

dr Jolanta Bauman-Szulakowska
(AM Katowice)

Adolf Bernhard Marx i jego teoria formy sonatowej

A. B. Marx (1795-1866), teoretyk, krytyk, wydawca, pedagog, studia kompozytorskie odbywał w Singakademie u Zeltera, doktorat uzyskał na Uniwersytecie w Marpurgu (1828). Był wykładowcą na Uniwersytecie w Berlinie od 1830 roku (na polecenie Mendelssohna). W 1824 r. założył w Berlinie czasopismo muzyczne „Allgemeine Musikalische Zeitung”, a w 1850 — zorganizował, razem z T. Kullakiem i J. Sternem słynną Berliner Musikschule (tzw. Konserwatorium Sterna), którą opuścił w 1856 r. To on wydał odkrytą *Pasję Mateuszową* (1830) i *Mszę h-moll* (1834). Z jego utworów znane jest oratorium *Mojżesz* (1844), *Requiem* (1841), napisał ponadto kantaty, dzieła fortepianowe, wydał *Księgę 235 zharmonizowanych chorałów* (1832).

Przeszedł do historii jako teoretyk formy sonatowej, jako muzykolog, którą to dziedzinę traktował jako odrębną dyscyplinę. Jego znany podręcznik *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (Lipsk, 4 tomy, 1837-1847) pomyślany był dla studentów Uniwersytetu Berlińskiego.

Dokonał tam systematyzacji i symplifikacji całej teorii sonaty, traktując formę jako obraz modelowy, co przetrwało do naszego wieku. W analizie formalnej polegał na linii melodycznej w kontraście do konstrukcji harmoniczej, determinującej metody analizy XVIII wieku. Nie kontynuował także periodycznego sposobu analizy wczesnego XIX w. (Momigny, Reicha), zwracając się w stronę akcentowania materiału tematycznego, podobnie jak Czerny. System Marxa związany jest z tematem sonaty, co stwarza sekwencyjne podejście do analizy i schematyczny ogląd formy.

To on ustalił powszechnie znany trzyczęściowy plan architektoniczny części I sonaty, jego zasługą jest wprowadzenie terminu „forma sonatowa” do opisu wewnętrznej struktury tego

utworu. Jego autorstwa jest także pojęcie „rondo sonatowe”, on rozróżniał postać formy sonatowej i sonaty jako cyklu, formy sonatowej i zasady rondo, to jego wreszcie konceptem było skodyfikowanie podstawowego ciągu tonalnego w przebiegu formy sonatowej z odmianami. Ten ustabilizowany przez niego i Czernego podręcznikowy, modelowy wzór formy sonatowej pozostał, być może aż do momentu pojawienia się trylogii W. S. Newmana, fundamentem tzw. szkolnej teorii analizy, aczkolwiek on sam zdawał sobie sprawę z istnienia wielu wariantów opisywanych przez siebie zjawisk.

To Marx określił przebieg sily kinetycznej w sonacie, przydając poszczególnym jej segmentom właściwości: *Ruhe* (I i III) oraz *Bewegung* (II). Razem ze swoim współpracownikiem Heinrichem Birnbachem sprecyzował po raz pierwszy cechy t. II, opisał właściwości przetworzenia i reprzyzy. Dynamiczny charakter formy sonatowej zbudował na podstawie aksjomatu dualizmu formy sonatowej i wskazanej przez siebie usuwanej już dziś symboliki tematu w kategoriach przeciwstawieństwa płci. Bazą dla rozwoju części pierwszej sonaty była dla Marxa ewolucja tematyczna — od konfliktowego przedstawienia tematu, przez jego pogłębienie w przetworzeniu i rozwiązanie w reprzyzie. Wobec reliktoowego podziału dwuczęściowego u Reicha i Czernego podział Marxa ma charakter przyszłościowy. Miał jednak już do dyspozycji, podobnie jak Czerny całość sonat Beethovena i potrafił wyciągnąć wnioski z tego dokonania. Dokonując generalizacji procedur Beethovena, stworzył zespół cech normatywnych jako pomoc przy studio-waniu kompozycji i zarazem odzwierciedlił XIX-wieczny punkt widzenia formy: elementy faktury i porządku harmonicznego nie były dla niego pierwszorzędne, stanowiły skutek dominacji struktury tematycznej.

