέσουν τους δύο αυτούς όρους σε μια σύνθετη λέξη, όπως οι υπόλοιποι ερευνητές.

⁷⁵⁸ Malcolm S. Cole, “Techniques of Surprise in the Sonata-Rondos of Beethoven”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 12, Akadémiai Kiadó, Budapest 1970, σ. 236 (όσον αφορά στην θεμελιώδη σημασία της *επανεκθέσεως*) και 252-253 (σχετικά με το κεντρικό επεισόδιο)· Ratner, *Classic Music...*, *ό.π.*, σ. 251· Rosen, *Der Klassische Stil...*, *ό.π.*, σ. 110, καθώς και *Sonata Forms*, *ό.π.*, σ. 126-127· Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, *ό.π.*, σ. 192· Galand, *ό.π.*, σ. 37· Caplin, *ό.π.*, σ. 235 και 238-239 (περί του “εσωτερικού” θέματος)· Hepokoski, “Beyond the Sonata Principle”, *ό.π.*, σ. 113.

της μορφής “ρόντο-σονάτας” ή “σονάτας-ρόντο” ενδέχεται σε ορισμένες περιπτώσεις να αντικατασταθεί πλήρως από θεματική *επεξεργασία* του δεδομένου υλικού, όπως δηλαδή συμβαίνει στην μορφή σονάτας (πρβλ. Prout).⁷⁵⁹ Ομοίως, ο Stockmeier εκλαμβάνει την ενσωμάτωση *επεξεργασίας* (όπως και μιας *coda*) ως περαιτέρω δυνατότητα πραγμάτωσης του κλασσικού “συμμετρικού ρόντο” υπό την επίδραση της σονάτας· γι’ αυτόν τον λόγο άλλωστε, προτείνει εκ νέου τον όρο “ρόντο-σονάτας”,⁷⁶⁰ παρά το γεγονός ότι αυτός φαίνεται να δίνει υπέρμετρη έμφαση στην συνεπίδραση της αρχής του ρόντο επί ενός δομικού προτύπου που κατανοείται πλέον επί τη βάση μιας σονατοειδούς διαδοχής “διευρυμένης” *εκθέσεως – επεξεργασίας – επανεκθέσεως – coda*. Το ίδιο πρόβλημα παρουσιάζεται επίσης στην θεώρηση του Berry, όπου ο όρος “ρόντο-σονάτα” χρησιμοποιείται και σε περίπτωση αντικατάστασης του κεντρικού επεισοδίου από μια αναπτυξιακή μεσαία ενότητα.⁷⁶¹ Τέλος, στην πιο πρόσφατη αμερικανική βιβλιογραφία (Cole, Ratner, Rosen, Caplin, Hepokoski κ.ά.), είναι ο όρος “σονάτα-ρόντο” αυτός που αντιμετωπίζεται με την ίδια αμφισημία· κατά τους Rosen, Caplin και Hepokoski, βέβαια, η εκδοχή της “σονάτας-ρόντο” με *επεξεργασία* φαίνεται πως συνιστά τον “κανόνα”, ενώ εκείνη με κεντρικό επεισόδιο την “εξαιρέση”, δίχως ωστόσο το γεγονός αυτό να αίρει εν τέλει την υφιστάμενη σύγχυση όρων και μορφών.⁷⁶²

Μεταξύ των υπολοίπων θεωρητικών του 20^{ου} αιώνας διακρίνονται δύο ακόμη γενικές τάσεις: ορισμένοι δεν αντιμετωπίζουν καθόλου το παραπάνω πρόβλημα, επειδή στην ανάμειξη της σονάτας με το ρόντο θεωρούν δεδομένη εκ των προτέρων την παρουσία μιας κεντρικής ενότητας *επεξεργασίας*, ενώ άλλοι επιχειρούν όντως να διακρίνουν τους δύο αυτούς μεικτούς μορφολογικούς τύπους και σε επίπεδο ορολογίας. Ο Fischer (1915), για παράδειγμα, ασχολείται μόνο με τον “πλέον ανεπτυγμένο τύπο ρόντο” που συγχωνεύεται με την μορφή σονάτας, στον βαθμό που η πρώτη του ενότητα οργανώνεται ως *έκθεση*, η δεύτερη ως παράθεση του κυρίου θέματος (“ritornello”) στην κύρια τονικότητα συν *επεξεργασία*, και η τρίτη ως *επανεκθεση* συν προαιρετική *coda* (που περιλαμβάνει μια τέταρτη εμφάνιση του “ritornello”).⁷⁶³ Παρομοίως, ο Kühn ονομάζει “ρόντο-σονάτα” το αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης των δύο αυτών μορφών, όπου και πάλι η κεντρική ενότητα προσλαμβάνει σε κάθε περίπτωση τα χαρακτηριστικά της *επεξεργασίας* μιας μορφής σονάτας.⁷⁶⁴ Συνεπώς,

⁷⁵⁹ Marks, ό.π., σ. xxxvii.

⁷⁶⁰ Stockmeier, ό.π., σ. 130.

⁷⁶¹ Berry, ό.π., σ. 241.

⁷⁶² Βλ. σχετικά: Cole, “Techniques of Surprise...”, ό.π., σ. 236 και 252-253 (βλ. ακόμη σ. 244 όσον αφορά στην μικροδομική κατασκευή του κυρίου θέματος, σ. 251 για την επαναφορά του ίδιου πριν την μεσαία ενότητα, σ. 254-257 ως προς διάφορες τεχνικές επανεκθέσεως και σ. 258-261 αναφορικά με την *coda*)· Ratner, *Classic Music...*, ό.π., σ. 251-252· Rosen, *Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 55 και 110, καθώς και *Sonata Forms*, ό.π., σ. 124· Caplin, ό.π., σ. 235, 237-238 και 239· Hepokoski, “Beyond the Sonata Principle”, ό.π., σ. 113 και 114.

⁷⁶³ W. Fischer, ό.π., σ. 74. Η ένταξη της δεύτερης παράθεσης του κυρίου θέματος στην δεύτερη ενότητα από κοινού με την *επεξεργασία*, αν και αντιστοιχεί στην θεώρηση του Czerny, στην πραγματικότητα εδώ αιτιολογείται τελείως διαφορετικά, δηλαδή στην βάση της πρακτικής της “τροποποιημένης εκθέσεως” της σονάτας, με την διαφορά βέβαια ότι το κύριο θέμα εμφανίζεται εν προκειμένω στην αρχική τονικότητα στην έναρξη της μεσαίας ενότητας, εξαιτίας ακριβώς της συνεπίδρασης της αρχής του ρόντο. Ας σημειωθούν επίσης οι πολύ ουσιώδεις παρατηρήσεις του Fischer (ό.π.) αναφορικά με την συχνή στον Haydn “μονοθεματική” διαμόρφωση της *εκθέσεως* και σε αυτήν την μεικτή μορφή (πρβλ. Tobel), καθώς και με την συνήθη απουσία της *coda* (με την τέταρτη εμφάνιση του κυρίου θέματος) στα έργα του Haydn και πάλι, εν αντιθέσει προς ό,τι συμβαίνει κατά κανόνα στον Beethoven.

⁷⁶⁴ Kühn, ό.π., σ. 164. Τα στοιχεία ρόντο και σονάτας της μορφής αυτής (που συμβολίζεται με γράμματα ως A B A Γ A B A – coda) κατανέμονται σύμφωνα με τον Kühn (ό.π.) ως εξής: «Στοιχεία ρόντο συνιστούν: η δομή (περίοδος ή ασματική μορφή) και ο χαρακτήρας των θεμάτων· η παρατακτικότητα των τμημάτων· η επαναφορά του Refrain [της επωδού]. Στοιχεία σονάτας συνιστούν: η επανεκθεση του B (αντί για ένα νέο Couplet [επεισόδιο])· η λειτουργία των τμημάτων (το A αντιπροσωπεύει το πρώτο θέμα, το B το δεύτερο, το Γ την επεξεργασία)· ο αρμονικός σχεδιασμός (κανονικά το πρώτο B τίθεται στην δεσπόζουσα, [ενώ] το επανερχόμενο [B] στην τονική). Έτσι κάθε ενότητα είναι από επώγους περιεχομένου και δομής αμφισημη. Σε αυτό συνίσταται το θέλημα της μεικτής αυτής μορφής και συγχρόνως ο κίνδυνος για το ρόντο: η σονατοειδής ανάπτυξη αρχίζει να το απορροφά!»

σαφής διάκριση του δομικού αυτού τύπου (με *επεξεργασία*) από τον αντίστοιχο με θεματικώς ανεξάρτητο κεντρικό επεισόδιο επιχειρείται στις ακόλουθες επτά ερευνητικές συμβολές.

