

IV. Συμπεράσματα

Είναι γνωστό ότι οι αριθμοί δεν αντικατοπτρίζουν πάντοτε την πραγματικότητα, ωστόσο κατά κανόνα συμβάλλουν στην εξαγωγή ατράνταχτων συμπερασμάτων. Ως εκ τούτου, καταφεύγω στο σημείο αυτό σε μια στατιστική αποτίμηση του ρεπερτορίου που μελετήθηκε, θέτοντας στο επίκεντρο τις κατά περιόδους δομικές επιλογές των τριών συνθετών για τα μέρη σε αργή χρονική αγωγή – με ιδιαίτερη ασφαλώς έμφαση στους διαφόρους τύπους σονάτας:

Πίνακας 1: Joseph Haydn (α')

Δομικό πρότυπο	έως 1760 / 1761		1761-1765		1766-1772	
Διμερής σονάτα	8	11	9	10	12	15
Διμερής σονάτα κοντσέρτου	3	(30,56%)	1	(21,28%)	3	(28,84%)
Τριμερής σονάτα	21	21	31	32	24	25
Τριμερής σονάτα κοντσέρτου	–	(58,33%)	1	(68,08%)	1	(48,08%)
Σονάτα χωρίς επεξεργασία	–	–	–	1 (2,13%)	2	4 (7,69%)
Σονάτα κοντσέρτου χωρίς επεξεργασία	–	–	1	–	2	–
Σονάτα-ρόντο	–	–	–	–	–	–
Ιδιάζουσες περιπτώσεις σονάτας	–	–	–	–	3 (5,77%)	–
Σύνολο μερών σε μορφές σονάτας	32 (88,89%)		43 (91,49%)		47 (90,38%)	
<i>Άλλες μορφές</i> (παρατακτικές, παραλλαγές, κ.λπ.)	4 (11,11%)		4 (8,51%)		5 (9,62%)	
Γενικό σύνολο αργών μερών	36 (100%)		47 (100%)		52 (100%)	

Αργά μέρη του Haydn έως 1760 / 1761

Διμερής μορφή σονάτας: Hob. I: 1· opus 1 αρ. 1 / Hob. III: 1, opus 1 αρ. 6 / Hob. III: 6· Hob. V: C4· Hob. XVI: 1 / WU 10, Hob. XVI: 2 / WU 11, Hob. XVI: 6 / WU 13, Hob. XVI: 16 / WU –

Διμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου: Hob. XIV: 11· Hob. XVIII: 1, Hob. XVIII: 2

Τριμερής μορφή σονάτας: Hob. I: 2, Hob. I: 3, Hob. I: 4, Hob. I: 5, Hob. I: 10, Hob. I: 11, Hob. I: 15 (III), Hob. I: 27, Hob. I: 32, Hob. I: 33, Hob. I: 37, Hob. I: 107· “opus 1 αρ. 0” / Hob. II: 6, opus 1 αρ. 2 / Hob. III: 2, opus 1 αρ. 3 / Hob. III: 3, opus 1 αρ. 4 / Hob. III: 4· Hob. V: A2· Hob. XV: 37, Hob. XV: 41· Hob. XVI: 12 / WU 12, Hob. XVI: Es2 / WU 17

Άλλες μορφές: Hob. I: 15 (I)· Hob. V: D3· Hob. XV: C1· Hob. XVI: 8 / WU 1

Αργά μέρη του Haydn μεταξύ 1761-1765

Διμερής μορφή σονάτας: Hob. I: 9, Hob. I: 14, Hob. I: 18, Hob. I: 24, Hob. I: 31· Hob. V: 1, Hob. V: 2, Hob. V: 15, Hob. V: 19

Διμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου: Hob. VIIa: 1

Τριμερής μορφή σονάτας: Hob. I: 6, Hob. I: 7, Hob. I: 8, Hob. I: 12, Hob. I: 13, Hob. I: 16, Hob. I: 17, Hob. I: 19, Hob. I: 20, Hob. I: 22, Hob. I: 23, Hob. I: 28, Hob. I: 29, Hob. I: 30, Hob. I: 34, Hob. I: 36, Hob. I: 39, Hob. I: 40, Hob. I: 72 (II), Hob. I: 108· opus 2 αρ. 1 / Hob. III: 7, opus 2 αρ. 2 / Hob. III: 8, opus 2 αρ. 4 / Hob. III: 10· Hob. V: 3, Hob. V: 4, Hob. V: 10, Hob. V: 12, Hob. V: 13, Hob. V: 21· Hob. XVI: 3 / WU 14, Hob. XVI: 47bis / WU 19

Τριμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου: Hob. VIIb: 1

Μορφή σονάτας κοντσέρτου χωρίς επεξεργασία: Hob. VIIId: 3

Άλλες μορφές: Hob. I: 21, Hob. I: 72 (IV)· opus 2 αρ. 6 / Hob. III: 12· Hob. V: 8

Αργά μέρη του Haydn μεταξύ 1766-1772

Διμερής μορφή σονάτας: Hob. I: 44, Hob. I: 58, Hob. I: 59· opus 9 αρ. 5 / Hob. III: 23 (III), opus 17 αρ. 4 / Hob. III: 28, opus 17 αρ. 6 / Hob. III: 30, opus 20 αρ. 3 / Hob. III: 33, opus 20 αρ. 6 / Hob. III: 36· Hob. XIV: 12, Hob. XIV: 13· Hob. XVI: 20 / WU 33, Hob. XVI: 46 / WU 31

Διμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου: Hob. VIIa: 4· Hob. XVIII: 3, Hob. XVIII: 6

Τριμερής μορφή σονάτας: Hob. I: 26, Hob. I: 35, Hob. I: 38, Hob. I: 41, Hob. I: 42, Hob. I: 43, Hob. I: 45 (II), Hob. I: 46, Hob. I: 48, Hob. I: 49, Hob. I: 52, Hob. I: 65· opus 9 αρ. 1 / Hob. III: 19, opus 9 αρ. 4 / Hob. III: 22, opus 9 αρ. 6 / Hob. III: 24, opus 17 αρ. 1 / Hob. III: 25, opus 17 αρ. 2 / Hob. III: 26, opus 17 αρ. 3 / Hob. III: 27 (III), opus 20 αρ. 1 / Hob. III: 31, opus 20 αρ. 5 / Hob. III: 35· Hob. XIV: C1· Hob. XVI: 11 / WU 5, Hob. XVI: 45 / WU 29· Hob. XVIII: F2

Τριμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου: Hob. XVI: 19 / WU 30

Μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία: opus 9 αρ. 3 / Hob. III: 21, opus 17 αρ. 5 / Hob. III: 29

Μορφή σονάτας κοντσέρτου χωρίς επεξεργασία: Hob. VIIa: 3· Hob. XVIII: 4

Ιδιάζουσες περιπτώσεις μορφών σονάτας: Hob. I: 45 (V)· opus 9 αρ. 2 / Hob. III: 20, opus 20 αρ. 2 / Hob. III: 32

Άλλες μορφές: Hob. I: 47· opus 9 αρ. 5 / Hob. III: 23 (I), opus 17 αρ. 3 / Hob. III: 27 (I), opus 20 αρ. 4 / Hob. III: 34· Hob. XV: 2

Πίνακας 2: Joseph Haydn (β')

Δομικό πρότυπο	1773-1781		1782-1790		1791-1803	
Διμερής σονάτα	3	3 (7,69%)	1	1 (1,69%)	–	–
Διμερής σονάτα κοντσέρτου	–		–			
Τριμερής σονάτα	20	20 (51,28%)	14	15 (25,43%)	14	14 (27,45%)
Τριμερής σονάτα κοντσέρτου	–		1			
Σονάτα χωρίς επεξεργασία	2	2 (5,13%)	3	4 (6,78%)	2	2 (3,92%)
Σονάτα κοντσέρτου χωρίς επεξεργασία	–		1			
Σονάτα-ρόντο	–	–	1 (1,69%)	–	1 (1,96%)	–
Ιδιάζουσες περιπτώσεις σονάτας	–	–	–	–	–	–
Σύνολο μερών σε μορφές σονάτας		25 (64,10%)		21 (35,59%)		17 (33,33%)
<i>Άλλες μορφές</i> (παρατακτικές, παραλλαγές, κ.λπ.)		14 (35,90%)		38 (64,41%)		34 (66,67%)
Γενικό σύνολο αργών μερών		39 (100%)		59 (100%)		51 (100%)

Αργά μέρη του Haydn μεταξύ 1773-1781

Διμερής μορφή σονάτας: Hob. XVI: 23 / WU 38, Hob. XVI: 35 / WU 48, Hob. XVI: 39 / WU 52

Τριμερής μορφή σονάτας: Hob. I: 50, Hob. I: 51, Hob. I: 54, Hob. I: 56, Hob. I: 60 (II), Hob. I: 60 (V), Hob. I: 61, Hob. I: 62, Hob. I: 66, Hob. I: 67, Hob. I: 68, Hob. I: 69· opus 33 αρ. 1 / Hob. III: 37, opus 33 αρ. 6 / Hob. III: 42· Hob. XVI: 21 / WU 36, Hob. XVI: 22 / WU 37, Hob. XVI: 24 / WU 39, Hob. XVI: 29 / WU 44, Hob. XVI: 33 / WU 34, Hob. XVI: 38 / WU 51

Μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία: opus 33 αρ. 3 / Hob. III: 39, opus 33 αρ. 5 / Hob. III: 41

Άλλες μορφές: Hob. I: 53, Hob. I: 55, Hob. I: 57, Hob. I: 63, Hob. I: 64, Hob. I: 70, Hob. I: 71, Hob. I: 73, Hob. I: 74, Hob. I: 75· opus 33 αρ. 2 / Hob. III: 38, opus 33 αρ. 4 / Hob. III: 40· Hob. XVI: 30 / WU 45, Hob. XVI: 37 / WU 50

Αργά μέρη του Haydn μεταξύ 1782-1790

Διμερής μορφή σονάτας: Hob. XV: 5

Τριμερής μορφή σονάτας: Hob. I: 78, Hob. I: 80, Hob. I: 83, Hob. I: 86, Hob. I: 87· opus 42 / Hob. III: 43 (I), opus 50 αρ. 6 / Hob. III: 49, opus 54 αρ. 1 / Hob. III: 58· Hob. XV: 7 (II), Hob. XV: 9, Hob. XV: 12, Hob. XV: 16· Hob. XVI: 34 / WU 53, Hob. XVI: 47 / WU 57

Τριμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου: Hob. XVIII: 11

Μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία: opus 50 αρ. 2 / Hob. III: 45, opus 50 αρ. 5 / Hob. III: 48, opus 55 αρ. 1 / Hob. III: 60

Μορφή σονάτας κοντσέρτου χωρίς επεξεργασία: Hob. VIIIh: 2

Μορφή σονάτας-ρόντο (κοντσέρτου): Hob. VIIIh: 1

Άλλες μορφές: Hob. I: 76, Hob. I: 77, Hob. I: 79, Hob. I: 81, Hob. I: 82, Hob. I: 84, Hob. I: 85, Hob. I: 88, Hob. I: 89, Hob. I: 90, Hob. I: 91, Hob. I: 92· opus 42 / Hob. III: 43 (III), opus 50 αρ. 1 / Hob. III: 44, opus 50 αρ. 3 / Hob. III: 46, opus 50 αρ. 4 / Hob. III: 47, opus 54 αρ. 2 / Hob. III: 57 (II), opus 54 αρ. 2 / Hob. III: 57 (IV), opus 54 αρ. 3 / Hob. III: 59, opus 55 αρ. 2 / Hob. III: 61, opus 55 αρ. 3 / Hob. III: 62, opus 64 αρ. 5 / Hob. III: 63, opus 64 αρ. 6 / Hob. III: 64, opus 64 αρ. 1 / Hob. III: 65, opus 64 αρ. 4 / Hob. III: 66, opus 64 αρ. 3 / Hob. III: 67, opus 64 αρ. 2 / Hob. III: 68· Hob. VIIb: 2, Hob. VIIh: 3, Hob. VIIh: 4, Hob. VIIh: 5· Hob. XV: 7 (I), Hob. XV: 13, Hob. XV: 14, Hob. XV: 15· Hob. XVI: 42 / WU 56, Hob. XVI: 48 / WU 58, Hob. XVI: 49 / WU 59

Αργά μέρη του Haydn μεταξύ 1791-1803

Τριμερής μορφή σονάτας: Hob. I: 98, Hob. I: 99, Hob. I: 102· opus 71 αρ. 2 / Hob. III: 70, opus 74 αρ. 1 / Hob. III: 72, opus 76 αρ. 1 / Hob. III: 75, opus 76 αρ. 5 / Hob. III: 79, opus 77 αρ. 1 / Hob. III: 81· Hob. XV: 19 (II), Hob. XV: 22, Hob. XV: 23 (II), Hob. XV: 26, Hob. XV: 28· Hob. XVI: 50 / WU 60

Μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία: Hob. I: 105· opus 76 αρ. 4 / Hob. III: 78

Μορφή σονάτας-ρόντο: Hob. XVI: 51 / WU 61

Άλλες μορφές: Hob. I: 93, Hob. I: 94, Hob. I: 95, Hob. I: 96, Hob. I: 97, Hob. I: 100, Hob. I: 101, Hob. I: 103, Hob. I: 104· opus 71 αρ. 1 / Hob. III: 69, opus 71 αρ. 3 / Hob. III: 71, opus 74 αρ. 2 / Hob. III: 73, opus 74 αρ. 3 / Hob. III: 74, opus 76 αρ. 2 / Hob. III: 76, opus 76 αρ. 3 / Hob. III: 77, opus 76 αρ. 6 / Hob. III: 80, opus 77 αρ. 2 / Hob. III: 82, opus 103 / Hob. III: 83· Hob. VIIe: 1· Hob. XV: 18, Hob. XV: 19 (I), Hob. XV: 20, Hob. XV: 21, Hob. XV: 23 (I), Hob. XV: 24, Hob. XV: 25 (I), Hob. XV: 25 (II), Hob. XV: 27, Hob. XV: 29, Hob. XV: 30, Hob. XV: 31, Hob. XV: 32· Hob. XVI: 52 / WU 62, Hob. XVII: 6 / WU –

Πίνακας 3: Wolfgang Amadeus Mozart (α΄)

Δομικό πρότυπο	1761-1768		1769-1774		1775-1780	
Διμερής σονάτα	9	9 (40,91%)	4	5 (8,77%)	2	3 (6,81%)
Διμερής σονάτα κοντσέρτου	–		1			
Τριμερής σονάτα	10	10 (45,45%)	38	41 (71,93%)	12	21 (47,73%)
Τριμερής σονάτα κοντσέρτου	–		3			
Σονάτα χωρίς επεξεργασία	–	–	5	5 (8,77%)	3	7 (15,91%)
Σονάτα κοντσέρτου χωρίς επεξεργασία	–		–			
Σονάτα-ρόντο	–	–	–	–	–	–
Ιδιάζουσες περιπτώσεις σονάτας	–	–	–	–	–	–
Σύνολο μερών σε μορφές σονάτας	19 (86,36%)		51 (89,47%)		31 (70,45%)	
<i>Άλλες μορφές (παρατακτικές, παραλλαγές, κ.λπ.)</i>	3 (13,64%)		6 (10,53%)		13 (29,55%)	
Γενικό σύνολο αργών μερών	22 (100%)		57 (100%)		44 (100%)	

Αργά μέρη του Mozart μεταξύ 1761-1768

Διμερής μορφή σονάτας: KV 6, KV 15, KV 16, KV 26, KV 27, KV 30, KV 42a / 76, KV 43, KV 48

Τριμερής μορφή σονάτας: KV 7, KV 9, KV 10, KV 11, KV 12, KV 13, KV 19, KV 19a, KV 45a, KV 45b

Άλλες μορφές: KV 8, KV 22, KV 45

Αργά μέρη του Mozart μεταξύ 1769-1774

Διμερής μορφή σονάτας: KV 731 / 81, KV 111b / 96, KV 125b / 137, KV 125c / 138

Διμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου: KV 186E / 190

Τριμερής μορφή σονάτας: KV 73, KV 73f / 80, KV 73m / 97, KV 73n / 95, KV 75, KV 75b / 110, KV 112, KV 114, KV 123a / 381, KV 124, KV 125a / 136, KV 128, KV 129, KV 130, KV 132 (α'), KV 132 (β'), KV 133, KV 134, KV 134a / 155, KV 134b / 156 (α'), KV 134b / 156 (β'), KV 157, KV 158, KV 159, KV 159a / 160, KV 161a / 184, KV 161b / 199, KV 168, KV 169, KV 170 (III), KV 171 (III), KV 172, KV 173dB / 183, KV 174, KV 186a / 201, KV 186b / 202, KV 186c / 358, KV 189k / 200

Τριμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου: KV 175, KV 186e / 191, KV 207

Μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία: KV 73q / 84, KV 74, KV 141a / 161 & 163, KV 162, KV 162b / 181

Άλλες μορφές: KV 111 & 111a / 120, KV 170 (I), KV 171 (I), KV 173, KV 173dA / 182, KV 196 & 207a / 121

Αργά μέρη του Mozart μεταξύ 1775-1780

Διμερής μορφή σονάτας: KV 189g / 282, KV 300a / 297 (β')

Διμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου: KV 320d / 364

Τριμερής μορφή σονάτας: KV 189d / 279, KV 189e / 280, KV 189f / 281, KV 189h / 283, KV 196c / 292, KV 213a / 204, KV 254, KV 285a, KV 300d / 310, KV 300l / 306, KV 319, KV 320

Τριμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου: KV 211, KV 216, KV 219, KV 242, KV 246, KV 261, KV 271, KV 285c / 313, KV 285e / 315

Μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία: KV 293c / 303, KV 300a / 297 (α'), KV 338

Μορφή σονάτας κοντσέρτου χωρίς επεξεργασία: KV 218, KV 238, KV 285d / 314, KV 297c / 299

Άλλες μορφές: KV 205b / 284, KV 208 & 213c / 102, KV 248b / 250, KV 271f / 266, KV 284b / 309, KV 284c / 311, KV 285, KV 293b / 302, KV 293d / 305, KV 296, KV 316a / 365, KV 317d / 378, KV 318

Πίνακας 4: Wolfgang Amadeus Mozart (β') & Ludwig van Beethoven (α')

Δομικό πρότυπο	1781-1785		1786-1791		1782-1792	
Διμερής σονάτα	–	–	–	–	2	3 (27,27%)
Διμερής σονάτα κοντσέρτου	–	–	–	–	1	
Τριμερής σονάτα	13	15	16	17	3	3 (27,27%)
Τριμερής σονάτα κοντσέρτου	2	(32,61%)	1	(38,64%)	–	
Σονάτα χωρίς επεξεργασία	5	8 (17,39%)	4	4 (9,09%)	–	–
Σονάτα κοντσέρτου χωρίς επεξεργασία	3		–		–	
Σονάτα-ρόντο	–		–		–	
Ιδιάζουσες περιπτώσεις σονάτας	2 (4,35%)		–		–	
Σύνολο μερών σε μορφές σονάτας	25 (54,35%)		21 (47,73%)		6 (54,54%)	
<i>Άλλες μορφές</i> (παρατακτικές, παραλλαγές, κ.λπ.)	21 (45,65%)		23 (52,27%)		5 (45,46%)	
Γενικό σύνολο αργών μερών	46 (100%)		44 (100%)		11 (100%)	

Αργά μέρη του Mozart μεταξύ 1781-1785

Τριμερής μορφή σονάτας: KV 315c / 333, KV 373a / 379 (I), KV 374f / 380, KV 375a / 448, KV 385, KV 385c / 403, KV 385e / 402, KV 386c / 407, KV 421b / 428, KV 423, KV 425, KV 452, KV 454

Τριμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου: KV 385p / 414, KV 453

Μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία: KV 300k / 332, KV 387, KV 458, KV 465, KV 478

Μορφή σονάτας κοντσέρτου χωρίς επεξεργασία: KV 387a / 413, KV 387b / 415, KV 459

Ιδιάζουσες περιπτώσεις μορφών σονάτας (κοντσέρτου): KV 449, KV 467

Άλλες μορφές: KV 285b, KV 300h / 330, KV 300i / 331, KV 368b / 370, KV 373a / 379 (III), KV 374d / 376, KV 374e / 377, KV 385d / 404, KV 417, KV 417b / 421, KV 424 (II), KV 424 (III), KV 442, KV 450, KV 451, KV 456, KV 457, KV 464, KV 466, KV 481, KV 482

Αργά μέρη του Mozart μεταξύ 1786-1791

Τριμερής μορφή σονάτας: KV 493, KV 496, KV 497, KV 498, KV 499, KV 504, KV 516b / 406, KV 522, KV 526, KV 533 & 494, KV 548, KV 550, KV 551, KV 563 (II), KV 590, KV 593

Τριμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου: KV 503

Μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία: KV 515, KV 516, KV 543, KV 589

Άλλες μορφές: KV 298, KV 447, KV 488, KV 491, KV 495, KV 497a / 357 & 500a / 357, KV 502, KV 521, KV 525, KV 537, KV 542, KV 545, KV 547 (I), KV 547 (III), KV 563 (IV), KV 564, KV 570, KV 575, KV 576, KV 581, KV 595, KV 614, KV 622

Αργά μέρη του Beethoven μεταξύ 1782-1792

Διμερής μορφή σονάτας: WoO 36 αρ. 2, WoO 47 αρ. 2

Διμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου: WoO 4

Τριμερής μορφή σονάτας: WoO 36 αρ. 1 (I), WoO 37 (II), WoO 47 αρ. 1

Άλλες μορφές: opus 103· WoO 36 αρ. 1 (III), WoO 36 αρ. 3, WoO 37 (III), WoO 47 αρ. 3

Πίνακας 5: Ludwig van Beethoven (β΄)

Δομικό πρότυπο	1793-1802		1802-1814		1815-1826	
Διμερής σονάτα	–	–	–	–	–	–
Διμερής σονάτα κοντσέρτου	–	–	–	–	–	–
Τριμερής σονάτα	14	14 (23,33%)	5	5 (17,86%)	1	1 (6,67%)
Τριμερής σονάτα κοντσέρτου	–	–	–	–	–	–
Σονάτα χωρίς επεξεργασία	8	9 (15,00%)	4	4 (14,29%)	1	1 (6,67%)
Σονάτα κοντσέρτου χωρίς επεξεργασία	1	–	–	–	–	–
Σονάτα-ρόντο	–	–	1 (3,57%)	–	–	–
Ιδιάζουσες περιπτώσεις σονάτας	–	–	–	–	–	–
Σύνολο μερών σε μορφές σονάτας	23 (38,33%)	10 (35,72%)	2 (13,34%)	13 (86,66%)	60 (100%)	28 (100%)
<i>Άλλες μορφές</i> (παρατακτικές, παραλλαγές, κ.λπ.)	37 (61,67%)	18 (64,28%)	13 (86,66%)			
Γενικό σύνολο αργών μερών	60 (100%)	28 (100%)	15 (100%)			

Αργά μέρη του Beethoven μεταξύ 1793-1802

Τριμερής μορφή σονάτας: opus 3 (II), opus 4, opus 8 (II), opus 9 αρ. 3, opus 10 αρ. 3, opus 18 αρ. 1, opus 18 αρ. 4, opus 20 (II), opus 21, opus 22, opus 23, opus 29, opus 36, opus 49 αρ. 1

Μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία: opus 1 αρ. 2, opus 2 αρ. 1, opus 3 (IV), opus 9 αρ. 1, opus 9 αρ. 2, opus 10 αρ. 1, opus 18 αρ. 3· WoO 51

Μορφή σονάτας κοντσέρτου χωρίς επεξεργασία: opus 19

Άλλες μορφές: opus 1 αρ. 1, opus 1 αρ. 3, opus 2 αρ. 2, opus 2 αρ. 3, opus 7, opus 8 (IV), opus 8 (VI), opus 11, opus 12 αρ. 1, opus 12 αρ. 2, opus 12 αρ. 3, opus 13, opus 14 αρ. 2, opus 15, opus 16, opus 17, opus 18 αρ. 2, opus 18 αρ. 5, opus 18 αρ. 6, opus 20 (IV), opus 24, opus 25, opus 26 (I), opus 26 (III), opus 27 αρ. 1 (I), opus 27 αρ. 1 (III), opus 27 αρ. 2, opus 28, opus 30 αρ. 1, opus 30 αρ. 2, opus 37, opus 71, opus 81b, opus 87· WoO 27 αρ. 1, WoO 27 αρ. 2, WoO 27 αρ. 3

Αργά μέρη του Beethoven μεταξύ 1802-1814

Τριμερής μορφή σονάτας: opus 31 αρ. 3, opus 59 αρ. 1, opus 59 αρ. 2, opus 59 αρ. 3, opus 68

Μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία: opus 31 αρ. 2, opus 70 αρ. 1, opus 81a, opus 93

Μορφή σονάτας-ρόντο: opus 60

Άλλες μορφές: opus 31 αρ. 1, opus 47, opus 53, opus 55, opus 56, opus 57, opus 58, opus 61, opus 67, opus 70 αρ. 2, opus 73, opus 74, opus 79, opus 92, opus 95, opus 96, opus 97· WoO 57

Αργά μέρη του Beethoven μεταξύ 1815-1826

Τριμερής μορφή σονάτας: opus 106

Μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία: opus 130 (III)

Άλλες μορφές: opus 101, opus 102 αρ. 2, opus 109, opus 110, opus 111, opus 125, opus 127, opus 130 (V), opus 131 (I), opus 131 (IV), opus 131 (VI), opus 132, opus 135

Ας συγκεντρώσουμε τώρα τα παραπάνω αριθμητικά δεδομένα σε δύο ακόμη πίνακες: έναν για την “προκλασσική” (μέχρι το 1780 / 1781) και έναν για την “κλασσική” περίοδο (τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 18^{ου} και το πρώτο τέταρτο του 19^{ου} αιώνας).