Zasady Marxa i Birnbacha ukazały się po raz

Zasady Marxa i Birnbacha ukazały się po raz pierwszy w formie artykułów w latach 1827/28 w „Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung” pod tytułem *Über die verschiedene Form grosserer Instrumentaltonstücke aller Art und deren Bearbeitung*.

Oto szczegółowe wytyczne A. B. Marxa na temat układu formy sonatowej, uwagi, będące już dzisiaj aksjomatami (wg: cz. III *Die Lehre...* 1879. V Auflage unveränderte, s. 201-340):

- sonatina traktowana jest jak V forma ronda bez segmentu środkowego,
- różnica między sonatą a sonatiną polega: na 2-segmentowości sonatiny (II zdanie poboczne jest usunięte z V formy ronda),
- drugi odcinek sonatiny zawiera: zdanie główne, poboczne, łącznik i zdanie końcowe w tonacji głównej, układ sonatiny w dwóch odcinkach jednakowy: HS SS G SZ (*Hauptsatz, Seitensatz, Gang, Schlusssatz*),
- stąd różnica między sonatą a sonatiną polega na istnieniu II zdania pobocznego w sonacie przy takiej samej strukturze obu pozostałych części (HS SS G SZ),
- Marx zakłada przypadek odwrócenia porządku zdań głównych w sonatinie oraz występowanie rozszerzenia motywicznego pomiędzy zdaniem końcowym pierwszego odcinka i powtórzeniem zdania głównego na początku drugiego odcinka,
- w moll zdanie poboczne występuje w paraleli, przy powrocie — w tonacji głównej lub w tonacji durowej, łącznik i zdanie końcowe są w dur, na końcu należy powrócić do moll,
- w drugim odcinku może wystąpić odcinek dodatkowy na Subdominancie, wejście zdania pobocznego lub jego fragmentu też może być w S,
- sonatina ma większą spójność od ronda,
- forma sonatowa (termin Marxa) ma odcinek środkowy — II zdanie poboczne i układ podobny do sonatiny: HS SS G SZ,
- odcinki pierwszy i trzeci znane są z ronda i sonatiny, najbardziej istotna jest część druga (*Theile* to poszczególne bliskie nam odcinki sonaty, nie nazywane przez Marxa ekspozycją, przetworzeniem i reprzyą, dla określenia tematów używa słowa *Satz*),
- zasadnicze wskazanie dla struktury sonaty to wspomniany już układ kinetyczny: *Ruhe — Bewegung — Ruhe*,
- Marx podkreśla jedność stylistyczną i energetyczną całej formy sonatowej jako

kontynuacja procesu rozpoczętego w IV i V formie ronda,

- dodany do sonatiny nowy odcinek ma tworzyć wspólnotę z obiema pozostałymi częściami,
- różnica między V formą ronda a sonatą polega właśnie na owej jedności, na związku owego dodanego zdania pobocznego z odcinkiem pierwszym, co nie zachodzi w rondzie,
- drugi odcinek nie ma nowej treści, może się składać z ustalonego porządku (3 tematy) lub może być dokonana selekcja materiału,
- naczelną zasadą kinetyczną sonaty to: zasada ruchu w przeciwieństwie do zasady stabilizacji w formie ronda,
- wynika z tego praca motywiczna: przeprowadzić na nowo porządek zdań — zmienione, ale poznawalne,
- odcinek środkowy wyrasta z potrzeby stworzenia większej różnorodności w stosowaniu materiału, celem jego jest doprowadzenie od końca pierwszego segmentu przez punkt organowy (na D tonacji głównej) z końca części pierwszej do wejścia trzeciego odcinka, ten segment ma być oparty na zdaniu głównym, co stoi w sprzeczności z rondem, gdzie II zdanie poboczne musi mieć inne partie motywiczne jako równowaga dla poprzednich zdań, jest zbudowane z mniejszą troską o periodyczność,
- ważna rola Subdominanty w odcinku drugim i praca modulacyjna, też tutaj ważką funkcją przypada tematowi drugiemu, który w tym odcinku przechodzi ze swojej tonacji do D tonacji głównej,
- po zdaniu końcowym może wystąpić nowe zdanie końcowe w II segmentcie (*Anhang*) z motywu zdania głównego lub zdania końcowego stanowiącego zespolenie obu części,
- drugi odcinek wprowadzony jest za pomocą samodzielnego zdania końcowego, za pomocą zdania głównego, końcowego lub nowego,
- zasadniczą część tego odcinka to opracowanie zdania głównego lub pobocznego, potem następuje segment ruchowy, będący najważniejszym elementem części środkowej razem z punktem organowym na końcu,
- istotnym zaleceniem jest równowaga części pod względem długości i treści, podob-

