

Οι τρεις πρώτοι τύποι σονάτας μέσα από τα θεωρητικά συγγράμματα του 18^{ου} αιώνας

Ένας από τους πρώτους θεωρητικούς του 18^{ου} αιώνας που αναφέρεται στην δομική οργάνωση της σονάτας – ως μορφής, δηλαδή, και όχι μόνον ως είδους, όπως συνήθως συνέβαινε τότε – είναι ο Johann Alolph Scheibe (1708-1776). Παρά το γεγονός ότι το κείμενο που θα μας απασχολήσει εδώ ανάγεται στα 1739, δηλαδή σε μια εποχή κατά την οποία μόλις που είχε αρχίσει να καλλιεργείται η πρώιμη κλασσική τεχνοτροπία, αξίζει να παρατηρήσουμε ότι ο Scheibe (γνωστός κυρίως από την δριμυία κριτική που άσκησε στον Johann Sebastian Bach) διαφοροποιεί σαφέστατα τον προσανατολισμό του σε σχέση με άλλους διάσημους συγχρόνους του (όπως π.χ. τον Johann Mattheson), αναφερόμενος σε τεχνικές σύνθεσης που αφορούν στο “νέο ύφος” της περιόδου εκείνης. Γράφει λοιπόν, μεταξύ άλλων, ο Scheibe:

Για την διαμόρφωση των συμφωνιών γενικά διαθέτει κανείς δύο είδη τρόπων. Χωρίζει δηλαδή κανείς τα μέρη καθ’ εαυτά σε ορισμένες περιόδους ή κλειστά τμήματα, είτε πάλι τα διαμορφώνει χωρίς αυτά τα κλειστά τμήματα. Μπορεί έτσι να επιτρέψει κανείς σε ένα μέρος να συνεχισθεί χωρίς να γίνει αντιληπτός ένας ορισμένος διαχωρισμός ανάμεσα στο πρώτο και το δεύτερο τμήμα, [επομένως] χωρίς διακοπή μέχρι την κύρια [τελική] πτώση· εξ άλλου, τόσο καθ’ ένα ζωηρό ή γρήγορο μέρος, όσο και ένα αργό, μπορεί να συσταθεί χωρίς κάποιον ιδιαίτερο διαχωρισμό και χωρίς επανάληψη του πρώτου τμήματος. Όταν ένα μέρος διαιρείται σε δύο τμήματα και κατά συνέπεια συνίσταται σε κλειστές περιόδους, τότε κάθε τμήμα πρέπει να έχει την ιδιαίτερή του συνοχή. Ξεκινά λοιπόν κανείς με την κύρια έμπνευση [ιδέα] και συνεχίζει κατόπιν αυτής με διάφορα – εν μέρει μεν απορρέοντα από αυτήν, εν μέρει δε συνδεόμενα με αυτήν – πλάγια θέματα, έως ότου φθάσει σε κάποια άλλη και συγκεκριμένη τονικότητα, στην οποία μπορεί να πραγματοποιήσει μια πτώση. Έτσι ολοκληρώνεται το πρώτο τμήμα ενός γρήγορου μέρους μιας συμφωνίας, που εφ’ όσον ξεκινά από κάποια μείζονα τονικότητα, τότε καταλήγει στην πέμπτη της τονικότητας [δεσπόζουσα], εάν όμως η [κύρια] τονικότητα είναι ελάσσονα, τότε ολοκληρώνει κανείς το πρώτο τμήμα κατά προτίμηση στην τρίτη [σχετική μείζονα], αλλά εν τέλει μπορεί επίσης να το κλείσει και στην [ελάσσονα] πέμπτη. Αυτή η πτώση όμως πρέπει να είναι απολύτως σαφής και συγχρόνως είναι αναγκαία στην ακολουθία των θεμάτων, προκειμένου η επανάληψη αυτού του τμήματος να καταστεί ευχάριστη και φυσική. Από εδώ ξεκινά κανείς

το δεύτερο τμήμα, πάλι με την κύρια έμπνευση [ιδέα], και προσανατολίζεται για την πραγματοποίηση του ιδίου [του δευτέρου τμήματος] με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ακρίβεια προς την κατασκευή και τις ιδέες του πρώτου τμήματος. Εντούτοις, διατηρεί κανείς και την ελευθερία να μεταβάλλει σε αυτό το τμήμα την τονικότητα περισσότερες από μία φορές, και μάλιστα στο μέσον του ιδίου αυτού [τμήματος] μπορεί και να οδηγηθεί ή να κάνει πτώση σε άλλες τονικότητες. Στο τέλος όμως πρέπει κανείς να διαμορφώσει την συνοχή [του συνόλου] ούτως, ώστε τελικά να επιστρέψει πάλι στην κύρια τονικότητα κατά τρόπον ζωνρό και αβίαστο και έτσι να μπορέσει να ολοκληρώσει το δεύτερο τμήμα.⁷

Οι αρχικές παρατηρήσεις του Scheibe αναφέρονται σε έναν τύπο σονάτας της εποχής του, στον οποίον η πρώτη ενότητα δεν ολοκληρώνεται με κάποια ισχυρή πτώση, ούτε επαναλαμβάνεται, αλλά οδηγεί απ' ευθείας στην επόμενη ενότητα.⁸ Η τακτική αυτή είναι συνηθισμένη σε γρήγορα, ως επί το πλείστον, μέρη συμφωνιών του Johann Stamitz (και γενικότερα της σχολής του Mannheim), καθώς και σε πολυάριθμες οπερατικές *sinfonie*, αλλά συναντάται σε πολύ λίγα έργα των Haydn και Mozart. Αντιθέτως, η δεύτερη περίπτωση, κατά την οποία διαμορφώνονται δύο κλειστές, ολοκληρωμένες αφ' εαυτές ενότητες (τις οποίες ο Scheibe αποκαλεί "τμήματα"), συνάντησε πολύ ευρύτερη εφαρμογή στον κλασικισμό με την πάροδο του χρόνου· ο Scheibe αναφέρεται πάντως στην επανάληψη μόνον της πρώτης εκ των δύο ενοτήτων και αφήνει αδιευκρίνιστη τυχόν δυνατότητα ανάλογης αντιμετώπισης και της δεύτερης.

Η περιγραφή του Scheibe περιλαμβάνει αναφορές στα θεματικά περιεχόμενα αλλά και στον τονικό σχεδιασμό των δύο ενοτήτων. Η θεματική παράμετρος περιστρέφεται γύρω από την έννοια της "κύριας ιδέας", η οποία όχι μόνον παρουσιάζεται στην αρχή κάθε ενότητας, αλλά επιπλέον φαίνεται να επιρρεάζει κατά το μάλλον ή ήττον και τα ακόλουθα "πλάγια" θέματα, τα οποία είτε προκύπτουν από μοτιβικά στοιχεία της κύριας ιδέας είτε συνδυάζουν νέο θεματικό υλικό με αυτήν – αν όντως μπορούμε να ερμηνεύσουμε κατ' αυτόν τον τρόπο τις αρκετά υπαινικτικές σχετικές αναφορές του Scheibe. Αδιαμφισβήτητο, παρ' όλα αυτά, είναι το γεγονός ότι η αρχική ιδέα αντιμετωπίζεται ως το πρωτεύον θεματικό στοιχείο της μορφής, ενώ ό,τι ακολουθεί αντιμετωπίζεται *a priori* ως δευτερεύον και μάλιστα εξαρτημένο (σε κάποιον βαθμό) από αυτήν: το αίτημα του μπαρόκ για ενότητα του συναισθήματος σε ένα κομμάτι, χάρη στον δεσπίζοντα ρόλο του (μοναδικού) κυρίου θέματος, παραμένει προφανώς σε ισχύ! Η διάρθρωση των δύο ενοτήτων γίνεται κατ' αναλογίαν, αφού τα θεματικά στοιχεία της δεύτερης οφείλουν να μην παρεκκλίνουν ιδιαίτερα από τον σχεδιασμό της πρώτης. Με αυτό πάντως, υποδηλώνεται ότι οι δύο ενότητες δεν μπορούν να είναι καθ' όλα ταυτόσημες και ότι ορισμένες διαφοροποιήσεις μεταξύ τους είναι εν τέλει αναπόφευκτες· εντούτοις, πιο συγκεκριμένες πληροφορίες πάνω σε αυτό το ζήτημα δεν παρέχονται.

Όσον αφορά στον τονικό σχεδιασμό, ο Scheibe αρκείται επίσης σε μια αρκετά αφαιρετική σκιαγράφιση. Εκείνο που τονίζεται ιδιαίτερα είναι η αναγκαιότητα της πτωτικής επικύρωσης ενός νέου τονικού κέντρου στο τέλος της πρώτης ενότητας καθώς και της αρχικής τονικότητας στο τέλος της δεύτερης. Έτσι, για την πρώτη ενότητα προβλέπεται μια πορεία από την μείζονα τονική προς την δεσπίζουσα της ή από την ελάσσονα τονική προς

⁷ Το συγκεκριμένο χωρίο δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά το 1739, σε φύλλο του εντύπου *Der critische Musikus* (Hamburg 1737-1740), και αναδημοσιεύθηκε το 1745 στην ομότιτλη συλλογική έκδοση των άρθρων του Scheibe που πραγματοποιήθηκε στην Λειψία. Η παρούσα μετάφραση βασίστηκε στην παράθεση του εν λόγω αποσπάσματος στο πλαίσιο της – πραγματικά ανεκτίμητης – μελέτης του Fred Ritzel, *Die Entwicklung der "Sonatenform" im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts*, Breitkopf & Härtel (Neue Musikgeschichtliche Forschungen, Bd. 1), Wiesbaden 1968, σ. 51. Μια συνοπτική παράφραση του ιδίου αποσπάσματος μπορεί κανείς να βρει και στο βιβλίο του William Stein Newman, *The Sonata in the Classic Era*, W. W. Norton & Company, New York – London 1983 (third edition), σ. 30.

⁸ Ο Ritzel (ό.π., σ. 52) αφήνει μάλιστα ανοικτό το ενδεχόμενο στην περίπτωση αυτή να μην υφίσταται κανένας δομικός διαχωρισμός σε πρώτη και δεύτερη μακροδομική ενότητα, αλλά να υφίσταται μονάχα μια ενιαία πορεία χωρίς ενδιάμεση τομή (πρωτική επικύρωση κάποιας δευτερεύουσας τονικότητας).

την σχετική ή την (επίσης ελάσσονα) δεσπόζουσά της. Από την νέα (δευτερεύουσα) αυτή τονικότητα εκκινεί στην συνέχεια η δεύτερη ενότητα, πλην όμως δεν αποσαφηνίζεται η μετέπειτα μετατροπική πορεία εντός της μέχρι την επαναπροσέγγιση της κύριας τονικότητας. Οι σχετικές υποδείξεις του Scheibe επιτρέπουν να διαφανεί ότι η μετατροπική πορεία της δεύτερης ενότητας είναι σαφώς πλουσιότερη της πρώτης από ποσοτικής και ποιοτικής απόψεως: οι μετατροπίες που λαμβάνουν εδώ χώραν είναι προφανώς περισσότερες σε αριθμό, ενώ οι τονικές σχέσεις που διαμορφώνονται μεταξύ τους είναι κατά πάσαν πιθανότητα πιο απομακρυσμένες σε σχέση με εκείνες της πρώτης ενότητας και επιπλέον υφίσταται η δυνατότητα πτωτικής επικύρωσης κάποιων εκ των νέων τονικοτήτων. Γι' αυτό ακριβώς ακολουθεί και η παραίνεση σχετικά με τον “ζωηρό” (δηλαδή ενεργητικό) και “αβίαστο” (ομαλό) τρόπο επαναφοράς της κύριας τονικότητας μετά την αρμονική περιπλάνηση.

Ουσιαστικά λοιπόν, ο Scheibe διακρίνει δύο ενότητες με κοινό θεματικό περιεχόμενο αλλά διαφορετική αρμονική λειτουργία.⁹ Σχηματικά, η θεώρησή του μπορεί να παρασταθεί ως εξής:

	Α΄ ενότητα	Β΄ ενότητα
Θεματικό υλικό	Κύριο θέμα – πλάγια θέματα	Κύριο θέμα – πλάγια θέματα
Αρμονικός σχεδιασμός (μείζων τρόπος)	$I \rightarrow V$	$V - x \rightarrow I$
Αρμονικός σχεδιασμός (ελάσσων τρόπος)	$i \rightarrow III \text{ ή } v$	$III \text{ ή } v - x \rightarrow i$

Ας προσεχθεί εδώ ότι μόνο το κύριο θέμα αντιστοιχεί σε συγκεκριμένα τονικά κέντρα, ενώ η μετέπειτα αρμονική πορεία των δύο ενότητων δεν προσδιορίζεται από συγκεκριμένα θεματικά στοιχεία, καθώς συμπίπτει με τα αγνώστου ποσότητας και ταυτότητας “πλάγια θέματα”.¹⁰ Επίσης, ενώ από θεματικής πλευράς οι δύο ενότητες δίνουν την εντύπωση μιας απόλυτα ισορροπημένης κατασκευής που “εκθέτει” και “επανεκθέτει” κοινό υλικό,¹¹ τα καιρία αρμονικά γεγονότα της συνολικής μορφής δεν κατανέμονται επί ίσοις όροις στις δύο ενότητες, όπως φαίνεται από την κατανομή τους στον ακόλουθο πίνακα:

Α΄ ενότητα	Β΄ ενότητα
1. Παρουσίαση της κύριας τονικότητας	1. Προέκταση της δευτερεύουσας τονικότητας
_____	2. Αρμονική περιπλάνηση (με ενδεχόμενη τονικοποίηση και άλλων περιοχών)
2. Διαδικασία απομάκρυνσης από την κύρια τονικότητα και προσέγγισης κάποιας δευτερεύουσας	3. Διαδικασία επαναπροσέγγισης (επαναφοράς) της κύριας τονικότητας
3. Επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητας	4. Επικύρωση της κύριας τονικότητας

Οι συνέπειες αυτής της συσώρευσης αρμονικών λειτουργιών στην δεύτερη ενότητα θα διαφανούν αργότερα, τόσο στην θεωρία όσο και στην συνθετική πράξη.

Ορισμένες πληροφορίες για την μορφή σονάτας παραδίδονται επίσης στο περίφημο σύγγραμμα του Johann Joachim Quantz (1697-1773) *Versuch einer Anweisung die Flöte*

⁹ Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 53.

¹⁰ Πρβλ. ό.π., σ. 52.

¹¹ Ό.π., σ. 54.

traversière zu spielen. Στην περιγραφή αυτή περιλαμβάνεται, μεταξύ άλλων, μια αναφορά σε «ωραία επιλεγμένα περάσματα προς το τέλος του πρώτου τμήματος, τα οποία συγχρόνως πρέπει να είναι διαμορφωμένα κατά τέτοιον τρόπο, ώστε να μπορεί κανείς πάλι με αυτά σε μεταφορά [σε άλλη τονικότητα] να ολοκληρώσει και το τελευταίο τμήμα».¹² Τα “περάσματα” του Quantz είναι ταυτόσημα με κάποια τουλάχιστον από τα “πλάγια θέματα” του Scheibe, γεγονός που σημαίνει ότι οι θεματικές αντιστοιχίες αφορούν όχι μόνο στην έναρξη των δύο μακροδομικών ενοτήτων, αλλά και στις καταλήξεις τους! Έτσι, παρ’ όλο που η έννοια μιας πλήρους θεματικής επανεκθέσεως δεν επιβεβαιώνεται ούτε σε αυτήν την περίπτωση,¹³ είναι σαφές ότι τα θεματικά περιεχόμενα που εκτίθενται σε μια δευτερεύουσα τονικότητα στην πρώτη ενότητα, οφείλουν κατόπιν να επανεκτεθούν στην κύρια τονικότητα στο πλαίσιο της δεύτερης ενότητας. Κατά συνέπεια, η παρατήρηση του Quantz έρχεται να υποστηρίξει το “αξίωμα” του Scheibe περί αναλογικού σχεδιασμού των δύο ενοτήτων: αμφότερες διαθέτουν κοινό θεματικό υλικό στην έναρξη και την κατάληξή τους, επομένως τα θεματικά τους περιεχόμενα διαφοροποιούνται μονάχα κάπου στο μέσον της πορείας τους.

Η σημαντικότερη πάντως συμβολή στην κατασκευή της μορφής σονάτας κατά τα μέσα του 18^{ου} αιώνας προέρχεται από τον Joseph Riepel (1709-1782), ο οποίος το 1755 δημοσίευσε στην Φρανκφούρτη και την Λειψία τον δεύτερο τόμο της θεωρητικής του πραγματείας *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: nicht zwar nach altmathematischer Einbildungs-Art der Zirkel-Harmonisten sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset*, που φέρει τον ιδιαίτερο τίτλο *Grundregeln zur Tonordnung insgemein*. Το σύγγραμμα αυτό έχει σαφώς πρακτικό προσανατολισμό (όπως με έμφαση σημειώνεται και στον κάπως μακροσκελή υπότιτλο ολόκληρης της σειράς): πρόκειται ουσιαστικά για ένα εγχειρίδιο σύνθεσης, γραμμένο υπό μορφήν διαλόγου ανάμεσα σε έναν καθηγητή και έναν μαθητή, το οποίο αντί για θεωρητικούς ορισμούς και επεξηγήσεις παρέχει πρωτότυπα μουσικά παραδείγματα και σχόλια επί αυτών.¹⁴ Εν προκειμένω λοιπόν, ο Riepel παρουσιάζει την μορφή σονάτας με ένα απλουστευτικό μουσικό παράδειγμα.¹⁵

Anfang des ersten Theils.



Anfang des zweyten Theils.



¹² Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, όπως παρατίθεται από τον Ritzel, ό.π., σ. 58.

¹³ Βλ. Ritzel, ό.π., σ. 59.

¹⁴ Ό.π., σ. 61-62. Τέτοιου είδους “ερωταποκρίσεις” ανάγονται βεβαίως στην παράδοση των πλατωνικών διαλόγων, η παιδαγωγική αξία των οποίων αναγνωρίστηκε ήδη από την αρχαιότητα και χρησίμευσε ως πρότυπο για πολλές θεωρητικές πραγματείες κατά τον Μεσαίωνα, την Αναγέννηση και τους νεότερους χρόνους, τόσο στην Ανατολή όσο και στην Δύση.

¹⁵ Παρατίθεται από τον Ritzel, ό.π., σ. 62-63.



Αυτό που κατ' αρχάς εντυπωσιάζει εδώ είναι η απόλυτα συμμετρική διμερής δόμηση του κομματιού: κάθε ενότητά του αποτελείται από 12 μέτρα και επαναλαμβάνεται.¹⁶ Ειδικότερα, η πρώτη ενότητα περιλαμβάνει: *κατά πρώτον*, το “κύριο θέμα”¹⁷ στην Ντο-μείζονα, το οποίο συνίσταται σε μια δίμετρη μελωδική ιδέα που καταλήγει στην τονική και στην άμεση επανάληψή της που εντούτοις κάνει πτώση στην δεσπόζουσα: *κατά δεύτερον*, ένα μεταβατικού χαρακτήρος “πλάγιο θέμα”¹⁸ (στα μ. 5-8), το οποίο προσεγγίζει μεν το περιβάλλον της δεσπόζουσας, αλλά ολοκληρώνεται με μια πτώση στην διπλή δεσπόζουσα: και *κατά τρίτον*, ένα καταληκτικό “πλάγιο θέμα” (μ. 9-12), το οποίο τονικοποιεί πλέον την δεσπόζουσα Σολ-μείζονα, επικυρώνοντάς την κατ' αυτόν τον τρόπο ως δευτερεύουσα τονικότητα της πρώτης ενότητας. Ας σημειωθεί ακόμη ότι τα δύο τετράμετρα “πλάγια θέματα” βασίζονται σε μοτιβικές φιγούρες του “κυρίου θέματος”, γεγονός που έρχεται να ενισχύσει την σχετική παρατήρηση του Scheibe.¹⁹

Η δεύτερη ενότητα είναι πράγματι εξαρτημένη σε μεγάλο βαθμό από την πρώτη. Στα μ. 13-14 επανεμφανίζεται το “κύριο θέμα” στην τονικότητα της δεσπόζουσας και επιπλέον με μια ενδιαφέρουσα αναστροφή της κεφαλής του. Αντί ωστόσο να ακολουθήσει η επανάληψή του, στο επόμενο δίμετρο παρουσιάζεται μια δίμετρη μετάβαση που κατευθύνεται προς μια “ασθενή” πτώση στην αρχική τονικότητα της Ντο-μείζονος: το μοτιβικό υλικό του μ. 15 είναι από ρυθμικής επόψεως καινούργιο, αλλά στην πραγματικότητα αποτελεί ένα είδος ανάπτυξης της κεφαλής του “κυρίου θέματος” (με παρεμβολή διαβατικών φθόγγων στον ρυθμικά ισόχρονο σκελετό της “σπασμένης” μείζονος συγχορδίας) που καταλήγει σε γνώριμες φιγούρες στο μ. 16. Στα μ. 17-24, εξ άλλου, ακολουθεί η (σχεδόν) αυτούσια επανέκθεση των δύο τετράμετρων πλαγίων θεμάτων της πρώτης ενότητας σε μεταφορά στην Ντο-μείζονα.²⁰

¹⁶ Ο Ritzel (ό.π., σ. 64-65) επισημαίνει ορθώς ότι η ισορροπημένη έκταση που καταλαμβάνουν οι δύο ενότητες του παραδείγματος αυτού δεν αντιστοιχεί απαραίτητως στην συνθετική πρακτική της εποχής. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο Riepel παρουσιάζει εδώ ένα “ιδεώδες” μουσικό παράδειγμα, στερούμενο οποιασδήποτε καλλιτεχνικής φιλοδοξίας, αφού αυτό αποσκοπεί μονάχα στην εξοικείωση του σπουδαστή με τις βασικές προδιαγραφές της μουσικής σύνθεσης: με άλλα λόγια, πρόκειται αποκλειστικά για ένα διδακτικό μέσο, το οποίο διατηρεί μια “αφαιρετική” – ούτως ειπείν – σχέση προς την σύγχρονή του μουσική δημιουργία.