Πίνακας 6: Αργά μέρη στην “προκλασσική” περίοδο

Δομικό πρότυπο	Haydn		Mozart		Beethoven	
	Αριθμός	Ποσοστό	Αριθμός	Ποσοστό	Αριθμός	Ποσοστό
Διμερής σονάτα	32		15		–	–
Διμερής σονάτα κοντσέρτου	7	(22,41%)	2	(13,82%)	–	–
Τριμερής σονάτα	96		60		–	–
Τριμερής σονάτα κοντσέρτου	2	(56,32%)	12	(58,54%)	–	–
Σονάτα χωρίς επεξεργασία	4		8		–	–
Σονάτα κοντσέρτου χωρίς επεξεργασία	3	7 (4,02%)	4	12 (9,75%)	–	–
Σονάτα-ρόντο		–		–		–
Ιδιάζουσες περιπτώσεις σονάτας		3 (1,73%)		–		–
Σύνολο μερών σε μορφές σονάτας		147 (84,48%)		101 (82,11%)		–
<i>Άλλες μορφές</i> (παρατακτικές, παραλλαγές, κ.λπ.)		27 (15,52%)		22 (17,89%)		–
Γενικό σύνολο αργών μερών		174 (100%)		123 (100%)		–

Πίνακας 7: Αργά μέρη στην “κλασσική” περίοδο

Δομικό πρότυπο	Haydn		Mozart		Beethoven	
	Αριθμός	Ποσοστό	Αριθμός	Ποσοστό	Αριθμός	Ποσοστό
Διμερής σονάτα	1		–		2	
Διμερής σονάτα κοντσέρτου	–	1 (0,91%)	–	–	1	3 (2,64%)
Τριμερής σονάτα	28		29		23	
Τριμερής σονάτα κοντσέρτου	1	(26,36%)	3	(35,56%)	–	(20,17%)
Σονάτα χωρίς επεξεργασία	5		9		13	
Σονάτα κοντσέρτου χωρίς επεξεργασία	1	6 (5,46%)	3	(13,33%)	1	14 (12,28%)
Σονάτα-ρόντο		2 (1,82%)		–		1 (0,88%)
Ιδιάζουσες περιπτώσεις σονάτας		–		2 (2,22%)		–
Σύνολο μερών σε μορφές σονάτας		38 (34,55%)		46 (51,11%)		41 (35,97%)
<i>Άλλες μορφές</i> (παρατακτικές, παραλλαγές, κ.λπ.)		72 (65,45%)		44 (48,89%)		73 (64,03%)
Γενικό σύνολο αργών μερών		110 (100%)		90 (100%)		114 (100%)

Και τέλος, ας συναθροίσουμε τα δεδομένα που προκύπτουν για κάθε έναν από τους τρεις συνθέτες χωριστά καθώς και για τις υπό εξέταση χρονικές περιόδους συνολικά:

Πίνακας 8: Αργά μέρη στους τρεις κλασσικούς

Δομικό πρότυπο	Haydn		Mozart		Beethoven	
Διμερής σονάτα	33	40 (14,08%)	15	17 (7,98%)	2	3 (2,64%)
Διμερής σονάτα κοντσέρτου	7		2		1	
Τριμερής σονάτα	124	127 (44,72%)	89	104 (48,82%)	23	23 (20,17%)
Τριμερής σονάτα κοντσέρτου	3		15		–	
Σονάτα χωρίς επεξεργασία	9	13 (4,58%)	17	24 (11,27%)	13	14 (12,28%)
Σονάτα κοντσέρτου χωρίς επεξεργασία	4		7		1	
Σονάτα-ρόντο	2 (0,70%)		–		1 (0,88%)	
Ιδιάζουσες περιπτώσεις σονάτας	3 (1,06%)		2 (0,94%)		–	
Σύνολο μερών σε μορφές σονάτας	185 (65,14%)		147 (69,01%)		41 (35,97%)	
<i>Άλλες μορφές</i> (παρατακτικές, παραλλαγές, κ.λπ.)	99 (34,86%)		66 (30,99%)		73 (64,03%)	
Γενικό σύνολο αργών μερών	284 (100%)		213 (100%)		114 (100%)	

Πίνακας 9: Αργά μέρη κατά περίοδο

Δομικό πρότυπο	“Προκλασσική” περίοδος		“Κλασσική” περίοδος		Κλασσικισμός εν γένει	
Διμερής σονάτα	47	56 (18,85%)	3	4 (1,28%)	50	60 (9,82%)
Διμερής σονάτα κοντσέρτου	9		1		10	
Τριμερής σονάτα	156	170 (57,24%)	80	84 (26,75%)	236	254 (41,57%)
Τριμερής σονάτα κοντσέρτου	14		4		18	
Σονάτα χωρίς επεξεργασία	12	19 (6,40%)	27	32 (10,18%)	39	51 (8,35%)
Σονάτα κοντσέρτου χωρίς επεξεργασία	7		5		12	
Σονάτα-ρόντο	–		3 (0,96%)		3 (0,49%)	
Ιδιάζουσες περιπτώσεις σονάτας	3 (1,01%)		2 (0,64%)		5 (0,82%)	
Σύνολο μερών σε μορφές σονάτας	248 (83,50%)		125 (39,81%)		373 (61,05%)	
<i>Άλλες μορφές</i> (παρατακτικές, παραλλαγές, κ.λπ.)	49 (16,50%)		189 (60,19%)		238 (38,95%)	
Γενικό σύνολο αργών μερών	297 (100%)		314 (100%)		611 (100%)	

Είναι απαραίτητο να διευκρινισθεί στο σημείο αυτό ότι τα παραπάνω αριθμητικά δεδομένα ανταποκρίνονται μόνο στο ρεπερτόριο που μελετήθηκε στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας· αυτό πρακτικά σημαίνει ότι η δημιουργία του Beethoven έχει ληφθεί υπ’ όψιν στο σύνολό της, αλλά από τις ενόργανες πολυμερείς συνθέσεις των Haydn και Mozart απουσιάζει ένα ποσοστό της τάξεως περίπου του 37% και του 13%, αντιστοίχως, που αφορά σχεδόν

αποκλειστικά σε είδη ψυχαγωγικής μουσικής, γραμμένα στην συντριπτική τους πλειονότητα μέχρι το 1780. Το γεγονός αυτό υποδεικνύει την σχετικότητα των εξαγομένων ποσοστάσεων, οι οποίες πρέπει να αντιμετωπίζονται μονάχα ως ενδεικτικό εργαλείο έρευνας που χρήζει περαιτέρω ερμηνείας.

Αυτό λοιπόν που πρωτίστως αποκαλύπτεται από την παρούσα έρευνα και καταγράφεται με σαφήνεια στους παραπάνω πίνακες είναι η εκπληκτική συχνότητα εφαρμογής των διαφόρων τύπων σονάτας και στα αργά μέρη της κλασικής περιόδου. Το ότι τουλάχιστον 6 στα 10 αργά μέρη των έργων των τριών κλασικών ακολουθούν κάποια μορφή σονάτας και όχι ένα οποιοδήποτε άλλο δομικό πρότυπο (τριμερή ή διμερή ασματική μορφή, απλές ή διπλές παραλλαγές, ρόντο κ.ά.) συνιστά παρ' όλα αυτά ένα γεγονός που λίγοι σύγχρονοι θεωρητικοί τολμούν να αναγνωρίσουν, υπό το βάρος μιας αυθαίρετης αλλά βαθιά ριζωμένης στην θεωρητική σκέψη αντιλήψεως που υποστηρίζει γενικά ότι “τα αργά μέρη του κλασικισμού *σπανίως* είναι γραμμένα σε μορφή σονάτας”. Εδώ ωστόσο τεκμηριώνεται ακριβώς το αντίθετο, δηλαδή ότι τα αργά μέρη του κλασικισμού *συνήθως* είναι γραμμένα σε μορφή σονάτας.

Δεν είναι δύσκολο να αναζητήσει κανείς τους λόγους σύστασης και διάδοσης της προαναφερόμενης εσφαλμένης δοξασίας. Στο προηγούμενο κεφάλαιο για την εξέλιξη της θεωρίας των μορφών σονάτας, παρατηρήθηκε ότι από τα μέσα περίπου του 19^{ου} αιώνας και μέχρι τα μέσα του 20^{ου} η συζήτηση γύρω από τον κλασικισμό επικεντρώθηκε στο έργο του Beethoven καθώς και στην ύστερη δημιουργία των Haydn και Mozart· τουναντίον αγνοήθηκε το ρεπερτόριο των δεκαετιών του 1750, του 1760 και εν πολλοίς του 1770, που άλλωστε και δυσεύρετο ήταν κατά το μεγαλύτερο μέρος του, αλλά και γενικότερα σε σχέση με τα έργα της καθ' εαυτής κλασικής περιόδου θεωρείτο λιγότερο “αξιόλογο”, σχετικώς “ανώριμο”, ενίοτε δε και ελάχιστα “αντιπροσωπευτικό” των μεγάλων αυτών δημιουργών. Ως εκ τούτου, ήταν αναπόφευκτο οι παλαιότερες έρευνες να χαρακτηρίζονται από αποσπασματικότητα, στον βαθμό που οι όποιες παρατηρήσεις τους εδράζονταν στην μελέτη περιορισμένου αριθμού “επιλεγμένων” συνθέσεων. Πέραν τούτου όμως, είναι επίσης σαφές ότι το αυθαίρετο κριτήριο του “θεματικού δυϊσμού” για την αναγνώριση της μορφής σονάτας οδήγησε – και οδηγεί έως σήμερα – πολλούς θεωρητικούς στην παρερμηνεία μεγάλου μέρους αργών μερών, ακόμη και του κατ' εξοχήν κλασικού ρεπερτορίου!

Στην πραγματικότητα, η εφαρμογή των μορφών σονάτας στα αργά μέρη του κλασικισμού είναι μεν σταδιακώς φθίνουσα, αλλά σχεδόν σε κανένα χρονικό στάδιο της εξέλιξης του κλασικού ύφους δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως αμελητέα. Στις δεκαετίες του 1750 και του 1760, συγκεκριμένως, οι Haydn και Mozart γράφουν σχεδόν μόνο σε μορφές σονάτας τα μέρη αργής χρονικής αγωγής των ενόργανων συνθέσεών τους· η εμφάνιση κάποιας εναλλακτικής επιλογής (συνήθως ενός θέματος με παραλλαγές) συνιστά για την περίοδο αυτή εξαιρετική περίπτωση.¹⁹⁷⁷ Η εικόνα αυτή δεν αλλοιώνεται εν πολλοίς ούτε κατά το πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1770, αλλά η υποχώρηση των μορφών σονάτας από το 1775 περίπου έως το 1780 επιτείνεται, ενόσω βεβαίως οι υπόλοιπες δομικές δυνατότητες βρίσκουν ολοένα και συχνότερη εφαρμογή σε μέρη αργής χρονικής αγωγής και ανακτούν πλέον ένα σημαντικό μερίδιο επί του συνόλου (το ένα τρίτο περίπου). Μετά δε το 1780 και μέχρι το τέλος της σταδιοδρομίας τους, οι τρεις κλασικοί περιορίζουν αισθητά την εφαρμογή των μορφών σονάτας στα αργά μέρη των έργων τους: ο Haydn διατηρεί την ίδια περίπτωση αναλογία – ένα προς δύο – ανάμεσα σε μορφές σονάτας και μη, τόσο κατά την δεκαετία του 1780 όσο και κατά τα έτη 1791-1803· ο Mozart, πάλι, αξιοποιεί εξίσου τις

¹⁹⁷⁷ Ακατανόητη είναι η σχετική τοποθέτηση του Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 55), ο οποίος ισχυρίζεται ότι τα αργά μέρη του κλασικισμού αφομοίωσαν σταδιακώς την μορφή σονάτας, πρώτα με υποτυπώδη και αργότερα με πλήρη *επεξεργασία*! Σε ποιές μορφές, ωστόσο, υποτίθεται ότι βασίζονταν τα αργά μέρη προτού καταστούν σονατοειδή; Διότι, τόσο ο Haydn όσο και ο Mozart *σπανίως* εφαρμόζουν άλλα δομικά πρότυπα, πέραν των μορφών σονάτας, στα αργά μέρη των πρωτολείων τους – και όχι μόνον.

μορφές σονάτας και τις υπόλοιπες δομικές επιλογές στα αργά μέρη των έργων που έγραψε κατά την τελευταία δεκαετία της ζωής του.¹⁹⁷⁸ ο Beethoven, τέλος, μέχρι το 1792 αντιμετωπίζει το ζήτημα αυτό περίπου όπως ο Mozart, στην συνέχεια (1793-1802 και 1802-1814) “ευθυγραμμίζεται” με την ύστερη πρακτική του Haydn και μόνο στο όψιμο έργο του (1815-1826) γράφει κατ’ εξαίρεση πλέον μορφές σονάτας σε αργή χρονική αγωγή.¹⁹⁷⁹ Κατά συνέπεια, οι μορφές σονάτας επικρατούν συντριπτικά των υπολοίπων στο “προκλασικό” ρεπερτόριο (όπου πέντε στα έξι αργά μέρη βασίζονται σε αυτές), ενώ παρά την σημαντική οπισθοχώρησή τους κατά την καθ’ εαυτή “κλασική” περίοδο εξακολουθούν να συνιστούν μια καίρια δομική επιλογή για τα αργά μέρη μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνας: η εφαρμογή τους άλλωστε στα δύο πέμπτα περίπου των αργών μερών που γράφηκαν μεταξύ των ετών 1781-1826 (125 περιπτώσεις) όχι μόνο δεν είναι αμελητέα, αλλά κατ’ ουσίαν υπερτερεί των διαφόρων τύπων τριμερών και διμερών ασματικών μορφών (περί τις 90 περιπτώσεις), των μορφών παραλλαγών (περί τις 50) καθώς και των μορφών ρόντο (περί τις 40)! Επομένως, οι μορφές σονάτας ουδόλως “σπανίζουν” ακόμη και στα αργά μέρη της κατ’ εξοχήν κλασικής περιόδου· απλώς, αφήνουν πλέον περισσότερο ζωτικό χώρο στις υπόλοιπες μορφολογικές δυνατότητες σε σχέση με το “προκλασικό” παρελθόν. Διαφορετικώς διατυπωμένο: η σχετική μονομέρεια που επικρατούσε μέχρι τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1770 αίρεται οριστικά μετά το 1780, όταν δηλαδή στα αργά μέρη βρίσκεται πλέον την εκπλήρωσή του ένα αίτημα δομικής ποικιλίας, πλην όμως, ακόμη και σε αυτό το νέο πλαίσιο συσχετισμών, οι μορφές σονάτας διατηρούν την δεσπόζουσα θέση τους μέχρι τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1810, οπότε τίθενται στο περιθώριο κατά την ύστερη δημιουργική περίοδο του Beethoven.

Αν μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1770 οι μορφές σονάτας εφαρμόζονταν δίχως διάκριση στην συντριπτική πλειονότητα των αργών μερών κάθε ενόργανου μουσικού είδους, από εκεί και ύστερα φαίνεται ότι η επιλογή των τριών κλασικών υπέρ ή κατά της αξιοποίησης των μορφών σονάτας σε μέρη αργής χρονικής αγωγής εξαρτάτο ως έναν βαθμό και από το είδος της σύνθεσης. Αυτό είναι εμφανές, για παράδειγμα, στον χώρο της συμφωνικής μουσικής: τα αργά μέρη σε μορφές σονάτας εμφανίζονται ολοένα και πιο σπάνια στις συμφωνίες του Haydn από τα μέσα της δεκαετίας του 1770 μέχρι το τέλος της σταδιοδρομίας του· αντιθέτως, ο Mozart εμπιστεύεται τις μορφές σονάτας σε όλα τα αργά συμφωνικά μέρη που συνέθεσε κατά την δεκαετία του 1780, ενώ ο Beethoven γράφει σε μορφές σονάτας πέντε από τα εννέα αργά μέρη των συμφωνιών του. Στο είδος του κοντσέρτου, οι τρεις συνθέτες ακολουθούν σχεδόν παράλληλη πορεία: κατά την διάρκεια των δεκαετιών του 1780 και του 1790, οι μορφές σονάτας εγκαταλείπονται σταδιακά από τους Haydn και Beethoven και κάπως πιο δραστικά από τον Mozart. Στο κουαρτέτο εγχόρδων, τώρα, κατά την δεκαετία του 1780 ο Haydn εκτοπίζει προοδευτικά τις μορφές σονάτας από τα αργά μέρη (με αποκορύφωμα την εξάδα του opus 64, όπου δεν παρουσιάζεται ούτε ένα σχετικό δείγμα), αλλά κατά την δεκαετία του 1790 η τάση αυτή αντιστρέφεται εν πολλοίς: οι Mozart και Beethoven, τουναντίον, συνθέτουν κατά κανόνα αργά μέρη σε μορφές σονάτας στα τρίο, κουαρτέτα και κουϊντέτα εγχόρδων τους, από την δεκαετία του 1780 (ο πρώτος) μέχρι την πρώτη δεκαετία του 19^{ου} αιώνας (ο δεύτερος). Από την άλλη πλευρά όμως, οι μορφές σονάτας είναι μάλλον σπάνιες σε αργά μέρη έργων για ποικίλα σύνολα πνευστών είτε εγχόρδων (χωρίς πιάνο) των Mozart και Beethoven, των δεκαετιών του 1780 και του 1790 αντιστοίχως. Εξ άλλου, στα τρίο με πιάνο του Haydn αλλά και στα έργα για έγχορδα (είτε πνευστά) και πιάνο των Mozart και Beethoven της δεκαετίας του 1780, οι μορφές σονάτας

¹⁹⁷⁸ Πρβλ. σε γενικές γραμμές Newman (ό.π., σ. 158 και ιδίως 161) καθώς και Sisman (*Mozart: The “Jupiter” Symphony...*, ό.π., σ. 38), με την επιφύλαξη όμως ότι ο Haydn εξακολουθεί και μετά το 1780 να χρησιμοποιεί αρκετά συχνά τις μορφές σονάτας στα αργά μέρη των έργων του και όχι μόνο κατ’ εξαίρεση, όπως υποδεικνύει με αρκετή δόση υπερβολής η Sisman.

¹⁹⁷⁹ Πρβλ. εν μέρει Newman (ό.π., σ. 161) και Webster (“Traditional Elements...”, ό.π., σ. 101).

είναι αρκετά συνηθισμένες σε αργά μέρη, ενώ από την δεκαετία του 1790 και έπειτα οι Haydn και Beethoven δείχνουν να αποφεύγουν σε γενικές γραμμές τις μορφές σονάτας στα μέρη αργής χρονικής αγωγής σονατών και τρίο με πιάνο. Τέλος, για τα αργά μέρη των σονατών για πιάνο του Haydn από τα μέσα της δεκαετίας του 1770 μέχρι το τέλος της σταδιοδρομίας του, οι μορφές σονάτας συνιστούν πάντοτε μια υπολογίσιμη δυνατότητα· την ίδια περίπου περίοδο, ωστόσο, οι μορφές σονάτας ακολουθούν σταδιακά φθίνουσα πορεία στα μέρη αργής χρονικής αγωγής των σονατών του Mozart, ενώ αργότερα η ίδια τάση παρατηρείται και στο συνολικό έργο του Beethoven.

