

Ο πέμπτος τύπος σονάτας (“σονάτα κοντσέρτου”) και τα τρία υποείδη του

Οι μορφές σονάτας στο είδος του κοντσέρτου για ένα ή περισσότερα σολιστικά όργανα και ορχήστρα παρουσιάζουν ιδιαιτερότητες που απορρέουν από την σταδιακή λειτουργική ενσωμάτωση των τμημάτων tutti και solo του κοντσέρτου του ύστερου μπαρόκ στην μακροδομική οργάνωση και λογική που διέπει την κατ’ εξοχήν κλασσική μορφή της σονάτας. Ιδιαίτερα σε ορισμένα κοντσέρτα γραμμένα κατά τα μέσα του 18^{ου} αιώνας, είναι εξαιρετικά δύσκολο να εκτιμήσει κανείς το κατά πόσον αυτά ανήκουν πρωτίστως στην παλαιότερη ή στην νεώτερη τεχνοτροπία, αφού η ανάμειξη των δομικών αρχών του μπαρόκ και του κλασικισμού γίνεται κατά τρόπον που δεν επιτρέπει ακόμη την σύσταση ενός σαφούς και δεσμευτικού δομικού προτύπου, παρά μόνον την αναγωγή ορισμένων χαρακτηριστικών στην “παράδοση” και άλλων στην υπό διαμόρφωση “νέα πραγματικότητα” της εποχής εκείνης. Προκειμένου λοιπόν να κατανοήσουμε αυτήν την εξελικτική πορεία, είναι απαραίτητο να εξετάσουμε εδώ συνοπτικά και τις βασικές προδιαγραφές της μορφής κοντσέρτου του ύστερου μπαρόκ, όπως αυτές αποτυπώνονται π.χ. σε έργα του Antonio Vivaldi, του Johann Sebastian Bach ή του Georg Friedrich Händel.

Το κυριότερο γνώρισμα του κοντσέρτου του πρώτου ημίσεως του 18^{ου} αιώνας συνίσταται ασφαλώς στην εναλλαγή ορχηστρικών (tutti) και σολιστικών (solo) τμημάτων. Τα tutti ονομάζονται και “ritornelli”, επειδή εμπεριέχουν ένα θεματικό-μοτιβικό απόθεμα, το οποίο επανέρχεται περιοδικά στην πορεία του κομματιού. Η διαδικασία αυτή είναι παραπλήσια της αρχής του ρόντο, διαφέρει ωστόσο κυρίως ως προς το ότι οι επαναφορές του ritornello (εξαιρουμένης φυσικά της τελικής) τίθενται κατά κανόνα σε διαφορετικές τονικότητες από την κύρια. Προκειμένου λοιπόν να μην δημιουργείται σύγχυση σε επίπεδο ορολογίας, στις μέρες μας έχει επικρατήσει για την μορφή αυτή ο όρος “μορφή ritornello-κοντσέρτου” ή απλούστερα “μορφή ritornello”.⁸⁰⁴ Τα ritornelli ή tutti χαρακτηρίζονται από τονική σταθερότητα: το πρώτο και το τελευταίο είναι συνήθως τα εκτενέστερα, τίθενται στην κύρια τονικότητα, ενώ σε αρκετές περιπτώσεις ταυτίζονται απολύτως ως προς το περιεχόμενό τους (κατά το πρότυπο της φωνητικής άριας da capo): αντιθέτως, τα εσωτερικά ritornelli περιορίζονται στην επαναφορά μέρους μόνο του μοτιβικού αποθέματος του εναρκτήριου ορχηστρικού τμήματος σε διάφορες συγγενικές τονικότητες, όπως φερ’ ειπείν στην δεσπόζουσα, στην σχετική, στην υποδεσπόζουσα ή στην σχετική της δεσπόζουσας. Τα soli, από την άλλη πλευρά, είναι τα τμήματα εκείνα στα οποία ένα ή περισσότερα σολιστικά όργανα παρουσιάζουν εξ αρχής νέες ιδέες είτε αναπτύσσουν το μοτιβικό υλικό των tutti και το εμπλουτίζουν με καλλωπισμούς, δεξιοτεχνικά περάσματα, νέες μοτιβικές φιγούρες με χαρακτήρα “επεισοδίου” κ.λπ.: παράλληλα, η τονική τους φύση είναι ως επί το πλείστον μετατροπική, δεδομένου του ότι η εδραίωση και η πτωτική επικύρωση των αρμονικών μακροδομικών σταθμών ανατίθεται στα ορχηστρικά tutti.⁸⁰⁵ Η μακροδομική οργάνωση εξαρτάται επίσης από τον αριθμό των ritornelli και των ενδιάμεσων σολιστικών τμημάτων: στο ύστερο μπαρόκ τα περισσότερα μέρη σε “μορφή ritornello” διαθέτουν πέντε ή τέσσερα ορχηστρικά τμήματα, δίχως παρ’ όλα αυτά να αποκλείονται και περιπτώσεις με περισσότερα ή λιγότερα.⁸⁰⁶

⁸⁰⁴ Βλ. Konrad Küster, *Das Konzert. Form und Forum der Virtuosität*, Bärenreiter (Bärenreiter-Studienbücher Musik, Bd. 6), Kassel – Basel – London – New York – Prag 1993, σ. 25-26· Michael Thomas Roeder, *Das Konzert*, Laaber-Verlag (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 4), Laaber 2000, σ. 45.

⁸⁰⁵ Βλ. σχετικά: Küster, ό.π., σ. 26-27 και 40-42 (όπου συζητούνται και αρκετές παρεκκλίσεις από τα τυπικά δεδομένα για τα τμήματα tutti και solo, όπως π.χ. η σολιστική έναρξη ενός μέρους, οι παρεμβολές σολιστικών περασμάτων σε ένα ritornello, η παραμονή στην κύρια τονικότητα και κατά το δεύτερο tutti κ.ά.)· Roeder, ό.π., σ. 45-47. Πρβλ. επίσης Edwin J. Simon, “The Double Exposition in the Classic Concerto”, *Journal of the American Musicological Society* 10/2, 1957, σ. 113.

⁸⁰⁶ Βλ. π.χ. Küster, ό.π., σ. 29 κ.εξ. (πέντε tutti – τέσσερα soli), και Roeder, ό.π., σ. 46 (τέσσερα tutti – τρία soli)· πρβλ. ακόμη Simon, ό.π., σ. 113.

Προχωρώντας τώρα προς τον πρώιμο κλασικισμό των μέσων του 18^{ου} αιώνας, μπορούμε να επικεντρώσουμε την προσοχή μας σε δύο καίριες μεταβολές της “μορφής ritornello”, που αφορούν στην μείωση του συνολικού αριθμού των τμημάτων tutti και solo καθώς και στην προοδευτική ενσωμάτωση στοιχείων και λειτουργιών της μορφής σονάτας. Ως προς το πρώτο, τα περισσότερα κοντσέρτα των δεκαετιών του 1750, του 1760 και του 1770 περιορίζονται αρχικά σε τέσσερα ritornelli και τρία soli και αργότερα μόνο σε τρία ritornelli και δύο soli.⁸⁰⁷ Η μείωση αυτή συνδυάζεται ωστόσο με μια σταδιακή διαδικασία αφομοίωσης του μακροδομικού αρμονικού σχεδιασμού της μορφής σονάτας: έτσι, η πρώτη σολιστική ενότητα στρέφεται πλέον απαρέγκλιτα προς την δεσπόζουσα (ή την σχετική μείζονα στην περίπτωση ενός μέρους σε ελάσσονα τρόπο), την οποία επικυρώνει το δεύτερο ritornello (που ενδεχομένως μετατρέπει κατόπιν και προς την τονική αφετηρία της ακόλουθης σολιστικής ενότητας)⁸⁰⁸ το δεύτερο solo χαρακτηρίζεται από αρμονική περιπλάνηση που καταλήγει συνήθως στην σχετική ελάσσονα (ή στην ελάσσονα δεσπόζουσα), ενώ το τρίτο tutti επικυρώνει τον αρμονικό αυτόν σταθμό είτε επανέρχεται απ’ ευθείας στην κύρια τονικότητα, στην οποία από εκεί και ύστερα παρουσιάζονται τόσο η τρίτη σολιστική ενότητα (από την έναρξή της ή έστω από ένα σημείο και έπειτα) όσο και το τελευταίο ορχηστρικό τμήμα.⁸⁰⁹ στην περίπτωση, εξ άλλου, που υφίστανται τρία μόνο ritornelli, το δεύτερο solo αναλαμβάνει να οδηγήσει από την δεσπόζουσα στην τονική, η οποία ακολούθως επικυρώνεται στο τρίτο και τελευταίο tutti.⁸¹⁰ Σε θεματικό επίπεδο, επίσης, η επίδραση της μορφής σονάτας μπορεί κατά το μάλλον ή ήττον να εντοπισθεί στις ακόλουθες τρεις εξελικτικές τάσεις: α) στην διαμόρφωση ενός “πλαγίου θέματος” στο πλαίσιο του πρώτου ritornello αλλά πρωτίστως του πρώτου solo, με στόχο την δημιουργία μιας θεματικής (και

⁸⁰⁷ Roeder, ό.π., σ. 99.

⁸⁰⁸ Ο Herbert Neurath, στο άρθρο του “Das Violinkonzert in der Wiener klassischen Schule”, *Studien zur Musikwissenschaft (Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich) – Vierzehnter Band*, Universal-Edition, Wien 1927, σ. 130, αντιμετωπίζει το πρώτο tutti και το πρώτο solo ως δύο “εκθέσεις” σονάτας (με αυτήν την προβληματική θα ασχοληθούμε αργότερα) και το δεύτερο tutti είτε ως “επίλογο” της σολιστικής εκθέσεως στην δεσπόζουσα είτε ως μετατροπική διαμεσολάβηση προς την δεύτερη σολιστική ενότητα. Η εκδοχή της μετατροπικής-μεταβατικής φύσεως του δεύτερου ritornello (με τονική κατεύθυνση από την δεσπόζουσα προς σχετική ελάσσονα) υποστηρίζεται περαιτέρω από τον Arnfried Edler (“Zwischen Händel und Carl Philipp Emanuel Bach: Zur Situation des Klavierkonzertes im mittleren 18. Jahrhundert”, *Acta Musicologica* 58/I, 1986, σ. 202), αν και ο ίδιος παρατηρεί επίσης ότι λίγο μετά το 1750 το δεύτερο αυτό ritornello τείνει να καταστεί αρμονικώς στατικό, επικεντρωμένο δηλαδή στην δεσπόζουσα. Τουναντίον, σύμφωνα με τους Howard Chandler Robbins Landon (“The concertos: Their musical origin and development”, στο: H. C. Robbins Landon – Donald Mitchell [επιμ.], *The Mozart Companion*, Rockliff, London 1956, σ. 239), Simon (ό.π., σ. 113), Reimer (ό.π., σ. 206-207), Rosen (*Sonata Forms*, ό.π., σ. 71), Küster (ό.π., σ. 50), Chappell White (“The early Classical violin concerto in Austria”, στο: David Wyn Jones [επιμ.], *Music in eighteenth-century Austria*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, σ. 78) και Roeder (ό.π., σ. 99), το δεύτερο ritornello λειτουργεί αποκλειστικά ως μέσο παγίωσης της τονικότητας της δεσπόζουσας (ή της σχετικής), στην οποία καταλήγει η μετατροπική πορεία της πρώτης σολιστικής ενότητας.

⁸⁰⁹ Ο Neurath (ό.π., σ. 130) ερμηνεύει αμφίσημα τον ρόλο του τρίτου tutti, δηλαδή είτε ως μεταβατικού περάσματος προς την σολιστική επανέκθεση (τρίτο solo) είτε ως ενάρξεως της επανεκθέσεως αυτής· εμμέσως λοιπόν παραπέμπει σε αυτό που ο Simon (ό.π., σ. 113) επισημαίνει ως δυνατότητα τονικής επιλογής για το τρίτο tutti ανάμεσα στην έναρξή του από την σχετική ελάσσονα (ή την ελάσσονα δεσπόζουσα) με σταδιακή μετατροπία προς την (μείζονα ή ελάσσονα) τονική και στην απ’ ευθείας εμφάνισή του στην κύρια τονικότητα. Σε δύο επιλογές αναφέρεται περαιτέρω ο Reimer (ό.π., σ. 206-207): το τρίτο ritornello μπορεί να είναι μετατροπικό (με πορεία από την σχετική ελάσσονα προς την μείζονα τονική) ή μη-μετατροπικό (παγιωμένο στην σχετική ελάσσονα), γεγονός που επιρραΐζει ανάλογα και την φύση της ακόλουθης σολιστικής ενότητας. Ο Edler (ό.π., σ. 202), εξ άλλου, υποστηρίζει ότι το τρίτο ritornello τίθεται στην δεσπόζουσα (!) είτε στην σχετική ελάσσονα, ενώ ο White (ό.π., σ. 78) κάνει λόγο μόνο για την σχετική ελάσσονα. Οι Landon (“The concertos...”, ό.π., σ. 239) και Rosen (*Sonata Forms*, ό.π., σ. 71), τέλος, αναφέρουν μονάχα την περίπτωση της παγίωσης του τρίτου ritornello στην κύρια τονικότητα, οριοθετώντας την δεσπόζουσα (ο Landon) και την σχετική ελάσσονα (ο Rosen) ως καταληκτική τονικότητα της δεύτερης σολιστικής ενότητας.

⁸¹⁰ Βλ. κυρίως Roeder, ό.π., σ. 99. Ο White (ό.π., σ. 82) συνδέει την δυνατότητα αυτή κυρίως με μέρη αργής χρονικής αγωγής.

τονικής) *εκθέσεως* σονάτας.⁸¹¹ β) στην (εν πολλοίς αμφιλεγόμενη) λειτουργία της δεύτερης σολιστικής ενότητας ως *επεξεργασίας*, υπό την έννοια ενός πεδίου ανάπτυξης του δεδομένου θεματικού υλικού.⁸¹² και γ) στην σύσταση μιας *επανεκθέσεως* τύπου σονάτας.⁸¹³ Ανεξαρτήτως πάντως του βαθμού στον οποίον οι προαναφερόμενες εξελίξεις βρίσκουν εφαρμογή στα κοντσέρτα αυτής της χρονικής περιόδου, καθίσταται οπωσδήποτε σαφής η μετατόπιση του “κέντρου βάρους” από τα ορχηστρικά *ritornelli* στις σολιστικές ενότητες: ακόμη και αν το κύριο θεματικό και μελωδικό υλικό εξακολουθεί να παρουσιάζεται κατ’

⁸¹¹ Η “ευκολία” με την οποία ο Neurath (ό.π., σ. 130) κάνει λόγο για κύριο και πλάγιο θέμα, για “επίλογο” (κατακλείδα της *εκθέσεως*) καθώς και για – ορχηστρική και σολιστική – *έκθεση* στο κοντσέρτο του προκλασικισμού, είναι βέβαια χαρακτηριστική της εποχής του (πρώτο ήμισυ του 20^{ου} αιώνας), αλλά υπονομεύεται βάσιμα από νεώτερους θεωρητικούς, όπως π.χ. μπορεί κανείς να διαπιστώσει στους σχετικούς προβληματισμούς του Simon, ό.π., σ. 113-114. Ο Küster (ό.π., σ. 50 και 69) είναι λιγότερο δογματικός, αφού θεωρεί ότι η σύσταση ενός “πλάγιου θέματος” στην μορφή του κοντσέρτου υπήρξε μια σταδιακή διαδικασία: κατά συνέπεια, αν στα μέσα του 18^{ου} αιώνας ένα πραγματικό πλάγιο θέμα συνιστά ακόμη κάτι το εξαιρετικό (και μάλιστα ο λειτουργικός του ρόλος συχνά εκτοπίζεται από το δεύτερο tutti), ωστόσο στην πορεία προς την καθ’ εαυτή κλασική περίοδο η εντύπωση αυτή αμβλύνεται σταδιακά με την εξασφάλιση ζωτικού χώρου για το πλάγιο θέμα. Πρβλ. ακόμη τις σχετικές επισημάνσεις του Reimer, ό.π., σ. 210.

⁸¹² Στον απορροφηματισμό του δεύτερου solo με την *επεξεργασία* της μορφής σονάτας, στον οποίον προβαίνει ο Neurath (ό.π., σ. 130), μπορεί να αντιπαρατεθεί η πρόταση του Landon (“The concertos...”, ό.π., σ. 239) περί χαρακτηρισμού του δεύτερου solo ως “παρηλλαγμένης εκθέσεως” μάλλον παρά ως “επεξεργασίας”, ή ακόμη η διαπίστωση του White (ό.π., σ. 79) όσον αφορά στο ότι η χαρακτηριστική για την σονάτα μοτιβική ανάπτυξη της *επεξεργασίας* είναι ξένη προς την πλειονότητα των κοντσέρτων του προκλασικισμού. Ο White (ό.π.) επισημαίνει επιπλέον ότι η δεύτερη σολιστική ενότητα συχνά περιέχει νέο θεματικό υλικό και κατευθύνεται προς την σχετική ελάχισσα ή την σχετική της δεσπόζουσα, χωρίς μάλιστα πολλές περαιτέρω τονικές αποκλίσεις και αρμονικές περιπλοκές. Τα ίδια αυτά χαρακτηριστικά (τα οποία ουσιαστικά δημιουργούν μελωδική-θεματική και τονική-αρμονική αντίθεση προς τα υπόλοιπα δομικά τμήματα) καθιστούν το δεύτερο solo ένα “επεισόδιο” εντός του ευρύτερου μακροδομικού πλαισίου, όπως αρχικά τουλάχιστον υποστηρίζει ο Reimer (ό.π., σ. 211): στα κοντσέρτα της δεκαετίας του 1760, εντούτοις, ο Reimer (ό.π., σ. 215) διαπιστώνει πλέον τον μετασηματισμό της δεύτερης σολιστικής ενότητας από “επεισόδιο” σε *επεξεργασία* σονάτας. Στην “ευελιξία” των θεματικών διασυνδέσεων μεταξύ των σολιστικών ενότητων αναφέρεται επίσης ο Simon (ό.π., σ. 114), παρατηρώντας ότι ενδέχεται να μην υφίσταται καμμία θεματική συνάφεια ανάμεσα σε δύο soli ή στην καλύτερη – έστω – περίπτωση αυτή να περιόριζεται σε έναν μικρό αριθμό κοινών θεματικών-μοτιβικών στοιχείων. Συνεπώς, η θεματική ταυτοποίηση μιας *επεξεργασίας* στο δεύτερο solo του προκλασικού κοντσέρτου θεωρείται εξαιρετικά αμφίβολη, σε αντίθεση βέβαια προς την αρμονική της επιβεβαίωση.

⁸¹³ Όσον αφορά στην λειτουργική ταύτιση της τρίτης σολιστικής ενότητας ενός κοντσέρτου του προκλασικισμού με την ενότητα της *επανεκθέσεως* μιας μορφής σονάτας, μπορούν εδώ να υποδειχθούν ως εκ διαμέτρου αντίθετες οι απόψεις των Neurath (ό.π., σ. 130) και White (ό.π., σ. 79): ο πρώτος αντιμετωπίζει ως *επανεκθεση* (“πιστή” προς την *έκθεση* ή ενδεχομένως κάπως συντομευμένη) είτε μόνο την τρίτη σολιστική ενότητα είτε το τρίτο *ritornello* και το ακόλουθο solo από κοινού, ενώ ο δεύτερος δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο γεγονός ότι η διπλή επαναφορά του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα και η τονική μεταφορά του δευτερεύοντος θεματικού υλικού συχνά αγνοούνται σε κοντσέρτα γραμμένα μεταξύ των ετών 1750-1780 ή εφαρμόζονται μόνο κατά βούλησιν και ποικιλοτρόπως: ως εκ τούτου, ο White υποστηρίζει λοιπόν ότι η *επανεκθεση* υπήρξε το τελευταίο δομικό χαρακτηριστικό της σονάτας που τυποποιήθηκε στο πλαίσιο του είδους του κοντσέρτου. Ανάλογες επιφυλάξεις διατηρεί και ο Simon (ό.π., σ. 113-114), στον βαθμό που η τρίτη σολιστική ενότητα ενός κοντσέρτου συχνά – αλλά όχι πάντοτε – τίθεται εξ ολοκλήρου στην κύρια τονικότητα και λιγότερο συχνά το θεματικό της περιεχόμενο ταυτίζεται πλήρως με εκείνο του πρώτου solo – τουναντίον, όπως ο ίδιος παρατηρεί, η αντιστοίχιση των δύο αυτών ενότητων περιορίζεται κατά κανόνα σε ορισμένους καταληκτικούς σχηματισμούς. Αντιθέτως, ο Landon (“The concertos...”, ό.π., σ. 239) εντάσσει το τρίτο tutti, το τρίτο solo και το τέταρτο tutti σε μια “παρηλλαγμένη επανεκθεση”, ενώ ο Reimer (ό.π., σ. 212-213) αντιμετωπίζει την τρίτη σολιστική ενότητα ως “θεματική σύνοψη” (*επανεκθεση*) της πρώτης και δίνει μάλιστα έμφαση στην αποφυγή παρουσίας νέων θεματικών ιδεών σε αυτήν. Η προβληματική της “αρχής της επανεκθέσεως” απασχολεί περαιτέρω τον Küster (ό.π., σ. 50-51), ο οποίος θέτει ως προϋπόθεση για την σύσταση μιας *εκθέσεως* και μιας *επανεκθέσεως* τύπου σονάτας στο κοντσέρτο την υποχώρηση του “επεισοδιακού” χαρακτήρος των σολιστικών ενότητων. Ο Roeder (ό.π., σ. 99-100, 108-110 και 113-117), τέλος, παρουσιάζει διάφορα δείγματα γραφής των Giuseppe Tartini, Carl Philipp Emanuel Bach και Johann Christian Bach, στα οποία όντως διαφαίνεται η επίδραση της σονάτας στο είδος του κοντσέρτου υπό την μορφή της σταδιακής διαμόρφωσης ενότητων *εκθέσεως*, *επεξεργασίας* και *επανεκθέσεως* που υπερβαίνουν την απλή εναλλαγή tutti – solo.

αρχάς στο πρώτο *ritornello* και να επανέρχεται τμηματικά στα υπόλοιπα,⁸¹⁴ από την στιγμή που το υλικό αυτό εκχωρείται και στις σολιστικές ενότητες, όπου αναπτύσσεται σε μεγαλύτερη έκταση και συνδυάζεται με δευτερεύοντα θεματικά περιεχόμενα, τα *solí* σφετερίζονται πλέον τον κυρίαρχο ρόλο των *tutti* και τελικά επικρατούν αυτών σε μέγεθος αλλά και σημασία· παράλληλα, τα ενδιάμεσα ορχηστρικά τμήματα συρρικνώνονται σε σημαντικό βαθμό (προκειμένου, μεταξύ άλλων, να περιορισθεί συνολικά η συχνή παράθεση των κύριων θεματικών ιδεών), ενώ τα δύο εξωτερικά *ritornelli* διαμορφώνουν πλέον μονάχα ένα μακροδομικό “πλαίσιο” για τις προσανατολισμένες προς την μορφή σονάτας σολιστικές ενότητες.⁸¹⁵ Η παρεμβολή μιας σολιστικής καντέντσας στο τελευταίο *ritornello* συνιστά επίσης ένα νέο χαρακτηριστικό για τα δεδομένα της μορφής του κοντσέρτου κατά τα μέσα του 18^{ου} αιώνας,⁸¹⁶ δοθείσης ασφαλώς της απουσίας ανάλογης δυνατότητας στο σύνολο σχεδόν των κοντσέρτων του όψιμου μπαρόκ.

Μετά τις απαραίτητες αυτές επισημάνσεις, προκειμένου να αποσαφηνισθούν εξ αρχής οι θεμελιώδεις διαφορές ανάμεσα στην “μορφή *ritornello*” του μπαρόκ και στην “μορφή κοντσέρτου” της προκλασσικής και μετέπειτα κλασικής περιόδου, μπορούμε πλέον να εξετάσουμε την εξέλιξη της θεωρίας για την μορφή του κοντσέρτου από τα μέσα του 18^{ου} αιώνα και εξής, με πρώτο “σταθμό” το περίφημο σύγγραμμα γύρω από την τεχνική και το ρεπερτόριο του φλάουτου του Johann Joachim Quantz (1752), όπου – πέραν από υφολογικές, τεχνικές και αισθητικές παρατηρήσεις – παραδίδεται και η παλαιότερη πλήρης σκιαγράφηση των βασικών δομικών χαρακτηριστικών ενός μέρους κοντσέρτου της εποχής εκείνης.⁸¹⁷

Οι καλύτερες ιδέες του *ritornello* μπορούν να διαμελίζονται [αναπτύσσονται] και να αναμειγνύονται εντός των σολιστικών τμημάτων ή μεταξύ αυτών. [...] Στο *ritornello* πρέπει κανείς να τηρεί μια αναλογική έκταση. Αυτό καθ’ εαυτό πρέπει να αποτελείται από δύο τουλάχιστον κύρια τμήματα. Το δεύτερο τμήμα εξ αυτών, επειδή το επαναλαμβάνει κανείς στο τέλος του μέρους και κλείνει με αυτό, πρέπει να επενδύεται με τις ωραιότερες και επιβλητικότερες ιδέες. Σε περίπτωση που η αρχική ιδέα του *ritornello* δεν είναι επαρκώς τραγουδιστή [μελωδική] ούτε κατάλληλη για το solo, τότε πρέπει κανείς να εισαγάγει μια νέα ιδέα, η οποία να είναι τελείως αντίθετη προς εκείνη [την αρχική], και να την συνδέσει με την αρχική ιδέα κατά τρόπον τέτοιον, ώστε να μην μπορεί κανείς να αντιληφθεί αν αυτό συνέβη εξ ανάγκης ή κατόπιν ωρίμου σκέψεως. Τα σολιστικά τμήματα πρέπει να είναι εν μέρει τραγουδιστά και εν μέρει να αναμειγνύεται [σε αυτά] το ηδύ με λαμπρά, μελωδικά και αρμονικά – αλλά κατάλληλα για το όργανο – περάσματα, και επίσης να εναλλάσσονται

⁸¹⁴ Βλ. Neurath (ό.π., σ. 130), Landon (“The concertos...”, ό.π., σ. 239), Simon (ό.π., σ. 113), Reimer (ό.π., σ. 210-211 και 213-214), Küster (ό.π., σ. 68-69) και White (ό.π., σ. 79).

⁸¹⁵ Βλ. ιδίως Neurath (ό.π., σ. 129-130) και White (ό.π., σ. 79), οι οποίοι επισημαίνουν με ιδιαίτερη έμφαση τόσο την υποβάθμιση της δομικής σημασίας της (μπαροκικής) αντίθεσης ανάμεσα σε ορχηστρικά και σολιστικά τμήματα, όσο και την εισαγωγική και καταληκτική λειτουργία που προσλαμβάνουν τελικά το πρώτο και το τελευταίο *ritornello*. Πρβλ. ακόμη Landon (“The concertos...”, ό.π., σ. 239), Reimer (ό.π., σ. 208-209, 213-214 και 215-216), Küster (ό.π., σ. 68) και Roeder (ό.π., σ. 100, 107-110 και 113-117). Μόνον ο Simon (ό.π., σ. 113-114) εμμένει εν τέλει στην εκτίμηση ότι η δομική σημασία της αντίθεσης *tutti* – solo εξακολουθεί να υπερτερεί των στοιχείων σονάτας στο κοντσέρτο του προκλασσικισμού.

⁸¹⁶ Ο Neurath (ό.π., σ. 130) διευκρινίζει ότι το τέταρτο *tutti* αναλαμβάνει κατ’ αρχάς να προετοιμάσει την σολιστική καντέντσα και κατόπιν να ολοκληρώσει το κομμάτι με τον “επίλογο” της επανεκθέσεως (ο οποίος αντιστοιχεί στο περιεχόμενο του δεύτερου *tutti*). Ο Landon (“The concertos...”, ό.π., σ. 239), αντιθέτως, τοποθετεί την καντέντσα ανάμεσα στο τρίτο solo και στο τέταρτο *tutti*.

⁸¹⁷ Λίγο νωρίτερα, σε ένα άρθρο του 1739 στο *Der kritische Musikus*, ο Scheibe παρέχει επίσης ορισμένα στοιχεία για την μορφή του κοντσέρτου, αλλά κατά τρόπον αποσπασματικό: κατόπιν αναφοράς στο εναρκτήριο *ritornello* και στο πρώτο solo – το οποίο μπορεί να επαναλάβει το κύριο θέμα του *ritornello* ή να ξεκινήσει με ένα εντελώς νέο θέμα, όπως επισημαίνει ο Scheibe – γίνεται μνεία μόνο του δεύτερου *ritornello* και της ενάρξεως του ακόλουθου solo, χωρίς περαιτέρω δομικές παρατηρήσεις. Βλ. σχετικά: Jane R. Stevens, “Theme, Harmony, and Texture in Classic-Romantic Descriptions of Concerto First-Movement Form”, *Journal of the American Musicological Society* 27/1, 1974, σ. 26-27· Reimer, ό.π., σ. 205-206.

με σύντομα, ζωηρά και επιβλητικά τμήματα tutti, προκειμένου να διατηρήσουν την φλόγα [του κομματιού] μέχρι το τέλος. Τα concertante ή σολιστικά τμήματα δεν πρέπει να είναι πολύ σύντομα, ενώ τα ενδιάμεσα tutti δεν πρέπει τουναντίον να είναι πολύ εκτενή. [...] Πάντοτε πρέπει κανείς να ακολουθεί μια ορθή και φυσική μετατροπία και να μην προσεγγίζει καμιά υπερβολικά ξένη [απομεμακρυσμένη από την κύρια] τονικότητα που θα μπορούσε να ενοχλήσει την ακοή. [...] Τα [σολιστικά] περάσματα οφείλει κανείς να μην τα ακολουθεί μέσα από τις μεταθέσεις τους κατά τρόπον μονότονο μέχρι αηδίας: πολλώ δε μάλλον, πρέπει κανείς να τα διακόπτει και να τα συντομεύει ανεπαίσθητα την κατάλληλη χρονική στιγμή. Στο τέλος [ενός μέρους] δεν πρέπει κανείς να βιάζεται υπερβολικά ή να σταματά απότομα κατόπιν εξαιρετικά σύντομου διαστήματος: πολλώ δε μάλλον, πρέπει κανείς να επιζητά να το επικυρώσει σαφώς. [Επίσης] δεν πρέπει κανείς να κλείνει [το μέρος] με αμιγώς νέες ιδέες: πολλώ δε μάλλον, πρέπει κανείς να επαναλάβει στο τελευταίο σολιστικό τμήμα τις πλέον ευχάριστες από τις ιδέες που έχουν ακουσθεί προηγουμένως. Τέλος, στο τελευταίο tutti πρέπει κανείς να ολοκληρώσει το Allegro [το μέρος] κατά το δυνατόν συντομότερα, με το δεύτερο τμήμα του πρώτου ritornello.⁸¹⁸

Είναι γεγονός ότι τα παραπάνω αφορούν περισσότερο στην “μορφή ritornello” του ύστερου μπαρόκ παρά στην μορφή κοντσέρτου του πρώιμου κλασικισμού:⁸¹⁹ η έμφαση άλλωστε δίνεται σαφέστατα στην εναλλαγή ορχηστρικών και σολιστικών τμημάτων,⁸²⁰ τα οποία δεν φαίνεται ακόμη να λειτουργούν σύμφωνα με τους όρους της μορφής σονάτας. Ο Quantz δεν ασχολείται καθόλου με την μακροδομική οργάνωση ενός μέρους κοντσέρτου, αφού ούτε απαριθμεί τα ορχηστρικά και σολιστικά τμήματα, ούτε αναφέρεται σε συγκεκριμένα τονικά κέντρα και αρμονικές διαδοχές.⁸²¹ Παρ’ όλα αυτά, εδώ μπορούν να εξαχθούν ορισμένα ενδιαφέροντα στοιχεία για μεμονωμένα τμήματα της μορφής αυτής. Αφ’ ενός λοιπόν, το εναρκτήριο ritornello είναι εκείνο που εκθέτει τα κύρια θεματικά περιεχόμενα σε δύο τμήματα: το πρώτο από αυτά περιλαμβάνει τουλάχιστον την “αρχική ιδέα” – το “κύριο θέμα” της συνθέσεως, θα μπορούσαμε να πούμε – ενώ το δεύτερο έχει προφανώς καταληκτικό χαρακτήρα, αφού στην τελική επαναφορά του συνίσταται το τελευταίο ορχηστρικό τμήμα. Τα ενδιάμεσα tutti αντιμετωπίζονται περισσότερο ως σύντομες παρεμβολές μεταξύ των σολιστικών τμημάτων, ενώ εμμέσως (πλην σαφώς) φαίνεται ότι βασίζονται και αυτά στο υλικό του πρώτου ritornello, στον βαθμό δηλαδή που ο ζωηρός και επιβλητικός χαρακτήρας τους ανάγεται πιθανότατα στην θεματική τους διασύνδεση με τις ανάλογης φύσεως ιδέες εκείνου (οι οποίες άλλωστε έρχονται σε αντίθεση με το μελωδικότερο

⁸¹⁸ Johann Joachim Quantz, απόσπασμα από το *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, παρατιθέμενο από τον Küster, ό.π., σ. 202-203. Τμήματα του ίδιου αυτού κειμένου παρατίθενται επίσης από τους Ritzel (ό.π., σ. 59), Stevens (“Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 28 και 29), Scott L. Balthazar (“Intellectual History and Concepts of the Concerto: Some Parallels from 1750 to 1850”, *Journal of the American Musicological Society* 36/1, 1983, σ. 42-43) και Andreas Odenkirchen (*Die Konzerte Joseph Haydns: Untersuchungen zur Gattungstransformation in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Peter Lang [Europäische Hochschulschriften / Reihe 36: Musikwissenschaft, Bd. 106], Frankfurt am Main 1993, σ. 7-8).

