

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη

Οι διαφορετικοί τύποι σονάτας

Ο όρος “μορφή σονάτας” είναι ένας από τους ευρύτερα διαδεδομένους στα πεδία της μορφολογίας και της ανάλυσης, ιδίως όσον αφορά στην εξέταση έργων της κλασικής περιόδου.¹ Παρ’ όλα αυτά, το ακριβές του περιεχόμενο αποτέλεσε και εξακολουθεί εν

¹ Στην Ελλάδα, ο ξενόγλωσσος όρος “Sonatenform”, “sonata form” κ.ο.κ. συχνά αποδίδεται επίσης ως “φόρμα σονάτα”, “φόρμα σονάτας” είτε ακόμη “μορφή σονάτα”. Επιθυμώ εδώ να διευκρινίσω εξ αρχής γιατί θεωρώ ατυχείς και ακατάλληλες προς χρήση τις τρεις αυτές απόπειρες μεταφραστικής απόδοσης στα ελληνικά, προτείνοντας στην θέση τους την αποκλειστική αναφορά στην “μορφή σονάτας”. Το πρώτο ζήτημα αφορά σε μια συντακτική παρατήρηση. Όλες οι παραπάνω εκφράσεις συνιστούν ονοματικά σύνολα λέξεων αποτελούμενα από δύο ουσιαστικά. Σύμφωνα με τους συντακτικούς κανόνες της ελληνικής γλώσσας, το δεύτερο ουσιαστικό προσδιορίζει το πρώτο, από το οποίο και εξαρτάται νοηματικά. Οι περιπτώσεις ομοιόπρωτου προσδιορισμού περιορίζονται ως επί το πλείστον σε δείγματα παράθεσης (π.χ. η *σονάτα*, μια μουσική *μορφή*) ή επεξήγησης (π.χ. η κυριότερη μουσική *μορφή* του κλασικισμού, η *σονάτα*), ενώ σπανιότερα αναφέρονται σε προσδιορισμό μέτρου, τοπικής ή χρονικής έκτασης κ.ά. Έτσι, η σύνδεση δύο ουσιαστικών καθίσταται εφικτή πρωτίστως με έναν ετερόπρωτο προσδιορισμό, όπου το δεύτερο ουσιαστικό, εκείνο δηλαδή που προσδιορίζει το πρώτο, τίθεται συνήθως στην γενική πτώση ή (σπανιότερα) στην αιτιατική. Επομένως, εκφράσεις όπως “φόρμα σονάτα” και “μορφή σονάτα” είναι προφανώς ασύντακτες και προέρχονται από άμεση (και ατυχεστάτη) μεταφορά στα ελληνικά του αγγλικού “sonata form”, καθ’ ότι στην αγγλική γλώσσα – ως γνωστόν – τα ουσιαστικά στερούνται πτώσεων, οπότε η παρατακτική αυτή σύνταξη εμφανίζεται περίπου ως “αναγκαίο κακό”. Αντιθέτως, στην γερμανική γλώσσα (η συντακτική οργάνωση της οποίας παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με την αρχαία ελληνική – όπως π.χ. στην χρήση της δοτικής πτώσεως ή του απαρεμφάτου σε μια σειρά περιπτώσεων) ο ονοματικός προσδιορισμός εμφανίζεται ως ετερόπρωτος και εν προκειμένω επίσης στην γενική, ενώ ο όρος “Sonatenform” συνιστά περαιτέρω ένα από τα άπειρα παραδείγματα της τυπικής γερμανικής συγχωνεύσεως δύο ουσιαστικών σε μια σύνθετη λέξη, όπου το κύριο ουσιαστικό τίθεται στο τέλος και προηγείται ο ετερόπρωτος προσδιορισμός του: έτσι, το ουσιαστικό *Form* προσδιορίζεται από το *Sonate* (το οποίο προς τον σκοπό αυτόν τίθεται σε γενική πτώση άνευ άρθρου, ως “Sonaten-”): εάν ωστόσο η σύνθετη αυτή λέξη αναλυθεί στα συστατικά της, τότε το ονοματικό σύνολο ταυτίζεται συντακτικώς με την ελληνική του απόδοσης, δηλαδή ως “Form der Sonate” ή “μορφή [της] σονάτας”. Για τις ανωτέρω παρατηρήσεις επί των συντακτικών κανόνων της ελληνικής