¹⁷ Ο Riepel το ονομάζει απλώς “θέμα” ή “αρχικό θέμα” (βλ. Ritzel, ό.π., σ. 66).

¹⁸ Ο όρος αυτός στην πραγματικότητα δεν αναφέρεται από τον Riepel, αλλά χρησιμοποιείται εδώ με την έννοια που τον συναντήσαμε ήδη στον Scheibe. Ο Riepel κάνει λόγο για “αντιθετικά θέματα”, όρος που μπορεί να σχετίζεται και με την τονική ή την δυναμική παράμετρο, ενώ όσον αφορά στην θεματική συνιστώσα η “αντίθεση” δεν επιτυγχάνεται με την εμφάνιση νέου μοτιβικού υλικού, αλλά με τον διαφορετικό χειρισμό και την λειτουργία που ανατίθεται στο εξ αρχής δεδομένο μοτιβικό-θεματικό υλικό της εκάστοτε συνθέσεως: η διάσπαση του αρχικού θέματος στα συστατικά του μοτίβα, η εφαρμογή της αρχής της παραλλαγής επί του δεδομένου θεματικού υλικού, καθώς επίσης η διάκριση ανάμεσα σε κατ' εξοχήν θεματικά μορφώματα και μεταβατικά περάσματα είτε “καλλωπισμούς”, συνιστούν ικανές προϋποθέσεις για την δημιουργία “αντίθεσης”, στο πλαίσιο μιας θεωρίας που εξακολουθεί – όπως άλλωστε επισημάνθηκε και προηγουμένως – να προβάλλει το μπαροκικό αίτημα για ενότητα του συναισθήματος σε μια μουσική σύνθεση (βλ. Ritzel, ό.π., σ. 67-68).

¹⁹ Πρβλ. Ritzel (ό.π., σ. 63) καθώς και την προηγούμενη υποσημείωση.

²⁰ Ελαφρώς αναντίστοιχα μεταξύ τους είναι μόνο τα μ. 11 και 23: η *έκθεση* ολοκληρώνεται με μια αποφασιστική χειρονομία αλλαγής οκτάβας, η οποία δεν επαναλαμβάνεται στην τμηματική “επανεκθεση” για λόγους είτε τεχνικούς (προκειμένου η χρησιμοποιούμενη έκταση να μην υπερβεί τον φθόγγο σι² του μ. 11, που είναι και ο υψηλότερος σε ολόκληρο το μουσικό παράδειγμα), είτε περισσότερο “καλλιτεχνικούς” (η διατήρηση του φθόγγου μι³ στο μ. 23 έχει ως αποτέλεσμα την κατάληξη του συνθέματος στο “μεσαίο” ντο¹ στο μ. 24, που ως ο χαμηλότερος σε έκταση φθόγγος προσφέρει μια πολύ ισχυρή αίσθηση οριστικής κατάληξης), είτε πρωτίστως

Ουσιαστικά λοιπόν, τόσο το “κύριο” όσο και τα “πλάγια” θέματα της πρώτης ενότητας επανέρχονται στην δεύτερη, αλλά με αντεστραμμένη τονική σχέση: το “κύριο” θέμα εκτίθεται στην τονική και παρατίθεται στην δεσπόζουσα, ενώ τα “πλάγια” θέματα εκτίθενται στην δεσπόζουσα και επανεκτίθενται στην τονική.²¹

Ο συνολικός τονικός σχεδιασμός του εν λόγω παραδείγματος, από την τονική προς την δεσπόζουσα και από εκεί πάλι πίσω προς την τονική, αφορά βεβαίως μόνο στον μείζονα τρόπο. Για τον ελάσσονα τρόπο, ο Riepel προβλέπει (φυσιολογικά) ως δευτερεύουσα τονικότητα την σχετική μείζονα.²² Εκτός αυτού όμως, κατά την περαιτέρω πραγμάτευση της μορφής σονάτας, ο Riepel παραδέχεται ότι η έκταση της δεύτερης ενότητας μπορεί να διευρυνθεί περισσότερο από την πρώτη, εάν αμέσως μετά την αρχική επαναφορά του “κυρίου θέματος” στην δευτερεύουσα τονικότητα μεσολαβήσουν μετατροπίες προς άλλα τονικά κέντρα, πριν την επανέκθεση των “πλαγίων θεμάτων” στην κύρια τονικότητα. Αυτό σημαίνει ότι στην θέση του σύντομου αναπτυξιακού περάσματος των μ. 15-16 του παραπάνω μουσικού παραδείγματος θα μπορούσε να εμφανισθεί ένα εκτενέστερο τμήμα με ανάπτυξη του δεδομένου μοτιβικού-θεματικού υλικού και περιπλάνηση σε διάφορα άλλα τονικά κέντρα. Στο πλαίσιο αυτό μάλιστα, ο Riepel υποδεικνύει μεν (όπως και ο Scheibe) την δυνατότητα τονικοποίησης ενός από αυτά τα τονικά κέντρα, αλλά και – κάνοντας ένα ακόμη βήμα πιο πέρα – προσδιορίζει ότι οι τονικότητες στις οποίες μπορεί να πραγματοποιηθεί μια πτώση πριν την επαναπροσέγγιση της αρχικής είναι κατά κανόνα αυτές της 3^{ης} και της 6^{ης} βαθμίδος, δηλαδή η σχετική ελάσσονα της δεσπόζουσας και η αντίστοιχη της μείζονος τονικής. Κατ’ αυτόν τον τρόπο διαμορφώνονται δύο μακροδομικές τονικές πορείες με τέσσερεις τονικούς σταθμούς: λαμβάνοντας λοιπόν ως κύρια τονικότητα την Ντο-μείζονα, αυτές κατανέμονται στις δύο διαθέσιμες μακροδομικές ενότητες ως εξής:²³

	Α΄ ενότητα	Β΄ ενότητα
1 ^η περίπτωση	Ντο-μείζονα – Σολ-μείζονα	Σολ-μείζονα – μι-ελάσσονα – Ντο-μείζονα
2 ^η περίπτωση		Σολ-μείζονα – λα-ελάσσονα – Ντο-μείζονα ²⁴

Η “συζήτηση” όμως μεταξύ δασκάλου και μαθητή στο εγχειρίδιο του Riepel προχωρά ακόμη περισσότερο, σε μουσικά παραδείγματα που μπορεί μεν να μην διευρύνουν ιδιαίτερα την θεωρητική σύλληψη της μορφής σονάτας εκείνης της εποχής, αλλά αναδεικνύουν

θεωρητικούς (οι καταλήξεις στο σολ¹ και στο ντο¹, στα μ. 12 και 24 αντιστοίχως, καθιστούν άμεσα ορατή την σχέση ανάμεσα στην τονικότητα “της 5^{ης} βαθμίδος” – όπως αναφερόταν τότε η τονικότητα της δεσπόζουσας – και της κύριας τονικότητας που εδράζεται στην θεμελιώδη 1^η βαθμίδα): από την άλλη πλευρά, η ύπαρξη της συζεύξεως διαρκείας μόνο στο μ. 23 (αλλά όχι και στο αντίστοιχο μ. 11) θα πρέπει να αποδοθεί μάλλον σε σφάλμα κατά την αντιγραφή του μουσικού παραδείγματος, καθώς μια εκ προθέσεως “μεμονωμένη” ρυθμική τροποποίηση σε αυτό το σημείο δεν φαίνεται δικαιολογημένη.

²¹ Πρβλ. Ritzel, *ό.π.*, σ. 64.

²² *Ο.π.*, σ. 66 και 68.

²³ *Ο.π.*, σ. 69.

²⁴ Η δεύτερη αυτή περίπτωση (με την σχετική ελάσσονα ως δευτερεύον τονικό κέντρο μετά την δεσπόζουσα) θεωρείται φυσικότερη από την πρώτη και γι’ αυτό επισημαίνεται ότι εφαρμόζεται συχνότερα στην συνθετική πρακτική (βλ. Ritzel, *ό.π.*, σ. 69 και 72). Ο Erich Reimer, μάλιστα, στην εργασία του “Zum Strukturwandel des Konzertsatzes im 18. Jahrhundert”, στο: Werner Breig – Reinhold Brinkmann – Elmar Budde (επιμ.), *Analysen: Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens (Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag)*, Franz Steiner Verlag Wiesbaden (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 23), Stuttgart 1984, σ. 207, αναφέρεται αποκλειστικά σε αυτήν. Για τον ελάσσονα τρόπο, εντούτοις, δεν υφίσταται καμμία σχετική αναφορά, ούτε στον Ritzel ούτε στον Reimer. Φαίνεται ότι η δυνατότητα διεύρυνσης του τονικού σχεδιασμού απασχόλησε τον Riepel μόνο σε σχέση με τα έργα σε μείζονα τονικότητα, ίσως εξαιτίας του ότι η πορεία από την μείζονα τονική προς την δεσπόζουσά της και τανάπαυιν δεν εμπεριέχει μια αντίθεση σε επίπεδο τρόπου – όπως η αντίστοιχη από την ελάσσονα τονική προς την μείζονα σχετική της – πράγμα που αντιμετωπίζεται ακριβώς με την ενδιάμεση τονικοποίηση μιας ελάσσονος βαθμίδος της μείζονος κλίμακας.

ορισμένα προβλήματα, η επίλυση των οποίων επρόκειτο να απασχολήσει μεταγενέστερους θεωρητικούς. Τόσο η διεύρυνση της δεύτερης ενότητας (και ιδίως η ανάδειξη ενός τρίτου τονικού επικέντρου που έρχεται να αμφισβητήσει την απόλυτη ισχύ του διπλού τονικής – δεσπόζουσας), όσο και ορισμένες περιπτώσεις στις οποίες η επαναφορά της τονικής στην δεύτερη ενότητα συνδυάζεται με την επαναφορά του “κυρίου θέματος” (έστω και αν η περαιτέρω θεματική εξέλιξη δεν ταυτίζεται επακριβώς με τα περιεχόμενα της πρώτης ενότητας), δημιουργούν την υποψία της αυτονόμησης μιας μεσαίας ενότητας, που θα είχε ως αποτέλεσμα την θεώρηση τριών μακροδομικών ενοτήτων!²⁵ Η υπόθεση αυτή επιβεβαιώνεται τελικά σε ένα μουσικό παράδειγμα που αναφέρει ο Ritzel (αλλά το οποίο δυστυχώς δεν παραθέτει και σε παρτιτούρα στην εργασία του). Σύμφωνα λοιπόν με τα λεγόμενά του, η πρώτη ενότητα του παραδείγματος αυτού περιλαμβάνει το “κύριο θέμα” στην τονική, μια μετάβαση και μια ομάδα “πλάγιων θεμάτων” στην δεσπόζουσα (τα οποία μάλιστα αντιτίθενται μοτιβικά προς το κύριο θέμα). Η δεύτερη ενότητα ξεκινά επίσης με το “κύριο θέμα” στην δεσπόζουσα και συνεχίζεται με ανάπτυξη του θεματικού υλικού της πρώτης ενότητας, παράλληλα με μια μετατροπική πορεία που επικεντρώνεται στην σχετική ελάσσονα· ακολουθεί δε (κατ’ εξαίρεσιν) πλήρης *επανεκθεση* της πρώτης ενότητας: το “κύριο” και τα “πλάγια” θέματα παρουσιάζονται τώρα στην τονική, ενώ μόνο η μετάβαση συντομεύεται κατά τι. Ο Riepel υποχρεώνεται εδώ να εγκαταλείψει πλέον την διμερή μακροδομική θεώρηση και να διακρίνει τρεις ενότητες, υπό την έννοια μιας θεματικής *εκθέσεως*, μιας *επεξεργασίας* και μιας τονικής και θεματικής *επανεκθέσεως*. Επισημαίνεται μάλιστα το πρόβλημα ότι τα σημεία επαναλήψεως χωρίζουν το κομμάτι σε δύο μέρη, ενώ στην πραγματικότητα η διάκριση τριών μακροδομικών ενοτήτων είναι περισσότερο εύλογη. Ουσιαστικά, ο Riepel προβαίνει εδώ σε μια μεμονωμένη – για την χρονική αυτή περίοδο – απόπειρα θεώρησης όχι μόνον του διμερούς αλλά και του τριμερούς τύπου σονάτας, παρ’ όλο που ακόμη δεν δύναται βεβαίως να ερμηνεύσει ικανοποιητικά τον συνδυασμό των θεματικών “γεγονότων” με τον μακροδομικό αρμονικό σχεδιασμό· εντούτοις, προκαταλαμβάνει σε γενικές γραμμές την κύρια κατεύθυνση που επρόκειτο να ακολουθήσει η θεωρία περί της μορφής σονάτας κατά τα τέλη του 18^{ου} αιώνας.²⁶

Οι θεωρητικές συμβολές που ακολούθησαν τις προαναφερόμενες πηγές από τα μέσα του 18^{ου} αιώνας μέχρι την τελευταία δεκαετία του δεν επισημαίνουν σπουδαία πράγματα. Ο Ritzel παραθέτει ένα απόσπασμα από το ανυπόγραφο λήμμα “Absatz” (ένας όρος ο οποίος γενικότερα σημαίνει “παράγραφος”, “εδάφιο” κ.λπ., αλλά που εδώ αναφέρεται συγκεκριμένα στην “μακροδομική ενότητα” μιας μουσικής συνθέσεως) στην *Deutsche Encyclopädie*, ο πρώτος τόμος της οποίας δημοσιεύθηκε στην Φρανκφούρτη το 1778. Σε αυτό αναφέρεται γενικόλογα ο διμερής τονικός σχεδιασμός, χωρίς καμμία αναφορά σε θεματικά περιεχόμενα και δίχως μάλιστα οιαδήποτε μορφολογική ή ειδολογική εξειδίκευση: η αρχή της

²⁵ Ritzel, ό.π., σ. 70. Μια υπαινικτική αναφορά στην ίδια προβληματική υπάρχει και στον Newman, ό.π., σ. 31.

²⁶ Ritzel, ό.π., σ. 71-72. Ο Reimer (ό.π., σ. 207) εκτιμά επίσης ότι ο διευρυμένος μακροδομικός τονικός σχεδιασμός (μείζονα τονική – δεσπόζουσα – σχετική ελάσσονα – τονική), σε συνδυασμό και με την επιρροή της μορφής του κοντσέρτου (όπου οι τρεις σολιστικές ενότητες ακολουθούν την ίδια τονική πορεία, από τον πρώτο τονικό σταθμό στον δεύτερο, από τον δεύτερο στον τρίτο και από τον τρίτο στον τέταρτο), είχαν ως αποτέλεσμα την σταδιακή διαμόρφωση της *τριμερούς* μακροδομικής οργάνωσης της σονάτας από την προγενέστερη *διμερή*. Η εξελικτική αυτή θεώρηση σε τρία στάδια μπορεί να παρουσιασθεί σχηματικώς περίπου ως εξής:

<i>Διμερής</i> μακροδομή με <i>τρεις</i> αρμονικούς σταθμούς	: I → V :	: V → I :
<i>Διμερής</i> μακροδομή με <i>τέσσερις</i> αρμονικούς σταθμούς	: I → V :	: V → vi ή iii → I :
<i>Τριμερής</i> μακροδομή με <i>τέσσερις</i> αρμονικούς σταθμούς	: I → V :	: V → vi ή iii → I :

απομάκρυνσης από την αρχική τονικότητα και της μετέπειτα επαναπροσέγγισης της ίδιας εφαρμόζεται γενικά σε κάθε μουσικό κομμάτι, ανεξαρτήτως της μορφής και του είδους του.²⁷

Μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση επί της θεματικής παραμέτρου συναντάμε εντούτοις στον Georg Joseph Vogler (1749-1814):

Στις συμφωνίες βρίσκονται ως επί το πλείστον δύο κύρια θέματα. Πρώτα ένα ισχυρό, που παρέχει το προς ανάπτυξιν υλικό. Κατά δεύτερον, ένα ήπιο, που παρεμβαίνει στην εξημμένη βοή και διατηρεί την ακοή [διαδικασία της ακρόασης] σε μιαν ευχάριστη εναλλαγή. Τα υπόλοιπα φλογώδη επεισόδια [ενδιάμεσα θέματα], τα οποία απλώς περιλαμβάνονται στην συνοχή [μιας μακροδομικής ενότητας] ως μεμονωμένες ασήμαντες περίοδοι, δεν τα υπολογίζει κανείς.²⁸

Στην παραπάνω παράγραφο είναι προφανής η διάκριση ανάμεσα όχι μόνο σε ένα “ισχυρό” και σε ένα “ήπιο” κύριο θέμα, αλλά και μεταξύ των “κυρίων θεμάτων” και των υπολοίπων “επεισοδίων”. Ενώ δηλαδή μέχρι στιγμής γινόταν λόγος για “κύριο θέμα”, “μετάβαση” και “πλάγια θέματα”, τώρα ένα από αυτά τα “πλάγια θέματα” αναδεικνύεται περισσότερο και αντιμετωπίζεται ως δεύτερο “κύριο” θέμα! Το ζήτημα αυτό θα μας απασχολήσει εκτενέστερα με αφορμή ανάλογες μαρτυρίες μεταγενέστερων θεωρητικών· παρ’ όλα αυτά, είναι πολύ σημαντική η ένδειξη πως μέχρι το 1780 περίπου έχει αρχίσει πλέον να διαμορφώνεται η αντίληψη μιας θεματικής αντιθέσεως ανάμεσα στο αρχικό “κύριο θέμα” και στην κυριότερη από τις θεματικές ιδέες που εκτίθενται στην εκάστοτε δευτερεύουσα τονικότητα.²⁹ Στην εν λόγω αντίθεση, επιπροσθέτως, φαίνεται πως οφείλεται και η διάκριση ανάμεσα στα δύο “κύρια θέματα” και στο υπόλοιπο “επεισοδιακό” θεματικό υλικό της *εκθέσεως*, το οποίο είτε προσλαμβάνει μεταβατική λειτουργία ανάμεσα στις δύο τονικές περιοχές, είτε εξυπηρετεί την προέκταση και την επικύρωση του ενός ή του άλλου αρμονικού σταθμού (είναι φυσικά αδιάφορο το αν οι δευτερεύουσες αυτές λειτουργίες πραγματώνονται με υλικό παρμένο από τα “κύρια θέματα” ή με νέο, ανεξάρτητο από αυτά). Από την άλλη πλευρά ωστόσο, το δεύτερο “κύριο” θέμα μπορεί να εμφανισθεί σε οποιοδήποτε σημείο μετά την εγκατάλειψη της αρχικής τονικότητας (επομένως όχι απαραίτητα με την εμφάνιση της δευτερεύουσας τονικότητας της *εκθέσεως*, αλλά και αργότερα, ακόμη δε και προς το τέλος

²⁷ Ritzel, ό.π., σ. 136-138.

²⁸ Georg Joseph Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, Band II, Mannheim 1779, όπως παρατίθεται από την Jane R. Stevens, στο άρθρο της “Georg Joseph Vogler and the ‘Second Theme’ in Sonata Form: Some 18th-century Perceptions of Musical Contrast”, *The Journal of Musicology* 2/3, 1983, σ. 280.

²⁹ Η Stevens παρουσιάζεται από την πλευρά της πολύ επιφυλακτική ως προς την θεώρηση μιας θεματικής αντίθεσης στο πλαίσιο της *εκθέσεως* της μορφής σονάτας, βάσει τουλάχιστον όσων υποστηρίζει ο Vogler. Επισημαίνοντας συγκεκριμένως ότι οι αναλυτικές επισημάνσεις του Vogler συχνά είναι ελλιπτικές, δίχως νόημα είτε τετριμμένες (“Georg Joseph Vogler...”, ό.π., σ. 285), υποστηρίζει ότι η “αντίθεση” αυτή μπορεί να αναφέρεται α) σε ένα δεύτερο στοιχείο του αρχικού θέματος, β) στην ύπαρξη ενός “δευτέρου θέματος” μετά την μετατροπή προς την νέα τονικότητα και πριν το καταληκτικό τμήμα της *εκθέσεως*, είτε ακόμη γ) σε ένα στοιχείο εντός του καταληκτικού τμήματος, πριν την τελική πτωτική ακολουθία ή αμέσως μετά την λύση της (ό.π., σ. 303). Ως εκ τούτου, η Stevens καταλήγει στο συμπέρασμα ότι το στοιχείο της “αντίθεσης” γενικά στους θεωρητικούς του 18^{ου} αιώνας (ιδίως όμως μεταξύ των ετών 1750-1790) αναφέρεται σε κάποιο μελωδικό τμήμα χωρίς καθορισμένο δομικό ρόλο, σε αντίθεση με τον ακριβή προσδιορισμό του “δευτέρου θέματος” στην θεωρία της σονάτας κατά τον 19^ο αιώνα (ό.π., σ. 303-304). Η άποψη αυτή βρίσκεται αρκετά κοντά στην εκτίμηση του Leonard Gilbert Ratner (“Harmonic Aspects of Classic Form”, *Journal of the American Musicological Society* 2/3, 1949, σ. 163), ο οποίος δεν θέτει βεβαίως υπό αμφισβήτηση την διάκριση ανάμεσα σε “ισχυρό” και “ήπιο” θέμα, αλλά υποστηρίζει ότι τέτοιου είδους αναφορές είναι σε κάθε περίπτωση δευτερεύουσες για την μακροδομική οργάνωση σε σχέση με την κυρίαρχη αρμονική παράμετρο. Σε αυτά προστίθεται και η γνώμη του Stefan Kunze (*Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie*, Laaber-Verlag [Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 1], Laaber 1993, σ. 269), ο οποίος παρατηρεί επιπλέον ότι οι ελάχιστες αναφορές σε “ήπιο” θέμα ή απλώς σε κάποιο “μελωδικό τμήμα” κατά τον 18^ο αιώνα ουδόλως στοιχειοθετούν τον εξιδανικευμένο “θεματικό δυϊσμό” της μεταγενέστερης θεωρίας περί της μορφής σονάτας.