Μετά τον Marx, ανάλογη πρόταση διαχωρισμού κατατίθεται ουσιαστικά από τον Goetschius, ο οποίος αναφέρεται συγκεκριμένα στην μεικτή μορφή “ρόντο με επεξεργασία”: εδώ, οι τρεις ενότητες της “τρίτης μορφής ρόντο” παραμένουν ως έχουν, με την διαφορά όμως ότι στην δεύτερη από αυτές το δεύτερο δευτερεύον θέμα αντικαθίσταται πλέον από μια *επεξεργασία*. Ο Goetschius μάλιστα θεωρεί ότι αυτή η ενσωμάτωση της θεματικής ανάπτυξης ανυψώνει – τρόπον τινα – την μορφή ρόντο, οδηγώντας την προς εκείνη της σονάτας.⁷⁶⁵ Επιπροσθέτως, προβαίνει ακόμη και στην διάκριση του “ρόντο με επεξεργασία” από μια μορφή σονάτας με *επεξεργασία* που εκκινεί με μια αποσπασματική παράθεση του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα, με κριτήρια α) τυχόν ένδειξη επαναλήψεως της *εκθέσεως*, η οποία παραπέμπει βέβαια μονοσήμαντα στην μορφή της σονάτας, αλλά και β) την “ποιότητα” της εν λόγω επαναφοράς του κυρίου θέματος, αφού τόσο η εκτενής προετοιμασία του όσο και η κατά το μάλλον ή ήττον πλήρης επανεμφάνισή του στο σημείο αυτό γέρνουν ασφαλώς την πλάστιγγα προς την πλευρά του δομικού τύπου “ρόντο με επεξεργασία”.⁷⁶⁶

Προς την ίδια κατεύθυνση κινείται αργότερα και ο Tobel, ο οποίος χρησιμοποιεί τον όρο “ρόντο-σονάτα” (“Sonatenrondo”) για την μεικτή μορφή με κεντρικό επεισόδιο, ενώ σε περίπτωση που η μεσαία ενότητα προσλάβει την μορφή μιας *επεξεργασίας* σονάτας, τότε αναφέρεται πλέον σε “σονάτα-ρόντο” (“Rondosonatenatz”): η απλή αυτή αντιστροφή των δύο συνθετικών – του “ρόντο” και της “σονάτας” – καθιστά ομολογουμένως απολύτως σαφή την διάκριση ανάμεσα στους δύο υπό συζήτηση μεικτούς μορφολογικούς τύπους,⁷⁶⁷ καθ’ ότι εστιάζει απ’ ευθείας στην υπεροχή των στοιχείων του ρόντο ή της σονάτας στο τελικό μακροδομικό αποτέλεσμα, αντί να αρκείται στην υπόδειξη βασικών αλλά μεμονωμένων χαρακτηριστικών τους, όπως δηλαδή συμβαίνει στην ορολογία που προτείνει ο Goetschius.⁷⁶⁸

Η σχετική επιχειρηματολογία ενισχύεται περαιτέρω από την παρατήρηση του Tischler ότι ο όρος “σονάτα-ρόντο” «θα έπρεπε να χρησιμοποιείται μόνο σε ρόντο στα οποία παρουσιάζεται μια ενότητα επεξεργασίας», καθ’ ότι αυτή – και όχι η *επανάκθεση* – συνιστά το αφοριστικό στοιχείο της μορφής σονάτας.⁷⁶⁹ Βέβαια, η άποψη αυτή είναι εμφανώς επιρρεασμένη από την ιδεολογία των αρχών του 20^{ου} αιώνας, που περιέβαλε γενικότερα με ιδιαίτερη αίγλη την ενότητα της *επεξεργασίας* στην μορφή σονάτας: επιπλέον, δεν θα έπρεπε να διαφύγει της προσοχής μας το γεγονός ότι ο Tischler εξακολουθεί να ταξινομεί την σύνθετη αυτή μακροδομή στις μορφές ρόντο, παρά την καθοριστική συνεπίδραση των στοιχείων της σονάτας. Στον βαθμό πάντως που η παρουσία ή η απουσία *επεξεργασίας* συνιστά ασφαλές κριτήριο διάκρισης των δύο υπό συζήτηση σύνθετων δομικών τύπων και έτσι στην μία περίπτωση γίνεται λόγος για “μορφή σονάτας-ρόντο” ενώ στην άλλη μόνο για “μορφή ρόντο”, η συμβολή του Tischler μπορεί ασφαλώς να αξιολογηθεί ως σημαντική.

Άλλος θεωρητικός που αντιμετώπισε επιτυχώς το ίδιο πρόβλημα ήταν ο Schönberg, ο οποίος όχι μόνον ασπάζεται τον όρο “σονάτα-ρόντο”, προκειμένου να υποδείξει και αυτός ως βασικό γνώρισμα της συγκεκριμένης μορφής ρόντο την κεντρική ενότητα *επεξεργασίας*, αλλά και διερωτάται – γεμάτος ευγνωμοσύνη, θα έλεγε κανείς – «ποιός εισήγαγε τον χρήσιμο αυτόν όρο»;⁷⁷⁰ Ο μαθητής του Ratz, επίσης, δίνει το σχήμα A B A – επεξεργασία – A B’ A για τον “τρίτο κύριο τύπο ρόντο”: αυτό, από κοινού με την υπόδειξη ότι ο συγκεκριμένος

⁷⁶⁵ Goetschius, *The Larger Forms...*, ό.π., σ. 202-203.

⁷⁶⁶ Ο.π., σ. 205-206. Πρβλ. επίσης ό.π., σ. 186-187.

⁷⁶⁷ Tobel, ό.π., σ. 186-187. Για υπαινικτικές αναφορές όσον αφορά στην εφαρμογή της μορφής “σονάτας-ρόντο” σε έργα των Haydn και Mozart, βλ. ό.π., σ. 182 και 184, αντιστοίχως.

⁷⁶⁸ Παρ’ όλα αυτά, και ο Tobel κάνει ενίοτε λόγο για μορφή “ρόντο-σονάτας με επεξεργασία” (βλ. ό.π., σ. 188).

⁷⁶⁹ Tischler, ό.π., σ. 5. Σε άλλο σημείο (ό.π., σ. 129), μια τέτοιου είδους “σονάτα-ρόντο” αποτυπώνεται σχηματικά ως εξής: A B A Γ (ως επεξεργασία) A B A.

⁷⁷⁰ Schönberg, ό.π., σ. 190. Βλ. επίσης ό.π., σ. 197, όσον αφορά στην μετατροπική και αναπτυξιακή φύση της μεσαίας ενότητας του εν λόγω μεικτού δομικού τύπου.

δομικός τύπος συνιστά μείξη των μορφών του ρόντο και της σονάτας, είναι ήδη αρκετό για να τον διακρίνει με σαφήνεια από τον “δεύτερο κύριο τύπο ρόντο” που δεν διαθέτει ενότητα *επεξεργασίας* (A B A Γ A B’ A).⁷⁷¹

Στο εγχειρίδιο του Kohs (1976), αμέσως μετά την πραγμάτευση της μορφής σονάτας, ακολουθεί ένα αρκετά σύντομο κεφάλαιο υπό τον τίτλο “Κοντινές στην σονάτα μορφές: σονατίνα, σονάτα-ρόντο”.⁷⁷² Εκεί αναφέρονται αρκετές περιπτώσεις ανάμειξης στοιχείων σονάτας και ρόντο, μεταξύ των οποίων και ο τύπος “σονάτας-ρόντο” A B A – επεξεργασία – A B A, ο οποίος, όπως αναφέρεται, προκύπτει από την ενσωμάτωση *επεξεργασίας* στο κεντρικό τμήμα του τύπου απλού ρόντο A B A Γ A B A.⁷⁷³ Αυτό πάντως που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον εδώ είναι το ότι η συγκεκριμένη μορφή παύει πλέον να ορίζεται ως ένας ανεπτυγμένος τύπος ρόντο με στοιχεία σονάτας (όπως ρητώς δηλώνεται στους Goetschius, Tischler, Schönberg, Ratz, αλλά κατά τρόπον πιο έμμεσο ακόμη και στον Töbel) και αντιμετωπίζεται ως μια μορφή που προσεγγίζει περισσότερο την σονάτα παρά το ρόντο.