γλώσσας, παραπέμπω στο πόνημα του Κέντρου Εκπαιδευτικών Μελετών και Επιμόρφωσης, *Συντακτικό της Νέας Ελληνικής (Α’, Β’ και Γ’ Γυμνασίου)*, Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων, Αθήνα 1988 (11^η έκδοση), σ. 32-40. – Μένει εντούτοις να αποσαφηνισθεί η προτίμηση του όρου “μορφή” αντί του όρου “φόρμα”, δηλαδή του κύριου ουσιαστικού που προσδιορίζεται περαιτέρω από την έννοια “σονάτα”. Στο έργο του Εμμανουήλ Κριαρά, *Νέο Ελληνικό Λεξικό της σύγχρονης δημοτικής γλώσσας (γραφτής και προφορικής)*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1995, μεταξύ των 20 (!) διαφορετικών εννοιών που εμπεριέχει το λήμμα “μορφή” (στην σ. 896), η υπ’ αριθμόν 16 αναφέρεται γενικά σε καλλιτεχνήματα και λογοτεχνικά έργα, στα οποία η μορφή αντιπροσωπεύει «το σύνολο των μεθόδων και των παραστατικών μέσων με τα οποία δίνεται η εξωτερική τους εμφάνιση, η κατασκευή ή η σύνθεσή τους, σε αντιδιαστολή με την ιδέα που εκφράζουν, το θέμα ή το περιεχόμενό τους», ενώ η υπ’ αριθμόν 19 αφορά ειδικά στην μουσική, για την οποία ως μορφή θεωρείται «α) η δομή, το σχέδιο σύνθεσης ενός μουσικού έργου, β) το μουσικό είδος (σπουδή, κοντσέρτο, μπαλάντα κ.λπ.), γ) η φιλολογική, θρησκευτική, χορογραφική, τεχνική, κ.λπ., προέλευση του έργου». Στο λήμμα “φόρμα” (ό.π., σ. 1448), αντιθέτως, περιλαμβάνονται οι έννοιες του “σχήματος”, του “καλουπιού” και της “μορφής”, όπως αυτή εκδηλώνεται σε καλλιτεχνικά έργα (με παραπομπή στην προαναφερόμενη 16^η ερμηνεία της “μορφής”). Συνοψίζοντας λοιπόν τα παραπάνω, παρατηρούμε ότι: α) η “μορφή” και η “φόρμα” χρησιμοποιούνται για τις καλές τέχνες και την λογοτεχνία ως συνώνυμες σε αντιδιαστολή προς την έννοια του “περιεχομένου”, παραπέμποντας σαφώς στην γνωστή από τον 19^ο αιώνα προβληματική περί της μορφής και του περιεχομένου στο έργο τέχνης· β) για την μουσική ειδικά, η “μορφή” ταυτίζεται με την “δομή” και τον “σχεδιασμό” ενός συνθέματος (ενόσω ο όρος “φόρμα” δεν αναφέρεται εδώ ρητώς), αλλά στην συνέχεια επιχειρείται ένας επιφανειακός συσχετισμός της “μορφής” αφ’ ενός με το “μουσικό είδος” και αφ’ ετέρου με διάφορες (αρκετά ασαφείς) εξώμουσικές παραμέτρους. Στο λεξικογραφικό έργο του Ινστιτούτου Νεοελληνικών Σπουδών (του Ιδρύματος Μανώλη Τριανταφυλλίδη), *Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1998, το λήμμα “μορφή” (σ. 872-873) περιλαμβάνει τις ίδιες περίπου πληροφορίες: ως “μορφή” ορίζεται, μεταξύ άλλων, «το σύνολο των εκφραστικών μέσων κάθε καλλιτεχνικού

πολλοί να αποτελεί αντικείμενο σημαντικών προστριβών μεταξύ των θεωρητικών. Στο κεφάλαιο αυτό θα μας απασχολήσει λοιπόν εκτενώς η ιστορική προοπτική της “μορφής σονάτας” (όπως αυτή κατανοήθηκε και διατυπώθηκε κατά το δεύτερο ήμισυ του 18^{ου} αιώνας, κατά τον 19^ο αλλά και κατά τον 20^ό αιώνα), ενώ παράλληλα θα καταδειχθεί με ιδιαίτερη έμφαση η μακροδομική της πολυδιαστατότητα.