της εκθέσεως),³⁰ ενώ σε κάθε περίπτωση η αντίθεσή του προς το αρχικό “κύριο” θέμα δεν συνιστά απαραίτητη προϋπόθεση της μορφής σονάτας παρά μόνο μία δυνατότητα εντός αυτής.

Προχωρώντας τώρα έως το έτος 1789, οπότε και δημοσιεύεται το εγχειρίδιο του Johann Gottlieb Portmann (1739-1798) *Leichtes Lehrbuch der Harmonie, Composition und des Generalbasses* στο Darmstadt, παρατηρούμε ότι η θεωρία για την μορφή σονάτας εξακολουθεί ουσιαστικά να βασίζεται στις διατυπώσεις των μέσων του 18^{ου} αιώνας. Και για τον Portmann, πρώτιστη αρχή οργάνωσης της σονάτας παραμένει ο μακροδομικός τονικός σχεδιασμός, ενώ παράλληλα διευκρινίζεται ότι το μελωδικό υλικό που είχε αρχικά παρουσιασθεί στην δευτερεύουσα τονικότητα, στο τέλος του μέρους οφείλει να επανεκτεθεί στην κύρια τονικότητα.³¹ Αναφορικά με τον τονικό σχεδιασμό της δεύτερης ενότητας, ειδικότερα, ο Portmann υποστηρίζει ότι η αναπτυξιακή μετατροπική πορεία μπορεί πλέον να ξεκινήσει και από την ελάσσονα δεσπόζουσα (στοιχείο που συναντάται για πρώτη φορά στην θεωρία), προτού καταλήξει στην 6^η βαθμίδα (την σχετική ελάσσονα): ως εναλλακτικοί αρμονικοί στόχοι της επεξεργασίας, εξ άλλου, προτείνονται επίσης οι τονικότητες της 3^{ης} και της 2^{ης} βαθμίδος (οι σχετικές ελάσσονες της δεσπόζουσας και της υποδεσπόζουσας) αλλά και της ομώνυμης ελάσσονος της κύριας τονικότητας!³² Συνεπώς, το φάσμα των διαθέσιμων επιλογών για τον τρίτο μακροδομικό αρμονικό σταθμό φαίνεται να έχει πλέον διευρυνθεί σημαντικά σε σχέση με την εποχή του Riepel.

Εντυπωσιακή ανανέωση ωστόσο στην εξέλιξη της θεωρίας της μορφής σονάτας σημειώνεται κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1790, χάρη πρωτίστως στο έργο των Heinrich Christoph Koch και Francesco Galeazzi, τα κείμενα των οποίων (ιδίως του πρώτου) έχουν εν τω μεταξύ απασχολήσει πληθώρα νεότερων μουσικολόγων. Λόγω της σπουδαιότητάς τους, οι δύο αυτές αναφορές στην μορφή σονάτας παρατίθενται (σχεδόν) στην ολότητά τους, προκειμένου ακολουθήτως να σχολιασθούν ενδελεχώς. Ας ξεκινήσουμε λοιπόν με την θεώρηση του Heinrich Christoph Koch (1749-1816):

§ 101.

Το πρώτο Allegro της συμφωνίας, επί του οποίου οφείλει εξόχως να εφαρμοσθεί η περιγραφή που παρατίθεται αμέσως παρακάτω, έχει δύο ενότητες, τις οποίες ο συνθέτης μπορεί να παρουσιάσει άλλοτε με επανάληψη και άλλοτε δίχως αυτήν. Η πρώτη εξ αυτών, στην οποία εκτίθεται ο σχεδιασμός [Anlage] της συμφωνίας, δηλαδή τα κύρια μελωδικά θέματα στην αρχική τους σειρά και κατόπιν τούτου κάποια από αυτά διαμελίζονται, αποτελείται από μία και μοναδική κύρια περίοδο. Συχνά εντούτοις, μετά την [τελική] πτώση της ακολουθείται επιπλέον από μια εμφαντική περίοδο, η οποία όμως εξακολουθεί να παρουσιάζεται σε μεταφορά και ολοκληρώνεται στην ίδια εκείνη τονικότητα, όπου είχε καταλήξει και η αμέσως προηγούμενη· γι’ αυτό δεν μπορούμε να την ερμηνεύσουμε διαφορετικά, παρά απλώς ως ένα παράρτημα της πρώτης περιόδου, και μάλιστα δικαίως

³⁰ Προσωπικά συμμαρρίζομαι τις δύο τελευταίες από τις τρεις προαναφερόμενες ερμηνείες για την “αντίθεση” που προτείνει η Stevens (“Georg Joseph Vogler...”, ό.π., σ. 303 – βλ. την προηγούμενη υποσημείωση). Τουναντίον, η πρώτη από αυτές (η οποία αναφέρεται μονάχα σε μια μοτιβική αντίθεση εντός του αρχικού θέματος) μου φαίνεται πολύ εξεζητημένη, στον βαθμό που ο Vogler κάνει εμφανέστατα λόγο για “θέματα” στο πλαίσιο ενός ολοκληρωμένου μέρους μιας συμφωνίας και όχι για ένα μεμονωμένο τμήμα ή ενότητα εντός αυτού.

³¹ Η σχετική αναφορά παρατίθεται αποσπασματικά από τον Ratner (“Harmonic Aspects...”, ό.π., σ. 161) και διαδίδεται περαιτέρω σε αυτήν την μορφή από τους Newman (ό.π., σ. 31) και Γιώργο Φιτσιώρη, “Κείμενα για τη θεωρία της ευρωπαϊκής μουσικής: φόρμα σονάτας, μια αρχέτυπη αφήγηση σε νότες”, *Μουσικολογία* 17, Εξάντας, Αθήνα 2003, σ. 44-45. Ευτυχώς, ο Ritzel (ό.π., σ. 144-147) παρουσιάζει κατά τρόπον ολοκληρωμένο την θεώρηση του Portmann, δίχως κενά που οδηγούν σε σοβαρές παρερμηνείες.

³² Βλ. κυρίως Ritzel, ό.π., σ. 145· πρβλ. επίσης Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik: Klangwelt und Aufführungspraxis (Ein Handbuch)*, Bärenreiter, Kassel – Basel – London – New York – Prag 1995, σ. 122, καθώς και Beth Shamgar, “On locating the Retransition in Classic Sonata Form”, *The Music Review* 42/2, 1981, σ. 132.

μπορούμε τις δύο αυτές [περιόδους] να τις εκλάβουμε ως ενωμένες μεταξύ τους σε μία και μοναδική κύρια περίοδο.

Η κατασκευή αυτής της περιόδου (καθώς επίσης και των υπολοίπων περιόδων της συμφωνίας) διακρίνεται από την κατασκευή της [αντίστοιχης] περιόδου στην σονάτα και στο κοντσέρτο, όχι εξαιτίας των διαφορετικών τονικοτήτων προς τις οποίες μετατρέπει κανείς εκεί, ούτε λόγω μιας ιδιάζουσας σε αυτήν ακολουθίας ή εναλλαγής των φραστικών τομών [Absätze] επί της θεμελίου ή επί της πέμπτης της τονικότητας [δεσπόζουσας], αλλά κατά το ότι 1) τα μελωδικά της τμήματα είθισται ήδη κατά την πρώτη τους παρουσίαση να είναι περισσότερο εκτενή και 2) ιδιαίτερος καθ' ότι τα μελωδικά αυτά τμήματα συνδέονται κατά κανόνα περισσότερο μεταξύ τους και διαθέτουν μια ισχυρότερη ώθηση προς τα εμπρός απ' ό,τι συμβαίνει στις περιόδους άλλων μουσικών κομματιών, πράγμα που σημαίνει ότι αυτά συναθροίζονται κατά τέτοιον τρόπο, ώστε οι φραστικές τους τομές να γίνονται λιγότερο αισθητές. Ως επί το πλείστον, με τον τελικό φθόγγο πάνω στην τομή της προπορευόμενης φράσεως συμπίπτει αδιαμεσολάβητα το επόμενο μελωδικό τμήμα, ενώ πολύ συχνά συνθέτει κανείς μια μάλλον μη τυπική φραστική τομή, από την στιγμή που εναλλάσσει τα θορυβώδη και ηχηρά θέματα με ένα περισσότερο τραγουδιστό θέμα, που συνήθως εκτελείται με πιο ελαττωμένη ηχητική ισχύ [δυναμική]. Εξαιτίας αυτού, βρίσκει κανείς πάρα πολλές τέτοιες περιόδους, στις οποίες δεν ακούει μια μάλλον τυπική φραστική τομή, απ' ότου η μετατροπία έχει πια οδηγήσει στην αμέσως πιο συγγενική τονικότητα: διότι τα κύρια μελωδικά τμήματα είθισται, εξίσου λίγο στην συμφωνία όσο και σε άλλα μουσικά κομμάτια, να εκτίθενται όλα στην κύρια τονικότητα, και τουναντίον, αφού πρώτα επιτρέψουν να ακουσθεί το [αρχικό] θέμα με ένα άλλο κύριο μελωδικό τμήμα, μετατρέπουν συνήθως με το τρίτο κιόλας μελωδικό τμήμα προς την τονικότητα της πέμπτης [δεσπόζουσας] (στην ελάσσονα τονικότητα και προς την τρίτη επίσης βαθμίδα [σχετική μείζονα]), στην οποία εκτίθενται τα υπόλοιπα [μελωδικά τμήματα], αφού το δεύτερο και μεγαλύτερο ήμισυ αυτής της πρώτης περιόδου είναι πρωτίστως αφιερωμένο σε αυτήν την τονικότητα. [...]

§ 102.

Η δεύτερη ενότητα του πρώτου Allegro αποτελείται από δύο κύριες περιόδους, η πρώτη εκ των οποίων είθισται να έχει πολυποίκιλους τρόπους κατασκευής, τους οποίους ωστόσο, εάν δεν συνυπολογίσουμε τις μικρότερες αποκλίσεις, μπορούμε να αναγάγουμε στους ακόλουθους δύο κύριους τρόπους χειρισμού.

Ο πρώτος και συνηθέστερος τρόπος κατασκευής της πρώτης αυτής περιόδου της δεύτερης ενότητας συνίσταται στο να ξεκινήσει με το [αρχικό] θέμα, ενίοτε και με ένα άλλο κύριο μελωδικό τμήμα, και μάλιστα είτε φθόγγο προς φθόγγο [αυτούσιο], είτε σε ανάστροφη κίνηση, είτε ακόμη με άλλες περισσότερο ή λιγότερο αξιοπρόσεκτες τροποποιήσεις, στην τονικότητα της πέμπτης [δεσπόζουσας], μετά από το οποίο είτε η μετατροπία οδηγείται πίσω στην κύρια τονικότητα μέσω κάποιου άλλου μελωδικού τμήματος και από αυτήν [την κύρια τονικότητα συνεχίζει] προς την ελάσσονα τονικότητα της έκτης [σχετικής],* είτε ακόμη οδηγείται στην ελάσσονα τονικότητα της δεύτερης [σχετικής της υποδεσπόζουσας] ή της τρίτης [σχετικής της δεσπόζουσας]: η μετατροπία μπορεί επίσης να μην επιστρέψει καθόλου στην κύρια τονικότητα, αλλά τότε το θέμα, με το οποίο σκοπεύει κανείς να περάσει από την πέμπτη [δεσπόζουσα] σε κάποια από τις κατονομασθείσες τονικότητες, οδηγείται προς τα εκεί με την διαμεσολάβηση ενός άλλου τρόπου επέκτασης, κατά τον οποίον συνήθως χρησιμοποιεί κανείς μία ή περισσότερες παροδικές παρεκκλίσεις. Κατόπιν τούτου, ορισμένα από τα μελωδικά εκείνα τμήματα που είναι τα καταλληλότερα για να παρουσιασθούν σε κάποια από αυτές τις τονικότητες,**

* [Σημείωση του Koch]: Εάν ωστόσο το μουσικό κομμάτι έχει ως θεμέλιο μια ελάσσονα τονικότητα και η πρώτη περίοδος έχει κλείσει στην μείζονα τονικότητα της τρίτης [σχετικής], τότε εδώ εμφανίζεται η ελάσσονα τονικότητα της πέμπτης [δεσπόζουσας]. Αν πάλι με θεμέλιο μια ελάσσονα τονικότητα ολοκληρώσει κανείς την πρώτη περίοδο στην ελάσσονα τονικότητα της πέμπτης [δεσπόζουσας] της, τότε σε αυτήν την δεύτερη περίοδο η μετατροπία οδηγείται στην μείζονα τονικότητα της τρίτης [σχετικής].

** [Σημείωση του Koch]: Επιπλέον όμως ας μην ξεχνάει κανείς ότι το εν λόγω ζήτημα δεν εξετάζεται εδώ αισθητικά, παρά απλώς μηχανικά.

επαναλαμβάνονται ή διασπώνται σε μια διαφορετική τροποποίηση ή σύνδεση από εκείνη που είχαν στην πρώτη περίοδο· σε αυτό το σημείο, η περίοδος ολοκληρώνεται σε αυτήν την τονικότητα.

Με αυτήν την δεύτερη κύρια περίοδο της συμφωνίας συνδέεται συνήθως ένα σύντομο θέμα που αποτελείται από ένα μέλος ενός κυρίου μελωδικού τμήματος, το οποίο συνεχίζεται πάνω σε μια διαδικασία κατά παρόμοιο τρόπο, και μέσω αυτής της συνέχειας η μετατροπία οδηγείται και πάλι πίσω στην κύρια τονικότητα, στην οποία είθισται να αρχίζει η τελευταία κύρια περίοδος.

Ο δεύτερος τρόπος κατασκευής αυτής της περιόδου, τον οποίο μεταχειρίζεται κανείς πολύ συχνά στις σύγχρονες συμφωνίες, συνίσταται στο να συνεχίσει, να διαμελίσει ή να μεταθέσει κανείς [σε άλλη τονικότητα] ένα θέμα που περιλαμβανόταν στην πρώτη ενότητα, και μάλιστα συχνά ένα μόνο μέλος του που να είναι ιδιαίτερος ταιριαστό προς τον σκοπό αυτόν, στην υψηλότερη μόνο μελωδική γραμμή είτε και σε άλλες φωνές αμοιβαία, κατά τέτοιον τρόπον ώστε λίγο-λίγο να πραγματοποιεί κανείς παροδικές παρεκκλίσεις σε κάμποσες, εν μέρει στενά συγγενικές και εν μέρει περισσότερο απομακρυσμένες τονικότητες, προτού φθάσει με την μετατροπία στην τονικότητα εκείνη, στην οποία πρόκειται να καταλήξει η περίοδος. Αυτό είτε συμβαίνει μόνο μέχρι την φραστική τομή επί της πέμπτης [δεσπόζουσας] της τονικότητας αυτής, είτε το θέμα συνεχίζεται κατά παρόμοιο τρόπο μέχρι το κλείσιμο ολόκληρης της περιόδου. Περί του τελευταίου αυτού τρόπου χειρισμού πρόκειται να παρουσιασθεί στην συνέχεια ένα παράδειγμα, όταν θα έχουμε εξετάσει ιδιαίτερος τους τρόπους σύνδεσης των περιόδων. Εάν όμως ο διαμελισμός ενός ορισμένου θέματος συνεχισθεί μόνο μέχρι την φραστική τομή επί της πέμπτης [δεσπόζουσας] της τονικότητας εκείνης, στην οποία επιθυμεί κανείς να κλείσει την περίοδο αυτή, τότε μετά την συγκεκριμένη φραστική τομή επί της πέμπτης [δεσπόζουσας] εκτίθενται σε αυτήν την τονικότητα μερικά μελωδικά τμήματα της πρώτης περιόδου, συνήθως όμως σε μια διαφορετική τροποποίηση, προτού επιτευχθεί η πτώση σε αυτήν την ίδια [τονικότητα]. Παραδείγματα αυτού του είδους βρίσκει κανείς σε πολλές συμφωνίες του Haydn και σχεδόν σε όλες του Dittersdorf.

Και σε αυτήν την περίπτωση επίσης, η περίοδος προσλαμβάνει συνήθως το προαναφερόμενο ήδη παράρτημα, το οποίο οδηγεί την μετατροπία πίσω στην κύρια τονικότητα για την είσοδο της τελευταίας περιόδου.

Είθισται εξ άλλου στις σύγχρονες συμφωνίες να μην ξεκινά κανείς την δεύτερη αυτή περίοδο πάντοτε στην τονικότητα της πέμπτης [δεσπόζουσας], αλλά συχνά να εισέρχεται κανείς σε αυτήν με κάποια τελείως απρόσμενη τονικότητα, είτε χωρίς καμμία απολύτως προετοιμασία, είτε προετοιμάζοντας την εισαγωγή σε μια τέτοια τονικότητα μέσω ορισμένων φθόγγων που ακολουθούν την πτώση στην πέμπτη [δεσπόζουσα].

§ 103.

Η τελευταία περίοδος του Allegro μας, που αφιερώνεται πρωτίστως στην επικύρωση της κύριας τονικότητας, αρχίζει συνηθέστατα και πάλι με το [αρχικό] θέμα, ενίοτε όμως και με κάποιο άλλο κύριο μελωδικό τμήμα στην τονικότητα αυτή· τώρα τα εξοχότερα θέματα συμπυκνώνονται ούτως ειπείν, ενόσω η μετατροπία στρέφεται συνήθως προς την τονικότητα της τετάρτης [υποδεσπόζουσας], αλλά, χωρίς να κάνει πτώση σε αυτήν, επιστρέφει σύντομα στην κύρια τονικότητα και πάλι. Εν τέλει, επαναλαμβάνεται στην κύρια αυτή τονικότητα το δεύτερο ήμισυ της πρώτης περιόδου ή εκείνα τα μελωδικά τμήματα της πρώτης περιόδου που ακολουθούσαν στην πέμπτη [δεσπόζουσα] την φραστική τομή επί της πέμπτης [δεσπόζουσας], και έτσι ολοκληρώνεται το Allegro.

§ 104.

Το Andante ή Adagio της συμφωνίας το συναντά κανείς πραγματοποιέο σε τρεις διαφορετικές μορφές. Στην πρώτη από αυτές τις μορφές, την οποία χρησιμοποιούσε κανείς ήδη στις παλαιότερες συμφωνίες, το Andante έχει δύο κύριες ενότητες που παρουσιάζονται άλλοτε με και άλλοτε χωρίς επανάληψη. Η πρώτη ενότητα διαμορφώνει ανέκαθεν, όπως και στο Allegro, μία μόνο κύρια περίοδο, η οποία με θεμέλιο μια μείζονα τονικότητα οδηγεί στην τονικότητα της πέμπτης [δεσπόζουσας], ενώ με θεμέλιο κάποια ελάσσονα τονικότητα

οδηγεί είτε στην μείζονα τονικότητα της τρίτης [σχετικής], είτε στην ελάσσονα τονικότητα της πέμπτης [δεσπόζουσας], και ολοκληρώνεται σε αυτήν.

Σε ό,τι αφορά στην δεύτερη ενότητα, τα πράγματα εξαρτώνται κυρίως από το κατά πόσον το Andante πρόκειται να πραγματωθεί σε μεγάλο εύρος ή όχι. Εάν το μέρος πρόκειται να είναι μεγάλης εκτάσεως, τότε είθισται να δομεί κανείς δύο κύριες περιόδους, οι οποίες εξεταζόμενες ως προς την εξωτερική τους διαμόρφωση έχουν πολλές ομοιότητες με τις δύο εκείνες περιόδους της δεύτερης ενότητας του Allegro που περιγράφηκαν πιο πάνω, στην § 102. Η σημαντικότερη εξωτερική διαφορά συνίσταται στο ότι στο Andante τα μελωδικά τμήματα είναι λιγότερο εκτενή και όχι τόσο συχνά συναιρεμένα, γι' αυτό και χρησιμοποιούνται περισσότερες τυπικές φραστικές τομές απ' ό,τι στο Allegro. Αυτό είναι συμβατό με την φύση εκείνων των συναισθημάτων που είθισται να παρουσιάζονται σε μέρη αργής κίνησης [χρονικής αγωγής]. [...]

Αν αντιθέτως το Andante πρόκειται να μην είναι μεγάλης εκτάσεως, τότε οι δύο αυτές περίοδοι συναιρούνται σε μία και μοναδική· αυτό συμβαίνει όταν κανείς παραλείπει την πραγματώση των μελωδικών τμημάτων στην ελάσσονα τονικότητα της έκτης [σχετικής] ή της δεύτερης [σχετικής της υποδεσπόζουσας] καθώς και την πτώση σε αυτήν την τονικότητα, και, αφού το [αρχικό] θέμα έχει παρουσιασθεί στην πέμπτη [δεσπόζουσα] και η μετατροπία έχει εκ νέου οδηγηθεί πίσω στην κύρια τονικότητα, δεν προσεγγίσει καθόλου ή μόνο παροδικά την ελάσσονα τονικότητα της έκτης [σχετικής], της δεύτερης [σχετικής της υποδεσπόζουσας] ή της τρίτης [σχετικής της δεσπόζουσας]. Έπειτα το [αρχικό] θέμα είτε επαναλαμβάνεται άλλη μια φορά, είτε παρουσιάζει κανείς απ' ευθείας, χωρίς την επανάληψη του ιδίου [του αρχικού θέματος], ξανά στην κύρια τονικότητα εκείνα τα θέματα, που στην πρώτη περίοδο ακολουθούσαν μετά την φραστική τομή επί της πέμπτης [δεσπόζουσας]. Παραδείγματα αυτού του είδους δεν χρειάζεται να γυρεύει κανείς επί μακρόν, αφού σχεδόν κάθε σύντομα ανεπτυγμένο Andante ή Allegretto μας δείχνει την εφαρμογή αυτής της μορφής.

