

mgr Krzysztof Komarnicki

(Warszawa)

J. Haydn - *Sonata cis-moll* Hob. XVI/36, ustęp pierwszy.
Analiza według teorii H. Ch. Kocha

Wokół teorii Heinricha Christopa Kocha narosło wiele nieporozumień. W powszechnym odczuciu teoretyk ten stworzył okresową teorię składni muzycznej i z tego punktu widzenia interpretował poszczególne formy, w tym formę sonatową. Rzecz ma się jednak inaczej.

Okresowa teoria formy jest dziełem Josepha Riepla.¹ Był to teoretyk nienajwyższego lotu, jednak jego pisma teoretyczne miały duży wpływ na Kocha, który znacznie udoskonalił teorię poprzednika. *W tym tylko sensie Koch jest twórcą okresowej teorii składni muzycznej, że to jego ujęcie jest stosowane — z mniejszymi lub większymi zmianami — do dziś. Problemy składni muzycznej nie będą nas dzisiaj zajmować, gdyż mają się nijak do kochowskiego opisu formy sonatowej.

Trzeba pamiętać, że rozważania teoretyczne Kocha opublikowane zostały przede wszystkim w trzyltomowym dziele *Versuch einer Anleitung zur Composition*, wydawanym w Lipsku w latach 1782-1793. Ważne było zatem przekazanie uczącemu się kompozycji rzeczy najbardziej podstawowych w sposób usystematyzowany. Stąd teorie: harmonii i składni muzycznej są wyłożone w sposób ścisły i dokładny. Natomiast gdy Koch przechodzi do omawiania form muzycznych — w podręczniku kompozycji! — przedstawia nie tyle teorię form, nie tyle historię form, ile sposób komponowania form jemu współczesnych i wedle prawideł stosowanych, jak często podkreśla autor, w najnowszych dziełach. Wszelako, omawiając rzeczy najpowszechniej czytelnikowi znane, Koch ogranicza się do ogólnikowych wskazówek dotyczących większości współczynników formy, które późniejsi teoretycy uznali za najważ-

niejsze, gdy nieoczekiwanie zatrzymuje się dłużej nad szczegółowymi rozwiązaniami harmonicznymi w przetworzeniu (co późniejsza teoria zagubiła). Stąd deskrypcja formy sonatowej zawarta na kartach *Versuch...* jest dość niekompletna z dzisiejszego punktu widzenia. Przy tym autor, stosując liczne wtrącone zdania i dążąc do zawarcia maksymalnej ilości informacji na niewielkiej liczbie stroniczek spowodował, że trzy krótkie paragrafy poświęcone opisowi formy sonatowej mogą stać się nie tyle podstawą metodologiczną dla analizy formalnej, ile same stają się przedmiotem analizy i interpretacji. Przechodząc do przedstawienia kochowskiej deskrypcji formy zawołajmy więc za W. S. Newmanem (1963, 32), który zmagając się z *Versuch...* westchnął: [teoria Kocha] *wymaga tu zreferowania i częściowo tłumaczenia (o ile te zawikłane zdania poddadzą się rozbirowi)*.

Pragnę jeszcze wyjaśnić, że przedstawiam tu własną interpretację opisu formy sonatowej dokonanego przez Kocha, nie wdając się w polemiki z innymi interpretatorami (Newman, 1963, Lester 1992); byłby to bowiem temat na inną konferencję.

Ciekawe, że Koch opisuje formę sonatową (i postępuje tak wzorem Riepla) jako formę pierwszej części symfonii. Allegro w sonacie jest zatem uproszczeniem, szczególnym traktowaniem reguł symfonicznego allegra, a nie symfonia jest sonatą na orkiestrę, jak o tym dziś myślimy. Koch stwierdza: [pierwsza część symfonii różni się od pierwszej części sonaty] *nie tonacjami, do których się moduluje, nie przez jakąś im [tylko] właściwą kolejność lub następstwo kadencji i półkadencji, lecz przez to, że:*

¹ Riepel opublikował pięć rozdziałów swej pracy, każdy z nich jako osobne wydawnictwo: Rozdział I w 1752 roku, II w 1755, III w 1757, IV w 1765 i V w 1768 roku. Poglądy teoretyczne Riepla podsumowane są w pracy Joela Lestera, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. - Londyn, 1992, s. 258-272.