Κεντρικής σημασίας διαπίστωση συνιστά πράγματι το ότι ιστορικά ουδέποτε υπήρξε μία και μοναδική *μορφή σονάτας* αλλά αρκετές διαφορετικές *μορφές σονάτας*, όπως εύστοχα κατέδειξε, μεταξύ άλλων, ο Charles Rosen – τουλάχιστον με την επιλογή του τίτλου *Sonata Forms* για μια από τις γνωστότερες συμβολές επί του ζητήματος αυτού κατά τον 20^ό αιώνα.²

έργου», ενώ ως συνώνυμό της δίδεται η λέξη “φόρμα” και επιπλέον αντιδιαστέλλεται προς την έννοια του “περιεχομένου”. περαιτέρω, η “μορφή” ταυτίζεται και εδώ εσφαλμένως με το “είδος” ή τον “τύπο” και ως παράδειγμα αναφέρεται η έκφραση “μουσικές μορφές”. Στο λήμμα “φόρμα” (ό.π., σ. 1434), εξ άλλου, παρέχονται οι ερμηνείες της “εξωτερικής μορφής” και του “σχήματος” με το οποίο εμφανίζεται κάτι, ενώ επαναλαμβάνεται ο ορισμός της “μορφής” όσον αφορά στα καλλιτεχνικά έργα και δίνεται ως παράδειγμα η έκφραση “νέες μουσικές φόρμες”. Ως προς την ετυμολογία, τώρα, των όρων αυτών αναφέρεται ότι η μεν “μορφή” είναι αρχαία λέξη, αλλά σήμερα χρησιμοποιείται ως σημασιολογικό δάνειο από το γαλλικό “forme” και το γερμανικό “Gestalt” (ό.π., σ. 873), ενώ η λέξη “φόρμα” προέρχεται από το λατινικό “forma” που ίσως προέκυψε από τον αρχαιοελληνικό όρο “μορφή” μέσω των ετρουσκικών (ό.π., σ. 1434). Η άποψη του Γεωργίου Μπαμπινιώτη, στο *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας, με σχόλια για τη σωστή χρήση των λέξεων*, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα 1998, συνίσταται σε αντίστοιχες ερμηνευτικές προσεγγίσεις: η “μορφή” (σ. 1130) στον λόγο και την τέχνη ορίζεται ως «ο τρόπος εκφράσεως και γενικότερα η εξωτερική υφή, κατ’ αντιδιαστολή προς την ιδέα ή το εννοιολογικό περιεχόμενο», ενώ ως συνώνυμά της αναφέρονται η “φόρμα”, το “ύφος”, το “στιλ” και η “έκφραση” (!) και ως αντίθετο το “περιεχόμενο”. Για την “φόρμα” (ό.π., σ. 1918-1919), εξ άλλου, δίνονται οι έννοιες του “σχήματος ενός πράγματος”, του “καλουπιού” και – ειδικά για τα καλλιτεχνικά έργα – της “μορφής”. Όσον αφορά δε στην ετυμολογία των λέξεων αυτών, ο Μπαμπινιώτης δίνει τις ακόλουθες πληροφορίες: α) η “μορφή” προέρχεται πιθανόν από το αρχαιοελληνικό “μέρφος”, ενώ το “forma” διευκρινίζεται ότι συνιστά δάνειο με την μεσολάβηση της ετρουσκικής γλώσσας (ό.π., σ. 1130), και β) η “φόρμα” προέρχεται από το λατινικό και ιταλικό “forma” που σημαίνει “μορφή” και “σχήμα” (ό.