

Συμπεράσματα

Αν ήθελε κανείς να συνοψίσει σε μία μόνο φράση το βασικό συμπέρασμα που εξάγεται από την μακροσκελή αυτή διερεύνηση της εξελικτικής πορείας της “μορφής σονάτας” μέσα από τα θεωρητικά κείμενα των δύομισυ τελευταίων αιώνων, θα μπορούσε ίσως να υποδείξει την *πολλαπλότητα των διαθέσιμων συνθετικών επιλογών αλλά συγχρόνως και των αντιληπτικών-μεθοδολογικών προσεγγίσεών τους*. Η σταδιακή διαμόρφωση των δομικών τύπων σονάτας της κλασικής περιόδου συντελέστηκε ουσιαστικά σε δύο επίπεδα: κατ’ αρχάς στην ίδια την συνθετική πρακτική από τα μέσα του 18^{ου} αιώνας μέχρι το πρώτο τέταρτο του 19^{ου}, και παράλληλα στην θεωρητική σύλληψη και ερμηνεία των φαινομένων της μουσικής πράξεως της περιόδου του κλασικισμού μέσα από α) τα εγχειρίδια σύνθεσης που συμπίπτουν χρονικά με την δημιουργία του κλασικού ρεπερτορίου, β) τα μεταγενέστερα διδακτικά συγγράμματα περί σύνθεσης και (κάπως αργότερα) περί μορφολογίας και ανάλυσης, καθώς και γ) τις συμβολές της νεώτερης μουσικολογικής έρευνας που διεξάγεται από τις αρχές του 20^{ου} αιώνας.

Η σύγχρονη της συνθετικής πρακτικής του κλασικισμού θεωρία μπορεί βέβαια να μην γνωρίζει ακόμη την έννοια της “μορφής σονάτας”, αναλύει όμως και καταγράφει με αρκετή ακρίβεια την διαδικασία που ακολουθείται στην σύνθεση όλων των μερών ενός οποιουδήποτε μουσικού έργου – μιας “σονάτας” (για πληκτροφόρο ή γενικότερα για κάθε λογής ενόργανο συνδυασμό), μιας συμφωνίας ή ενός κοντσέρτου. Οι θεωρητικοί των μέσων του 18^{ου} αιώνας εκκινούν από τα πλέον εμφανή και απτά χαρακτηριστικά του μορφολογικού σχεδιασμού, δηλαδή την αρμονική πορεία που ακολουθείται σε κάθε μακροδομική ενότητα και το πλέγμα των πτωτικών σχηματισμών με τους οποίους επικυρώνονται οι βασικοί τονικοί σταθμοί· αντιθέτως, τα θεματικά μορφώματα και ο χειρισμός τους στο πλαίσιο της εκάστοτε μακροδομής εξετάζονται περιστασιακώς (συχνά μάλιστα κατά τρόπον μάλλον υπαινικτικό), επειδή για τα ζητήματα αυτά επικρατούσε τότε η αντίληψη ότι υπάγονταν στην σφαίρα της “ελεύθερης φαντασίας” και επομένως ότι αυτά δεν μπορούσαν να καταστούν ευθέως αντικείμενα διδασκαλίας. Παρ’ όλα αυτά, η συγκεκριμένη κατάσταση ανατρέπεται σταδιακώς μέχρι τις αρχές του 19^{ου} αιώνας, οπότε και τα θεματικά στοιχεία συνξετάζονται πλέον με τον μακροδομικό αρμονικό σχεδιασμό ενός κομματιού, ενώ από ένα σημείο και έπειτα τίθενται τελικά στο προσκήνιο της διδασκαλίας της σύνθεσης.

Όταν αργότερα, στα μέσα του 19^{ου} αιώνας, ο όρος “σονάτα” αποδίδεται για πρώτη φορά όχι μόνο σε ένα συγκεκριμένο μουσικό είδος αλλά και στο κυριότερο δομικό πρότυπο της κλασικής περιόδου, ως θεωρητική αφετηρία – παράλληλα όμως και ως το επιστέγασμα όλων των προγενέστερων συνθετικών εξελίξεων – λαμβάνεται το έργο του Beethoven: από αυτό εξάγεται ένα τυποποιημένο μορφολογικό μοντέλλο σονάτας και επί τη βάση αυτού ακριβώς του δομικού προτύπου καθίσταται εφ’ εξής δυνατή η θεώρηση φαινομένων σύμφωνων προς τους “κανόνες” αλλά και σχετικών “παρεκκλίσεων”. Η αξιολογική αυτή οπτική ενισχύθηκε περαιτέρω κατά το πρώτο ήμισυ του 20^{ου} αιώνας, οπότε και καθιερώθηκαν όροι όπως *έκθεση*, *επεξεργασία* και *επανέκθεση* (εννοείται “θεμάτων”) ή “πρώτο” και “δεύτερο θέμα”, στο πλαίσιο μιας ιδεολογίας που αναζήτησε την “δυναμική” της μακροδομής πρωτίστως στην παρουσίαση και στον χειρισμό των θεματικών περιεχομένων (θέτοντας πάντοτε στο επίκεντρο την συνθετική τεχνική του Beethoven) και δευτερευόντως στην υποκείμενη αρμονική συνιστώσα. Η ανατροπή της προηγούμενης ισορροπίας ανάμεσα στον θεματικό και τον αρμονικό παράγοντα, υπέρ του πρώτου, συνάδει εξ άλλου με την ανάδειξη του “ιδιαιτέρου” (θεματικού) στοιχείου μιας μουσικής συνθέσεως έναντι της “κοινής” μορφολογικής (αρμονικής) του βάσεως, δηλαδή της υποκειμενικής “ιδέας” έναντι της αντικειμενικής (και εν πολλοίς “αποστεωμένης”) παραδοσιακής “μορφής”.

Από τα μέσα περίπου του 20^{ου} αιώνας, εντούτοις, επιχειρείται μια ανακατασκευή του προϋπάρχοντος θεωρητικού πλαισίου, με γνώμονα αφ’ ενός μεν την επαναξιολόγηση των

θεωρητικών πηγών του 18^{ου} αιώνας και αφ' ετέρου την εστίαση του ενδιαφέροντος στις συνθετικές διαδικασίες που προηγήθηκαν της συγκρότησης του προτύπου σονάτας του ώριμου κλασικισμού. Το εγχείρημα αυτό στέφθηκε από επιτυχία όσον αφορά α) στην ανάδειξη πολλών διαφορετικών “τύπων ή μορφών σονάτας” (με την επισήμανση αρκετών επιπλέον μορφοπλαστικών δυνατοτήτων κατά περίπτωση) στην θέση της μίας και μοναδικής “μορφής σονάτας”, αλλά και β) στην δυνατότητα που προσφέρθηκε έκτοτε για μια ριζικά ανανεωμένη προσέγγιση του έργου του Haydn, του Mozart καθώς και πολλών άλλων “προκλασσικών” συνθετών, δίχως την προσφυγή στην “προκρούστεια” μέθοδο της αντιπαραβολής τους προς τα δεδομένα και τις “αξίες” της ώριμης μπετοβενικής δημιουργίας: επέφερε όμως και στρεβλώσεις, όταν μια ολόκληρη “θεωρητική σχολή” (στην Αμερική) τόνισε υπέρ του δέοντος τον ρόλο του αρμονικού σχεδιασμού έναντι του θεματικού παράγοντος στην σύνθεση του 18^{ου} αιώνας και οδηγήθηκε σε μια μονόπλευρη αντίληψη των πραγμάτων, η οποία αντίκειται τόσο στην ίδια την εξέλιξη της θεωρίας μέχρι τις αρχές του 19^{ου} αιώνας όσο και στην συνθετική σκέψη, η οποία τουλάχιστον από τον 17^ο αιώνα και έπειτα πηγάζει απαραίτητα από την έννοια της “*inventio*”, του “*soggetto*”, του “μοτίβου”, της “ιδέας”, του “θέματος”!

Καθώς λοιπόν βρισκόμαστε στην αυγή του 21^{ου} αιώνας, ερχόμαστε αντιμέτωποι με το πρόβλημα της επιλογής των κατάλληλων μεθοδολογικών εργαλείων για την αναλυτική προσέγγιση των έργων του κλασικού παρελθόντος. Τα θεωρητικά συγγράμματα από τα μέσα του 18^{ου} έως τις αρχές του 19^{ου} αιώνας μας προσφέρουν πολύτιμες – αν και ελλιπείς, ως έναν βαθμό – πληροφορίες για τις τεχνικές προδιαγραφές της κλασικής συνθέσεως. Τα εγχειρίδια σύνθεσης και μορφολογίας που ακολούθησαν από το δεύτερο τρίτο του 19^{ου} αιώνας έως σήμερα, μας προσφέρουν μεν μια σαφέστερη εικόνα για τα μακροδομικά και μικροδομικά δεδομένα του ώριμου κλασικού ύφους, αλλά θέτουν στο περιθώριο την προβληματική γύρω από τις δομικές αρχές της προκλασσικής περιόδου, ενώ ως επί το πλείστον τείνουν προς επιφανειακές τυποποιήσεις μορφολογικών χαρακτηριστικών και σπανίως πραγματεύονται άλλες ουσιώδεις επόψεις της μουσικής μορφής. Η νεώτερη μουσικολογική έρευνα, τέλος, εμπλουτίζει τις προϋπάρχουσες γνώσεις με καίριες παρατηρήσεις και σε αρκετές μάλιστα περιπτώσεις διασταυρώνει τα δεδομένα της θεωρίας με εκείνα της συνθετικής πράξεως: ενίοτε όμως, η έρευνα αυτή εστιάζεται σε πολύ περιορισμένο ρεπερτόριο και ως εκ τούτου χρειάζεται ιδιαίτερη προσοχή όταν τα πορίσματά της γενικεύονται για ολόκληρη την κλασική περίοδο, ενώ άλλοτε πάλι δημιουργούνται καινοφανείς αντιλήψεις που επιχειρούν να ανατρέψουν συθέμελα την σχετική θεωρητική παράδοση. Κατά συνέπεια, μια πλήρης εικόνα για τις μορφές σονάτας μπορεί να συγκροτηθεί μόνο μέσα από την γόνιμη διασταύρωση των διαφόρων αυτών θεωρητικών κατευθύνσεων, με τελικό στόχο την διαμόρφωση ενός θεωρητικού υποβάθρου α) *ευέλικτου* αναφορικός με τις συνθετικές εξελίξεις που έλαβαν χώραν σταδιακά σε κάθε ξεχωριστό δομικό πρότυπο, β) *αντιπροσωπευτικού* του συγκεκριμένου ρεπερτορίου που καλείται να περιγράψει και να ερμηνεύσει, και οπωσδήποτε γ) *πολύπλευρου* και *μη-δογματικού*: αν τα δεδομένα της συνθετικής πρακτικής αντίκεινται στις προδιαγραφές και στα αξιώματα της προτεινόμενης θεωρίας, τόσο το χειρότερο για την τελευταία.