Μεταξύ των διαφορετικών μορφών σονάτας στα αργά μέρη του κλασικισμού, η τριμερής μακροδομή είναι αδιαμφισβήτητα η επικρατέστερη, καθώς βρίσκει εφαρμογή τουλάχιστον στα δύο τρίτα του συνόλου των αργών μερών σε μορφές σονάτας. Στο έργο του Haydn ο τριμερής τύπος σονάτας τυγχάνει ευρύτατης εφαρμογής τόσο έως το 1765 όσο και μετά το 1772, οπότε δεσπόζει έναντι όλων των υπολοίπων επιλογών· μόνο την περίοδο 1766-1772 περιορίζεται στο ήμισυ περίπου των περιπτώσεων. Ο Mozart αξιοποιεί εξίσου συχνά την τριμερή μορφή σονάτας στα αργά μέρη των έργων του και δίνει μάλιστα ιδιαίτερη έμφαση σε αυτήν ιδίως κατά τις περιόδους 1769-1774 και 1786-1791. Στον Beethoven, αντιθέτως, η τριμερής αυτή μακροδομή μόλις που υπερβαίνει το ήμισυ του συνόλου των αργών μερών σε μορφές σονάτας, διότι με εξαίρεση την περίοδο 1793-1802 επικρατεί απόλυτη ισορροπία ανάμεσα στην επιλογή του βασικού αυτού δομικού τύπου και σε όλες τις υπόλοιπες εκδοχές σονάτας. Εννοείται ασφαλώς ότι η τριμερής μορφή σονάτας εμφανίζεται σε κάθε είδος σύνθεσης καθ' όλην σχεδόν την κλασική περίοδο.

Το ζήτημα των μακροδομικών επαναλήψεων στην τριμερή μορφή σονάτας αντιμετωπίστηκε κατά τρόπον διαφορετικό από τους τρεις κλασικούς. Ο Haydn ήδη από τα έργα της δεκαετίας του 1750 είτε υποδεικνύει – ως επί το πλείστον – την επανάληψη τόσο της *εκθέσεως* όσο και της *επεξεργασίας* από κοινού με την *επανάληψη* (και ενδεχομένως την *coda*) είτε παραγράφει – ενίοτε – την τυπική αυτή υποχρέωση για όλες τις μακροδομικές ενότητες. Η επανάληψη μόνο της *εκθέσεως* εμφανίζεται από τα μέσα της δεκαετίας του 1760, ενώ περί το 1770 ο Haydn πειραματίζεται γόνιμα (αν και σε πολύ μικρό αριθμό έργων) με την καταγεγραμμένη-τροποποιημένη επανάληψη της πρώτης αυτής ενότητας – η εν λόγω δυνατότητα εξακολουθεί να εφαρμόζεται σπανιότατα και κατά τις δύο επόμενες δεκαετίες. Σταδιακά βέβαια, οι μακροδομικές επαναλήψεις εξαλείφονται, με αποτέλεσμα κατά την δεκαετία του 1790 να κάνουν πλέον την εμφάνισή τους μόνο κατ' εξαίρεση. Ο Mozart, από την άλλη πλευρά, είναι περισσότερο συνηρητικός ως προς το ζήτημα αυτό, αφού τα πρώτα έργα του υποδεικνύουν απαρήγκλιτα αμφοτέρως τις τυπικές επαναλήψεις, κατά την δεκαετία του 1770 κάνουν δειλά-δειλά την εμφάνισή τους δείγματα με επανάληψη μόνο της *εκθέσεως* είτε χωρίς αυτήν, ενώ στα έργα της δεκαετίας του 1780 οι δύο επαναλήψεις μπορούν εξίσου να υφίστανται ή να απουσιάζουν και λιγότερο συχνά ενδέχεται να επαναλαμβάνεται μόνο η πρώτη ενότητα. Για τον Beethoven, εξ' άλλου, φαίνεται ότι οι μακροδομικές επαναλήψεις δεν έχουν ιδιαίτερη θέση στα αργά μέρη σε μορφή τριμερούς σονάτας: δύο επαναλήψεις παρουσιάζονται πολύ σπάνια και μόνο μέχρι τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1790, ενώ η επανάληψη μονάχα της *εκθέσεως* συντηρείται σε περιορισμένο αριθμό περιπτώσεων έως το 1802, οπότε και αυτή η δυνατότητα τίθεται οριστικά στο περιθώριο.

Ο αρμονικός σχεδιασμός της *εκθέσεως* – κάθε τύπου σονάτας εκτός της σονάτας-ρόντο – διαφέρει σημαντικά ανάμεσα στα έργα σε μείζονα και ελάσσονα τρόπο. Όταν η αρχική τονικότητα είναι μείζονα, ως δευτερεύουσα αξιοποιείται πάντοτε η δεσπόζουσα της (υποκατάστατα αυτής δεν παρουσιάζονται σε αργά μέρη ούτε πριν αλλά ούτε και μετά το 1800). Στον ελάσσονα τρόπο, αντιθέτως, οι επιλογές είναι πολύ περισσότερες: α) η σχετική μείζονα είναι η βασικότερη εξ αυτών για το χρονικό διάστημα από τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1750 έως το 1800, έπειτα όμως σχεδόν εγκαταλείπεται· β) η ελάσσονα

δεσπόζουσα εμφανίζεται σε μεμονωμένες περιπτώσεις έργων των Haydn (Hob. I: 12 και εν μέρει opus 20 αρ. 2 / Hob. III: 32) και Mozart (KV 171) γραμμένων κατά τις δεκαετίες του 1760 και 1770, αλλά μετά το 1800 ο Beethoven δείχνει να την προτιμά έναντι της σχετικής (opus 59 αρ. 1 και opus 81a)· γ) παράλληλα, στο ώριμο και ύστερο έργο του Beethoven ως δευτερεύουσα τονικότητα αξιοποιείται κατ' εξαίρεσιν η σχετική της ελάσσονος δεσπόζουσας (opus 70 αρ. 1) καθώς και η σχετική της υποδεσπόζουσας (opus 106). Επιπλέον, στον ελάσσονα τρόπο βρίσκει ενίοτε εφαρμογή και η “έκθεση τριών τονικοτήτων”, για την οποία ωστόσο οι τρεις συνθέτες ακολουθούν τελείως διαφορετικές προδιαγραφές: στον Mozart ο τονικός σχεδιασμός μιας τέτοιας *εκθέσεως* συνίσταται στην διαδοχή ελάσσονος τονικής – μείζονος σχετικής – ελάσσονος δεσπόζουσας (KV 168), στον Beethoven το δεύτερο τονικό κέντρο αντικαθίσταται από την σχετική της ελάσσονος δεσπόζουσας (opus 9 αρ. 2 και opus 10 αρ. 3), με συνέπεια η “εμβόλιμη” τονικότητα να εξαρτάται πλέον από τον τελικό και όχι από τον εναρκτήριο τονικό σταθμό της *εκθέσεως*, ενώ στην αξιοπερίεργη περίπτωση του πρώιμου Hob. XVI: Es2 / WU 17 του Haydn η ελάσσονα δεσπόζουσα προτάσσεται της μείζονος σχετικής της (εν είδει αντιστροφής της προαναφερόμενης μπετοβενικής διατάξεως)! Στον μείζονα τρόπο, τουναντίον, δεν υφίσταται πραγματική “έκθεση τριών τονικοτήτων”, παρά μόνον επιφάσεις της που οφείλονται σε ενδιάμεσες τονικοποιήσεις ή σε παρεκκλίσεις από το δίπολο τονικής – δεσπόζουσας.

Το πέρασμα από την πρώτη στην δεύτερη τονική περιοχή της *εκθέσεως* μπορεί να είναι μετατροπικό ή μη-μετατροπικό. Τόσο στον μείζονα όσο και στον ελάσσονα τρόπο μια κατάληξη της πρώτης τονικής περιοχής σε μισή πτώση (σπανίως σε τέλεια) μπορεί να οδηγήσει άμεσα στην εγκαθίδρυση της δευτερεύουσας τονικότητας· αυτό συμβαίνει αρκετά συχνά σε έργα του Haydn των δεκαετιών του 1750 και του 1760 καθώς και σε έργα του Mozart έως τα μέσα της δεκαετίας του 1770, αλλά από εκεί και ύστερα η αδιαμεσολάβητη αντιπαράθεση των δύο τονικών περιοχών εφαρμόζεται πολύ σπάνια. Τουναντίον, η μετατροπική διαμεσολάβησή τους, που υφίσταται εξ αρχής ως δυνατότητα στα πρώιμα έργα των Haydn και Mozart, κερδίζει σταδιακά έδαφος και μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1770 καθίσταται σχεδόν αυτονόητη. Βέβαια, στις περισσότερες των περιπτώσεων του κλασικισμού η μετατροπική πορεία ανάμεσα στις δύο τονικές περιοχές της *εκθέσεως* δεν επικεντρώνεται σε κάποιο ενδιάμεσο τονικό κέντρο, ούτε υπόκειται σε εκτενή τονική περιπλάνηση έως ότου προσεγγίσει την δευτερεύουσα τονικότητα· ως εκ τούτου, δείγματα “τριμηματικού” τύπου *εκθέσεως* απαντούν πρωτίστως σε αργά μέρη του Haydn κατά την δεκαετία του 1760 και μέχρι το 1772 καθώς και στο ύστερο έργο του Mozart, αλλά σε γενικές γραμμές δεν τυγχάνουν ιδιαίτερης εφαρμογής στο έργο και των τριών κλασσικών.

Εξ άλλου, η παρέκκλιση προς άλλα τονικά κέντρα καθώς και η παροδική αλλαγή τρόπου εντός της δεύτερης – ενίοτε όμως και της πρώτης – τονικής περιοχής της *εκθέσεως* γίνονται όλο και πιο συχνές στην εξέλιξη του κλασσικού ύφους. Στο έργο του Haydn η αλλαγή τρόπου συναντάται ήδη από την δεκαετία του 1750, η δε τονική παρέκκλιση εμφανίζεται σπανίως περί το 1770 και σποραδικά μετά το 1780· για τον Mozart τα αρμονικά αυτά μέσα εμπλουτισμού του τονικού σχεδιασμού της *εκθέσεως* αποκτούν σημασία ιδίως μετά το 1780, ενώ στον Beethoven τέτοιου είδους πρακτικές δοκιμάζονται κατ' αρχάς σε λίγα έργα της δεκαετίας του 1790 και εν συνεχεία εφαρμόζονται σε αναλογικά περισσότερα μετά το 1800. Η σαφής πτωτική επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητας στην κατάληξη της *εκθέσεως* είναι σχεδόν απαρέγκλιτη για τους Haydn και Beethoven, οι οποίοι μόνο κατ' εξαίρεσιν (ο πρώτος) και μάλλον σπάνια (ο δεύτερος) προσθέτουν ένα συνδυαστικό πέρασμα προς την εκάστοτε επόμενη μακροδομική ενότητα – άκρως ιδιαίζουσα βέβαια είναι η περίπτωση “εκτοπισμού” της δευτερεύουσας τονικότητας από άλλο τονικό κέντρο στο τέλος της *εκθέσεως* του opus 1 αρ. 2 του Beethoven. Στον Mozart, αντιθέτως, η δυνατότητα επαναπροσέγγισης της αρχικής τονικότητας στην κατάληξη της *εκθέσεως* εμφανίζεται με κάποια συχνότητα στα αργά μέρη των περιόδων 1769-1774 και 1786-1791.

Για τον αρμονικό σχεδιασμό της *επεξεργασίας* του τριμερούς τύπου σονάτας (καθώς και της μεικτής μορφής σονάτας-ρόντο) υφίστανται πολλές επιμέρους δυνατότητες κατά περίοδο και συνθέτη. Στα παλαιότερα έργα του Haydn (έως το 1772) η κεντρική αυτή ενότητα είθισται να υποδιαιρείται σε δύο ή τρία επιμέρους τμήματα, να ξεκινά κατά κανόνα την πορεία της από την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως*, να στρέφεται κατόπιν – συνήθως μέσω της αρχικής τονικότητας κατά την δεκαετία του 1750 (δυνατότητα η οποία πάντως εγκαταλείπεται σταδιακά έως το 1770) – προς την σχετική ελάσσονα (στον μείζονα τρόπο) και αφού την επικυρώσει πτωτικά να ανακατευθύνεται ομαλά προς την αρχική τονικότητα. Στην θέση της σχετικής ελάσσονος βέβαια, ενίοτε εμφανίζονται άλλα τονικά κέντρα, όπως η υποδεσπόζουσα, η σχετική της υποδεσπόζουσας και η ομώνυμη ελάσσονα στον μείζονα τρόπο (η σχετική της δεσπόζουσας, εντούτοις, παρουσιάζεται εξαιρετικά σπάνια στα αργά μέρη αυτής της περιόδου) ή η υποδεσπόζουσα, η ελάσσονα δεσπόζουσα και η σχετική μείζονα στον ελάσσονα τρόπο, ενώ δεν αποκλείεται και η επικύρωση δύο τέτοιων τονικών σταθμών· η περίπτωση όμως μιας τονικής περιπλάνησης χωρίς ιδιαίτερη έμφαση σε κάποιο τονικό κέντρο είναι σπάνια και συναντάται περισσότερο σε έργα σε ελάσσονα τρόπο. Πολύ σπάνια επίσης η *επεξεργασία* δεν επαναπροσεγγίζει την αρχική τονικότητα στο τέλος της, αλλά καταλήγει σε μισή πτώση στην σχετική ή στην διπλή δεσπόζουσα, καθιστώντας έτσι αδιαμεσολάβητη την επαναφορά της κύριας τονικότητας στην έναρξη της *επανεκθέσεως*. Ένας συντομότερος τύπος μονοτμηματικής *επεξεργασίας*, που δίνει περισσότερο την εντύπωση “συνδετικού περάσματος” προς την *επανεκθεση* και αρκείται στην απλή αντιστροφή του βασικού αρμονικού σχεδιασμού της *εκθέσεως*, εμφανίζεται λιγότερο συχνά κατά την δεκαετία του 1750, εκλείπει ουσιαστικά κατά το πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1760, αλλά επανεμφανίζεται σποραδικά περί το 1770.

Κατά την κρίσιμη περίοδο μεταξύ των ετών 1773-1781 όμως, ο Haydn προβαίνει σε σημαντική αναθεώρηση των αρμονικών προδιαγραφών της *επεξεργασίας*: η χρήση της δευτερεύουσας τονικότητας της *εκθέσεως* στην έναρξή της υποχωρεί πλέον αισθητά έναντι άλλων (συγγενικών) τονικών επιλογών, η εδραίωση ενός ή δύο τονικών σταθμών στο πλαίσιο της μετατροπικής πορείας είναι μεν συνήθης αλλά όχι τόσο δεσμευτική όσο στο παρελθόν και επιπλέον οι ενδιάμεσες πτωτικές επικυρώσεις καθίστανται λιγότερο ισχυρές, ενώ η κατ’ εξαίρεση κατάληξη της *επεξεργασίας* σε μισή ή τέλεια πτώση στην σχετική ή στην σχετική της δεσπόζουσας κερδίζει κάποιο έδαφος. Παράλληλα, ο διτμηματικός τύπος *επεξεργασίας* επισκιάζει τον τριτμηματικό αλλά και τον – ενίοτε εφαρμοζόμενο – μονοτμηματικό. Στην δεκαετία του 1780, τώρα, οι προαναφερόμενες εξελίξεις οδηγούν ξεκάθαρα σε μια νέα αντιμετώπιση της *επεξεργασίας* ως του κατ’ εξοχήν πεδίου τονικής ρευστότητας στο πλαίσιο του συνολικού αρμονικού σχεδιασμού της σονάτας. Η έναρξη της κεντρικής αυτής ενότητας επιδιώκει πλέον την άμεση ρήξη με τα τονικά κέντρα της *εκθέσεως* και ορισμένες μάλιστα φορές καταφεύγει σε ιδιαίτερες απομεμακρυσμένες περιοχές! Μακρινές αρμονικές σχέσεις, “χάσματα” και “εκπλήξεις” κάνουν συχνά την εμφάνισή τους στο πλαίσιο μιας μετατροπικής πορείας που σε γενικές γραμμές αποφεύγει την σαφή επικύρωση οποιουδήποτε τονικού σταθμού και τελικά στρέφεται σχεδόν πάντοτε προς την αρχική τονικότητα προετοιμάζοντας την είσοδο της *επανεκθέσεως*. Η υποδιαίρεση, εξ άλλου, της *επεξεργασίας* σε ένα, δύο ή τρία τμήματα εξαρτάται πλέον λιγότερο από τον αρμονικό της σχεδιασμό και περισσότερο από την θεματική της διάσταση. Κατά την τελευταία δεκαετία του 18^{ου} αιώνα, εντούτοις, ο Haydn δεν ακολουθεί με ανάλογη συνέπεια τις τάσεις διαμόρφωσης της *επεξεργασίας* από το 1770 περίπου και εξής, διότι στο ύστερο έργο του εντοπίζονται ορισμένες αναδρομές σε παλαιότερες κατασκευαστικές αρχές: αφ’ ενός λοιπόν, μετά το 1794, η έναρξη της *επεξεργασίας* επανασυνδέεται άμεσα με την κατάληξη της *εκθέσεως* σε τονικό επίπεδο, και αφ’ ετέρου οι περαιτέρω αρμονικοί σταθμοί είναι ως επί το πλείστον συγγενικοί προς την αρχική τονικότητα (η οποία μάλιστα δεν συνιστά πλέον έναν “απαγορευμένο καρπό” για την τονική πλοκή της *επεξεργασίας*, όπως κατά το πρόσφατο παρελθόν) ή – έστω – προς την

ομώνυμή της (ελάσσονα) και σπανίως πλέον δίνεται έμφαση σε πιο απομεμακρυσμένες περιοχές (όπως κατά την δεκαετία του 1780). Κατά τα λοιπά, βέβαια, οι *επεξεργασίες* των αργών μερών σε μορφή σονάτας κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1790 εξακολουθούν να είναι πρωτίστως μονομηματικές ή διμηματικές (αλλά σπανίως τριμηματικές), να περιλαμβάνουν απρόσμενες αρμονικές διαδοχές και “τομές” και – πλην ελαχίστων εξαιρέσεων – να προετοιμάζουν ομαλά την επαναφορά της αρχικής τονικότητας στην ακόλουθη *επανεκθεση*.

Η *επεξεργασία* στα αργά μέρη σε μορφή τριμερούς σονάτας του Mozart από τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1760 έως το 1774 παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες αλλά και ορισμένες διαφορές σε σχέση με τα σχεδόν σύγχρονα έργα του Haydn: ο αρμονικός της σχεδιασμός εκκινεί συνήθως από την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* (παρ’ ότι μετά το 1770 υποχωρεί σημαντικά έναντι άλλων εναλλακτικών επιλογών) και – μέσω αρκετά συχνής αναφοράς στην αρχική τονικότητα – στρέφεται προς την σχετική της τονικής, της δεσπόζουσας ή της υποδεσπόζουσας αλλά και προς την ίδια την υποδεσπόζουσα (στον μείζονα τρόπο) ή προς την υποδεσπόζουσα, την μείζονα σχετική αλλά και την ελάσσονα δεσπόζουσα (στον ελάσσονα τρόπο), προτού τελικά ανακατευθυνθεί προς την αρχική τονικότητα (η περίπτωση αδιαμεσολάβητης έναρξης της *επανεκθέσεως* είναι πολύ σπάνια): εντούτοις, ο Mozart συχνά δεν επικυρώνει πτωτικά τους ενδιάμεσους αρμονικούς σταθμούς και εν γένει προτιμά τον μονομηματικό και τον διμηματικό τύπο *επεξεργασίας*, η οποία άλλωστε ιδίως από το 1770 και έπειτα προσλαμβάνει αρκετά συχνά την μορφή ενός απλού “συνδετικού περάσματος” προς την *επανεκθεση*. Αντιθέτως, στο δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας του 1770, ο Mozart δίνει μεγαλύτερη βαρύτητα στην ενότητα της *επεξεργασίας*, όπως φαίνεται από τον περιορισμό του μονομηματικού τύπου και την μεγέθυνση της εκτάσεώς της εν γένει, αλλά και από την σαφή πλέον πτωτική επικύρωση κάποιων εκ των προαναφερόμενων τονικών σταθμών εντός της. Περιέργως βέβαια, την ίδια περίοδο το εναρκτήριο τονικό κέντρο ταυτίζεται κατά κανόνα με την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* (εν αντιθέσει προς το πρόσφατο παρελθόν αλλά και προς τα έργα του Haydn των ετών 1773-1781): επιπροσθέτως δε, η αρχική τονικότητα εδραιώνεται ενίοτε στο πλαίσιο της *επεξεργασίας*, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις η κεντρική αυτή ενότητα ολοκληρώνεται με μια μισή πτώση επί της σχετικής ελάσσονος. Όπως περίπου και στον Haydn της δεκαετίας του 1780, έτσι και στα έργα της περιόδου 1781-1785 του Mozart η – πρωτίστως διμηματική ή τριμηματική πλέον – *επεξεργασία* δεν αρκείται στις συγγενικές προς την αρχική τονικότητες, αλλά συχνά διέρχεται από κατά το μάλλον ή ήττον απομεμακρυσμένες περιοχές, προτού τελικά προετοιμάσει ομαλά την επαναφορά της αρχικής τονικότητας εν όψει της *επανεκθέσεως*: μια κάποια διαφοροποίηση από τον Haydn εντοπίζεται τώρα ουσιαστικά μόνο στην – συνήθη ακόμη για τον Mozart – προέκταση της δευτερεύουσας τονικότητας της *εκθέσεως* στην έναρξη της *επεξεργασίας*. Τέλος, την περίοδο 1786-1791 οι *επεξεργασίες* του Mozart είθισται πλέον να εκκινούν κατά τρόπον περισσότερο “απρόσμενο” σε σχέση με την κατάληξη της *εκθέσεως*, ωστόσο η εξέλιξή τους οδηγεί αργά ή γρήγορα στο περιβάλλον της ελάσσονος σχετικής και επιπλέον αποφεύγονται τα απομεμακρυσμένα τονικά κέντρα – η τελευταία αυτή τάση προκαταλαμβάνει την αντίστοιχη μεταστροφή του Haydn μετά το 1790.