§ 105-106.

[...]

§ 107.

Το τελευταίο Allegro της συμφωνίας, αναλόγως της φύσεως του χαρακτήρα που προσλαμβάνει, είτε πραγματώνεται με την μορφή του πρώτου Allegro, είτε εμφανίζεται [(σε άλλες μορφές)...].³³

Ο Koch διακρίνει σαφώς ανάμεσα σε δύο διαφορετικούς τύπους σονάτας: ο εκτενέστερος (στον οποίο δίδεται μεγαλύτερη βαρύτητα αλλά και εύρος εφαρμογής σε όλα τα μέρη μιας τριμερούς συμφωνίας) αποτελείται από τρεις “κύριες περιόδους”, δηλαδή τρεις ενότητες, όπως στην περίπτωση εκείνου του μεμονωμένου παραδείγματος που είχαμε συναντήσει για πρώτη φορά στον Riepel· αντιθέτως, η βασική για τους προγενέστερους θεωρητικούς διμερής μακροδομική κατασκευή προορίζεται πλέον μόνο για όσα από τα *αργά* μέρη μιας συμφωνίας (και, κατ' επέκταση, κάθε άλλου κυκλικού έργου) αναπτύσσονται σε μικρότερη έκταση. Από αυτήν την τοποθέτηση καθίσταται πλέον ολοφάνερη μια ουσιώδης αντιστροφή στην θεωρητική προσέγγιση των δύο αυτών τύπων με την πάροδο του χρόνου:

³³ Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Band III, Leipzig 1793, § 101-107 (“Von der Sinfonie”), όπως παρατίθεται από τον Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert...*, ό.π., σ. 265-267. Το κεφάλαιο αυτό περιλαμβάνει επιπλέον τις παραγράφους § 100 (στην οποία γίνεται λόγος, εν είδει εισαγωγής, για το είδος της συμφωνίας), § 105-106 (που αφορούν σε άλλες εφαρμόσιμες στα αργά μέρη μορφές, δηλαδή του ρόντο και του θέματος με παραλλαγές) και § 107 (για το τελευταίο μέρος μιας συμφωνίας), καθώς επίσης μια τελική παρατήρηση περί της προαιρετικής ενσωμάτωσης ενός μενουέττου. Από το κείμενο που μεταφράζω εδώ, έχω παραλείψει το τελευταίο τμήμα της § 101 (που αναφέρεται στην προαιρετική προσθήκη αργής εισαγωγής στο γρήγορο πρώτο μέρος), αλλά και δύο σημειώσεις στις § 101 και 102 καθώς επίσης μία πρόταση στην § 104, όπου ο Koch φέρνει ως παράδειγμα το αργό μέρος μιας συμφωνίας του Haydn, προκειμένου σε κάποια σημεία του κειμένου του να ενισχύσει την επιχειρηματολογία του. Συνοπτικές παραφράσεις του κειμένου αυτού περιλαμβάνονται επίσης στα βιβλία των Newman (ό.π., σ. 32-34 και 35) και Rampe (ό.π., σ. 121-122).

ενώ δηλαδή στον Riepel (στα μέσα του 18^{ου} αιώνας) η διεύρυνση της δεύτερης ενότητας οδηγούσε στην αναπόφευκτη διάσπασή της σε δύο ενότητες και έτσι από την διμέρεια προέκυπτε η τριμέρεια, ο Koch (στα τέλη του ιδίου αιώνας) εκκινεί από την τριμερή διάρθρωση και θεωρεί την διμερή ως παράγωγό της από την συγχώνευση των δύο τελευταίων ενότητων σε μία! Επομένως εδώ επιβεβαιώνεται ό,τι στον Riepel συνιστούσε μονάχα έναν υπαινιγμό: ότι δηλαδή η θεωρία της σονάτας περιλαμβάνει τουλάχιστον δύο διαφορετικούς δομικούς τύπους, οι οποίοι διαθέτουν κοινή πρώτη ενότητα, αλλά κατόπιν αυτής εξελίσσονται διαφορετικά. Μπορούμε επομένως να ασχοληθούμε κατ' αρχάς με την κοινή πρώτη κύρια ενότητα (της *εκθέσεως*) και στην συνέχεια να εξετάσουμε τις διαφορετικές προδιαγραφές των δύο τύπων σονάτας που αναφέρει ο Koch.

Ήδη από την έναρξη της περιγραφής του Koch δίνεται ιδιαίτερη βαρύτητα στην έννοια της “Anlage”, του “σχεδιασμού” ενός κομματιού, που συνίσταται στο σύνολο των κύριων θεματικών ιδεών και (δευτερευόντως) στις βασικές αρμονικές τους ιδιότητες.³⁴ Ο σχεδιασμός αυτός λειτουργεί περίπου ως η “ποιητική ιδέα” του έργου, η οποία καλείται ωστόσο να πραγματωθεί κατά τρόπον “μηχανικό”, προκειμένου να συσταθεί η *μορφή* του έργου. Αυτό σημαίνει ότι το σύνολο του μελωδικού-θεματικού υλικού ενός κομματιού διαφέρει – προφανώς – από κάθε άλλο (αφού ο εκάστοτε συσχετισμός των θεματικών ιδεών σε ένα μουσικό έργο είναι ανεπανάληπτος), αλλά ένα πλέγμα τονικοτήτων και πτώσεων παραμένει ο κοινός παρονομαστής όλων των διαφορετικών θεματικών περιεχομένων που ακολουθούν το πρότυπο της μορφής σονάτας.³⁵

Η αρμονική λοιπόν οργάνωση της πρώτης μακροδομικής ενότητας της μορφής σονάτας συνίσταται σε δύο τονικές περιοχές και παράλληλα σε τέσσερις “φραστικές τομές” (“Absätze”), δηλαδή πτωτικές καταλήξεις ισάριθμων δομικών τμημάτων.³⁶ Τα δύο πρώτα

³⁴ Carl Dahlhaus, “Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform”, *Archiv für Musikwissenschaft* 35/3, 1978, σ. 166· Hermann Forschner, *Instrumentalmusik Joseph Haydns aus der Sicht Heinrich Christoph Kochs*, Musikverlag Emil Katznbichler (Beiträge zur Musikforschung, Bd. 13), München – Salzburg 1984, σ. 169.

³⁵ Dahlhaus, “Der rhetorische Formbegriff...”, ό.π., σ. 168. Λίγο παρακάτω όμως (ό.π., σ. 174), ο Dahlhaus παρατηρεί ότι «η έννοια της *Anlage* είναι στην πραγματικότητα αντίθετη προς αυτήν της “εκθέσεως”, αφού η παρουσίαση ενός συμπλέγματος θεματικών ιδεών είναι δυνατή σε οποιαδήποτε άλλη ενότητα μιας συνθέσεως. Η “Anlage” κατά τον Koch δεν εκτίθεται στην αρχή, για να αναπτυχθεί και να επανεκτεθεί στην συνέχεια, αλλά συνίσταται σε χαρακτηριστικά που παραμένουν παρόντα καθ’ όλην την διάρκεια ενός μέρους. Κατά συνέπεια, η διάκριση ανάμεσα στην έκθεση και την επεξεργασία υποβαθμίζεται, ενώ αντίθετως τονίζεται αυτή ανάμεσα στην έκθεση και την επανέκθεση». Οι παρατηρήσεις αυτές φαίνεται ωστόσο ότι μάλλον παρεξηγούν παρά ερμηνεύουν ορθώς αυτό που στο κείμενο του Koch διατυπώνεται ξεκάθαρα: «Η πρώτη ενότητα, στην οποία εκτίθεται ο σχεδιασμός [“Anlage”] της συμφωνίας, δηλαδή τα κύρια μελωδικά θέματα στην αρχική τους σειρά και κατόπιν τούτου κάποια από αυτά διαμελίζονται, αποτελείται από μία και μοναδική κύρια περίοδο» (οι υπογραμμίσεις δικές μου). Η έννοια της “εκθέσεως” του θεματικού υλικού, επομένως, κάθε άλλο παρά ασύμβατη με την πρώτη μακροδομική ενότητα είναι! Αυτό που κατά την γνώμη μου επιθυμεί να επισημάνει με ιδιαίτερη έμφαση ο Dahlhaus είναι απλώς το ότι και μετά την ολοκλήρωση της πρώτης ενότητας είναι δυνατή η παρουσίαση νέων θεματικών ιδεών είτε ακόμη ότι στο πλαίσιο της πρώτης αυτής ενότητας κάλλιστα μπορεί να λάβει χώραν και κάποια ανάπτυξη των μόλις πρότινος εκτιθέμενων θεμάτων· με άλλα λόγια, η έκθεση και η επεξεργασία, όπως οι δύο πρώτες μακροδομικές ενότητες γίνονται γνωστές στην θεωρία του 19^{ου} αιώνας, δεν παρουσιάζουν τέτοια “στεγανοποίηση” στην θεώρηση του Koch, όπου οι λειτουργίες της “εκθέσεως” και της “ανάπτυξης” των θεμάτων μπορούν να πραγματωθούν και στις δύο αυτές “κύριες περιόδους” (αλλά βεβαίως σε διαφορετική αναλογία). Στην προσπάθειά του λοιπόν να καταδείξει αυτήν την ουσιώδη διαφοροποίηση της θεωρίας του 18^{ου} από εκείνη του 19^{ου} αιώνας, ο Dahlhaus υπερεκτιμά τον ρόλο του τονικού σχεδιασμού έναντι της θεματικής διαρθρώσεως – παγίδα στην οποία “εγκλωβίζονται” και άλλοι νεώτεροι ερευνητές, όπως θα διαπιστώσουμε στην συνέχεια του παρόντος κεφαλαίου της διατριβής. Πρβλ. σχετικώς με αυτά και την ορθή τοποθέτηση του Forschner, ό.π., σ. 170.

³⁶ Σε επίπεδο ορολογίας, αξίζει να προσεχθεί η διάκριση του Koch (στον δεύτερο τόμο του *Versuch einer Anleitung zur Composition*, εκδ. Leipzig 1787) ανάμεσα στην “Absatz” (“φραστική τομή”), στην περίπτωση δηλαδή κατά την οποία «μια “Satz-Schluss” (το κλεισιμο ή η τελική πτώση μιας θεματικής ιδέας) δημιουργεί απαραίτητως την προσδοκία της εμφάνισης ενός ή περισσότερων ακόμη τμημάτων κατόπιν αυτής», και στην “Schlußsatz” (“καταληκτική φραστική τομή”), η οποία έχει την δυνατότητα «να ολοκληρώσει το όλον,

από αυτά τα δομικά τμήματα βασίζονται στην κύρια (μείζονα ή ελάσσονα) τονικότητα και καταλήγουν σε τέλεια και σε μισή πτώση, αντιστοίχως. Το ακόλουθο τρίτο δομικό τμήμα, εντούτοις, μετατρέπει προς την δευτερεύουσα τονικότητα: στον μείζονα τρόπο, όπου η μετατροπή οδηγεί πάντοτε στην τονικότητα της δεσπόζουσας, η τελική (μισή) πτώση του τρίτου αυτού τμήματος γίνεται στην διπλή δεσπόζουσα· στον ελάσσονα τρόπο, αντιθέτως, όπου μένει ανοικτό το ενδεχόμενο της κατεύθυνσης είτε προς την σχετική μείζονα είτε προς την ελάσσονα δεσπόζουσα, η πωτική κατάληξη πραγματοποιείται στην συγχορδία της δεσπόζουσας της εκάστοτε επιλεγείσας δευτερεύουσας τονικότητας. Η δευτερεύουσα αυτή τονικότητα εδραιώνεται κατόπιν στο τέταρτο δομικό τμήμα και τελικά επικυρώνεται με μια σχετικώς ισχυρή τέλεια πτώση (“Schlußsatz”). Στην πραγματικότητα βέβαια, το τελευταίο αυτό δομικό τμήμα συνήθως αποτελείται από πολλά επιμέρους “μελωδικά τμήματα” (που καταλήγουν σε λιγότερο ισχυρές και δομικώς επουσιώδεις πτώσεις), γι’ αυτό και η έκτασή του είναι εν τέλει μεγαλύτερη από το άθροισμα και των τριών προηγούμενων δομικών τμημάτων.³⁷ Ο Koch αναφέρεται επίσης σε μια “εμφαντική περίοδο” εν είδει παραρτήματος, η οποία ουσιαστικά προεκτείνει την δευτερεύουσα τονικότητα μετά την οριστική της πωτική επικύρωση: μιλώντας με σύγχρονους όρους, πρόκειται για μια κατακλείδα της *εκθέσεως*, η οποία, αν και διαθέτει ξεχωριστό “χαρακτήρα” (θα επανέλθω παρακάτω σε αυτό το ζήτημα), συνιστά μονάχα ένα σύνηθες αλλά προαιρετικό δομικό στοιχείο, αφού στερείται καίριου αρμονικού-λειτουργικού ρόλου και μάλιστα ενδέχεται να τοποθετηθεί θεωρητικά ακόμη και *πέραν* αυτής καθ’ εαυτής της πρώτης κύριας περιόδου της μορφής σονάτας.³⁸

Παρ’ όλα αυτά, ο παραπάνω αρμονικός σχεδιασμός επιδέχεται αρκετές παρεκκλίσεις και τροποποιήσεις: ο ίδιος ο Koch, άλλωστε, σε άλλο σημείο του εγχειριδίου του παραδέχεται ότι η συγκεκριμένη παρουσίαση τεσσάρων βασικών πωτικών τομών στο πλαίσιο της πρώτης μακροδομικής ενότητας χρησιμεύει περισσότερο για παιδαγωγικούς σκοπούς.³⁹ Στην συνθετική πρακτική, τουναντίον, η πρώτη “φραστική τομή” μπορεί να γίνει απ’ ευθείας στην δεσπόζουσα της κύριας τονικότητας (με συνέπεια την συγχώνευση των δύο πρώτων δομικών

ακολουθώντας άλλα προπορευόμενα αυτής τμήματα»: οι ορισμοί αυτοί παρατίθενται από τον Wolf-Dieter Seiffert, στην συμβολή του “»Absatzformeln« in den frühen Streichquartetten Mozarts”, στο: Dietrich Berke – Harald Heckmann (επιμ.), *Festschrift Wolfgang Rehm zum 60. Geburtstag*, Bärenreiter, Kassel 1989, σ. 130. Στην ίδια παρατήρηση, εξ άλλου, προβαίνουν τόσο ο Günther Wagner, στο άρθρο του “Anmerkungen zur Formtheorie Heinrich Christoph Kochs”, *Archiv für Musikwissenschaft* 41/2, 1984, σ. 87 (όπου επιπλέον αναφέρεται ότι υπό τον όρο “enge Satz” [“πυκνή θεματική ιδέα”] ο Koch επισημαίνει γενικότερα μια πλήρη θεματική ιδέα, αποτελούμενη από έναν αριθμό μέτρων και έναν καταληκτικό πωτικό σχηματισμό), όσο και ο Jürgen Neubacher, στην μελέτη του *Finis coronat opus. Untersuchungen zur Technik der Schlußgestaltung in der Instrumentalmusik Joseph Haydns, dargestellt am Beispiel der Streichquartette*, Hans Schneider (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 22), Tutzing 1986, σ. 18-19.

³⁷ Βλ. σχετικά: Jens Peter Larsen, “Sonatenform-Probleme”, στο: Anna Amalie Abert – Wilhelm Pfannkuch (επιμ.), *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, Bärenreiter, Kassel 1963, σ. 226· Ritzel, ό.π., σ. 181-182· Forschner, ό.π., σ. 162· Neubacher, ό.π., σ. 17-18.

³⁸ Ο Dahlhaus (“Der rhetorische Formbegriff...”, ό.π., σ. 164-165) διευκρινίζει ότι αυτό το σύστημα πτώσεων του Koch, εν είδει “μελωδικής στίξεως” που διαμορφώνει ένα συνεκτικό όλον, προϋποθέτει την αλληλοδιαδοχή διαφορετικών πωτικών σχηματισμών: στην πρώτη ενότητα που μόλις εξετάσαμε, η αρχική τέλεια πτώση ακολουθείται από μισή στην κύρια τονικότητα, ενώ στο περιβάλλον της δευτερεύουσας τονικότητας προηγείται η μισή και έπεται η τέλεια πτώση. Αυτός είναι ο λόγος που τα διαφορετικά μελωδικά-θεματικά περιεχόμενα του τέταρτου δομικού τμήματος της “πρώτης κύριας περιόδου” δεν διακρίνονται μεταξύ τους με επιμέρους “φραστικές τομές”, στον βαθμό που οι ενδιάμεσες πτώσεις είναι της ίδιας ποιότητας (μια ακολουθία τέλειων πτώσεων στην δευτερεύουσα τονικότητα), επομένως γίνονται αντιληπτές μόνον ως “τοπικά συμβάντα” και όχι ως καίριες μακροδομικές αρμονικές λειτουργίες – τις οποίες και ο Forschner (ό.π., σ. 163-164) χαρακτηρίζει ως “τομές”, διακρίνοντάς τις έτσι σαφώς από τις υπόλοιπες, δευτερεύουσες ενδιάμεσες πτώσεις που επικαλύπτονται μεταξύ τους. Ο Dahlhaus (ό.π.) επισημαίνει ακόμη ότι σε αυτή την άμεση επανάληψη της τέλειας πτώσεως οφείλεται και ο επουσιώδης από λειτουργικής απόψεως ρόλος της καταληκτικής περιόδου της πρώτης ενότητας, η οποία τελικά χαρακτηρίζεται μονάχα ως “παράρτημα” από τον Koch, παρά το γεγονός ότι προσλαμβάνεται κατά την ακρόαση ως κάτι το ιδιαίτερο που χρήζει – καθώς φαίνεται – ειδικής αναφοράς.

³⁹ Ritzel, ό.π., σ. 184.

τμημάτων σε ένα)⁴⁰ ή η μετατροπία προς την δευτερεύουσα τονικότητα δύναται να ξεκινήσει αμέσως μετά την τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα (οπότε στην περίπτωση αυτή συγχωνεύονται το δεύτερο και το τρίτο δομικό τμήμα ή εξαλείφεται τελείως το δεύτερο και η τελική του μισή πτώση επί της κύριας τονικότητας)⁴¹ άλλοτε πάλι, το δεύτερο τμήμα ενδέχεται να παρεκκλίνει από την κύρια τονικότητα και τελικά να καταλήξει με μισή ή τέλεια πτώση σε κάποια συγγενική περιοχή (π.χ. στην σχετική της υποδεσπόζουσας),⁴² χωρίς ωστόσο με αυτό να προετοιμάσει την μετατροπία προς την δευτερεύουσα τονικότητα (η οποία ανατίθεται φυσιολογικά στο ακόλουθο τρίτο δομικό τμήμα), είτε ακόμη – ιδίως στην περίπτωση του ελάσσονος τρόπου – το τρίτο τμήμα έχει την δυνατότητα να οδηγήσει άμεσα στην δευτερεύουσα τονικότητα χωρίς μετατροπική προετοιμασία.⁴³ Επομένως οι επιμέρους δυνατότητες αποδεικνύονται τόσες πολλές στην πράξη που ουσιαστικά εδώ τυποποιούνται με την βοήθεια ενός πλεοναστικού, συγχρόνως όμως και ευέλικτου, θεωρητικού σχεδιασμού.

Η θεματική πλευρά της θεώρησης του Koch για την ενότητα της *εκθέσεως* είναι πιο φειδωλή. Περίπου όπως και στα προγενέστερα θεωρητικά συγγράμματα, έτσι και εδώ γίνεται λόγος για το αρχικό “θέμα”, που ακολουθείται από ένα (τουλάχιστον) “κύριο μελωδικό τμήμα” καθώς και από έναν ακαθόριστο αριθμό δευτερευόντων “μελωδικών τμημάτων”. Ιδιαίτερη πάντως έμφαση δίνεται στην δυνατότητα πρωτίστως του τέταρτου και τελευταίου δομικού τμήματος (που έπεται της μετατροπικής διαδικασίας προς την δευτερεύουσα τονικότητα και μιας σαφούς πτωτικής τομής) να συμπεριλάβει εναλλαγές θεματικών ιδεών πολύ διαφορετικού χαρακτήρος αν και χωρίς ενδιάμεσες “φραστικές τομές”. Ο Koch αναφέρεται γενικόλογα σε θέματα “θορυβώδη και ηχηρά”, συνεπώς σφοδρά και ενεργητικά, στα οποία όμως παρεμβάλλεται ένα “τραγουδιστό θέμα” χαμηλότερης ηχητικής εντάσεως, το οποίο προφανώς παραπέμπει σε μια περισσότερο λυρικής φύσεως ιδέα. Η αναγκαιότητα της θεματικής αυτής πολλαπλότητας θα πρέπει λογικά να αναζητηθεί στην διατήρηση και – γιατί όχι; – στην ενίσχυση του ενδιαφέροντος των ακροατών κατά την χρονικώς εκτενή αλλά λειτουργικώς απαραίτητη εδραίωση της δευτερεύουσας τονικότητας στο πλαίσιο της *εκθέσεως*. Αξίζει πάντως να προσεχθεί στο σημείο αυτό και το ότι η εναλλαγή των θεματικών ιδεών δεν υποδηλώνει απαραίτητα μιαν αντίθεση σε θεματικό επίπεδο, αντίστοιχη της αρμονικής διάστασης ανάμεσα στην κύρια και την δευτερεύουσα τονικότητα.⁴⁴ Πιστεύω

⁴⁰ Forschner, ό.π., σ. 162-163.