π., σ. 1919). – Σκόπιμα παρέθεσα σε αυτό το σημείο τους παραπάνω ορισμούς με τόσες λεπτομέρειες, για να δείξω ότι όλα τα σύγχρονα νεοελληνικά (μη-εξειδικευμένα) λεξικά χρησιμοποιούν ουσιαστικά τις έννοιες “μορφή” και “φόρμα” ως συνώνυμα, ταυτίζοντας παράλληλα τους όρους “μορφή”, “είδος” και “ύφος” – για μια συνοπτική αλλά σαφή διάκριση των τριών αυτών βασικών εννοιών στην μουσική, βλ. Εκατερίνα Μιχαήλοβα Τσαριόβα, “Το στιλ [ύφος] στη μουσική” (μετάφραση: Γιώργος Π. Πλουμπιδής), *Μουσικολογία* 17, Εξάντας, Αθήνα 2003, σ. 25-35 – και εμμένοντας στην διάκριση της “μορφής” από το “περιεχόμενο” στην τέχνη. Παρ’ όλα αυτά, η σύγχρονη μουσική ανάλυση και αντίληψη δεν δέχεται μια τόσο απλοϊκή διάκριση, αφού ήδη από την εποχή του Eduard Hanslick (*Vom Musikalisch-Schönen*, 1854· σε ελληνική μετάφραση και επίμετρο του Μάρκου Τσέτσου: *Για το ωραίο στη μουσική*, Εξάντας, Αθήνα 2003) η “μορφή” έχει προσλάβει μια διάσταση που, ενσωματώνοντας το αμιγώς μουσικό “περιεχόμενο” ενός έργου, απομακρύνεται πλέον από την επιφανειακή, εξωτερική “φόρμα”. Θα μπορούσαμε επομένως να αντιληφθούμε την έννοια της “φόρμας” ως συνώνυμη ίσως του μηχανιστικού και άτεγκτου “καλουπιού”, του μαθητικού μορφολογικού “μοντέλλου”, του “εξωτερικού σχήματος”, ενώ εκείνη της “μορφής” ως του αποτελέσματος ενός συνδυασμού των θεωρητικών επιταγών μιας συγκεκριμένης “φόρμας” (ή καλύτερα ενός “δομικού προτύπου”) με το σύνολο των εφαρμοζόμενων συνθετικών τεχνικών και υφολογικών μέσων αλλά και των συνεπειών που απορρέουν από την φύση αυτών καθ’ εαυτών των μουσικών “ιδεών” (θεμάτων) που επιλέγονται για ένα συγκεκριμένο κάθε φορά μουσικό έργο. Στον βαθμό λοιπόν που η θεωρία περί της σονάτας (όπως θα δούμε στην συνέχεια) ουδόλως περιορίζεται στην υπόδειξη του “εξωτερικού σχήματος” ενός μουσικού κομματιού, αλλά διερευνά κυρίως τις πολύπλευρες σχέσεις που διαμορφώνονται στο εσωτερικό του, επιχειρώντας να συλλάβει την “δυναμική” του εκάστοτε μακροδομικού σχεδιασμού, η έκφραση “φόρμα σονάτας” συνιστά κατ’ ουσίαν έναν εμπαιγμό που υποβαθμίζει τα περιεχόμενα της “μορφής σονάτας” σε ένα εξαιρετικά αφαιρετικό σχήμα, το οποίο δεν παρέχει καν την δυνατότητα διάκρισης της τριμερούς μορφής σονάτας από μια τριμερή ασματική μορφή του τύπου A B A! Ας υποδειχθεί, τέλος, ότι η χρήση της έκφρασης “φόρμα σονάτας” στην θέση της “μορφής σονάτας” μπορεί να θεωρηθεί ως ένα είδος γλωσσικού αντιδανείου, αμφίβολης κατά τα λοιπά αποτελεσματικότητας στο πλαίσιο μιας πραγματικά λειτουργικής μουσικής ορολογίας: διότι στην μουσική τέχνη ο άυλος ήχος δεν χύνεται σε καλούπια, προκειμένου να παραχθεί με αυτόν τον τρόπο κάποια “φόρμα”, αλλά αντιθέτως το σύνολο των μουσικών και περιεχομένων αποτελεσμάτων υφολογικών τεχνικών σε μια “μορφή”, διαμορφώνοντας συνεπώς όχι ένα απλό σκίτσο αλλά ένα γνήσιο έργο τέχνης.