1. melodyczne części [allegro symfonicznego] już przy pierwszej ich prezentacji bardziej są zazwyczaj rozszerzone niż w innych utworach muzycznych, oraz
2. szczególnie przez to, że te melodyczne części zwykle bardziej są ze sobą związane i mają mocniejszy nurt, niż jest to w innych kompozycjach, to znaczy, że ich kadencje będą mniej wyczuwalne. (Koch 1793, 305-306)²

Ponieważ opis Kocha wymaga interpretacji, co wymaga znajomości znacznych ustępów różnych tomów *Versuch*, nie podaję tu ścisłego tłumaczenia paragrafów 101-103 z trzeciego tomu, gdyż sam tekst bez komentarzy byłby trudno zrozumiały. Zamiast tego przedstawię możliwie wiernie ów opis, używając powszechnie dziś przyjętych terminów wszędzie tam, gdzie mam pewność, iż nie prowadzi to do nadużyć, kierując się nie tylko badaniami własnymi i poglądami innych autorów, ale również realiami epoki, w której niemiecki teoretyk żył i pracował.

Allegro może być poprzedzone wstępem. Wstęp powinien być utrzymany w powolnym tempie i mieć poważny charakter. Wstęp utrzymany jest, nie licząc przejściowych odchyień, zasadniczo w jednej tonacji a kończy się albo kadencją na dominancie albo kadencją na tonice. Kadencja zawieszona z użyciem dominanty septymowej może być opatrzona fermatą. Może też być tak, że wstęp łączy się *attacca* z allegrem. Celem kadencji wstępu jest podkreślenie tonacji zasadniczej allegra. Pozostałe elementy — metrum oraz motywika — mogą być kształtowane dowolnie, byleby tylko zachowany był poważny charakter.

Samo allegro składa się z dwóch części, które, jak pisze Koch, są lub nie są powtarzane. Stwierdzenie dość tajemnicze, wymagające zastanowienia.

Myliłby się ten, kto by sądził, że Koch odrzuca repetycje jako nieistotne.³ Z całą pewnością teoretyk ten nie dopuszcza możliwości stwo-

żenia formy sonatowej złożonej z ekspozycji, przetworzenia i reprzyzy a pozbawionej jakiegokolwiek repetycji. Koch zapewne posłużył się skrótem myślowym, chodziło zaś o to, że część druga formy sonatowej może nie być przeznaczona do powtórzenia, oraz, że w formie sonatowej bez przetworzenia może nie być repetycji. Ów skrót myślowy wziął się stąd, że w czasach Kocha nie istniała forma sonatowa z przetworzeniem ale bez repetycji przynajmniej ekspozycji. Ten stan rzeczy był najwyraźniej tak powszechnie znany, że nasz autor nie uznał za stosowne podkreślić tego wyrażenie w *Próbie wprowadzenia do kompozycji*.

Istotne natomiast jest, że forma sonatowa jest formą binarną i tylko takie spojrzenie jest zgodne z omawianym ujęciem.

Część pierwsza składa się z jednego Hauptperiode, głównego okresu,⁴ zaś druga część formy — z dwóch takich okresów. Czym jest Hauptperiode? Przez Hauptperiode rozumiemy połączenie kilku fraz, z których ostatnia kończy się pełną kadencją w tonacji głównej lub blisko z nią spokrewnionej (Koch 1793, 231-232). Kadencja, o której mowa, to akord toniczny z prymą w basie i sopranie, poprzedzony dominantą bez przewrotu, poprzedzoną z kolei dość już dowolnym akordem, stosownie do inwencji kompozytora (por. Lester 1992, 278). Bliżej wyjaśni to następujący przykład, przejęty z książki Lestera (1992, 291). [patrz Przykład str. 10]

Mamy tu przedstawiony przez Kocha ośmiotakt i sposób jego „rozkomponowania” do trzydziestu dwóch taktów drogą rozmaitych zabiegów, takich jak powtórzenia, sekwencje, interpolacje, zdobienia i inne. Koch prezentuje oba przykłady oddzielnie; zaletą wykresu Lestera jest umieszczenie obu przykładów na równoległych pięcioliniach w taki sposób, aby odpowiednie fragmenty były umieszczone jeden nad drugim. Koch uważa oba ukształtowania za warianty tego samego Hauptperiode. Po bliższym przyjrzeniu się widać, że nazewnictwo jest tu mylące: Hauptperiode może zawie-

² Jest to tłumaczenie, w którym, dla uproszczenia, pewne oryginalne zwroty Kocha zostały zastąpione ich dzisiaj powszechnie używanymi odpowiednikami. W pracy nad artykułem pomocne mi było literalne tłumaczenie odpowiednich ustępów *Versuch*... dokonane przez Lecha Komarnickiego, któremu serdecznie dziękuję.