⁸¹⁹ Τόσο ο Küster (ό.π., σ. 57 κ.εξ.) όσο και ο Odenkirchen (ό.π., σ. 8) αποτιμούν το κείμενο του Quantz ως αντιπροσωπευτικό της “μορφής ritornello” και υποστηρίζουν ότι ανταποκρίνεται κυρίως στα δεδομένα των κοντσέρτων του Vivaldi. Η Stevens (“Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 28-29), από την άλλη πλευρά, αποδέχεται μεν την ιταλική προέλευση της μορφής που περιγράφει ο Quantz, αλλά υποστηρίζει ότι αυτή σχετίζεται πρωτίστως με έργα γερμανών συνθετών των μέσων του 18^{ου} αιώνας (του ίδιου του Quantz συμπεριλαμβανομένου, φυσικά).

⁸²⁰ Πρβλ. ιδίως Stevens, “Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 29.

⁸²¹ Πρβλ. Ritzel (ό.π., σ. 58), Stevens (“Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 28 και 29) και Balthazar (ό.π., σ. 43 και 44). Η Stevens συμπεραίνει ότι τα ritornelli κάλλιστα θα μπορούσαν να είναι τέσσερα ή πέντε, ενώ ο Balthazar αποδίδει την έλλειψη τέτοιου είδους πληροφοριών στην ίδια την πρόθεση του Quantz να δώσει στον αναγνώστη του πρακτικές αρχές και κριτήρια αξιολόγησης των ερμηνευτών και των μουσικών έργων (όπως άλλωστε φανερώνει και ο τίτλος του κεφαλαίου στο οποίο εντάσσεται η προαναφερόμενη περιγραφή της μορφής του κοντσέρτου: “Πώς μπορεί να κριθεί ένας μουσικός και μια μουσική”) και όχι μαθήματα συνθετικής τεχνικής.

περιεχόμενο των σολιστικών τμημάτων).⁸²² *Αφ' ετέρου*, τα σολιστικά τμήματα, που είναι εκτενέστερα των ορχηστρικών, παράλληλα με την παράθεση είτε ανάπτυξη υλικού από το εναρκτήριο *ritornello* παρουσιάζουν ως επί το πλείστον και νέες ιδέες, εξίσου μελωδικής φύσεως όσο και λαμπρής δεξιοτεχνίας.⁸²³ Κατά τρόπον υπαινικτικό, εξ άλλου, ο Quantz υποδεικνύει και την κοινή θεματική βάση των σολιστικών τμημάτων, δεδομένου του ότι σε αυτά αξιοποιούνται κοινά “περάσματα” που παρουσιάζονται τμηματικά (αλλά εξυφαίνονται κατά τρόπον διαφορετικό από ένα σημείο και έπειτα) σε μεταφορά σε άλλα τονικά κέντρα. Η πιο ενδιαφέρουσα πάντως παρατήρηση αφορά στο τελευταίο solo, το οποίο συνιστά μια “σύνοψη” των σημαντικότερων θεματικών περιεχομένων του κομματιού· αν και πιστεύω ότι ο χαρακτηρισμός αυτού του σολιστικού τμήματος ως *επανεκθέσεως* σονάτας θα ήταν ακόμη αρκετά πρώιμος και σίγουρα όχι επαρκώς αιτιολογημένος, είναι ωστόσο βέβαιο ότι το φαινόμενο αυτό “προλέγει” την περαιτέρω εξέλιξη της μορφής του κοντσέρτου.⁸²⁴

Στην περιγραφή αυτή δεν περιλαμβάνεται αναφορά σε σολιστική καντέντσα, αν και σε άλλο κεφάλαιο του εγχειριδίου του ο Quantz παρέχει ορισμένες πληροφορίες, οι οποίες καλύπτουν εξίσου την πρακτική του ύστερου μπαρόκ και του προκλασικισμού.⁸²⁵ Για το αργό μέρος ενός κοντσέρτου, τέλος, ισχύουν οι ίδιες δομικές προδιαγραφές, με την εναλλαγή *ritornelli* και σολιστικών τμημάτων να τίθεται εκ νέου στο προσκήνιο· επιπροσθέτως δε, ορίζεται ότι τα επιμέρους τμήματα ενός αργού μέρους πρέπει να είναι αρκετά σύντομα, να μην προσεγγίζουν μεγάλο αριθμό διαφορετικών τονικοτήτων (και πάλι για λόγους συντομίας) και να έχουν σαφή μελωδικό προσανατολισμό (ακόμη και τα *ritornelli*).⁸²⁶

Πολλά αδιευκρίνιστα σημεία της περιγραφής του Quantz έρχεται να φωτίσει ο σύγχρονός του Joseph Riepel, ο οποίος πραγματεύεται το κοντσέρτο παράλληλα με τα είδη της συμφωνίας και της σονάτας στον δεύτερο τόμο (*Grundregeln zur Tonordnung insgesamt*, 1755) της δεκάτομης πραγματείας του *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*.⁸²⁷ Εξ αρχής λοιπόν, ο Riepel ορίζει τον μακροδομικό σχεδιασμό ενός μέρους σε μορφή κοντσέρτου ως εξής:

Εάν θα ήθελα να εκπονήσω [να συνθέσω] ένα Allegro [μέρος] κοντσέρτου σε υπερβολικά μεγάλη έκταση, με το να εντάξω, φερ' ειπείν, σε αυτό τέσσερα κύρια σολιστικά τμήματα (καθ' ότι αυτό έχει εν γένει μόνο τρία τέτοια [τμήματα]), θα έπρεπε το πρώτο μου solo να ξεκινήσει από την Ντο[-μείζονα] και να μετατρέψει στην Σολ[-μείζονα], όπου στην συνέχεια θα ερχόταν να παρουσιασθεί το πρώτο ενδιάμεσο tutti ή ενδιάμεσο forte. Το

⁸²² Πρβλ. τα συνοπτικά συμπεράσματα του Küster, ό.π., σ. 58-59 και 60. Ο Ritzel (ό.π., σ. 59-60) προβαίνει σε μια αυθαίρετη υπόθεση σχετικά με το δεύτερο τμήμα του πρώτου *ritornello*, για το οποίο υποστηρίζει ότι εκτίθεται αρχικά σε μια δευτερεύουσα τονικότητα και στο τέλος του κομματιού επανεκτίθεται στην κύρια· εντούτοις, στο κείμενο του Quantz δεν δηλώνεται πουθενά ότι το δεύτερο αυτό σκέλος του εναρκτήριου ορχηστρικού τμήματος μετατρέπει προς κάποιο άλλο τονικό κέντρο. Εσφαλμένο επίσης είναι το εμφανώς “βιαστικό” συμπέρασμα του Balthazar (ό.π., σ. 43), ότι στο κείμενο του Quantz δεν αποκαλύπτεται δήθεν τίποτε για τις θεματικές σχέσεις του εναρκτήριου *ritornello* προς τα υπόλοιπα.

⁸²³ Πρβλ. Küster, ό.π., σ. 58-59. Η παρατήρηση του Ritzel (ό.π., σ. 60), σχετικά με το ότι η νέα θεματική ιδέα στην έναρξη του πρώτου σολιστικού τμήματος θα πρέπει να εκληφθεί επίσης ως “κύριο θέμα” και σε καμμία περίπτωση ως “πλάγιο”, με βρίσκει απολύτως σύμφωνο.

⁸²⁴ Πρβλ. Küster, ό.π., σ. 59. Για (τονική και θεματική) “επανέκθεση”, δίχως προσθήκη νέων ιδεών, κάνει επίσης λόγο ο Reimer (ό.π., σ. 212-213). Παρ' όλα αυτά, θεωρώ ακριβέστερη την ερμηνεία του Balthazar (ό.π., σ. 46), ο οποίος υποστηρίζει ότι αυτή η συνοπτική επαναφορά ιδεών από τα προηγούμενα σολιστικά τμήματα στο τελευταίο εξυπηρετεί το αίτημα της “σαφούς επικύρωσης” του τέλους ενός κομματιού, αφού με αυτόν τον τρόπο αποφεύγεται η αίσθηση ενός απότομου και βιαστικού κλεισίματος.

⁸²⁵ Όπως αναφέρει ο Küster (ό.π., σ. 39-40), η αυτοσχέδια σολιστική καντέντσα ανάγεται σύμφωνα με τον Quantz στα 1710-1716 (και αυτό τεκμηριώνεται πράγματι σε κοντσέρτα του Vivaldi της περιόδου εκείνης), αλλά σίγουρα δεν βρήκε μια σταθερή θέση στο κοντσέρτο πριν τα μέσα του 18^{ου} αιώνας.

⁸²⁶ Βλ. Küster, ό.π., σ. 96 και 203.

⁸²⁷ Πρβλ. Balthazar, ό.π., σ. 47-48.

δεύτερο solo θα άρχιζε πάλι από την Σολ[-μείζονα] και θα έκανε μετατροπία προς την λα[-ελάσσονα], όπου [κατόπιν] θα ερχόταν να παρουσιασθεί το δεύτερο ενδιάμεσο tutti. Το τρίτο solo θα έπρεπε αμέσως μετά να ξεκινήσει από την λα[-ελάσσονα] και να στραφεί προς την μι[-ελάσσονα], δηλαδή στο τρίτο ενδιάμεσο tutti, απ' όπου θα ξεκινούσα το τέταρτο ή τελευταίο solo από αυτήν την μι[-ελάσσονα] και θα στρεφόμουν έτσι προς την κύρια πτώση στην Ντο[-μείζονα], είτε επίσης θα μπορούσα μετά το προαναφερόμενο τελευταίο ενδιάμεσο tutti να ξεκινήσω το τελευταίο solo απ' ευθείας από την Ντο[-μείζονα]. Η κατάλληλη για μια φούγκα οργάνωση θα μπορούσε ίσως σε μια τόσο εκτενή πραγμάτωση [ενός μέρους κοντσέρτου] να είναι εξίσου καλή, π.χ. Ντο[-μείζονα] – Σολ[-μείζονα] – μι[-ελάσσονα] – λα[-ελάσσονα] – Ντο[-μείζονα].⁸²⁸

Σε γενικές γραμμές, και αυτή η περιγραφή δίνει την εντύπωση ότι αναφέρεται πρωτίστως στην “μορφή ritornello” του ύστερου μπαρόκ, καθώς βασίζεται στην τακτική εναλλαγή τονικά σταθερών tutti με μετατροπικά σολιστικά τμήματα.⁸²⁹ Ο αρμονικός σχεδιασμός ενός μέρους εξαρτάται βεβαίως από τον αριθμό των ορχηστρικών τμημάτων (συνήθως τέσσερα και σπανιότερα – πλέον – πέντε), αλλά από εκεί και ύστερα η επιλογή των ισάριθμων τονικών σταθμών δεν θεωρείται εξ αρχής δεδομένη: ο Riepel εξετάζει όλες τις δυνατές πιθανότητες αρμονικών διαδοχών, προτού θέσει ορισμένα αισθητικά κριτήρια επιλογής των πλέον ενδεδειγμένων και “φυσικών” εξ αυτών, όπως π.χ. την αποφυγή της υποδεσπόζουσας εν γένει (εξαιτίας της εγγενούς “αδυναμίας” της να οδηγήσει άμεσα σε άλλες “ισχυρές” τονικότητες) ή της διαδοχής τονικής – σχετικής ελάσσονος (λόγω της έντονης αντίθεσης που δημιουργεί). Έτσι λοιπόν καταλήγει στις δύο προαναφερόμενες ακολουθίες αρμονικών κέντρων για την μορφή με πέντε ritornelli καθώς και στην διαδοχή τονικής – δεσπόζουσας – σχετικής ελάσσονος (ή, σπανιότερα, σχετικής της δεσπόζουσας) – τονικής στην περίπτωση που υφίστανται μόνο τέσσερα ορχηστρικά τμήματα.⁸³⁰ Ο προβληματισμός αυτός, βέβαια, δεν έχει μόνο θεωρητική αξία, καθώς φαίνεται πως αντικατοπτρίζει σε κάποιο βαθμό την προοδευτική παγίωση του μακροδομικού αρμονικού σκελετού της μορφής αυτής, που συντελείται την ίδια χρονική περίοδο και σηματοδοτεί μια καίρια εξέλιξη στην διαμόρφωση του κλασσικού κοντσέρτου.⁸³¹

Δεύτερη σημαντική εξέλιξη προς την ίδια κατεύθυνση συνιστά ασφαλώς ο δραστικός περιορισμός της εκτάσεως των ορχηστρικών τμημάτων πέραν του αρχικού· το ακόλουθο παράθεμα είναι εξαιρετικά εύγλωττο:

Το θέμα ή αρχικό tutti ευχαρίστως βέβαια το εκτείνει κανείς σε αρκετά μέτρα, για να μπορεί έτσι να ενσωματώσει μερικές από τις αντιθέσεις του εδώ και εκεί στο solo. Ορισμένοι επιθυμούν με την βία να καταστήσουν εκτενέστερο του επινοημένου θέματος [αρχικού tutti] το ακόλουθο solo· δεν βρίσκω ωστόσο κανέναν σημαντικό λόγο για τον οποίο θα έπρεπε κανείς να δίνει πάντοτε τόσο αυστηρή προσοχή σε αυτό: διότι δεν είναι αυτό ακριβώς που προέχει για το πρώτο solo. Τα ενδιάμεσα tutti δεν γίνονται βεβαίως ιδιαίτερος εκτενή: σε κάθε περίπτωση, μόνο το solo πρέπει να ακουσθεί και όχι το tutti· μάλιστα το τελευταίο tutti μερικές φορές συνίσταται μόνο σε 2 ή 3 μέτρα, σαν να ήθελε, ούτως ειπείν, να αναφωνήσει προς το solo: Ζήτω! Μπράβο! Ωραία! κ.ο.κ.⁸³²

⁸²⁸ Riepel, *Grundregeln zur Tonordnung insgesamt* (1755), όπως παρατίθεται από τον Ritzel, ό.π., σ. 72. Πρβλ. επίσης Balthazar (ό.π., σ. 48-49) και Reimer (ό.π., σ. 206).

⁸²⁹ Βλ. Balthazar (ό.π., σ. 48) και Forschner (ό.π., σ. 283). Η προσπάθεια του Ritzel (ό.π., σ. 72 και 73), αντιθέτως, να διακρίνει εδώ ευρύτερες ενότητες στην βάση της διμερούς διάρθρωσης της σονάτας κατά τον Riepel, στερείται επαρκούς τεκμηρίωσης.

⁸³⁰ Balthazar, ό.π., σ. 49-50. Για την επιλογή ανάμεσα στην σχετική της κύριας τονικότητας ή της δεσπόζουσάς της όσον αφορά στο τρίτο ritornello (ή “δεύτερο ενδιάμεσο tutti”, όπως το χαρακτηρίζει ο ίδιος ο Riepel), βλ. ιδίως Reimer (ό.π., σ. 206)· πρβλ. επίσης Ritzel (ό.π., σ. 73) και Balthazar (ό.π., σ. 51-52).

⁸³¹ Reimer, ό.π., σ. 206.

⁸³² Riepel, *Grundregeln zur Tonordnung insgesamt* (1755), απόσπασμα παρατιθέμενο από τους Ritzel (ό.π., σ. 73) και Balthazar (ό.π., σ. 51).

Σε αντίθεση λοιπόν με το εναρκτήριο *ritornello*, που εκθέτει σε σχετικώς μεγάλη έκταση τόσο το κύριο “θέμα” του κομματιού όσο και άλλες ιδέες (“αντιθέσεις”), τα “ενδιάμεσα tutti” περιορίζονται σε σύντομες ορχηστρικές παρεμβάσεις (με το “θέμα” ή άλλες ιδέες από το *ritornello* είτε ακόμη από τα σολιστικά τμήματα), με τις οποίες αφ’ ενός διαχωρίζονται τα σολιστικά τμήματα μεταξύ τους και αφ’ ετέρου επικυρώνονται τα τονικά κέντρα προς τα οποία οδηγείται κάθε φορά η μετατροπία εντός των σολιστικών τμημάτων.⁸³³ εξίσου σύντομο όμως είναι και το τελευταίο ορχηστρικό τμήμα, το οποίο μάλιστα φαίνεται ότι – σε αντίθεση με ό,τι περίπου υποδεικνύει ο Quantz – είναι πλέον ελάχιστα σε θέση να αποτελέσει ένα αντίβαρο προς το εναρκτήριο! Επομένως, από την στιγμή που κάνει την πρώτη του εμφάνιση, το σολιστικό όργανο εκτοπίζει ουσιαστικά την ορχήστρα από το προσκήνιο και διατηρεί τον πρώτο λόγο μέχρι το τέλος του κομματιού.⁸³⁴

Συνδυάζεται ωστόσο αυτή η ανάδειξη του ρόλου των σολιστικών τμημάτων με μια προσέγγιση των βασικών λειτουργιών της σονάτας; Στο κείμενο του Riepel υπάρχουν μεικτές ενδείξεις ως προς αυτό. Κατ’ αρχάς, κάτι τέτοιο μπορεί προφανώς να ισχύσει μόνο σε μια μακροδομή τεσσάρων tutti και όχι πέντε. Υπό την προϋπόθεση αυτή, ο αρμονικός σχεδιασμός των δύο πρώτων σολιστικών τμημάτων – τονική προς δεσπόζουσα και δεσπόζουσα προς σχετική ελάσσονα (ή, εναλλακτικά, σχετική της δεσπόζουσας) – είναι συμβατός με τις προδιαγραφές της εκθέσεως και της επεξεργασίας της σονάτας του 18^{ου} αιώνας, ενώ το τρίτο solo μπορεί να λειτουργήσει ως επανέκθεση μόνο εφ’ όσον ξεκινήσει απ’ ευθείας από την κύρια τονικότητα (και παραμείνει ουσιαστικά σε αυτήν).⁸³⁵ Οι πληροφορίες για τα θεματικά περιεχόμενα, εξ άλλου, είναι λιγότερο σαφείς: ο Riepel αφ’ ενός επισημαίνει την αναγκαιότητα αποφυγής της μονοτονίας που θα μπορούσε να επιφέρει η “κατάχρηση” του κυρίου θέματος, συνιστώντας την παραλλαγή και την συντόμευσή του κατά τις περαιτέρω επανεμφάνεισες του τόσο σε ορχηστρικά όσο και σε σολιστικά τμήματα, αφ’ ετέρου όμως προειδοποιεί και για τον κίνδυνο απώλειας της θεματικής συνοχής που θα προξενείτο εάν κάθε tutti και κάθε solo ξεκινούσε με μια διαφορετική ιδέα, υποδεικνύοντας έτσι ως βασικό αίτημα την ενότητα όλων των θεματικών ιδεών του κομματιού δια της εξαγωγής τους από το αρχικό “θέμα” είτε του συνδυασμού τους με αυτό.⁸³⁶ Διαφαίνεται επομένως ότι στα σολιστικά τμήματα υφίστανται οπωσδήποτε κάποιες θεματικές αντιστοιχίες, πλην όμως ο βαθμός της θεματικής προσέγγισης ή απόκλισης μεταξύ τους ποικίλει κατά περίπτωση και ως εκ τούτου δεν υπόκειται εδώ σε ακριβέστερη διερεύνηση. Θα μπορούσαμε λοιπόν να συμπεράνουμε ότι ο Riepel πραγματεύεται μεν την μορφή του κοντσέρτου στηριζόμενος στην θεωρητική παράδοση της “μορφής *ritornello*” του μπαρόκ (την οποία μάλιστα σκιαγραφεί κατά τρόπον αρτιότερο απ’ ό,τι προηγούμενοι θεωρητικοί, όπως π.χ. ο Quantz), παράλληλα όμως, επιρρεασμένος και από την συνθετική πρακτική της εποχής του, αφογκράζεται – χωρίς βεβαίως να είναι ακόμη σε θέση να κατανοήσει πλήρως τις συνέπειες αυτής της εξέλιξης – τον σταδιακό μετασχηματισμό της επί τη βάση της μορφής σονάτας.

⁸³³ Ο Balthazar (ό.π., σ. 49) επισημαίνει μάλιστα ότι η σύνδεση ενός solo με το ακόλουθο tutti γίνεται χωρίς σαφή τομή, με δομική επικάλυψη. Ο Ritzel (ό.π., σ. 73), από την πλευρά του, θεωρεί ότι οι πυκνότερες παρεμβολές της ορχήστρας μετά το πρώτο solo ενισχύουν την αντίθεσή τους προς το εκτενές και σαφώς πιο σημαντικό για την μακροδομή πρώτο *ritornello*. Όσον αφορά δε στα θεματικά περιεχόμενα των ορχηστρικών τμημάτων, βλ. Ritzel (ό.π., σ. 73) και Balthazar (ό.π., σ. 51-52).

⁸³⁴ Ο Forschner (ό.π., σ. 282) έχει σίγουρα άδικο όταν υποστηρίζει ότι στον Riepel προβάλλονται κυρίως τα τμήματα tutti (λόγω της θεματικής τους φύσεως) σε σχέση με τα “δευτερεύοντα” και μεταβατικά soli· στην πραγματικότητα, τα μετατροπικά σολιστικά τμήματα διαμορφώνουν πλέον την βάση της μορφής (από κοινού με το εναρκτήριο *ritornello*), ενώ τα υπόλοιπα tutti δεν συνιστούν κάτι περισσότερο από σύντομες ορχηστρικές παρεμβολές. Πρβλ. και την σχετική απόφασή του Balthazar, ό.π., σ. 49 και 51.

⁸³⁵ Βλ. το πρώτο από τα δύο αποσπάσματα από το εγχειρίδιο του Riepel που παρατίθενται παραπάνω· πρβλ. επίσης Reimer, ό.π., σ. 206.

⁸³⁶ Balthazar, ό.π., σ. 52-53 και 57. Πρβλ. επίσης Ritzel, ό.π., σ. 67.

Η “μορφή ritornello” εξακολουθούσε να αποτελεί την βάση της θεωρητικής κατανόησης του κοντσέρτου τουλάχιστον και κατά τις δεκαετίες του 1760 και του 1770. Η περιγραφή του Riepel, εξ άλλου, υπήρξε ουσιαστικά για μεγάλο χρονικό διάστημα όχι μόνον η πληρέστερη όλων αλλά και η πλέον προοδευτική. Έτσι, οι πληροφορίες που μπορούμε να αντλήσουμε για την μορφή του κοντσέρτου (πέραν όσων ήδη γνωρίζουμε) από άλλους θεωρητικούς της ίδιας περιόδου δεν είναι ιδιαίτερα σημαντικές. Για παράδειγμα, στο *Muzykaale spraakkonst* (Αμστερνταμ 1754) του Jakob Wilhelm Lustig (1706-1796) διευκρινίζεται ότι το εναρκτήριο ritornello ολοκληρώνεται στην κύρια τονικότητα, πράγμα που στον Riepel δεν διατυπώνεται ρητά, αλλά διαπιστώνεται εμμέσως από τα παρατιθέμενα μουσικά παραδείγματα.⁸³⁷ Στις αρχές της δεκαετίας του 1770, επίσης, στο λήμμα για το κοντσέρτο της δίτομης *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Λειψία 1771-1774) του Johann Georg Sulzer (1720-1779),⁸³⁸ επαναλαμβάνονται ουσιαστικά όσα είχε αναφέρει περίπου είκοσι χρόνια νωρίτερα ο Quantz, με κάποιες επιπλέον επισημάνσεις, όπως π.χ. ότι το ritornello εκθέτει το κύριο θέμα, το οποίο στην συνέχεια είτε επαναλαμβάνεται “ανεπτυγμένο και καλλωπισμένο” στο solo είτε αντικαθίσταται από μια (ταιριαστή στο σολιστικό όργανο) νέα ιδέα,⁸³⁹ ότι το εναρκτήριο ritornello ολοκληρώνεται στην κύρια τονικότητα,⁸⁴⁰ ή ακόμη ότι η εμφάνιση νέων μελωδικών στοιχείων στα σολιστικά τμήματα είναι επιθυμητή, αρκεί αυτά να συνοδεύονται την ίδια στιγμή από υλικό του ritornello.⁸⁴¹

Τομή στην θεωρία του κοντσέρτου επιφέρει η συμβολή του Georg Joseph Vogler στα 1779, στην οποία εγκαταλείπεται πλέον κάθε αναφορά στην παρωχημένη “μορφή ritornello” και αντ’ αυτής έρχεται στο προσκήνιο η μορφή σονάτας:

Όποιος θέλει να συνθέσει ένα κοντσέρτο, κάνει καλά αν κατ’ αρχάς δημιουργήσει μια συνηθισμένη σονάτα. Το πρώτο της τμήμα δίνει το πρώτο solo, [ενώ] το άλλο τμήμα το δεύτερο solo. Πριν από το πρώτο, μετά το δεύτερο, [και] ανάμεσα στο πρώτο και το δεύτερο τμήμα εκτελείται από τα όργανα [της ορχήστρας] ένα πρελούδιο, επίλογος και ιντερλούδιο [Vor-, Nach- und Zwischenspiel] και καθώς [η λέξη] tutti στην ιταλική γλώσσα σημαίνει “όλοι”, ονομάζει κανείς tutti εκείνη την πληρότητα, εν αντιθέσει προς την μοναχικότητα του σολίστα.⁸⁴²

Παρ’ ότι λοιπόν η αντίθεση ανάμεσα σε ορχηστρικά και σολιστικά τμήματα είναι βεβαίως αδύνατον να αγνοηθεί, καθίσταται ωστόσο σαφές ότι αυτή παύει πλέον να εκλαμβάνεται ως το κατ’ εξοχήν συστατικό μακροδομικό στοιχείο του κοντσέρτου, στον βαθμό που τα tutti αντιμετωπίζονται τώρα ως λειτουργικώς δευτερεύοντα τμήματα που πλαισιώνουν σολιστικές ενότητες τύπου σονάτας.⁸⁴³ Το πρώτο solo, ειδικότερα, οργανώνεται όπως μια *έκθεση* (κατά πάσαν πιθανότητα με την γνωστή “δίθεματική” διάστασή της, την οποία πρώτος επίσης είχε υποδείξει ο Vogler), ενώ το δεύτερο φαίνεται ότι ανταποκρίνεται στα δεδομένα της δεύτερης ενότητας του διμερούς τύπου σονάτας, καθ’ ότι συνίσταται αφ’ ενός μεν σε μια μετατροπική πορεία που κατευθύνεται προς την σχετική ελάσσονα (σε ένα έργο σε μείζονα τρόπο, εννοείται) και αφ’ ετέρου στην τονική επαναφορά των περιεχομένων του “δευτέρου ημίσεως”

⁸³⁷ Ritzel, ό.π., σ. 74.

⁸³⁸ Τόσο ο Ritzel (ό.π., σ. 192) όσο και η Stevens (“Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 29) υποδεικνύουν ότι το εν λόγω λήμμα πρέπει να γράφηκε εξ ολοκλήρου από τον Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) ή τουλάχιστον με την αρωγή του.

⁸³⁹ Ritzel, ό.π., σ. 192.

⁸⁴⁰ Ritzel, ό.π., σ. 192· Stevens, “Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 30.

⁸⁴¹ Stevens, “Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 30.

⁸⁴² Georg Joseph Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, Band II, Mannheim 1779, όπως παρατίθεται από τον Küster, ό.π., σ. 204. Πρβλ. ακόμη Stevens, “Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 33.

⁸⁴³ Πρβλ. Ritzel (ό.π., σ. 192-193), Stevens (“Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 33) και Küster (ό.π., σ. 70 και 91).