Σε αυτό ακριβώς το γεγονός είχε στρέψει την προσοχή του λίγο νωρίτερα (το 1970) και ο Rudolf Stephan (γεν. 1925), κατατάσσοντας με σαφή και κατηγορηματικό τρόπο το “ρόντο-σονάτα” (“Sonatenrondo”) στις μορφές ρόντο και την “σονάτα-ρόντο” (“Rondosonate”) στις μορφές σονάτας.⁷⁷⁴ «Το ρόντο-σονάτα», διατείνεται ο Stephan, «οφείλει την ύπαρξή του στην γενικότερη εξέλιξη κατά την οποία μια αδιαμεσολάβητη παράταξη ξεχωριστών τμημάτων κατέστη πλέον αισθητή ως μη-οργανική· μια χαλαρά αρθρωμένη μορφή στερεοποιείται: η μορφή ρόντο συντίθεται με την τεχνική της σονάτας. Η σονάτα-ρόντο, αντιθέτως, παρενθεται σε μια μορφή, οι ενότητες της οποίας εμφανίζονται οργανικά ανεπτυγμένες, τμήματα που επενεργούν κατά τρόπον μη-οργανικό και επιπροσθέτως ανεξαρτητοποιεί κάποια ακόμη δομικά μέλη, ωσάν αυτά να ήσαν ενότητες ενός παλαιού ρόντο. Η μορφή σονάτας διασπάται εξαιτίας των παρεμβολών και της αυτονόμησης των τμημάτων [της], η εν τέλει επιτευχθείσα αδιάρρηκτη συνέχεια της μουσικής εξέλιξης διαταράσσεται σε μόνιμη [πλέον] βάση».⁷⁷⁵ Με τις παρατηρήσεις αυτές, ο Stephan συλλαμβάνει εκ νέου την ουσία της διάκρισης των δύο αυτών μεικτών δομικών τύπων, η οποία είχε πολύ παλαιότερα προταθεί και από τον Marx, αλλά έκτοτε αγνοήθηκε ατυχώς από τους μεταγενέστερους θεωρητικούς. Επιπλέον, στην βάση αυτής της διάκρισης δικαιώνεται αναδρομικά και η επικράτηση του όρου “σονάτα-ρόντο” στην εποχή μας, αρκεί βεβαίως υπό τον όρο αυτόν να κατανοείται πλέον μονάχα το δομικό πρότυπο με κεντρική *επεξεργασία* και να μην δημιουργείται σύγχυση με την – παρεμφερή στον μακροδομικό της σκελετό, αλλά ουσιαδώς διαφορετική στην δυναμική της – μορφή “ρόντο-σονάτας”.

Συνοψίζοντας λοιπόν όσα προηγήθηκαν για τις μορφές “σονάτας-ρόντο” και “ρόντο-σονάτας”, προκύπτει ότι μόνον η πρώτη είναι συμβατή με τις προδιαγραφές του μεικτού τύπου σονάτας που μας ενδιαφέρει στην παρούσα μελέτη, επειδή ο τέταρτος αυτός τύπος σονάτας συνίσταται ουσιαστικά στην διεύρυνση του τριμερούς τύπου σονάτας με ένα και μόνο στοιχείο ρόντο, αυτό της επαναφοράς του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα πριν την έναρξη της *επεξεργασίας*. Παράλληλα βέβαια, ο όρος “σονάτα-ρόντο” επιβάλλεται να περιορισθεί μόνο σε αυτήν την δυνατότητα συνδυασμού στοιχείων της σονάτας και του ρόντο· διότι στην άλλη περίπτωση που εξετάσαμε, όπου στην θέση της *επεξεργασίας* εμφανίζεται ένα – θεματικώς και τονικώς αυτόνομο – επεισόδιο, είναι τα στοιχεία του ρόντο

⁷⁷¹ Ratz, ό.π., σ. 37. Ας διευκρινισθεί εδώ ότι το σύμβολο B’ αναφέρεται στην τονική επανέκθεση του στοιχείου B, το οποίο μάλιστα αντιπροσωπεύει αρκετά τμήματα και λειτουργίες (μετάβαση, πλάγιο θέμα και καταληκτική περίοδο) και όχι μονάχα ένα απλό επεισόδιο, όπως στις μικρότερες και “αμιγείς” μορφές ρόντο.

⁷⁷² Kohs, ό.π., σ. 291-302.

⁷⁷³ Ό.π., σ. 297 (ακολουθεί ανάλυση σχετικού παραδείγματος στις σ. 298-300).

⁷⁷⁴ Stephan, ό.π., σ. 249-250.

⁷⁷⁵ Ό.π., σ. 250.

αυτά που υπερτερούν και όχι της σονάτας: εκεί, η μακροδομική οργάνωση βασίζεται πρωτίστως στην εναλλαγή του κυρίου θέματος με δύο τουλάχιστον πλάγια θέματα (επεισόδια), ενώ η συνεισφορά της μορφής σονάτας περιορίζεται στην έκθεση και την επανέκθεση μέρους του συνολικού θεματικού αποθέματος (εξαιρουμένου φυσικά του υλικού της μεσαίας ενότητας). Ο όρος “ρόντο-σονάτα” για την μορφή αυτή είναι κατ’ αρχήν εύστοχος, παραμένει ωστόσο αισθητά ασαφής: μόνο με την προσθήκη μιας σχηματικής περιγραφής, όπως π.χ. “ρόντο-σονάτα του τύπου A B A Γ A B A”, είναι εν τέλει δυνατόν να αποσαφηνισθεί πλήρως η δομική του οργάνωση, στον βαθμό που υφίστανται και άλλες δυνατότητες μακροδομικού σχεδιασμού που πληρούν τα κριτήρια ενός “ρόντο-σονάτας”: τρεις τουλάχιστον παραθέσεις του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα σε εναλλαγή με πλάγια θέματα, το πρώτο εκ των οποίων εκτίθεται σε μια δευτερεύουσα τονικότητα και επανεκτίθεται στην κύρια. Απομένει επομένως να εξετάσουμε ορισμένες τέτοιες δυνατότητες συνδυασμού στοιχείων ρόντο και σονάτας (που εντοπίζονται σχεδόν αποκλειστικά στην βιβλιογραφία του 20^{ου} αιώνας), έχοντας μάλιστα κατά νου μήπως κάποιες εξ αυτών θα μπορούσαν τελικά να ενταχθούν στην μορφή “σονάτας-ρόντο” και όχι σε αυτήν του “ρόντο-σονάτας”.

Η πιο ενδιαφέρουσα ίσως μεταξύ αυτών των δυνατοτήτων συνδυασμού στοιχείων ρόντο και σονάτας αναφέρεται για πρώτη φορά από τον Prout: πρόκειται – όπως έχουμε δει – για την συνύπαρξη ενός επεισοδίου και μιας *επεξεργασίας* στην κεντρική ενότητα Γ της μακροδομής A B A – Γ – A B A, που πραγματώνεται συγκεκριμένα με την εμφάνιση ενός νέου θέματος στην αρχή και με την ανάπτυξη θεματικού υλικού της *εκθέσεως* (των τμημάτων A είτε B) στην συνέχεια. Η δυνατότητα αυτή περιλαμβάνεται και στην θεώρηση της Marks κατά τρόπον εξίσου υπαινικτικό και εντασσόμενη στο ίδιο πάντοτε μορφολογικό πρότυπο, η κεντρική ενότητα του οποίου μπορεί συνεπώς να καταστεί αδιακρίτως ένα επεισόδιο ή μια *επεξεργασία* του δεδομένου θεματικού υλικού ή ακόμη ένα αμάλγαμα αυτών των δύο.⁷⁷⁶ Ο Tobel, αντιθέτως, ο οποίος διακρίνει με σαφήνεια μεταξύ επεισοδίου και *επεξεργασίας* στην μεσαία ενότητα ενός “ρόντο-σονάτας” ή μιας “σονάτας-ρόντο” αντιστοίχως, αντιμετωπίζει την περίπτωση συνδυασμού των δύο αυτών δυνατοτήτων ως προβληματική, επειδή ενδέχεται να καταστήσει δυσχερή τον προτεινόμενο διαχωρισμό.⁷⁷⁷ Διαφαίνεται επομένως ότι ο Tobel έρχεται εδώ αντιμέτωπος με μια σοβαρή ερμηνευτική δυσκολία, η οποία όχι μόνο δεν του επιτρέπει να προσεγγίσει περισσότερο το εν λόγω φαινόμενο, αλλά επιπλέον του δημιουργεί και ορισμένες επιφυλάξεις ως προς την σαφήνεια της θεωρητικής διάκρισης ανάμεσα σε ένα “ρόντο-σονάτα” και σε μια “σονάτα-ρόντο”! Ο μόνος τελικά που αναγνωρίζει εν προκειμένω έναν ξεχωριστό τύπο ρόντο είναι ο Schönberg, ο οποίος αναφέρεται στην “μεγάλη σονάτα-ρόντο” που αποδίδεται σχηματικώς ως A B A – Γ Γ¹ – A B A, καθώς περιλαμβάνει εξίσου ένα “trio” (Γ) όσο και μια *επεξεργασία* (Γ¹).⁷⁷⁸ Αυτό είναι σίγουρα εντυπωσιακό σαν σκέψη. Από την άλλη πλευρά όμως, είμαστε υποχρεωμένοι να εξετάσουμε αν όντως εδώ υφίσταται ένας ξεχωριστός δομικός τύπος, βάσει τουλάχιστον των σχετικών παραδειγμάτων που παραθέτουν οι Prout και Schönberg (αφού οι Marks και Tobel δεν δίνουν καθόλου τέτοια παραδείγματα). Ο Prout αναλύει το *ρόντο σε Λα-μείζονα για πιάνο – 4 χέρια D 951* του Schubert, παρατηρώντας ότι η μεσαία ενότητα συνίσταται σε ένα επεισόδιο που ξεκινά στην Ντο-μείζονα με νέο υλικό (μ. 138-151) και στην μετατροπική ανάπτυξη μέρους του πλαισίου θέματος από κοινού με το νέο υλικό (μ. 152-175).⁷⁷⁹ Ο Schönberg, από την πλευρά του, ασχολείται με το τέταρτο μέρος (Rondo: allegretto) της *σονάτας για πιάνο σε Σι-ύφεση-μείζονα opus 22* του Beethoven, όπου διακρίνει μια μεσαία ενότητα (μ. 72-111), η οποία ξεκινά με ένα “trio” σαν σπουδή στην – ασυνήθιστη, όπως επισημαίνει – περιοχή της φα-

⁷⁷⁶ Marks, ό.π., σ. xxxvii.