Τα ελάχιστα νεανικά δείγματα *επεξεργασίας* του Beethoven κατά την δεκαετία του 1780 δεν συμβαδίζουν με τα σύγχρονα έργα των Haydn και Mozart, αλλά παραπέμπουν σε παλαιότερες τεχνικές προδιαγραφές: μονομηματικό “συνδετικό πέραςμα” προς την *επανεκθεση* ή διμηματικός σχεδιασμός με πορεία από την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* μέσω της σχετικής (στον μείζονα τρόπο) ή της ελάσσονος δεσπόζουσας (στον ελάσσονα τρόπο) προς μια διαδικασία επαναπροσέγγισης της αρχικής τονικότητας. Μεταξύ των ετών 1793-1802, εντούτοις, ο Beethoven ασπάζεται και εξελίσσει περαιτέρω τις πλέον “ρίζοσπαστικές” τάσεις των δύο ομοτέχνων του: ως εκ τούτου, στις πρωτίστως διμηματικές *επεξεργασίες* αυτής της περιόδου δίνεται ιδιαίτερη έμφαση σε απομεμακρυσμένες τονικές

περιοχές, οι οποίες εδραιώνονται τόσο στην έναρξη όσο και στην εξέλιξη της εκάστοτε κεντρικής μακροδομικής ενότητας· τουναντίον, οι αναφορές στον περίγυρο της αρχικής τονικότητας περιορίζονται ολοένα και περισσότερο, αλλά τουλάχιστον διασφαλίζεται σε κάθε περίπτωση η ομαλή σύνδεση της *επεξεργασίας* με την *επανεκθεση*. Σε αντίθεση, εξ άλλου, προς τους Haydn και Mozart, ο Beethoven δεν εκδηλώνει αναδρομικές τάσεις στον τονικό σχεδιασμό της *επεξεργασίας* κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνας, αλλά επιτείνει την αρμονική “ένταση” της κεντρικής αυτής ενότητας με την προσέγγιση ακόμη πιο “εξεζητημένων” τονικών σταθμών· έτσι, η κατά κανόνα τριτομηματική *επεξεργασία* στο ώριμο και όψιμο έργο του χαρακτηρίζεται από διαδοχικές φάσεις τονικής περιπλάνησης που παρ’ όλα αυτά επιτυγχάνουν εν τέλει να προετοιμάσουν και την – όχι απαραίτητα οριστική – επαναφορά της αρχικής τονικότητας στην έναρξη της *επανεκθέσεως*.

Η τρίτη μακροδομική ενότητα της τριμερούς μορφής σονάτας (αλλά και της σονάτας-ρόντο) διαθέτει εμφανώς απλούστερο αρμονικό σχεδιασμό σε σχέση με τις άλλες δύο. Στα αργά μέρη των Haydn και Mozart που γράφηκαν έως το 1780 / 1781, η αρχική (μείζονα ή ελάσσονα) τονικότητα εγκαθιδρύεται εξ αρχής και διατηρείται καθ’ όλην σχεδόν την διάρκεια της *επανεκθέσεως*. Μια ενδιαμέση παρέκκλιση προς την υποδεσπόζουσα είτε ακόμη την σχετική της είναι πολύ χαρακτηριστική στην δημιουργία του Mozart κατά την δεκαετία του 1770, παρ’ ότι βέβαια εντοπίζεται ήδη στα πρώιμα έργα του Haydn· μετά το 1765 εξ άλλου, υφίστανται και μεμονωμένες περιπτώσεις παρεκκλίσεων προς άλλα (συγγενικά) τονικά κέντρα, ενώ παράλληλα πληθαίνουν οι παρεμβολές στον αντίθετο τρόπο, που μάλιστα ενδέχεται ακόμη και να είναι αναντίστοιχες προς την *έκθεση*, αλλά τουλάχιστον δεν συμπίπτουν ποτέ με το κρίσιμο σημείο της “διπλής επαναφοράς”. Παρ’ όλα αυτά, είναι σαφές ότι η αρμονική δομή της *επανεκθέσεως* καθίσταται οπωσδήποτε πιο συνεχής σε σχέση με εκείνη της πρώτης μακροδομικής ενότητας. Σε περίπτωση δε που υφίσταται *coda* ή – εναλλακτικά – μικρή καταληκτική προέκταση της *επανεκθέσεως*, ουδέποτε σημειώνεται σε αυτήν οιαδήποτε παρέκκλιση από την αρχική τονικότητα.

Κατά τις δεκαετίες του 1780 και του 1790 οι *επανεκθέσεις* των Haydn και Mozart εμπλουτίζονται περαιτέρω από αρμονικής πλευράς, α) με την κάπως συχνότερη παρεμβολή άλλων τονικών κέντρων, του αντίθετου τρόπου είτε ακόμη τονικών περιπλανήσεων σε οποιοδήποτε σχεδόν σημείο της *επανεκθέσεως*, β) με την “εσφαλμένη” έναρξη της πρώτης τονικής περιοχής – αλλά μόνον από τροπικής πλευράς (Mozart, KV 522) – ή της δεύτερης περιοχής σε τονικό επίπεδο (Mozart, KV 516b / 406), καθώς και γ) με την σπανίως εφαρμοζόμενη σε αργά μέρη σε ελάσσονα τρόπο επαναφορά του δευτέρου “ημίσεως” της *εκθέσεως* στην ομώνυμη μείζονα (Haydn, opus 50 αρ. 6 / Hob. III: 49). Επιπροσθέτως δε, ανάλογα φαινόμενα μπορούν πλέον – αν και σε εξαιρετικές μόνον περιπτώσεις – να λάβουν χώραν και στο πλαίσιο μιας *coda*, η οποία συνεπώς είτε ενσωματώνει μια μετατροπική πορεία που τελικά οδηγεί στην οριστική αποκατάσταση της αρχικής τονικότητας, είτε ολοκληρώνει ένα κομμάτι σε ελάσσονα τρόπο στην ομώνυμη μείζονα (Haydn, opus 42 / Hob. III: 43). Πρέπει ωστόσο να τονισθεί ότι η *επανεκθεση* είναι πάντοτε αρμονικώς αυτοτελής, γεγονός που καθιστά “πλεονάζουσα” την *coda* από λειτουργικής απόψεως.

Οι περισσότερες από τις εξελίξεις αυτές βρήκαν συνέχεια στο έργο του Beethoven από τις αρχές της δεκαετίας του 1790 και εξής. Στις ενδιαμέσες τονικοποιήσεις συγγενικών περιοχών εντός της *επανεκθέσεως* προστίθενται πλέον και ορισμένες παρεκκλίσεις προς απομεμακρυσμένες περιοχές κυρίως μετά το 1800, ενώ παρεμβολές στον αντίθετο τρόπο και τονικές περιπλανήσεις κάνουν αρκετά συχνά την εμφάνισή τους. Παράλληλα, στα έργα σε ελάσσονα τρόπο καθίσταται ολοένα και συχνότερη η μεταφορά της δεύτερης τονικής περιοχής της *εκθέσεως* στην ομώνυμη μείζονα (opus 18 αρ. 1, opus 59 αρ. 3, opus 106). Η *coda*, τώρα, πέραν μιας παροδικής αποσταθεροποίησης της αρχικής τονικότητας, σταδιακώς ανακτά ακόμη και την δυνατότητα τονικοποίησης ενός ή περισσοτέρων τονικών σταθμών (ήδη από την έναρξή της είτε στην πορεία της), πριν την οριστική επικύρωση της αρχικής

τονικότητας. Επιπλέον, ενώ στο αργό μέρος του opus 18 αρ. 1 η *coda* αποκαθιστά την αρχική ελάσσονα τονικότητα, στην καταληκτική προέκταση του opus 49 αρ. 1 και στην *coda* του opus 106 (εν μέρει δε και σε αυτήν του opus 59 αρ. 1) η ομώνυμη μείζονα ανατρέπει τελικά την αρχική ελάσσονα. Πάντως, κανένα αργό μέρος σε μορφή τριμερούς σονάτας του Beethoven δεν μεταθέτει στην *coda* την καιρία αρμονική λειτουργία της επανεκθέσεως, δηλαδή την επικύρωση της αρχικής τονικότητας (εδώ φυσικά δεν λαμβάνεται υπ' όψιν η περίπτωση μιας σύντομης τονικής παρέκκλισης στην κατάληξη της επανεκθέσεως που αποσταθεροποιεί τονικά την έναρξη της *coda*).

Το θεματικό υπόβαθρο της εκθέσεως κάθε τύπου σονάτας συνίσταται πρωτίστως στις θεματικές ιδέες που ενσαρκώνουν την πρώτη και την δεύτερη τονική περιοχή. Στα πρώιμα έργα του Haydn (έως το 1765) η περιοχή της αρχικής τονικότητας συνίσταται κατά κανόνα σε ένα σχετικώς σύντομο κύριο θέμα, ενίοτε όμως και σε δύο θεματικές ιδέες που συγκροτούν μια ευρύτερη κύρια θεματική ομάδα· αντιθέτως, η περιοχή της δευτερεύουσας τονικότητας είθισται να περιλαμβάνει δύο ή περισσότερες διαφορετικές ιδέες στο πλαίσιο μιας πλάγιας θεματικής ομάδος, εκ των οποίων ορισμένες ενδέχεται να συνδέονται σε μοτιβικό επίπεδο με στοιχεία του κυρίου θέματος, δίχως όμως το γεγονός αυτό να καθιστά την έκθεση συνολικά “μονοθεματική”. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1760 και έπειτα, το κύριο θέμα υπερτερεί πλέον συντριπτικά της δυνατότητας σύστασης μιας κύριας θεματικής ομάδος, αποκτά μεγαλύτερο μέγεθος και ενίοτε οργανώνεται ως ολοκληρωμένη μικροδομική μονάδα· παράλληλα, η συγκρότηση ενός ενιαίου πλαγίου θέματος κερδίζει συνεχώς έδαφος και τελικά κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 18^{ου} αιώνας θέτει ουσιαστικά στο περιθώριο την παρατακτική λογική οργάνωσης της πλάγιας θεματικής ομάδος. Τόσο κατά την περίοδο 1766-1772 όσο και μετά το 1780, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η πρακτική της (άμεσης) παρηλλαγμένης επανάληψης ενός μουσικού τεμαχίου (ακόμη και ολόκληρου του κυρίου θέματος), αλλά και γενικότερα η ενσωμάτωση της αρχής της παραλλαγής στην ενότητα της εκθέσεως. Όσον αφορά δε στην πολυσυζητημένη “μονοθεματικότητα”, πρέπει εδώ να ειπωθεί ότι η αναδρομή της δεύτερης τονικής-θεματικής περιοχής της εκθέσεως στην έναρξη του κυρίου θέματος είναι μεν αρκετά συνήθης κατά τα έτη 1766-1772 καθώς και κατά τις δεκαετίες του 1780 και του 1790, όμως μόνο κατ' εξαίρεσιν το πλάγιο θέμα περιορίζεται τελικά στην ανάπλαση και την εξύφανση τέτοιου είδους μοτιβικών “δανείων”: η διαμόρφωση μιας γνήσιας μονοθεματικής εκθέσεως παραμένει συνεπώς σπανιώτατη στο έργο του Haydn.

Στα νεανικά του έργα (της δεκαετίας του 1760), ο Mozart αρκείται σε ενιαία κύρια αλλά και πλάγια θέματα· η διαμόρφωση μιας πλάγιας θεματικής ομάδος είναι σπάνια, εξίσου όπως και οι “μονοθεματικές” αναφορές στην δεύτερη αυτή τονική-θεματική περιοχή. Κατά την δεκαετία του 1770, αντιθέτως, η δυνατότητα σύστασης ευρύτερων θεματικών ομάδων εφαρμόζεται αρκετά συχνά στην δεύτερη τονική περιοχή της εκθέσεως και σπανίως στην πρώτη, ενώ η πληθωρικότητα της μελωδικής εμπνεύσεως είναι τέτοια που εξαλείφει σχεδόν εν τη γενέσει της κάθε υπογία “μονοθεματικότητας”. Μεταξύ των ετών 1781-1785 όμως, ο Mozart επανέρχεται στην ενιαία αντιμετώπιση τόσο του κυρίου όσο και του πλαγίου θέματος, ακολουθώντας προφανώς τις προδιαγραφές της σύγχρονης δημιουργίας του Haydn, παρ' ότι βέβαια κατά το δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας του 1780 η συγκρότηση μιας πλάγιας θεματικής ομάδος είναι ανάλογη της συχνότητας εφαρμογής της κατά το πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1770. Η επιρροή του Haydn διαφαίνεται πάντως ακόμη περισσότερο στην αναβίωση και ενίσχυση του ενδιαφέροντος του Mozart για την “μονοθεματική” διαμόρφωση της εκθέσεως καθ' όλην την διάρκεια της δεκαετίας του 1780, οπότε αρκετά έργα παρουσιάζουν σαφείς ή έμμεσες έως επουσιώδεις θεματικές-μοτιβικές αναφορές του κυρίου θεματικού υλικού στην πλάγια θεματική περιοχή, ενώ κατ' εξαίρεσιν κύριο και πλάγιο θέμα ταυτίζονται απολύτως!

Τα πρωτόλεια του Beethoven της δεκαετίας του 1780 περιλαμβάνουν μόνο ενιαία κύρια θέματα, αλλά στην δεύτερη τονική περιοχή εμφανίζονται συνήθως περισσότερες της

μίας πλάγιας θεματικές ιδέες με νέα μοτιβικά περιεχόμενα. Μετά το 1790 και μέχρι το τέλος της σταδιοδρομίας του, ο Beethoven αντιμετωπίζει κατά κανόνα το κύριο θέμα ως αυτοτελή μικροδομική οντότητα που αντιτίθεται σε ένα πλάγιο θέμα και σπανιότερα σε μια πλάγια θεματική ομάδα· σε αυτό το πλαίσιο θεματικής αντιπαράθεσης, είναι βεβαίως αυτονόητο ότι ενδεχόμενες νύξεις “μονοθεματικότητας” δεν έχουν πλέον καμμία σημασία, με εξαίρεση ορισμένα έργα γραμμένα μετά το 1810, στα οποία μια βασική θεματική ιδέα διαχέεται σε διάφορα σημεία της *εκθέσεως* και εντάσσεται σε διαφορετικά τονικά-δομικά συμφραζόμενα.

Το μεταβατικό τμήμα ανάμεσα στις δύο τονικές-θεματικές περιοχές της *εκθέσεως* δεν είναι καθόλου απαραίτητο στα νεανικά έργα του Haydn (έως το 1765)· εφ’ όσον πάντως υφίσταται, συνιστά ένα πεδίο περαιτέρω ανάπτυξης του κυρίου θεματικού υλικού είτε νέων μοτίβων. Μετά το 1765 όμως, ο Haydn περιλαμβάνει πλέον κατά κανόνα στις *εκθέσεις* των έργων του ένα μεταβατικό τμήμα, στο οποίο σχεδόν πάντοτε αναπτύσσει περαιτέρω το μοτιβικό απόθεμα του κυρίου θέματος. Τουναντίον, η δυνατότητα διαμόρφωσης μιας σχετικώς εκτενούς μεταβάσεως με ανεξάρτητα θεματικά περιεχόμενα – και κατ’ επέκτασιν μιας “τριτομηματικής” *εκθέσεως* – εφαρμόζεται σε μάλλον περιορισμένο αριθμό αργών μερών της δεκαετίας του 1760 και εντοπίζεται σε εξαιρετικές μόνο περιπτώσεις μετά το 1772. Και για τον Mozart η μετάβαση είναι εν πολλοίς περιττή στα πρώιμα έργα της δεκαετίας του 1760, αλλά από το 1770 και εξής εδραιώνεται στον σχεδιασμό της *εκθέσεως* ως μοτιβικό παράγωγο (αλλά και δομική προέκταση) του κυρίου θέματος είτε ακόμη ως αφορμή για την παρουσίαση νέων θεματικών ιδεών· σε κάθε περίπτωση πάντως, ο τύπος της “τριτομηματικής” *εκθέσεως* είναι πολύ σπάνιος στα αργά μέρη του Mozart πριν τα μέσα της δεκαετίας του 1780, οπότε παραδόξως βρίσκει αρκετά συχνή εφαρμογή. Στο έργο του Beethoven, τέλος, η παρουσία της μεταβάσεως είναι σχεδόν δεδομένη εξ αρχής και καθ’ όλην την διάρκεια της δημιουργικής του πορείας· το μεταβατικό αυτό τμήμα εξαρτάται ως επί το πλείστον από τα θεματικά περιεχόμενα του κυρίου θέματος (όπως και στον Haydn), ενώ σε ελάχιστες μόνο περιπτώσεις χειραφετείται από τις περιβάλλουσες τονικές-θεματικές περιοχές της *εκθέσεως*.

Η διαμόρφωση μιας διακριτής κατακλείδας στο τέλος της *εκθέσεως* υπήρξε επίσης προϊόν μιας σταδιακής εξέλιξης, ανάλογης με εκείνη της μεταβάσεως. Στο πρώιμο έργο του Haydn (έως το 1765) συχνά είναι δύσκολο να διακρίνει κανείς μια εμφανώς καταληκτική ιδέα από μια απλή καταληκτική χειρονομία που εντάσσεται ακόμη στην πλάγια θεματική ομάδα. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1760, εντούτοις, η κατακλείδα διακρίνεται πλέον σαφέστερα από τις πλάγιες θεματικές ιδέες και εντοπίζεται με ιδιαίτερη συχνότητα σε έργα της δεκαετίας του 1780. Μια σύντομη καταληκτική ιδέα ξεχωρίζει ήδη σε πολλά έργα του Mozart της δεκαετίας του 1760· από το 1770 και έπειτα, μάλιστα, στην θέση της μπορεί να βρίσκεται και μια ευρύτερη καταληκτική ομάδα καθόλου αμελητέας εκτάσεως, ενώ από τα μέσα της δεκαετίας του 1770 μέχρι το τέλος της σταδιοδρομίας του Mozart η κατακλείδα της *εκθέσεως* είναι πλέον πολύ συνηθισμένη. Το ίδιο ισχύει και για το έργο του Beethoven συνολικά, όπου η κατακλείδα συνιστά ένα σχεδόν “υποχρεωτικό” δομικό μέλος της *εκθέσεως*. Και στους τρεις κλασσικούς, τέλος, το υλικό της κατακλείδας είναι ως επί το πλείστον νέο· τουναντίον, ανάκληση μοτίβων από το κύριο θέμα (πρωτίστως), την μετάβαση ή τα πλάγια θεματικά περιεχόμενα παρατηρείται σε μεμονωμένες μόνο περιπτώσεις πριν τον Beethoven.

Η θεματική υπόσταση της *επεξεργασίας* μεταβάλλεται – όπως ακριβώς και ο αρμονικός της σχεδιασμός – με το πέρασμα του χρόνου. Στα παλαιότερα έργα του (μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1770), ο Haydn συνηθίζει να ανοίγει την μεσαία αυτή ενότητα με μια (αυτούσια ή παρηλλαγμένη) πλήρη, τμηματική ή απλώς υπαινικτική παράθεση του κυρίου θέματος (η τάση αυτή εμφανίζεται πολύ ενισχυμένη ιδίως κατά την περίοδο 1761-1765, αλλά υποχωρεί αισθητά περί το 1770). Αυτό πάντως ουδόλως σημαίνει ότι η *επεξεργασία* δεν μπορεί να ξεκινήσει με μια αναφορά σε ένα πλάγιο, μεταβατικό είτε καταληκτικό θεματικό στοιχείο της *εκθέσεως* ή ακόμη με μια νέα ιδέα· απλώς, οι δυνατότητες αυτές εμφανίζονται

πολύ πιο σπάνια μέχρι το 1760 περίπου – και κάπως συχνότερα μετά το 1765 – σε σχέση με την θεματική ταύτιση των ενάρξεων της *εκθέσεως* και της *επεξεργασίας*. Από εκεί και ύστερα, βέβαια, οι δυνατότητες χειρισμού των θεματικών ιδεών της πρώτης ενότητας στην εξέλιξη της *επεξεργασίας* είναι πρακτικά αναρίθμητες: ο Haydn ενδέχεται να περιορίζεται στην αποκλειστική ανάπτυξη ενός οποιουδήποτε θεματικού στοιχείου της *εκθέσεως* (κυρίου, πλαγίου, μεταβατικού ή καταληκτικού) είτε – συνηθέστερα – να αξιοποιεί ποικιλοτρόπως δύο ή περισσότερες από τις υφιστάμενες θεματικές ιδέες, εισάγοντας σπανίως και νέο υλικό σε συνδυασμό με αυτές. Έμφαση πάντως δίνεται πρωτίστως στα κύρια θεματικά περιεχόμενα, ενώ κατά την περίοδο 1766-1772 παρατηρείται ότι αναδεικνύεται περισσότερο απ’ ό,τι στο παρελθόν ο ρόλος των πλαγίων θεματικών ιδεών. Εντούτοις, το θεωρητικό αίτημα “κανονικοποίησης” της δομής της *επεξεργασίας* του προκλασικισμού, όπως εκδηλώνεται στην διαδεδομένη θεώρησή της ως “τροποποιημένης εκθέσεως”, αποδεικνύεται τελικά πολύ απλουστευτικό και εν πολλοίς ιδιαίτερα “δεσμευτικό” για την κατανόηση της συνθετικής πραγματικότητας της εποχής αυτής, στον βαθμό που η επαναφορά των “κύριων” θεματικών περιεχομένων της *εκθέσεως* κατά την αρχική διαδοχή τους ανιχνεύεται σε έναν σχετικά περιορισμένο αριθμό *επεξεργασιών* και μόνον. Η τεχνική της “άμεσης επαναφοράς” του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα λίγο μετά την έναρξη της *επεξεργασίας* είναι εξ άλλου συνήθης στα έργα του Haydn της δεκαετίας του 1750, αλλά σημειώνει σημαντική υποχώρηση κατά το πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1760 και εξαλείφεται οριστικά μέχρι το 1770 περίπου, ενώ η παρεμφερής δυνατότητα μιας “ψευδούς επανεκθέσεως” (της εμφάνισης της εναρκτήριας θεματικής ιδέας στην αρχική τονικότητα στην πορεία της *επεξεργασίας*) είναι εν γένει σπανιώτατη κατά τις ίδιες χρονικές περιόδους.

Κατά την δεκαετία του 1770 ο Haydn ενδιαφέρεται πλέον περισσότερο να αναπτύξει τόσο το κύριο όσο και το πλάγιο θεματικό υλικό της *εκθέσεως* παρά να το παραθέσει είτε στην έναρξη είτε στην πορεία της *επεξεργασίας*. Αυτό ισχύει σε γενικές γραμμές και για τα έργα της δεκαετίας του 1780, όπου όμως δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στην αξιοποίηση των κυρίων θεματικών περιεχομένων και γίνονται σαφώς λιγότερες αναδρομές στις πλάγιες ιδέες: τουναντίον, στα ύστερα έργα της δεκαετίας του 1790, ο Haydn αφ’ ενός μεν επανέρχεται συχνά στην πρακτική της εναρκτήριας (τμηματικής) παράθεσης του κυρίου θέματος και αφ’ ετέρου αποκαθιστά τις διαταραχθείσες ισορροπίες όσον αφορά στην αναπτυξιακή χρήση κυρίων και πλαγίων θεματικών ιδεών στο πλαίσιο της *επεξεργασίας*. Ένα άλλο δεδομένο που συνδέει μεταξύ τους τις *επεξεργασίες* των δεκαετιών του 1770 και του 1790 έγκειται στον δραστικό περιορισμό της άντλησης του προς ανάπτυξιν υλικού από τα “δευτερεύοντα” τμήματα της *εκθέσεως*, εν αντιθέσει προς την δεκαετία του 1780, κατά την οποία τα μεταβατικά και ιδίως τα καταληκτικά μοτιβικά στοιχεία τίθενται αρκετά συχνά στο επίκεντρο των αναπτυξιακών διαδικασιών. Η εμφάνιση, τέλος, νέου υλικού στην *επεξεργασία* γίνεται όλο και σπανιώτερη στα έργα της δεκαετίας του 1770, έως ότου καταστεί τελείως περιττή για την ώριμη και όψιμη δημιουργία του Haydn (από το 1780 και έπειτα).