της πρώτης σολιστικής ενότητας.⁸⁴⁴ Ο κυρίαρχος ρόλος των σολιστικών ενοτήτων τονίζεται επίσης από υποδείξεις σχετικές με την έκταση και τις θεματικές ιδέες των ορχηστρικών τμημάτων: το “πρελούδιο” πρέπει να είναι ίσο μονάχα με το ένα τέταρτο έως το ένα τρίτο του μεγέθους του πρώτου solo – εκθέσεως,⁸⁴⁵ ενώ το “ιντερλούδιο” συνίσταται σε ένα απόσπασμα του “πρελουδίου” (για το τελικό ritornello δεν υφίσταται καμμία σχετική αναφορά, αλλά και αυτό θα πρέπει λογικά να χαρακτηρίζεται από συντομία σε σχέση με τις σολιστικές ενότητες και να εξαρτάται από το υλικό του “πρελουδίου”): ως προς τις θεματικές τους ιδέες, εξ άλλου, τα ορχηστρικά τμήματα «δεν θα πρέπει να είναι ωραιότερα από το solo», δίχως όμως να είναι και «υπερβολικά ξηρά», όπως συμπληρωματικώς αναφέρεται.⁸⁴⁶ Κατά συνέπεια, η μορφή του κοντσέρτου σύμφωνα με τον Vogler συνίσταται στον συνδυασμό μιας κατά το μάλλον ή ήττον τυπικής σονάτας δύο ενοτήτων με τρία σχετικώς σύντομα ορχηστρικά τμήματα, τα οποία εντούτοις δεν ενσωματώνονται λειτουργικά στον συνολικό μακροδομικό σχεδιασμό. Σε αυτό ακριβώς το ζήτημα εντοπίζεται το βασικό πρόβλημα της εν λόγω θεώρησης, δεδομένου του ότι η παρουσία των tutti παραμένει εν πολλοίς ανατιολόγητη, οπότε και ο ρόλος τους θα μπορούσε κάλλιστα να εκληφθεί κατά τρόπον μονοσήμαντα αρνητικό, υπό την έννοια δηλαδή ενός παράγοντος “αποδόμησης” της μορφής σονάτας (εφ’ όσον η εναλλαγή των ορχηστρικών τμημάτων με τις σολιστικές ενότητες θεωρηθεί υπεύθυνη για την παράλειψη των τυπικών – για τα μέρη μιας σονάτας ή μιας συμφωνίας της ίδιας περιόδου – μακροδομικών επαναλήψεων).⁸⁴⁷

Από το 1780 περίπου και έπειτα, όλοι οι σημαντικοί θεωρητικοί λαμβάνουν πλέον υπ’ όψιν τους την ίδια αντιληπτική αφετηρία για την μορφή του κοντσέρτου. Έτσι, στο πλαίσιο του τρίτου τόμου του μείζονος θεωρητικού του συγγράμματος, *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1793), ο Heinrich Christoph Koch δηλώνει απερίφραστα τα ακόλουθα:

Το πρώτο Allegro [μέρος] του κοντσέρτου περιλαμβάνει τρεις κύριες περιόδους, που εκτελούνται από τον σολίστα, και οι οποίες περιβάλλονται από τέσσερις δευτερεύουσες περιόδους, που εκτελούνται από την ορχήστρα ως ritornelli. [...] Όσον αφορά στις τρεις κύριες περιόδους της σολιστικής φωνής [του σολιστικού οργάνου] τίποτε δεν απομένει να παρατηρήσουμε εδώ, διότι αυτές έχουν την ίδια εξωτερική διάρθρωση και την ίδια μετατροπική πορεία με τις τρεις κύριες περιόδους στο πρώτο Allegro της συμφωνίας.⁸⁴⁸

Όπως εύκολα μπορεί κανείς να αντιληφθεί, ο Koch διαφοροποιείται ουσιαστικά από τον Vogler μόνον ως προς το γεγονός ότι στην βάση της μορφής του κοντσέρτου διακρίνει μια μορφή σονάτας τριών ενοτήτων (με *έκθεση*, *επεξεργασία* και *επανεκθεση*) αντί για μια σονάτα διμερούς τύπου. Καθώς όμως έχουμε ήδη ασχοληθεί διεξοδικά με τα περιεχόμενα και τις

⁸⁴⁴ Βλ. κυρίως Küster (ό.π., σ. 91), καθώς και τα σχετικά διαγράμματα της Stevens (“Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 33 και 35). Περαιτέρω, η ιδέα ενός εσωτερικού διαχωρισμού της δεύτερης σολιστικής ενότητας σε επιμέρους “επεξεργασία” και “επανεκθεση” υποδηλώνεται επίσης στον Vogler (κατά τρόπον υπαινικτικό), αλλά στερείται επαρκούς τεκμηρίωσης (ό.π., σ. 34).

⁸⁴⁵ Το πρώτο αυτό ritornello ολοκληρώνεται κανονικά με μια τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα, γεγονός που ενισχύει τον βαθμό αυτονομίας του σε σχέση με την *έκθεση* της μορφής σονάτας που ακολουθεί ως πρώτο solo: παρ’ όλα αυτά, ενδέχεται και να καταλήγει σε μια πτώση στην δεσπόζουσα, κυρίως για λόγους συντομίας. Βλ. σχετικά: Ritzel (ό.π., σ. 193) καθώς και Stevens (“Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 33).

⁸⁴⁶ Stevens, “Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 33.

⁸⁴⁷ Ως προς την συγκεκριμένη αιτιολόγηση της αποφυγής επαναλήψεως των δύο μακροδομικών (σολιστικών) ενοτήτων στην μορφή του κοντσέρτου, βλ. Stevens, “Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 32.

⁸⁴⁸ Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Band III, Leipzig 1793, όπως παρατίθεται στο άρθρο της Jane R. Stevens, “An 18th-Century Description of Concerto First-Movement Form”, *Journal of the American Musicological Society* 24/1, 1971, σ. 88. Πρβλ. επίσης τις σχετικές παραφράσεις και τα παραθέματα των Ritzel (ό.π., σ. 189-190), Forscher (ό.π., σ. 222), Reimer (ό.π., σ. 208) και Odenkirchen (ό.π., σ. 8 και 9), καθώς και τα διαγράμματα των Stevens (“An 18th-Century Description...”, ό.π., σ. 92· “Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 39) και Forscher (ό.π., σ. 222 και 226).

λειτουργίες των τριών “κύριων περιόδων” της μορφής σονάτας κατά τον Koch (οι οποίες εδώ αντιστοιχούν στις τρεις σολιστικές ενότητες), θα στρέψουμε στην συνέχεια το ενδιαφέρον μας πρωτίστως στην φύση και τον ρόλο των ορχηστρικών τμημάτων. Στο σημείο αυτό αξίζει βέβαια να τονισθεί η (αυτονόητη;) απουσία οιασδήποτε αναφοράς σε μακροδομική διμέρεια, που οφείλεται ασφαλώς στο ότι στο κοντσέρτο δεν υφίστανται ενδείξεις για την επανάληψη των μακροδομικών ενότητων, εν αντιθέσει προς την συνήθη πρακτική που ακολουθείται κατά την εφαρμογή της μορφής σονάτας στα υπόλοιπα ενόργανα είδη της κλασικής περιόδου.

Για το πρώτο ορχηστρικό τμήμα ενός κοντσέρτου, ο Koch παρατηρεί λοιπόν τα εξής:

Το πρώτο ritornello φροντίζει κανείς να το καταστήσει πολύ εκτενές στα σύγχρονα κοντσέρτα. Αποτελείται από τα εξοχότερα μελωδικά τμήματα που ανήκουν στον σχεδιασμό του Allegro [των σολιστικών ενότητων του μέρους], τα οποία συνδέονται κατά τρόπον διαφορετικό και επεκτείνονται με την αρωγή άλλων μέσων. [...] Τώρα, βρίσκει κανείς το ritornello αυτό να πραγματώνεται σε τρεις διαφορετικές μορφές, αφού αυτό αποτελείται είτε 1) από μία μόνο τέτοια περίοδο, στην οποία η μετατροπία [αρμονία] (εξαιρουμένων [ορισμένων] μικρών περαστικών αποκλίσεων) διατηρείται στην κύρια τονικότητα καθ’ όλην την διάρκεια του θέματος· είτε αυτό αποτελείται 2) από δύο συνδεδεμένες μεταξύ τους περιόδους. Στην περίπτωση αυτή [και] με θεμέλιο μια μείζονα τονικότητα, η μετατροπία οδηγείται στην τονικότητα της πέμπτης [δεσπόζουσας], μετά την πτώση στην πέμπτη αυτής της τονικότητας [διπλή δεσπόζουσα] εκτελείται ένα τραγουδιστό θέμα [που προέρχεται] από το solo και κατόπιν τούτου η πρώτη περίοδος του ritornello κλείνει με μια τυπική πτώση σε αυτήν την τονικότητα [στην δεσπόζουσα]. Με τον τελικό όμως φθόγγο αυτής της πτώσεως αρχίζει συγχρόνως ένα μελωδικό τμήμα που οδηγεί την μετατροπία πίσω στην κύρια τονικότητα [...]. Μετά την επαναφορά της μετατροπίας στην κύρια τονικότητα, συνήθως, για να δοθεί σε ολόκληρο το ritornello ένα ορισμένο είδος πραγμάτωσης και να διατηρηθεί η ενότητα αυτού του θέματος, επαναλαμβάνεται ένα μελωδικό τμήμα της πρώτης περιόδου, προτού ακολουθήσει η κατάληξη με την κύρια πτώση επί της θεμελίου τονικότητας. Το πρώτο ritornello μπορεί ωστόσο και 3) να διαμορφωθεί κατά τρόπον τέτοιο, ώστε η μετατροπία να οδηγήσει τυπικά στην τονικότητα της πέμπτης [δεσπόζουσας] και μετά την πτώση στην πέμπτη της ίδιας [διπλή δεσπόζουσα] να εκτελεσθεί σε αυτήν την τονικότητα [την δεσπόζουσα] ένα κύριο μελωδικό τμήμα. Αμέσως μετά όμως, η μετατροπία, χωρίς να καταλήξει τυπικά [να κάνει πτώση] σε αυτήν την τονικότητα, οδηγείται πάλι πίσω στην κύρια τονικότητα και το ritornello κλείνει στην ίδια. Η τελευταία αυτή μορφή είναι η πλέον συνηθισμένη στα νεώτερα κοντσέρτα.⁸⁴⁹

Ο πρώτος εκ των τριών τύπων κατασκευής του πρώτου ritornello μπορεί να χαρακτηριστεί ως “μη-μετατροπικός”. Αντιθέτως, στους άλλους δύο, ένα τουλάχιστον θεματικό στοιχείο παρατίθεται στην δευτερεύουσα τονικότητα,⁸⁵⁰ αν και σε κάθε περίπτωση η κύρια τονικότητα αποκαθίσταται στο τέλος· η μεταξύ τους διαφορά έγκειται όμως στο ότι ο δεύτερος τύπος τείνει να διαμορφώσει το πρώτο αυτό ritornello ως ένα αυτοτελές κομμάτι δύο “περιόδων”, ενώ ο τρίτος τύπος (όπως άλλωστε και ο πρώτος) συνίσταται ουσιαστικά σε μία ενιαία

⁸⁴⁹ Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Band III, Leipzig 1793, όπως παρατίθεται από την Stevens, “An 18th-Century Description...”, ό.π., σ. 89-90. Πρβλ. επίσης Forschner (ό.π., σ. 223 και 224) και Ritzel (ό.π., σ. 190).

⁸⁵⁰ Ως προς την ταυτοποίηση του θεματικού αυτού στοιχείου, οι εκφράσεις που μεταχειρίζεται ο Koch υπαινίσσονται κάποια σχέση με την πλάγια (“τραγουδιστό θέμα”) και την κύρια θεματική ομάδα (“κύριο μελωδικό τμήμα”) της πρώτης σολιστικής ενότητας (εκθέσεως), αντιστοίχως. Παρ’ όλα αυτά, και ο πρώτος κατασκευαστικός τύπος ritornello είναι μάλλον απίθανο να μην περιέχει ανάλογες θεματικές αναφορές, ακόμη και αν δεν γίνεται καμιά σχετική μνεία, εξαιτίας προφανώς του γενικότερου προσανατολισμού του συγγραφέα προς αρμονικά μάλλον παρά προς θεματικά φαινόμενα (ως προς αυτό, βλ. ιδίως Stevens, “An 18th-Century Description...”, ό.π., σ. 91). Φαίνεται λοιπόν ότι ο Koch επισημαίνει με έμφαση την παρουσία ενός “τραγουδιστού θέματος” ή ενός “κυρίου μελωδικού τμήματος” στο πλαίσιο του πρώτου ritornello μόνο και μόνο επειδή αυτό παρουσιάζεται σε τονικότητα διαφορετική της κύριας· τουναντίον, τυχόν εμφάνιση ενός αναλόγου θεματικού στοιχείου στο ίδιο σημείο αλλά στην κύρια τονικότητα, δεν θεωρείται άξια ειδικής επισημάνσεως.

“περίοδο” που εμπεριέχει μετατροπίες και τονικοποίηση της δευτερεύουσας τονικότητας.⁸⁵¹ Παρά το τελικό σχόλιο του Koch, εξ άλλου, στο ρεπερτόριο της εποχής του επικρατεί ο “μη-μετατροπικός” πρώτος τύπος ritornello, ενώ οι άλλοι δύο εφαρμόζονται σπανίως.⁸⁵² Ανεξαρτήτως πάντως της κατασκευής του, το πρώτο ritornello δεν λειτουργεί ποτέ ως *έκθεση* του θεματικού υλικού (της “Anlage”) της συνθέσεως, αλλά συνιστά, σύμφωνα με τον Koch, «την εισαγωγή ενός λόγου με τα περιεχόμενα του ιδίου», μια προαναγγελία δηλαδή των κυριότερων θεματικών ιδεών που θα εκτεθούν παρακάτω στην πρώτη σολιστική ενότητα, σε συνδυασμό ενδεχομένως και με ορισμένες κατ’ εξοχήν ορχηστρικές ιδέες.⁸⁵³

Η είσοδος του σολίστα γίνεται αμέσως μετά την πτωτική ολοκλήρωση του ritornello, ως επί το πλείστον χωρίς κάποια διαμεσολάβηση, και με αυτήν ξεκινά η πρώτη σολιστική ενότητα – *έκθεση*.⁸⁵⁴ Τόσο σε αυτήν, όσο και στις επόμενες σολιστικές “κύριες περιόδους”, η

⁸⁵¹ Ο Forschner (ό.π., σ. 224 και 283) εκλαμβάνει τον δεύτερο κατασκευαστικό τύπο του πρώτου ritornello ως μια αυτόνομη, μικρών διαστάσεων σονάτα δύο ενότητων· κάτι τέτοιο δεν είναι καθόλου απίθανο, αρκεί βεβαίως το “μελωδικό τμήμα της πρώτης περιόδου” που επαναλαμβάνεται προς το τέλος της δεύτερης ενότητας να ταυτίζεται με το “τραγουδιστό θέμα από το solo” της πρώτης – γεγονός πάντως που ούτε επιβεβαιώνεται, ούτε διαψεύδεται στο κείμενο του Koch. Για τον τρίτο τύπο, βλ. επίσης Forschner, ό.π.

⁸⁵² Βλ. Stevens, “An 18th-Century Description...”, ό.π., σ. 90.

⁸⁵³ Forschner, ό.π., σ. 222-223. Ο ίδιος επισημαίνει με ιδιαίτερη έμφαση ότι το πρώτο ritornello δεν προεξοφλεί την σολιστική *έκθεση*, αφού τα μεταξύ τους περιεχόμενα δεν ταυτίζονται ούτε ως προς την ποσότητα ούτε ως προς την σειρά με την οποία παρουσιάζονται (ό.π., σ. 223), αλλά και αν ακόμη ίσχυε κάτι τέτοιο, η κλειστή αρμονική οργάνωση του ορχηστρικού τμήματος δεν δύναται ούτως ή άλλως να λειτουργήσει ως “έκθεση”, οπότε από αρμονικής πλευράς το ritornello συνιστά ένα τελείως ανεξάρτητο δομικό μέλος στην συνολική μορφή (ό.π., σ. 283). Τα ίδια περίπου επισημαίνονται και από τους Dahlhaus (“Der rhetorische Formbegriff...”, ό.π., σ. 170), Wagner (ό.π., σ. 105· πρβλ. επίσης ό.π., σ. 97 και 102) και Reimer (ό.π., σ. 210-211). Όλοι αυτοί στρέφουν αμεσώτερα ή εμμεσώτερα τα “πυρά” τους εναντίον της Stevens, η οποία αμφισβητεί την σαφέστατη θέση που παίρνει ο ίδιος ο Koch, προκειμένου να την καταστήσει εν μέρει συμβατή με την μεταγενέστερη θεώρηση του πρώτου ritornello ως μιας “ορχηστρικής εκθέσεως”: ενώ λοιπόν αρχικά (“An 18th-Century Description...”, ό.π., σ. 91-92 και 93) παρατηρεί την ασυμβατότητα της αντίληψης του Koch με εκείνη π.χ. του Prout περί “διπλής – ορχηστρικής και σολιστικής – εκθέσεως”, στην συνέχεια (ό.π., σ. 93) εκτιμά ότι η εμφάνιση αμιγώς ορχηστρικών θεμάτων στο ritornello ανατρέπει την λειτουργία της *εκθέσεως* της πρώτης σολιστικής ενότητας, και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι το ημιαυτόνομο πρώτο ritornello συνιστά κάτι λιγότερο από μια “έκθεση” αλλά και κάτι περισσότερο από μια “εισαγωγή” (ό.π., σ. 94), που συνυπάρχει με την πρώτη σολιστική ενότητα, χωρίς εν τέλει να υφίσταται «η αναγκαιότητα του να επιλεγεί το ένα ή το άλλο ως η πραγματική “έκθεση”» (Stevens, “Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 40)! Προκύπτει όμως ένα εύλογο ερώτημα: αν το πρώτο αυτό ritornello συνιστά πράγματι ένα “ημιαυτόνομο” – έστω – τμήμα της συνολικής μακροδομής, τότε σε τί μειώνει την (αρμονική και θεματική) λειτουργία *εκθέσεως* της πρώτης σολιστικής “κύριας περιόδου” η απουσία από αυτήν ορισμένων θεματικών ιδεών που έχουν νωρίτερα παρουσιασθεί στο εναρκτήριο ορχηστρικό τμήμα; Στην πραγματικότητα, η ύπαρξη αμιγώς ορχηστρικών ιδεών ενισχύει την αυτονομία των ritornelli ενός κοντσέρτου, ο ρόλος και η σημασία των οποίων ακολουθούν ούτως ή άλλως φθίνουσα πορεία κατά την διάρκεια του δευτέρου ημίσεως του 18^{ου} αιώνας, τόσο στην συνθετική πράξη όσο και στην θεωρία. Ας υποδειχθεί επίσης ότι η εμφάνιση διαφορετικών “κυρίων θεμάτων” στο ritornello και στο πρώτο solo (Stevens, “An 18th-Century Description...”, ό.π., σ. 93· Forschner, ό.π., σ. 223) είναι ένα στοιχείο που ο Koch παραλαμβάνει από παλαιότερους θεωρητικούς (βλ. ιδίως Riepel, αλλά και Sulzer / Kimberger), μόνο που εδώ είναι το κύριο θέμα της πρώτης σολιστικής “κύριας περιόδου” αυτό που (αναδρομικώς) θεωρείται ότι μπορεί να αντικατασταθεί μερικώς ή ολικώς στην έναρξη του πρώτου ritornello και όχι το αντίστροφο. Εξ άλλου, ο εισαγωγικός ρόλος του εναρκτήριου ritornello τονίζεται και στο *Musikalisches Lexikon* (1802) του Koch· η Stevens παραθέτει το σχετικό χωρίο, δίχως πλέον να μπορεί να αντιταχθεί σε όσα κατηγορηματικά αναφέρονται εκεί: «Η μορφή του μουσικού αυτού κομματιού [του κοντσέρτου] συνίσταται εν συντομία στο ότι της παρουσιάσεως της σολιστικής φωνής [του σολιστικού οργάνου] προηγείται ένα ritornello ως εισαγωγή, το οποίο επιστά την προσοχή του ακροατή στο [θεματικό] περιεχόμενο του σολιστικού οργάνου, και σε αυτό παρουσιάζονται τα κύρια μελωδικά τμήματα ολόκληρου του μέρους, αλλά εν γένει σε έναν διαφορετικό και πιο στενά διαρθρωμένο συνδυασμό από αυτόν που λαμβάνει χώραν κατόπιν στο σολιστικό μέρος. Με αυτά τα κύρια μελωδικά τμήματα ενώνονται συνήθως και άλλα τέτοια, ταιριαστά προς αυτά, τμήματα που αντιστοιχούν στην πληρέστερη ηχητικά εκτέλεση μιας ολόκληρης ορχήστρας. Αυτά διαμορφώνουν από κοινού στο ritornello μια ανεπτυγμένη περίοδο, η οποία στην πορεία της προσεγγίζει μια-δυο συγγενικές τονικότητες και κλείνει στην κύρια τονικότητα» (παράθεμα από Stevens, “Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 41-42).

⁸⁵⁴ Ritzel, ό.π., σ. 190· Stevens, “An 18th-Century Description...”, ό.π., σ. 90· Forschner, ό.π., σ. 224.

παρουσία της ορχήστρας δεν περιορίζεται αποκλειστικά σε συνοδευτικό ρόλο, αφού με την ολοκλήρωση μιας φράσεως του σολιστικού οργάνου κατά κανόνα εμφανίζονται σύντομες ορχηστρικές παρεμβολές (με υλικό από το πρώτο ritornello είτε από τις κατ' εξοχήν σολιστικές ιδέες που εισάγονται εδώ για πρώτη φορά).⁸⁵⁵ Ο Koch επισημαίνει ακόμη ότι στις σολιστικές ενότητες είθισται οι μελωδικές φράσεις να συνδέονται μεταξύ τους χωρίς ενδιάμεσες πτώσεις-τομές, ακριβώς όπως και στο είδος της συμφωνίας, όσο και αν ο χαρακτήρας τους, από την άλλη πλευρά, είναι παρεμφερής των μελωδιών μιας σονάτας.⁸⁵⁶

Με την τελική πτώση του πρώτου solo – *εκθέσεως* επί της τονικότητας της δεσπόζουσας «εισάγεται το δεύτερο ritornello, πάλι με το κύριο θέμα», το οποίο, σύμφωνα πάντοτε με τον Koch, «επαναφέρει ορισμένα μελωδικά τμήματα που περιέχονταν ήδη στο πρώτο ritornello και κλείνει ομοίως στην τονικότητα της πέμπτης [στην δεσπόζουσα] με μια τυπική πτώση».⁸⁵⁷ Ως προς την λειτουργία του, πιστεύω ότι το δεύτερο ritornello θα μπορούσε να κατανοηθεί με δύο διαφορετικούς τρόπους: α) αν όντως βασίζεται στο κύριο θέμα, τότε κατά πάσαν πιθανότητα αντιστοιχεί στην τυπική παράθεση του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα στην έναρξη της *επεξεργασίας*. β) αν όμως συνίσταται σε καταληκτικές θεματικές ιδέες, τότε λαμβάνει ουσιαστικά την θέση του προαιρετικού “παραρτήματος” της πρώτης “κύριας περιόδου” της μορφής σονάτας, επικυρώνοντας με έμφαση την δευτερεύουσα τονικότητά της.

Η δεύτερη “κύρια περίοδος” του κοντσέρτου αντιστοιχεί στην *επεξεργασία* της μορφής σονάτας, με βασικά χαρακτηριστικά την μετατροπική πορεία και την τελική πτώση σε κάποια συγγενική ελάσσονα τονικότητα (στα έργα σε μείζονα τρόπο, βέβαια).⁸⁵⁸ Ο Koch επισημαίνει ως ιδιαιτερότητα της ενότητας αυτής στο κοντσέρτο την έναρξή της «συνήθως μέσω ενός οποιουδήποτε μελωδικού τμήματος, το οποίο δεν περιλαμβάνονταν στην πρώτη [κύρια] περίοδο, αλλά συνιστά μια έντονα χαρακτηριστική, αν και ταιριαστή, δευτερεύουσα ιδέα, η οποία ωστόσο οδηγεί ξανά, κατά τρόπον εξόχως αρμόζοντα, σε μια κύρια ιδέα».⁸⁵⁹ Η λειτουργία που αναθέτει ο Koch σε αυτό το νέο θεματικό στοιχείο είναι αδιαμφισβήτητα μεταβατική· παρουσιάζει δε ιδιαίτερο ενδιαφέρον το ότι σε αυτήν ειδικά την περίπτωση η θεωρία του προσεγγίζει αρκετά εκείνη του Galeazzi ως προς την έναρξη της *επεξεργασίας*.⁸⁶⁰

⁸⁵⁵ Βλ. Ritzel, ό.π., σ. 192· Stevens, “An 18th-Century Description...”, ό.π., σ. 90· Forschner, ό.π., σ. 224 (πρβλ. επίσης σ. 222).

⁸⁵⁶ Βλ. αφ’ ενός Stevens (“An 18th-Century Description...”, ό.π., σ. 90) και αφ’ ετέρου Ritzel (ό.π., σ. 190) και Forschner (ό.π., σ. 221).

⁸⁵⁷ Stevens, “An 18th-Century Description...”, ό.π., σ. 90. Πρβλ. επίσης Ritzel (ό.π., σ. 190) και Reimer (ό.π., σ. 213). Ο Forschner (ό.π., σ. 224) αναφέρει επιπλέον – βασιζόμενος πάντοτε στον Koch – ότι το δεύτερο ritornello μπορεί να συμπεριλάβει και ιδέες του πρώτου solo, αλλά ολοκληρώνεται με το καταληκτικό υλικό του πρώτου ritornello (ενδεχομένως με σημαντικές περικοπές). Η Stevens (“An 18th-Century Description...”, ό.π., σ. 90), εντούτοις, υποδεικνύει ότι στην πράξη (σε κοντσέρτα του Carl Philipp Emanuel Bach, του Johann Christian Bach, αλλά και του Wolfgang Amadeus Mozart) το δεύτερο ritornello συνίσταται πολύ πιο συχνά στην κατακλείδα του πρώτου παρά στο κύριο θέμα. Το ίδιο ακριβώς υποστηρίζει και ο Reimer, ό.π., σ. 214.

⁸⁵⁸ Stevens, “An 18th-Century Description...”, ό.π., σ. 91, καθώς και “Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 40 (η μετατροπική πορεία μπορεί πράγματι να μην συνδυάζεται με την θεματική ανάπτυξη, όπως παρατηρεί η συγγραφέας, αλλά αυτό ισχύει γενικότερα για την ενότητα που αποκαλούμε *επεξεργασία*, όπως ήδη έχουμε διαπιστώσει)· Forschner, ό.π., σ. 226· Reimer, ό.π., σ. 211.

⁸⁵⁹ Το παράθεμα δίνεται τόσο από τον Ritzel (ό.π., σ. 191), όσο και από την Stevens (“An 18th-Century Description...”, ό.π., σ. 91)· πρβλ. επίσης τις σχετικές αναφορές των Forschner (ό.π., σ. 224) και Reimer (ό.π., σ. 211).

⁸⁶⁰ Θεωρώ υπερβολικά έως άστοχα ορισμένα σχόλια και προεκτάσεις γύρω από την δυνατότητα αυτή, τόσο του Forschner (ό.π., σ. 224), ο οποίος υποστηρίζει ότι η θεματική αυτή ελευθερία απομακρύνει την δεύτερη “κύρια περίοδο” του κοντσέρτου από την μεταγενέστερη έννοια της “επεξεργασίας” (ενόσω μάλιστα σε σχετική σημείωση – ό.π., σ. 283 – ο ίδιος παραδέχεται ότι ακόμη και αν η ενότητα αυτή εμφανίζεται περισσότερο ανεξάρτητη της *εκθέσεως* στο κοντσέρτο απ’ ό,τι στην σονάτα ή στην συμφωνία, δεν παραίτηται εντούτοις από την δυνατότητα μιας αναπτυξιακής ύφανσης), όσο και του Reimer (ό.π., σ. 211), ο οποίος με αφορμή την εμφάνιση νέου θεματικού υλικού αντιμετωπίζει αναφανδόν την δεύτερη σολιστική ενότητα του κοντσέρτου ως “επεισόδιο”!

Για το τρίτο ritornello, το οποίο τίθεται ανάμεσα στην επεξεργασία και την επανέκθεση (δεύτερο και τρίτο solo), ο Koch παρουσιάζει δύο διαφορετικές δυνατότητες. Σύμφωνα κατ' αρχάς με όσα εκτίθενται στο *Versuch* (1793), στο “σύντομο” αυτό ritornello, «μέσω ενός μελωδικού τμήματος που επεκτείνεται δια της αναπτύξεως ή της συνέχισης ενός εμμένοντος στον εαυτό του μετρικού προτύπου, η μετατροπία οδηγεί πάλι πίσω στην κύρια τονικότητα [...], στην οποία το ritornello αυτό καταλήγει με μια πτώση στην πέμπτη, προκειμένου το τρίτο solo της κύριας φωνής [του σολιστικού οργάνου] να μπορεί να ξεκινήσει και πάλι από την κύρια τονικότητα».⁸⁶¹ Στην περίπτωση αυτή, επομένως, το τρίτο ritornello αντιστοιχεί στο μεταβατικό “παράρτημα” της δεύτερης “κύριας περιόδου” της μορφής σονάτας, που εξελίσσεται υπό τύπον αλυσίδας.⁸⁶² Στο *Musikalisches Lexikon* του 1802 εντούτοις, το ενδιάμεσο αυτό ritornello απαλείφεται τελείως και έτσι οι δύο τελευταίες σολιστικές ενότητες της μορφής του κοντσέρτου ενώνονται πλέον σε μία!⁸⁶³ Το γεγονός αυτό οφείλεται προφανώς στην εξέλιξη της συνθετικής πρακτικής κατά τα τέλη του 18^{ου} αιώνας, οπότε η μεταβατική αρμονική λειτουργία του τρίτου ritornello αφομοιώνεται σταδιακά και τελικά ανατίθεται αποκλειστικά στο τελευταίο τμήμα της σολιστικής επεξεργασίας.⁸⁶⁴

Η τρίτη σολιστική “κύρια περίοδος” είναι αντίστοιχη της επανεκθέσεως της σονάτας. Στο *Musikalisches Lexikon* εντούτοις, δεν διακρίνεται από την προηγούμενη επεξεργασία, παρά αντιμετωπίζεται μόνο ως το “δεύτερο ήμισυ” της δεύτερης (και τελευταίας) σολιστικής ενότητας, το οποίο «διεκπεραιώνεται στην κύρια τονικότητα, στην οποία επαναλαμβάνονται εν συντομία τα κύρια μελωδικά τμήματα ολόκληρου του μέρους».⁸⁶⁵ Τυχόν επαναφορά στην σολιστική αυτή επανέκθεση ιδεών που δεν περιλαμβάνονταν στην σολιστική έκθεση (πράγμα πάντως που δεν αποσαφηνίζεται πλήρως στο κείμενο του Koch), θα συνιστούσε μια ενδιαφέρουσα εξέλιξη στην θεωρία της μορφής του κοντσέρτου, διότι η επανέκθεση μιας ιδέας που είχε παρουσιασθεί π.χ. μόνο στο πρώτο ritornello, θα συνέβαλε αποφασιστικά στην άμβλυνση της μάλλον αυστηρής λειτουργικής διαφοροποίησης ανάμεσα σε “κύριες” (solí) και “δευτερεύουσες περιόδους” (tutti).⁸⁶⁶ υποθέτω όμως ότι το ίδιο φαινόμενο θα μπορούσε να τεκμηριωθεί εξίσου ικανοποιητικά και στην βάση της πιθανής ενσωμάτωσης του τρίτου ritornello στην έναρξη της επανεκθέσεως⁸⁶⁷ ή σε κάποιο μεταγενέστερο σημείο της, υπό την μορφή μιας όχι πολύ σύντομης ορχηστρικής παρεμβολής.

Στο τέλος της σολιστικής επανεκθέσεως, μια σύντομη παρέμβαση της ορχήστρας οδηγεί σε ένα σταμάτημα (κορώνα) επί της συγχορδίας της τονικής σε δεύτερη αναστροφή (το “πτωτικό έξι-τέσσερα”), δίνοντας έτσι το “σύνθημα” για την έναρξη της καντέντσας του σολίστα, για την οποία μάλιστα ο Koch προτιμά τους όρους “ελεύθερη φαντασία” είτε “capriccio”.⁸⁶⁸ Με την περάτωση δε και της σολιστικής καντέντσας, εισάγεται για τελευταία

⁸⁶¹ Το παράθεμα προέρχεται από τον Forschner, ό.π., σ. 225. Πρβλ. επίσης Ritzel (ό.π., σ. 191), Stevens (“An 18th-Century Description...”, ό.π., σ. 91) και Reimer (ό.π., σ. 213).

⁸⁶² Πρβλ. ιδίως Forschner (ό.π., σ. 225) και Reimer (ό.π., σ. 213). Το τρίτο αυτό ritornello δεν είναι ωστόσο απαραίτητο να βασίζεται στο υλικό του πρώτου (όπως υποστηρίζει ο Forschner, ό.π., σ. 282), ούτε ειδικότερα στο κύριο θέμα (όπως ισχυρίζεται ο Reimer, ό.π., σ. 213).

⁸⁶³ Stevens, “An 18th-Century Description...”, ό.π., σ. 95, και κυρίως “Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 41· Forschner, ό.π., σ. 225· Reimer, ό.π., σ. 215-216.

⁸⁶⁴ Πρβλ. Forschner, ό.π., σ. 225 και ιδίως 283.