- nie ważne są partie przejściowe, ruchowe,
- akcent położony zostaje na twórcze opracowanie tego odcinka, na wartości artystyczne,
 - w tym momencie po raz pierwszy może pojawić się praca polifoniczna, fuga może wystąpić jako niesamodzielny składnik sonaty (o tym mówi autor szerzej w dalszej kolejności), fuga ta oparta jest na temacie głównym lub pobocznym, może też wystąpić fuga podwójna z jednym tematem w roli kontrapunktu, autor widzi też ten segment zbudowany wyłącznie na pracy polifonicznej, fugowanej,
 - punkt organowy prowadzi do trzeciego odcinka, może też mieć miejsce fugato oparte na Subdominancie,
 - trzeci segment ma charakter formy ronda, rozpoczyna się od zdania głównego, zwłaszcza jeżeli mało występował w poprzednim odcinku,
 - zdanie poboczne też jest w tonacji głównej, po nim następuje tzw. przejście (*Gang*) lub tzw. *Satzkette* (łańcuch zdań),
 - Marx dopuszcza odwrócony porządek zdań, potem następują modulacje od S przez D górną tonacji głównej,
 - autor mówi o opracowaniu tematu głównego w tym momencie, kiedy nie nastąpiło to w poprzednim odcinku,
 - w trzecim odcinku następuje obok ponownego przytoczenia znanych już zdań przejście od S przez D górną w tonacji głównej do zdania pobocznego, które również może podlegać przetworzeniu,
 - całość kończy zdanie główne,
 - rozmaite rozszerzenia i dodatki (*Anhang*) nie należą do istoty formy.
- W następnej kolejności Marx omawia formę sonatową w części wolnej, dalsze detale tej formy, formy mieszane i zespolone oraz wyjątkowe:
- w części wolnej forma sonatowa jest zminimalizowaniem regularnej postaci (bez części środkowej), czyli podobna jest do sonatiny,
 - zdanie główne może mieć 2- lub 3-częściową formę pieśni,
 - kolejna różnica między rondem a sonatą polega na roli modulacji, które w rondzie są ustabilizowane, a w sonacie zmierzają do innej tonacji, autor w tym miejscu wyraża za zalecenie większej ruchliwości postaci sonaty,
 - postępowanie do zdania pobocznego nie musi być mechaniczne — może mieć budowę toku modulacji, nowego motywu, opracowania ostatniego członu zdania głównego lub innej, poprzedniej myśli,
 - t. II ma ten sam klimat (*Stimmung*) co t. I, stanowi z nim jedność, a różni się treścią, formą i modulacjami, dlatego nazywa się *Gegensatz*, oba mają zajmować taką samą przestrzeń czasową,
 - owa jedność w różnorodności sprowadza się u Marxa do owego słynnego przeciwstawienia pierwiastka męskiego i żeńskiego (s. 282): *Maennliche* i *Weibliche*,
 - t. II ma formę zdania, budowę okresową czy 2-częściową formę pieśni (*Satzform*, *Periodenform*),
 - Marx podkreśla wolność twórcy w wyborze porządku, materiału, typu modulacji w odcinku drugim, gdzie poszczególne zdania mają być rozgraniczone, ale dopuszczone jest zmieszanie zdania głównego i pobocznego czy brak zdania pobocznego,
 - akcent położony jest na opracowanie modulacyjne w drugim odcinku,
 - Marx dzieli formy mieszane (*Mischformen*) i zespolone (*Verbundene*) na niesamodzielne (wprowadzenie, rondo sonatowe, figuracyjna i fugowana sonata) i na samodzielne (połączenie dwóch lub więcej niesamodzielnych i samodzielnych do większej całości, czyli sonaty i fantazji),
 - wprowadzenie (introdukcja) opiera się na innym zdaniu niż główne, jej rolą jest uciśnienie słuchaczy i przygotowanie tonacji zdania głównego, pomyślane jest w klimacie zdania głównego lub w kontraście do niego, ale koniecznie w tempie wolnym, co jest regułą,
 - wprowadzenie ma być wolne od modulacji i ma doprowadzić do D tonacji głównej,
 - myśl introdukcji może być załączkiem całego dzieła, zasadniczo ma funkcję poboczną do zdania głównego,
 - rondo sonatowe ma pierwszy i trzeci odcinek w takim samym rodzaju jak sonata, a odcinek drugi to powtórzenie zdania głównego, jak w III i IV formie ronda, przedłużenie (*Ansatz*) do drugiego zdania pobocznego oraz sonatowe opracowanie zdania głównego i nowego zdania,