² Charles Rosen, *Sonata Forms*, W. W. Norton & Company, New York – London 1988 (revised edition). Στον πρόλογο (σ. ix-x), ο συγγραφέας αναφέρει χαρακτηριστικά: «Ο τίτλος του βιβλίου αυτού είναι στον πληθυντικό

Πόσοι διαφορετικοί “δομικοί τύποι σονάτας” θα μπορούσαν ωστόσο να διακριθούν; Σίγουρα, το πρώτο πράγμα που έρχεται στο μυαλό οποιουδήποτε ακούει τον όρο “μορφή σονάτας” είναι ο κανονιστικός μακροδομικός τύπος που συνίσταται σε τρεις βασικές ενότητες, την *έκθεση*, την *επεξεργασία* και την *επανεκθεση* (μία τέταρτη, η *coda*, παραμένει πάντοτε προαιρετική). Πέραν όμως του παραπάνω τύπου σονάτας, υφίστανται και άλλες δυνατότητες που σε αμιγώς θεωρητικό επίπεδο μπορούν να προκύψουν δια της απαλοιφής, της συγχωνεύσεως ή της προσθήκης δομικών ενοτήτων είτε τμημάτων³ στην βασική αυτή ακολουθία *εκθέσεως – επεξεργασίας – επανεκθέσεως*.⁴ Μια διάκριση σε πρώτο επίπεδο μπορεί συνεπώς να οδηγήσει στην ακόλουθη συστηματική ταξινόμηση:

- α) Τύπος (μορφή) σονάτας με τρεις ενότητες: *έκθεση – επεξεργασία – επανεκθεση*.
- β) Τύπος (μορφή) σονάτας με δύο ενότητες, λόγω συγχωνεύσεως των λειτουργιών της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως* σε μία ενιαία δεύτερη ενότητα και επιπροσθέτως με μερική απαλοιφή των περιεχομένων της *επανεκθέσεως*: *έκθεση – “επεξεργασία” + τμηματική “επανεκθεση”*.
- γ) Τύπος (μορφή) σονάτας με δύο ενότητες, λόγω της πλήρους απαλοιφής της *επεξεργασίας*: *έκθεση – επανεκθεση*.
- δ) Τύπος (μορφή) σονάτας με τρεις ενότητες και με ανάμειξη στοιχείων της μορφής ρόντο: *έκθεση* (διευρυμένη κατά το πρότυπο του ρόντο, με μία τονική επαναφορά του κυρίου θέματος) – *επεξεργασία – επανεκθεση*.
- ε¹) Τύπος (μορφή) σονάτας που συνδυάζει την χαρακτηριστική αντιπαράθεση ορχηστρικών τμημάτων (“*tutti*”) και σολιστικών ενοτήτων (“*solo*”) του είδους του κοντσέρτου με τον προαναφερόμενο (τριμερή) πρώτο τύπο (α): *tutti 1 – solo 1 (έκθεση) – tutti 2 – solo 2 (επεξεργασία) – tutti 3 – solo 3 (επανεκθεση) – tutti 4*.
- ε²) Τύπος (μορφή) σονάτας που συνδυάζει την χαρακτηριστική αντιπαράθεση ορχηστρικών τμημάτων και σολιστικών ενοτήτων του είδους του κοντσέρτου με τον προαναφερόμενο (διμερή) δεύτερο τύπο (β): *tutti 1 – solo 1 (έκθεση) – tutti 2 – solo 2 (“επεξεργασία” + τμηματική “επανεκθεση”) – tutti 3*.
- ε³) Τύπος (μορφή) σονάτας που συνδυάζει την χαρακτηριστική αντιπαράθεση ορχηστρικών τμημάτων και σολιστικών ενοτήτων του είδους του κοντσέρτου με τον προαναφερόμενο (διμερή) τρίτο τύπο (γ): *tutti 1 – solo 1 (έκθεση) – tutti 2 – solo 2 (επανεκθεση) – tutti 3*.