⁷⁷⁷ Tobel, ό.π., σ. 186-187.

⁷⁷⁸ Schönberg, ό.π., σ. 190 και 197.

⁷⁷⁹ Prout, *Applied Forms...*, ό.π., σ. 223.

ελάσσοнос (μ. 72-80), συνεχίζεται με ένα μετατροπικό-αντιστικτικό τμήμα (μ. 81-94) που βασίζεται στο υλικό των μεταβάσεων των μ. 19-22 και 68-71, και καταλήγει με την επαναφορά του “trio” αλλά στην σι-ύφεση-ελάσσονα (μ. 95-103) – γεγονός που επίσης τον παραξενεύει στα μ. 104-111, τέλος, ακολουθεί μια μεταβατική διαδικασία προς την τρίτη επαναφορά-επανεκθεση του κυρίου θέματος στην Σι-ύφεση-μείζονα.⁷⁸⁰ Έχω ωστόσο τελείως διαφορετική άποψη για την δομική οργάνωση της μεσαίας ενότητας του ίδιου αυτού μέρους. Τα μ. 68-71, που εκκινούν απ’ ευθείας από την σι-ύφεση-ελάσσονα και κατόπιν στρέφονται προς την φα-ελάσσονα, συνιστούν τμήμα της ενότητας αυτής και όχι μετάβαση προς αυτήν. Έτσι, η μεσαία ενότητα εκτείνεται στην πραγματικότητα από το μ. 68 έως το μ. 103 (το συνδετικό πέρασμα των μ. 104-111 τίθεται ούτως ή άλλως πέραν της παρούσας προβληματικής) και διαμορφώνεται ως μικρογραφία διμερούς τύπου σονάτας: τα μ. 68-71 λειτουργούν ως “κύριο θέμα” στην “τονική” σι-ύφεση-ελάσσονα, τα μ. 72-80 ως “πλάγιο θέμα” στην ελάσσονα δεσπόζουσα, τα μ. 81-94 αναπτύσσουν αντιστικτικά το “κύριο θέμα”, με αναφορές του στην ελάσσονα δεσπόζουσα (μ. 81-82), στην ελάσσονα τονική (μ. 83-84 και 85-86), στην ελάσσονα υποδεσπόζουσα (μ. 87-88) και μετέπειτα ρευστοποίηση του υλικού του (μ. 89-94), η οποία οδηγεί στην επανεκθεση του “πλάγιου θέματος” στην ελάσσονα τονική (μ. 95-103).⁷⁸¹ Ως εκ τούτου, στην μεσαία ενότητα του συγκεκριμένου κομματιού εγώ διακρίνω ένα κεντρικό επεισόδιο – αρμονικώς αυτόνομο, δομικώς αυτοτελές και με μερική θεματική εξάρτηση από ένα μεταβατικό στοιχείο της *εκθέσεως* (πράγμα όμως που ουδόλως συνιστά ανάπτυξη του υλικού της, αφού πρόκειται μόνο για ένα ελάχιστο κοινό θεματικό στοιχείο του κεντρικού επεισοδίου με τις εξωτερικές ενότητες) – και συμπεραίνω ότι η συνολική μακροδομή πληροί τις προϋποθέσεις της μορφής ρόντο-σονάτας του τύπου A B A Γ A B A. Η περίπτωση ωστόσο του *ρόντο σε Λα-μείζονα* του Schubert, που αναφέρει ο Prout, μοιάζει να αντιπροσωπεύει πολύ καλύτερα το θεώρημα του Schönberg! Ακόμη και γι’ αυτήν όμως υφίσταται μια ελαφρώς διαφορετική ερμηνευτική πρόταση: ο Caplin υποστηρίζει ότι η *επεξεργασία* της μορφής “σονάτας-ρόντο” μπορεί να ξεκινήσει με μια “προετοιμασία του πυρήνα” της βασισμένη σε υλικό της *εκθέσεως* είτε νέο,⁷⁸² όπως ακριβώς και στην καθ’ εαυτή μορφή σονάτας. Υπό την έποψη αυτή, στο έργο του Schubert το νέο υλικό των μ. 138-151 κάλλιστα μπορεί να εκληφθεί ως “νέο θέμα” της κεντρικής *επεξεργασίας*, η οποία κατά τα λοιπά αφιερώνεται ως επί το πλείστον (μ. 152-175) στην ανάπτυξη υλικού της *εκθέσεως*. Συνεπώς, στην περίπτωση αυτή πληρούνται οι προϋποθέσεις της μορφής σονάτας-ρόντο, ενώ η *επεξεργασία* εκμεταλλεύεται επιπλέον την δυνατότητα εμφάνισης νέου θεματικού υλικού που, εκτός του ότι είναι γνωστή στο πλαίσιο της θεωρίας του βασικού τύπου σονάτας ήδη από την εποχή του Galeazzi, αφήνει και έναν υπαινιγμό αμφισβήτησης της κυριαρχίας της *σονάτας* από την – σαφώς εκτοπισμένη, αλλά πάντοτε παρούσα – αρχή του *ρόντο*.⁷⁸³ Εν κατακλείδι: ξεχωριστός μορφολογικός τύπος ανάμεσα σε αυτούς της “σονάτας-ρόντο” και του “ρόντο-σονάτας” δεν υφίσταται: εντούτοις, το κεντρικό επεισόδιο μιας μορφής “ρόντο-σονάτας” δύναται να ενσωματώσει αναπτυξιακά στοιχεία, όπως και η κεντρική *επεξεργασία* της μορφής “σονάτας-ρόντο” μπορεί να παρουσιάσει νέο “επεισοδιακό” θεματικό υλικό.

⁷⁸⁰ Schönberg, ό.π., σ. 198.

⁷⁸¹ Ας προσεχθεί ιδίως το ότι η εδώ προτεινόμενη ερμηνεία εξηγεί ικανοποιητικά όλες εκείνες τις “ασυνήθιστες” τονικές επιλογές που παραξενεύουν τον Schönberg.

⁷⁸² Caplin, ό.π., σ. 237-238.

⁷⁸³ Θα είχε ίσως ενδιαφέρον να αντιληφθεί κανείς τους συνδυασμούς στοιχείων των μορφών σονάτας και ρόντο ως αποτέλεσμα δύο διαφορετικών – αλλά εξίσου άνισων – “συνθηκών” που επισυνάπτονται κατόπιν διαμάχης μεταξύ δύο αντιπάλων παρατάξεων (ή, εν προκειμένω, δύο διαφορετικών δομικών αρχών): στην πρώτη περίπτωση το ρόντο επικρατεί της σονάτας (“ρόντο-σονάτα”), ενώ στην δεύτερη η σονάτα υπερισχύει του ρόντο (“σονάτα-ρόντο”). Σε μια μορφή “σονάτας-ρόντο” λοιπόν, όπου το ρόντο έχει υποχρεωθεί να εγκαταλείψει την πλειονότητα των “κυριαρχικών του δικαιωμάτων” (όπως την παρατακτικότητα και την εμφάνιση πολλών διαφορετικών επεισοδίων), η παρουσίαση ενός νέου θέματος στην κεντρική *επεξεργασία* θα μπορούσε ενδεχομένως να εκληφθεί ως απόπειρα εξέγερσης του ρόντο ενάντια στην κρατούσα αρχή της σονάτας.