³ A tak czyni Lester! (1992, 294).

⁴ Pogrubiono terminologię charakterystyczną dla ujęcia Kocha, która nie ma odpowiedników w dziś używanych wyrażeniach homonimicznych.

Przykład:

Poco allegro

[repetition on other scale degrees]

Poco allegro

[repetition with exchange of voices] [extension using previous rhythmic pattern]

[appendix]

[interpolation of an incidental passage] [repetition on same harmonic foundation]

p *for.* [final decoration of phrase] *P*

[repetition on other scale degrees.] and [extension using previous rhythmic pattern] [sequence (Progression)]

for.

[appendix with final decoration of phrase]

[repetition of end of a closing phrase] [phrase extension by continuing a figure or passage]

[repetition on another scale degree with change of key]

[new appendix attached to closing phrase]

p

rać zarówno okresowe jak i ewolucyjne fragmenty, a z definicji samego Kocha wnioskować należy, że ów główny okres wyróżniany jest nie tyle ze względu na zawartość materiałow, ile na specyficzny rodzaj kadencji, która występuje na końcu takiej konstrukcji. Stąd ważny wniosek: gdy Koch powołuje się na Hauptperiode, mówi przede wszystkim o planie tonalnym formy binarnej, a wyróżniając w drugiej części dwa główne okresy zauważa jej podpodział dokonany znów na bazie harmoniki.

W pierwszej części formy sonatowej przedstawione zostają melodyjne części, składające się na materiał kompozycji. Wśród nich Koch nie przeprowadza prawie żadnej klasyfikacji. Nie zostaje ustalona liczba, ani miejsce, ani sposób budowania takich części. W symfonii owe części zazębiają się na pośrednich kadencjach, a często wprowadzana jest przed pełną kadencją myśl kontrastująca charakterem, bardziej śpiewna i *piano*, niż myśl inicjalna. Zwykle interpretuje się ową część śpiewną jako drugi, przeciwstawny temat, temat żeński, ale nie jest to do końca uzasadnione. W istocie bowiem z tekstu Kocha nie wynika jasno, czy śpiewna myśl jest wprowadzana w tonacji zasadniczej czy pobocznej; oba warianty interpretacji są dopuszczalne. Rzecz jasna nie znaczy to, że cały materiał kompozycji może pojawić się na tonice. Przeciwnie, część materiału wprowadza się w nowej tonacji. Koch przedstawia dwa dobrze znane warianty planu tonalnego ekspozycji: tonika-dominanta dla ustępów w tonacji durowej i tonika-paralela dla formy w trybie minorowym. Wydaje się też, że możliwy jest wariant tonika molowa-dominanta (**w tonacji molowej** [moduluje się] **również** [podkreślenie KK] **do** [tonacji] **tercji** — Koch 1793, 306).

Jak wspominałem, liczba części melodycznych pozostaje nieustalona. Ważne jednak, że pierwszą z nich, inicjalną myśl muzyczną formy sonatowej, niemiecki teoretyk wyróżnia, nazywając ją tematem (*Thema*). Po temacie wprowadza się inną część melodyczną (być może właśnie o przeciwstawnym charakterze, co nie jest jasne), a następnie przeprowadza

się modulację. W łączniku użyta zostaje zazwyczaj trzecia myśl, a w nowej tonacji **pozostałe części zostaną przedstawione** (Koch, 1793, 306). Część tych zapewne może być sporo, gdyż, jak pisze Koch, **druga i większa połowa** [!] (1793, 306) pierwszej części formy jest poświęcona nowej tonacji.

Pod koniec ekspozycji wprowadzić można coś w rodzaju myśli końcowej, dość niejasną strukturę, którą niemiecki teoretyk opisuje jako **dopełniający okres** i który jest zamknięty tonalnie, pozostając w tonacji zakończenia pierwszego **głównego okresu**. Ze względów harmonicznycch Koch przesuwając końcową kadencję pierwszego Hauptperiode na koniec owego **okresu dopełniającego**, uznając je za jedną całość.

Przetworzenie, czyli pierwszy główny okres drugiej części formy, może mieć różnorokie ukształtowania, które jednak Koch sprowadza do dwóch wariantów.