Για όλους τους παραπάνω δομικούς τύπους υπάρχει επαρκής αριθμός παραδειγμάτων στα αργά μέρη του υπό εξέταση κλασσικού ρεπερτορίου. Ένας ακόμη τύπος σονάτας (“ε⁴”),

[αριθμό]. Αυτό αποσκοπεί στο να δοθεί έμφαση στο γεγονός ότι αυτό που επρόκειτο τελικά να καταστεί ο κανονιστικός τύπος της μορφής σονάτας ανεπτύχθη από κοινού με άλλες μορφές, οι οποίες αλληλοεπιρρέαστηκαν και υπήρξαν, στην πραγματικότητα, ανεξάρτητες. Επιπροσθέτως, έχω αφιερώσει κάποιο χώρο στα είδη της οπερατικής άριας και του κοντσέρτου: η ανάπτυξη μιας ποικιλίας συναφών μορφών σονάτας εκτείνεται πέραν των περιοχών της συμφωνίας, της μουσικής δωματίου και της σονάτας για σόλο όργανα. Χωρίς την άρια και το κοντσέρτο, η ιστορία των μορφών σονάτας είναι απλά εντελώς αδιανόητη».

³ Διευκρινίζεται στο σημείο αυτό ότι οι όροι “ενότητα” και “τμήμα” αντιστοιχούν αυστηρά σε διαφορετικά περιεχόμενα. Η “ενότητα” συνιστά μια μακροδομική οντότητα, όπως είναι π.χ. η *έκθεση* μιας μορφής σονάτας, η *μεσαία ενότητα Β* μιας τριμερούς ασματικής μορφής (Α Β Α) ή ένα πλήρες *επεισόδιο* μιας μορφής ρόντο. Αντιθέτως, ως “τμήμα” εκλαμβάνεται ένα μικρότερο τεμάχιο εντός μιας ευρύτερης μακροδομικής *ενότητας*, όπως π.χ. το τμήμα της *μεταβάσεως* στην *έκθεση* μιας μορφής σονάτας ή ένας αριθμός παρατακτικών *τμημάτων* (α, β, γ κ.ο.κ.) στο πλαίσιο μιας ενότητας οποιασδήποτε μορφής.

⁴ Εννοείται ότι η παρούσα θεώρηση, στην οποία ο τριμερής τύπος σονάτας εκλαμβάνεται ως βασικός και οι υπόλοιποι ως παράγωγά του, έχει παραστατική και μόνον αξία, καθώς αποσκοπεί στο να καταστήσει ευληπτότερες τις σχέσεις ανάμεσα στους διαφορετικούς τύπους σονάτας κατά τρόπον συστηματικό και δεν ανταποκρίνεται στην ιστορική εξέλιξη των μορφών αυτών – τόσο στην πράξη όσο και στην θεωρία.

ο οποίος θα μπορούσε θεωρητικά να συνδυάζει τρόπον τινα τα δομικά χαρακτηριστικά του κοντσέρτου με την ανάμειξη στοιχείων των μορφών σονάτας και ρόντο του (τριμερούς) τέταρτου τύπου (δ), είναι μεν ανιχνεύσιμος σε μεμονωμένες περιπτώσεις αργών και γρήγορων καταληκτικών μερών κοντσέρτων, οι οποίες εντούτοις δεν αιτιολογούν επαρκώς την αναγκαιότητα σύστασης ενός ξεχωριστού μακροδομικού προτύπου.⁵