Τηρώντας λοιπόν την παραπάνω μεθοδολογική αρχή, μπορούμε να συνοψίσουμε τα βασικά χαρακτηριστικά των πέντε διαφορετικών τύπων σονάτας στα ακόλουθα σημεία:

– Πρώτος τύπος: *τριμερής μορφή σονάτας* ή *τριμερής σονάτα*.

Συνοδευόμενος από τον προσδιορισμό “τριμερής”, ο βασικός τύπος σονάτας συνδέεται μονοσήμαντα με την ύπαρξη τριών αυτόνομων μακροδομικών ενοτήτων: της *εκθέσεως*, της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως* (η *coda* παραμένει σε κάθε περίπτωση μια προαιρετική δυνατότητα). Η τριμερής μορφή σονάτας φέρεται να βρίσκει εφαρμογή σε κάθε χρονική περίοδο (όσο και αν στα μέσα του 18^{ου} αιώνας εμφανίζεται μόνο κατ' εξαίρεση στα

θεωρητικά συγγράμματα) και ανεξαρτήτως της χρονικής αγωγής ή της τοποθέτησης ενός μέρους στο πλαίσιο μιας κυκλικής συνθέσεως. Στα μέσα του 18^{ου} αιώνας, η μορφή αυτή περιλαμβάνει συνήθως δύο μακροδομικές επαναλήψεις, της *εκθέσεως* μεμονωμένα και της *επεξεργασίας* από κοινού με την *επανάκτηση*, γεγονός που ως επί το πλείστον εκλαμβάνεται από τους θεωρητικούς ως ένα εξωτερικό κριτήριο μακροδομικής διμέρειας: παράλληλα βέβαια – αν και σπανιότερα – υφίσταται επίσης η δυνατότητα να μην επαναληφθεί καμμία ενότητα. Ένα τρίτο ενδεχόμενο, της επανάληψης μόνο της *εκθέσεως*, καθιερώνεται αργότερα, στον ώριμο κλασικισμό, ενώ μετά το 1800 κερδίζει συνεχώς έδαφος η πρακτική της μη-επανάληψης όλων των μακροδομικών ενοτήτων. Οι επαναλήψεις αυτές ενίοτε εμφανίζονται πλήρως καταγεγραμμένες (ιδίως σε αργά μέρη), προσφέροντας έτσι μια συνολική παραλλαγή των θεματικών περιεχομένων της εκάστοτε μακροδομικής ενότητας: πρόκειται για την τεχνική της “παρηλλαγμένης επαναλήψεως” (“veränderte Reprise”), η οποία έγκειται ουσιαστικά στην επίδραση της αρχής της παραλλαγής επί της μορφής της σονάτας σε μακροδομικό επίπεδο.

Ο αρμονικός σχεδιασμός της *εκθέσεως* βασίζεται στην πορεία από μια κύρια προς μια δευτερεύουσα τονικότητα. Στον μείζονα τρόπο, η δευτερεύουσα τονικότητα είναι κατ’ αρχήν η δεσπόζουσα, ενώ περαιτέρω δυνατότητες (σε σχέσεις τρίτης) επισημαίνονται μόνο για έργα γραμμένα μετά το 1800. Στον ελάσσονα τρόπο, αντιθέτως, υφίστανται εξ αρχής δύο δυνατότητες: η τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας συνδέεται περισσότερο με το ρεπερτόριο της προκλασσικής περιόδου, ενώ η σχετική μείζονα εδραιώνεται σταδιακά μέχρι τις τελευταίες δεκαετίες του 18^{ου} αιώνας ως η βασική επιλογή για την δευτερεύουσα τονικότητα: άλλες δυνατότητες αφορούν αποκλειστικά σε μεταγενέστερες χρονικές περιόδους. Σε μικρό αριθμό έργων του κλασικισμού βρίσκει εξ άλλου εφαρμογή και η τεχνική της “εκθέσεως τριών τονικοτήτων”: στον ελάσσονα τρόπο – όπου αυτή συναντάται κατά κύριον λόγο – παρέχεται ουσιαστικά η δυνατότητα ενός συνδυασμού των δύο προαναφερόμενων επιλογών για την δευτερεύουσα τονικότητα, αφού μετά την ελάσσονα τονική εμφανίζεται η σχετική μείζονα, αλλά προς το τέλος της *εκθέσεως* την διαδέχεται η ελάσσονα δεσπόζουσα: στον μείζονα τρόπο, αντιθέτως, η “έκθεση τριών τονικοτήτων” συνίσταται στην “παρεμβολή” ενός τρίτου τονικού κέντρου ανάμεσα στην τονική και την δεσπόζουσα, το οποίο πάντως είναι αμφίβολο κατά πόσον παγιώνεται ως “τρίτη τονικότητα” ή απλώς καθυστερεί την τελική εδραίωση της αναμενόμενης τονικότητας της δεσπόζουσας.

Το πέρασμα από την πρώτη στην δεύτερη τονική περιοχή της *εκθέσεως* συντελείται ποικιλοτρόπως. Στην απλούστερη περίπτωση δεν υφίσταται καμμία μετατροπία: η αρχική μείζονα τονικότητα μπορεί απλώς να φθάσει σε μια μισή πτώση και κατόπιν παύσεως-τομής να τονικοποιηθεί απ’ ευθείας η δεσπόζουσα, ενώ και στον ελάσσονα τρόπο η σχετική μείζονα δύναται να εισαχθεί αμέσως μετά από τέλεια ή μισή πτώση στην κύρια τονικότητα. Συνήθως όμως υφίσταται μια μετατροπική διαμεσολάβηση ανάμεσα στην κύρια και την δευτερεύουσα τονικότητα, η οποία αναλόγως της εκτάσεώς της καθιστά την *έκθεση* “διτμηματική” ή “τριτμηματική”: αν δηλαδή η μετάβαση αυτή είναι σχετικώς σύντομη, τότε συγκροτεί από κοινού με την περιοχή της κύριας τονικότητας ένα πρώτο τμήμα, που ακολουθείται από ένα δεύτερο, αφιερωμένο στην δευτερεύουσα τονικότητα και ως επί το πλείστον εκτενέστερο του πρώτου· εάν ωστόσο η μετατροπική μετάβαση διακρίνεται σαφώς από την πρώτη και την δεύτερη τονική περιοχή της *εκθέσεως* και επιπλέον προσλαμβάνει σχετικώς μεγάλη έκταση, τότε διαμορφώνει ουσιαστικά ένα τρίτο, ενδιάμεσο τμήμα που αυτονομείται τρόπον τινα από τον περίγυρό του. Μετατροπικές διαδικασίες και εμβόλιμες τονικοποιήσεις άλλων τονικών κέντρων μπορούν να λάβουν χώραν και μετά την είσοδο της δευτερεύουσας τονικότητας, ενώ σύνηθες θεωρείται το φαινόμενο της παροδικής αλλαγής τρόπου, ακόμη και στο σημείο όπου εμφανίζεται για πρώτη φορά η δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως*! Η πρώτη αυτή μακροδομική ενότητα είθισται να ολοκληρώνεται με μια σαφή πτωτική επικύρωση της

δευτερεύουσας τονικότητας, παράλληλα όμως υφίσταται και η δυνατότητα της προσθήκης ενός μετατροπικού συνδετικού περάσματος στο τέλος της, που αποσκοπεί στην προετοιμασία είτε της επαναφοράς της κύριας τονικότητας (για την επανάληψη της *εκθέσεως*) είτε της εναρκτήριας τονικότητας της επερχόμενης *επεξεργασίας*.

Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η αρμονική οργάνωση της *επεξεργασίας*, δεδομένου του ότι ήδη στις θεωρητικές πηγές του 18^{ου}-19^{ου} αιώνας καταγράφεται μια συνεχής μεταβολή από τον προκλασικισμό προς τον ώριμο κλασικισμό. Στα μέσα του 18^{ου} αιώνας, συγκεκριμένως, η δεύτερη μακροδομική ενότητα μιας τριμερούς σονάτας ξεκινά από την τονικότητα στην οποία είχε καταλήξει η *έκθεση*. Στον μείζονα τρόπο πρόκειται ασφαλώς για την δεσπόζουσα, η οποία πάντως σύντομα παραχωρεί την θέση της στην κύρια τονικότητα και ακολούθως σε μια μετατροπική πορεία με κατεύθυνση προς την σχετική ελάσσονα ή εναλλακτικά προς την σχετική της δεσπόζουσα, όπου και πραγματοποιείται μια ισχυρή τέλεια πτώση. Το σημείο αυτό ορίζεται ως κατάληξη της *επεξεργασίας*, η οποία κατά συνέπεια νοείται ως μια αρμονικώς ολοκληρωμένη ενότητα, εξίσου όπως και η *έκθεση*: η σύνδεση δε με την ακόλουθη *επανεκθεση* μπορεί να πραγματοποιηθεί άμεσα ή συνηθέστερα με την προσθήκη μιας προαιρετικής μεταβατικής περιόδου επαναφοράς που ανακατευθύνεται προς την κύρια τονικότητα. Στον ελάσσονα τρόπο, η *επεξεργασία* εκκινεί είτε από την ελάσσονα δεσπόζουσα είτε από την σχετική μείζονα και κατόπιν πιθανής νύξεως της κύριας τονικότητας και μιας οποιασδήποτε μετατροπικής προόδου καταλήγει και πάλι σε μια εκ των δύο προαναφερόμενων τονικών επιλογών, ενεργώντας όμως συμπληρωματικά προς τον αρμονικό σχεδιασμό της *εκθέσεως*: αν δηλαδή η καταληκτική τονικότητα της πρώτης μακροδομικής ενότητας (και εναρκτήρια της δεύτερης) ήταν η σχετική μείζονα, τότε στο τέλος της *επεξεργασίας* επικυρώνεται πτωτικά η ελάσσονα δεσπόζουσα και το αντίστροφο.