Μια άλλη περίπτωση ανάμειξης στοιχείων ρόντο και σονάτας που έχει απασχολήσει αρκετούς θεωρητικούς είναι η πενταμερής μορφή A B A B A. Έχουμε ήδη διαπιστώσει (στο πλαίσιο της εξέτασης των τριών πρώτων τύπων σονάτας κατά τον 20^ο αιώνα) ότι οι Goetschius, Rosen και Herokoski διακρίνουν εδώ μια σονάτα χωρίς *επεξεργασία* που συνδυάζεται με την αρχή του ρόντο. Απαραίτητη βεβαίως προϋπόθεση γι' αυτό συνιστά η τονική επανέκθεση του στοιχείου B, το οποίο την πρώτη φορά εκτίθεται σε τονικότητα διαφορετική της κύριας. Υπό την έννοια αυτή, θα μπορούσε κανείς να χαρακτηρίσει το αποτέλεσμα ως “μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*-ρόντο”.⁷⁸⁴ Θα διαφωνήσω όμως με την παραπάνω προοπτική και μάλιστα για μια σειρά από λόγους. *Κατά πρώτον*: το επεισόδιο B της μορφής A B A B A δεν “επανεκτίθεται” πάντοτε στην κύρια τονικότητα. Τουναντίον, αμφοτέρωτα τα – βασιζόμενα σε κοινό θεματικό υλικό – επεισόδια συχνά αντιτίθενται στο κύριο θέμα ακόμη και σε τονικό επίπεδο· ο Kohs παρατηρεί μάλιστα ότι οι δύο ενότητες B μπορούν να εμφανισθούν στην ίδια (αντιθετική προς την κύρια) τονικότητα ή σε διαφορετικές μεταξύ τους (αλλά πάντοτε αντιθετικές προς αυτήν) τονικότητες.⁷⁸⁵ Στις περιπτώσεις αυτές, επομένως, η μορφή A B A B A είναι παρεμφερής προς την μορφή A B A Γ A και ως εκ τούτου χαρακτηρίζεται ομοίως ως “πενταμερές ρόντο”,⁷⁸⁶ “απλό ρόντο”,⁷⁸⁷ ή “μικρότερη είτε απλή μορφή ρόντο”.⁷⁸⁸ Είναι λοιπόν αναγκαίο να παρατηρήσουμε κατ' αρχάς ότι η μορφή A B A B A δεν μπορεί να αντιμετωπισθεί ως ένα ενιαίο φαινόμενο, στον βαθμό που άλλοτε ανταποκρίνεται μόνο στα δεδομένα ενός αμιγούς ρόντο και άλλοτε παραπέμπει σε ανάμειξή τους με χαρακτηριστικά της σονάτας.⁷⁸⁹ *Κατά δεύτερον*: παρά το γεγονός ότι η επαναφορά των στοιχείων A και B στην κύρια τονικότητα συνιστά όντως μια επανέκθεση σονάτας, ξεχωριστή ωστόσο ενότητα *επεξεργασίας* δεν υφίσταται εδώ, όσο και αν τα επεισόδια είτε τα τμήματα με το κύριο θέμα (“ritornelli”) υποστούν κάποια ανάπτυξη είτε οιαδήποτε άλλη τροποποίηση.⁷⁹⁰ Είναι λοιπόν προφανές ότι για “σονάτα-ρόντο” δεν θα μπορούσε να γίνει λόγος στην δεδομένη περίπτωση· αντιθέτως, η διαμόρφωση μιας *εκθέσεως* και μιας *επανεκθέσεως* στο πλαίσιο ενός ρόντο δικαιολογεί απολύτως τον χαρακτηρισμό

⁷⁸⁴ Αυτό κάνει ουσιαστικά ο Herokoski (“Back and Forth from *Egmont...*”, ό.π., σ. 142-143), χρησιμοποιώντας τον σύνθετο όρο “σονατίνα-ρόντο” (η “σονατίνα” εδώ είναι ισοδύναμη της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία*). Τον ίδιο όρο μεταχειρίζεται σε μία μόνο περίπτωση και ο Kohs (ό.π., σ. 300), το παράδειγμα όμως που παραθέτει – Mozart, *κοντσέρτο για πιάνο σε ρε-ελάσσονα* KV 466, τρίτο μέρος (Allegro assai) – αφορά μόνον σε μια εφαρμογή της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία* στο είδος του κοντσέρτου, διότι η υποτιθέμενη τρίτη εμφάνιση του κυρίου θέματος (στα μ. 346-353), εκτός του ότι συνιστά περισσότερο έναν υπαινιγμό, όπως και ο ίδιος ο Kohs παραδέχεται, *έπεται* της σολιστικής καντέντσας, πράγμα που σημαίνει ότι αποτελεί τμήμα της *coda* του μέρους αυτού.

⁷⁸⁵ Kohs, ό.π., σ. 221. Σποραδικές αναφορές στο ρόντο τύπου A B A B A γίνονται επίσης στις σ. 218 και 219.

⁷⁸⁶ Berry, ό.π., σ. 125 κ.εξ. και ιδίως σ. 144, όπου διευκρινίζεται ότι το δεύτερο επεισόδιο παραλλάσσει το θεματικό υλικό του πρώτου σε διαφορετική συνήθως τονικότητα.

⁷⁸⁷ Tischler, ό.π., σ. 129. Πρβλ. επίσης ό.π., σ. 138, αναφορικά με τις τονικές επιλογές του δευτέρου επεισοδίου.

⁷⁸⁸ Schönberg, ό.π., σ. 190, 192 και 194.

⁷⁸⁹ Στην πρώτη περίπτωση, τα χαρακτηριστικά του ρόντο είναι ήδη σαφή, αφού η τριπλή παράθεση του κυρίου θέματος σε εναλλαγή με δύο επεισόδια είναι αρκετή για την σύσταση μιας μορφής ρόντο. Το γεγονός της θεματικής ταύτισης των δύο επεισοδίων, τουναντίον, δεν είναι ικανό να ανατρέψει αυτήν την πραγματικότητα, όπως υπαινίσσονται οι Levarie και Levy, ό.π., σ. 288.

⁷⁹⁰ Πρβλ. Schönberg, ό.π., σ. 194. Η σχετική λοιπόν τοποθέτηση του Tischler (ό.π., σ. 129 και 136), ότι η ανάπτυξη εντός κάποιου “ritornello” ή επεισοδίου καθιστά τον τύπο A B A B A μορφή “σονάτας-ρόντο”, είναι τελείως ανυπόστατη, αφού βασίζεται στην τελείως παρωχημένη άποψη ότι η *επεξεργασία* συνιστά το αντιπροσωπευτικότερο γνώρισμα της μορφής σονάτας. Νωρίτερα βέβαια, είχαμε διαπιστώσει ότι το κριτήριο αυτό βοήθησε τον Tischler να διακρίνει με σαφήνεια τις μορφές του “ρόντο-σονάτας” και της “σονάτας-ρόντο” επί τη βάση του κοινού μακροδομικού τύπου A B A Γ A B A· τώρα όμως έχει έλθει η στιγμή να διαπιστώσουμε και τα όρια αυτής της “στενής” αντιλήψεως, η οποία στην περίπτωση του μακροδομικού τύπου A B A B A οδηγεί μόνο σε υπερβολικές παρερμηνείες. Ανάπτυξη μπορεί να εμφανίζεται οπουδήποτε και σε οποιαδήποτε μουσική μορφή· μια ενότητα *επεξεργασίας*, τουναντίον, εντοπίζεται αποκλειστικά σε μορφές σονάτας και σε μικτές μορφές που εμπεριέχουν στοιχεία σονάτας (όπως σε μια τριμερή ασματική μορφή με κεντρική *επεξεργασία* ή σε μια φαντασία).

“ρόντο-σονάτα τύπου A B A B A”. Και κατά τρίτον: το να θεωρηθεί αυτή η μακροδομή ως το αποτέλεσμα του συνδυασμού του τύπου σονάτας χωρίς επεξεργασία με την αρχή του ρόντο, οδηγεί στην περιεργη παραδοχή ότι ένας “ελλειμματικός” ή “παράγωγος” δομικός τύπος επιβάλλεται ενός άλλου που διατηρεί την πληρότητά του, αντί για την φυσιολογική διάγνωση του εμπλουτισμού ενός πλήρους δομικού προτύπου (του ρόντο, εν προκειμένω) με επιλεγμένα χαρακτηριστικά μιας άλλης δομικής αρχής (της σονάτας)! Γνωρίζω βέβαια ότι το τελικό αποτέλεσμα στην πράξη αποδεικνύεται το ίδιο. Ποιά όμως ερμηνεία φαίνεται πιο εύλογη; Αυτή μιας σονάτας χωρίς επεξεργασία, η οποία λίγο προτού ολοκληρωθεί παραθέτει για τρίτη φορά το κύριο θέμα στην αρχική τονικότητα, αιτιολογώντας αυτόν τον “πλεονασμό” ως επίδραση του ρόντο (το οποίο βέβαια μέχρι εκείνο το σημείο δεν διακρινόταν πουθενά)· ή εκείνη ενός πενταμερούς ρόντο, τα επεισόδια του οποίου διαμορφώνονται ως πλάγιο θέμα που εκτίθεται και επανεκτίθεται κατά το πρότυπο της μορφής σονάτας; Στην δεύτερη περίπτωση, αν μη τι άλλο, όλες οι επιμέρους δομικές μονάδες επιτελούν αναγκαίες λειτουργίες, συνυφασμένες με τις επιταγές του κλασσικού ύφους.