- figuracyjne i fugowane formy sonatowe występują w drugim odcinku, kiedy pierwszy i trzeci odcinek mają charakter pieśniowy; stosowane są częściej w utworach orkiestrowych i kameralnych,
- sonata wieloczęściowa zawiera menuet lub scherzo,
- sonata o formie niezwyklej to 1-częściowa, która dla Marxa nie jest mocną formą, samodzielna,
- sonata o układzie tzw. kręgu części, np. *Sonata e-moll* op. 90 L. van Beethovena,
- autor wymienia ponadto takie swobodne formy, jak fantazja, toccata, capriccio czy potpourri.

Marx omawia ponadto w zakończeniu sonatę 3-częściową w odróżnieniu do tzw. wielkiej sonaty o poważnym artystycznym przesłaniu i o większej ilości części, ponownie akcentując różnice pomiędzy sonatą a sonatiną (sonata ma wiele samodzielnych części zespolonych w większą całość o jednolitości wyrazu, sonatina to dzieło zestawione z poszczególnych segmentów lżejszego gatunku i o bardziej ograniczonym rozszerzaniu, *beschränkterer Ausdehnung*):

- pomiędzy sonatą trzyczęściową a czteroczęściową istnieją różnice: tempa, tonacji, taktu i formy, tzn. część środkowa jest wolna, odwrotnie niż to miało miejsce w odcinkach sonaty (zasada *Ruhe — Bewegung — Ruhe*), tutaj część I ma charakter *Bewegung*; w części środkowej występuje inna tonacja niż w częściach skrajnych, w wypadku, kiedy główna tonacja jest molowa, część III ma tonację durową jednoimienną lub tonacja części środkowej może być molowa, kiedy skrajne występują w durowej; takt części I jest 4/4 (2/4, 6/8, 3/8), cz. II — 2/4, a cz. III często *alla breve* o podziale 2, 3, 4; cz. II ma formę *Liedform* w sonacie 3-częściowej, też wariacji, małej formy rondo, formy sonatowej bez segmentu środkowego, a cz. I formę sonatową, rondo, sonatiny lub fugi (rzadko),
- cz. III sonaty ma formę rondo sonatowego, formy sonatowej, rondo w III lub IV typie, rzadziej w V gatunku, czyli należy do form mieszanych, każda część sonaty ma osobną treść lub może występować jej przypomnienie w poszczególnych odcinkach,
- finał to wielkie *Schlussatz*.

Podsumowując te wskazówki, niezwykle wnikliwe i spójne, tworzące teorię formy sonatowej, podkreślić należy jeszcze raz zasadnicze elementy tych rozważań, które w swym znaczeniu sięgają już późnych XIX-wiecznych zjawisk:

- naczelną zasadą jedności sonaty, owa jedność w różnorodności,
- dwie główne reguły sonaty: regularność i wyjątkowość tej formy,
- akcentowanie energii kinetycznej sonaty, zarówno w mikrowymiarze części I (*Ruhe — Bewegung — Ruhe*), jak i całej sonaty,
- sonata zawiera u Marxa zawsze trzy tematy,
- podkreślanie wielokrotnie różnic i podobieństw pomiędzy formami, np. między sonatą a rondem, czy między sonatą a sonatiną,
- podnoszenie wagi środkowego odcinka formy sonatowej oraz jego walorów artystycznych,
- schematyczność w przedstawianiu formy sonatowej pozwala na omijanie jej stałych części, powtarzalnych, np. w sonacie i sonatinie (odcinek I jest taki sam), prawie pomijanie prezentacji III odcinka formy sonatowej (reprzyzy),
- istota ruchliwości modulacyjnej w sonacie i w ogóle zalecenie ruchliwości sonaty w pojmowaniu tego jako zalety,
- Marx nie używa terminów ekspozycja, przetworzenie i reprzyza, podobnie jak terminu *temat*, mówiąc o zdaniach (*Satz*),
- rozważanie istoty sonaty z punktu widzenia jej struktury tematycznej, motywicznej, a nie pod względem harmonicznym,
- autor nie omawia form występujących w innych częściach sonaty, odsyłając czytelnika do odpowiednich rozdziałów; wspomina jednak o spoistości całego utworu — sonata cykliczna nie istniała jeszcze wówczas (w roku I edycji rozprawy), stąd sonata dla Marxa jest jednak zbiorem różnych form, pomimo tego, że ma on świadomość jej jedności,
- Marx mówi o niemożności ostrego rozgraniczenia różnych form podobnych do siebie, które często się przenikają,
- wszystkie swe rozważania opiera autor na licznych przykładach z twórczości Mozarta i Beethovena, wyjaśniając także różnice między nimi.