Pierwszy i najczęstszy sposób budowania przetworzenia polega na tym, że zaczyna się od tematu, a niekiedy też od jakiejś innej głównej części melodycznej przedstawiając ją na dominancie. Czyni się to albo w sposób dosłowny, albo stosując mniejsze lub większe zmiany. Środki nie są sprecyzowane, z wyjątkiem sugestii, że mogą to być przekształcenia charakterystyczne dla techniki kontrapunktycznej. Następnie wprowadza się inną część melodyczną, przeprowadzając za jej pomocą modulację do tonacji zasadniczej, skąd przechodzi się do tonacji paralelnej,⁵ przy czym może to być paralela toniki, subdominanta albo dominanta tonacji głównej utworu (molowa tonacja seksty, sekundy lub tercji jak to określa Koch). Modulacja niekoniecznie musi prowadzić do tonacji zasadniczej najkrótszą drogą. Jeśli myśl melodyczna się do tego nadaje można przeprowadzić progresję lub inny rodzaj ewolucyjnej kontynuacji toku muzycznego. W tym miejscu traktatu następuje dość skomplikowane zdanie — jedno z tych, które musiał mieć na myśli Newman. Chodzi tam najprawdopodobniej o to, iż po osiągnięciu jednej z wymienionych tonacji paralelnych

⁵ A gdy jest to utwór w tonacji molowej, w tym miejscu wprowadza się molową dominantę (w stosunku do tonacji zasadniczej). Stąd modulację przeprowadza się do durowej paraleli toniki.

wprowadza się tę część melodyczną, która najlepiej się nadaje do przedstawienia w tej tonacji. Nie chodzi tu o aspekt estetyczny, ale mechaniczny zagadnienia. Ta część jest powtarzana, podobnie jak to miało miejsce w ekspozycji. Chodzi więc zapewne o coś w rodzaju pozornej reprzyzy. Część ta jednak może ulegać przekształceniom, więc efekt reprzyzy nie zawsze powstaje; zależy to zresztą również od użytego materiału. Na tym okres się kończy — w jednej z wymienionych tonacji paralelnych.

Z drugim głównym okresem symfonii jest zazwyczaj połączona krótsza część, która, wyiskując element głównej części melodycznej utworu, przeprowadza modulację do tonacji zasadniczej, w której ostatni główny okres się rozpoczyna.

Drugi sposób budowy przetworzenia — nowoczesny, jak pisze Koch — polega na tym, że wprowadza się jakąś część zawartą w pierwszej części, często nawet tylko jej szczególnie nadający się do przekształceń element, prezentując ją albo tylko w górnym głosie, albo też na przemian w różnych głosach, żeby potem stopniowo robić przejściowe modulacje, najpierw do kilku, częściowo blisko spokrewnionych, częściowo do odleglejszych tonacji, zanim się nie dojdzie modulacją do tej tonacji, w której okres powinien się zamknąć. Robi się to albo tylko do kadencji zawieszanej w tej tonacji, albo też wprowadza się jakiś inny rodzaj kadencji, pozwalający na zamknięcie tego okresu.

Następuje znów niejasny akapit, w którym jednak niemal na pewno chodzi o reprzyzę pozorną na dominancie.

Również i w tym wypadku otrzymuje okres już przedtem wspomniane uzupełnienie, w ramach którego moduluje się do tonacji zasadniczej.

W *nowoczesnej symfonii* nie zawsze zaczyna się drugą część formy na dominancie, lecz często w całkiem nieoczekiwanej tonacji — albo bez żadnego przygotowania, albo najkrót-

szą drogą przez dominantę wtrąconą do owej niespodziewanej tonacji.

Do środków, jakim poddawane są myśli muzyczne w ramach przetworzenia należą nie tylko progresje, inwersje, imitacje itp., ale również *rozczłonkowanie*, przez co należy rozumieć pracę motywiczną polegającą na dekompozycji pierwotnej myśli muzycznej na charakterystyczne elementy i postępowanie się tymi elementami w sposób ograniczony tylko intensywnością kompozytora.

Ostatni główny okres formy sonatowej ma za zadanie modulację⁶ do tonacji zasadniczej. Zaczyna się najczęściej znów od tematu, czyli inicjalnej myśli muzycznej, niekiedy jednak od innej części melodycznej, wprowadzając ją w tonacji głównej.

W toku reprzyzy zahacza się zwykle o *subdominantę*, ale bez robienia w niej kadencji, i znów powraca się do tonacji zasadniczej. Następuje reprzyza materiału, który w ekspozycji był prezentowany na dominancie, przy czym tu wprowadzony jest do tonacji zasadniczej i na tym forma się kończy.