Τα παραπάνω δεδομένα ανατρέπονται δραματικά μέχρι το τέλος του 18^{ου} αιώνας. Μια πρώτη εξέλιξη παρατηρείται έως το 1770 περίπου και αφορά στην σταδιακή εγκατάλειψη της σύντομης επαναπροσέγγισης της κύριας τονικότητας λίγο μετά την έναρξη της *επεξεργασίας*: η απουσία της κύριας τονικότητας από την μεσαία ενότητα της τριμερούς σονάτας συνιστά έκτοτε (ιδίως για την θεωρία του 19^{ου} αιώνας) μια από τις ουσιωδέστερες αρμονικές προϋποθέσεις της *επεξεργασίας*, προκειμένου να μην προεξοφληθεί και να προσλάβει έτσι μεγαλύτερη βαρύτητα και λειτουργική αξία η επανεμφάνιση της αρχικής τονικότητας στην έναρξη της *επανεκθέσεως*. Σε ένα δεύτερο στάδιο, περί το 1780, η έναρξη της *επεξεργασίας* δεν είναι πλέον απαραίτητο να προεκτείνει αρμονικά την κατάληξη της *εκθέσεως*: αντιθέτως, στο σημείο αυτό μπορεί να δημιουργηθεί πλέον μια τονική έκπληξη, είτε μόνο με μια απλή αλλαγή τρόπου (π.χ. σε μια σονάτα σε μείζονα τρόπο, η *επεξεργασία* εκκινεί από την ελάσσονα δεσπόζουσα), είτε με την επιλογή μιας διαφορετικής τονικότητας από την δευτερεύουσα της *εκθέσεως* (ενίοτε μάλιστα και αρκετά απομακρυσμένης από αυτήν).

Η σημαντικότερη πάντως μεταβολή ως προς τον αρμονικό σχεδιασμό της *επεξεργασίας* παρατηρείται στο τελευταίο τμήμα της. Σε πρώτη φάση, η καταληκτική της τονικότητα – στον μείζονα τρόπο, τουλάχιστον – μπορεί εκτός από την σχετική ελάσσονα και την σχετική της δεσπόζουσα να είναι η σχετική της υποδεσπόζουσα είτε ακόμη η ομώνυμη ελάσσονα, ενώ συγχρόνως η πτωτική της επικύρωση καθίσταται πλέον λιγότερο ισχυρή (μια μισή πτώση μπορεί τώρα να αντικαταστήσει την τέλεια). Σε δεύτερη φάση, ο αρμονικός αυτός στόχος της *επεξεργασίας* αίρεται εντελώς και η – άλλοτε προαιρετική – μετάβαση προς την *επανεκθεση* επαναπροσδιορίζεται ως υποχρεωτικό τελικό τμήμα της μεσαίας μακροδομικής ενότητας της τριμερούς μορφής σονάτας. Μετά το 1800 φαίνεται ότι η εξέλιξη αυτή έχει επικρατήσει οριστικά, αφού στην μεταγενέστερη θεωρία ως αρμονικός στόχος της *επεξεργασίας* ορίζεται αυτή ακριβώς η προετοιμασία της επαναφοράς της κύριας τονικότητας, συνήθως με την μορφή ενός ισοκράτη επί της δεσπόζουσάς της. Ως απομεινάρι της παλαιότερης πρακτικής θα μπορούσε πιθανότατα να εκληφθεί η μεταγενέστερη αναφορά σε ένα “μέγιστο σημείο απομάκρυνσης” από την αρχική τονικότητα, υπό την έννοια ότι ο πάλαι

ποτέ αυτοσκοπός της *επεξεργασίας* (δηλαδή η επικύρωση ενός “τρίτου μακροδομικού τονικού πυλώνα”) μετεξελίσσεται σε μια προαιρετική διαδικασία τονικοποίησης μιας – αρκετά έως πολύ απομακρυσμένης από την αρχική – τονικής περιοχής, στο πλαίσιο μιας μακροδομικής ενότητας που γενικότερα αποφεύγει από ένα χρονικό σημείο και έπειτα οποιαδήποτε αρμονική στάση και αφιερώνεται πρωτίστως σε μια συνεχή μετατροπική πορεία. Συνεπώς, μέσα σε μισό περίπου αιώνα, η αρμονική οργάνωση της *επεξεργασίας* μεταβάλλεται από “κλειστή” και ολοκληρωμένη αφ’ εαυτής σε “ανοικτή”, καθώς μεταθέτει τον αρμονικό της στόχο πέραν των ορίων της, στην έναρξη της *επανεκθέσεως*: παράλληλα, μια μάλλον “στατική” αρμονικά μακροδομική ενότητα μετατρέπεται πλέον σε πεδίο ακατάπαυστης μετατροπικής κινητικότητας.

Για την ενότητα της *επανεκθέσεως* ισχύει ως βασική προϋπόθεση η επαναφορά και η οριστική εδραίωση της κύριας τονικότητας. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι η τρίτη αυτή ενότητα στερείται αρμονικού ενδιαφέροντος, αφού μόνο στην απλούστερη δυνατή περίπτωση η κύρια τονικότητα δεν εγκαταλείπεται καθόλου άπαξ και επανέλθει μετά το πέρας της *επεξεργασίας*. Συνήθως λοιπόν το μεταβατικό-μετατροπικό τμήμα της *εκθέσεως* διατηρεί ανάλογο χαρακτήρα και στην *επανεκθεση*, έστω και αν τελικά δεν πρόκειται να οδηγήσει εκ νέου σε κάποια διαφορετική τονικότητα. Τόσο στον μείζονα όσο και στον ελάσσονα τρόπο, εξ άλλου, αρκετοί θεωρητικοί επισημαίνουν για την κλασσική περίοδο μια πολύ τυπική στροφή προς την περιοχή της υποδεσπόζουσας στο πλαίσιο της *επανεκθέσεως*, η οποία δημιουργεί τονική ποικιλία χωρίς παράλληλα να θέτει υπό αμφισβήτηση την κυριαρχία της αρχικής τονικότητας. Άλλες παροδικές τονικοποιήσεις είναι επίσης δυνατές και μάλιστα εμφανίζονται ως επί το πλείστον κατ’ αναλογία προς αντίστοιχες αρμονικές “παρεκκλίσεις” που είχαν λάβει χώραν στην *έκθεση*.

Μια ενδιαφέρουσα απόκλιση από τις τυπικές αρμονικές προδιαγραφές επιτυγχάνεται με την έναρξη της *επανεκθέσεως* από τονικότητα διαφορετική της κύριας ή στον αντίθετο τρόπο. Στον μείζονα ιδίως τρόπο, η πρώτη τονική περιοχή ενδέχεται να μεταφερθεί ολόκληρη στην υποδεσπόζουσα, οπότε η επανέκθεση της δεύτερης τονικής περιοχής μπορεί να ακολουθήσει δίχως ουσιώδεις τροποποιήσεις στην κύρια τονικότητα, δεδομένης και της διατήρησης της θεμελιώδους σχέσεως πέμπτης ($I \rightarrow V$ και $IV \rightarrow I$): στο προκλασσικό ρεπερτόριο, εξ άλλου, η *επανεκθεση* δημιουργεί ιδιαίτερη αίσθηση εφ’ όσον εισαχθεί στην ομώνυμη ελάσσονα τονικότητα. Άλλοτε πάλι, η *επανεκθεση* ξεκινά από μια οποιαδήποτε “εσφαλμένη” τονικότητα, αλλά σύντομα η τάξη αποκαθίσταται με την επαναφορά της κύριας τονικότητας: κάτι ανάλογο μπορεί επίσης να συμβεί και στην έναρξη της δεύτερης τονικής περιοχής της *επανεκθέσεως*, είναι όμως λιγότερο χαρακτηριστικό, ιδίως μάλιστα αν έρχεται ως επακόλουθο της προηγούμενης μετατροπικής πορείας. Σε έργα σε ελάσσονα τρόπο της ώριμης κλασσικής περιόδου, τέλος, όπου η *έκθεση* ολοκληρώνεται στην σχετική μείζονα, η επανέκθεση της δεύτερης τονικής περιοχής δεν καλείται απαραίτητως να προσαρμοσθεί στο περιβάλλον του ελάσσονος τρόπου (με την μεταφορά της στην κύρια τονικότητα), αλλά μπορεί εναλλακτικά να τεθεί στην ομώνυμη μείζονα: με αυτόν τον τρόπο, στην *επανεκθεση* επιβάλλεται μεν καθ’ ολοκληρίαν η αρχική *τονική* βάση, αλλά παράλληλα διατηρείται και η *τροπική* διαφοροποίηση της *εκθέσεως*.