⁸⁶⁵ Forschner (ό.π., σ. 225) και Stevens (“Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 42). Η ταύτιση της (τριμερούς) μορφής κοντσέρτου που περιγράφει ο Koch στο *Musikalisches Lexikon* με την (διμερή) μορφή που παρουσιάζει ο Vogler, στην οποία προβαίνει η Stevens (ό.π., σ. 41), είναι εξαιρετικά αμφίβολη, αφού το δεύτερο solo στον Vogler δεν φαίνεται να περιλαμβάνει μια πλήρη επανέκθεση, όπως σαφέστατα συμβαίνει στον Koch.

⁸⁶⁶ Βλ. ιδίως Stevens (“Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 43) αλλά και Forschner (ό.π., σ. 225).

⁸⁶⁷ Το φαινόμενο αυτό αναφέρεται από την Stevens (“An 18th-Century Description...”, ό.π., σ. 91) και δη σε συνάρτηση με συνθετικές πρακτικές της εποχής εκείνης που αποκλίνουν από τα δεδομένα της θεωρίας του Koch.

⁸⁶⁸ Βλ. Ritzel, ό.π., σ. 187-188 (όπου μάλιστα δίνεται έμφαση στο γεγονός ότι η σολιστική αυτή καντέντσα δεν επιρρεάζει κατά κανέναν τρόπο την μορφή της τελευταίας “κύριας περιόδου”) και σ. 191· Stevens, “An 18th-

φορά η ορχήστρα με το τέταρτο *ritornello*, το οποίο συνήθως συνίσταται μόνο στις καταληκτικές θεματικές ιδέες του πρώτου, ενώ σπανίως περιλαμβάνει μια τελική επαναφορά και του κυρίου θέματος.⁸⁶⁹ Το γεγονός αυτό ενισχύει συνεπώς την υπόθεση ότι το τέταρτο *ritornello* λειτουργεί – όπως ενίοτε και το δεύτερο – ως “παράρτημα” της τρίτης “κύριας περιόδου” της μορφής σονάτας. Στο *Musikalisches Lexikon*, εξ άλλου, δίνεται έμφαση στην συντομία του καταληκτικού αυτού ορχηστρικού τμήματος.⁸⁷⁰

Όπως και στην περίπτωση της μορφής σονάτας, η θεωρία του Koch για την μορφή του κοντσέρτου είναι η πλέον εμπειριστατωμένη και αντιπροσωπευτική της περιόδου του κλασικισμού. Στα *Elementi teorico-pratici di musica* του Francesco Galeazzi, βέβαια, η μορφή του κοντσέρτου αποτελείται από τρία μόνο ορχηστρικά τμήματα και δύο ενδιάμεσες σολιστικές ενότητες, προκαταλαμβάνοντας έτσι την λίγο μεταγενέστερη περιγραφή του Koch στο *Musikalisches Lexikon* (χωρίς *ritornello* ανάμεσα στην *επεξεργασία* και την *επανεκθεση*).⁸⁷¹ Ενδιαφέρον εδώ παρουσιάζουν ιδίως οι προδιαγραφές του πρώτου *ritornello*: «Το πρώτο *rieno* [tutti] πρέπει να είναι αρκετά εκτενές για να χρησιμεύσει ως εισαγωγή, αλλά [παράλληλα] μεγαλοπρεπές και επιβλητικό, και να αντιμετωπίζεται κατά τον τρόπο του πρώτου τμήματος [της *εκθέσεως*] μιας συμφωνίας, οπωσδήποτε και με την χαρακτηριστική του περίοδο, και με μια πτώση που το χωρίζει από το solo, η οποία πρέπει να καταλήγει στην κύρια τονικότητα».⁸⁷² Παρ’ ότι λοιπόν η εισαγωγική λειτουργία του πρώτου *ritornello* δεν επιδέχεται καμιά αμφισβήτηση, τα θεματικά του περιεχόμενα – και μόνον αυτά – αντιστοιχούν στην διάρθρωση της σολιστικής *εκθέσεως*.⁸⁷³ Ποιά όμως από τα επτά γνωστά τμήματα που μπορούν να συμπεριληφθούν σε μια *έκθεση* σονάτας είναι κατάλληλα για την ορχηστρική αυτή “εισαγωγή” του κοντσέρτου; Η ιδιαίτερη αναφορά στην “χαρακτηριστική περίοδο” – η οποία ταυτίζεται προφανώς με το “χαρακτηριστικό” ή “ενδιάμεσο πέρασμα” της *εκθέσεως* – οφείλεται κατά την γνώμη μου στο γεγονός ότι το συγκεκριμένο δομικό τμήμα μπορεί μεν σε κάποιες σονάτες να απουσιάζει εντελώς, αλλά στο κοντσέρτο φαίνεται πλέον πως διασφαλίζει μια σταθερή θέση και μάλιστα τόσο στην σολιστική *έκθεση* όσο και στο εναρκτήριο ορχηστρικό τμήμα. Από τα υπόλοιπα δομικά μέλη μιας *εκθέσεως*, σίγουρη θα πρέπει να θεωρείται επίσης η παρουσία του “κυρίου μοτίβου” στο πρώτο *ritornello*, προαιρετική η εμφάνιση του “δευτέρου μοτίβου” καθώς και του υπολοίπου μεταβατικού υλικού (της “απομάκρυνσης από την [αρχική] τονικότητα”), πιθανή η παρουσίαση ιδεών της “πρωτικής περιόδου” και της κατακλείδας (“*coda*”), ενώ μάλλον απίθανη η πρόταξη ενός “πρελουδίου”. Συμπεραίνουμε επομένως ότι ο Galeazzi υποδεικνύει σε γενικές γραμμές ό,τι περίπου και ο Koch: ότι δηλαδή το εναρκτήριο *ritornello* κείται ουσιαστικά πέραν του κεντρικού σονατοειδούς σχεδιασμού της μορφής κοντσέρτου, προαναγγέλλοντας όμως (τουλάχιστον) τα σημαντικότερα θεματικά στοιχεία της ακόλουθης σολιστικής *εκθέσεως*.

Century Description...”, ό.π., σ. 91· Forschner, ό.π., σ. 225 (όπου η σολιστική καντέντσα ερμηνεύεται ως προέκταση της κατάληξης της τελευταίας “κύριας περιόδου”, παρ’ ότι βέβαια δεν μπορεί να θεωρηθεί ότι επιρρεάζει σε τίποτα την συνολική μακροδομή). Ο όρος “καντέντσα”, σύμφωνα με τον Koch, οφείλεται στο ότι το αυτοσχέδιο αυτό πέρασμα πραγματοποιείται προς το τέλος ενός μέρους (βλ. Forschner, ό.π., σ. 225).

⁸⁶⁹ Ritzel, ό.π., σ. 191· Stevens, “An 18th-Century Description...”, ό.π., σ. 91· Forschner, ό.π., σ. 225· Reimer, ό.π., σ. 214.

⁸⁷⁰ Βλ. Stevens, “Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 42.

⁸⁷¹ Ό.π., σ. 37-38 και 41. Αμφίβολης εγκυρότητας, εντούτοις, είναι η επιχειρούμενη από την Stevens ταύτιση των μορφολογικών δεδομένων που παρέχουν οι Galeazzi και Vogler για το κοντσέρτο, δεδομένου του ότι η βάση της κατανόησης της μορφής σονάτας στους δύο αυτούς συγγραφείς είναι αισθητά διαφορετική.

⁸⁷² Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica*, τόμος Β΄, Roma 1796, όπως παρατίθεται από την Stevens, “Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 38.

⁸⁷³ Πρβλ. τα σχετικά σχόλια της Stevens, αναφορικά με το ότι το πρώτο tutti προσλαμβάνει σονατοειδή δομή (“Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 38) αλλά και το ότι αυτό μοιράζεται το μελωδικό του υλικό με το πρώτο solo (ό.π., σ. 48).

Μια αισθητά διαφοροποιημένη θεώρηση της μορφής του κοντσέρτου συναντάμε απεναντίας στο *An Essay on Practical Musical Composition* του August Kollmann:

Ένα κοντσέρτο αποτελείται από *tutti*, στα οποία υφίσταται ομοιότητα προς μια συμφωνία, και από *solī* που είναι όπως τα κύρια περάσματα μιας μεγάλης σονάτας· και κατά συνέπειαν [το κοντσέρτο] μπορεί να θεωρηθεί ως μια σύνθεση συμφωνίας και σονάτας. [...]

Το *πρώτο* μέρος [ενός κοντσέρτου] είναι συνήθως ένα *Allegro*. Οι δύο ενότητες ή τέσσερις υποενότητες εκ των οποίων αποτελείται, σύμφωνα με τον γενικό σχεδιασμό ενός κομματιού που έχει δειχθεί σε [άλλο] κεφάλαιο, διευθετούνται ως ακολούθως:

Η *πρώτη υποενότητα* είναι ένα *tutti* που αποσκοπεί στην παρουσίαση του αριθμού και του είδους των οργάνων που θα χρησιμοποιηθούν στο κοντσέρτο και επίσης στο να εντυπώσει στο αυτί του ακροατή την τονικότητα και τον τρόπο, τα κύρια θέματα και τον χαρακτήρα του μέρους. Συνεπώς, αυτό πρέπει να είναι στην τονική με το είδος της μετατροπίας που έχει δειχθεί σε [άλλο] κεφάλαιο. Και τίποτε άλλο δεν πρέπει να εισάγεται σε αυτό, πέρα από θέματα ή περάσματα που πρόκειται να αναπτυχθούν στην πορεία του μέρους. Μερικοί συνθέτες καθιστούν το *tutti* αυτό εκτενέστερο, ενώ άλλοι συντομότερο· εν γένει ωστόσο, το μέγεθός του είναι περίπου το ένα τρίτο ή [το ένα] τέταρτο ολόκληρης της πρώτης ενότητας. Αυτό ολοκληρώνεται είτε με μια τέλεια πτώση στην τονική, είτε, καλύτερα, με μισή πτώση στην δεσπόζουσά της [...].

Η *δεύτερη υποενότητα* ξεκινά με – και κυρίως συνίσταται σε – ένα *solo* που αποσκοπεί στο να δείξει τις δυνατότητες του κυρίου [σολιστικού] οργάνου και τις ικανότητες του κυρίου ερμηνευτή [σολίστα]. Η αναφερόμενη έναρξη μπορεί να γίνει με το θέμα ή τα θέματα [του *tutti*], χωρίς καμμία παραλλαγή, ή με μια συνετή παραλλαγή ή μίμηση του ιδίου. Το *solo* αυτό περιστασιακώς καταπραΰνεται από σύντομα *tutti*, προκειμένου να διατηρηθεί η μεγαλοπρέπεια του κομματιού· και όταν [πλέον] έχει καλύψει την αρμόζουσα έκταση, που είναι περίπου η διπλάσια ή τριπλάσια εκείνης του πρώτου *tutti*, γίνεται μια κατάληξη, ως επί το πλείστον με ένα [άλλο] *tutti*, στην πέμπτη [δεσπόζουσα] ή (στον ελάσσονα [τρόπο]) στην τρίτη της τονικής [σχετική μείζονα], με την οποία ολοκληρώνεται η *πρώτη ενότητα*. Ως προς την αρμόζουσα μετατροπία για αυτό το τμήμα του μέρους, βλέπε επίσης σε [άλλο] κεφάλαιο.

Η *τρίτη υποενότητα* είναι παρόμοια με την δεύτερη στο ότι αποτελείται από ένα *solo* που καταπραΰνεται από σύντομα *tutti*· είναι εντούτοις και διαφορετική από αυτήν ως προς το είδος της μετατροπίας και της ανάπτυξης που επιδέχεται ή απαιτεί. [...] Μπορεί να είναι λίγο μικρότερη από την δεύτερη υποενότητα και πρέπει να τελειώνει με μια μισή πτώση στην πέμπτη [δεσπόζουσα] της κύριας τονικότητας.

Η *τέταρτη υποενότητα* περιέχει ξανά ένα *solo*, το οποίο γενικά αρχίζει με το θέμα στην κύρια τονικότητα και συνεχίζεται με το είδος της μετατροπίας και της ανάπτυξης που έχει δειχθεί σε [άλλο] κεφάλαιο, έως ότου γίνει τόσο περίπου σε έκταση όσο η τρίτη υποενότητα· τότε οδηγείται σε μια μεγάλη πτώση στην τονική [...], και μετά από αυτήν την πτώση προστίθεται ένα σύντομο *tutti* ως *coda*, για να δημιουργήσει μια πλήρη και τυπική κατάληξη στο πρώτο μέρος.⁸⁷⁴

Η βασική έγνοια του Kollmann φαίνεται πως δεν είναι άλλη από την ένταξη των ορχηστρικών τμημάτων και των σολιστικών ενοτήτων της μορφής του κοντσέρτου στον διμερή – αρμονικής φύσεως – “γενικό σχεδιασμό” ενός οποιουδήποτε κομματιού. Για να το επιτύχει όμως αυτό, ο Kollmann θέτει ενσυνείδητα στο περιθώριο την εναλλαγή των *tutti* και *solo*, που για όλους τους προηγούμενους θεωρητικούς παρέμενε το θεμελιωδέστερο στοιχείο της μακροδομικής οργάνωσης του κοντσέρτου – έστω και αν προοδευτικά ο ρόλος του υποχωρούσε, όσο το είδος προσεγγίζε τον σχεδιασμό της μορφής σονάτας και αφομοιωνόταν

⁸⁷⁴ August[us] Frederic Christopher Kollmann, *An Essay on Practical Musical Composition*, London 1799, όπως παρατίθεται από την Stevens, “Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 35-36 (στην σ. 37, εξ άλλου, η Stevens αποτυπώνει τα δεδομένα που εκθέτει ο Kollmann σε ένα διάγραμμα). Τμήματα του ίδιου κειμένου καθώς και συνοπτική περιγραφή της κατά Kollmann μορφής κοντσέρτου δίνει επίσης ο Balthazar (ό.π., σ. 61-64), ενώ ο Ritzel (ό.π., σ. 193) αρκείται σε μια συνοπτική παράφραση της ίδιας πηγής.

από αυτόν.⁸⁷⁵ Το τελικό αποτέλεσμα πάντως είναι πολύ προβληματικό, συγκρινόμενο ιδίως με την (επίσης διμερή) διάρθρωση που προτείνεται για την μορφή σονάτας: διότι, μπορεί μεν οι δύο τελευταίες υποενότητες του κοντσέρτου να αντιστοιχούν στην *επεξεργασία* και την *επανάκθεση* της σονάτας, αλλά η δεύτερη υποενότητα του κοντσέρτου εμπεριέχει ό,τι στην σονάτα κατανέμεται στις δύο πρώτες υποενότητες (επομένως η *έκθεση* στην μία περίπτωση φέρεται να καλύπτει δύο υποενότητες, ενώ στην άλλη μόνο μία): ως εκ τούτου, η πρώτη υποενότητα του κοντσέρτου ταυτίζεται αποκλειστικά με το πρώτο *ritornello*, παρά το γεγονός ότι η έκτασή της καθίσταται έτσι δυσανάλογα μικρότερη σε σχέση με τις υπόλοιπες τρεις.⁸⁷⁶ Με αυτόν τον τρόπο βέβαια, ο Kollmann προσδίδει ιδιαίτερη λειτουργική αξία στο πρώτο *ritornello*, το οποίο δεν αντιμετωπίζει ως ένα “εισαγωγικό” τμήμα, αλλά αντιθέτως ως ένα είδος “εκθέσεως” των κυρίων θεματικών ιδεών, οι οποίες μάλιστα στην σολιστική *έκθεση* (δεύτερη υποενότητα) μπορούν ήδη να παραλλαχθούν είτε να αναπτυχθούν περαιτέρω.⁸⁷⁷ Ενώ όμως το πρώτο *ritornello* εξισώνεται από λειτουργικής απόψεως με τις σολιστικές ενότητες, τα υπόλοιπα *tutti* εντάσσονται στις ακόλουθες υποενότητες ως “ορχηστρικές παρεμβολές” και χάνουν μεγάλο μέρος της δομικής τους σημασίας: το δεύτερο *ritornello*, συγκεκριμένως, το οποίο στους Vogler, Koch και Galeazzi όριζε το τέλος της πρώτης σολιστικής ενότητας, για τον Kollmann συνιστά μονάχα ένα σύνηθες – αλλά όχι και απαραίτητο πλέον – στοιχείο, ενώ το τελευταίο *ritornello* εκλαμβάνεται ως *coda*, δηλαδή ως μια προαιρετική προσθήκη στην καθ’ εαυτή μακροδομική υπόσταση του κοντσέρτου! Εν κατακλείδι λοιπόν, η θεώρηση του Kollmann, παρά τα πολλά και ουσιώδη εγγενή προβλήματα που αντιμετωπίζει, παρουσιάζει ενδιαφέρον διότι εμπεριέχει γνωρίσματα που έπειτα από πολλές δεκαετίες επρόκειτο να επανέλθουν στο προσκήνιο, αν και στο πλαίσιο μιας θεωρίας για το κοντσέρτο εκ διαμέτρου αντίθετης από εκείνη του ύστερου 18^{ου} αιώνας.

Οι θεωρητικοί των αρχών του 19^{ου} αιώνας δεν ασχολούνται ιδιαίτερα με την μορφή του κοντσέρτου: αρκετοί εξ αυτών αρκούνται απλώς στην παράθεση ορισμένων στοιχείων από το *Musikalisches Lexikon* του Koch, ενδεχομένως και με ορισμένες επουσιώδεις (ως προς τα ιδιαίτερα δομικά χαρακτηριστικά ενός μέρους κοντσέρτου) προσθήκες,⁸⁷⁸ ενώ σε σημαντικές συμβολές, όπως αυτές των Momigny, Reicha και Birnbach, η προβληματική του κοντσέρτου ουδόλως εξετάζεται. Ο Carl Czerny, αντιθέτως, που μεταφράζει στα γερμανικά και εκδίδει μεταξύ των ετών 1832-1834 το *Traité de haute composition musicale* του Reicha, αισθανόμενος την σχετική έλλειψη, προσθέτει στην εργασία αυτή μια συνοπτικότερη περιγραφή της μορφής του κοντσέρτου, η οποία περιλαμβάνει τις ακόλουθες παρατηρήσεις:

Το κοντσέρτο (είτε βέβαια η κύρια φωνή είναι για το πιάνο είτε για κάποιο άλλο όργανο) διακρίνεται από την σονάτα στην κατασκευή του κατά το ακόλουθο: ότι του πρώτου solo προηγείται ένα *ritornello* για ολόκληρη την ορχήστρα. Το *ritornello* αυτό έχει περίπου την

⁸⁷⁵ Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 193· Stevens, “Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 36-37· Balthazar, ό.π., σ. 62.

⁸⁷⁶ Τα προβλήματα αυτά θίγουν τόσο ο Ritzel (ό.π., σ. 193) όσο και ο Balthazar (ό.π., σ. 62 έως 64). Η Stevens (“Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 37), εξ άλλου, παρατηρεί επίσης την αστοχία της θεώρησης της πρώτης και ιδίως της δεύτερης υποενότητας του κοντσέρτου κατά τον Kollmann και επιπροσθέτως απορρίπτει την (ούτως ή άλλως μάλλον ανυπόστατη) υπόθεση ταύτισης του πρώτου *tutti* με το “πρώτο ήμισυ” της *εκθέσεως* και του πρώτου solo μόνο με το “δεύτερο ήμισυ” της ίδιας (γεγονός που θα επέτρεπε την πλήρη αντιστοίχιση των τεσσάρων υποενότητων του κοντσέρτου με εκείνες της σονάτας), καθ’ ότι δεν υπάρχουν ουσιαστικά τέτοια δείγματα γραφής σε κοντσέρτα του 18^{ου} αιώνας.

⁸⁷⁷ Ritzel, ό.π., σ. 193. Η Stevens (“Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 37) υποστηρίζει ότι η άποψη του Kollmann για τον ρόλο του πρώτου *ritornello* είναι μοναδική και ότι δεν βρήκε καμμία συνέχεια στην εξέλιξη της θεωρίας κατά τον 19^ο αιώνα. Παρ’ όλα αυτά, στον Kollmann διαφαίνεται κατά την γνώμη μου ήδη αρκετά καθαρά – και οπωσδήποτε για πρώτη φορά – η τάση διάκρισης ανάμεσα σε μια “ορχηστρική έκθεση” και σε μια “σολιστική έκθεση”, η οποία ιδίως από τα τέλη του 19^{ου} αιώνας έως τα μέσα του 20^{ου} κατέστη η κυρίαρχη θεωρητική τοποθέτηση όσον αφορά στην μορφή του κοντσέρτου.

⁸⁷⁸ Βλ. Stevens, “Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 43-44.

κατασκευή του πρώτου τμήματος [της εκθέσεως] του πρώτου μέρους μιας σονάτας, μόνο που πρέπει να καταλήξει και πάλι στην κύρια τονικότητα ή στην δεσπόζουσά της μεθ' εβδόμης, προτού εμφανισθεί το πρώτο solo. Το ritornello δεν πρέπει να είναι εξοντωτικά εκτενές, και εντούτοις πρέπει να περιέχει όλες τις κύριες ιδέες του κοντσέρτου σε ένα συνοπτικό περίγραμμα. Το πρώτο solo επεκτείνει περαιτέρω αυτό το περίγραμμα, λαμβάνοντας υπ' όψιν την συνήθη [για την έκθεση της μορφής σονάτας] μετατροπική πορεία. Το πλάγιο θέμα [Mittelgesang] μπορεί ενίοτε να παρουσιασθεί και από το tutti [την ορχήστρα]: μετά και από τα απαραίτητα περάσματα, το πρώτο τμήμα [η έκθεση] κλείνει με μια πτώση, κατόπιν της οποίας η ορχήστρα αναλαμβάνει ξανά να εκτελέσει ένα όχι εκτενές επεισόδιο [Zwischensatz]: το πρώτο τμήμα [η έκθεση] δεν επαναλαμβάνεται ποτέ. Το δεύτερο κύριο solo, που διαμορφώνει το δεύτερο τμήμα [την επεξεργασία και την επανέκθεση από κοινού], αφήνει ελεύθερο χώρο για εκτέλεση στο μετατροπικό χάρισμα [Modulations-Talent], παρ' ότι βέβαια όλοι οι αισθητικοί κανόνες της σονάτας, ιδίως σε ό,τι αφορά στην ενότητα του όλου, πρέπει και εδώ να τηρούνται.⁸⁷⁹

Καθώς η εξάρτηση του κοντσέρτου από την μορφή σονάτας θεωρείται εδώ και αρκετές πλέον δεκαετίες αυτονόητη, ο Czerny ασχολείται κυρίως με το πρώτο ritornello, για το οποίο πάντως δίνει μόνο μια “ουδέτερη” περιγραφή (με την οποία μάλιστα προσεγγίζει εξίσου εκείνες των Galeazzi και Kollmann) και δεν προτείνει ουσιαστικά καμμία λειτουργική ερμηνεία του.⁸⁸⁰ Πέραν τούτου, η δυνατότητα μιας ορχηστρικής παρουσιάσεως του πλαγίου θέματος στην σολιστική ενότητα της εκθέσεως είναι ενδιαφέρουσα (αν και συνιστά μια μάλλον επουσιώδη παρατήρηση), ενώ το σύντομο ορχηστρικό “επεισόδιο” ανάμεσα στην έκθεση και την – εξόχως μετατροπική – επεξεργασία δίνει περισσότερο την εντύπωση ενός επιπρόσθετου (ακόμη και “παρείσακτου”) τμήματος που κείται σαφώς πέραν των συστατικών δομικών μελών του συγκεκριμένου μορφολογικού προτύπου.⁸⁸¹ Για την επανέκθεση, τέλος, δεν υφίσταται καμμία ειδική αναφορά.

Στα χρόνια που ακολούθησαν, ωστόσο, ο Czerny ανέπτυξε περαιτέρω την θεωρία του για το κοντσέρτο και έτσι το 1848, στο *School of Practical Composition*, παρουσιάζει μια λεπτομερέστερη, σαφέστερη, αλλά και εμπλουτισμένη με νέα στοιχεία θεώρηση της μορφής αυτής. Για την πρώτη μεγάλη ενότητα, συγκεκριμένως, αναφέρει τα ακόλουθα:

⁸⁷⁹ Carl Czerny, επισημείωση στην γερμανική μετάφραση του *Traité de haute composition musicale* του Antonín Reicha, υπό τον τίτλο *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, Wien 1832-1834, όπως αυτή παρατίθεται στην μονογραφία του Wolfgang Osthoff, *Ludwig van Beethoven: Klavierkonzert Nr. 3 c-moll, op. 37*, Wilhelm Fink Verlag (Meisterwerke der Musik, Bd. 2), München 1965, σ. 5. Πρβλ. επίσης τις αποσπασματικές παραθέσεις του ίδιου κειμένου στις εργασίες των Reimer (ό.π., σ. 216) και Küster (ό.π., σ. 91).

⁸⁸⁰ Ενώ ο Küster (ό.π., σ. 91) αντιλαμβάνεται εδώ ήδη την διαμόρφωση μιας “ορχηστρικής εκθέσεως” που ακολουθείται από σολιστική έκθεση, επεξεργασία και επανέκθεση, ο Reimer (ό.π., σ. 216) εκτιμά αντιθέτως ότι ο Czerny αναφέρεται σε ένα “εισαγωγικό” ritornello. Στο ίδιο το παρατιθέμενο κείμενο, εντούτοις, δεν υφίσταται καμμία σαφής ένδειξη περί “εκθεσιακής” ή “εισαγωγικής” λειτουργίας του ορχηστρικού αυτού τμήματος. Ο Küster (ό.π.) διαπιστώνει επιπροσθέτως την διάσταση που δημιουργείται ανάμεσα σε μια σχετικώς υποτιμημένη ορχηστρική “έκθεση” και σε μια “ορθότερη” σολιστική έκθεση (χάρη στην συμμετοχή του σολίστα αλλά και στην πραγμάτωση της μετατροπίας προς την δευτερεύουσα τονικότητα), και διερωτάται πώς είναι δυνατόν να “εκτεθεί κάτι δύο φορές” καθώς και ποιά είναι η χρησιμότητα της αρχικής παρουσίας της ορχήστρας, αν τελικά “σημαντικό” είναι μόνον αυτό που εκφέρεται στην συνέχεια από τον σολίστα. Με άλλα λόγια, δηλαδή, ο Küster αμφισβητεί (ορθώς, κατά την γνώμη μου) την ερμηνεία του παραδοσιακού εναρκτήριου ritornello ως ενός τμήματος που έχει ενσωματωθεί πλήρως στις λειτουργικές προδιαγραφές της μορφής σονάτας – παίρνοντας πάντως ως αφορμή ένα κείμενο στο οποίο δεν διαφαίνεται ακόμη μια τέτοιου είδους προσέγγιση.

⁸⁸¹ Πρβλ. Küster (ό.π., σ. 91), ο οποίος μάλιστα επικρίνει αυτήν την αδυναμία του θεωρητικού μοντέλλου της “σονάτας κοντσέρτου” να ερμηνεύσει ικανοποιητικά τα δομικώς αυτόνομα τμήματα tutti που παρουσιάζονται μετά την σολιστική έκθεση. Ο Reimer (ό.π., σ. 216), τουναντίον, συμπεραίνει ότι στην συμβολή του Czerny «τα απομεινάρια της [μπαροκικής] αρχής του ritornello καθίστανται φορείς μιας επουσιώδους τροποποίησης της μορφής σονάτας». Πιστεύω όμως ότι ο όρος – και μόνον – που χρησιμοποιεί ο Czerny για το δεύτερο tutti (“Zwischensatz”) δικαιώνει απολύτως την γνώμη του Küster, ενώ η παρατήρηση του Reimer μου φαίνεται εν τέλει περισσότερο συμβατή με την θεώρηση του Koch (ιδίως όπως αυτή διατυπώνεται στο *Versuch*) παρά του Czerny.

Το πρώτο μέρος [ενός κοντσέρτου] ξεκινά με ένα tutti, το οποίο [μπορεί να] είναι ήρεμο, ενεργητικό ή μελωδικό. Εν γένει επιλέγεται ένα θέμα, το οποίο δεν είναι ούτε τετριμμένο, ούτε ασήμαντο, και που μπορεί να αναπτυχθεί καλά. Αυτό το tutti μπορεί να περιέχει περί τα 100 μέτρα σε ένα μετριασμένο Allegro και η κατασκευή του είναι σε μεγάλο βαθμό η ίδια με του πρώτου τμήματος [της εκθέσεως] μιας σονάτας. Η συνέχεια του θέματος [μετάβαση] καθώς και το μελωδικό μεσαίο [πλάγιο] θέμα πρέπει να είναι επινοημένα έτσι, ώστε να μπορούν κατόπιν να χρησιμοποιηθούν στο solo. Το μεσαίο [πλάγιο] θέμα ακολουθείται από μια συνέχεια, η οποία, αφού κάνει κατά το μάλλον ή ήττον μερικές μετατροπές, επιστρέφει στην *αρχική τονικότητα* και κλείνει ήρεμα σε αυτήν. Στην συνέχεια αυτή [του πλαγίου θέματος], επίσης, οι ιδέες και οι αρμονίες πρέπει να επιλεγούν ούτως, ώστε τα πιανιστικά περάσματα να μπορούν έπειτα να διαμορφωθούν επί τη βάση αυτών.

Αφού ολοκληρωθεί το πρώτο αυτό tutti, αρχίζει το πρώτο solo. Αυτό μπορεί να ξεκινήσει είτε κατ' ευθείαν με το κύριο θέμα, είτε με άλλες ενεργητικές φιγούρες – με μια νέα, σύντομη μελωδία – ή, τέλος, με ήπιες, παροδικές και διστακτικές μετατροπές στην δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης και σε άλλες αντίστοιχες συγχορδίες, διαμορφώνοντας τελικά μια πώση στην αρχική τονικότητα. Σε όλες τις τελευταίες αυτές περιπτώσεις πρέπει μετά να ακολουθήσει το κύριο θέμα, αν [δηλαδή] το solo δεν έχει ήδη ξεκινήσει με αυτό.