⁴¹ Forschner, ό.π., σ. 162-163· Ritzel, ό.π., σ. 184.

⁴² Forschner, ό.π., σ. 163.

⁴³ Ritzel, ό.π., σ. 183. Σύμφωνα με τον Robert S. Winter (“The Bifocal Close and the Evolution of the Viennese Classical Style”, *Journal of the American Musicological Society* 42/2, 1989, σ. 279-280), η αναφορά αυτή είναι μοναδική στην θεωρία του 18^{ου} αιώνας όσον αφορά στην δυνατότητα εφαρμογής του φαινομένου που ο ίδιος ονομάζει “αμφίσημη κατάληξη” ή (ακριβέστερα) “κατάληξη που εστιάζει σε δύο τονικότητες”, δηλαδή μια μισή πτώση επί της κύριας (μείζονος) τονικότητας, η οποία (με την μεσολάβηση μιας παύσεως-τομής) στην μεν *έκθεση* τονικοποιείται άμεσα, λειτουργώντας στην συνέχεια ως δευτερεύουσα τονικότητα, ενώ στην *επανάκθεση* διατηρεί και μετά την τομή την λειτουργία της ως δεσπόζουσα της κύριας τονικότητας (βλ. Winter, ό.π., σ. 278).

⁴⁴ Ο Dahlhaus (“Der rhetorische Formbegriff...”, ό.π., σ. 167-168) επισημαίνει την χαρακτηριστική χρήση εκ μέρους του Koch των όρων “Thema” και “Satz”: ο πρώτος χρησιμοποιείται μόνο για το αρχικό “κύριο” θέμα, ενώ ο δεύτερος για οποιοδήποτε άλλο κατόπιν αυτού – μεταξύ των οποίων και το “τραγουδιστό”. Αυτό συμβαίνει διότι ο όρος “Thema” σχετίζεται με την “κύρια παρόρμηση” μιας σύνθεσης, η οποία – σύμφωνα με τις αισθητικές επιταγές της εποχής – δεν αίρεται ως επί το πλείστον από τις δευτερεύουσες θεματικές ιδέες που ακολουθούν. Υπό αυτήν την έννοια, ορθώς σημειώνει ο Ritzel (ό.π., σ. 182-183) ότι η ύπαρξη αυτού του “τραγουδιστού θέματος” δεν παραπέμπει κατ’ ανάγκην στην (μεταγενέστερη) έννοια του “θεματικού δυϊσμού”, στον βαθμό που το “τραγουδιστό θέμα” περιλαμβάνεται απλώς στα “δευτερεύοντα μελωδικά τμήματα”, τα οποία βεβαίως δεν είναι απαραίτητα να αντιτίθενται σε μοτιβικό επίπεδο προς το “κύριο θέμα”. Πρβλ. επίσης τις ανάλογες επισημάνσεις του Forschner (ό.π., σ. 164-165) και του Kunze (*Die Sinfonie im 18. Jahrhundert...*, ό.π., σ. 268-269 και 283). Ο Wagner (ό.π., σ. 88-89) διακρίνει επιπλέον τους μουσικοτεχνικούς όρους της “Hauptsatz” (μιας κύριας θεματικής ιδέας), των “Zergliederungssätze” (των ιδεών που εμφανίζονται μετά τις κύριες και που συνήθως αναπτύσσουν το δεδομένο μοτιβικό υλικό), της “Schlußsatz” (της τελικής ιδέας) και της “Nachsatz” ή “Anhang” (της καταληκτικής θεματικής ιδέας που στην πραγματικότητα ακολουθεί την

μάλιστα ότι η συγκεκριμένη διατύπωση του Koch είναι λιγότερο αποκαλυπτική από εκείνη του Vogler όσον αφορά στην δυνατότητα σύστασης ενός αντίβαρου στο αρχικό θέμα, αφού στον Koch δεν γίνεται καν λόγος για δύο “κύρια θέματα”, παρά μόνον για *το* (εναρκτήριο) “θέμα” και για ένα “τραγουδιστό θέμα”, η ακριβής θέση του οποίου παραμένει κατ’ ουσίαν ακαθόριστη. Σε ένα άλλο σημείο του εγχειριδίου του πάντως, ο Koch παρατηρεί ότι «συχνά, στην πρώτη περίοδο του Allegro δεν ακούει κανείς μια μάλλον τυπική φραστική τομή, έως ότου παρουσιασθεί η φραστική τομή επί της πέμπτης στην τονικότητα της πέμπτης [επί της διπλής δεσπόζουσας], η οποία μάλιστα σπανίως παραλείπεται, επειδή ακριβώς κατόπιν αυτής τοποθετείται συνήθως ένα τραγουδιστό θέμα» (η υπογράμμιση δική μου).⁴⁵ Εδώ πλέον, το “τραγουδιστό θέμα” τοποθετείται με σαφήνεια στην έναρξη του τέταρτου δομικού τμήματος της πρώτης κύριας περιόδου, όπου εδραιώνεται και αργότερα επικυρώνεται η δευτερεύουσα τονικότητα. Εντούτοις, η αρχική “γενική” διατύπωση του Koch εξακολουθεί να διατηρεί την σημασία της, αφού φαίνεται να καλύπτει κάθε δυνατή περίπτωση, ενώ αντιθέτως η “ειδική” αυτή επισήμανση αναφέρεται μόνο στην *συνηθέστερη* μιας πληθώρας δυνατών εφαρμογών. Θα μπορούσαμε επομένως να συνοψίσουμε διαλεκτικά τις δύο αυτές φαινομενικά αντιφατικές τοποθετήσεις στο συμπέρασμα ότι η πρώτη μακροδομική ενότητα της μορφής σονάτας περιλαμβάνει μία (τουλάχιστον) “τραγουδιστή” θεματική ιδέα σχετικώς ήπιου χαρακτήρος, η οποία *ως επί το πλείστον* εμφανίζεται στην έναρξη της δεύτερης τονικής περιοχής.

Θεματικής είτε μοτιβικής σκοπιμότητας, εξ άλλου, φαίνεται πως είναι και η απόσπαση της κατακλείδας της πρώτης μακροδομικής ενότητας από τα “συμφραζόμενα” της δεύτερης τονικής περιοχής: ειδάλλως, ο Koch δεν θα είχε κανέναν λόγο να μνημονεύσει στο σημείο αυτό την συνήθη παρουσία μιας “εμφαντικής περιόδου” εν είδει παραρτήματος της πρώτης κύριας περιόδου, εφ’ όσον σε αρμονικό τουλάχιστον επίπεδο αυτή απλώς επεκτείνει μια ακολουθία τέλειων πτώσεων προς ενίσχυσιν της επικύρωσης της δευτερεύουσας τονικότητας! Ο Neubacher επισημαίνει ότι τέτοια “παραρτήματα” – μετά την “καταληκτική φραστική τομή” της πρώτης κύριας περιόδου – είναι πολύ χαρακτηριστικά στην ενόργανη μουσική των μέσων του 18^{ου} αιώνας: μπορεί να πρόκειται μόνο για επαναλήψεις συγχορδιών, εκτάσεως ενός ή δύο μέτρων, είτε για εκτενέστερα, μοτιβικώς αυτόνομα μορφώματα που συχνά οργανώνονται ανά ζεύγη (με επαναλήψεις στην οκτάβα, μικρές παραλλαγές, μεταθέσεις φωνών είτε δυναμικές αντιθέσεις): παράλληλα δε, τόσο η εμφάνιση νέων θεματικών ιδεών όσο και οι συχνές επαναλήψεις του καταληκτικού αυτού υλικού μπορούν όντως να καταστήσουν “εμφαντική” – και άρα ξεχωριστή – την κατακλείδα μιας *εκθέσεως*.⁴⁶ Εντούτοις, ούτε και σε αυτήν την περίπτωση ο Koch προσδιορίζει λεπτομερέστερα την θεματική υπόσταση του συγκεκριμένου δομικού τμήματος.

Από την άλλη πλευρά, ο Koch προβαίνει εδώ σε μια δυσανάλογα εμπεριστατωμένη συζήτηση γύρω από την διάκριση της τεχνοτροπίας που εφαρμόζεται στα είδη της συμφωνίας και της σονάτας ή του κοντσέρτου. Κατά την άποψή του, τα μελωδικά τμήματα μιας συμφωνίας είναι εν γένει εκτενέστερα και επιπλέον αλληλεπικαλυπτόμενα, ενώ στην σονάτα (και στο κοντσέρτο) «τα μελωδικά τμήματα δεν συνδέονται μεταξύ τους με τόση ώθηση προς τα εμπρός, όπως στην συμφωνία, αλλά συχνότερα χωρίζονται μέσω τυπικών φραστικών τομών, και δεν επεκτείνονται τόσο συχνά μέσω της συνέχειας ή της ανέλιξης ενός μέλους κάποιου μελωδικού τμήματος, αλλά περισσότερο μέσω εμφαντικών επιπρόσθετων ιδεών που

“καταληκτική φραστική τομή” επί της δευτερεύουσας τονικότητας εν είδει παραρτήματος). Το “τραγουδιστό θέμα” δεν αντιμετωπίζεται ως κάτι το ξεχωριστό, αφού προφανώς εντάσσεται στις “Zergliederungssätze”. Ο Wagner (ό.π., σ. 91-92) τονίζει επίσης ότι οι διάφορες “Sätze” (θεματικές ιδέες) οφείλουν, ακολουθώντας το κυρίαρχο αισθητικό αίτημα της εποχής για “ενότητα στην πολλαπλότητα”, να σχετίζονται μεταξύ τους και να οργανώνονται στην συνολική μορφή ιεραρχικά, ούτως ώστε η επιφανειακή αντίθεσή τους να εδράζεται στην πραγματικότητα στην βαθύτερη μοτιβική τους συγγένεια.

⁴⁵ Ritzel, ό.π., σ. 182.

⁴⁶ Neubacher, ό.π., σ. 112 και 129.

προσδιορίζουν κατά το δυνατόν ακριβέστερα το συναίσθημα».⁴⁷ Είναι η πρώτη φορά που στην προβληματική της μορφής σονάτας ενσωματώνεται το αίτημα ενός ειδολογικού διαχωρισμού, αλλά καθίσταται φανερό ότι αυτό δημιουργεί τελικά περισσότερα ερωτηματικά παρά αποσαφηνίζει κάποια πράγματα. Φαίνεται λοιπόν ότι στην συμφωνία παρατηρείται μια τάση συγκάλυψης των πτωτικών τομών μεταξύ συναφών μελωδικών τμημάτων, η οποία ίσως οδηγεί στην δημιουργία περισσότερο σύνθετων θεματικών συμπλεγμάτων, ενώ η οργάνωση του θεματικού υλικού στα είδη της σονάτας και του κοντσέρτου χαρακτηρίζεται από εμφανέστερη παρατακτική λογική και ενδεχομένως από μεγαλύτερη ποικιλία και υφολογική διαφοροποίηση μεταξύ των θεματικών ιδεών. Παρ' όλα αυτά δεν είναι βέβαιο αν η τάση που παρατηρεί ο Koch οφείλεται μόνο στις απαιτήσεις που θέτουν τα διαφορετικά μουσικά είδη ή αν το φαινόμενο αυτό μπορεί να αποδοθεί πρωτίστως στις συγκεκριμένες προτιμήσεις και επιλογές του εκάστοτε συνθέτη· εξ άλλου, η δομική αυστηρότητα ή χαλαρότητα μιας συνθέσεως σχετίζεται πιθανόν περισσότερο με την λειτουργία που καλείται να επιτελέσει το ίδιο το μουσικό έργο και το ποιόν του ακροατηρίου προς το οποίο απευθύνεται, παρά με τον αριθμό των εκτελεστών και την φύση των οργάνων που απαιτούνται για την παρουσίασή του.

Το σύνολο των παραπάνω παρατηρήσεων αφορά, όπως έχει ήδη διευκρινισθεί, σε κάθε μορφή σονάτας, ανεξαρτήτως της περαιτέρω πορείας της και της εμφάνισης δύο ή μόνο μίας κύριας περιόδου μετά την *έκθεση*. Από εδώ και πέρα όμως, είμαστε υποχρεωμένοι να εξετάσουμε χωριστά τις προδιαγραφές του εκτενούς τύπου σονάτας (με τρεις συνολικά κύριες περιόδους) και της συνοπτικής εκδοχής της (με δύο κύριες περιόδους)· ακολουθώντας μάλιστα την μεθοδολογία του συγγραφέα, θα ξεκινήσουμε από τον τριμερή τύπο.

Η αρκετά εκτενής παράγραφος 102 του τρίτου τόμου της πραγματείας του Koch αφιερώνεται αποκλειστικά στις δυνατότητες διαμόρφωσης της ενδιάμεσης δεύτερης κύριας περιόδου, της ενότητος δηλαδή που στις μέρες μας αποκαλείται *επεξεργασία*.⁴⁸ Η συζήτηση περί της δομικής της κατασκευής ξεκινά με την βαρύνουσα παραδοχή ότι είναι πρακτικώς αδύνατον να περιγραφούν λεπτομερώς όλες οι τεχνικές της προδιαγραφές, στον βαθμό που οι επιμέρους δυνατότητες φαίνεται να είναι απειράριθμες. Εντούτοις, ο Koch παρουσιάζει δύο εναλλακτικά σκαριφήματα, καθένα εκ των οποίων μπορεί να χρησιμεύσει ως σκελετός για την πραγμάτωση της περιόδου αυτής: το πρώτο θεωρείται περισσότερο συνηθισμένο και συμβατικό, ενώ το δεύτερο είναι πιο προοδευτικό, “αναπτυξιακό” και μάλιστα συνδέεται με δείγματα γραφής δύο εκ των σπουδαιότερων συνθετών της εποχής: του Joseph Haydn και του (αδίκως παραγνωρισμένου σήμερα) Karl Ditters von Dittersdorf.

Η τονική πορεία που ακολουθείται στον – κατά τον Koch – πρώτο τρόπο κατασκευής της δεύτερης κύριας περιόδου συμφωνεί σε γενικές γραμμές με τις σχετικές αναφορές των Riepel και Portmann,⁴⁹ καθιστώντας μάλιστα σαφέστερη την επιλογή των τονικών κέντρων για τον μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο. Στον μείζονα τρόπο, η ενότητα αυτή εκκινεί από την τονικότητα της δεσπόζουσας και στοχεύει στην προσέγγιση και παγίωση της σχετικής ελάσσονος ή – αντ' αυτής – της σχετικής της δεσπόζουσας ή ακόμη της σχετικής της υποδεσπόζουσας:⁵⁰ άρα, από την δευτερεύουσα (μείζονα) τονικότητα της πρώτης κύριας

⁴⁷ Το συγκεκριμένο παράθεμα του Koch προέρχεται από τον Ritzel, ό.π., σ. 189. Πρβλ. ακόμη τον σχετικό υπαινιγμό του Seiffert, “»Absatzformeln«...”, ό.π., σ. 132. Ο Larsen (“Sonatenform-Probleme”, ό.π., σ. 228), εξ άλλου, υποστηρίζει ότι η σονάτα βασίζεται περισσότερο στην αρχή της παράταξης των θεματικών ιδεών, ενώ στην συμφωνία έρχεται στο προσκήνιο η “αρχή του κοντσέρτου”, δηλαδή η αντιπαράθεση του “ritornello” (αρχικού θέματος) με τα κάθε λογής “επεισόδια” (τις δευτερεύουσες θεματικές ιδέες)· αυτή η ιδέα εφαρμογής της “αρχής του κοντσέρτου” στην μικροδομική οργάνωση της συμφωνίας δεν φαίνεται πάντως να ανάγεται απ' ευθείας στον Koch.

⁴⁸ Πρβλ. Ritzel (ό.π., σ. 179 και 184-185) και Forschner (ό.π., σ. 172).

⁴⁹ Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 185 (αναφορά στους Riepel και Johann Philipp Kirnberger), Forschner, ό.π., σ. 171 (αναφορά μόνο στον Riepel), και Shamgar, ό.π., σ. 130-132 (συσχετισμός θεωρήσεων των Koch και Portmann).

⁵⁰ Ο Ritzel (ό.π., σ. 185) χαρακτηρίζει την τονικότητα προς την οποία κατευθύνεται η αρμονική περιπλάνηση εντός της δεύτερης κύριας περιόδου ως τονικό “ψευδο-επίπεδο”! Στην συνέχεια, υποστηρίζει ότι η κατάληξη

περιόδου φθάνουμε σε μια ελάσσινα τονικότητα (την σχετική μιας εκ των τριών κύριων βαθμίδων του τρόπου). Στον ελάσσινα τρόπο, δεν διευκρινίζεται η εναρκτήρια τονικότητα (που κατά πάσαν πιθανότητα είναι αυτή στην οποία ολοκληρώθηκε η πρώτη κύρια περίοδος), αλλά ως καταληκτική προβλέπεται είτε η ελάσσινα δεσπόζουσα είτε η μείζονα σχετική, αναλόγως του ποιά από τις δύο δεν είχε χρησιμοποιηθεί ως δευτερεύουσα τονικότητα της πρώτης κύριας περιόδου: συνεπώς στην περίπτωση του ελάσσονος τρόπου, η επιλογή της καταληκτικής τονικότητας της *επεξεργασίας* εξαρτάται από την τονική διάρθρωση της *εκθέσεως*.⁵¹ Αξιοπαρατήρητη πάντως είναι η σε κάθε περίπτωση διασφάλιση μιας αντίθεσης σε επίπεδο *τρόπου* ανάμεσα στην έναρξη και την κατάληξη της δεύτερης κύριας περιόδου ή τουλάχιστον μεταξύ των καταλήξεων της πρώτης και της δεύτερης μακροδομικής ενότητας.

Όσον αφορά ειδικά στον μείζονα τρόπο, ο Koch επισημαίνει ότι εντός του δεδομένου τονικού πλαισίου είναι δυνατόν να παρεμβληθεί και η κύρια τονικότητα, στην οποία φαίνεται ότι μπορεί να γίνει ακόμη και κάποια ασθενής πτώση, χωρίς όμως να υποδηλώνεται με αυτήν οποιαδήποτε δυνατότητα επικύρωσής της στο σημείο αυτό· ο ρόλος της κύριας τονικότητας λίγο μετά την έναρξη της δεύτερης κύριας περιόδου είναι σαφέστατα μεταβατικός και μόνον! Πέραν αυτής δε, η σταδιακή προσέγγιση ενός εκ των προαναφερόμενων τονικών στόχων δύναται να περιλάβει διάφορα άλλα τονικά κέντρα, τα οποία όμως διαθέτουν και πάλι αποκλειστικά μεταβατική λειτουργία. Ο Koch αναφέρεται εν προκειμένω σε παροδικές τονικές παρεκκλίσεις, οι οποίες ταυτίζονται ασφαλώς με τις “τονικοποιήσεις” της σύγχρονης ορολογίας.

Ο αρμονικός σχεδιασμός του δεύτερου τρόπου κατασκευής της μεσαιάς αυτής “περιόδου” καθορίζεται από τις ίδιες πάλι επιλογές τονικών κέντρων (αναλόγως του τρόπου) για την έναρξη και την κατάληξή της. Ως εκ τούτου, η τονική ιδιαιτερότητα του δεύτερου αυτού τρόπου κατασκευής έγκειται ουσιαστικά στο αίτημα πραγματοποίησης αρκετών ενδιάμεσων τονικοποιήσεων στην πορεία προς τον τελικό στόχο, και μάλιστα μέσω της αξιοποίησης ακόμη και σχετικώς απομακρυσμένων τονικών περιοχών.⁵² Παρατηρούμε επομένως ότι ως προς την τονική οργάνωση η διάκριση των δύο τρόπων κατασκευής της *επεξεργασίας* αφορά εν τέλει αποκλειστικά στην διαδρομή από την εκάστοτε εναρκτήρια τονικότητα προς την τονικότητα-στόχο της δεύτερης αυτής κύριας περιόδου· η ενδιάμεση

γίνεται σε μισή πτώση, πράγμα όμως που δεν τεκμηριώνεται επαρκώς από την περιγραφή του Koch. Με τα παραπάνω, ο Ritzel επιχειρεί προφανώς να υποβαθμίσει την μακροδομική σημασία αυτού του αρμονικού σταθμού στο πλαίσιο της *επεξεργασίας*, κάτι όμως που αντίκειται στην θεωρία της εποχής του κλασικισμού, αφού και άλλοι θεωρητικοί υποδεικνύουν ένα δευτερεύον τονικό κέντρο στο σημείο αυτό, ως τρίτο στην ιεραρχία, μετά την κύρια και την δευτερεύουσα τονικότητα της πρώτης κύριας περιόδου της μορφής σονάτας. Αυτό ακριβώς υποδεικνύει ορθώς και ο Forschner (ό.π., σ. 171), μόνο που το αιτιολογεί με την συνδρομή της θεματικής παραμέτρου. Έκτοτε, άλλοι δέχονται ότι η δεύτερη κύρια ενότητα διαθέτει έναν αρμονικό στόχο διαφορετικό της κύριας τονικότητας που επανεμφανίζεται αργότερα (όπως π.χ. ο Neubacher, ό.π., σ. 122), και άλλοι εξακολουθούν να θεωρούν ότι η δεσπόζουσα στην έναρξη της *επεξεργασίας* “λύνεται” μόνο στην τονική, ανεξαρτήτως των ενδιάμεσων αρμονικών συμβάντων (όπως π.χ. ο Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert...*, ό.π., σ. 279 και 283) – στο σημαντικό αυτό ζήτημα θα επανέλθω αργότερα.

⁵¹ Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 186. Η Shamgar (ό.π., σ. 131), αντιθέτως, έχει παρανοήσει εντελώς τις σχετικές υποδείξεις του Koch, θεωρώντας ότι η επιλογή της σχετικής ή της ελάσσονος δεσπόζουσας αφορά στην έναρξη της *επεξεργασίας*, ενώ η κατάληξή της γίνεται πάντοτε στην (μείζονα) δεσπόζουσα!