Λίγο μετά το 1800, οι σχέσεις τρίτης που καλλιεργούνται στο πλαίσιο της *εκθέσεως* επιφέρουν αντίστοιχες μεταβολές και στον αρμονικό σχεδιασμό της *επανεκθέσεως*, αν και κατά κανόνα η κύρια τονικότητα επανέρχεται σε κάποιο σημείο πριν την ολοκλήρωση της *επανεκθέσεως*: στις σπάνιες περιπτώσεις όπου αυτό δεν συμβαίνει (κυρίως σε έργα σε ελάσσονα τρόπο), η κύρια τονικότητα – ή η ομώνυμη μείζονα αντ’ αυτής – αποκαθίσταται τελικά μόνο στο πλαίσιο της *coda*, η οποία βεβαίως ανακτά κατ’ αυτόν τον τρόπο ιδιαίτερη λειτουργική σημασία! Από την άλλη πλευρά, “επανεκθεση τριών τονικοτήτων” ουσιαστικά δεν υφίσταται στον κλασσικισμό, δεδομένου του ότι ο ενδιάμεσος τονικός σταθμός της *εκθέσεως* στην *επανεκθεση* είτε μεταφέρεται απ’ ευθείας στην κύρια τονικότητα, είτε

αποσταθεροποιείται και αντιμετωπίζεται πλέον ως πεδίο αρμονικής περιπλάνησης (με πιθανή πάντως και την περιστροφή γύρω από την υποδεσπόζουσα) που αποσκοπεί στην μετέπειτα οριστική επαναφορά της κύριας τονικότητας. Τέλος, η *coda* – εφ’ όσον φυσικά υφίσταται – λειτουργεί (με μόνη εξαίρεση την προαναφερόμενη περίπτωση, κατά την οποία η *επανέκθεση* δεν ολοκληρώνεται στην κύρια τονικότητα) ως αρμονική προέκταση της κατάληξης της τρίτης μακροδομικής ενότητας της τριμερούς σονάτας: παρ’ όλα αυτά, η *coda* ενδέχεται να ξεκινήσει από διαφορετική τονική περιοχή (περίπου όπως και η *επεξεργασία* σε σχέση με την κατάληξη της *εκθέσεως* στον ώριμο κλασικισμό) είτε ακόμη να ενσωματώσει μια ύστατη αρμονική περιπλάνηση, ενώ τυχόν εδραίωση άλλων τονικών περιοχών πριν την οριστική επικύρωση της κύριας τονικότητας είναι εφικτή μονάχα στο πλαίσιο μιας σχετικώς εκτενούς *coda*, η οποία όμως μόνο κατ’ εξαίρεση συναντάται στο κλασικό ρεπερτόριο.

Σε θεματικό επίπεδο, η *έκθεση* του πρώιμου κλασικισμού συνίσταται τουλάχιστον σε μία κύρια ιδέα – η οποία μπορεί να παρουσιασθεί τόσο στην πρώτη όσο και στην δεύτερη τονική περιοχή (εξ ου και ο αμφιλεγόμενος όρος “μονοθεματικότητα”) – καθώς και σε ορισμένους πτωτικούς-καταληκτικούς σχηματισμούς που επικυρώνουν την δευτερεύουσα τονικότητα. Πέραν των ελαχίστων αυτών προϋποθέσεων όμως, η *έκθεση* σονάτας του κλασικισμού περιέχει συνήθως αρκετές ακόμη θεματικές ιδέες, οι οποίες κατανέμονται κατά βούληση στην πρώτη θεματική ομάδα (επί της κύριας τονικότητας), στην ακόλουθη μετάβαση, στην δεύτερη θεματική ομάδα (επί της δευτερεύουσας τονικότητας), καθώς επίσης στην καταληκτική ομάδα ή κατακλείδα. Στην θεωρία του ύστερου 18^{ου} αιώνας, εκτός από το κύριο θέμα (την αρχική θεματική ιδέα της *εκθέσεως*) επισημαίνεται ιδιαίτερα και ένα “τραγουδιστό” ή “χαρακτηριστικό” θεματικό στοιχείο, το οποίο από τον 19^ο αιώνα – όντας “ασματικού”, “λυρικού”, “ήπιου” κ.ο.κ. χαρακτήρος – τοποθετείται πλέον οριστικά στην έναρξη της δεύτερης θεματικής ομάδας και αναδεικνύεται σε λειτουργικό ισοδύναμο του κυρίου ή “πρώτου” θέματος, ως το “πλάγιο”, “δευτερεύον” ή απλώς “δεύτερο” θέμα της *εκθέσεως*. Σε αντίθεση πάντως με όσα πρεσβεύει η μετέπειτα θεωρία (ιδίως των αρχών του 20^{ου} αιώνας), οι δύο βασικές θεματικές ιδέες της *εκθέσεως* στην σονάτα του κλασικισμού διαμορφώνουν μια σχέση συμπληρωματική μάλλον παρά αντιθετική ή συγκρουσιακή.

Για τα υπόλοιπα θεματικά στοιχεία της *εκθέσεως*, η θεωρία του 18^{ου} αιώνας παρέχει ως επί το πλείστον έμμεσες αναφορές, κυρίως επί τη βάση της φραστικής-πτωτικής δομής της πρώτης μακροδομικής ενότητας, ενώ περισσότερες αποσαφηνίσεις προσφέρονται από την μεταγενέστερη θεωρητική παράδοση. Έτσι, μετά το κύριο θέμα (ή θεματική ομάδα), το οποίο καταλήγει σε μισή ή τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα, διακρίνονται ένα ή δύο τμήματα πριν την δεύτερη θεματική ομάδα, τα οποία λειτουργούν μεν ως μετάβαση προς την δεύτερη τονική-θεματική περιοχή της *εκθέσεως*, αλλά το θεματικό τους περιεχόμενο μπορεί να συνίσταται κατά περίπτωση σε επανάληψη τμήματος του κυρίου θέματος, σε περαιτέρω ανάπτυξη του δεδομένου υλικού, σε νέες μελωδικές-μοτιβικές ιδέες καθώς και σε ποικίλους συνδυασμούς των παραπάνω δυνατοτήτων. Στην πλάγια θεματική ομάδα, τώρα, εΐθισται να εμφανίζεται μια σειρά θεματικών ιδεών συναφούς ή αντιθετικού χαρακτήρος, τεχνοτροπίας, δομής κ.ο.κ. Από τα τέλη του 18^{ου} αιώνας έως τα μέσα του 19^{ου}, εξ άλλου, αρκετοί θεωρητικοί κάνουν ειδική μνεία σε ένα τμήμα προς το τέλος της *εκθέσεως* που αφιερώνεται σε δεξιοτεχνικά περάσματα και οδηγεί σε μια ισχυρή κύρια πτώση επί της δευτερεύουσας τονικότητας: στην μετέπειτα θεωρία εντούτοις, αυτή η “πτωτική περίοδος” ή “πέρασμα” εντάσσεται απλώς στην δεύτερη θεματική ομάδα, δίχως πλέον να επισημαίνεται ως ξεχωριστό δομικό μέλος της *εκθέσεως*. Η καταληκτική ομάδα ή κατακλείδα της *εκθέσεως*, τέλος, εφ’ όσον βεβαίως υφίσταται, μπορεί να διαθέτει δικό της ανεξάρτητο υλικό, συχνά όμως συμπεριλαμβάνει ορισμένες αναφορές στα περιεχόμενα της κύριας θεματικής ομάδας και δη της αρχικής ιδέας (με τις οποίες η *έκθεση* ολοκληρώνεται κατά τρόπον κυκλικό) ή παραπέμπει σε άλλα ήδη γνωστά θεματικά στοιχεία.

Η θεματική διάσταση της *επεξεργασίας* ακολουθεί, όπως και η αρμονική της συνιστώσα, διαφορετικές προδιαγραφές στα μέσα και κατά τα τέλη του 18^{ου} αιώνας. Η *επεξεργασία* του προκλασσικισμού δεν διαφέρει ιδιαίτερα από την *έκθεση*, διότι βασίζεται κατ' ουσίαν στο ίδιο θεματικό απόθεμα: η αρχική θεματική ιδέα παρουσιάζεται κατ' αρχάς στην δευτερεύουσα τονικότητα, ενδεχομένως δε και στην κύρια τονικότητα αμέσως μετά (εν είδει αλυσίδος), ενώ στην συνέχεια αναπτύσσεται μετατροπικά ή παραχωρεί την θέση της σε άλλες θεματικές ιδέες της *εκθέσεως*: το υλικό της δεύτερης θεματικής ομάδος και της κατακλείδας, τουναντίον, αξιοποιείται κατά κανόνα στο περιβάλλον της τονικότητας-στόχου της *επεξεργασίας* καθώς και στις μετέπειτα μεταβατικές διαδικασίες που οδηγούν προς την *επανεκθεση*. Έτσι, η αποσπασματοποίηση ορισμένων βασικών θεματικών ιδεών της *εκθέσεως*, η αλυσιδοποίησή τους και η εν γένει παράθεσή τους σε τονικά κέντρα διαφορετικά από εκείνα στα οποία είχαν αρχικά εκτεθεί, συνιστούν τα κύρια γνωρίσματα της *επεξεργασίας* μιας τριμερούς σονάτας των μέσων του 18^{ου} αιώνας.