Στα πρώιμα έργα της δεκαετίας του 1760, ο Mozart ξεκινά επίσης κατά κανόνα την *επεξεργασία* με μια πλήρη ή τμηματική παράθεση του κυρίου θέματος, το υλικό του οποίου συνιστά περαιτέρω και την βάση της συνολικής αναπτυξιακής εξέλιξης: αντιθέτως, η εκμετάλλευση των πλαγίων θεματικών περιεχομένων δεν είναι συχνή, όπως και η εμφάνιση νέων θεματικών στοιχείων. Τα δεδομένα αυτά ανατρέπονται όμως ριζικά κατά την διάρκεια της επόμενης δεκαετίας (του 1770), όταν ο Mozart α) περιορίζει δραστικά τις εναρκτήριες παραθέσεις του κυρίου θέματος, β) πέραν του κυρίου θεματικού υλικού αξιοποιεί πλέον συχνότερα πλάγιες και καταληκτικές ιδέες (σπανίως όμως μεταβατικές) στο πλαίσιο της *επεξεργασίας*, και ιδίως γ) εισάγει κατά προτίμησιν νέες θεματικές ιδέες στην μεσαία μακροδομική ενότητα και ενίοτε μάλιστα αρκείται μόνο σε αυτές, προσδίδοντας έτσι έναν “μη-αναπτυξιακό” χαρακτήρα στην ενότητα της *επεξεργασίας*! Η τελευταία αυτή τάση συνιστά αναμφίβολα ένα “διακριτό” γνώρισμα της τεχνοτροπίας του Mozart (σε σχέση

τουλάχιστον με τις *επεξεργασίες* των έργων του Haydn αλλά και του Beethoven), που εξακολουθεί μάλιστα να εφαρμόζεται και σε πολλά ακόμη έργα της περιόδου 1781-1785, αλλά παραδόξως εγκαταλείπεται σχεδόν καθ' ολοκληρίαν κατά το δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας του 1780. Επιπλέον, από το 1781 και εξής, ο Mozart αρχίζει εκ νέου να παραθέτει ολοένα και συχνότερα το κύριο θέμα (σχεδόν πάντοτε σε αποσπασματική μορφή) στην έναρξη της *επεξεργασίας* – προκαταλαμβάνοντας υπό μίαν έννοια την αντίστοιχη αναδρομική τάση στο έργο του Haydn κατά την δεκαετία του 1790 – και δίνει μεγαλύτερη έμφαση στην αναπτυξιακή αξιοποίηση του κυρίου θεματικού υλικού, παρά στις λοιπές (πλάγιες, καταληκτικές και μεταβατικές) ιδέες της *εκθέσεως*. Από την άλλη πλευρά, η “άμεση επαναφορά” εμφανίζεται σε εξαιρετικές μόνο περιπτώσεις στο σύνολο του έργου του Mozart, ενώ η “ψευδής επανέκθεση” είναι ουσιαστικά ανύπαρκτη.

Από τα πρωτόλεια της δεκαετίας του 1780 μέχρι το ύστερο έργο του, ο Beethoven αρέσκεται σε γενικές γραμμές να ξεκινά τις *επεξεργασίες* του παραθέτοντας την έναρξη του κυρίου θέματος· εναλλακτικά δε, είτε σε συνδυασμό με αυτό, ενδέχεται να ακολουθούν και άλλες τέτοιες αποσπασματικές παραθέσεις στην πορεία της *επεξεργασίας*, ποτέ όμως επί της αρχικής τονικότητας. Η περαιτέρω αναπτυξιακή αξιοποίηση του υλικού του κυρίου θέματος είναι φυσικά πολύ συχνή στην μετοβενική *επεξεργασία* και μάλιστα διαχρονικά, εν αντιθέσει προς την περιορισμένη εισαγωγή νέων θεματικών είτε μοτιβικών στοιχείων έως το 1800 περίπου και την μετέπειτα εξάλειψή τους. Αντίστοιχη περίπτωση πορεία ακολουθεί και η εκμετάλλευση των “δευτερευόντων” – μεταβατικών και καταληκτικών – περιεχομένων της *εκθέσεως*: μέχρι το 1802, η παρουσία τους στην *επεξεργασία* είναι αρκετά συνηθισμένη, ενώ από εκεί και ύστερα περιορίζεται σημαντικά. Τέλος, οι πλάγιες θεματικές ιδέες αξιοποιούνται ως έναν βαθμό στην μεσαία αυτή μακροδομική ενότητα κατά την δεκαετία του 1780 καθώς και μετά το 1800, αλλά αποφεύγονται συστηματικά στα έργα της δεκαετίας του 1790.

Η δομικώς αυτούσια επαναφορά όλων των θεματικών περιεχομένων της *εκθέσεως* στην ενότητα της *επανεκθέσεως* είναι εν γένει σπάνια στον κλασικισμό. Ο Haydn αρκείται στην απλούστατη αυτή εκδοχή *επανεκθέσεως* σε ελάχιστα μόνον από τα πρώιμα έργα του, ενώ την εγκαταλείπει οριστικά από τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1760 και έπειτα. Ο Beethoven, επίσης, καταφεύγει στην απόλυτη δομική ταύτιση των δύο εξωτερικών ενοτήτων του τριμερούς τύπου σονάτας μόνο κατ' εξαίρεσιν (περί το 1800). Ουσιαστικά λοιπόν, η δυνατότητα μιας “αυτούσιας επανεκθέσεως” τεκμηριώνεται κατά κύριον λόγο σε έργα του Mozart της δεκαετίας του 1770 και είναι μάλιστα φθίνουσα μέχρι το πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1780, οπότε και εξαλείφεται. Από την άλλη πλευρά, η αυτούσια επαναφορά επιλεγμένων τμημάτων της πρώτης μακροδομικής ενότητας στην *επανεκθεση* είναι αυτονόητη για την κλασική σονάτα, ενώ σταδιακά κερδίζει έδαφος και η μελωδικώς, ρυθμικώς, αρμονικώς είτε υφολογικώς παρηλαγμένη επαναφορά των θεματικών ιδεών που αφήνει εντούτοις αναλλοίωτη την πρωταρχική δομική τους υπόσταση. Αυτή η τάση ενίσχυσης της “αρχής της παραλλαγής” στο πλαίσιο της *επανεκθέσεως* της μορφής σονάτας ανακτά μάλιστα ιδιαίτερη σημασία στο ώριμο και όψιμο έργο των τριών κλασικών, σε συνάφεια και με το γεγονός ότι ορισμένες βασικές θεματικές ιδέες της *εκθέσεως* σε μέρη αργής χρονικής αγωγής, έχοντας προοδευτικά εξελιχθεί σε κλειστές, αφ' εαυτού ολοκληρωμένες δομικές οντότητες (“ασματικού” χαρακτήρος και δομής), προσφέρονται πλέον περισσότερο για παραλλαγή παρά για περαιτέρω δομικές τροποποιήσεις.

Στα έργα του Haydn των δεκαετιών του 1750 και του 1760, πάντως, το κύριο θεματικό υλικό επανεκτίθεται ως επί το πλείστον σε μια τροποποιημένη – κατά το μάλλον ή ήττον – εκδοχή: η εξέλιξη που ακολουθεί την αρχική ιδέα στην *έκθεση*, στην *επανεκθεση* μπορεί κάλλιστα να συντομευθεί ή να παραλειφθεί τελείως, αλλά και να διευρυνθεί κατά τρόπον αναπτυξιακό ή μη (στο ζήτημα της “δευτερεύουσας ανάπτυξης” θα επανέλθουμε αργότερα)· παράλληλα, περιορισμένη εφαρμογή βρίσκουν και περισσότερο “προχωρημένες” δυνατότητες, όπως της αντικατάστασης ενός κυρίου θεματικού στοιχείου από μια νέα ιδέα,

της εσωτερικής αναδιάταξης των ιδεών μιας κύριας θεματικής ομάδος ή του συνδυασμού του αρχικού υλικού με νέα μοτιβικά-θεματικά στοιχεία. Από το 1773 και εξής, ωστόσο, ο Haydn επανεκθέτει συχνότερα σε σχέση με το παρελθόν το κύριο θέμα στην πρωταρχική του μορφή, καθώς – με εξαίρεση τα έργα της δεκαετίας του 1780 – φαίνεται ότι αισθάνεται πλέον λιγότερο επιτακτική την αναγκαιότητα να προβεί σε κάποια περικοπή του υλικού του ή (σε μεμονωμένες μονάχα περιπτώσεις) να αξιοποιήσει άλλα μέσα δομικής τροποποίησης των κύριων θεματικών ιδεών. Η κατ’ ουσίαν αμετάβλητη επαναφορά του κυρίου θέματος συνιστά καίριο γνώρισμα της τεχνοτροπίας του Mozart και δη από τα πρώιμα μέχρι τα ύστερα έργα του. Παρ’ όλα αυτά, ήδη κατά την δεκαετία του 1760 εντυπωσιάζουν ορισμένες περιπτώσεις αποκοπής της κεφαλής του κυρίου θέματος στην *επανεκθεση* ή αντικατάστασης ενός τμήματός του από νέο υλικό· οι τεχνικές της σύμπτυξης, της επέκτασης και της αναδιάταξης του κυρίου θεματικού υλικού, εξ άλλου, βρίσκουν σποραδική εφαρμογή κατά τις δεκαετίες του 1770 και του 1780, ενώ κάπως συχνότερη είναι η δυνατότητα απαλοιφής μέρους του κυρίου θέματος, ιδίως μάλιστα προς την κατεύθυνση της αποφυγής “περιττών” επαναλήψεων (σε συνάφεια πρωτίστως με περιοδικές δομές που στην *επανεκθεση* μπορούν να περιορισθούν κατά το ήμισυ). Παρόμοιες τάσεις παρατηρούνται και στο σύνολο του έργου του Beethoven, όπου το κύριο θέμα επανεκτίθεται κατά κανόνα χωρίς δομικές τροποποιήσεις αλλά σημαντικά παρηλλαγμένο είτε ακόμη εμπλουτισμένο με νέα “αντιθεματικά” ή συνοδευτικά στοιχεία· αντιθέτως, μέσα συντόμευσης ή διεύρυνσης του αρχικού θεματικού υλικού εφαρμόζονται σε μικρό αριθμό *επανεκθέσεων* μέχρι το 1800 περίπου, ενώ κατόπιν φαίνεται να κερδίζει κάποιο έδαφος η αποκοπή τυχόν επαναλήψεων είτε προεκτάσεων του αρχικού θεματικού “τυρήνα”.

Η προαιρετικότητα της εμφάνισης ενός μεταβατικού τμήματος στην *έκθεση* ισχύει σε ακόμη μεγαλύτερο βαθμό για την *επανεκθεση*, όπως μαρτυρεί η – συνήθης στο συνολικό έργο του Haydn – πλήρης απαλοιφή του μεταβατικού υλικού από την τρίτη μακροδομική ενότητα. Ακόμη όμως και στην περίπτωση που υφίσταται παρ’ όλα αυτά μετάβαση στην *επανεκθεση*, τότε κατά κανόνα εδώ επανέρχεται απόσπασμα μόνον του αντίστοιχου υλικού της *εκθέσεως* ή, απεναντίας, στην θέση του πρωτογενούς μεταβατικού υλικού εμφανίζεται ενίοτε ένα θεματικό-λειτουργικό του υποκατάστατο· η δυνατότητα, εξ άλλου, μιας διευρυμένης επαναφοράς των μεταβατικών ιδεών της *εκθέσεως* πραγματώνεται μόνο περιστασιακώς στον Haydn, ενώ η αυτούσια επανεκθέσή τους λαμβάνει χώραν σε εξαιρετικές περιπτώσεις. Η παντελής απουσία μεταβάσεως από την *επανεκθεση* αφορά και στα νεανικά έργα του Mozart της δεκαετίας του 1760. Εντούτοις, από το 1770 έως το 1780 ο Mozart συνηθίζει να επανεκθέτει τις μεταβατικές θεματικές ιδέες ελαφρώς διευρυμένες ή αυτούσιες και να εφαρμόζει πολύ πιο σπάνια τις βασικές επιλογές του Haydn (ολική ή μερική αποκοπή είτε αντικατάσταση του αρχικού υλικού από νέο). Κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1780, εξ άλλου, παρατηρούνται μεικτές τάσεις: η διευρυμένη επαναφορά της μεταβάσεως της *εκθέσεως* είναι συνηθέστερη της αυτούσιας, συγχρόνως όμως η πλήρης απαλοιφή της κερδίζει σημαντικό έδαφος (ιδίως κατά το πρώτο ήμισυ της δεκαετίας), ενόσω η υποκατάστασή της από νέα περιεχόμενα και η – ενίοτε δραστική – συντόμευσή της συνιστούν αρκετά υπολογίσιμες δυνατότητες στις όψιμες *επανεκθέσεις* του Mozart. Ο Beethoven, τέλος, αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στις επιλογές της μερικής ή – σπανιότερα – της ολικής αποκοπής του μεταβατικού υλικού κατά το πρότυπο του Haydn (τις οποίες εφαρμόζει διαχρονικά στο έργο του) και της διευρυμένης επαναφοράς του κατά το πρότυπο του Mozart (πρακτική που προσλαμβάνει ιδιαίτερη σημασία κατά την περίοδο 1793-1802), ενώ κατά τα λοιπά αξιοποιεί ελάχιστα τις τεχνικές της αυτούσιας επαναφοράς και της μερικής υποκατάστασης των μεταβατικών ιδεών στην *επανεκθεση*.

Η επανεκθεση των πλαγίων και καταληκτικών ιδεών της *εκθέσεως* στα έργα του Haydn έως το 1765 υπόκειται στο ήμισυ τουλάχιστον των περιπτώσεων σε διαδικασίες δομικής αλλοίωσης, όπως αποκοπής ενός τμήματος (σχεδόν ποτέ όμως της αρχικής ιδέας της

πλάγιας θεματικής ομάδος), συμπύξεως, επεκτάσεως, αναδιατάξεως των διαφόρων θεματικών ιδεών, ακόμη δε και αντικαταστάσεως κάποιας εξ αυτών από νέα περιεχόμενα. Από το 1766 μέχρι το 1781, εντούτοις, ο Haydn επαναφέρει πλέον συχνότερα το “δεύτερο ήμισυ” της *εκθέσεως* χωρίς δομικές τροποποιήσεις, παρ’ ότι βέβαια φροντίζει να εξαλείφει από αυτό τυχόν θεματικές αναφορές στο κύριο θεματικό υλικό (από την έναρξη ή την εξέλιξη της πλάγιας θεματικής ομάδος) ως “πλεοναστικές” – λόγω της τονικής τους μεταφοράς – και ενίοτε τείνει να διευρύνει κατά τι το πλάγιο ή καταληκτικό υλικό παρά να το συμπύξει, να το υποκαταστήσει ή να το μεταθέσει. Η κατάσταση αυτή ανατρέπεται εκ νέου κατά την δεκαετία του 1780, όταν η “μονοθεματική” εξάρτηση αλλά και η ελάχιστα “θεματική” φύση πολλών πλαγίων και καταληκτικών στοιχείων της *εκθέσεως* επιβάλλουν την συχνή αποκοπή είτε αντικατάστασή τους στην *επανεκθεση*, ενώ συγχρόνως λαμβάνουν χώραν και άλλες τροποποιήσεις κατά την τονική επαναφορά των περιεχομένων του “δευτέρου ημίσεως” της πρώτης μακροδομικής ενότητας: τουναντίον, στα έργα της δεκαετίας του 1790, ο Haydn επανεκθέτει κατά κανόνα χωρίς σημαντικές αλλαγές τα πλάγια θεματικά περιεχόμενα, αλλά παράλληλα εξακολουθεί ως επί το πλείστον να επιφέρει ουσιώδεις τροποποιήσεις στις καταληκτικές ιδέες, ανεξαρτήτως μάλιστα του αν αυτές οδηγούν σε μια *coda* ή αναλαμβάνουν οι ίδιες να ολοκληρώσουν το εκάστοτε αργό μέρος. Στους Mozart και Beethoven, από την άλλη πλευρά, οι πλάγιες και καταληκτικές ιδέες είθισται διαχρονικά να επανεκτίθενται αμετάβλητες, παρά να διευρύνονται ή να περικόπτονται, να αντικαθίστανται ή να αναδιατάσσονται μεταξύ τους: οι περιπτώσεις ιδιαίτερα τροποποιημένης επαναφοράς του πλαγίου θεματικού υλικού είναι εν γένει μεμονωμένες στο έργο τους. Μια μικρή διαφοροποίηση ανάμεσά τους εντοπίζεται σε σχέση με τον χειρισμό της κατακλείδας, την οποία ο μιν Mozart επανεκθέτει ως επί το πλείστον αυτούσια, ενώ ο Beethoven αρκετά συχνά την περικόπτει ή την απαλείφει εντελώς εξαιτίας της επακόλουθης *coda*. Σε ευάριθμα, τέλος, έργα και των τριών συνθετών, το κατ’ εξοχήν πλάγιο θέμα παραλείπεται εντελώς από την *επανεκθεση*, δίχως να αντικαθίσταται από νέο παρεμφερές υλικό. Στην περίπτωση βέβαια των *επανεκθέσεων* των – κυριολεκτικά μονοθεματικών – αργών μερών των Hob. I: 26 του Haydn και KV 423 του Mozart, η “έλλειψη” αυτή οφείλεται ασφαλώς στην πλήρη ταύτιση του πλαγίου με το κύριο θέμα. Σε άλλες περιπτώσεις ωστόσο (π.χ. στο opus 20 του Beethoven), το φαινόμενο αυτό μόλις που θα μπορούσε να εξηγηθεί σε συνάρτηση με μια προηγούμενη παράθεση του πλαγίου θεματικού υλικού (σε απομεμακρυσμένη τονικότητα) εντός της *επεξεργασίας*, ενώ αλλού (όπως, φερ’ ειπείν, στο opus 33 αρ. 6 / Hob. III: 42 του Haydn) καμμία θεωρητική υπόθεση δεν δύναται να ερμηνεύσει επαρκώς την συνθετική πρόθεση.

Τμήματα “δευτερεύουσας ανάπτυξης” εντός της *επανεκθέσεως* κάνουν ενίοτε την εμφάνισή τους στα αργά μέρη και των τριών κλασικών – συνήθως στην εξέλιξη της επαναφοράς του κυρίου θέματος και σπανιότερα κατά την επαναφορά της μεταβάσεως ή των πλαγίων και καταληκτικών θεματικών ιδεών. Ο Haydn χρησιμοποιεί αυτό το μέσο πρωτίστως στα νεανικά του έργα (με ιδιαίτερη έμφαση κατά το πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1760), όταν δηλαδή οι θεματικές ιδέες της *εκθέσεως* παρουσιάζονται σε σχετικώς “ατελή” μορφή και ως εκ τούτου εξελίσσονται συνήθως κατά τρόπον διαφορετικό σε κάθε επανεμφάνισή τους (τόσο στην *επεξεργασία* όσο και στην *επανεκθεση*): αντιθέτως, από την δεκαετία του 1770 και εξής, ο Haydn περιορίζει σε σημαντικό βαθμό τις αναπτυξιακές διαδικασίες κατά την επανεκθεση των θεματικών ιδεών, δεδομένης και της παράλληλης ανάπτυξης των θεμάτων σε περισσότερο αυθύπαρκτες οντότητες. Τμήματα “δευτερεύουσας ανάπτυξης” εισάγονται επίσης στις *επανεκθέσεις* του Mozart από το 1770 μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1780 και – παρά το γεγονός ότι αφορούν σε έναν περιορισμένο αριθμό αργών μερών – ξεχωρίζουν συνήθως έντονα από τον περίγυρό τους χάρη στην έκταση και την πυκνότητα των περιεχομένων τους. Το ίδιο, εξ άλλου, ισχύει σε ακόμη μεγαλύτερο βαθμό για τα εμβόλιμα αναπτυξιακά τμήματα σε ορισμένα κουαρτέττα εγχόρδων του Beethoven (opus 18 αρ. 4 και opus 59 αρ. 3). Από την άλλη πλευρά, η προσθήκη νέων μη-αναπτυξιακών τμημάτων στην

επανεκθεση είναι ακόμη πιο σπάνια και αφορά πρωτίστως σε έργα του Mozart διαφόρων περιόδων, στα οποία εισάγονται νέες θεματικές ιδέες προς ενίσχυση της πλάγιας θεματικής ομάδος, της μεταβάσεως ή της κατακλείδας. Το γεγονός αυτό είναι συμβατό με την γενικότερη τάση διεύρυνσης της *επανεκθέσεως* σε σχέση με την *έκθεση* που παρατηρείται στον Mozart, αλλά γι' αυτό ακριβώς συναντάται μόνο κατ' εξαίρεση στις κατά κανόνα "συνεπτυγμένες" *επανεκθέσεις* του Haydn (βλ. κυρίως την ενσωματωμένη καντέντσα κοντσέρτου στο Hob. XV: 9) και ποτέ στις εν γένει "αναλογικές" προς την *έκθεση επανεκθέσεις* του Beethoven.

Η τεχνική της "αντικατοπτρικής επανεκθέσεως" εφαρμόζεται εξαιρετικά σπάνια στα μέρη αργής χρονικής αγωγής. Συγκεκριμένα, η όψιμη επαναφορά του κυρίου θέματος μετά την επανεκθεση του πλαγίου και (ενδεχομένως) του καταληκτικού θεματικού υλικού εντοπίζεται σε ένα μόλις – και αυτό μάλιστα πρώιμο και αμφισβητούμενης πατρότητας – δείγμα τριμερούς μορφής σονάτας του Haydn (Hob. XVI: Es2 / WU 17), σε δύο συνθέσεις του Mozart (KV 285a και KV 319), γραμμένες λίγο πριν το 1780 και ως εκ τούτου προφανώς επηρεασμένες από την τεχνοτροπία της σχολής του Mannheim (όπου η "αντικατοπτρική επανεκθεση" είναι συνήθης), καθώς και στο ώριμο *κουαρτέττο* opus 59 αρ. 3 του Beethoven. Συναφής δε με τις παραπάνω είναι και η μεμονωμένη περίπτωση της μετάθεσης του μεταβατικού υλικού της *σονάτας* KV 189d / 279 του Mozart ανάμεσα στην επανεκτιθέμενη πλάγια θεματική ομάδα και την κατακλείδα, γεγονός που συνεπιφέρει μια λειτουργική μετάπτωση του δεδομένου υλικού από την *έκθεση* στην *επανεκθεση*. Παρόμοιες λειτουργικές (κατά το μάλλον ή ήττον αρμονικές) μεταπτώσεις εμφανίζονται σε λίγα ακόμη αργά μέρη του κλασικισμού, χωρίς ωστόσο να μεταβάλλουν και την θέση των επανεκτιθέμενων ιδεών: π.χ. το τελευταίο σκέλος μιας κύριας θεματικής ομάδος μπορεί να επανεμφανισθεί στην αρχική του θέση αλλά με μεταβατική λειτουργία, ή το διακριτό όριο ανάμεσα στην μετάβαση και την πλάγια θεματική ομάδα να μετατοπισθεί στην *επανεκθεση* προς τα εμπρός ή προς τα πίσω.