Τώρα αρχίζει η συνέχεια [του κυρίου θέματος, δηλαδή η μετάβαση], που στις κύριες φωνές της είναι παρόμοια με εκείνη του πρώτου tutti, αλλά τόσο πολύ επαυξημένη, που ο πιανίστας μπορεί εδώ να εξελίξει σταδιακώς το παίξιμό του σε λαμπρές ή μελωδικές φιγούρες. Μετά την απαραίτητη μετατροπία προς την δεσπόζουσα ή την σχετική, εισάγεται το μελωδικό μεσαίο [πλάγιο] θέμα (που έχει ήδη παρουσιασθεί στο tutti), το οποίο μπορεί να εκτελεσθεί μια φορά από τον πιανίστα και μια ακόμη από την ορχήστρα, σαν ένα ενδιάμεσο tutti [μια ορχηστρική παρεμβολή]. Το διαδέχονται λαμπρά περάσματα, που είναι απαραίτητα σε ένα κοντσέρτο και τα οποία πάλι δομούνται κατά κανόνα επί τη βάση της συνέχειας [του δομικού εκείνου τμήματος] που προηγουμένως είχε ακολουθήσει το μεσαίο [πλάγιο] θέμα στο πρώτο tutti. Ένα λαμπρό καταληκτικό πέραςμα ολοκληρώνει το πρώτο τμήμα [την έκθεση] στην δεσπόζουσα (ή στην σχετική) και έπειτα η ορχήστρα εισάγεται άμεσα με ένα tutti, το οποίο εντούτοις δεν πρέπει να είναι πολύ εκτενές, αν και από την άλλη πλευρά μπορεί να μετατρέψει ποικιλοτρόπως και να καταλήξει σε οποιαδήποτε τονικότητα μας αρέσει.⁸⁸²

Πολύ ενδιαφέρουσα είναι η εμμονή με την οποία ο Czerny αναφέρεται πολλάκις στην θεματική συνάφεια του πρώτου tutti με το πρώτο solo: όλες οι σημαντικές ιδέες της συνθέσεως παρουσιάζονται για πρώτη φορά από την ορχήστρα, αλλά συλλαμβάνονται κατά τρόπον τέτοιο, ώστε να μπορούν στην συνέχεια να εκτεθούν και να αναπτυχθούν περαιτέρω και από τον σολίστα. Παρ' ότι ένας σαφής προσδιορισμός της λειτουργίας του πρώτου tutti στο συνολικό μακροδομικό πλαίσιο απουσιάζει εξίσου σε αυτήν την περίπτωση όπως και παλαιότερα, ο Czerny αφήνει εντούτοις να διαφανεί πλέον ότι το ritornello αυτό διαμορφώνει ένα είδος “ορχηστρικής εκθέσεως” (πρβλ. Kollmann)⁸⁸³ και δη του *συνόλου* του θεματικού υλικού: του κυρίου θέματος με την ακόλουθη μετάβαση (που απορρέει από αυτό) καθώς και του πλαγίου θέματος με τις δευτερεύουσες ιδέες που έπονται αυτού. Ενδεικτικό της θεματικής αυτάρκειας του πρώτου tutti είναι επίσης το γεγονός ότι το επιπρόσθετο υλικό που εισάγεται στην σολιστική *έκθεση* συνίσταται αποκλειστικά σε “φιγούρες” και “περάσματα”, δηλαδή σε προαιρετικά στοιχεία “αναπτυξιακού” εν πολλοίς χαρακτήρος.⁸⁸⁴ Συνεπώς, το

⁸⁸² Carl Czerny, απόσπασμα από το *School of Practical Composition*, opus 600, London 1848, όπως παρατίθεται από την Stevens, “Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 49. Πρβλ. επίσης Balthazar, ό.π., σ. 67 και 68.

⁸⁸³ Πρβλ. Stevens, “Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 47 και 48-49.

⁸⁸⁴ Σε άλλο σημείο της πραγματεύσεώς του, ο Czerny σημειώνει χαρακτηριστικά: «το πρώτο tutti περιλαμβάνει όλες τις ιδέες και τα συστατικά μέλη, από τα οποία διαμορφώνεται ολόκληρο το πρώτο μέρος του κοντσέρτου· και [...] μπορούμε περαιτέρω να παρατηρήσουμε απλώς ότι τα ακόλουθα soli συνιστούν ως επί το πλείστον μονάχα παραλλαγές ή εφαρμογές [των ιδεών] του πρώτου tutti [...]» (Stevens, “Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 49· Balthazar, ό.π., σ. 67). Η Stevens (ό.π.) έχει σίγουρα δίκιο όταν συμπεραίνει πως εδώ πλέον το πρώτο solo δίνει την εντύπωση ότι συνιστά κατά κύριο λόγο μιαν ανάπτυξη του αρχικά εκτιθέμενου

εναρκτήριο tutti κατανοείται εδώ ως μια πλήρης “ορχηστρική έκθεση” του θεματικού υλικού, η οποία ωστόσο διαφέρει από την καθ’ εαυτή (σολιστική) *έκθεση* εξαιτίας της υποχρέωσής της να επιστρέψει – έπειτα από ορισμένες τονικές αποκλίσεις στο εσωτερικό της – στην κύρια τονικότητα και να ολοκληρωθεί σε αυτήν με μια πτώση.

Ένα από τα πρωτότυπα σημεία της αναθεωρημένης αυτής θεώρησης του κοντσέρτου από τον Czerny αφορά στο (προαιρετικό) συνδετικό πέρασμα ανάμεσα στο κλείσιμο του tutti και στην “θεματική” έναρξη της σολιστικής *εκθέσεως*.⁸⁸⁵ πρόκειται ουσιαστικά για μια σύντομη προετοιμασία της επανεμφάνισης του κυρίου θέματος, με υλικό που μόνο στην καλύτερη περίπτωση είναι σε θέση να συγκροτήσει μια νέα – αλλά πάντοτε λειτουργικώς δευτερεύουσα – μελωδική ιδέα. Στην πορεία της *εκθέσεως*, νέο υλικό εμφανίζεται στις “προεκτάσεις” του κυρίου και του πλαγίου θέματος, στα σημεία δηλαδή όπου αφ’ ενός μεν εγκαταλείπεται η κύρια τονικότητα και αφ’ ετέρου σημειώνονται κάποιες τονικές παρεκκλίσεις με επίκεντρο την δευτερεύουσα τονικότητα, καθώς και στην κατακλείδα της *εκθέσεως* (όπου επικυρώνεται η δευτερεύουσα τονικότητα), η οποία ανατίθεται επίσης στον σολίστα. Για το δεύτερο tutti, τέλος, που παλαιότερα συνιστούσε μονάχα ένα αινιγματικό “επεισόδιο” ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επεξεργασία*, ο Czerny διαβλέπει τώρα την δυνατότητα μιας μετατροπικής πορείας με στόχο οποιαδήποτε άλλη τονικότητα· δεδομένου λοιπόν του ότι το ορχηστρικό αυτό τμήμα εμφανίζεται μετά την ολοκλήρωση της *εκθέσεως*, μπορεί πλέον να ερμηνευθεί είτε ως έναρξη της ενότητας της *επεξεργασίας*,⁸⁸⁶ είτε (τουλάχιστον) ως προετοιμασία της ίδιας,⁸⁸⁷ οπότε σε κάθε περίπτωση συνιστά ένα τμήμα που επιτελεί μια συγκεκριμένη λειτουργία στο μακροδομικό πλαίσιο και άρα ενσωματώνεται πλήρως σε αυτό αντί να παραμένει στο περιθώριό του.

Η δεύτερη μεγάλη ενότητα της μορφής του κοντσέρτου⁸⁸⁸ περιλαμβάνει κατ’ αρχάς την *επεξεργασία*, για την οποία πάντως ο Czerny δεν έχει να παρατηρήσει κάτι διαφορετικό από τα ισχύοντα και για την μορφή της σονάτας. Προς το τέλος της, λοιπόν, «η μετατροπία επιστρέφει σταδιακώς στην αρχική τονικότητα και έπειτα ολόκληρο το [κύριο] θέμα ξεσπάει στο ακόλουθο tutti».⁸⁸⁹ Το τρίτο tutti επανεισάγεται έτσι στην θεωρία της μορφής του κοντσέρτου, όχι όμως με την μεταβατική λειτουργία που είχε στα τέλη του 18^{ου} αιώνας (βλ. Koch, *Versuch*) – η οποία εκπληρώνεται πλέον από το τελικό τμήμα του δεύτερου solo (πρβλ. Koch, *Musikalisches Lexikon*) – αλλά ως ένα ιδιαίτερα εμφαντικό μέσο ανάδειξης του σημείου ενάρξεως της *επανεκθέσεως*, με την “τριπλή” επαναφορά του κυρίου θέματος, της

ορχηστρικού υλικού, πράγμα το οποίο επιβεβαιώνει κατά την γνώμη μου την “συναντίληψη” των Czerny και Kollmann επί του “εκθεσιακού” ρόλου του πρώτου tutti. Πρβλ. επίσης την άποψη του Balthazar (ό.π.) σχετικά με τον γενεσιουργό ρόλο των θεματικών ιδεών του πρώτου tutti, οι οποίες εκ των πραγμάτων καθίστανται δεσμευτικές και για τις υπόλοιπες (σολιστικές) ενότητες.

⁸⁸⁵ Σύμφωνα με τον Balthazar (ό.π., σ. 66-67), η δυνατότητα αυτής της διαμεσολάβησης ανάμεσα στο πρώτο tutti και στο πρώτο solo αποδεικνύει την έμφαση που δίνει ο Czerny στην συνέχεια και την εξέλιξη της μορφής στον χρόνο, οι οποίες ασφαλώς φανερώνουν μια δυναμική αντίληψη της μακροδομής, που έρχεται σε αντίθεση με την στατικότερη θεώρηση του Kollmann (όπου βεβαίως δίνεται μεγαλύτερη βαρύτητα στην διάκριση των επιμέρους υποενότητων).

⁸⁸⁶ Αυτό υποστηρίζει η Stevens (“Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 48), επισημαίνοντας μάλιστα ότι η πρακτική του μετατροπικού αυτού δεύτερου tutti κατέστη κοινή μόνο από τις αρχές του 19^{ου} αιώνας και έπειτα (χάρη πρωτίστως στα κοντσέρτα του Beethoven), αφού κατά τον 18^ο αιώνα συναντάται ακόμη σε μεμονωμένες περιπτώσεις (ό.π., σ. 47). Η ερμηνεία αυτή είναι πολύ λογική, όσο και αν υπονομεύεται σε σημαντικό βαθμό από τον χαρακτηρισμό του δεύτερου solo ως “ενάρξεως του δεύτερου τμήματος” (δηλαδή της *επεξεργασίας*) εκ μέρους του Czerny (βλ. ό.π., σ. 50).

⁸⁸⁷ Βλ. Balthazar, ό.π., σ. 67. Ο ίδιος, εξ άλλου, εντοπίζει και σε αυτόν τον (σπανίως εφαρμοζόμενο στον Mozart) τύπο του “τονικός ακατάληκτου ritornello” ένα μέσο ενίσχυσης της συνέχειας μεταξύ των δομικών μελών του κοντσέρτου.

⁸⁸⁸ Ο μακροδομικός διαχωρισμός της μορφής του κοντσέρτου σε δύο μεγάλες ενότητες (πρώτο tutti, *έκθεση* και εν μέρει δεύτερο tutti· *επεξεργασία*, τρίτο tutti, *επανεκθεση* και τέταρτο tutti) είναι πάντως – όπως παρατηρεί ο Balthazar, ό.π., σ. 66 – λιγότερο προβεβλημένος στην θεώρηση του Czerny απ’ ό,τι σε εκείνη του Kollmann.

⁸⁸⁹ Το παράθεμα προέρχεται από τον Balthazar, ό.π., σ. 67.

κύριας τονικότητας καθώς και ολόκληρης της ορχήστρας.⁸⁹⁰ Η επανέκθεση συνεχίζεται κατόπιν στο τρίτο solo κατά τις προδιαγραφές που ισχύουν και για την απλή μορφή σονάτας, ενώ στο τέλος εμφανίζεται το τέταρτο tutti, για το οποίο ο Czerny διευκρινίζει ότι «στα παλαιότερα κοντσέρτα (εκείνα των Mozart, Beethoven κ.λπ.)» δεν συνιστά τίποτε περισσότερο από ένα «σύντομο κλείσιμο».⁸⁹¹ Η περιγραφή του Czerny συνδέεται επομένως σε γενικές γραμμές με εκείνη του Kollmann, αλλά διαφοροποιείται από αυτήν ως προς ορισμένα κρίσιμα σημεία, τα οποία αφορούν πρωτίστως στην ανάδειξη και την διαφοροποίηση του ρόλου των ενδιάμεσων ορχηστρικών τμημάτων (του δευτέρου και ιδίως του τρίτου tutti) καθώς και στην άμβλυνση των τομών μεταξύ των δομικών μελών με την βοήθεια κατάλληλων διαμεσολαβήσεων.

Η κυρίαρχη ωστόσο άποψη για την μορφή του κοντσέρτου στα μέσα του 19^{ου} αιώνας εκπροσωπείται από τον Adolf Bernhard Marx (1847).⁸⁹²

Το πρώτο μέρος ή το Allegro [ενός κοντσέρτου] διαμορφώνεται ως επί το πλείστον ούτως, ώστε η ορχήστρα να παρουσιάζει ως εισαγωγή όλα ή τα εξοχότερα θέματα της κύριας και της πλάγιας ομάδος μαζί με το καταληκτικό θέμα [...] και μάλιστα εξ ολοκλήρου στην κύρια τονικότητα ή στην τονική και στην δεσπόζουσα (ή στην σχετική) και επιστρέφοντας [πάλι] στην πρώτη. Τώρα, το κύριο [σολιστικό] όργανο εκθέτει, εν μέρει μόνο του, εν μέρει υποστηριζόμενο από την ορχήστρα (ή ορισμένα από τα όργανα της ίδιας), τις ιδέες της κύριας ομάδος κατά τον δικό του και δη concertante τρόπο, προσθέτει επίσης σε αυτές και καινούργια θέματα, πηγαίνει – με ή χωρίς την ορχήστρα, συνήθως το πρώτο – στην δεσπόζουσα, προκειμένου να εκθέσει εκεί το πλάγιο και το καταληκτικό θέμα, και ολοκληρώνει από κοινού με την ορχήστρα, τελείως σύμφωνα με την πορεία της μορφής σονάτας, την πρώτη ενότητα ή παραχωρεί (συνήθως) στην ορχήστρα αποκλειστικά την κατάληξη αυτή. Τώρα, διαμορφώνεται η δεύτερη ενότητα, στην οποία η μελωδία των θεμάτων αναπτύσσεται ως επί το πλείστον από εναλλασσόμενα όργανα της ορχήστρας έναντι των φιγούρων και περασμάτων της κύριας φωνής [του σολιστικού οργάνου]: στην θέση του ισοκράτη εμφανίζεται συνήθως η καντέντσα του κυρίου [σολιστικού] οργάνου – μια ελεύθερη φαντασία που εξυφαίνεται από περάσματα και μοτίβα ή θέματα της ίδιας της συνθέσεως, [και] η οποία εκκινεί από τον ισοκράτη και επιστρέφει πάλι σε αυτόν· εν τέλει, διαμορφώνεται η τρίτη ενότητα κατά την γνωστή μορφή, υπό την εναλλασσόμενη ή ταυτόχρονη δράση του σολιστικού οργάνου και της ορχήστρας, και η τελευταία [αυτή ενότητα] ολοκληρώνεται. [...]

Το εισαγωγικό τμήμα της ορχήστρας και το τμήμα της στην δεσπόζουσα ονομάζονται *ritornelli*. Ανάμεσα στα δύο αυτά *ritornelli* και στο κλείσιμο της ορχήστρας αντιπαρατίθεται η παρουσίαση του κυρίου [σολιστικού] οργάνου σε δύο μεγάλα τεμάχια, τα *solì*.⁸⁹³

Εδώ, η μορφή του κοντσέρτου χάνει την όποια δομική αυτονομία διατηρούσε μέχρι πρότινος από την σονάτα, στον βαθμό που οι εναλλαγές ορχηστρικών τμημάτων και σολιστικών ενοτήτων υποβαθμίζονται κατ' ουσίαν σε ένα ζήτημα ενορχηστρωτικών επιλογών.⁸⁹⁴ Έτσι,

⁸⁹⁰ Βλ. Stevens, "Theme, Harmony, and Texture...", ό.π., σ. 47-48. Κατά την άποψή μου, βέβαια, το τρίτο αυτό tutti προσλαμβάνει ιδιαίτερη δομική σημασία σε αυτά τα συμφραζόμενα, γι' αυτό και δεν συμμερίζομαι απολύτως την – υπαρκτή, έως έναν βαθμό – υποβάθμιση του ρόλου της ορχήστρας και της υφολογικής αντιθέσεως που η τελευταία δημιουργεί προς τις σολιστικές ενότητες, την οποία επισημαίνει με έμφαση η Stevens (ό.π., σ. 47 και 48) όσον αφορά στην συνολική θεώρηση του Czerny για την μορφή του κοντσέρτου.

⁸⁹¹ Βλ. Stevens, "Theme, Harmony, and Texture...", ό.π., σ. 47. Στα "σύγχρονα κοντσέρτα" της ρομαντικής περιόδου, εξ άλλου, ο Czerny παρατηρεί ότι το τελικό αυτό tutti περιορίζεται ακόμη περισσότερο, «σε μερικές ισχυρές καταληκτικές συγχορδίες» (βλ. ό.π.).

⁸⁹² Όσον αφορά στην απήχηση που συνάντησαν οι απόψεις του Marx και για το κοντσέρτο, βλ. Stevens, "Theme, Harmony, and Texture...", ό.π., σ. 52 και 54.

⁸⁹³ Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*, Band IV, Leipzig 1847, όπως παρατίθεται από την Stevens, "Theme, Harmony, and Texture...", ό.π., σ. 50-51.

⁸⁹⁴ Stevens, "Theme, Harmony, and Texture...", ό.π., σ. 50 και 51.

παρά τις εμφανείς επιρροές από το *Musikalisches Lexikon* του Koch,⁸⁹⁵ στην θεωρία του Marx το δεύτερο ritornello – η παρουσία του οποίου δεν είναι καν δεσμευτική (πρβλ. Kollmann) – δεν διακρίνεται καθόλου από την υπόλοιπη “σολιστική” *έκθεση*, αλλά ενσωματώνεται πλήρως σε αυτήν, επικυρώνοντας την κατάληξή της στην δευτερεύουσα τονικότητα (δίχως να μετατρέπει προς άλλο τονικό κέντρο, όπως αντιθέτως προβλέπεται στον Czerny), ενώ το πάλοι ποτέ “τελικό ritornello” ουσιαστικά αγνοείται, αφού ακόμη και σε επίπεδο ορολογίας εκπίπτει πλέον σε “ορχηστρικό κλείσιμο”! Μόνο το πρώτο ritornello εξακολουθεί να αντιμετωπίζεται ως κάτι το ιδιαίτερο, αλλά και αυτό βέβαια, από την στιγμή που ορίζεται μονοσήμαντα ως εισαγωγικό τμήμα βασισμένο σε υλικό της καθ’ εαυτής *εκθέσεως* και επιπλέον δεν ακολουθείται από αντίστοιχες δομικές οντότητες, υποβαθμίζεται σε ένα μάλλον περιφερειακό “εξάρτημα”, ούτως ειπείν, που δεν αλληλεπιδρά με τον βασικό “δομικό μηχανισμό” αυτού του ιδιαίτερου τύπου σονάτας συμφωνικού ύφους.⁸⁹⁶ Οι υπόλοιπες παρατηρήσεις του Marx δεν προσθέτουν κάτι νέο για την μορφή αυτή, πλην της τοποθέτησης της σολιστικής καντέντσας στο τέλος της *επεξεργασίας*, ως μέσο ενίσχυσης της προετοιμασίας της *επανεκθέσεως* αλλά και διαχωρισμού της από την αμέσως προηγούμενη ενότητα (δοθείσης και της απουσίας ενός τρίτου tutti στο σημείο αυτό).⁸⁹⁷

Εν κατακλείδι λοιπόν, η θεώρηση του Marx για την μορφή του κοντσέρτου συνιστά περίπου τον αντίποδα εκείνης του Czerny· επιπλέον όμως, στις δύο αυτές μείζονες θεωρητικές συμβολές των μέσων του 19^{ου} αιώνας παρατηρείται μια διάσταση απόψεων, η οποία ουσιαστικά ανάγεται στην διαφορετικότητα των προσεγγίσεων του Koch και του Kollmann επί του ιδίου ζητήματος στα τέλη του προηγούμενου αιώνας.

Μια ενδιαφέρουσα απόπειρα σύγκλισης των διαφορετικών αυτών κατευθύνσεων στην θεωρία του κοντσέρτου κατά τον 19^ο αιώνα επιχειρείται λίγο αργότερα από τον Otto Jahn (1813-1869), έναν από τους κυριότερους βιογράφους του Mozart. Αναφερόμενος ειδικά στα κοντσέρτα για πιάνο του αυστριακού συνθέτη, ο Jahn παρατηρεί ότι το πρώτο τους μέρος συνίσταται σε μια ελεύθερη μορφή σονάτας (ιδέα που οφείλεται πρωτίστως στον Marx), στην οποία όμως «μια πρώτη ενότητα με σαφές κλείσιμο, η οποία θα επαναλαμβανόταν [όπως η *έκθεση* στην μορφή σονάτας], δεν υφίσταται· κάτι ανάλογο συναντάται στο πρώτο ritornello και στο σολιστικό τμήμα που ανήκει σε αυτήν [στην πρώτη ενότητα]. Διότι και στα δύο [αυτά δομικά μέλη] τα κύρια μοτίβα του πρώτου μέρους εν μέρει διατυπώνονται και εν μέρει αναπτύσσονται, μόνο που αυτό δεν συμβαίνει όπως σε μια απλή επανάληψη, αλλά αντιθέτως η ομαδοποίηση και η μεταχείριση των μοτίβων [...] είναι διαφορετικές, [αφού] η είσοδος του

⁸⁹⁵ Οι επιρροές αυτές συνίστανται κυρίως α) στην τελείως παρωχημένη για τα δεδομένα του Marx και σχεδόν καταχρηστική τελική παρατήρηση, όπου γίνεται λόγος για δύο ritornelli και ένα “ορχηστρικό κλείσιμο” που περιβάλλουν δύο soli, β) στην εισαγωγική λειτουργία του πρώτου ritornello, γ) στην δυνατότητα επιλογής ανάμεσα σε μια μετατροπική ή μη-μετατροπική ορχηστρική “εισαγωγή” (η οποία μάλιστα φαίνεται ότι αντιστοιχεί επακριβώς στον τρίτο και στον πρώτο κατασκευαστικό τύπο για το πρώτο ritornello που αναφέρει ο Koch στο *Versuch*), καθώς και δ) στην κλειστή αρμονική δομή του δεύτερου ritornello.

⁸⁹⁶ Πρβλ. επίσης τα συμπεράσματα της Stevens, “Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 51 και 52. Εκτός από την ουσιώδη αντίθεση της θεώρησης του Marx προς εκείνη του Czerny όσον αφορά στην λειτουργία του εναρκτήριου ορχηστρικού τμήματος, θα ήθελα εδώ να υποδείξω και μια λεπτομέρεια ως προς τα περιεχόμενά του: ο Czerny φαίνεται πως προορίζει το καταληκτικό υλικό της *εκθέσεως* μόνο για το πρώτο solo, ενώ ο Marx θεωρεί δεδομένη την εμφάνισή του ήδη στο πλαίσιο της ορχηστρικής αυτής “εισαγωγής”.

⁸⁹⁷ Η μετάθεση της καντέντσας από το τέλος της *επανεκθέσεως* στο τέλος της *επεξεργασίας* δεν παρατηρείται βέβαια σε κανένα κοντσέρτο της κλασικής περιόδου, συναντάται όμως σε ορισμένα αριστουργήματα της ρομαντικής περιόδου, όπως π.χ. στο πρώτο μέρος (*Allegro molto appassionato*) του *κοντσέρτου για βιολί σε μι-ελάσσονα* opus 64 του Felix Mendelssohn-Bartholdy, όπου η καταγεγραμμένη στα μ. 299-335 “*Cadenza ad lib[itum]*” του βιολιού εμφανίζεται κατ’ αρχάς ως προέκταση του ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της κύριας τονικότητας στο τέλος της *επεξεργασίας* (μ. 290-298), αλλά ακολούθως συνεχίζεται – χωρίς την παραμικρή μάλιστα διακοπή στην εσωτερική της ρυθμικο-μελωδική εξέλιξη – και ολοκληρώνεται στα μ. 336-351, συνοδεύοντας με δεξιοτεχνικούς αρπισμούς την (εν είδει “τριπλής επαναφοράς”) επανέκθεση του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα από την ορχήστρα!

σολιστικού οργάνου επιφέρει από κάθε άποψη μια κλιμάκωση». ⁸⁹⁸ Το πρώτο ritornello και το πρώτο solo αντιμετωπίζονται επομένως ως δύο παρηλλαγμένες διατυπώσεις του ίδιου θεματικού υλικού, οι οποίες υποκαθιστούν τρόπον τινά την *έκθεση* και την (συνήθως αυτούσια) επανάληψή της σε μια απλή μορφή σονάτας. ⁸⁹⁹ Αξίζει ωστόσο να παρατηρηθεί εδώ η παντελής αδιαφορία του Jahn για τον αρμονικό σχεδιασμό των δύο υποτιθέμενων “εκθέσεων”.

Σε αντίθεση με την ερμηνεία του πρώτου ritornello, που αποτελεί μια μετεξέλιξη της θεώρησης του Czerny, το δεύτερο ritornello διαθέτει, σύμφωνα με τον Jahn, μια διπλή – καταληκτική της *εκθέσεως* και εισαγωγική της *επεξεργασίας* – λειτουργία που συνδέει διαλεκτικά τις αντικρουόμενες απόψεις των Marx και Czerny. Για τον ρόλο του τρίτου ritornello, εξ άλλου, ο Jahn ανατρέπει κατ’ αρχήν στον Czerny, αφού η *επεξεργασία* «οδηγεί ξανά πίσω στην κύρια τονικότητα και στο εναρκτήριο ritornello», με το οποίο προφανώς ξεκινά η *επανάκθεση*, μόνο που η τελευταία αντιπαραβάλλεται κυρίως με την σολιστική (“δεύτερη”) *έκθεση*, γεγονός που εκ των υστέρων υποβαθμίζει αισθητά τον “εκθεσιακό” ρόλο του πρώτου ritornello και καθιστά επομένως πιο ορατή την επιρροή των ιδεών του Marx. Πρωτότυπη, τέλος, είναι η θεώρηση του κοινού ρόλου της σολιστικής καντέντσας και του τέταρτου ritornello: «Η καντέντσα διαμορφώνει την καταληκτική coda από την πλευρά του πιανιστικού μέρους, η οποία τώρα φθάνει, περισσότερο ή λιγότερο διεξοδικά, στο τέλος [της] και μέσω της ορχήστρας, κατά τρόπον παρόμοιο όπως αυτό [το πιάνο] εισάγεται με το ritornello». ⁹⁰⁰ Υπ’ αυτήν την έννοια λοιπόν, κάθε μια από τις *τέσσερις* μακροδομικές ενότητες του κοντσέρτου συνίσταται τουλάχιστον σε ένα ορχηστρικό και ένα σολιστικό δομικό μέλος: το πρώτο ritornello, το πρώτο solo και μέρος του δεύτερου ritornello απαρτίζουν την “διπλή” *έκθεση*, το υπόλοιπο του δεύτερου ritornello και το δεύτερο solo ανήκουν στην *επεξεργασία*, το τρίτο ritornello και το τρίτο solo συγκροτούν την *επανάκθεση*, ενώ η σολιστική καντέντσα και το τέταρτο ritornello διαμορφώνουν την *coda*, η οποία είναι και η μοναδική στην οποία το σολιστικό τμήμα προηγείται του ορχηστρικού.

Η ίδια ουσιαστικά αντίληψη για την μορφή του κοντσέρτου εδραιώθηκε περαιτέρω χάρη στην συμβολή του Ebenezer Prout στα τέλη του 19^{ου} αιώνας. Και αυτός αντιμετωπίζει το κοντσέρτο ως μια τροποποιημένη εκδοχή της μορφής σονάτας, εισάγοντας παράλληλα τον όρο “διπλή έκθεση” για να αποδώσει με σαφήνεια ότι οι Kollmann και Czerny υποδείκνυαν μόνο κατά τρόπον έμμεσο και αργότερα ο Jahn και αρκετοί άλλοι θεωρητικοί του δευτέρου ημίσεως του 19^{ου} αιώνας περιέγραφαν ευθέως ως έκθεση του θεματικού υλικού από την ορχήστρα και τροποποιημένη σε κάποιον βαθμό επανάληψη του ίδιου με την συμμετοχή του σολίστα. ⁹⁰¹ Αυτή η “διπλή έκθεση” συνιστά για τον Prout το αποτέλεσμα μιας εξελικτικής διαδικασίας, καθ’ ότι στα παλαιότερα κοντσέρτα, τα οποία βασιζόνταν στην “μορφή ritornello”, υποτίθεται ότι υπήρχε μόνο μια σύντομη ορχηστρική εισαγωγή που περιοριζόταν ως επί το πλείστον στο υλικό του κυρίου θέματος. ⁹⁰² Η προτεραιότητα του θεματικού παράγοντος έναντι του αρμονικού επιτρέπει επιπλέον στον Prout να θεωρεί επουσιώδη όλα τα προβληματικά σημεία της λειτουργικής ταύτισης του πρώτου ritornello με το πρώτο solo, δηλαδή την ολοκλήρωση της “πρώτης εκθέσεως” στην κύρια τονικότητα, την κατά κανόνα

⁸⁹⁸ Otto Jahn, *W. A. Mozart*, Band IV, Leipzig 1859, όπως παρατίθεται από την Stevens, “Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 52.

⁸⁹⁹ Ό.π., σ. 53.

⁹⁰⁰ Το σύνολο των παραπάνω στοιχείων παρατίθεται από την Stevens, “Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 53-54.

⁹⁰¹ Prout, *Applied Forms...*, ό.π., σ. 203 και ιδίως 204. Πρβλ. επίσης Stevens, “An 18th-Century Description...”, ό.π., σ. 85 και 92, και της ίδιας, “Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 56.

⁹⁰² Prout, *Applied Forms...*, ό.π., σ. 204. Φυσικά, η άποψη αυτή σήμερα θεωρείται τελείως παρωχημένη, αφού στην “μορφή ritornello” τα σολιστικά τμήματα δεν εκπληρώνουν τις λειτουργίες των ενοτήτων της μορφής σονάτας και ο ρόλος των ορχηστρικών τμημάτων είναι εξίσου – αν όχι περισσότερο – σημαντικός.

μεγαλύτερη έκταση της “δεύτερης εκθέσεως” από την “πρώτη”, καθώς και την εμφάνιση ορισμένων θεματικών ιδεών μόνο στην “ορχηστρική” ή μόνο στην “σολιστική έκθεση”.⁹⁰³ Επιπροσθέτως, εξετάζεται αφ’ ενός μεν η διαμεσολάβηση ενός σολιστικού περάσματος ανάμεσα στην “πρώτη” και στην “δεύτερη έκθεση” (πρβλ. Czerny) και αφ’ ετέρου η πρακτική της εισόδου του σολιστικού οργάνου πριν την “ορχηστρική έκθεση”, που ειδικά στον ρομαντισμό οδηγεί ενίοτε στην πλήρη εξάλειψη του ορχηστρικού αυτού τμήματος και άρα στην απόλυτη ταύτιση του κοντσέρτου με την μορφή σονάτας.⁹⁰⁴ Μετά την “διπλή έκθεση”, ο Prout διαπιστώνει απλώς την ύπαρξη μιας *επεξεργασίας* και μιας *επανεκθέσεως*, που αμφότερες ξεκινούν με ένα ορχηστρικό τμήμα και συνεχίζονται από τον σολίστα (πρβλ. Jahn).⁹⁰⁵ η σολιστική καντέντσα, εντούτοις, τοποθετείται εντός του τελευταίου tutti (υπό τύπον εμβόλιμου “αυτοσχεδιασμού” του σολίστα), με το οποίο και ολοκληρώνεται η *επανέκθεση*, χωρίς επομένως να γίνεται λόγος για επιπρόσθετη *coda*.⁹⁰⁶

Χάρη στην συμβολή του Prout, η μορφή “σονάτας κοντσέρτου” με την ιδιαιτερότητα της “διπλής εκθέσεως” – και με βασική βεβαίως προϋπόθεση την επικράτηση της θεματικής συνιστώσας έναντι της αρμονικής – είχε ουσιαστικά τελειοποιηθεί. Σε αυτήν την προοπτική αντέδρασε όμως ο Donald Francis Tovey (1875-1940) με το άρθρο του “The Classical Concerto” του 1903, όπου υποστήριξε ότι το στοιχείο του ritornello κληροδοτήθηκε από το μπαρόκ στον κλασικισμό και ενσωματώθηκε στην μορφή “σονάτας κοντσέρτου”, δίχως ωστόσο να απολέσει ποτέ την εισαγωγική του λειτουργία.⁹⁰⁷ Παρ’ ότι λοιπόν η μακροδομική οργάνωση του κλασικού κοντσέρτου που σκιαγραφεί ο Tovey κατ’ ουσίαν δεν διαφέρει σε τίποτε από την περιγραφή του Prout, η ερμηνεία του για το πρώτο ritornello και το πρώτο solo στρέφεται ξανά προς την θεώρηση του Marx: με βασικό λοιπόν κριτήριο τον αρμονικό σχεδιασμό των δύο αυτών δομικών μελών, το ritornello αντιμετωπίζεται εκ νέου ως ορχηστρική “εισαγωγή” που προαναγγέλλει το θεματικό υλικό της σολιστικής *εκθέσεως*.⁹⁰⁸

Κατά το πρώτο ήμισυ του 20^{ου} αιώνας, στο επίκεντρο της εξέτασης του κοντσέρτου τέθηκε ουσιαστικά μονάχα η συγκεκριμένη διάσταση ανάμεσα στις ερμηνείες του εναρκτήριου ορχηστρικού τμήματος ως “εισαγωγής” ή ως “πρώτης εκθέσεως”, αφού η ταύτιση των υπολοίπων ενοτήτων με εκείνες της μορφής σονάτας θεωρείτο κατά το μάλλον ή ήττον δεδομένη. Αρκετοί πάντως θεωρητικοί – ιδίως κατά τις πρώτες δεκαετίες του αιώνας – αμφιταλαντεύονται ανάμεσα στις δύο προαναφερόμενες ερμηνευτικές δυνατότητες και συχνά οδηγούνται σε μάλλον παράδοξα συμπεράσματα. Στην μορφολογία του Hugo Leichtentritt (1911), για παράδειγμα, επικρατεί αναποφασιστικότητα, καθώς ενώ αρχικά γίνεται λόγος για ορχηστρική “έκθεση” και παρηλλαγμένη επανάληψή της από τον σολίστα, στην συνέχεια παρουσιάζεται συνοπτικά και η θέση του Tovey περί ορχηστρικής “εισαγωγής”.⁹⁰⁹ Ο Percy Goetschius (1915), εξ άλλου, αντιμετωπίζει το κοντσέρτο ως “ανώμαλη μορφή σονάτας”, στην οποία εμφανίζεται «μια προπαρασκευαστική παρουσίαση του κυρίου θεματικού υλικού της εκθέσεως, όχι ως εισαγωγή, αλλά ως ένα είδος “ψευδο-εκθέσεως”, ενίοτε ολόκληρη στην κύρια τονικότητα, που προηγείται της πραγματικής εκθέσεως. [...] Η εισαγωγική έκθεση και η ακόλουθη γνήσια έκθεση [εντούτοις,] αντιπροσωπεύουν υπό μίαν έννοια την συνήθη

⁹⁰³ Prout, *Applied Forms...*, ό.π., σ. 204-206.