Ένα τρίτο δομικό πρότυπο με στοιχεία ρόντο και σονάτας αποδίδεται σχηματικώς ως A B A Γ B A: οι θεωρητικοί του 20^{ου} αιώνας το συνδέουν σχεδόν αποκλειστικά με το έργο του Mozart, αλλά το ερμηνεύουν ποικιλοτρόπως. Ο Tobel είναι ένας από τους πρώτους που αναφέρονται σε αυτό: στο πλαίσιο της πραγμάτευσης της μορφής “σονάτας-ρόντο”, παρατηρεί ότι η επανέκθεση μπορεί να εμφανισθεί αντεστραμμένη, δηλαδή – όπως και στην σονάτα – το πλάγιο θέμα (B) να επανεκτεθεί πριν το κύριο (A).⁷⁹¹ Έτσι, από το σχήμα A¹ B¹ A² – Γ (επεξεργασία) – A³ B² A⁴ προκύπτει το A¹ B¹ A² – Γ (επεξεργασία) – B² A³, ενώ η τελική επαναφορά του κυρίου θέματος (A⁴), η οποία ήταν ούτως ή άλλως προαιρετική και αντιπροσωπευτική της *coda*, εκπίπτει και πιθανότατα παραχωρεί την θέση της σε μια *coda* χωρίς ενσωματωμένη επαναφορά του κυρίου θέματος. Νεώτεροι θεωρητικοί εντούτοις, όπως οι Cole, Ratner και Caplin, προτείνουν μια αισθητά διαφορετική ερμηνευτική προσέγγιση του ίδιου φαινομένου (αν και το τελικό αποτέλεσμα είναι πρακτικά το ίδιο), κάνοντας λόγο για εξάλειψη του κυρίου θέματος από την έναρξη της επανεκθέσεως (δηλαδή του A³): η δυνατότητα αυτή, εξ άλλου, δεν περιορίζεται πλέον μόνο στην “σονάτα-ρόντο”, αλλά αφορά εξίσου και σε μια μορφή “ρόντο-σονάτας” του τύπου A¹ B¹ A² Γ A³ B² A⁴ που μεταβάλλεται σε A¹ B¹ A² Γ B² A⁴ (στην περίπτωση αυτή βεβαίως ο λειτουργικός ρόλος του “A⁴” εμφανίζεται σημαντικά αναβαθμισμένος).⁷⁹² Όλοι πάντως οι προαναφερόμενοι συμφωνούν βασικά στο ότι η αντιστροφή των θεμάτων στην επανέκθεση ή η παράλειψη της τρίτης εμφάνισης του κυρίου θέματος αμέσως μετά την επεξεργασία ή το κεντρικό επεισόδιο δεν συνιστά νέο μορφολογικό τύπο, παρά μόνον μια παραλλαγή της “σονάτας-ρόντο” ή του “ρόντο-σονάτας τύπου A B A Γ A B A”. Δύο μόνο συγγραφείς υποστηρίζουν το αντίθετο: ο Tischler αναφέρεται σε ένα απλό ρόντο τύπου A B A Γ B A,⁷⁹³ χωρίς πάντως να δίνει κανένα περαιτέρω στοιχείο γι’ αυτό, ενώ ο Kohs ονομάζει την ίδια μορφή “εκτεταμένο ρόντο” και προτείνει τέσσερις (!) διαφορετικές ερμηνείες για την προέλευσή της, οι οποίες περιλαμβάνουν α) την άποψη του Tobel, β) την οπτική των Cole, Ratner και Caplin, και επιπλέον δύο πρωτότυπες ιδέες που συνίστανται είτε γ) στην διεύρυνση του πενταμερούς τύπου A B A B A με την παρεμβολή μιας αναπτυξιακής ενότητας (Γ), είτε δ) στην διεύρυνση του επίσης πενταμερούς τύπου A B A Γ A με την παρεμβολή μιας επαναφοράς του πρώτου επεισοδίου (B).⁷⁹⁴ Όλα αυτά μπορεί μεν να φαίνονται αξιοθαύμαστα, αλλά από ένα σημείο

⁷⁹¹ Tobel, ό.π., σ. 183-184 και 187.

⁷⁹² Βλ. Cole, “Techniques of Surprise...”, ό.π., σ. 255· Ratner, *Classic Music...*, ό.π., σ. 251· Caplin, ό.π., σ. 231 και 239.

⁷⁹³ Tischler, ό.π., σ. 129.

⁷⁹⁴ Kohs, ό.π., σ. 249 και 297. Οι τέσσερις προτεινόμενες ερμηνείες αντιστοιχούν ανά δύο στις μορφές της “σονάτας-ρόντο” (η αντικατοπτρική επανέκθεση και η παρεμβολή μιας αναπτυξιακής ενότητας στο πενταμερές ρόντο A B A B A) και του “ρόντο-σονάτας” (η απόλειψη της επανεμφάνισης του κυρίου θέματος αμέσως μετά το κεντρικό επεισόδιο και η παρεμβολή μιας επαναφοράς του πρώτου επεισοδίου στην μορφή A B A Γ A).

και έπειτα έχω την αίσθηση ότι ο Kohs αντιμετωπίζει τις μουσικές μορφές κατά τρόπον ιδιαίτερα φορμαλιστικό. Ταυτιζόμενος λοιπόν με την γνώμη της πλειονότητας των θεωρητικών, θα υποστηρίξω και εγώ στο σημείο αυτό ότι ανεξάρτητο δομικό πρότυπο A B A Γ B A δεν υφίσταται και ότι στην πραγματικότητα οι μορφές “σονάτας-ρόντο” και “ρόντο-σονάτας τύπου A B A Γ A B A” μπορούν να υποστούν αυτήν την – σημαντική οπωσδήποτε – αλλοίωση της μακροδομής τους. Έχω επίσης να παρατηρήσω ότι η εκτίμηση του Tobel προσφέρει μια σαφώς πιο λειτουργική θεώρηση του μουσικού υλικού σε σχέση με την αρκετά απλουστευτική “αφαίρεση” ενός δομικού τμήματος, που σε τελική ανάλυση παρουσιάζεται περίπου ως συνθετική “αυθαιρεσία”, δίχως επαρκή αιτιολόγηση: στον βαθμό λοιπόν που η τεχνική της αντιστροφής της σειράς εμφάνισης των βασικών θεμάτων στην επανέκθεση είναι ήδη γνωστή στο πλαίσιο της μορφής σονάτας, καθίσταται εύλογη και η εφαρμογή της στην επανέκθεση τόσο της “σονάτας-ρόντο” όσο και του “ρόντο-σονάτας”.

Ένας ακόμη δομικός τύπος που αξίζει της προσοχής μας περιγράφεται σχηματικά ως A B A Γ A Δ A B A. Ο Kohs τον χαρακτηρίζει “συνεπτυγμένο ρόντο”, επειδή ορισμένες από τις εσωτερικές του ενότητες συντομούνται δραστικά,⁷⁹⁵ ενώ ο Carlin τον αναφέρει ως “μορφή εννιαμερούς σονάτας-ρόντο”.⁷⁹⁶ Αμφότερες όμως οι ονομασίες που προτείνουν οι Kohs και Carlin είναι κατά την γνώμη μου ατυχείς: η έλλειψη επεξεργασίας και οι πολλαπλές εμφανίσεις του κυρίου θέματος σε εναλλαγή με διαφορετικά κάθε φορά επεισόδια – πλην του πρώτου, που “κατ’ εξαίρεσιν” επανεκτίθεται προς το τέλος – καθιστούν μάλλον επιτακτική την εισήγηση ενός νέου, πλήρως ανταποκρινόμενου στα παραπάνω δεδομένα όρου: της μεικτής μορφής “ροντώ-σονάτας”.

Κατά καιρούς, εξ άλλου, έχουν προταθεί από μεμονωμένους ερευνητές ορισμένοι ακόμη μεικτοί δομικοί τύποι σονάτας και ρόντο: ας τους εξετάσουμε εδώ έναν προς έναν:

α) “Σονάτα-ρόντο τύπου A B Γ A B A Δ (ως επεξεργασία) B Γ A και coda”. Ο Tischler δίνει το διάγραμμα αυτό ειδικά για το τελευταίο μέρος (Allegro – adagio – allegro – adagio – allegro) του κοντσέρτου για πιάνο σε Ντο-μείζονα KV 387b / 415 του Mozart.⁷⁹⁷ Δεν έχει προσέξει όμως μια σημαντική λεπτομέρεια: το πρώτο B που αναφέρει αντιστοιχεί όντως στο πλάγιο θέμα, το οποίο ωστόσο εισάγεται στην κύρια τονικότητα της Ντο-μείζονος στο πλαίσιο ενός “ορχηστρικού ritornello”: το φαινόμενο αυτό είναι μεν εξαιρετικά σπάνιο (ενδεχομένως μάλιστα και μοναδικό) στην μορφή “σονάτας-ρόντο” κατά την εφαρμογή της σε ένα κοντσέρτο,⁷⁹⁸ αλλά σίγουρα θα ήταν τελείως εσφαλμένο να θεωρήσουμε το B αυτό ως