Ta obszerna kodyfikacja całego znanego wówczas systemu sonaty ostała się aż do naszych

czasów, nawet pomimo licznych jej wariantów i uzupełnień wnoszonych przez następne pokolenia twórców i badaczy (H. Mersmann); jej istotą zachwał dopiero wiek XX.

A. B. Marx jest ponadto autorem historii muzyki XIX w. (*Die Musik des 19 Jahrh. Und ihre Pflege*, 1855), biografii Beethovena (1859) i Glucka (*Gluck und die Oper*, 1863; *Gluck's Leben und Schaffen*, 1866) z punktu widzenia romantyzującego poglądu na ich twórczość oraz przewodnika po fortepianowych utworach mistrza z Bonn (*Anleitung zum Vortrag Beethovens der Klavierverke*, Berlin 1863, wyd. ang. 1895).

Wydał także inne pozycje: *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit* (1841), *Musikalische Schriften über Tondichter und Tonkunst* (1912-1922), *Die Kunst des Gesangs, theoretisch-praktisch* (1826), *Vollständige Chorschule* (1860).¹

A. B. Marx wskazał w swojej analizie sonat Beethovena² na zasadnicze segmenty *Sonaty d-moll* op. 31 nr 2:

— wprowadzenie, *Hauptsatz*, *Gegensatz*, zadanie poboczne i odcinek „*die Grossartigkeit der Entwicklung*” (po t. I), akceptując wagę zdania głównego w dalszym przebiegu cz. I sonaty. I tak porządek sonaty wygląda u Marxa następująco:

Introdukcja (1-21), zdanie główne (21-40) o dwutaktowym motywie, zdanie przeciwstawne (41-53), dwuodcinkowe przetworzenie. Interesujące jest zestawienie motywu wstępu w t. 21 (f) ze zdaniem kontrastującym (p) w t. 22. Zdanie główne dzieli się na dwa segmenty: 2x4 takty oraz 5x2 takty wraz z odcinkiem *Anhang* (2 t.). Wskazać należy na pochodzenie motywu t. II z t. I. Ten temat składa się z dwóch odcinków po 4 takty. Pasaż akordowy uważa Marx za szczyt dotychczasowego przebiegu

sonaty. Zdanie końcowe wyrastające z początku doprowadza do momentu o znacznej sile przekazu. Pełnia siły umiejscawia się w reprzyzie, a z drugiej strony specyficznego, ekspresyjnego wyrazu nadaje sonacie recytatyw. Dopelnieniem cz. I jest cz. II, także oparta na motywie pochodzącym ze wstępnego Largo oraz taneczny (walc) lub etiudowy finał, w którym podkreśla Marx element śpiewności. Jeżeli Riemann za ostatnią sonatę klasyczną Beethovena uważa tę z op. 22 B-dur, to w pełni zgadza się to z romantyzującym, energetycznym pojmowaniem tego dzieła przez Marxa. Zwraca uwagę w jego analizie śledzenie typu ewolucji, jakiej poddane zostają tematy, a zwłaszcza temat główny i motyw introdukcji — materiał konstrukcyjny sonaty. Nie trzeba dodawać, iż takie pojmowanie bliskie jest epoce rozkwitłego już w Europie romantyzmu. Zarazem jednak odczuwanie Marxa zainspirowało inne niż klasyczne, schematyczne spoglądanie na kanon sonatowy, aczkolwiek wiele z tych pomnikowych dzieł dalekich było od owego szkieletu (np. koncerty Mozarta, nie mówiąc o innym „*duchu*” sonat Haydna).

Interesujące jest porównanie obu istotnych dla badań sonaty analiz — Marxa i Riemanna.³ Ten ostatni wprost określa ostatni odcinek jako epilog, dzieląc całość sonaty na 13 segmentów. Riemann zwraca także uwagę na zbliżony początek sonaty do motywu rozpoczynającego cz. III kwartetu F op. 135.