Η πλήρης αποκοπή της *επανεκθέσεως*, τέλος, συνιστά ένα μέσο διασύνδεσης του αργού μέρους με το εκάστοτε επόμενο, που αφήνει όμως ημιτελή την – τυπικά πλέον εκλαμβανόμενη ως – τριμερή μακροδομή. Η "πειραματική" αυτή δυνατότητα εφαρμόζεται και από τους τρεις κλασσικούς και μάλιστα εντός περιορισμένου χρονικού και ειδολογικού πλαισίου: ο Haydn την δοκιμάζει σε μεμονωμένα "πιανιστικά" έργα των δεκαετιών του 1770 (Hob. XVI: 24 / WU 39) και του 1780 (Hob. XV: 7), ο Mozart την αξιοποιεί ενδιάμεσα, στις αρχές της δεκαετίας του 1780, σε τρεις σονάτες για πιάνο και βιολί (KV 373a / 379, KV 385c / 403 και KV 385e / 402), ενώ ο Beethoven την ασπάζεται στα μέσα της ίδιας δεκαετίας και την εφαρμόζει σε έργα δωματίου με συμμετοχή πιάνου (WoO 36 αρ. 1 και WoO 37), αλλά τελικά την εγκαταλείπει σχεδόν ταυτόχρονα με τους άλλους δύο ομοτέχνους του.

Για τις ανάγκες μιας επιπρόσθετης *coda* στην τριμερή μορφή σονάτας, ο Haydn προβαίνει ως επί το πλείστον σε μια σαφή ή – έστω – υπαινικτική αναδρομή στο κύριο θέμα καθ' όλην την διάρκεια της δημιουργικής του σταδιοδρομίας. Πέραν τούτου όμως, από το 1770 περίπου και εξής, η *coda* – ή, αντ' αυτής, μια απλή καταληκτική προέκταση της *επανεκθέσεως* – μπορεί εναλλακτικά να βασίζεται σε πλάγιο είτε καταληκτικό θεματικό υλικό, ενώ κατά την δεκαετία του 1790 ο Haydn χειρίζεται ενίοτε στο πλαίσιο της *coda* ακόμη και μοτίβα της μεταβάσεως ή επανέρχεται κυκλικά στην έναρξη της *επεξεργασίας*. Αναπτυξιακές πάντως διαδικασίες εντοπίζονται σε λίγες μόνον *code* συμφωνιών και κουαρτέττων των δεκαετιών του 1780 και ιδίως του 1790. Ξεχωριστό ενδιαφέρον, επίσης, παρουσιάζουν οι *code* ενός πρώιμου (Hob. XV: 37) και ενός όψιμου *τρίο με πιάνο* (Hob. XV: 23) που παραπέμπουν σε δομικά χαρακτηριστικά του κοντσέρτου (προετοιμασία σολιστικής καντέντσας και καταληκτικό *ritornello*). Σε περίπτωση, τώρα, που το αργό μέρος ολοκληρώνεται με ένα συνδετικό πέρασμα προς το επόμενο μέρος, τότε το επιπρόσθετο αυτό δομικό μέλος διαμορφώνεται ως προέκταση του καταληκτικού υλικού της *επανεκθέσεως* ή βασίζεται σε νέο υλικό. Από την άλλη πλευρά, ενώ τα εκτενή εισαγωγικά και καταληκτικά

τμήματα των “σύνθετων” αργών μερών των *συμφωνιών* Hob. I: 6 και 7 ουδόλως σχετίζονται με τα θεματικά περιεχόμενα της κεντρικής μορφής σονάτας, στο ύστερο *τρίο με πιάνο* Hob. XV: 28 κάλλιστα μπορεί κανείς να εκλάβει ως “εισαγωγική” την πρώτη παρουσίαση του κύριου θεματικού υλικού.

Η *coda* στα έργα του Mozart της δεκαετίας του 1770 δίνει πρωτίστως έμφαση στην ανάκληση τμημάτων του κυρίου θέματος και δευτερευόντως εισάγει νέα καταληκτικά στοιχεία. Μόνο κατά την δεκαετία του 1780 κάνουν επιπλέον την εμφάνισή τους σε αυτήν και αναφορές στα περιεχόμενα της πλάγιας θεματικής ομάδος, της μεταβάσεως είτε ακόμη της κατακλείδας· κατά το δεύτερο ήμισυ της ίδιας δεκαετίας, εξ άλλου, διαφαίνεται ενίοτε μια τάση ανάπτυξης του δεδομένου θεματικού υλικού, ενώ ειδικά στην περίπτωση του KV 522 ο Mozart διαμορφώνει την *coda* ως επίφαση κατάληξης κοντσέρτου (περίπου όπως και ο Haydn στα δύο προαναφερόμενα *τρίο με πιάνο*). Τέλος, σε μεμονωμένες περιπτώσεις, η *coda* τείνει να προσλάβει έναν ρόλο “συμπληρωματικό” προς την *επανάκθεση*, αποκαθιστώντας τμήματα του κυρίου θέματος που είχαν παραλειφθεί από την τρίτη μακροδομική ενότητα ή εξισορροπώντας από κοινού με αυτήν την έκταση της *εκθέσεως*.

Για τα έργα του Beethoven της δεκαετίας του 1790 και των αρχών του 19^{ου} αιώνας, η *coda* δεν συνιστά απλώς και μόνο μια συνήθη προέκταση της τριμερούς μορφής σονάτας, αλλά ενίοτε διαμορφώνει ουσιαστικά μια – αναλογική (σε έκταση και περιεχόμενα) προς την *επεξεργασία* – τέταρτη ενότητα. Στο πλαίσιο της γίνονται αναφορές πρωτίστως στο κύριο θέμα και στην έναρξη της *επεξεργασίας*, ενώ περιστασιακώς προστίθενται υπομνήσεις μεταβατικών και καταληκτικών στοιχείων της *εκθέσεως*: σπάνια, εντούτοις, είναι η αναδρομή σε πλάγιες θεματικές ιδέες, που μάλιστα πραγματοποιείται αποκλειστικά σε έργα των δύο πρώτων δεκαετιών του 19^{ου} αιώνας, ενώ η παρουσίαση νέου θεματικού υλικού στην *coda* μοιάζει σχεδόν περιττή.

Η διμερής μορφή σονάτας υπήρξε η δεύτερη επιλογή μεταξύ των διαφορετικών τύπων σονάτας για τα αργά μέρη της κλασικής περιόδου, όπως φανερώνει η αξιοποίησή της στο ένα έκτο περίπου του συνόλου του σχετικού ρεπερτορίου. Βέβαια, σε αντίθεση με την τριμερή μορφή σονάτας, η διμερής καλλιεργήθηκε κυρίως κατά τις δεκαετίες του 1750 και του 1760, ενώ λίγο μετά το 1770 ο ρόλος της περιορίστηκε σημαντικά και τελικά τέθηκε οριστικά στο περιθώριο μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1780. Ως εκ τούτου, η διμερής αυτή μακροδομή είναι μεν σημαντική για την μουσική παραγωγή του προκλασσικισμού, αλλά καθίσταται οπωσδήποτε αμελητέα στο κατ’ εξοχήν κλασσικό ρεπερτόριο. Τα δύο τρίτα των αργών μερών σε διμερή μορφή σονάτας είναι του Haydn, στο έργο του οποίου, ειδικότερα, το συγκεκριμένο δομικό πρότυπο εφαρμόζεται στο ένα τρίτο περίπου των αργών μερών σε μορφές σονάτας της δεκαετίας του 1750 (πρωτίστως στα είδη του κοντσέρτου και της σονάτας για ηλεκτροφόρο) καθώς και της περιόδου 1766-1772 (συνήθως σε κοντσέρτα, λιγότερο συχνά σε έργα μουσικής δωματίου και σε σονάτες για πιάνο και μάλλον σπάνια σε συμφωνίες)· ενδιάμεσα όμως, κατά το πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1760, η σχετική αναλογία υποχωρεί περίπου στο ένα τέταρτο και αφορά σε μικρό αριθμό τρίο εγχόρδων και συμφωνιών, ενώ μετά το 1772 η διμερής μορφή σονάτας τείνει να εξαλειφθεί και περιορίζεται σε μικρά πιανιστικά είδη (σονάτες και τρίο με πιάνο). Για τον Mozart, η μορφή αυτή υπήρξε εξίσου σημαντική με την τριμερή για τα αργά μέρη της δεκαετίας του 1760 (ανεξαρτήτως είδους), όμως από το 1770 μέχρι το 1780 περιορίζεται μόλις στο ένα δέκατο των αργών μερών σε μορφές σονάτας (σε ορισμένες συμφωνίες, κοντσέρτα για έγχορδα, κουαρτέττα εγχόρδων και σονάτες για πιάνο) και τελικά εγκαταλείπεται οριστικά με την εγκατάσταση του δημιουργού στην Βιέννη. Το ίδιο εξωτερικό γεγονός συμπίπτει μάλιστα και με την εξάλειψη του διμερούς τύπου σονάτας από τα αργά μέρη του Beethoven κατά την αμέσως επόμενη δεκαετία, εν αντιθέσει προς τα νεανικά του έργα της περιόδου της Βόννης (της δεκαετίας του 1780), όπου η διμερής μακροδομή εφαρμόζεται επί ίσοις όροις με την τριμερή στα αργά μέρη σε μορφές σονάτας όλων των ειδών.

Μέχρι το 1765 ο Haydn επαναλαμβάνει ως επί το πλείστον αμφοτέρως τις μακροδομικές ενότητες, ενίοτε όμως δεν προβλέπει καμμία επανάληψη. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1760, εντούτοις, εφαρμόζονται παράλληλα και οι δυνατότητες της απλής ή της τροποποιημένης (καταγεγραμμένης) επανάληψης μόνον της *εκθέσεως*, ενώ μετά το 1770 περίπου εξακολουθούν κατά περίπτωση να υποδεικνύονται δύο, μία (απλή) ή καμμία μακροδομική επανάληψη. Ο Mozart, αντιθέτως, επαναλαμβάνει πάντοτε και τις δύο ενότητες στα αργά μέρη που ακολουθούν το διμερές αυτό μακροδομικό πρότυπο μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1770 (εκτός και αν πρόκειται για μέρη κοντσέρτων) και μονάχα σε μία μεμονωμένη περίπτωση υποδεικνύει την (απλή) επανάληψη μόνον της *εκθέσεως*. Ο Beethoven, τέλος, επαναλαμβάνει αμφοτέρως τις ενότητες του διμερούς τύπου σονάτας, εφ' όσον βέβαια δεν πρόκειται για αργό μέρος κοντσέρτου.

Η *έκθεση* του διμερούς τύπου σονάτας ακολουθεί τις ίδιες αρμονικές και θεματικές προδιαγραφές με την *έκθεση* του τριμερούς τύπου, οπότε στο σημείο αυτό μπορούμε να επικεντρώσουμε το ενδιαφέρον μας αποκλειστικά στον τονικό σχεδιασμό και τα περιεχόμενα της δεύτερης μακροδομικής ενότητας. Στα έργα της δεκαετίας του 1750, λοιπόν, ο Haydn ξεκινά πάντοτε από την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* (δεσπόζουσα ή σχετική μείζονα) και μέσα από μια λιγότερο ή περισσότερο μετατροπική πορεία καταλήγει εν τέλει στην αρχική μείζονα ή ελάσσονα τονικότητα. Στο πλαίσιο αυτό, η πτωτική επικύρωση ενδιάμεσων τονικών κέντρων είναι ακόμη σπάνια. Τουναντίον, κατά την δεκαετία του 1760, ένας ενδιάμεσος τονικός σταθμός – που την ίδια περίοδο, εξ άλλου, εδραιώνεται και στην *επεξεργασία* του τριμερούς τύπου σονάτας – κάνει σαφώς πιο αισθητή την παρουσία του στον αρμονικό σχεδιασμό της δεύτερης ενότητας της διμερούς μορφής σονάτας (συνήθως αφορά στην σχετική ελάσσονα σε έργα σε μείζονα τρόπο). Παράλληλα, ο Haydn εμπλουτίζει ενίοτε την αρμονική βάση της ίδιας αυτής ενότητας και με μια τροπική μεταβολή στην έναρξή της, αντικαθιστώντας δηλαδή άμεσα την – καταληκτική της *εκθέσεως* – δεσπόζουσα με την τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας. Μεμονωμένη, από την άλλη πλευρά, είναι η περίπτωση του Hob. I: 59, όπου η αρχική ελάσσονα τονικότητα της *εκθέσεως* υποκαθίσταται σχεδόν εξ ολοκλήρου στο “επανεκθεσιακό” δεύτερο τμήμα της δεύτερης μακροδομικής ενότητας από την ομώνυμη μείζονα (η ίδια αυτή εξέλιξη εφαρμόζεται στην *επανεκθεση* της τριμερούς μορφής σονάτας πολύ αργότερα). Στα ελάχιστα δείγματα διμερούς σονάτας από το 1773 μέχρι το 1784, τέλος, η έναρξη της δεύτερης μακροδομικής ενότητας μπορεί να καταστεί και μετατροπική, ενώ παράλληλα ο Haydn αποφεύγει πλέον την πτωτική επικύρωση οποιουδήποτε ενδιάμεσου τονικού κέντρου. Για την διαμόρφωση της δεύτερης αυτής μακροδομικής ενότητας του διμερούς τύπου σονάτας, ο Mozart αρκείται εν γένει στην απλή αντιστροφή του αρμονικού σχεδιασμού της *εκθέσεως*, είτε παρεμβάλλει σε αυτήν μια ενδιάμεση επικύρωση της σχετικής ελάσσονος (στον μείζονα τρόπο) ή της υποδεσπόζουσας (σε αμφοτέρους τους τρόπους), ως επί το πλείστον. Ο Beethoven, αντιθέτως, στον μείζονα τρόπο ξεκινά αμέσως ή εμμέσως από την σχετική ελάσσονα και κατόπιν ανακατευθύνεται προς την αρχική τονικότητα, ενώ στον ελάσσονα τρόπο λαμβάνει μεν ως αφετηρία του την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως*, αλλά επιστρέφει στην τονική μόνο μέσω της υποδεσπόζουσας καθώς και της ελάσσονος δεσπόζουσας.

Από θεματικής πλευράς, το “αναπτυξιακό” πρώτο σκέλος της δεύτερης μακροδομικής ενότητας είθισται να ξεκινά με μια παράθεση της αρχικής ιδέας της *εκθέσεως*. Έτσι, στα έργα της δεκαετίας του 1750 ο Haydn προβαίνει συνήθως σε μια πλήρη εναρκτήρια επαναφορά του κυρίου θέματος, ενίοτε όμως περιορίζεται στην αρχική μόνο φράση του ή αντιθέτως παραθέτει μια ελαφρώς διευρυμένη εκδοχή του. Κατά το πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1760, εντούτοις, η πρακτική της εναρκτήριας αυτής παραθέσεως καθίσταται ως επί το πλείστον αποσπασματική, ενώ εξίσου συχνά δεν βρίσκει καθόλου εφαρμογή. Παρ' όλα αυτά, την περίοδο 1766-1772 ο Haydn επανέρχεται – και μάλιστα με ιδιαίτερη έμφαση – στην εναρκτήρια παράθεση ενός τμήματος του κυρίου θέματος (το οποίο πάντως ενδέχεται να μην

συνίσταται πλέον στην αρχική ιδέα της *εκθέσεως*), ενώ ενίοτε μεταθέτει την παράθεση αυτή στο εσωτερικό του “αναπτυξιακού” τμήματος της δεύτερης μακροδομικής ενότητας. Από εκεί και ύστερα δε (1773-1784), η παραδοσιακή αυτή πρακτική συντηρείται μόνο εν είδει υπαινιγμού στην έναρξη της δεύτερης ενότητας ή εξαλείφεται τελείως. Ο Mozart ανοίγει πάντοτε την δεύτερη αυτή ενότητα με μια τμηματική (και λιγότερο συχνά πλήρη) επαναφορά του κυρίου θέματος στις διμερείς σονάτες της δεκαετίας του 1760, ενώ κατά την δεκαετία του 1770 η ίδια πρακτική καθίσταται πλέον συνήθης αλλά όχι απολύτως δεσμευτική· παράλληλα, η περίπτωση της “ψευδούς επανεκθέσεως” στο εσωτερικό του “αναπτυξιακού” σκέλους της δεύτερης μακροδομικής ενότητας του KV 125b / 137 είναι άκρως ενδιαφέρουσα αλλά οπωσδήποτε μεμονωμένη. Ο Beethoven, τουναντίον, γράφοντας τις διμερείς σονάτες του κατά την δεκαετία του 1780 πλέον, ήταν μάλλον αναμενόμενο να παρακάμψει σε γενικές γραμμές τέτοιου είδους “στατικές” διαδικασίες στην έναρξη της δεύτερης μακροδομικής ενότητας, την οποία αντιμετωπίζει σαφέστατα ως πεδίο ανάπτυξης και μόνον.

Ανεξαρτήτως πάντως της παρουσίας ή της απουσίας μιας παραθέσεως του κυρίου θεματικού υλικού στην έναρξη της δεύτερης μακροδομικής ενότητας, η σύντομη ή σχετικώς εκτενής αναπτυξιακή πορεία του πρώτου τμήματός της βασίζεται ως επί το πλείστον σε κύρια είτε σε μεταβατικά θεματικά στοιχεία, τόσο στα έργα του Haydn μέχρι το 1770 περίπου όσο και στα νεανικά έργα του Mozart της δεκαετίας του 1760. Στο “αναπτυξιακό” αυτό τμήμα, επιπροσθέτως, δύναται κατά την ίδια χρονική περίοδο να αξιοποιηθεί και το πλάγιο θεματικό υλικό της *εκθέσεως*, αν και σε πιο περιορισμένο βαθμό (στα έργα του Haydn) ή σε εξαιρετικές μονάχα περιπτώσεις (στα έργα του Mozart). Τουναντίον, μετά το 1770 περίπου, ο Haydn στρέφεται πρωτίστως στο μοτιβικό απόθεμα των πλαγίων ιδεών της *εκθέσεως* για τις ανάγκες του “αναπτυξιακού” αυτού τμήματος της δεύτερης μακροδομικής ενότητας, ενώ ο Mozart, παρ’ ότι εξακολουθεί στα έργα της δεκαετίας του 1770 να στηρίζεται εν πολλοίς στο κύριο και το μεταβατικό υλικό, καταφεύγει πλέον συχνότερα και στις πλάγιες θεματικές ιδέες είτε ακόμη εισάγει νέα μοτιβικά στοιχεία προς ανάπτυξιν. Ο Beethoven, εξ άλλου, χρησιμοποιεί εδώ κατά βούλησιν οποιοδήποτε θεματικό στοιχείο της *εκθέσεως*, ενδεχομένως μάλιστα σε συνδυασμό και με νέες μοτιβικές ιδέες.

Στο “επανεκθεσιακό” δεύτερο σκέλος της δεύτερης μακροδομικής ενότητας, ο Haydn μεταφέρει πάντοτε στην αρχική τονικότητα τις πλάγιες και καταληκτικές ιδέες της *εκθέσεως*, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις έργων της δεκαετίας του 1750 επανεκτίθεται πριν από αυτές ακόμη και το μεταβατικό τμήμα της *εκθέσεως*. Η επανέκθεση των πλαγίων θεμάτων εμφανίζεται πάντως σε κάθε επιμέρους χρονική περίοδο μοιρασμένη ανάμεσα στην αυτούσια και στην διευρυμένη ή συνεπτυγμένη επαναφορά τους (σύμφωνα με τις ποικίλες τεχνικές θεματικής τροποποίησης που εφαρμόζονται και στο “δεύτερο ήμισυ” της *επανεκθέσεως* του τριμερούς τύπου σονάτας), εν αντιθέσει προς τις καταληκτικές θεματικές ιδέες που κατά κανόνα μεταφέρονται αμετάβλητες στο τέλος της δεύτερης μακροδομικής ενότητας. Στα έργα του Mozart των δεκαετιών του 1760 αλλά και του 1770, η επανέκθεση τόσο των πλαγίων όσο και των καταληκτικών ιδεών αρκείται ως επί το πλείστον στην αυτούσια τονική μεταφορά του “δευτέρου ημίσεως” της *εκθέσεως*, ενώ σε ελάχιστες μόνο περιπτώσεις υφίσταται εδώ κάποια δομική τροποποίηση. Στις ολιγάριθμες διμερείς σονάτες του Beethoven της δεκαετίας του 1780, εντούτοις, παρατηρείται παραδόξως ότι οι δομικές μεταβολές αφορούν περισσότερο στις καταληκτικές παρά στις πλάγιες επανεκτιθέμενες θεματικές ιδέες! Τέλος, η προσθήκη νέων ιδεών στο “επανεκθεσιακό” τμήμα της δεύτερης μακροδομικής ενότητας τεκμηριώνεται σε μεμονωμένα μόνο δείγματα διμερούς σονάτας των Haydn και Mozart.

Κατά την δεκαετία του 1760, ο Haydn δεν διστάζει να προσθέσει ενίοτε μια *coda* μετά την ολοκλήρωση της δεύτερης μακροδομικής ενότητας της διμερούς μορφής σονάτας, προεκτείνοντας σε αυτήν το πλάγιο είτε το καταληκτικό θεματικό υλικό που έχει προηγουμένως επανεκτεθεί. Από την άλλη πλευρά, οι *coda* των *σονατών* Hob. XVI: 46 / WU 31 και Hob. XVI: 39 / WU 52 παραπέμπουν σε καταληκτικά δομικά μέλη του είδους του

κοντσέρτου (όπως δηλαδή συμβαίνει και σε ευάριθμες *code* αργών μερών σε τριμερή μορφή σονάτας). Οι Mozart και Beethoven, εξ άλλου, στις μεμονωμένες περιπτώσεις των *σονατών* KV 189g / 282 και WoO 47 αρ. 2 προσθέτουν εν είδει *coda* μια συνοπτική αναδρομή στο κύριο θέμα, ενώ στο *κοντσέρτο* WoO 4 του Beethoven λειτουργία *coda* προσλαμβάνει το καταληκτικό *ritornello*. Μοναδική μεταξύ των διμερών σονατών του κλασικισμού, τέλος, είναι η προσθήκη “προλογικού” και “επιλογικού” περιβλήματος (που δεν συνδέεται μοτιβικά με την κεντρική διμερή μορφή σονάτας) στο αργό μέρος του πρώιμου *κουαρτέττου* opus 1 αρ. 1 / Hob. III: 1 του Haydn.