⁵² Ο Ritzel (ό.π., σ. 186) υποστηρίζει με έμφαση ότι ο δεύτερος τρόπος κατασκευής της *επεξεργασίας* βασίζεται λιγότερο σε κάποια προκαθορισμένη ακολουθία αρμονικών διαδοχών απ’ ό,τι ο πρώτος. Την ιδέα αυτή ασπάζεται σε γενικές γραμμές και ο Forschner (ό.π., σ. 170 και 172), αν και αντιμετωπίζει τον δεύτερο τρόπο κατασκευής ως μια ιδιαίτερη περίπτωση που δεν βρίσκει γενικότερη εφαρμογή πέραν των συμφωνιών του Haydn και του Dittersdorf. Παρ’ ότι η άποψη του Ritzel περιέχει οπωσδήποτε μια δόση αλήθειας, εντούτοις ο τονικός σχεδιασμός δεν φαίνεται να συνιστά αφοριστικό στοιχείο διακρίσεως μεταξύ των δύο τρόπων κατασκευής της μεσαιάς μακροδομικής ενότητας, στον βαθμό που η ακριβής τονική πορεία αμφοτέρων ούτως ή άλλως δεν μπορεί να αναχθεί σε κάποιο μαθητικό πρότυπο. Το πρόβλημα επομένως έγκειται ήδη στην αρχική τοποθέτηση του Ritzel (ό.π., σ. 185), ότι δηλαδή οι δύο τύποι δόμησης της *επεξεργασίας* διακρίνονται μεταξύ τους βάσει του αρμονικού τους σχεδιασμού: κάτι τέτοιο τελικά δεν επαληθεύεται, όπως εδώ διαπιστώνεται.

αυτή περιοχή, εντούτοις, είναι αδύνατον να προσεγγισθεί θεωρητικά με μεγαλύτερη ακρίβεια και να συστηματοποιηθεί, αφού σε γενικές γραμμές παραμένει αρμονικώς απροσδιόριστη, ως πεδίο “ελεύθερης” αρμονικής περιπλάνησης. Παρακάτω βέβαια, ο Koch υπαινίσσεται ότι υφίσταται και ένα δεύτερο αρμονικό κριτήριο διάκρισης των δύο τρόπων κατασκευής της *επεξεργασίας*, το οποίο αφορά στην έναρξη της ενότητας αυτής από κάποια απρόσμενη τονικότητα αντί της δεσπόζουσας (τουλάχιστον για τον μείζονα τρόπο), με ή χωρίς κατάλληλη προετοιμασία: το ότι η δυνατότητα αυτή αναφέρεται σχεδόν αποκλειστικά στον δεύτερο τρόπο κατασκευής και μάλλον όχι στον πρώτο, υποδηλώνεται από την αναφορά σε “σύγχρονες συμφωνίες” σχετικά με το πεδίο εφαρμογής αυτού του εναλλακτικού συνθετικού μέσου.⁵³ Ακόμη και έτσι όμως, η δεύτερη μακροδομική ενότητα εξακολουθεί ουσιαστικά να βασίζεται σε κοινές αρμονικές προδιαγραφές, ανεξαρτήτως του “τρόπου κατασκευής” που ακολουθεί: επομένως, η εν λόγω διάκριση του Koch φαίνεται να αναφέρεται λιγότερο στην αρμονική παράμετρο της *επεξεργασίας* και περισσότερο στην θεματική της διάσταση.

Η συγκεκριμένη περιγραφή όμως αποκαλύπτει και κάτι άλλο, ιδιαίτερα σημαντικό για την αρμονική οργάνωση της δεύτερης κύριας περιόδου. Η έλλειψη ενός οποιουδήποτε τονικού σταθμού ανάμεσα στην αρχική και την καταληκτική της τονικότητα (όποιες τελικά και αν είναι αυτές) καθιστά αδύνατη την διάκριση πτωτικών τομών και δομικών τμημάτων, αντίστοιχων εκείνων της πρώτης κύριας περιόδου.⁵⁴ Η *επεξεργασία*, από τονικής επόψεως τουλάχιστον, ακολουθεί μια συνεχή πορεία μέχρι την προσέγγιση του εκάστοτε στόχου της,⁵⁵ η οποία εντούτοις παραμένει αδιευκρίνιστη ως προς τις λεπτομέρειές της. Καθώς λοιπόν ολόκληρη αυτή η ενότητα γίνεται αντιληπτή επί τη βάση μιας και μοναδικής αρμονικής προόδου, γεγονός που δεν επιτρέπει την ανάλυσή της σε μικρότερες δομικές μονάδες, ο Koch δίνει πλέον μεγαλύτερη έμφαση στην εξέταση των θεματικών στοιχείων της δεύτερης κύριας περιόδου, τα οποία προηγουμένως (κατά την παρουσίαση της *εκθέσεως*) είχαν τεθεί εν πολλοίς στο περιθώριο της κατ’ αρχήν αρμονικής προσεγγίσεώς του.

Ως προς την θεματική λοιπόν παράμετρο, στον πρώτο τρόπο κατασκευής της *επεξεργασίας* παρατηρείται μια αναλογικότητα προς την ακολουθία των θεματικών περιεχομένων της πρώτης κύριας περιόδου.⁵⁶ Στην έναρξη εμφανίζεται είτε το κύριο θέμα είτε κάποιο άλλο “κύριο μελωδικό τμήμα”, επομένως στο σημείο αυτό παρουσιάζεται κάποια από τις αρχικές ιδέες της *εκθέσεως*, η οποία βεβαίως, πέραν των οιαδήποτε θεματικών-μοτιβικών τροποποιήσεων μπορεί να υποστεί, επανεισάγεται – και αυτό είναι το σημαντικότερο – σε τονικότητα διαφορετική από εκείνη στην οποία είχε αρχικά εκτεθεί!⁵⁷

⁵³ Ο Ritzel (ό.π., σ. 187) αναφέρεται πάντως σε αυτήν την δυνατότητα χωρίς να την συσχετίζει με κάποιον από τους δύο τρόπους κατασκευής της δεύτερης κύριας περιόδου.

⁵⁴ Ο Forscher (ό.π., σ. 170-171), στην προσπάθειά του να ανακατασκευάσει μια τέτοιου είδους διάρθρωση επί τη βάση “φραστικών τομών” στον πρώτο τρόπο κατασκευής της *επεξεργασίας*, φθάνει σε πολύ αμφισβητήσιμα και εμφανώς υπερβολικά συμπεράσματα. Παρακάτω, με αφορμή την οργάνωση των θεματικών στοιχείων εντός της δεύτερης κύριας περιόδου, θα διαφανούν ορισμένα από τα προβλήματα αυτής της θεώρησης.

⁵⁵ Βλ. ιδίως Wagner, ό.π., σ. 109.

⁵⁶ Πρβλ. πρωτίστως Forscher (ό.π., σ. 170-171) και δευτερευόντως Ritzel (ό.π., σ. 185 – όπου δεν διατυπώνεται άμεσα η ιδέα της θεματικής αναλογίας μεταξύ των δύο πρώτων κύριων περιόδων).

⁵⁷ Το ότι η κύρια αυτή θεματική ιδέα φθάνει σε μισή πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας, όπως ισχυρίζεται ο Forscher (ό.π., σ. 171), δεν προκύπτει απ’ ευθείας από την σχετική αναφορά του Koch, παρά από την μελέτη ενός μουσικού παραδείγματος που εμπεριέχεται στο εγχειρίδιό του. Σχετικά με το δομικό τμήμα που ενδέχεται να παρουσιασθεί άμεσα μετά στην κύρια τονικότητα, ο Forscher (ό.π.) κάνει λόγο για μια-δυο ιδέες από την *έκθεση* που καταλήγουν σε μισή ή τέλεια πτώση, πλην όμως ούτε αυτή η πληροφορία παρέχεται άμεσα από τον Koch: ένα τέτοιο δομικό τμήμα μπορεί πράγματι να υφίσταται, αλλά, προτού φθάσει σε μια οποιαδήποτε πτώση, είναι επίσης δυνατόν να συγχωνευθεί με το ακόλουθο μετατροπικό-αναπτυξιακό τμήμα: σε μια τέτοια περίπτωση επομένως, η εμφάνιση της κύριας τονικότητας θα συνιστούσε μονάχα την αφορμή της περαιτέρω αρμονικής εξέλιξης και δεν θα επικυρωνόταν πτωτικά, άρα ούτε και θα μπορούσε να οδηγήσει στην διάκριση μιας ξεχωριστής μακροδομικής οντότητας στο σημείο αυτό. Παράλληλα, είναι σαφές ότι η προαιρετική παροδική επαναφορά της κύριας τονικότητας λίγο μετά την έναρξη της *επεξεργασίας* δεν είναι δυνατόν να συνδεθεί μονοσήμαντα με συγκεκριμένα θεματικά περιεχόμενα: η αρχική θεματική ιδέα, κάποια άλλη από τις

Στην συνέχεια, άλλα μελωδικά τμήματα ή θεματικές ιδέες (απροσδιόριστης προελεύσεως) αναλαμβάνουν να τροφοδοτήσουν την αρμονική περιπλάνηση που αποσκοπεί στην προσέγγιση της καταληκτικής τονικότητας της δεύτερης κύριας περιόδου, λειτουργώντας ουσιαστικά κατά τρόπον ανάλογο του θεματικού υλικού του μεταβατικού τρίτου δομικού τμήματος της πρώτης κύριας περιόδου.⁵⁸ Η καταληκτική τονικότητα επικυρώνεται με την επαναφορά ορισμένων μελωδικών τμημάτων της *εκθέσεως*, για τα οποία ο Koch υποστηρίζει ότι θα πρέπει να είναι τα πλέον ταιριαστά (από “μηχανικής”, δηλαδή τεχνικής επόψεως) με την επιλεγείσα τονικότητα. Σε άλλο σημείο του συγγράμματός του μάλιστα, διευκρινίζει ότι «σε αυτήν την ελάχισσα τονικότητα επαναλαμβάνεται συνήθως το θέμα εκείνο, το οποίο στην πρώτη περίοδο προηγείτο του τελικού θέματος».⁵⁹ Καθώς όμως η παραπάνω διατύπωση δεν είναι ούτε μονοσήμαντη (δεν ταυτίζεται π.χ. με το περιώνυμο “τραγουδιστό θέμα”), ούτε δεσμευτική (αυτό συμβαίνει *συνήθως*, αλλά όχι πάντοτε), μπορούμε να καταλήξουμε στην γενικότερη διαπίστωση ότι στο σημείο αυτό επανεμφανίζεται θεματικό υλικό από το “δεύτερο και μεγαλύτερο ήμισυ της πρώτης περιόδου που είναι πρωτίστως αφιερωμένο στην δευτερεύουσα τονικότητα” (σύμφωνα με την § 101) και μάλιστα κατάλληλα προσαρμοσμένο στις απαιτήσεις του αντίθετου τρόπου, που ενδέχεται να συνεπιφέρουν σημαντικές τροποποιήσεις είτε ακόμη κάποια ριζοσπαστικότερη ανάπλαση του δεδομένου υλικού.⁶⁰ Επομένως, η διάρθρωση των θεματικών ιδεών της πρώτης και της δεύτερης περιόδου παρουσιάζει προφανείς αντιστοιχίες: στην αρχή εμφανίζονται τα κύρια θεματικά περιεχόμενα και έπονται αφ’ ενός μεν μεταβατικές και αφ’ ετέρου δευτερεύουσες είτε ακόμη καταληκτικές ιδέες.⁶¹ Ενδεχόμενο ταύτισης των δύο αυτών περιόδων δεν υφίσταται βεβαίως, αφού και το τονικό τους υπόβαθρο είναι διαφορετικό,⁶² αλλά και τα “μελωδικά τμήματα” στην δεύτερη περίοδο εμφανίζονται εντονότερα διαμελισμένα, συνεπτυγμένα ή ανεπτυγμένα σε σχέση με την έκθεσή τους στην πρώτη κύρια περίοδο.⁶³

Ο δεύτερος τρόπος κατασκευής της *επεξεργασίας* διαφοροποιείται κατά πολύ, σε θεματικό επίπεδο, από τον πρώτο. Εδώ λαμβάνεται ως αφετηρία ένα οποιοδήποτε θέμα ή απόσπασμά του από την πρώτη κύρια περίοδο και αναπτύσσεται διεξοδικά (“διαμελίζεται”) κατά τρόπον ομοφωνικό ή αντιστικτικό. Η διαδικασία αυτή μπορεί να καταλάβει ολόκληρη

κύριες θεματικές ιδέες, ένα οποιοδήποτε δευτερεύον θεματικό στοιχείο της *εκθέσεως*, αλλά – γιατί όχι; – ακόμη και νέο μοτιβικό υλικό, θα μπορούσε κάλλιστα να εμφανισθεί στο συγκεκριμένο σημείο.

⁵⁸ Ο Forschner (ό.π., σ. 171) ορθώς επισημαίνει ότι αυτό το τμήμα της *επεξεργασίας* είναι κατά κανόνα το εκτενέστερο και το πλέον αναπτυξιακό.

⁵⁹ Η αναφορά αυτή παρατίθεται τόσο από τον Ritzel (ό.π., σ. 185) όσο και από τον Forschner (ό.π., σ. 171). Ο Koch κάνει λόγο για ελάχισσα τονικότητα, αναφερόμενος φυσικά στην δεύτερη κύρια περίοδο ενός κομματιού σε μείζονα τονικότητα.

⁶⁰ Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 185.

⁶¹ Οι καταληκτικές ιδέες θεωρούνται εκ των ων ουκ άνευ για τον Forschner (ό.π., σ. 171) όσον αφορά στην ολοκλήρωση της δεύτερης κύριας περιόδου. Παρ’ όλα αυτά, είναι εξαιρετικά αμφισβητήσιμο το κατά πόσον στο σημείο αυτό μπορεί να επανέλθει ακόμη και η κατακλειδα της *εκθέσεως*, όπως δηλαδή διατείνεται ο Forschner. Βεβαίως, η χρήση κάποιων ιδεών καταληκτικού χαρακτήρος από το τέταρτο δομικό τμήμα της πρώτης κύριας περιόδου μοιάζει πολύ εύλογη, προκειμένου να επικυρωθεί η τονικότητα στην οποία ολοκληρώνεται η *επεξεργασία*, γι’ αυτό και μπορεί κανείς να συμφωνήσει με την ερμηνεία αυτή του Forschner, έστω και αν στο κείμενο του Koch δεν δίνονται σαφείς και ασφαλείς ενδείξεις που θα οδηγούσαν αναμφίβολα σε ένα τέτοιο συμπέρασμα. Ο Neubacher (ό.π., σ. 122), από την πλευρά του, αναφέρεται μόνο στην δυνατότητα χρήσεως ισχυρών καταληκτικών συγχορδιών στην συγκεκριμένη πτώση που ορίζει το τέλος της *επεξεργασίας*, παράλληλα όμως επισημαίνει ότι η δεύτερη κύρια περίοδος δεν μπορεί παρά να είναι ασθενέστερη ως προς την καταληκτική της επενέργεια σε σχέση με τις υπόλοιπες δύο (την *έκθεση* και την *επανάκθεση*).

⁶² Βλ. Dahlhaus (“Der rhetorische Formbegriff...”, ό.π., σ. 174) και Forschner (ό.π., σ. 213).

⁶³ Βλ. Ritzel, ό.π., σ. 186. Ο Forschner (ό.π., σ. 213-214) αναφέρεται με περισσότερες λεπτομέρειες στις αναπτυξιακές τεχνικές που μπορούν να εφαρμοσθούν εδώ, κάνοντας λόγο για αναδιατάξεις των θεματικών στοιχείων σε σχέση με την αρχική τους ακολουθία στο πλαίσιο της *εκθέσεως*, για δομικές ασυμμετρίες μεταξύ των αντίστοιχων επιμέρους τμημάτων της *επεξεργασίας* και της *εκθέσεως*, καθώς και για μελωδική επέκταση, ανάπτυξη, διαχωρισμό και τροποποίηση (παραλλαγή) των θεματικών ιδεών.

την ενότητα – πράγμα που σημαίνει ότι το θεματικό της υλικό δύναται να περιορισθεί στο ελάχιστο – ή να διακοπεί, προκειμένου η καταληκτική τονικότητα να εδραιωθεί και να επικυρωθεί μέσω της επαναφοράς ορισμένων “μελωδικών τμημάτων” (για τα οποία ισχύουν οι παρατηρήσεις που προηγήθηκαν όσον αφορά στην αντιμετώπιση του ίδιου σημείου κατά τον πρώτο τρόπο κατασκευής της *επεξεργασίας*).⁶⁴ Αυτός ο δεύτερος τρόπος κατασκευής διαρρηγνύει την θεματική αναλογικότητα της *επεξεργασίας* προς την *έκθεση*: το κύριο θέμα π.χ. μπορεί να μην εμφανισθεί πουθενά ή αντιθέτως να μονοπωλήσει το ενδιαφέρον,⁶⁵ ενώ γενικότερα επιβάλλεται η τεχνική της θεματικής ανάπτυξης σε βαθμό μη συγκρίσιμο πλέον με το εύρος εφαρμογής της στο πλαίσιο της πρώτης κύριας περιόδου. Η συνθετική αυτή πρακτική χαρακτηρίζεται ως “σύγχρονη” από τον Koch· δίπλα λοιπόν στον παλαιότερο “αναλογικό” και μάλλον “στατικό”, ούτως ειπείν, τρόπο κατασκευής της δεύτερης περιόδου, εμφανίζεται τώρα ένας νεώτερος, “δυναμικός” τρόπος κατασκευής που αποστασιοποιείται από την διάρθρωση της *εκθέσεως*, σαν μια χειρονομία χειραφέτησης της δεύτερης περιόδου της μορφής σονάτας από το κανονιστικό πρότυπο που επέβαλε μέχρι πρότινος η πρώτη! Αν στην πρώτη περίπτωση η έννοια της *επεξεργασίας* μπορεί να στηριχθεί πρωτίστως στα τονικά (χάρη στην αρμονική περιπλάνηση) και δευτερευόντως στα θεματικά δεδομένα (περιορισμένη ανάπτυξη και αναδόμηση του θεματικού υλικού), στην δεύτερη είναι βέβαιο ότι τεκμηριώνεται εξίσου στην βάση της θεματικής αλλά και της αρμονικής παραμέτρου, γεγονός που οδηγεί σε μια έκδηλη διαφοροποίηση του λειτουργικού ρόλου των δύο πρώτων “περιοδών” στο πλαίσιο της συνολικής μακροδομικής κατασκευής.⁶⁶

Ένα σημείο της θεώρησης του Koch που χρήζει ιδιαίτερης προσοχής αφορά στην ολοκλήρωση της δεύτερης κύριας περιόδου και στην σύνδεσή της με την τρίτη και τελευταία περίοδο της συνολικής μορφής. Παρ’ όλο που ο ίδιος ορίζει ρητά ότι η δεύτερη περίοδος ολοκληρώνεται στην τονικότητα εκείνη στην οποία οδήγησε η προηγούμενη μετατροπική πορεία, αρκετοί νεώτεροι σχολιαστές της θεωρίας του υποστηρίζουν ότι η *επεξεργασία* δεν ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση σε κάποια τονικότητα, αλλά μένει αρμονικώς ανοικτή, προετοιμάζοντας την επαναφορά της κύριας τονικότητας στην έναρξη της *επανεκθέσεως*.⁶⁷

⁶⁴ Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 186-187.

⁶⁵ Η άποψη του Forschner (ό.π., σ. 172) ότι η *επεξεργασία* κατά τον δεύτερο αυτόν τρόπο κατασκευής περιβάλλεται οπωσδήποτε από το κύριο και το καταληκτικό θέμα, ενώ ενδιάμεσα ο συνθέτης αναπτύσσει και αναδιατάσσει ελεύθερα τα υπόλοιπα θεματικά στοιχεία που έχουν εκτεθεί στην πρώτη ενότητα, είναι προφανώς αυθαίρετη! Στην πραγματικότητα, ο συγγραφέας όχι μόνον έχει υποτιμήσει τον δεύτερο τύπο *επεξεργασίας* ως δήθεν ιδιάζουσα και σπάνια περίπτωση, αλλά και έχει παρανοήσει σε μεγάλο βαθμό τις προδιαγραφές του.

⁶⁶ Πρβλ. σχετικά με αυτά και το εύστοχο σχόλιο του Dahlhaus (“Der rhetorische Formbegriff...”, ό.π., σ. 174), ότι η *επεξεργασία* μετεξελίχθηκε με την πάροδο του χρόνου από μια “παραλλαγή της *εκθέσεως* με διαφορετική μετατροπική πορεία” σε μια “φαντασία πάνω σε θέματα και μοτίβα της *εκθέσεως*”.