Riemann przytacza określenie Schindlera o wskazaniu „*Burzy*” Szekspira przez Beethovena jako motto tej sonaty. W konstrukcyjnej analizie dla Riemanna ważna jest równowaga dwóch głównych elementów cz. I sonaty — motywu arpeggia (Largo) i ruchu ósemkowego (Allegro), co przywołuje model *Patetycznej*. Podeksycytowany klimat t. II znajduje swój pierwowzór właśnie w owym czynniku arpeggio. Interesujące jest stwierdzenie Riemanna

¹ H. Kirchmayer, *Ein Kapitel A. B. Marx: über Sendungsbewusstsein und Bildungsstand der Berliner Musikritik zwischen 1824 und 1830*, [w:] *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrh.*, Regensburg 1965; B. Moyer, *Concepts of Musical Form in the Nineteenth Century with Special Reference to A. B. Marx and Sonata Form*. Ph. D. Diss. Stanford University 1969; K. E. Eicke, *Der Streit zwischen A. B. Marx und G. W. Fink um die Kompositionslehre*. Diss. Universität Köln, 1966; D. Kamper, *Die Klaviersonate nach Beethoven von Schubert bis Skriabin*. Darmstadt 1987; Z. Helman, *Norma i indywidualność w sonatach Chopina*. [w:] *Przemiany stylu Chopina*. Red. M. Gołąb. Musica Iagellonica Kraków 1993; W. S. Newman, t. II: *The Sonata in the Classic Era*, t. III: *The Sonata since Beethoven*, University of North Carolina Press; Ch. Rosen, *Sonata Forms*. New York-London 1988.

² A. B. Marx, *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke*, wyd. 2. Berlin 1875, też: *Allgemeine Musiklehre*, wyd. 3. Lipsk 1846.

³ H. Riemann, *L. van Beethovens sämtliche Klaviersonaten*. Wyd. 4. Berlin.

o kompleksie tematycznym t. I (segment wg niego I-III, t. 1-41), przy czym partie I-II traktuje on jako wprowadzenie, przygotowanie tematu właściwego. Relikty trocheicznej stopy w t. II (-~), uwaga o śladowym zakotwiczeniu recytatywu z reprzyzy w głowicy t. I (I recytatyw z Allegro segmentu I, II recytatyw ma nowy materiał), czego nie zauważył ani Marx, ani Nagel, ani Reinecke są novum w historii analizy tej sonaty, Riemann niejednokrotnie (akordy w reprzyzie, motyw główny, początek w D) podkreśla podobieństwa do *IX Symfonii*. Istotnym akcentem analitycznym jest wreszcie rozważanie nowego typu rozszerzonej reprzyzy w tej sonacie, w co Marx nie wnika. Teza bowiem Riemanna o braku konieczności właściwej reprzyzy t. I nie była jeszcze przez Marxa brana pod uwagę. Riemann przytacza tutaj przedmozartowski model zespolonego przetworzenia i reprzyzy. Detaliczne potraktowanie sonaty i eksponowanie antytematyczności jej zasadniczych motywów, jak też periodyczne opisanie jej przebiegu opierają się już na innych, historyzujących, neoromantycznych podstawach. Bazą niewątpliwie jednak pozostają wytyczne Marxa.

I jeżeli Marx włącza w swe wywody t. III (*Schlussatz*) i wstęp do sonaty (*Introduktion*) jako pełnoprawne jej partie, wskazując jednocześnie dość precyzyjnie na różnice między sonatą a sonatiną (figuracyjność, fugowane przetworzenie, wielość zdań lub okresów, wielotematyczność zjednoczona tonacyjnie w ogólną dwuczęściowość tj. Haupt- i Seitenpartie, trzytematowość sonaty), to niewątpliwie ma to fundamentalne znaczenie dla ewoluującej przecież metodologii analitycznej. Ta natomiast w osobie W. S. Newmana w t. II (*The Sonata in the Classic Era*) sytuuje *Sonatę d-moll* w okolicach biograficznych słynnego testamentu Heiligenstadzkiego, co uwidacznia t. II tego dzieła. Romantyzująca ta sonata znalazła swe analityczne odbicie właśnie w dociekaniach najpierw Marxa, potem Riemanna. Już jednak Marx zdawał sobie sprawę zarówno z istniejących wersji schematu sonatowego, jak i z ekspresyjnych walorów klasycznych dokonania Beethovena, co miało znaczący wpływ na późniejszy rozwój muzykologii.