Στην εξέλιξη ωστόσο του κλασσικού ύφους, έρχεται στο προσκήνιο η τεχνική της θεματικής-μοτιβικής ανάπτυξης, η οποία συνδέεται πρωτίστως με την ενότητα της *επεξεργασίας* και μόνο δευτερευόντως με τα μεταβατικά τμήματα των άλλων μακροδομικών ενότητων. Έτσι, η μεσαία ενότητα της τριμερούς μορφής σονάτας του ώριμου κλασσικισμού παύει πλέον να ανακυκλώνει τα θεματικά στοιχεία της *εκθέσεως* και περιορίζεται ως επί το πλείστον σε μια επιλεκτική αλλά και ιδιαίτερος διεξοδική ανάπτυξή τους. Οι δεσμοί της με την *έκθεση* καθίστανται πιο χαλαροί, όταν π.χ. στην έναρξή της δεν εμφανίζεται το κύριο θέμα αλλά κάποιο δευτερεύον θεματικό στοιχείο της πρώτης ενότητας (συνήθως από το καταληκτικό τμήμα της *εκθέσεως*) ή όταν στο επίκεντρό της (στον “πυρήνα” της) συνδυάζεται ποικιλοτρόπως θεματικό υλικό από πολλά διαφορετικά σημεία της *εκθέσεως*. Συχνά λοιπόν, η *επεξεργασία* του ώριμου κλασσικισμού συνίσταται σχεδόν αποκλειστικά σε θεματικές ιδέες είτε μοτίβα που στην *έκθεση* είχαν μάλλον δευτερεύοντα ρόλο, ενώ από την άλλη πλευρά τα βασικά θέματα είθιστα να μην παρατίθενται πλέον σε ικανή έκταση δίχως ανάπτυξη είτε παραλλαγή. Επίσης, στην τελική περίοδο επαναφοράς προς την *επανεκθεση* συνηθίζεται η επίκληση χαρακτηριστικών μοτίβων της κύριας θεματικής ομάδος, ως προαναγγελία της επερχόμενης επανεκθέσεώς της.

Παρά την κατηγορηματική θέση πολλών θεωρητικών στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνας ενάντια στην δυνατότητα εμφάνισης ενός νέου θέματος στο πλαίσιο της *επεξεργασίας*, η κλασσική σύνθεση αξιοποιεί – και παράλληλα η σύγχρονή της θεωρία συνηγορεί ως προς – την δυνατότητα αυτή, ιδίως στην έναρξη ή στον “πυρήνα” της μεσαίας μακροδομικής ενότητας της τριμερούς μορφής σονάτας. Η παρουσίαση νέου θεματικού υλικού στην *επεξεργασία* είναι κατ' ουσίαν αντιστρόφως ανάλογη της ενσωμάτωσης αναπτυξιακών διαδικασιών σε τμήματα της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως*, γεγονός που αποδεικνύει ότι η λειτουργία κάθε επιμέρους ενότητας δεν είναι μονοδιάστατη ούτε μοναδική στο ευρύτερο μακροδομικό πλαίσιο! Εξ άλλου, η *επεξεργασία* της καθ' εαυτής κλασσικής περιόδου, ενόσω χάνει από την μια πλευρά την αρμονική της αυτοτέλεια, χειραφετείται εντούτοις από τα θεματικά περιεχόμενα της *εκθέσεως* (καθώς και της *επανεκθέσεως*) και συνιστά εν τέλει μια θεματικώς αυτόνομη ενότητα. Σε αμφότερες λοιπόν τις περιπτώσεις, η καινοφανής θεωρία που καλλιεργήθηκε συστηματικά από τα μέσα περίπου του 20^{ου} αιώνας και η οποία αντιμετωπίζει την *επεξεργασία* ως το πρώτο σκέλος μιας ευρύτερης ενότητας από κοινού με την *επανεκθεση*, παραβλέποντας έτσι είτε την αρμονική της αυτονομία (στον προκλασσικισμό) είτε την θεματική της αυτοδιάθεση (στον κλασσικισμό), οδηγείται σε πλάνη. Υπάρχουν βέβαια και κάποιες σποραδικές αναφορές σε *επεξεργασίες* σχετικώς μικρών διαστάσεων και μεταβατικής ως επί το πλείστον λειτουργίας προς την *επανεκθεση*, αλλά τέτοιες περιπτώσεις σίγουρα δεν επαρκούν για να στηρίξουν την όλη επιχειρηματολογία υπέρ μιας διμερούς ερμηνευτικής προσέγγισης της τριμερούς μορφής σονάτας.

Η τυπική *επανεκθεση* του τριμερούς τύπου σονάτας συνίσταται στην τονική επαναφορά του συνόλου των θεματικών ιδεών της *εκθέσεως* και μάλιστα στην αρχική τους αλληλουχία. Εντούτοις, η *απάλειψη* μέρους εξ αυτών συνιστά συχνό φαινόμενο. Το κύριο θέμα, φερ' ειπείν, σε αρκετές περιπτώσεις δεν επανεκτίθεται ολόκληρο· συχνά λοιπόν αρκεί η παράθεση μόνο της αρχικής ιδέας (που είναι και η πλέον αντιπροσωπευτική) για την δημιουργία μιας συνοπτικής επαναφοράς της κύριας θεματικής ομάδος, η οποία κατόπιν δίνει το έναυσμα σε ένα τμήμα “δευτερεύουσας ανάπτυξης” ή συνδέεται άμεσα με το υλικό της μεταβάσεως. Το μεταβατικό αυτό τμήμα, εξ άλλου, στην *επανεκθεση* μπορεί να συντομευθεί δραστηρικά ή ακόμη και να εξαλειφθεί εντελώς. Μια συνήθης διαδικασία συντόμευσης της *επανεκθέσεως* αφορά επίσης στις “μονοθεματικές” εκείνες περιπτώσεις, στις οποίες η αρχική θεματική ιδέα εκτίθεται στην έναρξη τόσο της κύριας όσο και της πλάγιας θεματικής ομάδος, αλλά σε διαφορετική βεβαίως τονική βάση· καθώς λοιπόν στην *επανεκθεση* εκλείπει πλέον αυτή η τονική-λειτουργική διαφοροποίηση, προς αποφυγήν πλεονασμού η αρχική ιδέα παρουσιάζεται *άπαξ* στην έναρξη της τρίτης μακροδομικής ενότητας και παραλείπεται από την πλάγια θεματική ομάδα, η οποία αυτομάτως περιορίζεται στην επαναφορά μόνο των υπολοίπων περιεχομένων της. Τουναντίον, περικοπές υλικού από το σημείο αυτό και έπειτα δεν συνηθίζονται· ως εκ τούτου, το “δευτερο ήμισυ” της *επανεκθέσεως* παρουσιάζει κατά κανόνα μεγαλύτερη θεματική αντιστοιχία προς εκείνο της *εκθέσεως* σε σχέση με το “πρώτο ήμισυ”, προς εξισορρόπηση ενδεχομένως και της τονικής τους αναντιστοιχίας.

Η διεύρυνση των θεματικών περιεχομένων της *επανεκθέσεως* μπορεί να συνίσταται στην εμφάνιση νέου υλικού, ως επί το πλείστον σε – ενίοτε αντιστικτικό – συνδυασμό με ήδη γνωστές ιδέες. Άλλοτε πάλι, νέο υλικό εισάγεται αυτόνομα, συνήθως στην μετάβαση ή στην κατακλείδα της *επανεκθέσεως*, προκειμένου η τελευταία να εφοδιασθεί με εμφαντικότερες καταληκτικές φιγούρες και να καταστεί ισχυρότερη πτωτικά σε σχέση με την κατάληξη της *εκθέσεως*. Άλλος τρόπος διαφοροποίησης της θεματικής οργάνωσης της *επανεκθέσεως* από εκείνη της *εκθέσεως* αφορά στην αναδιάταξη των περιεχομένων της. Κάτι τέτοιο μπορεί μάλιστα να πραγματοποιηθεί σε δύο επίπεδα: ένα “τοπικό”, που επιρρεάζει την οργάνωση ενός επιμέρους τμήματος της *επανεκθέσεως*, και ένα “ολιστικό”, που μεταβάλλει συνολικά την διάρθρωση της μακροδομικής αυτής ενότητας. Ήδη στην θεωρία του ύστερου 18^{ου} αιώνας, παρατηρείται ότι η *επανεκθεση* της κύριας ομάδος μπορεί να ξεκινήσει με ένα στοιχείο διαφορετικό από την αρχική ιδέα, πράγμα που σημαίνει ότι η κύρια θεματική ομάδα έχει την δυνατότητα είτε να συντομευθεί δια της απαλοιφής ακόμη και του επικεφαλής στοιχείου της, είτε να οργανωθεί διαφορετικά, με εσωτερική αναδιάταξη των θεματικών της περιεχομένων (οπότε η αρχική ιδέα μετατίθεται στο εσωτερικό της). Η ίδια διαδικασία μπορεί φυσικά να λάβει χώρα και στην πλάγια είτε στην καταληκτική θεματική ομάδα. Στην περίπτωση όμως της “αντεστραμμένης” ή “αντικατοπτρικής” *επανεκθέσεως*, ολόκληρη η πλάγια θεματική ομάδα παρουσιάζεται πριν την κύρια, ανατρέποντας έτσι συνολικά την πρωτότυπη αλληλουχία των βασικών θεμάτων. Σε μεμονωμένες περιπτώσεις, εξ άλλου, η *επανεκθεση* μεταχειρίζεται πολύ ελεύθερα τα περιεχόμενα της *εκθέσεως*, συνδυάζοντας τις τεχνικές της αναδιάταξης, της ανάπτυξης και της προσθαφαίρεσης θεματικών ιδεών. Πρέπει ωστόσο να σημειωθεί εδώ ότι η απουσία της αρχικής ιδέας του κυρίου θέματος από την έναρξη της *επανεκθέσεως* δεν συνδυάζεται ποτέ με την επιλογή διαφορετικής τονικότητας από την κύρια (όπως π.χ. της υποδεσπόζουσας) για το κρίσιμο αυτό σημείο, προκειμένου, σε περίπτωση που δεν παρουσιάζεται εδώ η χαρακτηριστική “διπλή επαναφορά” του αρχικού θέματος στην κύρια τονικότητα, τουλάχιστον να πληρούται η μια εκ των δύο αυτών βασικών προϋποθέσεων της *επανεκθέσεως*!