⁶⁷ Προηγουμένως είχε σχολιασθεί η μάλλον ατυχής αναφορά του Ritzel (ό.π., σ. 185) σε τονικό “ψευδο-επίπεδο” σχετικά με την καταληκτική τονικότητα της δεύτερης κύριας περιόδου. Η ιδέα ότι η *επεξεργασία* δεν καταλήγει σε έναν τρίτο μακροδομικό τονικό πυλώνα, αλλά εμμένει στην τονικότητα της δεσπόζουσας και τελικά “λύνεται” στην κύρια τονικότητα που επανεμφανίζεται στην έναρξη της *επανεκθέσεως*, υποστηρίζεται και από άλλους ερευνητές, μεταξύ των οποίων οι Shamgar (ό.π., σ. 131 – αν και μόνο σε ό,τι αφορά στον ελάχιστο τρόπο), Seiffert (“»Absatzformeln«...”, ό.π., σ. 131), Kunze (*Die Sinfonie im 18. Jahrhundert...*, ό.π., σ. 269, 279 και 283) και Φιτσιώρης (ό.π., σ. 45) – ο τελευταίος μάλιστα σημειώνει χαρακτηριστικά, αλλά εσφαλμένα, ότι «αν υπάρξει τέλεια πτώση [...], αυτό συμβαίνει πριν από το τέλος της Ανάπτυξης [δευτέρης κύριας περιόδου ή *επεξεργασίας*], δηλαδή πριν από την εγκαθίδρυση της τελικής V⁷ που προαναγγέλλει την Επανεκθεση». Υπό τέτοιες προϋποθέσεις βεβαίως, η θεώρηση του Koch δεν είναι καθόλου δύσκολο να παρερμηνευθεί ανεπανόρθωτα: σύμφωνα με τον Seiffert (“»Absatzformeln«...”, ό.π.), φερ’ ειπείν, η δεύτερη ενότητα λειτουργεί συνολικά ως μετάβαση από την τονικότητα της δεσπόζουσας προς την κύρια τονικότητα: κατά παρόμοιο τρόπο, ο Kunze (*Die Sinfonie im 18. Jahrhundert...*, ό.π., σ. 283) θεωρεί ότι η τονικότητα της δεσπόζουσας, η οποία στο τέλος της *εκθέσεως* είχε παγιωθεί τονικά, στην *επεξεργασία* μεταβάλλει εξ αρχής τον χαρακτήρα της για να λειτουργήσει και πάλι ως προετοιμασία της κύριας τονικότητας: ο Φιτσιώρης (ό.π.), τέλος, υποστηρίζει ότι «όσον αφορά το τμήμα που σήμερα ονομάζουμε Ανάπτυξη [*επεξεργασία*], η χρήση του όρου “κύρια περίοδος” λογικά είναι μάλλον ατυχής, δεδομένου ότι η Ανάπτυξη δεν ολοκληρώνεται με μία τέλεια πτώση σε οποιαδήποτε τονικότητα» (η υπογράμμιση ανήκει στο πρωτότυπο).

Πρόκειται προφανώς περί σοβαρής παρερμηνείας είτε πλήρους άγνοιας του πρωτοτύπου κειμένου του Koch, αφού ο ίδιος προσδιορίζει σαφέστατα τόσο την πρώτη όσο και την δεύτερη περίοδο ως πτωτικά ολοκληρωμένες αφ' εαυτές ενότητες, ανεξαρτήτως της εσωτερικής τους διάρθρωσης και του λειτουργικού τους ρόλου στην μακροδομή.⁶⁸ Δεδομένου όμως του ότι η τρίτη κύρια περίοδος πρόκειται να ξεκινήσει από την κύρια τονικότητα, ο Koch προβλέπει την προαιρετική προσθήκη μιας μετατροπικής μεταβάσεως που οδηγεί από την καταληκτική τονικότητα της *επεξεργασίας* στην αρχική τονικότητα της *επανεκθέσεως*. Το τμήμα αυτό, που ανεξαρτήτως του ενός ή του άλλου τρόπου κατασκευής της δεύτερης κύριας περιόδου εκλαμβάνεται ως “παράρτημά” της,⁶⁹ αντιμετωπίζεται μάλιστα ως πεδίο περαιτέρω ανάπτυξης μοτιβικού υλικού που προέρχεται από κάποια κύρια θεματική ιδέα της *εκθέσεως*, γεγονός που συνιστά ένα καλό μέσο προετοιμασίας της επερχόμενης τρίτης περιόδου και σε θεματικό επίπεδο.⁷⁰

Για την τρίτη κύρια περίοδο, την *επανεκθεση*,⁷¹ ο Koch δεν έχει να αναφέρει πολλά πράγματα. Σε αρμονικό επίπεδο, κατ' αρχάς, η περίοδος αυτή αφιερώνεται σχεδόν αποκλειστικά στην κύρια τονικότητα του μέρους, η οποία αποτελεί την αφετηρία αλλά και τον τελικό της στόχο.⁷² Ως μόνη τονική απόκλιση αναφέρεται η (συχνή) προσέγγιση της περιοχής της υποδεσπόζουσας, η οποία εντούτοις δεν επικυρώνεται πτωτικά.⁷³ Η αναφορά αυτή, που δεν συναντάται σε παλαιότερους θεωρητικούς, παρουσιάζει πολύ μεγάλο

⁶⁸ Πρβλ. τις ενδιαφέρουσες επισημάνσεις του Wagner (ό.π., σ. 97) όσον αφορά στην “περίοδο” του Koch: δεν πρόκειται για “συστατικό στοιχείο” της μορφής σονάτας, αλλά για έναν “ουδέτερο συντακτικό” όρο που μπορεί να λάβει πολλαπλή δομική σημασία αναλόγως των συμφραζομένων· ως εκ τούτου, ο τονικός σχεδιασμός μιας “περιόδου” διαφοροποιείται στην μορφή σονάτας αναλόγως της λειτουργίας που η εκάστοτε “περίοδος” καλείται να εκπληρώσει σε αυτό το πλαίσιο (ως *έκθεση*, *επεξεργασία* ή *επανεκθεση*), πάντοτε όμως συνιστά μια ολοκληρωμένη ενότητα που καταλήγει σε τέλεια πτώση σε μια κατά το μάλλον ή ήττον προκαθορισμένη τονικότητα.

⁶⁹ Αλλού πάντως ο Koch φαίνεται να αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στην θεώρηση του μεταβατικού αυτού τμήματος ως “παραρτήματος” της *επεξεργασίας* ή ως “εισαγωγής” της *επανεκθέσεως*. Ο Dahlhaus (“Der rhetorische Formbegriff...”, ό.π., σ. 171-172), ο οποίος βασικά υποβαθμίζει το ζήτημα αυτό σε “δευτερεύον”, παρατηρεί σχετικά ότι η λειτουργία του τμήματος αυτού ως “παραρτήματος” της δεύτερης κύριας περιόδου αναδεικνύει την πτωτική ολοκλήρωση της *επεξεργασίας* (και άρα την αρμονική της αυτοτέλεια), ενώ η ένταξή του στην τρίτη κύρια περίοδο δίνει έμφαση στο γεγονός της επανεμφάνισης ενός κύριου θεματικού στοιχείου. Πρβλ. επίσης Forschner, ό.π., σ. 172. Ο Neubacher (ό.π., σ. 126), από την πλευρά του, παρατηρεί ότι ο Koch αντιμετωπίζει όντως την μετάβαση αυτή ως “παράρτημα” της *επεξεργασίας*, αλλά επισημαίνει ότι το δομικό αυτό τμήμα στην πραγματικότητα δεν θα μπορούσε να ανήκει ούτε στην δεύτερη ούτε στην τρίτη κύρια περίοδο, εξαιτίας της κλειστής αρμονικής σύστασης αμφοτέρων. Σημαντική είναι και η παρατήρησή του (ό.π., σ. 129) ότι η “κατακλειδα” ή το “παράρτημα” μιας οποιασδήποτε κύριας περιόδου ενδέχεται είτε να ολοκληρώνεται πτωτικά (με τέλεια πτώση), είτε να καταλήγει στην δεσπόζουσα της τονικότητας, από την οποία πρόκειται να ξεκινήσει η επόμενη κύρια περίοδος: η τελευταία αυτή περίπτωση είναι απολύτως συμβατή με τις προδιαγραφές και την λειτουργία που καλείται να επιτελέσει το μετατροπικό “παράρτημα” της δεύτερης κύριας περιόδου.

⁷⁰ Πρβλ. Dahlhaus, “Der rhetorische Formbegriff...”, ό.π., σ. 172. Ο Neubacher (ό.π., σ. 127), εντούτοις, υποδεικνύει ότι το μεταβατικό αυτό τμήμα θα μπορούσε κάλλιστα να μην σχετίζεται μοτιβικά ούτε με την δεύτερη, αλλά ούτε και με την τρίτη κύρια περίοδο.

⁷¹ Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 179 και 187.

⁷² Για τον Forschner (ό.π., σ. 172), η επικράτηση της κύριας τονικότητας στην τρίτη περίοδο εμφανίζεται ως αντίβαρο στις τονικές αποκλίσεις της προηγούμενης περιόδου. Στην πραγματικότητα όμως, κάθε περίοδος έχει τον δικό της τονικό σχεδιασμό (όπως θα καταδειχθεί και παρακάτω συνοπτικά), με την τρίτη να είναι βεβαίως η μόνη που ξεκινά από την κύρια τονικότητα και καταλήγει πάλι σε αυτήν: κατά συνέπεια, θα μπορούσε να θεωρηθεί εξίσου εύκολα ως αντίβαρο τόσο της πρώτης όσο και της δεύτερης περιόδου.

⁷³ Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 187. Πέραν της πιθανής παρέκκλισης προς την υποδεσπόζουσα, ο Ritzel αναφέρεται και στο ενδεχόμενο παρέκκλισης προς την δεσπόζουσα, αλλά βέβαια η τελευταία θεωρείται σχεδόν αυτονόητη, στον βαθμό που χρειάζεται για να επικυρωθεί στο τέλος πτωτικά και η κύρια τονικότητα. Στην παρέκκλιση προς την υποδεσπόζουσα στο πλαίσιο της τρίτης κύριας περιόδου αναφέρεται επίσης ο Forschner (ό.π., σ. 173), ο οποίος όμως την αντιμετωπίζει – προφανώς καθ' υπερβολήν – ως αντίβαρο στην περιοχή της δεσπόζουσας στην πρώτη κύρια περίοδο. Πρβλ. ακόμη Seiffert, “»Absatzformeln«...”, ό.π., σ. 131.

ενδιαφέρον, καθώς για πρώτη φορά συμπεριλαμβάνονται στον συνολικό τονικό σχεδιασμό της μορφής σονάτας και οι τρεις κύριες βαθμίδες του μείζονος είτε του ελάσσονος τρόπου. Επιπλέον, η χρήση της υποδεσπόζουσας στην *επανεκθεση*, λίγο πριν το “δεύτερο ήμισυ” της περιόδου, ενισχύει την αναλογική σχέση των δύο εξωτερικών περιόδων, τουλάχιστον όσον αφορά στον μείζονα τρόπο: η (υποχρεωτική) πορεία από την τονική προς την δεσπόζουσα στο πλαίσιο της *εκθέσεως* αντιστοιχεί ακριβώς στην (προαιρετική) διαδοχή υποδεσπόζουσας – τονικής κατά την *επανεκθεση*. Από την άλλη πλευρά ωστόσο, η τρίτη κύρια περίοδος δεν ταυτίζεται με την πρώτη ως προς τις εσωτερικές “φραστικές τομές” και τα επιμέρους δομικά της τμήματα: ο Koch δεν αναφέρεται πλέον στα τέσσερα δομικά τμήματα της *εκθέσεως*, αλλά υπαινίσσεται (όπως διαφαίνεται από τα θεματικά συστατικά της θεώρησής του, που θα μας απασχολήσουν στην συνέχεια) ότι τα τρία πρώτα μπορούν άνετα να συγχωνευθούν σε ένα, ενώ και το εκτενέστερο τέταρτο τμήμα διακρίνεται μάλλον από τα θεματικά του περιεχόμενα παρά από τις – σχεδόν ανύπαρκτες στην *επανεκθεση* – πτωτικές τομές.⁷⁴

Αναφορικός με τα θεματικά στοιχεία που επανεκτίθενται εδώ, ο Koch προβαίνει σε ορισμένες πολύ σπουδαίες επισημάνσεις. Κατ’ αρχάς, το “κύριο θέμα” είναι αυτό που κατά κανόνα σηματοδοτεί την έναρξη της *επανεκθέσεως*.⁷⁵ Συνεπώς, στην έναρξη της τρίτης μακροδομικής ενότητας συμπίπτουν η επαναφορά της κύριας τονικότητας και η επανεκθεση του αρχικού θέματος.⁷⁶ Αν εντούτοις αυτό δεν συμβεί, τότε η *επανεκθεση* ξεκινά με κάποια άλλη κύρια θεματική ιδέα, δίνοντας δηλαδή την εντύπωση αποκοπής της αρχικής (και πιο χαρακτηριστικής) ιδέας της κύριας θεματικής ομάδος. Στην συνέχεια, γίνεται λόγος για μια συμπύκνωση των “εξοχότερων”, δηλαδή των “σημαντικότερων” ή “χαρακτηριστικότερων”, ούτως ειπείν, θεματικών ιδεών.⁷⁷ Η “θεματική συμπύκνωση” όμως συνιστά ουσιαστικά “θεματική ανάπτυξη”⁷⁸ και αν δίπλα σε αυτό το δεδομένο συνυπολογισθούν η τονική απόκλιση προς την περιοχή της υποδεσπόζουσας και η αποφυγή οποιασδήποτε πτώσεως, τότε είναι προφανές ότι λίγο μετά την έναρξη της *επανεκθέσεως* ο Koch υποδεικνύει μια ουσιώδη απομάκρυνση από το δομικό πρότυπο της *εκθέσεως* και την χάραξη μιας νέας πορείας, κατά την πρακτική της ενότητας της *επεξεργασίας*!⁷⁹ Τελικά, η οριστική πλέον επαναφορά της κύριας τονικότητας συνδυάζεται με την αυτούσια επανεκθεση των θεματικών περιεχομένων του τέταρτου δομικού τμήματος ή – διαφορετικώς διατυπωμένο – του “δευτέρου ημίσεως” της πρώτης κύριας περιόδου.⁸⁰ εδώ δεν γίνεται λόγος για οποιαδήποτε τροποποίηση ή ανάπτυξη του δεδομένου υλικού, αφού φαίνεται ότι η πλήρης αντιστοίχιση των καταλήξεων

⁷⁴ Ουσιαστικά αρκεί μόνο μια μισή πτώση στην κύρια τονικότητα, ακριβώς πριν την έναρξη του “δευτέρου ημίσεως” της περιόδου, όπως επισημαίνει ο Seiffert, “»Absatzformeln«...”, ό.π., σ. 131.

⁷⁵ Πρβλ. Forschner, ό.π., σ. 173.

⁷⁶ Πρβλ. Ritzel (ό.π., σ. 179) και Wagner (ό.π., σ. 90 και 110).

⁷⁷ Ο Dahlhaus (“Der rhetorische Formbegriff...”, ό.π., σ. 173) ερμηνεύει κάπως πιο γενικά αυτήν την υπόδειξη του Koch, θεωρώντας ότι στην *επανεκθεση* μπορεί να συμπεριληφθεί το σύνολο ή μόνον αποσπάσματα του θεματικού υλικού της *εκθέσεως*. Ο Forschner (ό.π., σ. 173), εξ άλλου, επικαλείται λόγους ισχυρής καταληκτικής επενέργειας της *επανεκθέσεως* όσον αφορά στο αίτημα περιορισμού στις σημαντικότερες μόνον από τις θεματικές ιδέες της *εκθέσεως*. Αυτό όμως είναι πολύ αμφισβητήσιμο, στον βαθμό που ο αιτούμενος περιορισμός αναφέρεται στο μέσον της “περιόδου”, όπου βεβαίως δεν υφίσταται ακόμη καμμία αναγκαιότητα “καταληκτικής επενέργειας”, αλλά αντιθέτως καθίσταται αναγκαία η κατάλληλη προετοιμασία της μέσω κάποιας τονικής απόκλισης (γιατί βεβαίως αν η κύρια τονικότητα επικυρωνόταν ήδη σε αυτό το σημείο, τότε η ακόλουθη αυτούσια τονική επαναφορά των δευτερευουσών ιδεών θα καταντούσε κυριολεκτικά πληκτική και ανυπόφορη για τους προσεκτικούς ακροατές).

⁷⁸ Ο Ritzel (ό.π., σ. 187) κάνει ενδεικτικά λόγο για βράχυνση καθώς και για μεταθέσεις στην σειρά εμφάνισης των θεματικών ιδεών.

⁷⁹ Ορθώς ο Forschner (ό.π., σ. 173) αποτιμά την *επανεκθεση* ως “μεταβολή” της *εκθέσεως* και όχι ως “επανάληψη” της. Ο Wagner (ό.π., σ. 110), επίσης, αναφέρεται σε “παραλλαγή του αρχικού υλικού” (της *εκθέσεως*), διαδικασία η οποία – όπως χαρακτηριστικά τονίζεται – δεν αποδυναμώνει ούτε αποκρύπτει την λειτουργία της *επανεκθέσεως*, αφού η τελευταία διασφαλίζεται ούτως ή άλλως από την σύμπτωση της επαναφοράς του θεματικού υλικού και της κύριας τονικότητας.

⁸⁰ Forschner, ό.π., σ. 173.

της πρώτης και της τρίτης κύριας περιόδου εξυπηρετεί την τελική αποκατάσταση της κύριας τονικότητας καθώς και την συνολικότερη μακροδομική ισορροπία. Υπό την έννοια αυτή, θα μπορούσε εύλογα να υποστηρίξει κανείς ότι για την ολοκλήρωση της μορφής είναι απαραίτητη και η επαναφορά της κατακλείδας της *εκθέσεως*, με τις ισχυρά καταληκτικές χειρονομίες της· ο Koch, παρ' όλα αυτά, δεν αναφέρει τίποτε σχετικό και έτσι το ζήτημα αυτό μένει – προς το παρόν, τουλάχιστον – ανοικτό.

Από την παραπάνω περιγραφή εξάγεται μια ουσιώδης παρατήρηση που αφορά στην διάρθρωση των τριών κύριων περιόδων και στις μεταξύ τους σχέσεις. Μέχρι στιγμής έχει διαπιστωθεί ότι κάθε περίοδος διαθέτει διαφορετικό τονικό σχεδιασμό· ας συνοψίσουμε τις πιθανές δυνατότητες στον ακόλουθο πίνακα:

	Πρώτη περίοδος	Δεύτερη περίοδος	Τρίτη περίοδος
Μείζων τρόπος	$I \rightarrow (V/V) \rightarrow V$	$V \text{ ή } x \rightarrow (I) \rightarrow vi, ii \text{ ή } iii$	$I \rightarrow (IV) \rightarrow I$
Ελάσσων τρόπος	$i \rightarrow (V/III) \rightarrow III$	$III \text{ ή } x \rightarrow v$	$i \rightarrow (iv) \rightarrow i$
	$i \rightarrow (V/v) \rightarrow v$	$v \text{ ή } x \rightarrow III$	$i \rightarrow (iv) \rightarrow i$

Σε θεματικό επίπεδο, εξ άλλου, παρατηρείται μια αναλογική διάρθρωση ανάμεσα στην πρώτη και στην δεύτερη κύρια περίοδο (εφ' όσον βεβαίως η τελευταία ακολουθεί τον πρώτο τρόπο κατασκευής). Είναι όμως σαφές ότι και η τρίτη περίοδος βασίζεται στις ίδιες περίπου προδιαγραφές με τις δύο προηγούμενες: αρχίζει με το κύριο θέμα ή τουλάχιστον με κάποια κύρια θεματική ιδέα, ολοκληρώνεται με δευτερεύουσες και καταληκτικές ιδέες, ενώ μόνο ενδιάμεσα ακολουθεί μια αδιευκρίνιστη πορεία που διαφοροποιείται επαρκώς σε σχέση με τα αντίστοιχα δομικά τμήματα τόσο της πρώτης όσο και της δεύτερης μακροδομικής ενότητας.⁸¹ Σύμφωνα λοιπόν με την θεώρηση του Koch, η *έκθεση*, η *επεξεργασία* (κατά τον πρώτο τύπο διαμόρφωσής της) και η *επανεκθεση* παρουσιάζουν ομοιότητες και διαφορές κατ' αναλογία, πραγματώνοντας την ίδια ουσιαστικά “ποιητική ιδέα” (“Anlage”) κατά τρεις παρόμοιους αλλά συγχρόνως και διακριτούς μεταξύ τους τρόπους!⁸² Ως εκ τούτου, η ουδέτερη έννοια της “περιόδου” συνιστά πράγματι μια σοφή επιλογή για την θεώρηση των τριών μακροδομικών ενότητων της μορφής σονάτας εκ μέρους του Koch.⁸³ Από την άλλη πλευρά, ο σύγχρονος

⁸¹ Πρβλ. Forschner, ό.π., σ. 214.

⁸² Ο Dahlhaus (“Der rhetorische Formbegriff...”, ό.π., σ. 174) εκτιμά ότι η πραγμάτωση της “Anlage” (με την οποία έχουμε ήδη ασχοληθεί στην αρχή του σχολιασμού του κειμένου του Koch) κατά τρεις διαφορετικούς τρόπους – στις αντίστοιχες κύριες περιόδους – αφ' ενός μεν υποβαθμίζει την διάκριση ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επεξεργασία* και αφ' ετέρου προβάλλει εντονότερα την διαφοροποίηση της *επανεκθέσεως* από την *έκθεση*. Φυσικά, η τοποθέτηση αυτή γίνεται στο πλαίσιο μιας κριτικής αντιπαράθεσης των θεωρήσεων της μορφής σονάτας κατά τον 18^ο και τον 19^ο αιώνα και ως εκ τούτου κατανοείται πρωτίστως βάσει αυτής της συγκεκριμένης προβληματικής. Παρόμοιες σκέψεις διατυπώνει και ο Forschner (ό.π., σ. 169-170): με αφετηρία τρία ερωτήματα – α) Γιατί στην *έκθεση* εισάγονται αναπτυξιακά στοιχεία; β) Γιατί η καθ' εαυτή *επεξεργασία* παρουσιάζεται λιγότερο “αναπτυξιακή” σε σχέση με ό,τι πρόσβευε γι' αυτήν η θεωρία του 19^{ου} και του πρώτου ημίσεως του 20^{ου} αιώνας; γ) Γιατί η *επανεκθεση* δεν επαναλαμβάνει αυτούσιο το υλικό της *εκθέσεως*; – αναφέρεται στην διάσταση ανάμεσα στον αρχικό “σχεδιασμό” (“Anlage”) και την πολλαπλή “πραγμάτωσή” του (“Ausführung”), η οποία ως επί το πλείστον περιλαμβάνει τις δυνατότητες της μελωδικής επέκτασης αλλά και της εισαγωγής νέων δευτερευουσών θεματικών ιδεών. Ο Forschner συμπεραίνει λοιπόν ότι για τον Koch η συνθετική διαδικασία που ακολουθείται στην μορφή σονάτας δεν σχετίζεται με την μεταγενέστερη κατανόησή της επί τη βάσει της “εκθέσεως”, της “αναπτύξεως” και της “επαναφοράς” των δεδομένων θεματικών ιδεών στις τρεις μακροδομικές ενότητες, αλλά συνίσταται στην τριπλή “πραγμάτωση”, κατά διαφορετικό κάθε φορά τρόπο, του αρχικού “σχεδιασμού” του έργου, ο οποίος εν τέλει κείται *πέραν* αυτού (πρβλ. τον εύστοχο χαρακτηρισμό της “Anlage” ως “ποιητικού στοιχείου” – που αντιδιαστέλλεται προς το “μηχανικό” – εκ μέρους του Dahlhaus, “Der rhetorische Formbegriff...”, ό.π., σ. 168)! Τρίτο και τελικό στάδιο της σύνθεσης, σύμφωνα πάντοτε με τον Forschner, αποτελεί η “αποπεράτωση” (“Ausarbeitung”), δηλαδή η διαδικασία εκλέπτυνσης και τελειοποίησης του εκάστοτε μουσικού κομματιού κατά την καταγραφή του.