⁷⁹⁵ Kohs, ό.π., σ. 254. Εδώ αναλύεται το τρίτο μέρος (Rondeau: allegro) της σονάτας για πιάνο σε Σι-ύφεση-μείζονα KV 189f / 281 του Mozart, κατ’ αρχάς ως A¹ (α + β + γ) B¹ (δ + ε + ζ + η + θ + καντέντσα) A² (α) Γ (ι + κ + μετάβαση) A³ (α + β + γ) Δ (λ + μ + μετάβαση) A⁴ (α’) B² (ζ + η + θ) A⁵ (α + β + γ) και έπειτα – κατά τρόπον συνοπτικότερο – ως A B α Γ A Δ α β A (τα μικρά γράμματα αντιστοιχούν στις ενότητες που έχουν υποστεί περικοπές). Δεν χρειάζεται βέβαια να χυθεί πολλή μελάνη, προκειμένου να υποστηρίξει κανείς ότι η παραπάνω ανάλυση είναι εν πολλοίς άστοχη. Ο ίδιος ο Mozart, φαίνεται άλλωστε πως γνώριζε πολύ καλά γιατί χαρακτήριζε το μέρος αυτό ως “ροντώ”: το θεματικό σύμπλεγμα A, παρουσιαζόμενο άλλοτε στην ολόκλητά του και άλλοτε περιοριζόμενο στην αρχική θεματική του ιδέα (α), εναλλάσσεται με τρία επεισόδια (B, Γ, Δ) που βασίζονται όλα σε διαφορετικές τονικότητες από την κύρια (στην δεσπόζουσα, στην σχετική ελάσσονα και στην υποδεσπόζουσα, αντιστοίχως), ενώ τελικά μόνο το πρώτο από αυτά (B) επανεκτίθεται στην κύρια τονικότητα (επιπροσθέτως, οι θεματικές ιδέες δ και ε, όπως ακόμη και ο ίδιος ο Kohs αναγκάζεται εν τέλει να παραδεχθεί, συνιστούν μεταβατικά στοιχεία και ως εκ τούτου δεν εντάσσονται στο επεισόδιο αυτό). Κατά συνέπεια, η μορφή αυτή (A B A Γ A Δ A B’ A) ανήκει σαφέστατα στην παράδοση του ροντώ, η οποία βέβαια εμπλουτίζεται εδώ με ένα και μοναδικό “νεωτερικό” στοιχείο σονάτας, την επανέκθεση του πρώτου επεισοδίου (B).

⁷⁹⁶ Carlin, ό.π., σ. 239 και 241. Εκτός του παραδείγματος που αναφέρει ο Kohs, ο Carlin εντοπίζει δύο ακόμη ανάλογες δομικές περιπτώσεις (χωρίς επεξεργασία, αλλά με επανέκθεση του πρώτου επεισοδίου στην κύρια τονικότητα), επίσης σε έργα του Mozart: πρόκειται για το ρόντο για πιάνο σε Φα-μείζονα KV 494 (μια ελαφρώς διευρυνμένη εκδοχή του οποίου κατέστη αργότερα τρίτο μέρος της σονάτας για πιάνο σε Φα-μείζονα KV 533 & 494) καθώς και για το τέταρτο μέρος (Rondeau: allegro) της σερενάτας σε Ρε-μείζονα KV 248b / 250.

⁷⁹⁷ Tischler, ό.π., σ. 53-54, 129 και 136.

⁷⁹⁸ Αυτό που συμβαίνει κατά κανόνα σε μια μορφή “σονάτας-ρόντο” στο είδος του κοντσέρτου είναι το σολιστικό όργανο να εκθέτει αρχικά το κύριο θέμα και η ορχήστρα κατόπιν να το επαναλαμβάνει και να το

την πραγματική έκθεση του πλαγίου θέματος. Εξίσου ασυνήθιστη για τα δεδομένα της μορφής αυτής είναι και η παρεμβολή ενός αργού “επεισοδίου” (Adagio) στην ομώνυμη ντο-ελάσσονα (“Γ”) και μάλιστα εις διπλούν – πρώτα στα μ. 50-64 και έπειτα παρηλλαγμένο στα μ. 217-231! Ουσιαστικά λοιπόν, η μορφή “σονάτας-ρόντο” ξεκινά μόλις στο μ. 65 και συνίσταται σε “διευρυμένη” έκθεση (“Α”: κύριο θέμα και μετάβαση, στα μ. 65-72 και 73-91· “Β”: πλάγια θεματική ομάδα και συνδετικό πέρασμα, στα μ. 92-115 και 116-122· “Α”: πλήρης σολιστική και ορχηστρική παράθεση του κυρίου θέματος, στα μ. 123-130 και 131-138), επεξεργασία (“Δ”, στα μ. 139-182), “αντικατοπτρική” επανέκθεση (“Β”: πλάγια θεματική ομάδα και καταληκτικές φιγούρες στα μ. 183-206 [πρβλ. μ. 92-115] και 207-216 [= μ. 40-49]· “Α”: κύριο θέμα στα μ. 232-239) και επικαλυπτόμενη *coda* (εν είδει αναπτυξιακής προεκτάσεως του κυρίου θέματος, στα μ. 239-262). Κατά συνέπειαν, εδώ έχουμε μια μορφή “σονάτας-ρόντο” με “αντικατοπτρική” επανέκθεση, η οποία όμως διευρύνεται απροσδόκητα με ένα (σολιστικό και ορχηστρικό) “εναρκτήριο *ritornello*” (στα μ. 1-49) καθώς και με δύο “επεισόδια” που παρεμβάλλονται ανάμεσα στο *ritornello* και την έκθεση και ανάμεσα στην επανέκθεση των δύο βασικών θεμάτων· προκειμένου λοιπόν να αναδειχθεί η μοναδικότητα της δομικής αυτής οργάνωσης, θα πρότεινα την ακόλουθη σκιαγράφησή της: εναρκτήριο *ritornello* – adagio – A B A – Γ (επεξεργασία) – B – adagio (παρηλλαγμένο) – A συν *coda*.

β) “Μεικτή μορφή ρόντο και σονάτας” που συνίσταται σε κύριο θέμα – πλάγιο θέμα – καταληκτικό θέμα – Γ (επεισόδιο) – κύριο θέμα – πλάγιο θέμα (σε μεταφορά στην τονική) – καταληκτικό θέμα. Η μορφή αυτή αναφέρεται από τον Ratz ως “τέταρτος κύριος τύπος ρόντο”, αν και ο ίδιος επισημαίνει στην συνέχεια ότι πρόκειται περισσότερο για μια μορφή σονάτας με κεντρικό επεισόδιο αντί επεξεργασίας.⁷⁹⁹ Πρόκειται ουσιαστικά για την “πέμπτη μορφή ρόντο” του Marx, η οποία όμως στερείται επαναφοράς του κυρίου θέματος πριν την μεσαία ενότητα, γεγονός που καθιστά άκρως αμφισβητήσιμη την ένταξή της στις μορφές του ρόντο. Οι Prout και Goetschius αντιμετωπίζουν πολύ ορθότερα την ίδια περίπτωση από τους Marx και Ratz, κάνοντας λόγο για “μορφή σονάτας με επεισόδιο τύπου ρόντο” και για “μορφή σονάτας με ενδιάμεσο θέμα αντί της επεξεργασίας”, αντιστοίχως.⁸⁰⁰ Εδώ λοιπόν είναι κατ’ αρχάς προφανές ότι τα στοιχεία της σονάτας (έκθεση και επανέκθεση) υπερισχύουν κατά κράτος εκείνων του ρόντο (κεντρικό επεισόδιο). Τίθεται επομένως το ερώτημα κατά πόσον η μορφή αυτή θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως “σονάτα-ρόντο” ή ως “ρόντο-σονάτα”. Η απάντηση όμως είναι αρνητική και στις δύο περιπτώσεις· διότι, από την στιγμή που η κυκλική επαναφορά του κυρίου θέματος (η θεμελιώδης δηλαδή προϋπόθεση του ρόντο) καταλύεται, ένα κεντρικό “επεισόδιο” ανάμεσα σε έκθεση και επανέκθεση σονάτας θα

αναπτύσσει περαιτέρω ή να προσθέτει και άλλες θεματικές ιδέες, οδηγώντας έτσι είτε απ’ ευθείας στο πλάγιο θέμα είτε (συνηθέστερα) στην έναρξη ενός μεταβατικού τμήματος προς αυτό. Στην δεδομένη περίπτωση, το κύριο θέμα εισάγεται πράγματι από το πιάνο (στα μ. 1-8) και επαναλαμβάνεται από την ορχήστρα (στα μ. 9-16)· μη αρκούμενη όμως σε αυτό, η ορχήστρα παρουσιάζει ακολούθως – και στην κύρια πάντοτε τονικότητα – το θεματικό υλικό της μεταβάσεως (στα μ. 17-30), την πρώτη πλάγια θεματική ιδέα (στα μ. 31-39) καθώς και ορισμένες καταληκτικές φιγούρες που οδηγούν σε πτώση επί της δεσπόζουσας (στα μ. 40-49)! Εντούτοις, όσο τυπική και αναμενόμενη είναι η παράθεση μέρους (έστω) του μεταβατικού και ιδίως του πλαγίου θεματικού υλικού στην κύρια τονικότητα στο πλαίσιο του “εναρκτήριου *ritornello*” μιας “σονάτας κοντσέρτου” (πέμπτου τύπου), τόσο ασυνήθιστη και αναπάντεχη καθίσταται η ίδια στην ανάλογη ορχηστρική παρεμβολή λίγο μετά την έναρξη μιας “σονάτας-ρόντο” ή ενός “ρόντο-σονάτας” στο είδος του κοντσέρτου.