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η θεματική υπόσταση της *coda*, η οποία βέβαια εμφανίζεται πρωτίστως σε δείγματα γραφής του ώριμου κλασικισμού: αν η *coda* είναι μικρών διαστάσεων, συνίσταται κυρίως σε πτωτικές φιγούρες, ενώ συχνά περιλαμβάνει και κάποια αναφορά στην αρχική θεματική ιδέα της *εκθέσεως*· εάν όμως η *coda* λαμβάνει μεγάλη

έκταση, τότε ενδέχεται όχι μόνο να παραθέτει και να αναπτύσσει περαιτέρω υλικό από οποιοδήποτε σημείο της *εκθέσεως*, αλλά ακόμη και να επανεκθέσει, τρόπον τινά, μια θεματική ιδέα που έχει παρουσιασθεί αποκλειστικά στην *επεξεργασία* (δίχως πάντως αυτό να σημαίνει ότι η “νέα” αυτή θεματική ιδέα πρέπει οπωσδήποτε να επανεκτεθεί, προκειμένου να ολοκληρωθεί η μορφή). Η εμφάνιση, τέλος, νέου θεματικού υλικού στην *coda* είναι αρκετά σπάνια και σχετίζεται κυρίως με τις συνθετικές εξελίξεις της περιόδου μετά τον κλασικισμό.

– Δεύτερος τύπος: *διμερής μορφή σονάτας* ή *διμερής σονάτα*.

Ως διμερής μορφή σονάτας εκλαμβάνεται η μακροδομική εκείνη οντότητα, η οποία, ενώ αρχικά τίθεται στο επίκεντρο της θεωρίας των μέσων του 18^{ου} αιώνας για κάθε μέρος ενός κυκλικού έργου, κατά τα τέλη του ίδιου αιώνας και στις αρχές του 19^{ου} εξετάζεται πλέον σχεδόν αποκλειστικά σε συνάφεια με μέρη αργής χρονικής αγωγής: στην μεταγενέστερη θεωρητική παράδοση, η μορφή αυτή είτε εντοπίζεται κυρίως σε έργα του όψιμου μπαρόκ (εξ ου άλλωστε και ο ατυχής χαρακτηρισμός της ως “μορφής σουίτας”), είτε ενσωματώνεται στις ευρύτερες δυνατότητες τροποποίησης του βασικού τριμερούς τύπου σονάτας, με αποτέλεσμα η αυτόνομη ύπαρξή της να επανεπιβεβαιώνεται μόλις κατά το δεύτερο ήμισυ του 20^{ου} αιώνας. Συνίσταται δε σε δύο ενότητες, οι οποίες συνήθως επαναλαμβάνονται, ενίοτε όμως και όχι.

Η πρώτη ενότητα της διμερούς σονάτας είναι αυτή της *εκθέσεως* και ακολουθεί τις ίδιες αρμονικές και θεματικές προδιαγραφές με την αντίστοιχη της τριμερούς σονάτας. Οι διαφορές ανάμεσα στους δύο αυτούς δομικούς τύπους σονάτας εντοπίζονται ως εκ τούτου σε ό,τι έπεται της *εκθέσεως*. Η δεύτερη μακροδομική ενότητα της διμερούς μορφής σονάτας βασίζεται λοιπόν σε έναν αρμονικό σχεδιασμό αντιστρόφως ανάλογο της *εκθέσεως*: στον μείζονα τρόπο αυτός συνίσταται στην πορεία από την δεσπόζουσα προς την τονική, ενώ στον ελάσσονα τρόπο η σχετική μείζονα ή η ελάσσονα δεσπόζουσα ανακατευθύνεται επίσης προς την αρχική τονικότητα. Ορισμένοι πάντως θεωρητικοί εντοπίζουν εδώ έναν ακόμη, ενδιάμεσο τονικό σταθμό, ο οποίος ταυτίζεται εν πολλοίς με τον “τρίτο μακροδομικό τονικό πυλώνα” στην *επεξεργασία* της (προκλασσικής) τριμερούς μορφής σονάτας.

Η θεματική διάσταση της διμερούς μορφής σονάτας καθορίζεται επίσης σε μεγάλο βαθμό από τα δεδομένα που ισχύουν για την *επεξεργασία* και την *επανεκθεση* της τριμερούς σονάτας. Ουσιαστικά, η δεύτερη ενότητα της διμερούς σονάτας συνενώνει τις λειτουργίες και τα χαρακτηριστικά της *επεξεργασίας* και του “δευτέρου ημίσεως” της *επανεκθέσεως* του τριμερούς τύπου. Έτσι, στο ρεπερτόριο των μέσων του 18^{ου} αιώνας, η δεύτερη αυτή ενότητα ανοίγει με το κύριο θέμα (στην δευτερεύουσα τονικότητα και ενδεχομένως και στην κύρια αμέσως μετά) και συνεχίζεται με τροποποίηση του υλικού της μεταβάσεως της *εκθέσεως* ή με ανάπτυξη του κυρίου θέματος είτε άλλων δευτερευουσών ιδεών· με την προσέγγιση όμως της καθ’ εαυτής κλασσικής περιόδου, στην έναρξη της ενότητας αυτής μπορεί και να εμφανισθεί υλικό από την κατακλείδα της *εκθέσεως* είτε ακόμη και νέο, ενώ στην περαιτέρω εξέλιξή της αναπτύσσεται πλέον κυρίως υλικό που είχε προηγουμένως προβληθεί ελάχιστα εντός της *εκθέσεως*. Σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις πάντως, αποφεύγεται εν γένει η αξιοποίηση των περιεχομένων της πλάγιας θεματικής ομάδος και της (προαιρετικής) κατακλείδας, δεδομένου του ότι στην όχι ιδιαίτερα τροποποιημένη επαναφορά τους συνίσταται κατόπιν η “τμηματική επανεκθεση” με την οποία ολοκληρώνεται ουσιαστικά τόσο η δεύτερη ενότητα όσο και η ίδια η διμερής μορφή σονάτας – η προσθήκη μιας *coda* θεωρείται κατά το μάλλον ή ήττον περιττή, αφού η θεματική ταύτιση των καταλήξεων των δύο ενότητων ενισχύει περαιτέρω την αίσθηση της μακροδομικής διμέρειας.

Επομένως, η διαφοροποίηση της διμερούς από την τριμερή μορφή σονάτας έγκειται όχι μονάχα στην απουσία της “διπλής επαναφοράς” του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα μετά το πέρας της *εκθέσεως*, αλλά και στην παντελή απουσία των περιεχομένων της κύριας θεματικής ομάδος από το “δεύτερο ήμισυ” της δεύτερης ενότητας, γεγονός που δίνει εν τέλει την εντύπωση μιας “τμηματικής επανεκθέσεως” του θεματικού υλικού της

πρώτης ενότητας. Συνεπώς, η δεύτερη ενότητα της διμερούς σονάτας είναι μεν αντίστοιχη της πρώτης (της *εκθέσεως*) από θεματικής επόψεως, αλλά διαφοροποιείται από αυτήν ως προς τον “αντικατοπτρικό” αρμονικό της σχεδιασμό. Συνολικά όμως, η διμερής μορφή σονάτας διαθέτει την συμμετρικότερη κατασκευή μεταξύ των διαφορετικών τύπων σονάτας.

– Τρίτος τύπος: *μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία*.

Θεωρητικές αναφορές στον δομικό αυτόν τύπο εντοπίζονται μόνο από τον 19^ο αιώνα και έπειτα. Όπως φανερώνει και η ονομασία του, αποτελείται από *έκθεση* και *επανάκθεση*, στερείται όμως *επεξεργασίας*. Η σονάτα χωρίς *επεξεργασία*, λοιπόν, εφαρμόζεται κυρίως σε αργά μέρη καθώς και σε ορχηστρικές εισαγωγές και είναι η μοναδική μεταξύ των τριών “αμιγών” μορφών σονάτας που δεν περιλαμβάνει καθόλου μακροδομικές επαναλήψεις.

Τόσο για την *έκθεση* όσο και για την *επανάκθεση* ισχύουν σε γενικές γραμμές όσα έχουν υποδειχθεί στο πλαίσιο της εξέτασης της τριμερούς μορφής σονάτας. Δεδομένου όμως του τονικού “χάσματος” ανάμεσα στην κατάληξη της πρώτης (στην εκάστοτε δευτερεύουσα τονικότητα) και στην έναρξη της δεύτερης ενότητας (πάντοτε στην κύρια τονικότητα), συνήθως μεσολαβεί εδώ ένα συνδεδετικό πέρασμα, το οποίο μπορεί κατ’ αρχάς να επικαλύπτεται με την τελική πτώση της *εκθέσεως* ή να διακρίνεται σαφώς από αυτήν μέσω μιας παύσεως-τομής και από εκεί και ύστερα να συνίσταται μονάχα σε μια-δυο συγχορδίες ή να εκτείνεται σε αρκετά μέτρα. Σε περίπτωση μάλιστα που το συνδεδετικό αυτό πέρασμα είναι αρκετά εκτενές, τότε μπορεί και να αναπτύξει κάποια ιδέα της *εκθέσεως* είτε νέο υλικό, αλλά η αρμονία του περιορίζεται στην προετοιμασία της επαναφοράς της κύριας τονικότητας, λαμβάνοντας ως επί το πλείστον την μορφή ενός ισοκράτη επί της δεσπόζουσάς της. Από την άλλη πλευρά, η έλλειψη κεντρικής *επεξεργασίας* συνήθως επιχειρείται να εξισορροπηθεί με δύο τρόπους: *πρώτον*, με την ιδιαίτερη έμφαση (αλλά και έκταση) που δίνεται σε ένα τμήμα “δευτερεύουσας ανάπτυξης” λίγο μετά την επανάκθεση του κυρίου θέματος, και *δεύτερον*, με την συχνή προσθήκη μιας *coda*, όπου – εκτός της δυνατότητας για περαιτέρω ανάπτυξη του δεδομένου υλικού και αρμονική περιπλάνηση – κατά κανόνα υφίσταται και κάποια αναδρομή στα θεματικά περιεχόμενα του συνδεδετικού πέρασματος προς την *επανάκθεση*.