Koch opisuje zastaną formę binarną. Na plan pierwszy wysunięte są środki harmoniczne, im przyznana jest rola kształtująca formę. Zauważone zostają liczne myśli muzyczne w ekspozycji, jednakże pierwsza z nich uzyskuje wyższą rangę — nazwana zostaje tematem. Jest to wpływ Haydna, na którego twórczość Koch się często w toku wykładu powołuje. Chociaż to nie materiał melodyczny stanowi o formie sonatowej, w ujęciu Kocha odnaleźć można aluzje do zaawansowanych środków pracy tematyczno-motywicznej.

Oto analiza pierwszego ustępu *Sonaty cis-moll* Hob. XVI/36 Haydna:

Tonacja: *cis-moll*

Metrum: C

Forma: dwuczęściowa, obie części przeznaczone do powtórzenia

Liczba taktów: 97 (33 + 64)

Poniższa tabelka zawiera skrótowy zapis analizy dokonanej według opisu H. Ch. Kocha.

⁶ W zasadzie z opisu wynika, że modulacja w dzisiejszym rozumieniu tego słowa już się odbyła na terenie drugiego głównego okresu. Kochowi chodzi więc najpewniej o to, że ostatni główny okres ma za zadanie utwierdzenie tonacji zasadniczej.

FORMA SONATOWA

takty	materia ³	tonacja	interpretacja
1-6	1a (t. 1-2), 1b (t. 2-6)	cis	<i>Thema</i> z dwóch części
6-11	2 (t. 6), 1a (t. 7-9), x (t. 9-11)	cis-A-H ⁷	modulacja; wprowadzone dwie nowe części. Zakończenie <i>Quintabsatz</i> , półkadencja
12-17	3(a)	E-H	Nowa częśćka, <i>bardziej śpiewna</i>
17-19	1b (=3b)	H-E	?
20-27	1b/3bk	Rozwój harmoniczny przez wtr ¹ cone domianty; centrum: E	? <i>Druga i większa połowa pierwszego okresu tej tonacji [pobocznej] jest poświęcona</i>
27-33	4a (t. 27-29) 4b (t. 29-33) NB pocz ¹ tek 4b = 1a'	E	jw
34-43	3a 1b/3b 1b/3bk'	E-Gis	Rozpoczęcie od ważnej części pierwszego Hauptperiode w tonacji — ogólnie — zakończenia ekspozycji
44-51	1a 1b 1bk	gis-E	osiągnięcie tonacji <i>molowej kwinty</i> przy pomocy części, która się do tego najbardziej nadaje z <i>mecha-nicznego punktu widzenia</i> (w istocie dwóch). Końcówka drugiej części ulega <i>rozczłonkowaniu</i> .
51-64	y	E-Gis	? Przy użyciu materiału najbardziej nadającego się do tego celu prowadzona jest modulacja pro-wadząca do <i>Quintabsatz</i> , na którym drugi główny okres się kończy
65-72	1a, 1b	cis	początek trzeciego Hauptperiode od <i>Thema</i> w tonacji głównej. Druga częśćka tematu jest poszerzona z użyciem środków uznanych przez Kocha w części o „rozkompono-wywaniu” okresu za nadające się do tego celu
72-77	2	cis-Gis	częśćka rozpoczynająca modulację w ekspozycji tu zostaje rozbudo-wana
77-86	1b/3b 1b/3bk	cis-fis-Gis ⁷	potrącenie o subdominantę, ale bez kadencji
87-97	4a 4b (od t. 93) NB pocz ¹ tek 4b = 1a'	cis	<i>reprzyza materiału, który w eks-pozycji był prezentowany na dom-inancie, przy czym tu sprowadzony jest do tonacji zasadniczej i na tym forma się kończy</i>

⁷ Częśćka ta wykazuje pokrewieństwo z częścią 1a. Wyróżniamy ją jako odrębną przede wszystkim dlatego, że w analizie podążamy śladem Kocha, który nie wspomina o pokrewieństwie motywów w ramach głównego okresu. Ponadto zważyć należy, że zmiany, jakim zostaje poddana częśćka 1a nie są tylko kosmetyczne — mają one znaczenie strukturalne. Przede wszystkim usunięty został w części 3 (a) trzydziestodwójkowy motyw obiegnikowy. Dzięki umiarkowanemu tempu figura ta w części 1a nie tworzy ozdobnika, ale konstytuuje ważny element melodyczny, kluczowy dla rozpoznania tożsamości tej części. Znaczenie strukturalne tej figury widać wyraźnie w zakończeniach obu części analizowanego ustępu (t. 29. oraz 93.). Innymi słowy, motyw trzydziestodwójkowy zbudowany jest z nut głównych, co

Kilka uwag na zakończenie.