Την εποχή κατά την οποία η διμερής μορφή σονάτας έχανε σταδιακά την δημοτικότητά της (από το 1770 μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1780), ένας νεώτερος διμερής μακροδομικός τύπος, η μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, άρχισε να καλλιεργείται ολοένα και περισσότερο και τελικά την διαδέχθηκε ως βασική εναλλακτική επιλογή έναντι της τριμερούς μορφής σονάτας. Για την μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* έχουν επί μακρόν επικρατήσει δύο ανυπόστατες θεωρητικές “δοξασίες”: *πρώτον*, ότι αυτή αντιπροσωπεύει την βασικότερη επιλογή για τα αργά μέρη σε μορφές σονάτας της κλασικής περιόδου,¹⁹⁸⁰ και *δεύτερον*, ότι μεταξύ των τριών κλασικών ιδιαίτερη έμφαση σε αυτήν έδωσε ο Mozart.¹⁹⁸¹ Στην πραγματικότητα ωστόσο, η μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* ποτέ δεν υποσκέλισε την τριμερή μορφή σονάτας στα αργά μέρη και των τριών κλασικών, ενώ ο Beethoven την καλλιέργησε αναλογικά πολύ περισσότερο απ’ ό,τι ο Mozart.

Πιο συγκεκριμένα, η μορφή αυτή εμφανίζεται για πρώτη φορά σε πολύ περιορισμένο αριθμό αργών μερών κοντσέρτων και κουαρτέττων εγχόρδων του Haydn της δεκαετίας του 1760, ενώ έκτοτε εξακολουθεί να παραμένει ελάχιστα εφαρμόσιμη στο ώριμο και όψιμο έργο του (με μικρή ίσως εξαίρεση την δεκαετία του 1780, όταν αξιοποιείται στο ένα πέμπτο περίπου των αργών μερών σε μορφές σονάτας) και μάλιστα περιοριζόμενη “αυστηρά” στα δύο προαναφερόμενα είδη. Ο Mozart, από την άλλη πλευρά, εισάγει την δυνατότητα αυτή στα έργα του μόλις το 1770 και την εφαρμόζει sporadικά – σχεδόν αποκλειστικά σε συμφωνίες και κοντσέρτα – μέχρι το 1780, στο ένα έβδομο περίπου των αργών μερών σε μορφές σονάτας. Κατά την δεκαετία του 1780, εξ άλλου, η σχετική αναλογία ανέρχεται πλέον στο ένα τέταρτο, αλλά ουσιαστικά σε καμμία περίπτωση η μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* δεν κατορθώνει να αναδειχθεί στον σημαντικότερο τύπο σονάτας για τα μέρη αργής χρονικής αγωγής: απλώς, συνιστά την κυριότερη εναλλακτική επιλογή μετά τον δεσπόζοντα τριμερή τύπο σονάτας και εφαρμόζεται ιδίως σε κουαρτέττα και κουϊντέττα εγχόρδων καθώς και σε κοντσέρτα για πιάνο. Τα δεδομένα αυτά, αντιθέτως, ανατρέπονται πλήρως στην περίπτωση του Beethoven, ο οποίος από το 1793 και έπειτα ασχολείται με την μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* σχεδόν όσο και με την τριμερή μορφή σονάτας στα αργά μέρη των έργων του συνολικά (με ιδιαίτερη μάλιστα έμφαση μέχρι το 1798), δίχως παράλληλα να λαμβάνει υπ’ όψιν του το είδος της σύνθεσης ως κριτήριο για την δομική αυτή επιλογή.

Η μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* δεν διαθέτει μακροδομικές επαναλήψεις, με μοναδική εξαίρεση την περίπτωση του *κουαρτέττου* opus 33 αρ. 3 / Hob. III: 39 του Haydn, όπου εφαρμόζεται πειραματικά η δυνατότητα της παρηλλαγμένης (και φυσικά πλήρως καταγεγραμμένης) επανάληψης της *εκθέσεως*. Επίσης, για την *έκθεση* και την *επανάκθεση* ισχύουν σε γενικές γραμμές όσα έχουν συζητηθεί ήδη για τις ενότητες αυτές στο πλαίσιο του τριμερούς τύπου σονάτας, αλλά παρ’ όλα αυτά πρέπει στο σημείο αυτό να γίνουν κάποιες ειδικότερες επισημάνσεις σε θεματικό και παράλληλα αρμονικό επίπεδο.

¹⁹⁸⁰ Αρκεί κανείς να παραπέμψει αφ’ ενός μεν στην σχετική διαπίστωση του Prout (*Applied Forms...*, ό.π., σ. 247) και αφ’ ετέρου στην ατυχέστατη απόδοση του όρου “μορφή σονάτας αργού μέρους” στον μακροδομικό αυτόν τύπο εκ μέρους του Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 110, καθώς και *Sonata Forms*, ό.π., σ. 29).

¹⁹⁸¹ Όπως και στην προαναφερόμενη περίπτωση, μπορεί κανείς να αντιπαραβάλλει σχετικά με το εν λόγω ζήτημα δύο πηγές που απέχουν μεταξύ τους περίπου έναν ολόκληρο αιώνα: βλ. Klauwell (ό.π., σ. 78) και Carlin (ό.π., σ. 216).

Ως προς την *έκθεση*, κατ' αρχάς, της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, ενώ μέχρι το 1780 περίπου δεν υφίσταται κάτι το αξιοσημείωτο, στην κατ' εξοχήν κλασική περίοδο παρατηρείται ότι οι Haydn και Beethoven πρωτίστως, αλλά και ο Mozart δευτερευόντως, αποφεύγουν γενικά την χρήση καταληκτικών θεματικών ιδεών, προκειμένου μετά τις πλάγιες θεματικές ιδέες να μπορούν να επανέλθουν κατά τρόπον πιο άμεσο στην αρχική τονικότητα με την έναρξη της *επανεκθέσεως*. Η επαναφορά αυτή επιτυγχάνεται κατά κανόνα με ένα συνδεδειγμένο πέρασμα σχετικά περιορισμένης εκτάσεως, όπου η δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* επαναπροσδιορίζεται λειτουργικά ως δεσπόζουσα της αρχικής μείζονος τονικότητας ή λαμβάνει χώραν μια σύντομη μετατροπική επαναπροσέγγιση της αρχικής ελάσσονος τονικότητας. Παρ' όλα αυτά, ο Haydn ενίοτε δεν χρησιμοποιεί κανένα μέσο διαμεσολάβησης ανάμεσα στην κατάληξη της *εκθέσεως* και την έναρξη της *επανεκθέσεως*, ενώ σε μια μεμονωμένη περίπτωση (opus 9 αρ. 3 / Hob. III: 21) ολοκληρώνει απρόσμενα το συνδεδειγμένο πέρασμα προς την *επανεκθεση* με μια πτώση στην δεσπόζουσα της σχετικής ελάσσονος· ο Beethoven, επίσης, ενσωματώνει ορισμένες φορές την μετατροπική αυτή λειτουργία στην κατάληξη του πλαγίου θεματικού υλικού της *εκθέσεως*. Εφ' όσον πάντως ένα συνδεδειγμένο πέρασμα προς την *επανεκθεση* υφίσταται, τότε αυτό μπορεί εν γένει να βασίζεται είτε σε θεματικά-μοτιβικά στοιχεία της *εκθέσεως* (προερχόμενα από οποιοδήποτε σημείο της, αλλά ως επί το πλείστον από την έναρξη και την κατάληξή της) είτε ακόμη σε νέο υλικό· τα όποια περιεχόμενα του συνδεδειγμένου περάσματος, εξ άλλου, συνήθως υπόκεινται σε μια συνοπτική (εν είδει αλυσίδος με ενδεχόμενη ρευστοποίηση) αναπτυξιακή διαδικασία.

Μέχρι το 1780 περίπου, ο αρμονικός σχεδιασμός της *επανεκθέσεως* – αλλά και της *coda*, που κατά την “προκλασική” αυτή περίοδο συναντάται πολύ συχνότερα στις σονάτες χωρίς *επεξεργασία* παρά στις τριμερείς σονάτες – αρκείται στην παγίωση της αρχικής τονικότητας με ελάχιστες ενδιάμεσες αρμονικές παρεκκλίσεις (συνήθως προς το περιβάλλον της υποδεσπόζουσας στα έργα του Mozart) ή μικρές παρεμβολές στον αντίθετο τρόπο· μια πληθωρική τονική περιπλάνηση, όπως αυτή της μεταβάσεως του *κουαρτέττου* opus 17 αρ. 5 / Hob. III: 29 του Haydn, συνιστά ασφαλώς εξαιρετική περίπτωση για τα δεδομένα της εποχής. Τουναντίον, από εκεί και ύστερα, οι *επανεκθέσεις* των μορφών σονάτας χωρίς *επεξεργασία* ακολουθούν σε γενικές γραμμές την παράλληλη εξέλιξη της τρίτης μακροδομικής ενότητας του τριμερούς τύπου σονάτας, προσεγγίζοντας ενίοτε ακόμη και ορισμένες ιδιαιτερότητές της, όπως της εσφαλμένης τροπικής έναρξης του κυρίου θέματος (Haydn, opus 76 αρ. 4 / Hob. III: 78) ή της εσφαλμένης τονικής έναρξης του κυρίου (Beethoven, opus 130) είτε του πλαγίου θέματος (Beethoven, opus 93). Επιπλέον δε, ο αρμονικός σχεδιασμός της *επανεκθέσεως* σε ορισμένες μορφές σονάτας χωρίς *επεξεργασία* του Beethoven της δεκαετίας του 1790 (opus 1 αρ. 2, opus 9 αρ. 1 και 2) υπερβαίνει τις πλέον ιδιόζουσες περιπτώσεις *επανεκθέσεων* του τριμερούς τύπου σονάτας, καθ' ότι εδώ πλέον η *επανεκθεση* αποτυγχάνει τελικά να αποκαταστήσει την αρχική τονικότητα και μεταβιβάζει την θεμελιώδη αυτή δομική της υποχρέωση στην μετέπειτα *coda*· περαιτέρω, στο αργό μέρος της μεταγενέστερης σονάτας opus 81a, η επικέντρωση της *επανεκθέσεως* συνολικά στην περιοχή της υποδεσπόζουσας δημιουργεί ένα μείζον αρμονικό πρόβλημα, το οποίο ωστόσο δεν επιλύεται ούτε στην ακόλουθη *coda*-συνδεδειγμένο πέρασμα προς το επόμενο μέρος! Τέλος, παρά το γεγονός ότι η *coda* καθίσταται σχεδόν υποχρεωτική στις σονάτες χωρίς *επεξεργασία* και των τριών κλασικών μετά το 1780, μόνο κατ' εξαίρεσιν και δη σε όψιμα έργα του Beethoven (στο opus 93 και ιδίως στο opus 130) διαθέτει την δυνατότητα να προκαλέσει από μόνη της κάποια τονική αποσταθεροποίηση και κατόπιν να αποκαταστήσει οριστικά την αρχική τονικότητα.

Σε θεματικό επίπεδο, ο Haydn μέχρι το 1781 επανεκθέτει αυτούσιο το κύριο θέμα ή αντιθέτως το περικόπτει και διαμορφώνει από το υλικό του μια “δευτερεύουσα ανάπτυξη”· κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνας, εντούτοις, προβαίνει πάντοτε σε κάποια περικοπή του, χωρίς όμως η πρακτική αυτή να είναι πλέον αλληλένδετη με την μετέπειτα

εμφάνιση ενός αναπτυξιακού τμήματος. Από την άλλη πλευρά, η αποκοπή, η σύμπτυξη και η θεματική αντικατάσταση συνιστούν συνήθεις διαδικασίες τροποποίησης τόσο των μεταβατικών όσο και των πλαγίων (είτε καταληκτικών) ιδεών της *εκθέσεως* κατά την επανέκθεσή τους μέχρι το 1781, ενώ από εκεί και ύστερα επικρατεί η αντίθετη τάση, της (αναπτυξιακής ή μη) διεύρυνσης των περιεχομένων του “δευτέρου ημίσεως” της *εκθέσεως* στην ενότητα της *επανεκθέσεως*: διαχρονικά πάντως, η αυτούσια επαναφορά των θεματικών ιδεών σπανίζει στις *επανεκθέσεις* των σονατών χωρίς *επεξεργασία* του Haydn, οι οποίες εν γένει χαρακτηρίζονται από την αρκετά συχνή ενσωμάτωση αναπτυξιακών τμημάτων και την συστηματική προσπάθεια ανάπλασης του επανεκτιθέμενου υλικού. Απεναντίας, τουλάχιστον οι μισές από τις *επανεκθέσεις* των έργων του Mozart της δεκαετίας του 1770 είναι αυτούσιες, ενώ οι περιορισμένες θεματικές μεταβολές που εντοπίζονται στις υπόλοιπες είναι μεμονωμένες και σε κάθε περίπτωση μη-αναπτυξιακού τύπου. Σχετικά λίγες τροποποιήσεις του δεδομένου θεματικού υλικού ανιχνεύονται εξ άλλου και στις *επανεκθέσεις* των σονατών χωρίς *επεξεργασία* της δεκαετίας του 1780: τώρα βέβαια, ο Mozart ενσωματώνει σε ευάριθμα, αλλά ιδιαιτέρως φιλόδοξα έργα του (σε κουαρτέττα εγχόρδων και στην *συμφωνία* KV 543), τμήματα “δευτερεύουσας ανάπτυξης” του κυρίου ή του πλαγίου θεματικού υλικού, δίχως όμως να θίγει ως επί το πλείστον την δομική υπόσταση των βασικών θεματικών ιδεών της *εκθέσεως*, ενώ σε άλλες περιπτώσεις παρεμβάλλει στην εξέλιξη της *επανεκθέσεως* νέα δομικά μέλη με καινούργια θεματικά περιεχόμενα ή αναδρομές σε ήδη γνωστά στοιχεία. Οι πρακτικές αυτές μεταλαμπαδεύονται εν πολλοίς στο έργο του Beethoven, ο οποίος επανεκθέτει μεν κατά κανόνα αμετάβλητες (αν και ιδιαίτερα παρηλλαγμένες στην επιφάνειά τους) τις κύριες και πλάγιες θεματικές ιδέες, αλλά από την άλλη πλευρά επιφέρει σημαντικές τροποποιήσεις στα δευτερεύοντα – μεταβατικά και καταληκτικά – στοιχεία: η “δευτερεύουσα ανάπτυξη” βρίσκει παρ’ όλα αυτά σπάνια εφαρμογή στις *επανεκθέσεις* του, όσο εντυπωσιακή και αν είναι η εκτενής εμβόλιμη σχετική περίπτωση του *κουαρτέττου* opus 18 αρ. 3.

Η *coda* δεν είναι απαραίτητη για τις σονάτες χωρίς *επεξεργασία* του Haydn, αν και μετά το 1781 είναι γεγονός ότι καθιερώνεται στον δομικό αυτόν τύπο, όπου και εμφανίζεται πολύ πιο συχνά απ’ ό,τι στα αργά μέρη σε τριμερή μορφή σονάτας της ίδιας περιόδου: σε γενικές γραμμές είναι μάλλον σύντομη και μπορεί να βασίζεται στα περιεχόμενα του συνδεδετικού περάσματος προς την *επανεκθεση*, στο υλικό του κυρίου θέματος ή – ιδίως σε ώριμες και όψιμες συνθέσεις – σε έναν συνδυασμό επιλεγμένων μοτιβικών στοιχείων από διαφορετικά σημεία των δύο βασικών μακροδομικών ενοτήτων. Στα έργα του Mozart, η διαμόρφωση μιας *coda* (ενίοτε όμως και ενός συνδεδετικού περάσματος προς το επόμενο μέρος ή μόνο μιας σύντομης καταληκτικής προέκτασης της *επανεκθέσεως*) φαίνεται ότι προέκυψε αρχικά από την εφαρμογή της κυκλικής επαναφοράς των περιεχομένων του συνδεδετικού περάσματος μετά την ολοκλήρωση της *επανεκθέσεως*. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1770, ωστόσο, η προσθήκη μιας *coda* καθίσταται σχεδόν αυτονόητη για τον Mozart και το υλικό της βασίζεται πλέον πρωτίστως στο κύριο θέμα, δευτερευόντως στα περιεχόμενα του συνδεδετικού περάσματος προς την *επανεκθεση* και ενίοτε στον συνδυασμό των παραπάνω με νέες καταληκτικές φιγούρες. Παρ’ όλα αυτά, μια εκτενής και σημαντική – αφ’ εαυτής αλλά και για την συνολική μακροδομική ισορροπία – *coda*, όπως αυτή της *συμφωνίας* KV 543 του Mozart, παρουσιάζεται μόνο κατ’ εξαίρεσιν στην μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* πριν τον Beethoven. Ο τελευταίος, άλλωστε, είναι ο μόνος ουσιαστικά εκ των τριών κλασικών που προοδευτικά εξελίσσει την *coda* σε υποκατάστατο της *επεξεργασίας* στον συγκεκριμένο δομικό τύπο, αφιερώνοντας συχνά σε αυτήν πολύ μεγάλη έκταση (ακόμη και ίση ή λίγο μεγαλύτερη της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως*) και προπάντων αναπτύσσοντας εντός της υλικό από το κύριο θέμα είτε από το συνδεδετικό πέρασμα, ως επί το πλείστον, σε συνδυασμό και με νέα στοιχεία ή (σπανιότερα) με αναφορές σε πλάγιες θεματικές ιδέες και σε δευτερεύοντα μοτιβικά περιεχόμενα της *εκθέσεως*.

Ο μεικτός δομικός τύπος της σονάτας-ρόντο εφαρμόστηκε μόνο κατ' εξαίρεσιν σε αργά μέρη των Haydn και Beethoven, τα οποία χρονολογικά τοποθετούνται στα μέσα των δεκαετιών του 1780 (*κοντσέρτο* Hob. VIIh: 1), του 1790 (*σονάτα* Hob. XVI: 51 / WU 61) και του 1800 (*συμφωνία* opus 60), αντιστοίχως. Στα μέρη αυτά καμμιά μακροδομική ενότητα δεν επαναλαμβάνεται. Η *έκθεση* οργανώνεται μέχρι ενός σημείου κατά τα συνήθη δεδομένα της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, περιλαμβάνοντας δηλαδή συνδυαστικό πέρασμα προς την – σύμφωνη με την αρχή του ρόντο – επαναφορά του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα, η οποία είναι αυτούσια από δομικής επόψεως, τόσο στον Haydn, όσο και στον Beethoven κατ' ουσίαν. Από την άλλη πλευρά, η *επεξεργασία* και η *επανεκθεση* που ακολουθούν οργανώνονται κατά τις προδιαγραφές του τριμερούς τύπου σονάτας της εκάστοτε περιόδου, χωρίς να υφίσταται σε αυτές κάτι το αξιοσημείωτο. Τέλος, αν παρακάμψουμε στο σημείο αυτό το καταληκτικό *ritornello* κοντσέρτου του Hob. VIIh: 1, πραγματική *coda* υφίσταται μόνο στην περίπτωση του αργού συμφωνικού μέρους του Beethoven (opus 60), όπου μάλιστα εμπεριέχεται μια συνοπτική αναδρομή στο κύριο θέμα.

Διαφορετικού τύπου μεικτές μορφές σονάτας προέκυψαν επίσης σε ορισμένες ιδιαίζουσες και άκρως “πειραματικού” χαρακτήρος περιπτώσεις αργών μερών των Haydn και Mozart. Τα τρία ιδιόμορφα δείγματα σονάτας του Haydn εντοπίζονται – καθόλου τυχαία – στα είδη του κουαρτέτου εγχόρδων και της συμφωνίας και έχουν συντεθεί όλα περί το 1770. Στο opus 9 αρ. 2 / Hob. III: 20, έπειτα από ένα εισαγωγικό τμήμα, εμφανίζεται μία *έκθεση* σονάτας με την τροποποιημένη επανάληψή της καθώς και μια δεύτερη “επανεκθεσιακή” ενότητα, η οποία ωστόσο δεν κατορθώνει να εκπληρώσει τις προδιαγραφές ούτε της διμερούς μορφής σονάτας αλλά ούτε και της *επανεκθέσεως* της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία*. Το αργό τελικό μέρος της *συμφωνίας* Hob. I: 45 αποτελείται από μία *έκθεση* και δύο *επανεκθέσεις* (μία “αντικατοπτρική” και μία “διευρυμένη”), οι οποίες επιπλέον τίθενται σε διαφορετική τονική βάση και διαμεσολαβούνται από ένα αναπτυξιακό-μετατροπικό πέρασμα. Στο αργό μέρος του opus 20 αρ. 2 / Hob. III: 32, εξ άλλου, δύο διαφορετικές *εκθέσεις* οδηγούνται σε μία κοινή *επεξεργασία*, αλλά στερούνται *επανεκθέσεως*! Από την πλευρά του, ο Mozart υπερβαίνει τους καθιερωμένους δομικούς τύπους σονάτας – επίσης ολωσδιόλου τυχαία – σε δύο αργά μέρη κοντσέρτων για πιάνο που έγραψε κατά το πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1780. Στην περίπτωση του KV 449, κατ' αρχάς, η σολιστική *έκθεση* επαναλαμβάνεται τροποποιημένη αλλά και σε διαφορετική τονική βάση (παραπέμποντας έτσι και σε μια *επεξεργασία* τριμερούς μορφής σονάτας), προτού ακολουθήσει η *επανεκθεση*: ως εκ τούτου, δημιουργείται ένα δομικό υβρίδιο μεταξύ τριμερούς σονάτας και σονάτας χωρίς *επεξεργασία*. Στο αργό μέρος του KV 467, τέλος, της σολιστικής *εκθέσεως* έπεται μια δεύτερη μακροδομική ενότητα που συνενώνει χαρακτηριστικά δεύτερης ενότητας του διμερούς τύπου σονάτας και “αντικατοπτρικής επανεκθέσεως” του τριμερούς τύπου: στην πραγματικότητα βέβαια, αμφότεροι οι δομικοί αυτοί τύποι σονάτας αλληλο-υπονομεύονται.