Ο μακροδομικός σχεδιασμός της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία* προσεγγίζει εκείνον της διμερούς σονάτας, όχι μόνον ως προς τον αριθμό των ενοτήτων αλλά και ως προς την οργάνωση των θεματικών τους περιεχομένων. Οι μεταξύ τους διαφορές, εντούτοις, είναι σαφείς: α) ο αρμονικός σχεδιασμός της δεύτερης ενότητας έχει διαφορετική αφετηρία στους δύο αυτούς δομικούς τύπους, β) οι επαναλήψεις των ενοτήτων είναι απαγορευμένες για την σονάτα χωρίς *επεξεργασία* αλλά συνήθεις στην διμερή μορφή σονάτας, και τέλος, γ) η *coda* εμφανίζεται κατά κανόνα στην μία, ενώ περιττεύει ουσιαστικά στην άλλη.

– Τέταρτος τύπος: *μορφή σονάτας-ρόντο*.

Η ανάμειξη στοιχείων των μορφών σονάτας και ρόντο οδηγεί σε ποικίλους μεικτούς δομικούς τύπους, στους οποίους βέβαια επικρατεί είτε η σονάτα είτε το ρόντο. Με την διάκριση λοιπόν ανάμεσα σε “ρόντο-σονάτα” και “σονάτα-ρόντο” αποσαφηνίζεται πλήρως εάν έχουμε κατ’ αρχήν ένα ρόντο (με κυκλική επαναφορά του κυρίου θέματος και κεντρικό επεισόδιο) με στοιχεία σονάτας (την τονική επανάκθεση του πλαγίου θέματος) ή, τουναντίον, *πρωτίστως* μια μορφή σονάτας (με *έκθεση*, κεντρική *επεξεργασία* και *επανάκθεση*) με στοιχεία ρόντο (μια “πλεονάζουσα” επαναφορά του κυρίου θέματος πριν την *επεξεργασία*). Η σχετική συζήτηση κατά τον 19^ο και τον 20^ο αιώνα αναφέρεται σχεδόν αποκλειστικά σε τελικά μέρη κυκλικών συνθέσεων του ώριμου κλασικισμού και της μετέπειτα ρομαντικής περιόδου.

Βάση της μεικτής μορφής σονάτας-ρόντο συνιστά η τριμερής σονάτα, η *έκθεση* της οποίας διαθέτει τα συνήθη χαρακτηριστικά μέχρι και την πλάγια θεματική ομάδα. Στην θέση όμως της αναμενόμενης κατακλείδας και της εμφαντικής πτώσεως επί της δευτερεύουσας τονικότητας, εμφανίζεται κατά κανόνα ένα συνδεδετικό πέρασμα προς την κύρια τονικότητα

που οδηγεί σε μια επαναφορά του κυρίου θέματος, κατά τις προδιαγραφές του ρόντο. Όσον αφορά πάντως στην λειτουργική ένταξη αυτού του τμήματος στην συνολική μορφή, οι γνώμες των θεωρητικών δίστανται: άλλοι μιλούν για έναν τύπο “διευρυμένης εκθέσεως”, τριμερούς αρμονικού και θεματικού σχεδιασμού (κύριο θέμα στην αρχική τονικότητα – πλάγιο θέμα στην δευτερεύουσα τονικότητα – κύριο θέμα στην αρχική τονικότητα) και άλλοι εκλαμβάνουν την επαναφορά του κυρίου θέματος ως ένα είδος εισαγωγής στην *επεξεργασία* ή προετοιμασίας της, ιδίως μάλιστα αν η σύνδεση του κυρίου θέματος με την μετέπειτα θεματική-μοτιβική ανάπτυξη γίνεται χωρίς κάποια διακριτή πτώση.

Η *επεξεργασία* αναπτύσσει κατά κανόνα υλικό της *εκθέσεως* και ακολουθεί μια μετατροπική πορεία με κατεύθυνση προς την κύρια τονικότητα. Συχνά βέβαια εμφανίζεται στην έναρξή της και ένα νέο θέμα με χαρακτηριστικά “επεισοδίου” (όντας αυτοτελές στην δομή του και παγιωμένο σε κάποια τονικότητα συγγενική της κύριας): αυτό μπορεί να θεωρηθεί ως ένα ακόμη απομεινάρι της απλής μορφής του ρόντο (αν και η ίδια δυνατότητα υφίσταται εν πολλοίς και για την *επεξεργασία* του αμιγούς τριμερούς τύπου σονάτας), στον βαθμό που αργά ή γρήγορα παραχωρεί οπωσδήποτε την θέση του σε ένα αναπτυξιακό τμήμα. Η τυπική εκδοχή της *επανεκθέσεως* συνίσταται στην επαναφορά τόσο του κυρίου όσο και του πλάγιου θέματος στην αρχική τονικότητα, ενώ στο τέλος ενδέχεται να εμφανισθεί μια ακόμη (τέταρτη) παράθεση του κυρίου θέματος σε αποσπασματική μορφή (ενδεχομένως δε και σε διαφορετική τονικότητα) εν είδει *coda*. Πέραν τούτου, στο έργο του Mozart εφαρμόζεται συχνά και η πρακτική της “αντικατοπτρικής επανεκθέσεως”, κατά την οποία μετά την *επεξεργασία* επανекτίθεται πρώτα το πλάγιο θέμα και έπειτα το κύριο, ακολουθούμενο ως επί το πλείστον και από μια *coda*.

Συνεπώς, η σονάτα-ρόντο διαφέρει από την τριμερή μορφή σονάτας κυρίως ως προς την επαναφορά του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα στο τέλος μιας “διευρυμένης” *εκθέσεως* και πριν την έναρξη της *επεξεργασίας*: το φαινόμενο αυτό έχει μάλιστα ερμηνευθεί ακόμη και ως τμηματική (καταγεγραμμένη) επανάληψη της *εκθέσεως*, δεδομένου του ότι επαναλήψεις ενότητων δεν υφίστανται κατά τα άλλα στο πλαίσιο του δομικού αυτού τύπου.

– Πέμπτος τύπος: *μορφή σονάτας κοντσέρτου*.

Το είδος του κλασσικού κοντσέρτου διατήρησε επί μακρόν την αρχή της εναλλαγής ορχηστρικών και σολιστικών τμημάτων (*tutti – solo*) που διαμορφώθηκε στο μπαρόκ, αλλά την συνδύασε με την εφαρμογή των απλών μορφών σονάτας στις σολιστικές ενότητες: στο σύνθετο αυτό μακροδομικό πλαίσιο, τα ορχηστρικά “*ritornelli*” είτε συντηρούν ακόμη έναν βαθμό δομικής αυτονομίας (κυρίως το πρώτο και εκτενέστερο εξ αυτών), είτε αφομοιώνονται πλήρως από τις προδιαγραφές της σονάτας και επιτελούν συγκεκριμένες λειτουργίες της. Σύμφωνα δε με τα πορίσματα της μουσικολογικής έρευνας που διεξήχθη κατά τον 20^ο αιώνα, διακρίνονται τρεις διαφορετικοί τύποι σονάτας κοντσέρτου.

α) *Μορφή τριμερούς σονάτας κοντσέρτου*.

Με τις τρεις κύριες ενότητες που ανατίθενται στο σολιστικό μέρος (*έκθεση, επεξεργασία και επανέκθεση*) εναλλάσσονται κατά κανόνα τέσσερα ορχηστρικά *ritornelli*. Το πρώτο από αυτά, το οποίο συνήθως ονομάζεται “εναρκτήριο” ή “εισαγωγικό *ritornello*”, παρουσιάζει το σύνολο ή τουλάχιστον ένα μέρος των θεματικών περιεχομένων της συνθέσεως (πρωτίστως το κύριο και το πλάγιο θέμα καθώς και καταληκτικό υλικό), εμμένοντας όμως ως επί το πλείστον στην κύρια τονικότητα, όπου και ολοκληρώνεται με μια τέλεια ή μισή πτώση. Το γεγονός αυτό διαφοροποιεί το εναρκτήριο *ritornello* από μια γνήσια *έκθεση* σονάτας, αφού δεν πληροί τις αρμονικές της προδιαγραφές. Ο σολίστας μπορεί πάντως να κάνει την εμφάνισή του λίγο πριν ολοκληρωθεί το *ritornello*, διαμεσολαβώντας μεταξύ αυτού και της ακόλουθης σολιστικής *εκθέσεως* (με αποτέλεσμα να συγκαλύπτεται το σημείο τομής ανάμεσα στην τελική πτώση του *ritornello* και στην έναρξη της *εκθέσεως*).

Στην σολιστική *έκθεση*, ο ρόλος της ορχήστρας περιορίζεται στην συνοδεία του σολιστικού οργάνου καθώς και σε σύντομες “ορχηστρικές παρεμβολές”, που συνήθως υπογραμμίζουν κάποια σημαντικά σημεία της *εκθέσεως*, όπως π.χ. το τέλος του κυρίου θέματος ή του μεταβατικού τμήματος είτε ακόμη την έναρξη της πλάγιας θεματικής ομάδας. Το θεματικό υλικό της *εκθέσεως* είναι πάντοτε πλουσιότερο απ’ ό,τι εκείνο του εναρκτήριου *ritornello*, αφού εδώ προστίθενται τουλάχιστον περάσματα και δεξιοτεχνικές φιγούρες από τον σολίστα, συχνά δε και κάποια νέα ιδέα στην πλάγια θεματική ομάδα· εξ άλλου, η *έκθεση* μάλλον αναπτύσσει παρά επαναλαμβάνει αυτούσιο το υλικό του εναρκτήριου *ritornello*, ενώ σε ορισμένες ακραίες περιπτώσεις αποκλίνει σε σημαντικό βαθμό από τα θεματικά του περιεχόμενα, εισάγοντας πολύ νέο υλικό (κάτι που παραπέμπει ασφαλώς στην πρακτική του κοντσέρτου του μπαρόκ, όπου τα τμήματα *tutti* και *solo* διαθέτουν συνήθως τελείως διαφορετικό θεματικό υλικό).