⁸³ Πρβλ. Wagner, ό.π., σ. 97.

όρος “επεξεργασία” για την δεύτερη κύρια ενότητα δικαιώνεται πρωτίστως στην περίπτωση εφαρμογής του δεύτερου τρόπου κατασκευής της, καθώς αναδεικνύει την ποιοτική διαφοροποίηση της μεσαίας αυτής ενότητας από τις περιβάλλουσες *έκθεση* και *επανεκθεση*, οι οποίες εξακολουθούν – παρά τις όποιες διαφοροποιήσεις τους – να διαμορφώνονται κατά τρόπον περισσότερο αντίστοιχο μεταξύ τους.⁸⁴

Έχοντας λοιπόν εξετάσει ενδελεχώς την τριμερή αυτή διάρθρωση, η οποία προορίζεται για ένα γρήγορο πρώτο μέρος συμφωνίας, ο Koch στρέφεται προς τις δυνατότητες δομικής διαμόρφωσης των υπολοίπων μερών ενός συμφωνικού έργου. Τόσο το αργό όσο και το τελικό γρήγορο μέρος δεν είναι βέβαια απαραίτητο να ακολουθήσουν το τριμερές πρότυπο της μορφής σονάτας, αλλά η δυνατότητα αυτή ούτε κατ’ ελάχιστον δεν θα έπρεπε να υποτιμάται – δεδομένου άλλωστε και του ότι αναφέρεται ως πρώτη σε αμφοτέρως τις περιπτώσεις!⁸⁵ Η μορφή σονάτας ενός τελικού μέρους δεν διαφοροποιείται σε τίποτε από αυτήν ενός γρήγορου πρώτου μέρους, όπως αναφέρεται στην αρχή της § 107. Για την εφαρμογή του τριμερούς αυτού τύπου σονάτας σε ένα μέρος αργής χρονικής αγωγής, εντούτοις, ο Koch θεωρεί απαραίτητη την προσθήκη ορισμένων ακόμη παρατηρήσεων, διευκρινίζοντας κατ’ αρχάς ότι το συγκεκριμένο μακροδομικό πρότυπο επιλέγεται για την σύνθεση ενός αργού μέρους σχετικώς μεγάλης εκτάσεως. Το κατά πόσον βεβαίως υφίστανται εδώ τα σημεία επαναλήψεως, συνιστά ένα ζήτημα εξίσου επουσιώδες όσο και στην περίπτωση των γρήγορων μερών· όσον αφορά δε στην τονική πλοκή της *εκθέσεως*, ο Koch επαναλαμβάνει συνοπτικά όσα ήδη γνωρίζουμε, ενώ και ο χειρισμός των δύο επόμενων κύριων περιόδων δεν διαφοροποιείται από τις προδιαγραφές που τέθηκαν προηγουμένως για τα γρήγορα μέρη. Η εφαρμογή της μορφής σονάτας σε ένα αργό μέρος επισημαίνεται ωστόσο ότι χαρακτηρίζεται από μικρότερης εκτάσεως θεματικές ιδέες (σε σχέση τουλάχιστον προς τις αντίστοιχες ενός γρήγορου μέρους),⁸⁶ από λιγότερα “μελωδικά τμήματα” εν γένει,⁸⁷ καθώς και από μικροδομικά τμήματα που διακρίνονται σαφέστερα μεταξύ τους: με άλλα λόγια, τα τμήματα μιας “περιόδου” αποφεύγουν συνήθως τις μεταξύ τους δομικές επικαλύψεις με την βοήθεια σαφών πτωτικών σχηματισμών στο τέλος τους.⁸⁸ Φυσικά, οι παρατηρήσεις αυτές άπτονται περισσότερο αισθητικών αιτημάτων για τα αργά μέρη (αποφυγή δημιουργίας εξαιρετικά σχοινοτενών συνθέσεων σε αργή χρονική αγωγή, σαφήνεια της φραστικής δομής και περισσότερο παρατακτική συνθετική λογική) και δεν θίγουν ουσιώδη ζητήματα μορφολογικής φύσεως.

Ο διμερής τύπος σονάτας κατά τον Koch αφορά πλέον αποκλειστικά σε σχετικώς σύντομα αργά μέρη. Σε αυτήν λοιπόν την περίπτωση, η μεν *έκθεση* διαθέτει όλα τα χαρακτηριστικά που έχουν ήδη επισημανθεί και για τον τρίμερή τύπο, αλλά οι δύο επόμενες περίοδοι συγχωνεύονται σε μία. Αυτό έχει ως συνέπεια οι λειτουργίες της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως* να συνδυάζονται σε έναν ενιαίο αρμονικό σχεδιασμό,⁸⁹ στο πλαίσιο του

⁸⁴ Ο Koch δεν χρησιμοποίησε βεβαίως ποτέ τον όρο “επεξεργασία” για την δεύτερη κύρια περίοδο της μορφής σονάτας. Ο Ritzel (ό.π., σ. 195), διερευνώντας τα δύο λεξικά του Koch, *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt am Main 1802) και *Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik* (Leipzig 1807), παρατηρεί ότι ο όρος “Durchführung” αναφέρεται αποκλειστικά στην συνθετική τεχνική της θεματικής-μοτιβικής ανάπτυξης και όχι σε ένα ορισμένο δομικό τμήμα.

⁸⁵ Στην αρχή της § 104 διαπιστώνεται επιπλέον ότι η μορφή σονάτας υπήρξε η παλαιότερη από τις διαφορετικές δομικές επιλογές που βρίσκουν εφαρμογή στο μεσαίο αργό μέρος του είδους της συμφωνίας (και όχι μόνον).

⁸⁶ Πρβλ. επίσης Dahlhaus (“Der rhetorische Formbegriff...”, ό.π., σ. 175) και Forschner (ό.π., σ. 216).

⁸⁷ Πρβλ. Ritzel, ό.π., σ. 188 (ο οποίος με την σειρά του παραπέμπει σε άλλο σημείο του συγγράμματος του Koch). Σχολιάζοντας εξ άλλου το ίδιο χωρίο, ο Forschner (ό.π., σ. 216) προβαίνει στην εκτίμηση ότι το αργό μέρος έχει την τάση να μην διαθέτει καθόλου ή έστω να περιλαμβάνει ελάχιστα δευτερεύοντα “μελωδικά τμήματα” και συνεπώς να περιορίζεται μόνο στις κύριες θεματικές ιδέες.

⁸⁸ Πρβλ. Dahlhaus (“Der rhetorische Formbegriff...”, ό.π., σ. 175) και Forschner (ό.π., σ. 216).

⁸⁹ Πρβλ. Wagner, ό.π., σ. 90. Η λειτουργία της επανεκθέσεως συνήθως αντιμετωπίζεται μόνο με την θεματική της υπόσταση, αλλά ο Wagner (ό.π., σ. 110) επισημαίνει ότι και μόνη η επαναφορά της κύριας τονικότητας μετά από μια μετατροπική περιπλάνηση αρκεί για να προσδώσει εν τέλει την αίσθηση της “επανεκθέσεως”.

οποίου η καταληκτική τονικότητα της δεύτερης κύριας περιόδου του τριμερούς τύπου (η σχετική ελάσσονα μιας εκ των τριών κύριων βαθμίδων στον μείζονα τρόπο και η ελάσσονα δεσπόζουσα ή η σχετική μείζονα στον ελάσσονα τρόπο) είτε χάνει καθ' ολοκληρίαν την πτωτική της επενέργεια και την μακροδομική της σημασία (ως τρίτος τονικός πυλώνας στην συνολική μακροδομή), είτε ακόμη εξαλείφεται εντελώς. Έτσι, από την τονικότητα της δεσπόζουσας (στον μείζονα τρόπο) και της σχετικής μείζονος ή της ελάσσονος δεσπόζουσας (στον ελάσσονα τρόπο), η μετατροπική πορεία καταλήγει απ' ευθείας στην κύρια (μείζονα ή ελάσσονα) τονικότητα, χωρίς ενδιάμεσα να επικυρώνεται πτωτικά οποιοδήποτε άλλο τονικό κέντρο,⁹⁰ ενώ από εκεί και ύστερα απουσιάζει επιπλέον οποιαδήποτε αναφορά σε παρέκκλιση προς την περιοχή της υποδεσπόζουσας. Κατ' αυτόν τον τρόπο, διαμορφώνονται συνεπώς δύο μόνον κύριες περίοδοι, ο αρμονικός σχεδιασμός των οποίων περιορίζεται στην κύρια και την δευτερεύουσα τονικότητα, που λειτουργούν εξίσου ως τονική αφετηρία και προορισμός.⁹¹

Ανάλογος χειρισμός παρατηρείται και σε θεματικό επίπεδο. Ό,τι στον εκτενή τριμερή τύπο σονάτας ελάμβανε χώραν τρεις φορές (με διάφορες τροποποιήσεις, φυσικά), στον συντομευμένο διμερή τύπο εμφανίζεται εύλογα μόνο δύο: η δεύτερη κύρια περίοδος ξεκινά με το κύριο θέμα, εξελίσσεται αναπτυξιακά και καταλήγει σε μια τονική επαναφορά του “δευτέρου ημίσεως” της *εκθέσεως*⁹² – για άλλη μια φορά επομένως διαπιστώνεται η πραγμάτωση μιας κοινής “Anlage” σε ένα διαφοροποιημένο τονικό πλαίσιο. Ας προσεχθεί ωστόσο το γεγονός ότι ο Koch δεν αναφέρει εδώ άλλη εναλλακτική δυνατότητα για την έναρξη της δεύτερης περιόδου πέραν του κυρίου θέματος: αυτό μπορεί να σημαίνει είτε ότι το κύριο θέμα οφείλει – για λόγους δομικής ισορροπίας – να εμφανισθεί για δεύτερη (και τελευταία) φορά στην συνολική μορφή,⁹³ είτε ότι δεν υφίστανται άλλες “κύριες θεματικές ιδέες” λόγω του περιορισμένου αριθμού των “μελωδικών τμημάτων” ενός αργού μέρους, είτε ακόμη ότι η δυνατότητα υποκατάστασης του αρχικού θέματος από κάποια άλλη “κύρια ιδέα” δεν θα μπορούσε να αποκλεισθεί, αν και δεν μνημονεύεται στην συνοπτική αυτή περιγραφή.

⁹⁰ Πρβλ. Ritzel (ό.π., σ. 184) και Wagner (ό.π., σ. 90). Ο Forschner (ό.π., σ. 170) αναφέρεται με περισσότερες λεπτομέρειες στον αρμονικό σχεδιασμό της δεύτερης αυτής περιόδου σε ένα κομμάτι σε μείζονα τρόπο: μετά την τονικότητα της δεσπόζουσας μπορεί να εμφανισθεί παροδικά η κύρια τονικότητα ή η μετατροπία να στραφεί κατ' ευθείαν προς κάποια από τις σχετικές ελάσσονες τονικότητες των τριών κύριων βαθμίδων, οι οποίες όμως – σε αντίθεση με τον τριμερή τύπο σονάτας – εδώ δεν επικυρώνονται πτωτικά και έτσι η μόνη πτώση γίνεται στην δεσπόζουσα της κύριας τονικότητας. Το γεγονός αυτό υποδηλώνει εξ άλλου ότι στην δεύτερη κύρια περίοδο του διμερούς τύπου σονάτας ενσωματώνεται και εκείνο το – σύνηθες, αλλά προαιρετικό για τον τριμερή τύπο – τελικό μεταβατικό τμήμα, δίχως πλέον να εκλαμβάνεται ως “παράρτημα”, αφού η ομαλή επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητας συνιστά σε αυτήν την περίπτωση μιαν αναγκαιότητα και όχι μιαν απλή δυνατότητα.

⁹¹ Ο Dahlhaus (“Der rhetorische Formbegriff...”, ό.π., σ. 171 και 173) θεωρεί ότι η ύπαρξη δύο ή τριών κύριων περιόδων (το κατά πόσον δηλαδή μετά την *έκθεση* διαμορφώνεται μια αδιάλειπτη αρμονική πορεία από την δευτερεύουσα προς την κύρια τονικότητα ή δύο επιμέρους τονικοί σχεδιασμοί με την ανάδειξη ενός τρίτου ενδιάμεσου τονικού πυλώνα), καθώς και η εξ αυτού διάκριση ενός διμερούς και ενός τριμερούς τύπου σονάτας, συνιστά ένα δευτερεύον ζήτημα για τον Koch. Ακόμη και αν αυτό ισχύει ωστόσο, δεν σημαίνει ότι το συγκεκριμένο ζήτημα παραμένει αδιάφορο και για εμάς! Διαπιστώσαμε εξ άλλου ότι η σχετική προβληματική δεν εμφανίζεται για πρώτη φορά στον Koch, αφού είχε ήδη απασχολήσει τον Riepel πριν από αρκετές δεκαετίες. Επομένως, βασική επιδίωξη της σύγχρονης έρευνας δεν πρέπει να συνιστά τόσο η ανάπλαση της μουσικής αντίληψης του ίδιου του Koch (καθώς και κάθε άλλου θεωρητικού της ίδιας περιόδου), όσο η κατανόηση του θεωρητικού υποβάθρου της εποχής του για τις μουσικές μορφές: προς τον σκοπό αυτόν, πολύτιμη αποδεικνύεται κάθε πληροφορία που μπορεί να αντληθεί μέσα από τα “κλασσικά” θεωρητικά κείμενα, ανεξαρτήτως της τοποθέτησης του εκάστοτε συγγραφέως απέναντι στα φαινόμενα που περιγράφει.

⁹² Πρβλ. επίσης Ritzel (ό.π., σ. 184) και Forschner (ό.π., σ. 170).

⁹³ Αυτό υποστηρίζει ο Forschner (ό.π., σ. 170), παραπέμποντας μάλιστα στην άποψη του Koch ότι στον διμερή τύπο σονάτας (“sonata bipartita”) η δεύτερη περίοδος γίνεται αντιληπτή ως “τροποποιημένη επανάληψη” της πρώτης: το μετατροπικό “πρώτο ήμισυ” της δεύτερης περιόδου τροποποιεί σε σημαντικό βαθμό τα περιεχόμενα του αντιστοιχούν τμήματος της πρώτης περιόδου (κινούμενο μάλιστα αντίστροφα σε τονικό επίπεδο, δηλαδή από την δευτερεύουσα προς την κύρια τονικότητα), ενώ το παγιωμένο στην κύρια τονικότητα “δευτερο ήμισυ” της δεύτερης περιόδου αρκείται στην επανάληψη (σε μεταφορά από την δευτερεύουσα στην κύρια πλέον τονικότητα) του θεματικού αποθέματος του αντιστοιχούν τμήματος της πρώτης περιόδου.

Ένα προβληματικό πάντως σημείο στο πλαίσιο της παραπάνω περιγραφής του Koch αφορά στο ενδεχόμενο της επανεμφάνισης του κυρίου θέματος σε συνδυασμό με την επαναφορά της κύριας τονικότητας, ακριβώς πριν την τονική μεταφορά του “δευτέρου ημίσεως” της πρώτης κύριας περιόδου. Η “πλεονάζουσα” αυτή θεματική επαναφορά δημιουργεί ασφαλώς την εντύπωση έναρξης μιας τρίτης κύριας περιόδου (*επανεκθέσεως*), παρά το γεγονός ότι η δεύτερη (*επεξεργασία*) δεν έχει ακόμη ολοκληρωθεί – τουλάχιστον σε τονικό επίπεδο. Εδώ, κατά την γνώμη μου, θίγεται εμμέσως μια περαιτέρω συνθετική επιλογή διασταύρωσης του τριμερούς τύπου σονάτας με υπολανθάνουσα διμέρεια: διότι, στην προκειμένη περίπτωση, η συνολική μακροδομή περιλαμβάνει *έκθεση* και *επανεκθεση* οργανωμένες τυπικά ως αυτοτελείς κύριες περιόδους, αλλά και μια “ελλιπή” *επεξεργασία*, η οποία διακρίνεται μόνο σε θεματικό επίπεδο από τις δύο εξωτερικές ενότητες, ενώ από αρμονικής πλευράς τείνει να ενταχθεί – κατά τις προδιαγραφές του διμερούς τύπου σονάτας – σε μιαν ενιαία κύρια περίοδο από κοινού με την “πλήρη” *επανεκθεση*.⁹⁴

⁹⁴ Ο διμερής τύπος σονάτας μπορεί θεωρητικά να εξαχθεί από τον τριμερή, εφ’ όσον μια τέτοιου είδους “ελλιπής” (αρμονικώς “ανοικτή”) *επεξεργασία* συνδεθεί με μια “τμηματική” ή “περικεκομμένη” *επανεκθεση*, από την οποία δηλαδή απουσιάζει όχι μόνον η αρχική θεματική ιδέα αλλά και το σύνολο των κυρίων θεματικών ιδεών της *εκθέσεως* (βλ. σχετικά: Dahlhaus, “Der rhetorische Formbegriff...”, ό.π., σ. 173· Wagner, ό.π., σ. 110). Στην δεδομένη περίπτωση, ωστόσο, η πληρότητα της *επανεκθέσεως* καθιστά ιδιαίτερος προβληματική την “ελλειπτική” αρμονική φύση της *επεξεργασίας* για την θεωρία του Koch, όπως φαίνεται από μια “παραδοξότητα” που αναπτύσσει ο Dahlhaus (ό.π.), επισημαίνοντας πως α) ένα κομμάτι σε μείζονα τρόπο, με πτώση στην σχετική ελάσσονα στο τέλος της *επεξεργασίας* και “περικεκομμένη” *επανεκθεση* (άνευ κυρίου θέματος) θα έπρεπε να θεωρείται τριμερές, ενώ β) ένα άλλο κομμάτι, με αρμονικώς “ανοικτή” *επεξεργασία* (χωρίς πτώση σε οποιονδήποτε τονικό σταθμό) που οδηγεί άμεσα σε “πλήρη” *επανεκθεση*, θα έπρεπε με την ίδια λογική να εκληφθεί ως διμερές! Στα δύο αυτά παραδείγματα η θεωρία του Koch υπονομεύεται ουσιαστικά από το γεγονός ότι μόνο η μία από τις δύο κύριες περιόδους που ακολουθούν την *έκθεση* εμφανίζεται “ελλιπής” ή “περικεκομμένη” και όχι και οι δύο συγχρόνως, οπότε στην μεν πρώτη περίπτωση (α) ο τριμερής αρμονικός σχεδιασμός εμφανίζεται “πλεοναστικός” σε σχέση προς την μάλλον διμερή μακροδομική θεματική υπόσταση, στην δε δεύτερη (β) ο διμερής αρμονικός σχεδιασμός καλείται παραδόξως να υποστηρίξει την τριπλή – προφανώς – πραγμάτωση του δεδομένου θεματικού αποθέματος. Τα προβλήματα αυτά μπορούν πάντως να επιλυθούν, εφ’ όσον η προσοχή στραφεί περισσότερο προς την θεματική πληρότητα ή μη της *επανεκθέσεως* και λιγότερο προς την αρμονική αυτοτέλεια ή μη της *επεξεργασίας* (παρ’ ότι φυσικά η δυνατότητα αυτή μοιάζει μάλλον “απαγορευμένη” για την κατ’ ουσίαν αρμονικώς θεμελιωμένη θεωρία του Koch). Έτσι, στο δεύτερο από τα παραπάνω παραδείγματα του Dahlhaus, το οποίο και υποδηλώνεται ουσιαστικά από τον Koch στην § 104, φαίνεται πιο λογικό να θεωρήσει κανείς ότι για λόγους συντομίας μένει “ημιτελής” η *επεξεργασία* ενός κατ’ αρχήν τριμερούς τύπου σονάτας (δυνατότητα στην οποία αναφέρεται ακροθιγώς και ο Forschner, ό.π., σ. 216), παρά ότι ένας κατ’ αρχήν διμερής τύπος σονάτας διευρύνεται με μια – “πλεοναστική” και εμφανώς ανααιτιολόγητη – τονική επαναφορά του κυρίου θέματος στην εξέλιξη της δεύτερης περιόδου. Η άλλη ανάλογη περίπτωση θα μας απασχολήσει πολύ αργότερα (στο τρίτο κεφάλαιο), με αφορμή ένα συγκεκριμένο παράδειγμα από την μουσική φιλολογία: το αργό μέρος της *συμφωνίας σε Λα-μείζονα* Hob. I: 14 του Haydn.