⁹⁰⁴ Ό.π., σ. 206 και σ. 207 και 208, αντιστοίχως.

⁹⁰⁵ Ό.π., σ. 207. Πρβλ. επίσης Stevens, “Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 56-57.

⁹⁰⁶ Βλ. Prout, *Applied Forms...*, ό.π., σ. 207-208.

⁹⁰⁷ Donald Francis Tovey, “The Classical Concerto”, στο: Joseph Kerman (επιμ.), *Wolfgang Amadeus Mozart: Piano Concerto in C Major K. 503*, W. W. Norton & Company (Norton Critical Scores), New York 1970, σ. 151-152 και 153. Πρβλ. ακόμη Stevens, “Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 57-58.

⁹⁰⁸ Βλ. Tovey, ό.π., σ. 152 και 153. Πρβλ. επίσης Stevens, “Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 58, καθώς επίσης Jutta Ruile-Dronke, *Ritornell und Solo in Mozarts Klavierkonzerten*, Hans Schneider (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 28), Tutzing 1978, σ. 3.

⁹⁰⁹ Leichtentritt, ό.π., σ. 171 και 173.

επανάληψη της εκθέσεως».⁹¹⁰ Φαίνεται λοιπόν ότι ενώ ο Goetschius τείνει περισσότερο προς την θεματική θεώρηση του εναρκτήριου ορχηστρικού τμήματος ως “εκθέσεως”, δεν μπορεί ωστόσο και να αγνοήσει – τουλάχιστον με την ίδια εκείνη ευκολία που διέθετε δύο δεκαετίες νωρίτερα ο Prout – την “προβληματική” αρμονική φύση μιας τέτοιας “εκθέσεως”. Το 1915 επίσης, ο Wilhelm Fischer εκλαμβάνει το μεν πρώτο tutti συγχρόνως ως “έκθεση” και ως “επανεκθεση” (από θεματικής και αρμονικής πλευράς), την δε πρώτη σολιστική ενότητα ως μια (θεματική) “επανάληψη της εκθέσεως” αλλά παράλληλα και ως την (από αρμονικής απόψεως) “πραγματική έκθεση” της μορφής σονάτας στο είδος του κοντσέρτου.⁹¹¹

Σταδιακά πάντως η ιδέα της “ορχηστρικής εκθέσεως” κερδίζει έδαφος έναντι της “εισαγωγής”. Το 1924 λοιπόν, ο Friedrich Blume (1893-1975) έφθασε να υποστηρίξει ότι η μορφή σονάτας αντιπροσωπεύεται στο κοντσέρτο κυρίως από την ορχήστρα, υποβαθμίζοντας έτσι τον ρόλο και την σημασία των σολιστικών ενοτήτων.⁹¹² Ο Tobel, εξ άλλου, αναφέρεται εν έτει 1935 σε “έκθεση tutti” και “έκθεση solo” και δίνει μάλιστα ιδιαίτερη έμφαση στην πολλαπλότητα της κατανομής του θεματικού υλικού στις δύο αυτές “εκθέσεις”: τυχόν σολιστική διαμεσολάβηση ανάμεσα στο tutti και στο solo κατανοείται εδώ ως “μικρό πρελούδιο” της “σολιστικής εκθέσεως”, στην οποία κατόπιν ενδέχεται να εισαχθεί ένα πλάγιο θέμα τελείως διαφορετικό από εκείνο της “ορχηστρικής εκθέσεως” (το οποίο βέβαια επανεμφανίζεται στην εξέλιξη της μορφής, λειτουργώντας όμως ως “δεύτερο πλάγιο θέμα” ή ως “καταληκτικό θέμα”).⁹¹³ Ο Cuthbert Morton Girdlestone (1895-1975), επίσης, κάνει λόγο το 1939 για ένα «πρελούδιο που χρησιμεύει ως μια πρώτη έκθεση και περιέχει τα κύρια θέματα του μέρους, [αλλά] τελειώνει στην τονική» και συνεχίζει: «Η είσοδος του solo ξεκινά με μια νέα έκθεση, συνήθως εκτενέστερη, η οποία ολοκληρώνεται, όπως σε μια συμφωνία, στην τονικότητα της δεσπόζουσας ή της σχετικής μείζονος. Πέραν αυτής της διπλής εκθέσεως, ένα πρώτο μέρος κοντσέρτου ακολουθεί την μορφή σονάτας: έπεται η επεξεργασία και κατόπιν η επανεκθεση».⁹¹⁴ Ομοίως και ο Howard Chandler Robbins Landon (γεν. 1926), το 1956, ενώ χαρακτηρίζει το πρώτο tutti του προκλασσικού κοντσέρτου ως “εισαγωγικό”, για το κλασσικό κοντσέρτο ενστερνίζεται την ιδέα της “διπλής εκθέσεως”, που ακολουθείται από επεξεργασία και “παρηλλαγμένη” επανεκθεση του υλικού αμφοτέρων των “εκθέσεων”.⁹¹⁵

Την ίδια περίοδο, ο Edwin J. Simon (1957) υποδεικνύει την προέλευση της κλασσικής μορφής κοντσέρτου από την “μορφή ritornello” του μπαρόκ, παρατηρεί την παράλληλη ανάπτυξη της με την κλασσική συμφωνία και απορρίπτει την θεώρηση της “σολιστικής εκθέσεως” ως “επανάληψης της ορχηστρικής εκθέσεως”, επί τη βάση των διαφορών τους σε υφολογικό, αρμονικό και θεματικό επίπεδο.⁹¹⁶ Υπό τις προϋποθέσεις αυτές, θα ανέμενε

⁹¹⁰ Goetschius, *The Larger Forms...*, ό.π., σ. 210.

⁹¹¹ W. Fischer, ό.π., σ. 74-75. Μια ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια της θεώρησης του Fischer αφορά επίσης στην ερμηνεία της σολιστικής διαμεσολάβησης ανάμεσα στις δύο “εκθέσεις” ως μέσου διαχωρισμού του “επιλόγου” (της κατακλείδας της εκθέσεως) από το κύριο θέμα, με το οποίο μοιράζεται συνήθως κοινό υλικό (ό.π., σ. 75).

⁹¹² Friedrich Blume, “Die formgeschichtliche Stellung der Klavierkonzerte Mozarts”, *Mozart-Jahrbuch* II, 1924, σύμφωνα με παράθεση της Ruile-Dronke, ό.π., σ. 3.

⁹¹³ Tobel, ό.π., σ. 80-81. Πέραν τούτου, συνήθως θεωρείται η εμφάνιση νέων μοτιβικών στοιχείων (και δη ήπιου και ελεγειακού χαρακτήρος) και στο “μεσαίο solo” – επεξεργασία της μορφής του κοντσέρτου (βλ. ό.π., σ. 88).

⁹¹⁴ Cuthbert Morton Girdlestone, *Mozart's Piano Concertos*, Cassell, London 1958 (πρώτη γαλλική έκδοση: 1939, υπό τον τίτλο *Mozart et ses concertos pour piano*), σ. 24. Πρβλ. επίσης Tischler (ό.π., σ. 2) και Stevens (“Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 57). Η Ruile-Dronke (ό.π., σ. 3), αντιθέτως, τονίζει περισσότερο την αναπτυξιακή διάσταση της “σολιστικής εκθέσεως” που παρατηρεί παρακάτω ο Girdlestone (ό.π., σ. 27): «Η δεύτερη έκθεση είναι στην δομή της πολύ περισσότερο όμοια προς την έκθεση μιας συμφωνίας απ’ ό,τι η πρώτη, αλλά η εντύπωση που προξενεί στον ακροατή είναι αρκετά διαφορετική από εκείνη μιας πραγματικής εκθέσεως. Δίνει σε κάποιον περισσότερο την εντύπωση μιας επεξεργασίας. Ορισμένες από τις κύριες ιδέες είναι ήδη γνωστές: έχουν ακουσθεί στο tutti και η δεύτερη έκθεση σπανίως τις αναπαράγει χωρίς αλλαγή». Βέβαια, η αντίληψη αυτή ανάγεται στον Kollmann και είναι γενικότερα οικεία στους υποστηρικτές της “διπλής εκθέσεως” κατά τον 19^ο και τον 20^ο αιώνα, ώστε να μην αξίζει πλέον να σταθεί κανείς ιδιαίτερα σε αυτήν.

⁹¹⁵ Landon, “The concertos...”, ό.π., σ. 263-264.

⁹¹⁶ Simon, ό.π., σ. 111-112.

κάνεις ένα συντριπτικό χτύπημα ενάντια στο θεώρημα της “διπλής εκθέσεως”. εντούτοις, η αντίληψη αυτή ήταν πλέον τόσο βαθιά ριζωμένη στην θεωρία περί του κοντσέρτου κατά τα μέσα του 20^{ου} αιώνας, που ακόμη και ο Simon την αποδέχθηκε τελικά!⁹¹⁷ Έτσι, ο ίδιος αρκείται απλώς στην επισήμανση της μεταβολής του ρόλου των ορχηστρικών τμημάτων και των σολιστικών ενοτήτων από το μπαρόκ στον κλασικισμό και προσδίδει τις ακόλουθες λειτουργίες στα δομικά μέλη του κλασικού κοντσέρτου: “ορχηστρική έκθεση” (πρώτο tutti), “σολιστική έκθεση” (πρώτο solo), “καταληκτικό tutti της εκθέσεως” (δεύτερο tutti), “επεξεργασία” (δεύτερο solo), “ορχηστρική και σολιστική επανέκθεση” (τρίτο tutti και – ιδίως – τρίτο solo) και “καταληκτικό tutti της επανέκθεσεως – coda” (τέταρτο tutti).⁹¹⁸ Η “διπλή έκθεση” υποστηρίζεται έκτοτε και από πολλούς άλλους ερευνητές, μεταξύ των οποίων εδώ θα μπορούσαν ενδεικτικά να αναφερθούν οι Hans Tischler,⁹¹⁹ Wolfgang Stockmeier,⁹²⁰ Ellis Kohs,⁹²¹ Klaus Weising,⁹²² Charles Rosen (τουλάχιστον εν μέρει),⁹²³ Eva Badura-Skoda (γεν. 1929)⁹²⁴ και Wulf Konold (γεν. 1946).⁹²⁵

Στον αντίποδα, τώρα, αυτής της αντίληψης, το 1948 ο Arthur Hutchings (1906-1989), ακολουθώντας περίπου την ερμηνεία που πρότεινε ο Tovey, διέκρινε μεταξύ “ορχηστρικού πρελουδίου” (που ακολουθεί την αρχή του ritornello) και “σολιστικής εκθέσεως” (που πραγματώνει την πρώτη ενότητα της μορφής σονάτας).⁹²⁶ Σε γενικές γραμμές πάντως, σοβαρές αντιρρήσεις ως προς τον “εκθεσιακό” ρόλο του εναρκτήριου ορχηστρικού τμήματος του κοντσέρτου – και δευτερευόντως ως προς τον βαθμό της λειτουργικής ενσωμάτωσης και των υπολοίπων ritornelli στην μορφή σονάτας – τέθηκαν ουσιαστικά στο προσκήνιο της σχετικής συζήτησης μόνο κατά το τελευταίο τέταρτο του 20^{ου} αιώνας.

Το 1978 δημοσιεύθηκε η ενδιαφέρουσα διατριβή της Jutta Ruile-Dronke με αφορμή τα κοντσέρτα για πιάνο του Mozart. Η κεντρική προβληματική στην προκειμένη περίπτωση αφορά στις σχέσεις του “εναρκτήριου ritornello” (“Eröffnungsrornell”) προς τις ακόλουθες ορχηστρικές και σολιστικές ενότητες ενός μέρους κοντσέρτου υπό μορφήν σονάτας, με έμφαση στην λειτουργία που προσλαμβάνουν κατά περίπτωση τα θεματικά στοιχεία του ritornello. Η έννοια της “ορχηστρικής εκθέσεως” απορρίπτεται, καθ’ ότι α) ένα “δεύτερο

⁹¹⁷ Πρβλ. Stevens, “Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 59.

⁹¹⁸ Βλ. Simon, ό.π., σ. 116-118.

⁹¹⁹ Ο Tischler, ενώ αποδέχεται την ιδέα της “ορχηστρικής και της σολιστικής εκθέσεως” (βλ. ό.π., σ. 130-131 και 134-135), κρίνει παρ’ όλα αυτά απαραίτητη την σαφή διάκριση της “μορφής κοντσέρτου” από την “μορφή σονάτας” σε επίπεδο ορολογίας (ό.π., σ. 4). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν επίσης οι παρατηρήσεις του για το καταληκτικό θέμα της “ορχηστρικής εκθέσεως”, που επανέρχεται στα υπόλοιπα ritornelli με διαφορετική όμως λειτουργία απ’ ό,τι στα κοντσέρτα του μπαρόκ (ό.π., σ. 4), καθώς και για τον ποικιλότροπο συνδυασμό του θεματικού υλικού των δύο “εκθέσεων” στην μοναδική επανέκθεση (ό.π., σ. 131, 133-134 και 135-136).

⁹²⁰ Stockmeier, ό.π., σ. 160.

⁹²¹ Kohs, ό.π., σ. 264. Παρακάτω βέβαια (ό.π., σ. 287), επισημαίνεται τόσο η τονική διάσταση ανάμεσα στις δύο αυτές “εκθέσεις” όσο και η ενδιαφέρουσα ανακατασκευή των θεματικών τους περιεχομένων στην κοινή επανέκθεση.

⁹²² Klaus Weising, *Die Sonatenform in den langsamen Konzertsätzen Mozarts*, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 3), Hamburg 1970: βλ. ιδίως σ. 8-14, 32-33, 37-39, 42-43 και 44.

⁹²³ Βλ. Rosen, *Der Klassische Stil...*, ό.π. (1971), σ. 231 κ.εξ. Παρ’ όλα αυτά, στο *Sonata Forms* (1980), ο Rosen αναθεωρεί εκ βάθρων την αρχική του τοποθέτηση για την μορφή του κοντσέρτου (βλ. παρακάτω).

⁹²⁴ Eva Badura-Skoda, *Wolfgang Amadeus Mozart: Klavierkonzert c-moll KV 491*, Wilhelm Fink Verlag (Meisterwerke der Musik, Bd. 10), München 1972, σ. 3-4.

⁹²⁵ Wulf Konold, “Die Klavierkonzerte Mozarts”, στο: Hermann Danuser (επιμ.), *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, Laaber-Verlag, Laaber 1988 (zweite, unveränderte Auflage 1998), σ. 172-174· και του ίδιου, “Das Instrumentalkonzert”, στο: Dahlhaus (επιμ.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, ό.π., σ. 302.

⁹²⁶ Arthur Hutchings, *Les concertos pour piano de Mozart* (μτφρ. Odile Demange), Actes Sud, Paris 1991 (πρώτη αγγλική έκδοση: 1948, υπό τον τίτλο *A Companion to Mozart's Piano Concertos*), βλ. σ. 29, 32-33, 34-35 και 45. Πρβλ. επίσης Tischler (ό.π., σ. 3), Stevens (“Theme, Harmony, and Texture...”, ό.π., σ. 58) και Ruile-Dronke (ό.π., σ. 3).

θέμα” δεν εμφανίζεται οπωσδήποτε στο “εναρκτήριο ritornello” του κλασσικού κοντσέρτου, αλλά ακόμη και αν κάτι τέτοιο υφίσταται, β) ωστόσο η παραμονή του στο περιβάλλον της κύριας τονικότητας δεν του επιτρέπει να λειτουργήσει ως αντιθετικό στοιχείο, ώστε να στοιχειοθετηθεί εξ αυτού μια γνήσια *έκθεση* σονάτας.⁹²⁷ επιπροσθέτως, γ) οι θεματικές ιδέες του ritornello παρουσιάζονται ως επί το πλείστον σε ατελή, συνοπτική μορφή, προκειμένου να “τελειοποιηθούν” αργότερα με την συμμετοχή και του σολιστικού οργάνου,⁹²⁸ ενώ παράλληλα δ) το “εναρκτήριο ritornello”, πέραν της προαναγγελίας των βασικών θεματικών ιδεών των μετέπειτα σολιστικών ενοτήτων, περιλαμβάνει κατά κανόνα και το υλικό των υπολοίπων tutti (του “αποφθεγματικού ritornello”, του “ritornello επί της δεσπόζουσας” και του “καταληκτικού ritornello”), τα οποία θεωρείται ότι διατηρούν μίαν αυτόνομη λειτουργία στο πλαίσιο της υπερκείμενης μορφής σονάτας (που εκπληρώνεται αποκλειστικά από τις σολιστικές ενότητες), καθώς ανάγονται πλέον απ’ ευθείας στην “αρχή του ritornello” και στην παραδοσιακή αντιπαράθεση ανάμεσα σε ορχηστρικά και σολιστικά τμήματα.⁹²⁹

Η ανάδειξη του “αποφθεγματικού ritornello” (“*Devisen-Ritornell*”) στο πλαίσιο της σολιστικής *εκθέσεως* και *επανεκθέσεως* οφείλεται αφ’ ενός μεν στην λειτουργία του ως μέσου επικύρωσης της ολοκλήρωσης του κυρίου θέματος πριν την μετάβαση προς το πλάγιο και αφ’ ετέρου στην αναγωγή του στο δεύτερο “ritornello επί της τονικής” της φωνητικής άριας (η μορφή της οποίας θεωρείτο ήδη κατά τον 18^ο αιώνα συναφής προς εκείνη του ενόργανου κοντσέρτου).⁹³⁰ Θεωρώ πάντως υπερβολική την σημασία που η Ruile-Dronke προσδίδει σε αυτήν την σύντομη “ορχηστρική παρεμβολή” εντός της *εκθέσεως* είτε της *επανεκθέσεως*, ενόσω μάλιστα η ίδια αγνοεί ουσιαστικά το “δεύτερο εσωτερικό ritornello” ανάμεσα στην *επεξεργασία* και την *επανεκθεση* (το οποίο άλλωστε συχνά είναι αρκετά εκτενέστερο του “αποφθεγματικού ritornello”), το οποίο περιέργως εντοπίζει μόνο σε πρώιμα κοντσέρτα.⁹³¹ αν μη τι άλλο, είναι ωστόσο τελείως παράδοξο ένα ορχηστρικό τεμάχιο που χωρίζει τμήματα μιας ευρύτερης ενότητας να αποκτά ιδιαίτερη ονομασία και μακροδομικό ρόλο, και την ίδια στιγμή ένα αντίστοιχο τμήμα που υποδιαιρεί ολόκληρες ενότητες να τίθεται στο περιθώριο!

Το “ritornello επί της δεσπόζουσας” (“*Dominant-Ritornell*”) εμφανίζεται ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επεξεργασία*.⁹³² Η Ruile-Dronke, βέβαια, επιχειρεί μάταια να πείσει ότι ειδικά στον Mozart το ritornello αυτό δεν μπορεί να λειτουργήσει ούτε ως κατακλείδα της *εκθέσεως* ούτε ως έναρξη της *επεξεργασίας*, παρ’ ότι η ίδια αναγνωρίζει αμφότερες τις λειτουργίες αυτές σε κοντσέρτα του Johann Christian Bach. Η εμμονή της, εντούτοις, να συνδέει την συνθετική πρακτική του Mozart όσον αφορά στα ritornelli με εκείνη του Vivaldi, και ιστορικά ανακριβής είναι και ανεπαρκώς αιτιολογημένη παραμένει.⁹³³ Για το “καταληκτικό ritornello” (“*Schlussritornell*”), εξ άλλου, παρατηρείται η συνήθης εξάρτησή του από το καταληκτικό υλικό του “εναρκτήριου ritornello” και δίνεται έμφαση στην λειτουργία του ως μιας *coda* ολόκληρου του μέρους μάλλον παρά ως απλής κατακλείδας της σολιστικής *επανεκθέσεως*, πράγμα μάλιστα που – σε αντίθεση με την προαναφερόμενη περίπτωση – αποδεικνύεται κατά τρόπον πειστικό στο σχετικό ρεπερτόριο του Mozart.⁹³⁴

⁹²⁷ Ruile-Dronke, ό.π., σ. 2-3, 183-185 και 188-189.

⁹²⁸ Ό.π., σ. 85. Σχετικά παραδείγματα εξετάζονται λεπτομερώς στις σ. 87-131.

⁹²⁹ Βλ. ό.π., σ. 133-134.

⁹³⁰ Ό.π., σ. 150-151.

⁹³¹ Βλ. ό.π., σ. 155-156.

⁹³² Ό.π., σ. 133 και 155.

⁹³³ Βλ. ό.π., σ. 156-159. Δεν αποτελεί σοβαρό επιχείρημα το γεγονός ότι το θεματικό υλικό του “ritornello επί της δεσπόζουσας” προέρχεται από σημεία του “εναρκτήριου ritornello” που αποσπώνται από τα αρχικά τους συμφραζόμενα (ό.π., σ. 158), αφού είναι γνωστό ότι στην κατακλείδα της *εκθέσεως* είθισται να αξιοποιούνται ποικιλοτρόπως διάφορα θεματικά στοιχεία που έχουν εμφανισθεί νωρίτερα (πρβλ. τις σχετικές δυνατότητες που παρατηρεί η Ruile-Dronke στα κοντσέρτα για πιάνο του Mozart, ό.π., σ. 159-161).

⁹³⁴ Ruile-Dronke, ό.π., σ. 133 και 176-177. Η διαφορά της εκτάσεως του “καταληκτικού ritornello” από το “ritornello επί της δεσπόζουσας”, η οποία οφείλεται ασφαλώς στην παράθεση και διασύνδεση πολύ περισσότερων θεματικών ιδεών από το σχετικό απόθεμα του “εναρκτήριου ritornello” (βλ. ό.π., σ. 177-178),

Την ίδια περίπου εποχή, ο Rosen (*Sonata Forms*, 1980) αναθεωρεί την αρχική του τοποθέτηση περί “διπλής εκθέσεως” και διερευνά την μορφή του κοντσέρτου σε περισσότερο ιστορική βάση. Στο πλαίσιο λοιπόν της νέας αυτής προσέγγισης, ως προς την λειτουργία του πρώτου ritornello τίθεται πλέον στο περιθώριο η θεματική συνιστώσα (έστω και αν εδώ εμπεριέχονται όλες οι βασικές θεματικές ιδέες του κομματιού) και έρχεται στο προσκήνιο η αρμονική παράμετρος: έτσι, ακόμη και στην περίπτωση που υφίσταται μια εσωτερική μετατροπή προς την δεσπόζουσα, γίνεται λόγος μονάχα για “χαρακτήρα εκθέσεως σονάτας”, αφού, όπως χαρακτηριστικά επισημαίνεται, ορισμένοι μεμονωμένοι πειραματισμοί κατά τα μέσα του 18^{ου} αιώνας, αναφορικά με την δυνατότητα του εναρκτήριου ορχηστρικού τμήματος να ολοκληρωθεί στην δεσπόζουσα, δεν στάθηκαν τελικά ικανοί να μετουσιώσουν το ritornello αυτό σε μια πραγματική *έκθεση*: τουναντίον μάλιστα, στον ώριμο κλασικισμό καλλιιεργήθηκε περισσότερο ο “μη-μετατροπικός” τύπος ritornello, προκειμένου η συστατική για την σονατοειδή μακροδομική οργάνωση μετατροπή προς την δευτερεύουσα τονικότητα να διεξαχθεί *άπαξ* στην ακόλουθη σολιστική ενότητα της *εκθέσεως*.⁹³⁵

Ο Rosen υποστηρίζει περαιτέρω τον διαρθρωτικό δομικό ρόλο της εναλλαγής tutti – solo,⁹³⁶ δίχως ωστόσο να φθάνει στις ακρότητες της Ruile-Dronke. Έτσι, ενώ επισημαίνει τις παρεμβολές της ορχήστρας σε κρίσιμα σημεία της σολιστικής *εκθέσεως* (όπως π.χ. προτού ξεκινήσει η μετατροπή προς την δευτερεύουσα τονικότητα, είτε ακόμη πριν την είσοδο του πλαγίου θέματος),⁹³⁷ δεν αισθάνεται ωστόσο την ανάγκη να τους προσδώσει κάποια ιδιαίτερη ονομασία και λειτουργία (όπως τουναντίον κάνει η Ruile-Dronke με την επινόηση του “αποφθεγματικού ritornello”), ούτε φυσικά τις θεωρεί ισάξιες των υπολοίπων ritornelli. Το δεύτερο λοιπόν ritornello, ευρισκόμενο ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επεξεργασία*, ενδέχεται να λειτουργεί ως κατακλείδα της *εκθέσεως* (ιδίως αν βασίζεται σε καταληκτικό υλικό του πρώτου ritornello, σύμφωνα με την σχετικώς μεταγενέστερη συνθετική πρακτική) είτε ως αφετηρία της *επεξεργασίας* (με το κύριο θέμα στην δεσπόζουσα, κατά την παλαιότερη παράδοση): στον ώριμο κλασικισμό, εξ άλλου, υφίσταται επιπλέον η δυνατότητα συνδυασμού των δύο αυτών λειτουργιών, με την αξιοποίηση καταληκτικού υλικού που ωστόσο δεν οδηγεί σε μια ισχυρή τέλεια πτώση, αλλά από ένα σημείο και έπειτα μετατρέπεται προς κάποιο άλλο τονικό κέντρο και συνδέεται άμεσα με την σολιστική *επεξεργασία*.⁹³⁸ Το τρίτο ritornello ενώνεται με την τρίτη σολιστική ενότητα της *επανεκθέσεως*, η οποία μάλιστα διαθέτει κατά κανόνα και τις περισσότερες ορχηστρικές παρεμβολές.⁹³⁹ Τέλος, το τέταρτο ritornello αρχικά συνίστατο σε μια πλήρη επανάληψη του πρώτου, σταδιακώς όμως επικράτησε μια πιο ευέλικτη λύση, με την επαναφορά μόνο του καταληκτικού υλικού του

επιβεβαιώνει αναμφίβολα την άποψη της συγγραφέως, δίχως ωστόσο να καθιστά εύλογο τον επιχειρούμενο συσχετισμό των κοντσέρτων του Mozart με εκείνα του Vivaldi.

⁹³⁵ Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 72-74.

⁹³⁶ Βλ. χαρακτηριστικά ό.π., σ. 80 και 83.

⁹³⁷ Ό.π., σ. 80-81.

⁹³⁸ Ό.π., σ. 80, 83-84 και 85. Για την δεύτερη σολιστική ενότητα, ο Rosen ορθώς παρατηρεί επίσης ότι τυχόν έναρξή της με νέο υλικό (κατά κανόνα με ένα εκφραστικού χαρακτήρος θέμα που δεν είχε παρουσιασθεί ούτε στο πρώτο ritornello ούτε στην *έκθεση*) δεν θέτει υπό αμφισβήτηση τον ρόλο της ως *επεξεργασίας* στο μακροδομικό πλαίσιο, ο οποίος εκπληρώνεται τουλάχιστον ως προς την αρμονική δομή, τον αρμονικό ρυθμό και την υφή της (βλ. ό.π., σ. 86-87).

⁹³⁹ Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 96. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό και με την πιθανή επανεμφάνιση θεματικών στοιχείων του πρώτου ritornello στην κατ’ αρχήν σολιστική *επανεκθεση* (ό.π., σ. 95), μοιάζει να ενισχύει το θεώρημα της “διπλής εκθέσεως” που τελικά συνδυάζεται σε μια κοινή *επανεκθεση*: στην πραγματικότητα όμως, τα φαινόμενα αυτά ερμηνεύονται πολύ καλύτερα ως απόπειρες (προαιρετικού) θεματικού και ενορχηστρωτικού εμπλουτισμού της *επανεκθέσεως* με στοιχεία από το πρώτο ritornello, πράγμα που είναι απολύτως συμβατό τόσο με την λειτουργία των ritornelli και την ευέλικτη σχέση τους προς τα soli στο είδος του κοντσέρτου διαχρονικά, όσο και με την “αρχή της σονάτας” που υφέρπει εν γένει στην θεώρηση του Rosen, αφού οι θεματικές ιδέες του πρώτου ritornello δεν χρήζουν προφανώς οιασδήποτε “επανεκθέσεως” στην πορεία του κομματιού, δεδομένου του ότι έχουν παρουσιασθεί εξ αρχής στην κύρια τονικότητα.