Ο ρόλος του δεύτερου *ritornello*, που ακολουθεί την σολιστική *έκθεση*, διαφοροποιείται αναλόγως των περιεχομένων του αλλά και της αρμονικής του φύσεως. Σε παλαιότερα κοντσέρτα, εδώ επανεμφανίζεται συνήθως το κύριο θέμα στην δευτερεύουσα τονικότητα, σηματοδοτώντας την έναρξη της ενότητας της *επεξεργασίας*. Στην καθ’ εαυτή κλασική περίοδο όμως, το δεύτερο *ritornello* είθισται να μεταφέρει στην δευτερεύουσα τονικότητα το καταληκτικό υλικό του πρώτου και να ολοκληρώνεται με μια ισχυρή πτώση, λειτουργώντας επομένως ως κατακλείδα της *εκθέσεως*. Υπάρχει επίσης η δυνατότητα ενός διττού λειτουργικού ρόλου για το δεύτερο *ritornello*, όταν αυτό ξεκινά με το καταληκτικό υλικό του πρώτου από την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως*, αλλά στην πορεία του μετατρέπεται προς ένα άλλο τονικό κέντρο, από το οποίο κατόπιν εκκινεί η *επεξεργασία*: σε αυτήν την περίπτωση, η κατάληξη της *εκθέσεως* συνδυάζεται με ένα συνδυαστικό πέρασμα προς την *επεξεργασία*, που καθιστά δυσδιάκριτο το σημείο τομής μεταξύ των δύο αυτών ενότητων.

Στην σολιστική *επεξεργασία* δίνεται έμφαση στο στοιχείο του διαλόγου ανάμεσα στον σολίστα και σε επιμέρους ορχηστρικά σύνολα, ενώ με ιδιαίτερη συχνότητα εμφανίζεται εδώ ένα νέο θέμα πριν την μετατροπική ανάπτυξη του δεδομένου υλικού. Η μετάβαση προς την *επανεκθεση* παλαιότερα φαίνεται ότι ανατίθεται στο τρίτο *ritornello*, από ένα σημείο και έπειτα όμως την αναλαμβάνει πλέον ο σολίστας σε συνεργασία με την ορχήστρα. Έτσι, το τρίτο *ritornello*, που συνήθως είναι ούτως ή άλλως πολύ σύντομο, είτε εξαλείφεται εντελώς, είτε μετατίθεται στην έναρξη της *επανεκθέσεως*, προκειμένου να τονίσει εδώ το κρίσιμο δομικό σημείο της “τριπλής επαναφοράς” α) του κυρίου θέματος, β) της αρχικής τονικότητας και γ) του πλήρους ορχηστρικού σώματος. Η υπόλοιπη σολιστική *επανεκθεση* βασίζεται κυρίως στα θεματικά περιεχόμενα της *εκθέσεως*, ενίοτε όμως ενσωματώνει και θεματικές ιδέες που είχαν παρουσιασθεί νωρίτερα μόνο στο εναρκτήριο *ritornello*.

Το τέταρτο *ritornello* παρουσιάζεται μετά την περάτωση της *επανεκθέσεως*, αλλά σε πρώτη φάση διαμορφώνει μονάχα μια σύντομη προετοιμασία της αυτοσχέδιας σολιστικής καντέντσας, η οποία παρεμβάλλεται σε αυτό ακριβώς το σημείο. Μόνον όταν ο σολίστας έχει πλέον “πει την τελευταία του λέξη”, η ορχήστρα μπορεί να ολοκληρώσει το καταληκτικό αυτό *ritornello*, και μάλιστα κατά δύο τρόπους: α) επί τη βάση του καταληκτικού υλικού του πρώτου *ritornello*, διαμορφώνοντας (κατ’ αναλογία προς το δεύτερο *ritornello*) μια κατακλείδα της *επανεκθέσεως*, ή β) με μια επαναφορά του κυρίου θέματος, γεγονός που ερμηνεύεται καλύτερα ως προσθήκη μιας *coda* στο τέλος του μέρους.

Η μορφή της τριμερούς σονάτας κοντσέρτου βρίσκει εφαρμογή τόσο σε γρήγορα όσο και σε αργά μέρη κοντσέρτων της κλασικής περιόδου. Σταδιακά όμως – πρώτα στα αργά μέρη και έπειτα και στα γρήγορα – η εναλλαγή των ορχηστρικών τμημάτων με τις σολιστικές ενότητες χάνει την δομική-λειτουργική της σημασία και έτσι το μορφολογικό αυτό πρότυπο προσεγγίζει ολοένα και περισσότερο την απλή τριμερή μορφή σονάτας. Κατά συνέπεια, μόνο το εναρκτήριο *ritornello* απομένει ως διακριτό ορχηστρικό τμήμα, ενώ τα υπόλοιπα τρία αφομοιώνονται σε ένα μακροδομικό πλαίσιο που συνίσταται σε “ορχηστρική εισαγωγή”,

έκθεση, επεξεργασία, επανέκθεση και (κοινή για σολίστα και ορχήστρα) *coda*. Δεν είναι λοιπόν τυχαίο το ότι στην θεωρία του 19^{ου} αιώνας και των αρχών του 20^{ου} η μορφολογική οργάνωση ενός μέρους κοντσέρτου ταυτίζεται απολύτως με εκείνη μιας συμφωνίας ή μιας σονάτας, στον βαθμό που η εναλλαγή της ορχήστρας με τον σολίστα εκλαμβάνεται πλέον ως ένα ζήτημα ενορχηστρωτικού ενδιαφέροντος και μόνον κατά την εφαρμογή της (απλής) τριμερούς μορφής σονάτας! Η συγκεκριμένη συνθετική εξέλιξη πάντως αντικατοπτρίζει περισσότερο τα δεδομένα της ρομαντικής περιόδου παρά του ώριμου κλασικισμού.

β) *Μορφή διμερούς σονάτας κοντσέρτου.*

Σε αυτήν την περίπτωση, οι δύο μακροδομικές ενότητες της διμερούς μορφής σονάτας περιβάλλονται από ένα εναρκτήριο και από ένα καταληκτικό ορχηστρικό *ritornello*, ενώ διακρίνονται μεταξύ τους χάρη σε ένα σύντομο ενδιάμεσο *ritornello*. Για το υλικό και τον ρόλο του τελευταίου, υφίστανται δύο εκδοχές: αφ' ενός, το ενδιάμεσο *ritornello* παραθέτει το κύριο θέμα στην δευτερεύουσα τονικότητα, διαμορφώνοντας πιθανότατα την έναρξη της δεύτερης μακροδομικής ενότητας, η οποία συνεχίζεται κατόπιν από τον σολίστα· αφ' ετέρου, αυτό περιλαμβάνει μόνο καταληκτικό υλικό επικύρωσης της δευτερεύουσας τονικότητας της *εκθέσεως*, συνιστώντας προφανώς την κατακλείδα της. Συχνά όμως, το ενδιάμεσο *ritornello* παραλείπεται εντελώς, επιτρέποντας έτσι στις δύο ενότητες της διμερούς μορφής σονάτας να αποτελέσουν ένα ενιαίο *solo* πλαισιωμένο από δύο ορχηστρικά τμήματα.

Ως προς το εναρκτήριο *ritornello*, ισχύουν σε γενικές γραμμές όσα αναφέρθηκαν και για την τριμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου, αν και το γεγονός ότι η μορφή της διμερούς σονάτας κοντσέρτου συναντάται σχεδόν αποκλειστικά σε μέρη αργής χρονικής αγωγής από ένα χρονικό σημείο και έπειτα, έχει ως αποτέλεσμα τον δραστικό περιορισμό της εκτάσεως και των θεματικών περιεχομένων του πρώτου αυτού *ritornello*. Το καταληκτικό *ritornello*, από την άλλη πλευρά, βασίζεται κατά κανόνα στο καταληκτικό υλικό του εναρκτηρίου και λειτουργεί συνεπώς ως ορχηστρική κατακλείδα της δεύτερης μακροδομικής ενότητας. Λαμβάνοντας λοιπόν υπ' όψιν τα παραπάνω, δεν είναι να απορεί κανείς που η διμερής σονάτα κοντσέρτου συχνά αντιμετωπίζεται από τους θεωρητικούς μόνον ως μια αμιγής διμερής σονάτα, η οποία πλαισιώνεται απλώς από ορχηστρικό “πρόλογο” και “επίλογο”.

γ) *Μορφή σονάτας κοντσέρτου χωρίς επεξεργασία.*

Ο τελευταίος αυτός τύπος σονάτας κοντσέρτου αφορά σχεδόν αποκλειστικά σε αργά μέρη κοντσέρτων του κλασικισμού. Όπως και στην διμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου, έτσι και στην σονάτα κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία* σπανίως το εναρκτήριο *ritornello* εκτείνεται σε μεγάλη έκταση και περιλαμβάνει πλούσια θεματικά περιεχόμενα. Μετά την σολιστική *έκθεση*, πάντως, το ενδιάμεσο *ritornello* λειτουργεί μονοδιάστατα ως συνδετικό πέρασμα προς την ακόλουθη σολιστική *επανεκθεση*, επαναπροσεγγίζοντας την κύρια τονικότητα, ενώ το καταληκτικό *ritornello* διαμορφώνει έναν ορχηστρικό “επίλογο” ή *coda*.

Με αφορμή, τώρα, την ιδιαίτερη εφαρμογή της μορφής σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία* στο έργο του Mozart, η θεωρία επισημαίνει σχετικά με αυτήν ότι στον ώριμο κλασικισμό τόσο το ενδιάμεσο όσο και το καταληκτικό της *ritornello* εκπίπτουν και έτσι οι λειτουργίες του συνδετικού περάσματος προς την *επανεκθεση* καθώς και της τελικής *coda* ανατίθενται πλέον σε τμήματα “διαλόγου” του σολίστα με την ορχήστρα. Ως εκ τούτου, και η σονάτα κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία* αφομοιώνεται τελικά από την απλή μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, πλην της ορχηστρικής της “εισαγωγής” που εξακολουθεί βέβαια να παραμένει διακριτή.