Απαραίτητο επομένως συστατικό κάθε μορφής σονάτας είναι η ενότητα της *εκθέσεως*, στην οποία και οφείλεται κατά το μεγαλύτερο μέρος η συγγένεια των παραπάνω δομικών τύπων. Αντιθέτως, η *επεξεργασία* και η *επανεκθεση* μπορούν κάλλιστα να υποστούν δραστηκές περικοπές, να απαλειφθούν εντελώς είτε να συγχωνευθούν σε μία ενιαία μακροδομική ενότητα: σε κάθε περίπτωση όμως, οι ελάχιστες προδιαγραφές για την σύσταση και την αναγνώριση μιας οποιασδήποτε μορφής σονάτας περιλαμβάνουν την παρουσία μιας πλήρους ή τμηματικής *επανεκθέσεως* ή – σε περίπτωση πλήρους απαλοιφής της – την υποχρεωτική εμφάνιση *επεξεργασίας*.⁶ Οι δύο τελευταίοι τύποι σονάτας, εξ άλλου, προκύπτουν από τον συνδυασμό των προδιαγραφών των τριών πρώτων με στοιχεία άλλων μορφοπλαστικών αρχών (του ρόντο) και ειδολογικών χαρακτηριστικών (του κοντσέρτου) που διευρύνουν σημαντικά τις “αμιγείς” – ούτως ειπείν – μορφές σονάτας και τις καθιστούν “μεικτές” μακροδομικές οντότητες. Ας σημειωθεί επίσης ότι ορισμένες δυνατότητες ουσιαστών δομικών μεταβολών στο πλαίσιο της *επεξεργασίας* και κυρίως της *επανεκθέσεως* δεν εκλαμβάνονται ως μακροδομικά κριτήρια σύστασης και άλλων ανεξάρτητων δομικών τύπων σονάτας, παρά μόνον ως “μικροδομικής ισχύος” παράγοντες που επιφέρουν “εσωτερικές” τροποποιήσεις στα προαναφερόμενα βασικά μορφολογικά πρότυπα.

Η διερεύνηση των τριών πρώτων τύπων σονάτας κρίνεται σκόπιμο να γίνει από κοινού, δεδομένου του ότι η πρώτη ενότητα και των τριών (*έκθεση*) ακολουθεί τις ίδιες ακριβώς προδιαγραφές, ενώ η περαιτέρω εξέλιξή τους βασίζεται κατά το μάλλον ή ήττον στην επιλεκτική αξιοποίηση ενός κοινού αποθέματος δομικών αρχών και λειτουργιών. Επιπροσθέτως, οι σχετικές αναφορές στην θεωρία του 18^{ου} και των αρχών του 19^{ου} αιώνας δεν προβαίνουν σε συστηματική διάκριση των δομικών αυτών προτύπων, πράγμα που τελικά επιχειρείται μόνον από τα μέσα περίπου του 19^{ου} αιώνας και έπειτα, την περίοδο δηλαδή κατά την οποία διαμορφώνεται τόσο η επιστήμη της μουσικολογίας όσο και ο κλάδος της μουσικής μορφολογίας και ανάλυσης. Από την άλλη πλευρά, οι δύο τελευταίοι, “μεικτοί” δομικοί τύποι σονάτας θα μας απασχολήσουν μεμονωμένα, αφού η κατανόησή τους προϋποθέτει ούτως ή άλλως την ενδελεχή εξέταση των τριών “απλών” μορφών σονάτας.

⁵ Η μοναδική σχετική περίπτωση αργού μέρους (στο *κοντσέρτο για δύο lire organizzate σε Ντο-μείζονα* Hob. VIIh: 1 του Haydn) θα μας απασχολήσει ειδικότερα στο τρίτο κεφάλαιο. Από την άλλη πλευρά, στα finale κοντσέρτων ιδίως του Mozart που ακολουθούν τον σύνθετο αυτόν δομικό τύπο σονάτας και ρόντο (δ), παρατηρείται ότι η λειτουργική αντιπαράθεση ορχηστρικών και σολιστικών ενοτήτων τίθεται πλέον στο περιθώριο, αφού ουσιαστικά *αφομοιώνεται* πλήρως στο πλαίσιο των τριών βασικών ενοτήτων του συγκεκριμένου μακροδομικού προτύπου! Είναι άλλωστε ενδεικτικό το ότι ακόμη και το πρώτο tutti, που προηγείται της σολιστικής *εκθέσεως*, αφ’ ενός μεν ανοίγει κατά κανόνα με μια φράση παιγμένη από τον σολίστα και αφ’ ετέρου περιορίζεται στο υλικό του κυρίου θέματος και ενδεχομένως της κατακλείδας ολόκληρου του μέρους: μια “εξαιρετική” περίπτωση (Mozart, *κοντσέρτο για πιάνο σε Ντο-μείζονα* KV 387b / 415, τρίτο μέρος) θα μας απασχολήσει αργότερα, με αφορμή την συζήτηση περί της “σονάτας-ρόντο”. Υπό μίαν έννοια, λοιπόν, τα τρίτα μέρη των ώριμων κοντσέρτων του Mozart αποδεικνύονται ίσως προοδευτικότερα των δύο πρώτων (του αρχικού γρήγορου και του μεσαίου αργού μέρους), διότι, χωρίς να εγκαταλείπουν την σονατοειδή τους οργάνωση (όπως συμβαίνει σταδιακά στα αργά μέρη), προκαταλαμβάνουν την άρση των τυπικών αντιπαράθεσεων ανάμεσα στο “tutti” και το “solo”, που απασχόλησε έκτοτε με ιδιαίτερη έμφαση τους συνθέτες της ρομαντικής περιόδου καθ’ όλην την διάρκεια του 19^{ου} αιώνας.