πρώτου *ritornello*: ειδικά δε στην περίπτωση των κοντσέρτων του Mozart, ο Rosen έχει να παρατηρήσει ότι το καταληκτικό αυτό υλικό συνίσταται σε αρκετούς παρατακτικούς πτωτικούς σχηματισμούς, οι οποίοι στο τέταρτο *ritornello* διαφοροποιούν εν μέρει την λειτουργία τους, καθ' όσον ένας εξ αυτών προετοιμάζει την εμβόλιμη σολιστική καντέντσα, ενώ οι υπόλοιποι διατηρούν τον πτωτικό-καταληκτικό τους ρόλο και ολοκληρώνουν μεγαλοπρεπώς το εκάστοτε μέρος.⁹⁴⁰

Οι επισημάνσεις του Leonard Ratner (1980) όσον αφορά στην μορφή του κλασσικού κοντσέρτου κινούνται υπό μίαν έννοια μεταξύ των ερμηνειών της Ruile-Dronke και του Rosen. Ο Ratner ασχολείται κυρίως με το “εναρκτήριο *tutti* ή *ritornello*”, το οποίο, παρ’ όσον θεωρείται συγκρίσιμο σε θεματικό επίπεδο με μια *έκθεση* σονάτας, εκλαμβάνεται πάντοτε ως “εισαγωγή” εξαιτίας της αρμονικής του φύσεως.⁹⁴¹ Κατά τα λοιπά, διακρίνονται τρία ακόμη *tutti* (πρβλ. Rosen), τα οποία ωστόσο διατηρούν εν πολλοίς την λειτουργική τους αυτονομία όπως και σε μια φωνητική άρια (πρβλ. Ruile-Dronke), ενώ τα ενδιάμεσα *sol* ακολουθούν τον αρμονικό σχεδιασμό των ενοτήτων της μορφής σονάτας (I → V, x → I και I), αλλά ειδικά το δεύτερο εξ αυτών (η *επεξεργασία*) είθισται να προσλαμβάνει την μορφή ενός “μετατροπικού επεισοδίου”, χάρη στην εμφάνιση νέου και συνήθως “αντιθετικού” υλικού.⁹⁴²

Πολύ πιο διεξοδική είναι η θεώρηση του Konrad Küster (γεν. 1959) όσον αφορά ιδίως στα κοντσέρτα του Mozart, στο πλαίσιο του βιβλίου του *Das Konzert: Form und Forum der Virtuosität* (1993). Το πρώτο *tutti* εδώ ονομάζεται απλώς “*ritornello*”. Σε αυτό όμως διακρίνονται πολλά επιμέρους τμήματα, με θεματικά στοιχεία που επανεισάγονται στην πορεία του μέρους τόσο στα υπόλοιπα ορχηστρικά τμήματα όσο και στις σολιστικές ενότητες: το αρχικό (κύριο) θέμα, ένα δεύτερο “μοτίβο *forte*”, μεταβατικό υλικό που φθάνει σε μισή πτώση, ένα “λυρικό μοτίβο”, καθώς και μια ακολουθία πτωτικών διαδικασιών επί της κύριας πάντοτε τονικότητας.⁹⁴³ Η πολυτμηματική αυτή διάρθρωση του *ritornello* συνιστά κατά τον Küster ένα κατάλοιπο του κοντσέρτου του μπαρόκ, γεγονός που υποδεικνύει την ασυμβατότητα του όρου “ορχηστρική έκθεση”, σε συνδυασμό βεβαίως και με την έλλειψη τονικής αντίθεσης ανάμεσα στο κύριο και στο εν δυνάμει πλάγιο θέμα (“λυρικό μοτίβο”).⁹⁴⁴

Η διαφοροποίηση της πρώτης σολιστικής ενότητας από το *ritornello* έγκειται αφ’ ενός μεν στην αρμονική της δομή (η οποία βεβαίως πληροί τις προϋποθέσεις μιας *εκθέσεως*, εν αντιθέσει προς το προηγούμενο *ritornello*) και αφ’ ετέρου στην διεύρυνση του θεματικού υλικού του *ritornello* με νέα στοιχεία: με μια ελεύθερη σολιστική “έναρξη”, με δεξιοτεχνικά περάσματα αλλά ακόμη και με νέες θεματικές ιδέες.⁹⁴⁵ Παράλληλα, η εσωτερική διάρθρωση της σολιστικής *εκθέσεως* καθίσταται περισσότερο διαυγής χάρη στην παρουσία ορισμένων “ορχηστρικών παρεμβολών” (“*Tuttieinwürfe*”) και εν τέλει συνίσταται κατά κανόνα σε πέντε θεματικώς διακριτά τμήματα: στην κύρια θεματική ομάδα, σε δύο φάσεις μετατροπίας προς την δευτερεύουσα τονικότητα, στην πλάγια θεματική ομάδα καθώς και στην καταληκτική θεματική ομάδα.⁹⁴⁶

⁹⁴⁰ Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 72 και 75.

⁹⁴¹ Ratner, *Classic Music...*, ό.π., σ. 283.

⁹⁴² Βλ. ό.π., σ. 284 και 289.

⁹⁴³ Küster, ό.π., σ. 71, 72 και 80. Παρ’ όσον δεν υφίσταται καμμία σχετική αναφορά, προσωπικά με εντυπωσιάζει η ταυτοσημία των θεματικών μελών που διακρίνει ο Küster στο *ritornello* με όσα αναφέρει ο Galeazzi για την *έκθεση* σονάτας δύο περίπου αιώνες νωρίτερα.

⁹⁴⁴ Küster, ό.π., σ. 72, 74 και 78-79.

⁹⁴⁵ Βλ. ό.π., σ. 70, 72-73, 74, 79 και 80. Ο Küster (ό.π., σ. 81 και 82-83) επισημαίνει μάλιστα ως ιδιαίτερη εξέλιξη στο κλασσικό κοντσέρτο περί το 1780 την αντικατάσταση του “λυρικού θέματος” του *ritornello* από ένα νέο “ελεύθερο πλάγιο θέμα” στην σολιστική *έκθεση*, η οποία βεβαίως χειραφετείται κατ’ αυτόν τον τρόπο ακόμη περισσότερο από το *ritornello* της ορχήστρας (ό.π., σ. 84).

⁹⁴⁶ Küster, ό.π., σ. 74-75, 79 και 80. Παρ’ όλα αυτά, η μετάβαση ενδέχεται να μην διαιρείται σε δύο τμήματα βάσει των θεματικών της προδιαγραφών ή ακόμη η αρμονική κατάληξη των δύο μετατροπικών της φάσεων να είναι ουσιαστικά κοινή (βλ. ό.π., σ. 80-81).

Το ακόλουθο “μεσαίο tutti” συνδέεται στενά με την *έκθεση* και βασίζεται ως επί το πλείστον μόνο σε καταληκτικό υλικό του εναρκτήριου *ritornello*, χωρίς αναφορές στο κύριο ή στο πλάγιο θέμα, γεγονός που του προσδίδει κατά κανόνα έναν ρόλο “επιλόγου” της *εκθέσεως*.⁹⁴⁷ Συχνή όμως είναι και η άμεση σύνδεσή του με την δεύτερη σολιστική ενότητα, η οποία σε πολλές περιπτώσεις ανοίγει με ένα νέο θέμα και που ιδίως στο προκλαστικό ρεπερτόριο μπορεί να μην αναπτύσσει καν το θεματικό υλικό της *εκθέσεως*, παρ’ ότι βέβαια διαθέτει πολλά από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα μιας *επεξεργασίας* σονάτας (αρμονική περιπλάνηση, διαδικασίες αλυσιδοποίησης κ.λπ.)· κατά την καθ’ εαυτή κλασική περίοδο πάντως, η θεματική ανάπτυξη του υλικού της *εκθέσεως* και δη των βασικών θεματικών ιδεών εδραιώνεται σταδιακώς στο πλαίσιο της δεύτερης σολιστικής ενότητας, σύμφωνα δηλαδή με τις “κλασικές” προδιαγραφές μιας *επεξεργασίας*.⁹⁴⁸

Όπως και η Ruile-Dronke, έτσι και ο Küster δεν διακρίνει αυτόνομο ορχηστρικό τμήμα ανάμεσα στις σολιστικές ενότητες της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως*: η ορχήστρα μπορεί βέβαια να μετέχει πολύ ενεργά στην περίοδο επαναφοράς προς την *επανεκθεση* είτε να ανοίγει την τελευταία σολιστική ενότητα με μια “παρεμβολή” βασισμένη στο επικεφαλής μοτίβο του *ritornello*, η οποία εντούτοις σε καμμία περίπτωση δεν αντιμετωπίζεται ως ένα αυτόνομο “tutti”.⁹⁴⁹ Από εκεί και ύστερα, η σολιστική *επανεκθεση* ακολουθεί κατά κύριον λόγο τις προδιαγραφές της *εκθέσεως*, με πιθανές όμως επεκτάσεις επί τη βάσει και του θεματικού υλικού του *ritornello* (ιδίως εάν αυτό δεν είχε αξιοποιηθεί στις προηγούμενες σολιστικές ενότητες).⁹⁵⁰ Από το *ritornello* αντλούνται επίσης τα μοτιβικά στοιχεία της “προετοιμασίας της καντέντσας” (“Vorkadenz”), όπως και του “καταληκτικού tutti” που έπεται της σολιστικής καντέντσας και λειτουργεί ως “επίλογος” της *επανεκθέσεως*.⁹⁵¹

Για την μορφή του κοντσέρτου στον Beethoven, ο Küster υποδεικνύει κυρίως την θεματική ομοιογένεια του *ritornello*, το οποίο χάνει πλέον την αυτόνομη λειτουργία του και τείνει να μεταβληθεί σε μια πρώτη “ορχηστρική έκθεση”, με διαφορετικό ως επί το πλείστον θεματικό υλικό από εκείνο της δεύτερης “σολιστικής εκθέσεως”· η κεντρική *επεξεργασία* έχει σαφώς αναπτυξιακή λειτουργία, ενώ η *επανεκθεση* συντίθεται από επιλεγμένα τμήματα της πρώτης και της δεύτερης “εκθέσεως”.⁹⁵² Συνεπώς, η μορφή του κοντσέρτου προσεγγίζει πλέον ακόμη περισσότερο εκείνη της σονάτας και οι εναλλαγές tutti – solo υποβαθμίζονται σε ένα ενορχηστρωτικού ενδιαφέροντος ζήτημα (περίπου όπως και στον Marx): μόνον η θεματική εξάρτηση του “μεσαίου” και του “καταληκτικού tutti” από το εναρκτήριο *ritornello* φαίνεται να ανθίσταται ακόμη σε αυτήν την προϊούσα σύγκλιση των μορφολογικών αρχών του κοντσέρτου και της σονάτας.⁹⁵³

Η εκ μέρους του Küster σκιαγράφηση της μορφής του κοντσέρτου στον Mozart είναι σε γενικές γραμμές αντιπροσωπευτική της σύγχρονης θεωρίας για την μορφή του κλασικού κοντσέρτου εν γένει. Παρεμφερής είναι και η αντιμετώπιση του ιδίου ζητήματος στην εμπεριστατωμένη μελέτη του Michael Thomas Roeder για την εξέλιξη του είδους του κοντσέρτου από τις απαρχές του μέχρι τον 20^ο αιώνα (1994): εν προκειμένω, οι τρεις

⁹⁴⁷ Küster, ό.π., σ. 75-76, 79 και 80.

⁹⁴⁸ Ό.π., σ. 76, 79, 80 και 85-86 και 88.

⁹⁴⁹ Ό.π., σ. 77, 79-80 και 90.

⁹⁵⁰ Ό.π., σ. 74, 77, 80 και 84. Ο Küster (ό.π., σ. 78 και 85) σημειώνει επίσης ότι η θεώρηση ενός είδους συνδυασμού μιας “ορχηστρικής” και μιας “σολιστικής εκθέσεως” σε μια κοινή “συντομευμένη επανεκθεση” δεν μοιάζει να είναι τελείως εσφαλμένη, αλλά αντίκειται στην ιστορική εξέλιξη της μορφής του κοντσέρτου, στον βαθμό που η αρχή του *ritornello* δεν έχει χάσει ακόμη (στα τέλη του 18^{ου} αιώνα) την μορφοπλαστική της ισχύ.

⁹⁵¹ Küster, ό.π., σ. 77 και 80.

⁹⁵² Ό.π., σ. 86-90. Οι δύο “εκθέσεις” του Küster δεν σχετίζονται βέβαια με την θεωρία της “διπλής εκθέσεως” του Prout: η σύλληψη του Küster αναφέρεται στην κατανομή του υλικού της *εκθέσεως* μιας μορφής σονάτας σε ένα ορχηστρικό και σε ένα σολιστικό τμήμα που συνδιαμορφώνουν ουσιαστικά αυτήν την *έκθεση*, ενώ για τον Prout η “ορχηστρική” και η “σολιστική έκθεση” του κοντσέρτου συνιστούν δύο ολοκληρωμένες αφ’ εαυτές ενότητες, αφού η κάθε μια χωριστά εμπεριέχει το σύνολο των βασικών θεματικών ιδεών του μέρους.

⁹⁵³ Küster, ό.π., σ. 90.

σολιστικές ενότητες αντιστοιχούν στην *έκθεση*, την *επεξεργασία* και την *επανεκθεση* της μορφής σονάτας και εναλλάσσονται με τέσσερα tutti ή ritornelli: α) το “εναρκτήριο” περιλαμβάνει κύρια ομάδα θεμάτων, μετάβαση, πλάγια ομάδα και πτωτικό υλικό· β) το “μεσαίο” διαθέτει διττό ρόλο, ολοκλήρωσης της *εκθέσεως* αλλά και προετοιμασίας της *επεξεργασίας*· γ) το “τρίτο” λειτουργεί ως ορχηστρική έναρξη της *επανεκθέσεως*· και δ) το “καταληκτικό” αφ’ ενός μεν προετοιμάζει την σολιστική καντέντσα και αφ’ ετέρου ολοκληρώνει το μέρος.⁹⁵⁴

Στην ίδια γραμμή σκέψης τοποθετείται επίσης η πραγμάτευση της “μορφής κοντσέρτου” από τον William Carlin (1998). Το “εναρκτήριο ritornello” περιγράφεται ως “ορχηστρική εισαγωγή”, επειδή, παρά την οργάνωση του θεματικού του υλικού κατά τον τρόπο μιας *εκθέσεως* σονάτας (με κύριο θέμα, μεταβατικό υλικό, δευτερεύοντα θέματα και καταληκτικό τμήμα), ο αρμονικός του σχεδιασμός καθιστά εν τέλει αδύνατη την λειτουργική του θεώρηση ως πραγματικής *εκθέσεως*.⁹⁵⁵ Μόνον η ακόλουθη “σολιστική έκθεση” ενέχει την απαραίτητη τονική αντίθεση, αξιοποιώντας ποικιλοτρόπως (και μάλιστα όχι απαραίτητα με την ίδια σειρά εμφάνισης) το υλικό του “εναρκτήριου ritornello” σε συνδυασμό και με νέα θεματικά στοιχεία.⁹⁵⁶ Ως κατακλείδα της *εκθέσεως* εμφανίζεται κατόπιν το “ritornello επί της δευτερεύουσας τονικότητας”, το οποίο βασίζεται σε υλικό του εναρκτήριου ritornello και καταλήγει σε μια τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα ή μετατρέπει και συνδέεται άμεσα με την *επεξεργασία*.⁹⁵⁷ Η εν λόγω “σολιστική επεξεργασία” δεν διαφέρει κατ’ ουσίαν από την αντίστοιχη ενότητα της μορφής σονάτας, αν και τείνει περισσότερο προς έναν “ραψωδικό αυτοσχεδιασμό” με ποικίλα δεξιοτεχνικά περάσματα και λιγότερο προς την καθιερωμένη μοτιβική ανάπτυξη του δεδομένου υλικού.⁹⁵⁸ Ο Carlin δεν αναγνωρίζει ένα “τρίτο tutti” στο σημείο έναρξης της “σολιστικής επανεκθέσεως”, αλλά για την τελευταία παρατηρεί γενικότερα ότι συνήθως επαναφέρει υλικό όχι μόνο από την “σολιστική έκθεση” αλλά και από το “εναρκτήριο ritornello”, πράγμα βέβαια που σημαίνει ότι η *επανεκθεση* δεν ταυτίζεται εν τέλει απολύτως με την *έκθεση*.⁹⁵⁹ Το “καταληκτικό ritornello”, τέλος, είναι μεν ανάλογο του “ritornello επί της δευτερεύουσας τονικότητας”, αλλά χωρίζεται σε δύο τμήματα εξαιτίας της παρεμβολής της σολιστικής καντέντσας· παρ’ ότι δε σε εξαιρετικές περιπτώσεις το τελικό ορχηστρικό τμήμα ενδέχεται να λειτουργήσει ως *coda* ολόκληρου του μέρους, κατά κανόνα ωστόσο αυτό περιορίζεται στην επαναφορά του καταληκτικού τμήματος του “εναρκτήριου ritornello”, διαμορφώνοντας έτσι την κατακλείδα της *επανεκθέσεως*.⁹⁶⁰

Στο σημείο αυτό μπορούν επίσης να μας απασχολήσουν εν συντομία ορισμένα ζητήματα ορολογίας που θίγει η Marion Brück στο πλαίσιο της έρευνάς της για τα αργά μέρη των κοντσέρτων για πιάνο του Mozart (1994). Η συγγραφέας αναφέρεται κατ’ αρχάς σε κάποιες δυσκολίες λειτουργικής ταύτισης του δεύτερου solo με την *επεξεργασία* της σονάτας και δευτερευόντως του τρίτου solo με την *επανεκθεση*· θεωρώ εντούτοις αρκετά υπερβολικές τις σχετικές αιτιάσεις, γι’ αυτό και αντιπαρέρχομαι την προτεινόμενη ουδέτερη απαρίθμηση των σολιστικών ενότητων.⁹⁶¹ Μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η διάκριση ανάμεσα σε

⁹⁵⁴ Roeder, *Das Konzert*, ό.π. (πρώτη αγγλική έκδοση: 1994, υπό τον τίτλο *A History of the Concerto*), σ. 120-121 και 122 (διάγραμμα). Πέραν της προσθήκης νέου υλικού τόσο στην σολιστική *έκθεση* όσο και στην *επεξεργασία*, ο Roeder επισημαίνει ιδιαίτερος την εν γένει δεξιοτεχνική γραφή του σολιστικού οργάνου καθώς και τον διάλογο που αυτό αναπτύσσει με την ορχήστρα στο πλαίσιο της μεσαιάς σολιστικής ενότητας.

⁹⁵⁵ Carlin, ό.π., σ. 243 και 244.

⁹⁵⁶ Ο.π., σ. 243, 245 και 247.

⁹⁵⁷ Ο.π., σ. 243, 245 και 248-249.

⁹⁵⁸ Ο.π., σ. 243 και 249.

⁹⁵⁹ Ο.π., σ. 243 και 249-250.

⁹⁶⁰ Ο.π., σ. 243 και 250-251.

⁹⁶¹ Marion Brück, *Die langsamen Sätze in Mozarts Klavierkonzerten: Untersuchungen zur Form und zum musikalischen Satz*, Wilhelm Fink Verlag (Studien zur Musik, Bd. 12), München 1994, σ. 18. Ο μη-αναπτυξιακός και ενίοτε μονάχα μεταβατικός χαρακτήρας της δεύτερης σολιστικής ενότητας ενός μέρους σε μορφή κοντσέρτου μπορεί ασφαλώς να ανιχνευθεί και σε αρκετές *επεξεργασίες* αμιγούς μορφής σονάτας! Από

“ritornello” και “tutti”: η Brück ανάγει το σχετικό πρόβλημα στην θεωρία του 18^{ου} αιώνας, όπου «η έννοια του σολιστικού επεισοδίου, που αρχικά ήταν αντίθετη προς εκείνη του ritornello στο κοντσέρτο, έχασε το νόημά της στην κλασική σύνθεση κοντσέρτου, αφού εδώ [στο κλασικό κοντσέρτο] εμφανίζεται στο solo εξίσου “επεισοδιακό”, δηλαδή νεοεισαχθέν υλικό, όσο και υλικό που προέρχεται από το εναρκτήριο tutti, δηλαδή υλικό του “ritornello”». ⁹⁶² Κατά συνέπεια, ενώ ως “tutti” ορίζεται ένα οποιοδήποτε ορχηστρικό τμήμα, ο όρος “ritornello” χρησιμοποιείται μονάχα σε περίπτωση που στην πορεία του μέρους επανεμφανίζεται θεματικό υλικό από το εναρκτήριο ορχηστρικό τμήμα: γι’ αυτό λοιπόν η Brück αντιμετωπίζει ως “ritornelli” μόνο το “μεσαίο tutti” (ή “tutti επί της δεσπόζουσας”) και το “καταληκτικό tutti” και επιπλέον διαφωνεί ανοικτά με την ορολογία του Küster, ο οποίος χαρακτηρίζει “ritornello” μόνο το “εναρκτήριο tutti”. ⁹⁶³ Τέλος, η Brück δεν αντιλαμβάνεται την προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας ως πρώτο σκέλος του “καταληκτικού tutti”, αλλά αντιθέτως την αντιμετωπίζει ως ένα αυτόνομο τμήμα υπό την ονομασία “Kadenzttutti” (πρβλ. περίπου Küster). ⁹⁶⁴ από την πλευρά μου πάντως, θεωρώ την αρκετά σχολαστική αυτή διάκριση εξίσου ανούσια με το “αποφθεγματικό ritornello” της Ruile-Dronke.

Σε ένα ενδιαφέρον ζήτημα ορολογίας, με λειτουργικές μάλιστα προεκτάσεις, αναφέρεται επίσης ο James Webster, σε άρθρο του για τα κοντσέρτα για πιάνο του Mozart του 1996, όπου γίνεται μια διάκριση ανάμεσα σε “ritornello” και “εισαγωγή” ως προς το εναρκτήριο ορχηστρικό τμήμα του κοντσέρτου. Η έννοια του “ritornello” υποδηλώνει, σύμφωνα με τον Webster, ένα εκτενές και ανεπτυγμένο δομικό μέλος, όπου παρουσιάζεται το σύνολο ή τουλάχιστον το μεγαλύτερο μέρος του βασικού θεματικού υλικού μιας συνθέσεως και απ’ όπου επιλεγμένα τμήματα (το αρχικό θέμα και το καταληκτικό υλικό, ως επί το πλείστον) επανέρχονται κατόπιν σε καίρια σημεία της μακροδομής: το “ritornello” επομένως συνιστά έναν αφ’ εαυτού ολοκληρωμένο “μικρόκοσμο” του συνολικού μέρους. Αντιθέτως, η “εισαγωγή” μπορεί να έχει οποιοδήποτε μέγεθος και να περιέχει μία μόνο ιδέα (ή τίποτε περισσότερο από μια απλή ορχηστρική χειρονομία) ανεξάρτητη του σολιστικού μέρους: εν γένει λοιπόν, η έννοια της “εισαγωγής” αναφέρεται σε ένα “μη-συστατικό” για την συνολική μακροδομή στοιχείο. Υπό το φως της παραπάνω διάκρισης, ο Webster υποστηρίζει στην συνέχεια ότι το εναρκτήριο ορχηστρικό τμήμα στα κοντσέρτα του Mozart (τουλάχιστον) δεν συνιστά μια απλή “εισαγωγή” αλλά ένα “ritornello”. ⁹⁶⁵ Το συμπέρασμα αυτό έρχεται ουσιαστικά να ενισχύσει την επιχειρηματολογία της Brück έναντι του Küster και παράλληλα να εξηγήσει τους λόγους για τους οποίους στα τέλη του 20^{ου} αιώνας κρίνεται πλέον επιτακτική η ανανέωση της θεωρητικής παραδόσεως των Marx και Tovey, πρωτίστως σε επίπεδο ορολογίας και δευτερευόντως – ίσως – σε ό,τι αφορά στην προτεινόμενη ερμηνεία για το εναρκτήριο ορχηστρικό τμήμα της μορφής του κλασικού κοντσέρτου.

Με τα παραπάνω έχουν ουσιαστικά σκιαγραφηθεί τα βασικότερα στάδια εξέλιξης της θεωρίας για την μορφή του κοντσέρτου από τα μέσα του 18^{ου} αιώνας έως τα τέλη του 20^{ου}. Όλοι οι προαναφερόμενοι θεωρητικοί, με μόνη εξαίρεση την περίπτωση του Vogler, εκκινούν (και ως επί το πλείστον περιορίζονται αποκλειστικά σε αυτό) από το δομικό πρότυπο που διαθέτει τρεις σολιστικές ενότητες και τρία ή τέσσερα ορχηστρικά τμήματα: πρόκειται

την άλλη πλευρά, ο προβληματισμός της Brück όσον αφορά στην *επανεκθεση* της μορφής κοντσέρτου απορρέει ως επί το πλείστον από την συχνή εμφάνιση ενός σύντομου “τρίτου tutti” στην έναρξη της τρίτης σολιστικής ενότητας: συνεπώς, το πρόβλημα εδώ συνίσταται εν πολλοίς στο ότι η ίδια (όπως άλλωστε και οι Küster, Caplin κ.ά.) δεν αντιμετωπίζει το ορχηστρικό αυτό τμήμα ως συστατικό δομικό μέλος της μορφής του κοντσέρτου.

⁹⁶² Brück, ό.π., σ. 19.

⁹⁶³ Ο.π., σ. 18-19.

⁹⁶⁴ Ο.π., σ. 18. Πρβλ. επίσης μια σχετική επισήμανση του Caplin, ό.π., σ. 286.

⁹⁶⁵ James Webster, “Are Mozart’s Concertos »Dramatic«? Concerto Ritornellos versus Aria Introductions in the 1780s”, στο: Neal Zaslaw (επιμ.), *Mozart’s Piano Concertos: Text, Context, Interpretation*, The University of Michigan Press, Michigan 1996, σ. 111-112.

συνεπώς για την προσαρμογή του βασικού τριμερούς τύπου σονάτας στα δεδομένα του είδους του κοντσέρτου. Στον Vogler, εντούτοις, γίνεται λόγος μόνο για δύο σολιστικές ενότητες που ακολουθούν τις προδιαγραφές του διμερούς τύπου σονάτας· και, εν τέλει, η εφαρμογή της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία* στο είδος του κοντσέρτου φαίνεται πως θα μπορούσε κάλλιστα να αποτελέσει άλλη μια δυνατότητα, τουλάχιστον για τα μέρη σε αργή χρονική αγωγή. Ως εκ τούτου, το τελευταίο τμήμα της εξέτασης της μορφής “σονάτας κοντσέρτου” θα αφιερωθεί σε όλες τις δυνατές εφαρμογές της σε αργά μέρη, όπως αυτές καταγράφονται σε βιβλιογραφικές αναφορές αποκλειστικά του 20^{ου} αιώνας, δεδομένου του ότι από τα τέλη του 18^{ου} και καθ’ όλην την διάρκεια του 19^{ου} αιώνας τα αργά μέρη των κοντσέρτων θεωρείτο ότι βασίζονταν μονάχα σε παρατακτικές μορφές και σε παραλλαγές.

Στα 1927, ο Herbert Neurath, μελετώντας κοντσέρτα για βιολί διαφόρων συνθετών της προκλασσικής και της κλασικής περιόδου, διαπιστώνει ότι το αργό μέρος μπορεί είτε να βασισθεί, μεταξύ άλλων, στο ίδιο δομικό πρότυπο με ένα γρήγορο πρώτο μέρος κοντσέρτου, είτε να δώσει μεγαλύτερο χώρο στις σολιστικές ενότητες και να περιορίσει τις παρεμβάσεις της ορχήστρας αφ’ ενός μεν σε ένα *ritornello* που παισιώνει το μέρος (λειτουργώντας ως “εναρκτήριο” και ως “καταληκτικό”) και αφ’ ετέρου σε ένα σύντομο ορχηστρικό “επεισόδιο” που διακόπτει το solo σε ένα κεντρικό σημείο και το διαιρεί ουσιαστικά σε δύο ενότητες.⁹⁶⁶ Η πρώτη από τις δύο περιπτώσεις είναι σαφής· για την δεύτερη, αντιθέτως, μπορεί κανείς να έχει αρκετές επιφυλάξεις, *κατά πρώτον* ως προς την διαμόρφωση του εσωτερικού solo επί τη βάσει της μορφής σονάτας και *κατά δεύτερον* ως προς την διμερή ή τριμερή μακροδομική του διάρθρωση: διότι η σολιστική ενότητα μετά το ενδιάμεσο ορχηστρικό “επεισόδιο” θα μπορούσε ίσως να ταυτίζεται με την περιγραφή του Vogler (όπου ανάπτυξη και επανέκθεση του “δευτέρου ημίσεως” της πρώτης ενότητας συγκροτούν από κοινού μία ενιαία ενότητα), ενδεχομένως όμως και να αντιστοιχεί στην μορφή που παρουσιάζει ο Koch στο *Musikalisches Lexikon*, με δύο δηλαδή σολιστικές ενότητες (*επεξεργασία* και *επανέκθεση*) που ενώνονται άμεσα ελλείψει (δεύτερου) εμβόλιμου ορχηστρικού τμήματος.

Από την πλευρά του, ο Tobel αναφέρεται το 1935 σε μια περίπτωση μορφής προκλασσικού κοντσέρτου χωρίς επαναφορά του πρώτου solo και τελική επανάληψη του εναρκτήριου *ritornello*.⁹⁶⁷ Παρ’ ότι ο ίδιος θεωρεί την περίπτωση αυτή ως προγονική μορφή μιας σονάτας με “επανέκθεση χωρίς πλάγιο θέμα” (δεδομένου του ότι εκλαμβάνει την “*da capo*” επαναφορά του εναρκτήριου *ritornello* ως επανέκθεση του κυρίου θέματος!),⁹⁶⁸ έχω ωστόσο την βεβαιότητα ότι εδώ υφίσταται μονάχα μια “μορφή *ritornello*” του μπαρόκ, στην οποία η *επανέκθεση* ως τελευταία σολιστική ενότητα δεν έχει ακόμη διαμορφωθεί· κατά συνέπεια, η συγκεκριμένη δομική περίπτωση δεν μπορεί να ενταχθεί στις μορφές σονάτας κοντσέρτου του κλασικισμού.

Μια πολύ σημαντική συμβολή όσον αφορά στις εφαρμογές των μορφών σονάτας στα αργά μέρη των κοντσέρτων προσέφερε εντούτοις ο Girdlestone το 1939. Πρώτη διαπίστωση: στα μεσαία μέρη αργής χρονικής αγωγής των κοντσέρτων για πιάνο του Mozart εφαρμόζεται κατά προτίμηση «η σονάτα τριών ενότητων· από τα είκοσι-τρία, οκτώ κάνουν χρήση αυτής» της μορφής.⁹⁶⁹ Οι διαφορές που εντοπίζονται σε σχέση με την εφαρμογή του ίδιου δομικού προτύπου στα γρήγορα εξωτερικά μέρη αφορούν α) στην ορχηστρική “εισαγωγή”, η οποία στα αργά μέρη περιορίζεται ενίοτε μόνο σε μια σύντομη σκιαγράφιση του υλικού της σολιστικής *εκθέσεως* και μάλιστα ενδέχεται να μην περιλαμβάνει το καταληκτικό υλικό των υπολοίπων tutti, β) στην συνήθη απουσία μεταβάσεων μεταξύ των θεμάτων, γ) στην τάση της

⁹⁶⁶ Neurath, ό.π., σ. 130 και 134 (όσον αφορά στην πλήρως ανεπτυγμένη μορφή σονάτας κοντσέρτου στους προκλασσικούς και στον Mozart) καθώς και σ. 133 (αναφορικά με μια “τριμερή” δυνατότητα ορχηστρικού πλαισίου και ενδιάμεσου solo με μια σύντομη παρεμβολή της ορχήστρας, που εντοπίζεται σε έργα του Haydn).

⁹⁶⁷ Tobel, ό.π., σ. 152.

⁹⁶⁸ Ό.π.

⁹⁶⁹ Girdlestone, ό.π., σ. 44.