Pierwszy ustęp *Sonaty cis-moll* Haydna potwierdza różnice pomiędzy allegrem symfonicznym a sonatowym, tak jak je opisał Koch. W sonacie znajdujemy bardzo wiele cezur, przebieg wciąż jest wstrzymywany cięciami i drobnymi kadencjami. Brak jest ciągłości wynikającej z zazębiania się fraz, a poszczególne części melodyczne są mało rozbudowane.

Prezentowana analiza może wydawać się powierzchowna. W istocie nie sposób, przy użyciu warsztatu Kocha, pójść dalej. Szczegóły go bowiem nie interesowały, zwłaszcza nie zajmowała go problematyka konkretnych środków kompozytorskich w obrębie reprzyzy. Zresztą organizatorzy sesji zapewne celowo dobrali taki przykład (*Sonatę cis-moll*) aby podkreślić braki, nie zaś zalety kochowskiej deskrypcji. Trzeba pamiętać, że uwagi o formie sonatowej odnoszą się do symfonii, te zaś

były przez tego samego Haydna inaczej komponowane. Nie można też zapomnieć, że opis zawarty jest w podręczniku kompozycji. Z pewnością nazbyt duża liczba reguł, przepisów, czy choćby zaleceń, krępowałaby inwencję studiującego. Należy więc Kochowi ogólny ton jego rozważań formalnych zapisać na plus, nie zaś na niekorzyść.

Spojrzenie Heinricha Christopa Kocha nie jest jednak zagubionym kamieniem filozoficznym muzykologii, zaginioną wiedzą uczonych przodków, której odkrycie pozwoli nam rozwiązać wszelkie problemy związane z formą sonatową. Przeciwnie, nazbyt sztywne stosowanie przedstawionej tu metodologii obarczone jest wszystkimi wadami szkolnej teorii formy sonatowej z tworzeniem katalogów „odstępstw” włącznie.⁸ Natomiast znajomość teorii Kocha pozwala nam dziś na zrozumienie, co dla ludzi klasycyzmu było w formie sonatowej naprawdę ważne.

BIBLIOGRAFIA:

- A. Chodkowski, *Teoria formy sonatowej Francesco Galeazziego i jej zastosowanie do analiz dzieł Haydna i Mozarta* [w:] „Muzyka” 1991, z. 4, s. 69-76.
- H. Ch. Koch, *Versuch einer Einleitung zur Composition*, t. III, Adam Friedrich Böhme, Lipsk 1793
- J. Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. -Londyn, 1992
- W. S. Newman, *Sonata In the Classic Era*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1963

podkreślone jest dodatkowo przez poprzedzającą go przednutkę (ozdobnik!). Część 3 (a) zaś opatrzona jest ozdobnikiem przejściowym pomiędzy pierwszą a drugą jej nutą. Ozdobnik ten zanotowany jest za pomocą znaku umownego. Implikacje wykonawcze i strukturalne (akcent!) zasadnicze. Należy też zważyć, że trzykrotne powtórzenie motywu w taktach 12-14 wskazuje na inną jego rozpiętość, niż w przypadku części 1a. Tam motyw miał rozmiary pięciu ćwierci, tu obejmuje tylko jeden takt (akompaniament części 3 (a) przywraca wprawdzie ciężenie do „raz” w następnym takcie, ale dyskutowany motyw w prawej ręce tego ciężenia nie wykazuje. Tymczasem teoria Kocha — tak jak Galeazziego — zajmuje się tylko zjawiskami melodycznymi!). Zmiany, jakim poddany został element 1a tematu mają zatem charakter strukturalny, co nie pozwala na uznanie części 3 (a) za wariant tożsamy z częścią 1a mimo ich niewątpliwego pokrewieństwa. W tej sytuacji zmiana trybu nie ma już tak decydującego znaczenia (por. interpretację t. 17-19), podobnie jak fakturalne (instrumentalne) zabiegi Haydna mające na celu nadanie części 3 (a) charakteru kontrastowego w stosunku do tematu (zmiana faktury oktawaowej na dwuwarstwową).

⁸ Zwrócić na to uwagę Andrzej Chodkowski, 1991.