⁷⁹⁹ Ratz, ό.π., σ. 37.

⁸⁰⁰ Prout, *Applied Forms...*, ό.π., σ. 231· Goetschius, *The Larger Forms...*, ό.π., σ. 206. Αμφότεροι παραθέτουν ως χαρακτηριστικό παράδειγμα το τέταρτο μέρος (Prestissimo) της σονάτας σε φα-ελάσσονα opus 2 αρ. 1 του Beethoven, η μεσαία ενότητα της οποίας ανοίγει βέβαια με ένα τριμερές – και μάλιστα με εσωτερικές επαναλήψεις – “επεισόδιο” στην Λα-ύφεση-μείζονα (α: μ. 59-68 και 69-78· β: μ. 79-86 και 95-102· α’: μ. 87-94 και 103-109), αλλά συνεχίζεται και με σύντομη ανάπτυξη του κυρίου θέματος (μ. 109-137). Επομένως, το μέρος αυτό είναι εν τέλει λογικότερο να ενταχθεί (έστω και ως ακραίο δείγμα) στην περίπτωση του τριμερούς τύπου σονάτας με νέο θέμα στην επεξεργασία – όπως ξεκάθαρα υποστηρίζει ο Tobel (ό.π., σ. 89-92 και 199) και κάπως πιο έμμεσα ο Goetschius (*The Larger Forms...*, ό.π., σ. 206) – καθ’ ότι το “επεισοδιακό” αυτό θέμα δεν αντικαθιστά την επεξεργασία, αλλά εμπεριέχεται σε αυτήν.

μπορούσε να αναχθεί όχι μόνο στο ρόντο αλλά και σε κάθε άλλη παρατακτική μορφή, όπως π.χ. στην τριμερή ασματική.⁸⁰¹ Επιπλέον, στοιχεία όπως η πλήρης επανάληψη της *εκθέσεως*, ο συνδυασμός νέου θεματικού υλικού με ανάπτυξη δεδομένου στην μεσαία ενότητα, είτε ακόμη η χρήση αποκλειστικά νέου υλικού αλλά με αρμονικό σχεδιασμό και δομική οργάνωση κατά τις προδιαγραφές μιας *επεξεργασίας* σονάτας, παραπέμπουν μονοσήμαντα σε μια μορφή σονάτας τριών ενοτήτων, στην *επεξεργασία* της οποίας εισάγεται ένα νέο θέμα ή γενικότερα υλικό που δεν εμπεριέχεται στην *έκθεση*. Συνεπώς, μόνο ένα υποθετικό μεικτό μορφολογικό πρότυπο, αποτελούμενο από *έκθεση* και *επανεκθεση* σονάτας και αυτοτελή – από θεματικής, αρμονικής και δομικής επόψεως, συγχρόνως – μεσαία μακροδομική ενότητα, θα μπορούσε ενδεχομένως να ονομασθεί “σονάτα με κεντρικό επεισόδιο αντί *επεξεργασίας*”, αλλά και πάλι εδώ δεν εμπεριέχεται κανένα αφοριστικό στοιχείο του ρόντο.

γ) “Σονάτα-ρόντο τύπου ||: $A^1 - B^1$:|| – επεξεργασία του $A - A^2 - B^2 - A^3$ ”. Αυτή είναι τουλάχιστον η άποψη του Kohs ως προς την μορφολογική οργάνωση του τρίτου μέρους (*Allegretto*) της *σονάτας για πιάνο σε ρε-ελάσσονα* opus 31 αρ. 2 του Beethoven.⁸⁰² Η κατηγορηματική απόρριψη της πρότασης αυτής δεν είναι βέβαια καθόλου δύσκολη: ήδη η υπόδειξη για την επανάληψη της *εκθέσεως* (μ. 1-94) και μόνον συνιστά ισχυρότατη ένδειξη μιας μάλλον τυπικής μορφής σονάτας, η οποία ακολούθως περιλαμβάνει εκτενή *επεξεργασία* επικεντρωμένη στο υλικό του κυρίου θέματος (μ. 95-214), την συνήθη *επανεκθεση* με τα δύο βασικά θέματα (“ A^2 ” και “ B^2 ”, στα μ. 215-322) καθώς και μια *coda* (μ. 323-399) με ενσωματωμένη παράθεση του κυρίου θέματος (το υποτιθέμενο “ A^3 ”, στα μ. 351-385).

δ) “Σονάτα-ρόντο τύπου $A - B - A - επεξεργασία - A$ ”. Άλλο ένα τραγελαφικό απόπημα του Kohs, αυτήν την φορά εξαγόμενο από το τρίτο μέρος (*Rondo*) της *σονάτας σε Ντο-μείζονα* KV 545 του Mozart.⁸⁰³ Την θυμηδία προκαλεί εδώ το γεγονός ότι το υλικό του θέματος A (μ. 1-8, 21-28 και 53-60) δεν “αναπτύσσεται” μόνο στο τμήμα Γ (μ. 29-52), όπως παρατηρεί ο Kohs, αλλά ακόμη και στο τμήμα Β (μ. 9-20). Προκύπτει έτσι ένα μικρό “παλαιομοδίτικο” ροντώ, με ένα ιδιαίτερα σύντομο κύριο θέμα και δύο επεισόδια (στην δεσπόζουσα και στην σχετική ελάσσονα) που αμφότερα βασίζονται στο υλικό του κυρίου θέματος, ακολουθώντας συνεπώς κατά γράμμα τις τεχνικές και αισθητικές προδιαγραφές που δίνει για την μορφή αυτή ο Forkel: μια σχετικώς εκτενής *coda* (μ. 61-73) ολοκληρώνει εν τέλει το μικρό αυτό κομμάτι, που ασφαλώς και δεν διαθέτει κανένα γνώρισμα σονάτας.

Καμιά επομένως από τις προαναφερθείσες περιπτώσεις δεν μπορεί να εκληφθεί ως περαιτέρω εκδοχή του τέταρτου τύπου σονάτας: η πρώτη αναφέρεται σε μια ιδιαίζουσα διεύρυνση της μορφής “σονάτας-ρόντο” που συναντάται άπαξ (εκτός συγκλονιστικού απροόπτου) στο κλασικό ρεπερτόριο, η δεύτερη και η τρίτη σχετίζονται αποκλειστικώς με δυνατότητες που εμπεριέχονται στις προδιαγραφές του βασικού τριμερούς τύπου σονάτας, ενώ η τέταρτη διαθέτει χαρακτηριστικά που άπτονται μόνον της μορφής του ροντώ.

⁸⁰¹ Το γεγονός ότι ο Marx θεωρεί το κεντρικό αυτό επεισόδιο ως χαρακτηριστικό των μορφών ρόντο οφείλεται βέβαια στο ότι στην δική του θεωρία και η τριμερής ασματική μορφή με αντιθετικό μεσαίο θέμα συνιστά μια μορφή ρόντο, την “δεύτερη” (η “πρώτη”, αντιθέτως, περιλαμβάνει μόνο ένα “πέραςμα” ανάμεσα στις δύο εμφανίσεις του κυρίου θέματος). Δεδομένης λοιπόν της συνολικής του θεώρησης, η εκτίμησή του ότι στην “πέμπτη μορφή ρόντο” συνδυάζονται στοιχεία των μορφών σονάτας και ρόντο είναι επαρκώς αιτιολογημένη. Στον 20^ο αιώνα όμως, όπου πέραν του Goetschius (*The Larger Forms...*, ό.π., σ. 94-128: “πρώτη μορφή ρόντο”) κανένας άλλος θεωρητικός – συμπεριλαμβανομένου και του Ratz (ό.π., σ. 35) – δεν εντάσσει πλέον την τριμερή ασματική μορφή στις μορφές ρόντο, είναι προφανές ότι ένα μεμονωμένο “επεισόδιο” δεν μπορεί να εκληφθεί αυτονόητα ως στοιχείο του ρόντο. Συνεπώς, η ταυτόσημη ερμηνεία που δίνουν οι Marx και Ratz επί του ίδιου φαινομένου, ενώ είναι εύλογη στην περίπτωση του πρώτου, στερείται επαρκούς θεμελίωσης στον δεύτερο.

⁸⁰² Kohs, ό.π., σ. 297. Σύμφωνα με τον ίδιο, η μορφή αυτή προκύπτει από τον συνδυασμό της σονάτας με ένα ρόντο τύπου A B A B A.

⁸⁰³ Kohs, ό.π., σ. 297-298. Αφετηρία αυτής της μορφής υποτίθεται ότι είναι το απλό πενταμερές ρόντο του τύπου A B A Γ A, όπου όμως – υπό την επίδραση της μορφής σονάτας – η ενότητα Γ αντιμετωπίζεται πλέον ως πεδίο ανάπτυξης του υλικού των θεμάτων A είτε B.