επεξεργασίας να μην διαθέτει αναπτυξιακό χαρακτήρα και σε ορισμένες μάλιστα περιπτώσεις να έχει ιδιαιτέρως μικρή έκταση, δίνοντας έτσι περισσότερο την εντύπωση μιας μεταβάσεως προς την επανέκθεση, και δ) στην άμβλυνση των δομικών τομών χάριν μιας υφολογικής συνέχειας που διατηρείται από την αρχή μέχρι το τέλος ενός αργού μέρους.⁹⁷⁰ Και δεύτερη – πρωτότυπη – διαπίστωση: «Η σονάτα δύο ενοτήτων είναι σχεδόν εξίσου δημοφιλής [με την προαναφερόμενη]: πέντε κοντσέρτα [για πιάνο του Mozart], διαφορετικών χρονικών περιόδων, την χρησιμοποιούν».⁹⁷¹ Υπό τον όρο αυτόν βέβαια, ο Girdlestone αναφέρεται στην μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία, για την οποία εξ άλλου παρατηρεί ότι αποτελεί το φυσικό επακόλουθο της τάσεως του Mozart να περιορίζει κατά κανόνα τόσο την έκταση όσο και την λειτουργική αξία της μεσαίας μακροδομικής ενότητας του τριμερούς τύπου σονάτας.⁹⁷²

Στο δοκίμιο που ο Landon αφιέρωσε το 1956 στα κοντσέρτα του Mozart και στις προκλασσικές καταβολές τους, η βασική μορφή του κοντσέρτου δηλώνεται εξ αρχής ως κατάλληλη και για τα αργά μέρη, αν και τα παραδείγματα που ακολουθούν αποκλίνουν κατά πολύ από το δεδομένο πρότυπο για τα γρήγορα μέρη, δημιουργώντας εύλογα ερωτηματικά όσον αφορά στην ακρίβεια της τοποθέτησης του συγγραφέως.⁹⁷³ Σε άλλο σημείο ωστόσο, όπου ο Landon εξετάζει ειδικά τις μορφές των αργών μερών των κοντσέρτων του Mozart, αναφέρεται – δίχως καμμία περαιτέρω διευκρίνιση – σε “διμερή και τριμερή μορφή επανεκθέσεως”,⁹⁷⁴ οι οποίες μάλλον αντιστοιχούν στις δύο περιπτώσεις σονάτας κοντσέρτου που είχε νωρίτερα υποδείξει ο Girdlestone: αν βέβαια η υπόθεση αυτή ευσταθεί, τότε η ορολογία που χρησιμοποιεί εδώ ο Landon συνιστά μιαν απέλπιδα προσπάθεια “εξορκισμού” της δυνατότητας εφαρμογής των μορφών σονάτας σε μέρη αργής χρονικής αγωγής.

Η προσέγγιση του Tischler (1966) κινείται ουσιαστικά στο πλαίσιο που είχε νωρίτερα διαμορφώσει ο Girdlestone. Η “μορφή κοντσέρτου” πραγματώνεται ως επί το πλείστον και στα αργά μέρη των κοντσέρτων για πιάνο του Mozart, ενώ λιγότερο συχνές είναι οι περιπτώσεις μερών σε μορφή “σονατίνας” είτε “concertino”, όροι που αναφέρονται εξίσου στην εφαρμογή της μορφής σονάτας χωρίς επεξεργασία στο είδος του κοντσέρτου.⁹⁷⁵ Σε κάθε

⁹⁷⁰ Ο.π., σ. 44-45.

⁹⁷¹ Ο.π., σ. 44.

⁹⁷² Ο.π., σ. 45.

⁹⁷³ Βλ. Landon, “The concertos...”, ό.π., σ. 241-242.

⁹⁷⁴ Ο.π., σ. 269-270.

⁹⁷⁵ Βλ. Tischler, ό.π., σ. 129 και 130. Με τον ατυχή όρο “μορφή σονατίνας” έχουμε ήδη ασχοληθεί: η “μορφή concertino”, εξ άλλου, συνιστά έναν όρο που δημιουργείται κατ’ αναλογία από την “μορφή κοντσέρτου”, προκειμένου να υποδηλώσει την έλλειψη κεντρικής ενότητας επεξεργασίας σε αυτήν (πρβλ. ό.π., σ. 84). Η διαφορά των δύο αυτών μορφών στο είδος του κοντσέρτου έγκειται στην διάκριση ανάμεσα σε μια ορχηστρική “εισαγωγή” (με την έννοια που προσδίδει στον συγκεκριμένο όρο ο Webster) και σε μια “ορχηστρική έκθεση” (πρβλ. τον όρο “*ritornello*” στον Webster): εν προκειμένω, στα αργά μέρη των κοντσέρτων για πιάνο KV 238, KV 387a / 413 και KV 387b / 415, ο Tischler ενσωματώνει τα ορχηστρικά πρώτα μέτρα στην – πρωτίστως σολιστική – έκθεση (βλ. ό.π., σ. 16, 42 και 52), ενώ στο μεσαίο μέρος του κοντσέρτου για πιάνο KV 459 διακρίνει μια “ορχηστρική” και μια “σολιστική έκθεση” (ό.π., σ. 84). Προσωπικά όμως δεν θεωρώ διαφορετική την περίπτωση του KV 459 από εκείνες των KV 238, KV 387a / 413 και KV 387b / 415, και μάλιστα για πολλούς λόγους: α) Η αναλογία του ορχηστρικού προς το σολιστικό μέρος μέχρι το τέλος της εκθέσεως μόνο στην περίπτωση του KV 238 είναι πολύ μικρή (7 μέτρα προς 33 = 21%), ενώ στα KV 387a / 413 και KV 387b / 415 (8 μέτρα προς 18 = 44%, 16 μέτρα προς 29 = 55%) είναι περίπου ίση είτε λίγο μεγαλύτερη απ’ ό,τι στο KV 459 (25 μέτρα προς 58 = 43%). β) Αν στην περίπτωση του KV 387a / 413 το εναρκτήριο *tutti* συνδέεται άμεσα με το solo (στα μ. 7-8), εντούτοις στα KV 238 και KV 387b / 415 η σύνδεση αυτή πραγματοποιείται χάρη σε ένα μεταβατικό μέτρο (βλ. το “σολιστικό” μ. 8 και το “ορχηστρικό” μ. 16, αντιστοίχως), γεγονός που καθιστά τα αρμονικώς ολοκληρωμένα ορχηστρικά τμήματα εξίσου ανεξάρτητα από τις σολιστικές εκθέσεις όπως και στην περίπτωση του KV 459, όπου το εναρκτήριο *ritornello* χωρίζεται επιπλέον από την ακόλουθη σολιστική ενότητα μέσω μιας σύντομης παύσεως (στο μ. 25). γ) Παρ’ ότι στο εναρκτήριο *tutti* του KV 459 περιλαμβάνονται πέραν του κυρίου θέματος και δύο ακόμη ιδέες (η πρώτη, στα μ. 11-20, δεν εμφανίζεται πουθενά άλλο στο μέρος, ενώ η δεύτερη, στα μ. 21-25, επανέρχεται μόνο στην έναρξη της *coda*, στα μ. 146 κ.εξ.), το γεγονός ότι απουσιάζει από αυτό οιαδήποτε αναφορά στο υλικό της πλάγιας θεματικής ομάδος το καθιστά ουσιαστικά παρεμφερές με εκείνα των κοντσέρτων KV 238, KV 387a / 413 και KV 387b / 415, στα οποία η ορχήστρα

περίπτωση πάντως, η “ορχηστρική έκθεση” (όπως την αποκαλεί ο Tischler) σπανίως περιλαμβάνει το σύνολο ακόμη και των βασικών θεμάτων της “σολιστικής εκθέσεως”, η οποία φυσικά διευρύνεται με νέα θεματικά περιεχόμενα.⁹⁷⁶ Εκτός από το φαινόμενο της παντελούς απουσίας ή έστω της περιορισμένης εκτάσεως των μεταβατικών τμημάτων μεταξύ των θεμάτων (πρβλ. Girdlestone), ο Tischler παρατηρεί επίσης ότι στα αργά μέρη σε μορφές σονάτας σταδιακώς εγκαταλείπεται και η σολιστική καντέντσα.⁹⁷⁷ Τέλος, η *επεξεργασία* στα αργά μέρη σε μορφή σονάτας κοντσέρτου, πέραν της συντομίας που συχνά την χαρακτηρίζει, έχει επίσης την τάση να επικεντρώνεται αρχικά σε ένα τονικό κέντρο και κατόπιν να ξεκινά την περαιτέρω μετατροπική της πορεία.⁹⁷⁸ με το σχόλιο αυτό, ο Tischler θίγει ουσιαστικά το ζήτημα του “μη-αναπτυξιακού” χαρακτήρος της κεντρικής αυτής ενότητας, στο οποίο είχε βεβαίως αναφερθεί και ο Girdlestone.

Το 1970 ο Weising δημοσίευσε την διατριβή του με τίτλο *Die Sonatenform in den langsamen Konzertsätzen Mozarts*, φέρνοντας για πρώτη φορά στο προσκήνιο την προβληματική των μορφών σονάτας κοντσέρτου σε μέρη αργής χρονικής αγωγής και μάλιστα υπό το πρίσμα της εξέλιξης του προσωπικού ύφους του Mozart. Μελετώντας λοιπόν κατ’ αρχάς τα αργά μέρη των κοντσέρτων της δεκαετίας του 1770, ο Weising καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η μορφή τους είναι κατ’ ουσίαν η ίδια με εκείνη των πρώτων γρήγορων μερών, μόνο που α) η “ορχηστρική έκθεση” συνήθως περιορίζεται στο κύριο θέμα και λιγότερο συχνά βασίζεται σε δύο θέματα, β) η μεσαία σολιστική ενότητα επικεντρώνεται κατά περίπτωση είτε στην ανάπτυξη του κυρίου ή ενός δευτερεύοντος θέματος της *εκθέσεως*, είτε στην παρουσίαση ενός “μη-θεματικού επεισοδίου”, γ) η κατάληξη του μέρους ενδέχεται να πραγματώνεται όχι με ένα καταληκτικό *ritornello*, αλλά με μια “*codetta*” στην οποία μετέχει και ο σολίστας, και γενικότερα δ) ο διάλογος του σολίστα με την ορχήστρα (ή, έστω, με μικρά σύνολα οργάνων) προβάλλεται περισσότερο από την δομική αντίθεση μεταξύ των αμιγώς ορχηστρικών τμημάτων και των σολιστικών ενοτήτων.⁹⁷⁹ Ένα ενδιαφέρον σχόλιο του Weising αναφέρεται επίσης στο γεγονός ότι ο Mozart, σε αντίθεση με τους συγχρόνους του, προτιμά την διαμόρφωση πλήρων *επανεκθέσεων*.⁹⁸⁰ εδώ υποδηλώνεται προφανώς μια τάση εφαρμογής του τριμερούς τύπου σονάτας είτε εκείνου χωρίς *επεξεργασία* αντί του διμερούς τύπου με “*τμηματική επανέκθεση*” η επαλήθευση λοιπόν αυτού του γεγονότος, σε συνδυασμό και με το ότι οι περισσότεροι από τους προαναφερόμενους ερευνητές ασχολούνται σχεδόν αποκλειστικά με τα κοντσέρτα για πιάνο του Mozart, αποκαλύπτει εν τέλει τον λόγο για τον οποίον η δυνατότητα εφαρμογής του διμερούς τύπου σονάτας σε ένα μέρος κοντσέρτου αποσιωπάται συστηματικά στην σχετική βιβλιογραφία.

Οι παρατηρήσεις του Weising για τα αργά μέρη σε μορφές σονάτας των κοντσέρτων της δεκαετίας του 1780 φανερώνουν κατ’ ουσίαν μια διεύρυνση των συνθετικών επιλογών όσον αφορά α) στην “ορχηστρική έκθεση”, η οποία (πέραν των δύο προαναφερόμενων περιπτώσεων) μπορεί επιπλέον να συνίσταται στο κύριο θέμα και σε περαιτέρω θεματικό

παρουσιάζει μονάχα το κύριο θέμα. Επιπροσθέτως, δ) και στις τέσσερις περιπτώσεις που εξετάζουμε εδώ, το εναρκτήριο ορχηστρικό τμήμα παραμένει αναντίστοιχο προς οτιδήποτε ακολουθεί, ανεξαρτήτως της εκτάσεως και των περιεχομένων του. Δεν θα ήθελα να μας απασχολήσει ήδη σε αυτό το σημείο της παρούσας μελέτης ο λειτουργικός ρόλος του εναρκτήριου *ritornello* στα τέσσερα αυτά αργά μέρη, είναι όμως απαραίτητο να υποδείξω ότι οι μορφές τους ακολουθούν το ίδιο ακριβώς δομικό πρότυπο και ότι επομένως θεωρώ άνευ αντικειμένου την διάκριση του Tischler ανάμεσα σε “μορφή σονάτινας” και σε “μορφή *concertino*”. Τέλος, η μεμονωμένη περίπτωση της “μορφής άριας *da capo*” (για το αργό μέρος του *κοντσέρτου για δύο πιάνα* KV 316a / 365), την οποία ο Tischler επιχειρεί επίσης να εντάξει στις μορφές σονάτας (βλ. ό.π., σ. 129 και 130), στην πραγματικότητα αναφέρεται σε μια τριμερή ασματική μορφή κοντσέρτου, ακριβώς επειδή «και τα τρία θέματα της πρώτης ενότητας παραμένουν στην αρχική τονικότητα» (ό.π., σ. 37).

⁹⁷⁶ Tischler, ό.π., σ. 130-131 και 132.

⁹⁷⁷ Ό.π., σ. 132-133.

⁹⁷⁸ Ό.π., σ. 134 και 135.

⁹⁷⁹ Weising, ό.π., σ. 61, 69, 87, 92, 95 και 116.

⁹⁸⁰ Ό.π., σ. 70.

υλικό, το οποίο όμως δεν σχετίζεται με το πλάγιο θέμα της “σολιστικής εκθέσεως”, β) στην εμφάνιση ενός “επεισοδίου” σε ελάχιστο τρόπο στο πλαίσιο της μεταβάσεως προς την πλάγια ομάδα της *εκθέσεως* (το οποίο μάλιστα δεν είναι απαραίτητο να παρουσιασθεί και στην *επανάκθεση*), γ) στην συχνή απαλοιφή του ενδιάμεσου *ritornello* που έπεται της σολιστικής *εκθέσεως*, και ακόμη δ) στην εξάλειψη της σολιστικής καντέντσας.⁹⁸¹ Ως εκ τούτου, στο τέλος της εξελικτικής αυτής διαδικασίας, οι μορφές σονάτας στα αργά μέρη των κοντσέρτων του Mozart έχουν αισθητά απομακρυνθεί από το βασικό πρότυπο που ακολουθείται στα γρήγορα μέρη, αφού η δομική εναλλαγή *tutti* – *solo* παραχωρεί εν πολλοίς την θέση της σε έναν συνεχή διάλογο του σολίστα με την ορχήστρα· μόνο το εναρκτήριο ορχηστρικό τμήμα της “μορφής κοντσέρτου” διατηρείται, ενώ η περαιτέρω εξέλιξη ακολουθεί πλέον τις προδιαγραφές ενός από τους απλούς τύπους σονάτας, χωρίς ιδιαίτερα στοιχεία κοντσέρτου (δεδομένου του ότι ακόμη και το καταληκτικό *ritornello* αντικαθίσταται ενίοτε από μια “διαλογική” *coda*).⁹⁸²

Τα ίδια περίπου ζητήματα απασχολούν και την Brück, στην παρεμφερή εργασία της *Die langsamen Sätze in Mozarts Klavierkonzerten: Untersuchungen zur Form und zum musikalischen Satz* (1994), αν και υπό το πρίσμα μιας πιο “εκσυγχρονισμένης” θεώρησης. Στα αργά μέρη των κοντσέρτων για πιάνο του Mozart μέχρι το 1783, συγκεκριμένα, η Brück εντοπίζει τριμερείς και διμερείς (χωρίς *επεξεργασία*) μορφές σονάτας, στις οποίες εκ πρώτης όψεως διακρίνει ένα “προλογικό” και ένα “επιλογικό” ορχηστρικό τμήμα που πλαισιώνουν δύο σολιστικές ενότητες. Από τον ρόλο, εξ άλλου, που ανατίθεται στο παρεμβαλλόμενο ανάμεσα στα δύο *solí σύντομο tutti*, καθίσταται ήδη εμφανής η ετερότητα των δύο αυτών δομικών τύπων: αν δηλαδή το ορχηστρικό αυτό τμήμα επικυρώνει πρωτικά την δευτερεύουσα τονικότητα στην οποία καταλήγει το πρώτο *solo* (*έκθεση*), τότε το δεύτερο *solo* αναλαμβάνει να οδηγήσει πίσω στην κύρια τονικότητα και έπειτα ακολουθεί μια τρίτη σολιστική ενότητα (*επανάκθεση*) που συνδέεται άμεσα με την προηγούμενη· αν αντιθέτως το ενδιάμεσο *tutti* διασφαλίζει αυτό καθ’ εαυτό την (μετατροπική) επαναφορά της κύριας τονικότητας, τότε το δεύτερο *solo* ταυτίζεται απ’ ευθείας με την *επανάκθεση*.⁹⁸³ Σε αμφότερα τα δομικά αυτά πρότυπα περιλαμβάνεται επίσης σολιστική καντέντσα με μια – έστω και υπαινικτική – ορχηστρική προετοιμασία, ενώ επιπλέον διαπιστώνεται ότι η (χαρακτηριστική για τα γρήγορα μέρη κοντσέρτου) αντιπαράθεση μεταξύ των ορχηστρικών τμημάτων και των σολιστικών ενότητων αίρεται σε σημαντικό βαθμό στα αργά μέρη, προκειμένου σε αυτά να αναδειχθούν περισσότερο η περιοδικότητα της δομής, ο ασματικός χαρακτήρας καθώς και μια αίσθηση ομοιογένειας.⁹⁸⁴ Εκτός όμως από τους δύο παραπάνω τύπους σονάτας κοντσέρτου, η Brück επισημαίνει και την ύπαρξη ενός τρίτου δομικού τύπου σε κοντσέρτα άλλων συνθετών της ίδιας εποχής, όπως των Haydn και Johann Christian Bach· πρόκειται ουσιαστικά για την εφαρμογή του διμερούς τύπου σονάτας στο είδος του κοντσέρτου, για την οποία πάντως η Brück προτείνει έναν εξαιρετικά περίπλοκο, δύσχρηστο και εν τέλει ασαφή όρο: “μορφή διμερούς σονάτας με μian εσωτερική επανάληψη της πρώτης ενότητας”!⁹⁸⁵

Η ώριμη σειρά κοντσέρτων για πιάνο του Mozart ξεκινά από το 1784 με το KV 449. Η Brück κατανέμει και εδώ τα αργά μέρη σε μορφή σονάτας κοντσέρτου στον τριμερή και

⁹⁸¹ Ο.π., σ. 137, 138, 140, 142, 143, 147, 148 και 166.

⁹⁸² Πρβλ. ό.π., σ. 168.

⁹⁸³ Brück, ό.π., σ. 23 (πρβλ. επίσης σ. 18).

⁹⁸⁴ Ο.π., σ. 29 και 33.

⁹⁸⁵ Ο.π., σ. 40 και 42. Η “εσωτερική επανάληψη”, για την οποία γίνεται λόγος, αφορά στο δεύτερο *solo* που κατανοείται ως “επανάκθεση” του πρώτου *solo*, παρά το γεγονός ότι οι “εσωτερικές” αυτές σολιστικές ενότητες ακολουθούν αντίστροφη τονική πορεία. Η αποτυχία πάντως του προτεινόμενου όρου έγκειται στο γεγονός ότι ο ίδιος θα μπορούσε να αναφέρεται εξίσου (αν όχι ακόμη περισσότερο) στον δομικό τύπο κοντσέρτου επί τη βάσει της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία*. Παρ’ όλα αυτά, η Brück δεν αντιμετωπίζει ιδιαίτερα προβλήματα στην πορεία της εργασίας της, επειδή ακριβώς στα αργά μέρη των κοντσέρτων για πιάνο του Mozart – στα οποία επικεντρώνονται οι αναλύσεις της – δεν υφίσταται κανένα δείγμα διμερούς τύπου σονάτας.

στον “διμερή” τύπο (χωρίς *επεξεργασία*), αλλά διαπιστώνει πλέον (όπως και ο Weising) την προοδευτική χειραφέτησή τους από τα δεδομένα που ισχύουν για τα γρήγορα μέρη. Στην θέση λοιπόν ενός εμφαντικά διακριτού εναρκτήριου *ritornello*, εδώ εμφανίζεται ένα “ορχηστρικό πρελούδιο”, που ακολουθείται από τρεις ή μόνον από δύο σολιστικές ενότητες, ενώ παράλληλα οι υπόλοιπες παρεμβάσεις της ορχήστρας εξαλείφονται.⁹⁸⁶ Παρ’ όλα αυτά, το εναρκτήριο ορχηστρικό τμήμα, όχι μόνον εξακολουθεί να συνιστά ένα σημαντικό μακροδομικό μέλος, αλλά και εμφανίζεται περισσότερο ενσωματωμένο στην συνολική μακροδομή απ’ ό,τι στο παρελθόν: διότι, με την απαλοιφή των υπολοίπων *ritornelli*, το υλικό του ανατίθεται πλέον αποκλειστικά στις σολιστικές ενότητες, με αποκορύφωμα την επαναφορά των καταληκτικών του στοιχείων στο τέλος του μέρους, όπου η σύμπραξη του σολίστα με την ορχήστρα προσλαμβάνει συμβολική σημασία, καθώς πραγματώνει την τελική ένωση των δύο κατ’ αρχήν αντιπαρατιθέμενων “δυνάμεων” του κοντσέρτου.⁹⁸⁷ Ας σημειωθεί, τέλος, ότι η Brück ανάγει την εμφάνιση νέου θεματικού υλικού στο μεταβατικό πέρασμα της *εκθέσεως* προς την πλάγια θεματική ομάδα (πρβλ. το “επεισόδιο” που επισημαίνει ο Weising) σε πρακτικές που καλλιεργούνται κυρίως στον χώρο της οπερατικής άριας,⁹⁸⁸ υποδεικνύοντας συνεπώς ορισμένες αλληλεπιδράσεις ανάμεσα στα φωνητικά και στα ενόργανα είδη της κλασσικής περιόδου.

Δεδομένης της ομοφωνίας που καταγράφεται και στην πλέον πρόσφατη βιβλιογραφία όσον αφορά στην αξιοποίηση τόσο του τριμερούς τύπου *σονάτας* όσο και εκείνου χωρίς *επεξεργασία* σε αργά μέρη κοντσέρτων της κλασσικής περιόδου,⁹⁸⁹ καλούμαστε εν τέλει να στρέψουμε το ενδιαφέρον μας σε αναφορές που επιβεβαιώνουν την ύπαρξη του διμερούς τύπου *σονάτας* κοντσέρτου, πέραν των ήδη γνωστών σχετικών μαρτυριών του Vogler, της Brück και δευτερευόντως (με πολύ μεγάλη επιφύλαξη) του Neurath. Σαφής λοιπόν μαρτυρία εντοπίζεται στην μελέτη της Ruile-Dronke, όπου το “παλαιότερο είδος ενός διμερούς σχεδιασμού *σονάτας*” εντοπίζεται συγκεκριμένα σε κοντσέρτα του Johann Christian Bach: μετά το (κεντρικό) δεύτερο *tutti* επί της δευτερεύουσας τονικότητας, το δεύτερο *solo* ξεκινά από την ίδια τονικότητα με το κύριο θέμα και κατόπιν ανάπτυξης του θεματικού υλικού επαναπροσεγγίζει την αρχική τονικότητα, στην οποία ωστόσο επανεκτίθεται μόνο το πλάγιο θέμα του πρώτου *solo*.⁹⁹⁰ Την ίδια μορφή ανιχνεύει περαιτέρω και ο Andreas Odenkirchen σε αργά μέρη κοντσέρτων του Haydn, επισημαίνοντας μάλιστα ότι το (κατά κανόνα βραχύτατο)

⁹⁸⁶ Brück, ό.π., σ. 20, 56 και 62-63.

⁹⁸⁷ Ό.π., σ. 63 και 68-71.

⁹⁸⁸ Ό.π., σ. 66.

⁹⁸⁹ Βλ. π.χ. Odenkirchen, ό.π., σ. 62 και 79· Webster, “Are Mozart’s Concertos »Dramatic«?...””, ό.π., σ. 113 και 114 (“μορφή κοντσέρτου” και “μορφή κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία*”)· Caplin, ό.π., σ. 286· Roeder, ό.π., σ. 121. Πρβλ. επίσης Karol Berger, “Mozart’s Concerto Andante Punctuation Form”, στο: Konrad Küster – Elisabeth Föhrenbach (επιμ.), *Mozart-Jahrbuch 1998*, Bärenreiter, Kassel 2000, σ. 119-138, όπου με αφετηρία το “σύστημα μελωδικής στίξεως” του Koch καθώς και την σενκεριανή μεθοδολογία εξετάζονται η “μορφή στίξεως ενός *allegro* κοντσέρτου” και η “μορφή στίξεως ενός *andante* κοντσέρτου” (οι οποίες αντιστοιχούν στους δύο προαναφερόμενους δομικούς τύπους *σονάτας* κοντσέρτου, με και χωρίς ενότητα *επεξεργασίας*). Παρ’ όλα αυτά, η πρόταση του Berger ούτε σχετίζεται εν τέλει ιδιαίτερα με την θεωρία του Koch για το κοντσέρτο (αλλά αντιθέτως συνδέεται περισσότερο με τα δεδομένα που ισχύουν για την απλή μορφή *σονάτας* στην θεωρία του Koch), ούτε επίσης προσφέρει κάτι πραγματικά καινούργιο στην συζήτηση γύρω από τις μορφές *σονάτας* στο κοντσέρτο: τουναντίον, περιπλέκει τα πράγματα, αφού α) στα αργά μέρη υποτίθεται ότι απουσιάζει εν γένει η *επεξεργασία* (γι’ αυτό και δημιουργείται το παράδοξο, αρκετά αργά μέρη να βασίζονται δήθεν στην “μορφή κοντσέρτου ενός γρήγορου μέρους”), β) το εναρκτήριο *ritornello* στα μεν γρήγορα μέρη εκλαμβάνεται ως “πρώτη περίοδος” (δηλαδή ως μια συστατική μακροδομική ενότητα, γεγονός όμως που έρχεται σε οξεία αντίθεση με ό,τι προεβεί ο Koch), ενώ στα αργά μέρη ενσωματώνεται στην – πρωτίστως σολιστική – “πρώτη περίοδος” ή συνιστά απλώς μια “εναρκτήρια φράση” πριν από αυτήν, και γ) “πλήρεις καταληκτικές φράσεις” στο τέλος της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως* υποτίθεται ότι διαμορφώνονται μόνο στα γρήγορα μέρη και όχι στα αργά (για όλα τα παραπάνω, βλ. ό.π., σ. 132-134 και 137).

⁹⁹⁰ Ruile-Dronke, ό.π., σ. 158.

δεύτερο tutti μπορεί και να παραλειφθεί εντελώς· σε αυτήν την περίπτωση, οι δύο “εσωτερικές” σολιστικές ενότητες συνδέονται πλέον άμεσα μεταξύ τους (όπως δηλαδή στην απλή εφαρμογή του ίδιου δομικού προτύπου στα υπόλοιπα είδη εκτός του κοντσέρτου), αλλά περιβάλλονται από τα δύο “εξωτερικά” ορχηστρικά τμήματα – εκ των οποίων μάλιστα το δεύτερο εξακολουθεί να ενσωματώνει την αυτοσχέδια σολιστική καντέντσα.⁹⁹¹

Ο Küster, ο οποίος διερευνά το ίδιο ζήτημα σε πιο ιστορική βάση, ανάγει τον σχηματισμό του διμερούς αυτού τύπου σονάτας κοντσέρτου σε δύο παράλληλες τάσεις που επικρατούσαν κατά τα μέσα του 18^{ου} αιώνας όσον αφορά στα αργά μεσαία μέρη των κοντσέρτων. Η πρώτη περίπτωση σχετίζεται με την συντόμευση του μπαροκικού προτύπου της “μορφής ritornello” μέσω της περικοπής (τουλάχιστον) ενός ορχηστρικού και ενός σολιστικού τμήματος: τα εναπομείναντα δύο soli υπερισχύουν σταδιακά σε έκταση και σημασία των τριών tutti και από ένα χρονικό σημείο και έπειτα διαμορφώνονται επί τη βάση του διμερούς τύπου σονάτας, πλαισιωμένα από σύντομα και ήσσονος σημασίας ορχηστρικά τμήματα.⁹⁹² Η δεύτερη τάση έχει να κάνει με την προσέγγιση όχι μόνο του μελωδικού ύφους αλλά και της δομικής οργάνωσης της φωνητικής άριας da capo, η οποία στον πρώιμο κλασικισμό περιελάμβανε επίσης δύο εξωτερικά ορχηστρικά τμήματα, δύο κύριες ενότητες με κοινό θεματικό υλικό αλλά αντιστρόφως ανάλογη αρμονική πορεία, καθώς και ένα ενδιάμεσο “διαχωριστικό” tutti.⁹⁹³ Συνεπώς, ο Küster προτείνει δύο διαφορετικές εκδοχές για την προέλευση του υπό εξέταση δομικού προτύπου, μία από τον χώρο της ενόργανης μουσικής και μία από το περιβάλλον της φωνητικής τέχνης.

Την πρώτη από αυτές ενισχύει περαιτέρω η αναφορά του Roeder σε ανάλογα δείγματα γραφής σε κοντσέρτα του Giuseppe Tartini, στα οποία επιπλέον διατηρούνται οι χαρακτηριστικές για όλα σχεδόν τα ενόργανα είδη μακροδομικές επαναλήψεις: το εναρκτήριο tutti (στην τονική) και το πρώτο solo (έκθεση) επαναλαμβάνονται από κοινού, προτού εμφανισθούν – και κατόπιν επαναληφθούν, κατά παρόμοιον τρόπο – το δεύτερο tutti (με το αρχικό θέμα στην δεσπόζουσα), το δεύτερο solo (με ανάπτυξη και “τμηματική επανέκθεση” στην τονική) και το καταληκτικό tutti (με το καταληκτικό υλικό του πρώτου tutti).⁹⁹⁴ Εδώ, η μορφή σονάτας έχει πλέον τον πρώτο λόγο, ενώ τα ορχηστρικά τμήματα διαμορφώνουν απλώς ένα μακροδομικό πλαίσιο και ο ρόλος της ορχήστρας είναι εν γένει πολύ περιορισμένος. Οι επαναλήψεις πάντως των δύο δομικών “μακροενοτήτων”, οι οποίες επέφεραν και μια κάποια στασιμότητα στην μορφή,⁹⁹⁵ είναι προφανές ότι δεν μπορούσαν να εφαρμοσθούν σε μέρη αργής χρονικής αγωγής, όπου το αίτημα της χρονικής συντομίας επέβαλε ούτως ή άλλως την απάλειψή τους σε κάθε είδος ενόργανης μουσικής, περιλαμβανομένου ασφαλώς και του κοντσέρτου.

Η εκδοχή της επίδρασης της φωνητικής άριας επί του ενόργανου είδους του κοντσέρτου, από την άλλη πλευρά, υποστηρίζεται και από τον Chappell White, ο οποίος συγκρίνει την διμερή μορφή των αργών μερών πολλών κοντσέρτων της προκλασικής περιόδου με το μορφολογικό πρότυπο μιας μικρών διαστάσεων άριας (της “arietta” ή “cavatina”) της ίδιας εποχής.⁹⁹⁶ Στην πράξη πάντως, το αποτέλεσμα είναι ένα και το αυτό: μια σονάτα διμερούς τύπου (soli), στην οποία προστίθενται εναρκτήριο, ενδιάμεσο και καταληκτικό ritornello (tutti).

⁹⁹¹ Odenkirchen, ό.π., σ. 62 και 64.

⁹⁹² Küster, ό.π., σ. 96-97.

⁹⁹³ Ό.π., σ. 97 και 109.

⁹⁹⁴ Roeder, ό.π., σ. 99-100.

⁹⁹⁵ Ό.π., σ. 100.

⁹⁹⁶ White, ό.π., σ. 82.