Οι επιμέρους μεικτοί δομικοί τύποι σονάτας κοντσέρτου καλλιεργήθηκαν σε αργά μέρη έργων των Haydn, Mozart και Beethoven μέχρι την δύση του 18^{ου} αιώνας, αλλά είναι γεγονός ότι μετά το 1780 περίπου εμφανίζονταν ολοένα και πιο σπάνια, έως ότου τελικά εγκαταλείφθηκαν στις αρχές του 19^{ου} αιώνας. Η βασική τριμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου αξιοποιήθηκε κατά κύριον λόγο από τον Mozart, πρωτίστως σε κοντσέρτα της δεκαετίας του 1770 και πολύ λιγότερο κατά την δεκαετία του 1780· στον Haydn, τουναντίον, η ίδια μορφή κάνει την εμφάνισή της σε ολιγάριθμα αργά μέρη των δεκαετιών του 1760 και του 1780, ενώ στον Beethoven δεν υφίσταται καθόλου.

Στα αργά μέρη σε τριμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου τα *ritornelli* είναι συνήθως τρία. Το εναρκτήριο περιλαμβάνει κατά κανόνα τόσο το κύριο θέμα όσο και μία τουλάχιστον πλάγια είτε καταληκτική θεματική ιδέα, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις ενδέχεται

να ενσωματώνει ακόμη και μεταβατικό υλικό είτε υλικό προετοιμασίας της σολιστικής καντέντσας ή, αντιθέτως, να περιορίζεται μονάχα στο κύριο θέμα· σε όλες πάντως τις πραγματώσεις του τριμερούς τύπου σονάτας κοντσέρτου σε μέρη αργής χρονικής αγωγής, το εναρκτήριο *ritornello* παραμένει καθ' όλην την διάρκειά του στην αρχική τονικότητα. Το ενδιάμεσο δεύτερο *ritornello* εισάγεται στην δευτερεύουσα τονικότητα μετά την περάτωση της σολιστικής *εκθέσεως* και λειτουργεί ως ορχηστρική κατακλείδα της (ο Mozart, βέβαια, σε ορισμένες περιπτώσεις το αξιοποιεί και ως μετατροπικό πέρασμα προς την *επεξεργασία* ή ακόμη και ως ορχηστρική έναρξη της δεύτερης αυτής μακροδομικής ενότητας)· το υλικό του, εξ άλλου, συνήθως προέρχεται από το εναρκτήριο *ritornello*, ενίοτε όμως ανάγεται σε ιδέες της σολιστικής *εκθέσεως* ή σε νέα θεματικά περιεχόμενα. Το καταληκτικό *ritornello* εμφανίζεται μετά την σολιστική *επανεκθεση*: στον Haydn ακολουθεί πάντοτε την σολιστική καντέντσα και ως εκ τούτου περιορίζεται στον ρόλο της κατακλείδας της *επανεκθέσεως*, επαναφέροντας το πλάγιο ή καταληκτικό θεματικό υλικό του εναρκτήριου *ritornello*· στον Mozart, αντιθέτως, το καταληκτικό *ritornello* αναλαμβάνει σχεδόν πάντοτε αφ' ενός μεν την ορχηστρική προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας (ως επί το πλείστον με υλικό από τα προηγούμενα *ritornelli*) και αφ' ετέρου την ορχηστρική κατακλείδα της *επανεκθέσεως* ή – σε κοντσέρτα της δεκαετίας του 1780 – της *coda* ολόκληρου του μέρους (με υλικό από το εναρκτήριο *ritornello* ή βασιζόμενο στα περιεχόμενα του – λειτουργικά αναλόγου προς αυτό – ενδιάμεσου *ritornello*).

Η προσθήκη τέταρτου *ritornello* είναι αρκετά σπάνια στα αργά μέρη σε τριμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου: εντοπίζεται συγκεκριμένα στα KV 186e / 191 και KV 246 του Mozart καθώς και στο Hob. XVIII: 11 του Haydn, επιτελώντας τον ρόλο της “τριπλής επαναφοράς” στην έναρξη της *επανεκθέσεως* (ενδεχομένως όμως και μιας σύντομης ορχηστρικής προετοιμασίας της). Από την άλλη πλευρά, στο ύστατο δείγμα αργού μέρους σε τριμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου του κλασικισμού (Mozart, KV 503) δεν υφίσταται πλέον κανένα ενδιάμεσο *ritornello* και έτσι απομένουν μόνο το εναρκτήριο και το καταληκτικό (με λειτουργία *coda*) που πλαισιώνουν τις τρεις σολιστικές ενότητες. Άκρως ιδιαίζουσα, επίσης, είναι η απουσία εναρκτήριου *ritornello* στο KV 285e / 315 του Mozart. Σε μια μεμονωμένη περίπτωση τριμερούς σονάτας κοντσέρτου (Haydn, Hob. XVI: 19 / WU 30), τέλος, τα *ritornelli* είναι μεν τρία, αλλά βασίζονται σε αμιγώς “ορχηστρικές” θεματικές ιδέες, οι οποίες διακρίνονται ξεκάθαρα από το υλικό των σολιστικών ενοτήτων, σύμφωνα δηλαδή με την παλαιότερη συνθετική λογική της “μορφής *ritornello*” του μπαρόκ· επιπλέον, εδώ το ενδιάμεσο *ritornello* αναλαμβάνει διττή λειτουργία, ως ορχηστρική κατακλείδα της *εκθέσεως* και – κατά κύριον λόγο – ως ορχηστρική έναρξη της *επεξεργασίας*.

Ο διμερής τύπος σονάτας κοντσέρτου χρησιμοποιήθηκε ως επί το πλείστον από τον Haydn κατά τις δεκαετίες του 1750 και του 1760, ενώ στην συνέχεια βρήκε περιορισμένη εφαρμογή μόνο σε κοντσέρτα του Mozart (της δεκαετίας του 1770) και του Beethoven (στα μέσα της δεκαετίας του 1780). Στα έργα του Haydn, τα *ritornelli* μπορούν να είναι από δύο έως τέσσερα: α) εάν είναι μόνο δύο, τότε λειτουργούν ως ορχηστρικός “πρόλογος” και “επίλογος”, αρχικά χωρίς να αλληλεπιδρούν σε θεματικό επίπεδο με τις σολιστικές ενότητες (Hob. XIV: 11 και Hob. VIIa: 1), αργότερα όμως βασιζόμενα εν μέρει (Hob. XVIII: 3) ή καθ' ολοκληρίαν πλέον (Hob. VIIa: 4) σε θεματικές ιδέες που έπειτα αξιοποιούνται και στις σολιστικές ενότητες· β) σε περίπτωση που υφίστανται τρία *ritornelli*, το εναρκτήριο μπορεί να περιλαμβάνει το σύνολο σχεδόν του θεματικού υλικού του μέρους (Hob. XVIII: 1) ή μόνο το κύριο θέμα και ελάχιστα δευτερεύοντα μοτίβα (Hob. XVIII: 2), το ενδιάμεσο *ritornello* λειτουργεί ως κατακλείδα της *εκθέσεως* και ενδεχομένως ως προετοιμασία της ακόλουθης σολιστικής ενότητας (αντλώντας πάντοτε υλικό από το εναρκτήριο *ritornello*), ενώ το καταληκτικό χρησιμεύει στην επανεκθεση πλαγίων και καταληκτικών ιδεών ή απλώς προετοιμάζει την σολιστική καντέντσα και έπειτα ολοκληρώνει το μέρος με σολιστικό αλλά και νέο υλικό· γ) τέσσερα *ritornelli* εντοπίζονται μόνο στο Hob. XVIII: 6, όπου τα

ορχηστρικά αυτά τμήματα παισιώνουν και παρεμβάλλονται ανάμεσα στις δύο σολιστικές ενότητες αλλά και ανάμεσα στο “αναπτυξιακό” και το “επανεκθεσιακό” τμήμα της δεύτερης, με αμιγώς “ορχηστρικό” υλικό κατά το μπαροκικό πρότυπο κοντσέρτου. Ο Mozart χρησιμοποιεί τρία ritornelli στα διμερή KV 186E / 190 και KV 320d / 364, με περιεχόμενα και λειτουργίες ανάλογα εκείνων στα αργά μέρη κοντσέρτων σε τριμερή μορφή σονάτας. Ο Beethoven, τέλος, εισάγει στο νεανικό WoO 4 τρία ritornelli, τα οποία ωστόσο καλούνται με νέο κάθε φορά υλικό να διαμορφώσουν μια ορχηστρική “εισαγωγή”, μια διαμεσολάβηση ανάμεσα στις δύο σολιστικές ενότητες καθώς και μια προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας με ορχηστρικό “επίλογο” (ή *coda*), αντιστοίχως.

Η μορφή σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία* εισήχθη για πρώτη φορά από τον Haydn σε ορισμένα αργά μέρη κοντσέρτων της δεκαετίας του 1760, αλλά από εκεί και ύστερα καλλιεργήθηκε κυρίως από τον Mozart (από τα μέσα της δεκαετίας του 1770 έως το πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1780)· τα τελευταία δείγματα αυτού του τύπου ανιχνεύονται πάντως σε μεμονωμένα έργα του Haydn (στα μέσα της δεκαετίας του 1780) και του Beethoven (στην δεκαετία του 1790). Ο Haydn αντιμετωπίζει τα δύο ή τρία ritornelli ποικιλοτρόπως: σε όλες τις σχετικές περιπτώσεις, το εναρκτήριο ritornello περιέχει το κύριο θέμα και συχνά πλάγιες είτε καταληκτικές ιδέες ή αμιγώς ορχηστρικό καταληκτικό υλικό· το καταληκτικό ritornello ενίοτε αναλαμβάνει την προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας, ενώ πάντοτε ολοκληρώνει την σύνθεση με μια αναδρομή στο καταληκτικό υλικό του εναρκτήριου ritornello εν είδει *coda* ή κατακλείδας της *επανεκθέσεως*: σε περίπτωση δε που υφίσταται και τρίτο, ενδιάμεσο ritornello, αυτό βασίζεται σε ιδέες του εναρκτήριου και λειτουργεί ως κατακλείδα της *εκθέσεως* (Hob. VIIId: 3) είτε ενσωματώνει επιπροσθέτως ένα συνδεδετικό πέρασμα προς την *επανεκθεση* (Hob. VIIA: 3 και Hob. VIIh: 2). Από την πλευρά τους, οι Mozart και Beethoven παρουσιάζουν πάντοτε το κύριο θέμα στο εναρκτήριο ritornello, αλλά αποφεύγουν κάθε αναφορά σε πλάγια, μεταβατικά και καταληκτικά θεματικά στοιχεία (εν αντιθέσει προς την πλειονότητα των τριμερών μορφών σονάτας κοντσέρτου)· ως εκ τούτου, το ενδιάμεσο ritornello, στις περιπτώσεις βεβαίως που εμφανίζεται μετά την *έκθεση*, βασίζεται κατά κανόνα σε “σολιστικό” ή σε νέο υλικό και λειτουργεί αποκλειστικά ως συνδεδετικό πέρασμα προς την *επανεκθεση* (Mozart, KV 238, KV 387a / 413 και KV 387b / 415· Beethoven, opus 19) είτε – κατ’ εξαίρεσιν – επεκτείνεται για τις ανάγκες μιας “τριπλής επαναφοράς” (Mozart, KV 285d / 314), ενώ το καταληκτικό ritornello αφ’ ενός μεν προετοιμάζει ως επί το πλείστον την σολιστική καντέντσα (με “ορχηστρικά” ή “σολιστικά” στοιχεία) και αφ’ ετέρου ολοκληρώνει το εκάστοτε μέρος με μια *coda* (η οποία συνήθως βασίζεται στο υλικό του κυρίου θέματος).

Κατά την δεκαετία του 1780, εξ άλλου, εμφανίσθηκαν και ορισμένοι ασυνήθιστοι τύποι σονάτας κοντσέρτου σε αργά μέρη των Haydn και Mozart. Στην περίπτωση της σονάτας-ρόντο Hob. VIIh: 1 του Haydn διακρίνονται τρία ritornelli: το εναρκτήριο περιλαμβάνει το κύριο θέμα και μια καταληκτική ιδέα, υλικό που αργότερα επανέρχεται τόσο στο ενδιάμεσο ritornello (που ενσωματώνεται στην έναρξη της *επεξεργασίας*) όσο και στο καταληκτικό (που λειτουργεί ως *coda*). Η ιδιάζουσα μορφή σονάτας κοντσέρτου KV 449 του Mozart διαθέτει τέσσερα ritornelli, εκ των οποίων το εναρκτήριο παρουσιάζει ολόκληρο το κύριο θέμα, ενώ τα υπόλοιπα τρία βασίζονται σε αποσπασματικές παραθέσεις και επεκτάσεις του πρωτογενούς αυτού υλικού και λειτουργούν αντιστοίχως ως ορχηστρική έναρξη της δεύτερης σολιστικής ενότητας, ως “τριπλή επαναφορά” στην έναρξη της *επανεκθέσεως* και ως *coda*. Τουναντίον, στην άλλη ιδιάζουσα μορφή σονάτας κοντσέρτου του Mozart (KV 467), πέραν του πληθωρικού σε θεματικά περιεχόμενα εναρκτήριου ritornello, υφίστανται μονάχα σύντομες ορχηστρικές παρεμβολές σε αλληπάλληλες σολιστικές ενότητες.

Οι σολιστικές ενότητες ακολουθούν κατά περίπτωση τις προδιαγραφές των απλών δομικών τύπων της τριμερούς σονάτας, της διμερούς σονάτας και της σονάτας χωρίς *επεξεργασία* (αν δεν πρόκειται για τις τρεις ιδιάζουσες περιπτώσεις σονάτας κοντσέρτου που

έχουν προαναφερθεί). Στην σολιστική *έκθεση* οποιουδήποτε τύπου σονάτας κοντσέρτου, ειδικότερα, οι κύριες, μεταβατικές και πλάγιες θεματικές ιδέες του εναρκτήριου *ritornello* εΐθισται να παραλλάσσονται από τα σολιστικά όργανα, ιδίως προς την κατεύθυνση της διεύρυνσής τους, και φυσικά να προστίθενται νέα στοιχεία, με χαρακτηριστικότερη περίπτωση τα σολιστικά “περάσματα” προς το τέλος της πρώτης αυτής σολιστικής ενότητας. Ο Mozart, εντούτοις, σε ορισμένα κοντσέρτα του θέτει στο περιθώριο το πλάγιο (είτε – σε εξαιρετικές περιπτώσεις – το κύριο ή το μεταβατικό) θεματικό υλικό του εναρκτήριου *ritornello* και παρουσιάζει στην θέση του νέες σολιστικές ιδέες. Η ορχήστρα περιορίζεται στην *έκθεση* σε συνοδευτικό ρόλο ως επί το πλείστον· σύντομες “ορχηστρικές παρεμβολές” λαμβάνουν χώραν πρωτίστως στην πτωτική ολοκλήρωση του κυρίου θέματος ή πριν την είσοδο του πλάγιου θεματικού υλικού, το οποίο όμως ενίοτε εκφέρεται με μερικές διαλογικές εναλλαγές ανάμεσα στα σολιστικά όργανα και την ορχήστρα (ή, τουλάχιστον, ένα τμήμα της). Αυτό το στοιχείο του διαλόγου εμφανίζεται κατά προτίμηση και στην *επεξεργασία* της τριμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου ή, λιγότερο συχνά, στο πλαίσιο της δεύτερης σολιστικής ενότητας του διμερούς τύπου σονάτας κοντσέρτου. Η *επανεκθεση*, από την άλλη πλευρά, βασίζεται κατά κύριον λόγο στα θεματικά περιεχόμενα της *εκθέσεως*, τα οποία εδώ επανέρχονται δομικώς αυτούσια ή τροποποιημένα κατά το μάλλον ή ήττον. Επιπροσθέτως βέβαια, ο Mozart συνηθίζει εδώ να αποκαθιστά όσες θεματικές ιδέες του εναρκτήριου *ritornello* είχαν προηγουμένως αγνοηθεί στην σολιστική *έκθεση*: έτσι, στην *επανεκθεση* οι ορχηστρικές αυτές ιδέες συνήθως αντικαθιστούν με την σειρά τους τα σολιστικά λειτουργικά τους υποκατάστατα (της *εκθέσεως*), είτε – σπανιότερα – επανέρχονται από κοινού με αυτά διευρύνοντας σημαντικά τα επιμέρους δομικά μέλη της *επανεκθέσεως*. Σε αρκετές *επανεκθέσεις* και των τριών συνθετών, εξ άλλου, είναι χαρακτηριστική η ενίσχυση του ρόλου της ορχήστρας έναντι των σολιστικών οργάνων (σε σχέση με την *έκθεση*), όπως π.χ. υποδεικνύει ο αρκετά συνηθισμένος ενορχηστρωτικός εμπλουτισμός της επαναφοράς του κυρίου θέματος (η συγκεκριμένη πρακτική δεν πρέπει ασφαλώς να συγχέεται με την περίπτωση της “τριπλής επαναφοράς”).

Σταδιακώς όμως, η σημασία της λειτουργικής εναλλαγής ανάμεσα στο ορχηστρικό σώμα και τα σολιστικά όργανα περιορίσθηκε και ως εκ τούτου τα αργά μέρη των κοντσέρτων του κλασικισμού οδηγήθηκαν τελικά στην άμβλυση της αντιπαράθεσης των ορχηστρικών τμημάτων (*tutti*) προς τις σολιστικές ενότητες (*solo*) και στην στενότερη διασύνδεσή τους. Η εξέλιξη αυτή τεκμηριώνεται από πολλές διαφορετικές συνθετικές επόψεις, όπως κατ’ αρχάς από το γεγονός ότι οι περιπτώσεις αργών μερών κοντσέρτων, στα οποία το υλικό των *ritornelli* είναι τελείως διαφορετικό από τις θεματικές ιδέες των σολιστικών ενοτήτων (σύμφωνα με την παλαιότερη πρακτική του μπαρόκ), περιορίζονται ουσιαστικά σε ολιγάριθμα δείγματα έργων του Haydn των δεκαετιών του 1750 και του 1760 – το σχεδόν αντίστοιχο φαινόμενο στο μεταγενέστερο WoO 4 του Beethoven, τουναντίον, οφείλεται αποκλειστικά στις συνθετικές αδυναμίες του νεαρού τότε δημιουργού. Παράλληλα δε, σε κοντσέρτα του Haydn ιδίως της δεκαετίας του 1760 αλλά και του 1780, παρατηρείται ότι τα σολιστικά όργανα συμπράττουν ενίοτε με την ορχήστρα σε ορισμένα *ritornelli* (XVIII: 4, Hob. VIIh: 1 και 2) ή αναλαμβάνουν καίριες δομικές λειτουργίες, όπως κατά κανόνα της προετοιμασίας της σολιστικής τους καντέντσας ή ενίοτε του συνδετικού περάσματος προς την *επανεκθεση* της μορφής σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία* (Hob. VIId: 3). Από το 1775 και έπειτα, εξ άλλου, ο Mozart όχι μόνον ενστερνίζεται αλλά και επεκτείνει τέτοιου είδους πρακτικές στα αργά μέρη των κοντσέρτων του: τα σολιστικά όργανα συχνά πλέον ενσωματώνονται στο ενδιάμεσο είτε στο καταληκτικό *ritornello*, αναλαμβάνουν πλήρως το συνδετικό πέρασμα προς την *επανεκθεση* της μορφής σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία* (KV 218, KV 297c / 299 και KV 459), διαμορφώνουν μια τελική σολιστική *coda* στην τριμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου (KV 216, KV 285c / 313 και KV 285e / 315) ή στην υβριδική μορφή σονάτας κοντσέρτου του KV 467, είτε ακόμη καθιστούν σολιστική ως επί το

πλείστον την προετοιμασία της καντέντσας τους. Η είσοδος πάντως των σολιστικών οργάνων λίγο πριν την ολοκλήρωση του εναρκτήριου *ritornello* συναντάται μόνο στα *κοντσέρτα* Hob. VIIh: 1 του Haydn και *opus 19* του Beethoven. Επιπροσθέτως, η σολιστική καντέντσα, ενώ υπήρξε σήμα κατατεθέν των αργών μερών σε μορφές σονάτας κοντσέρτου από τα μέσα του 18^{ου} αιώνας μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1780, μετά το 1783 εμφανίζεται πλέον μόνο κατ' εξαιρέσιν στους Haydn (Hob. XVIII: 11) και Mozart (KV 453): η εξάλειψή της συνιστά ασφαλώς άλλη μια κατάκτηση προς την άρση των αντιθέσεων *tutti – solo* στα αργά μέρη σε μορφές σονάτας κοντσέρτου, όπως εύγλωττα μαρτυρεί και η αποτυχία του σολίστα να αυτοσχεδιάσει μια γνήσια καντέντσα (εξαιτίας των επανειλημμένων παρεμβάσεων της ορχήστρας) στο ύστατο σχετικό δείγμα της κλασικής περιόδου (Beethoven, *opus 19*)! Σκόπιμο επίσης θα ήταν να επισημανθεί στο σημείο αυτό ότι σε ορισμένα όψιμα δείγματα μορφών σονάτας κοντσέρτου των Mozart (KV 453, KV 459) και Beethoven (*opus 19*), το εναρκτήριο *ritornello* εμπεριέχει θεματικό υλικό που ουδέποτε επανεμφανίζεται στην εξέλιξη του αργού μέρους: η πρακτική αυτή, ωστόσο, δεν συμβάλλει πλέον στην ενίσχυση της λειτουργικής αντιπαράθεσης του ορχηστρικού αυτού τμήματος προς την ακόλουθη σολιστική ενότητα, αλλά κατ' ουσίαν στον περιορισμό αυτής καθ' εαυτής της λειτουργικής αξίας του εναρκτήριου *ritornello* στο πλαίσιο της μακροδομής, με τον εν μέρει μετασηματισμό του σε ουδέτερο “εισαγωγικό” τμήμα (παρ' όλα αυτά, ο προσφιλής για πολλούς θεωρητικούς του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνας χαρακτηρισμός του εναρκτήριου *ritornello* ως “ορχηστρικής εισαγωγής” ή “πρελουδίου” δεν έχει καμμία απολύτως θέση στο κλασικό κοντσέρτο). Από την άλλη πλευρά όμως, είναι γεγονός ότι η παρακμή των μεικτών δομικών τύπων σονάτας κοντσέρτου έχει ήδη ολοκληρωθεί πριν τον οριστικό παραγκωνισμό των μορφών σονάτας από τα αργά μέρη του είδους του κοντσέρτου, όπως φανερώνει η πλήρης ενσωμάτωση ορισμένων υπολειμμάτων των μεικτών δομικών τύπων σονάτας κοντσέρτου στην απλή μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* του αργού μέρους της *symphonie concertante* Hob. I: 105 του Haydn.