⁶ Οι σονάτες με *έκθεση* και *επεξεργασία* αλλά χωρίς *επανεκθεση* δεν εκλαμβάνονται ως ολοκληρωμένες δομικές οντότητες, διότι βρίσκουν εφαρμογή μονάχα σε μέρη που διακόπτονται για να συνδεθούν άμεσα με το εκάστοτε επόμενο (κατά τον τρίτο τύπο άμεσης διασύνδεσης δύο μερών, σύμφωνα με όσα έχουν αναπτυχθεί στο δεύτερο παράρτημα του πρώτου κεφαλαίου): δεν συνιστούν επομένως έναν αυτόνομο τύπο σονάτας, παρά μόνο μια ενδιαφέρουσα “παραφθορά” – μάλλον, παρά “παραλλαγή” – του βασικού τριμερούς πρώτου τύπου (α).

Το ζήτημα της ορολογίας για όλους αυτούς τους ξεχωριστούς μορφολογικούς τύπους θα μας απασχολήσει επίσης στο πλαίσιο της ακόλουθης ιστορικής αναδρομής. Σε ένα πρώτο στάδιο βέβαια, είναι απαραίτητη η διάκριση ανάμεσα σε “σονάτα τριμερούς τύπου” ή “τριμερή τύπο σονάτας” (για τον τριμερή πρώτο τύπο), σε “σονάτα διμερούς τύπου” ή “διμερή τύπο σονάτας” (για τον διμερή δεύτερο) και σε “τύπο σονάτας χωρίς επεξεργασία” (για τον – επίσης διμερή – τρίτο τύπο)· στον μεικτό τέταρτο τύπο, εν συνεχεία, εύκολα μπορεί να αποδοθεί ο χαρακτηρισμός “τύπος σονάτας-ρόντο”, όπως και στον πέμπτο εν γένει η ονομασία “τύπος σονάτας κοντσέρτου”. Η πραγμάτευση των μορφών σονάτας μέσα από τα κυριότερα θεωρητικά συγγράμματα των δύομισυ τελευταίων αιώνων περιλαμβάνει ασφαλώς και τον σχολιασμό προτάσεων ορολογίας που έχουν κατά καιρούς γίνει από σημαντικούς ερευνητές. Παρ’ όλα αυτά, οι τελικές τοποθετήσεις επί του ζητήματος αυτού θα κατατεθούν μόνο στα τελικά συμπεράσματα του κεφαλαίου, αφ’ ότου δηλαδή ληφθεί υπ’ όψιν το σύνολο της σχετικής επιχειρηματολογίας. Όσον αφορά δε στην ορολογία για συγκεκριμένες ενότητες, τμήματα, συνθετικές τεχνικές κ.λπ., χρησιμοποιείται πρωτίστως η φρασεολογία των πηγών, αλλά σταδιακώς κερδίζουν έδαφος οι όροι που έχουν πλέον επικρατήσει στις μέρες μας. Η κυριότερη εξαίρεση έχει να κάνει με τις γνωστές ήδη μακροδομικές ενότητες, οι οποίες για συστηματικούς λόγους, αλλά και χάριν απόλυτης σαφήνειας, αναφέρονται κατά κανόνα ως *έκθεση*, *επεξεργασία*, *επανάκθεση* και *coda*, ακόμη και σε συνάφεια με θεωρητικά κείμενα του 18^{ου} και του 19^{ου} αιώνας, ενόσω δηλαδή οι παραπάνω όροι δεν είχαν ακόμη καθιερωθεί.