

Od Mozarta do Chopina. O ekspozycji formy sonatowej myśli kilka.

Fryderyk Chopin najwyżej cenił sztukę Wolfganga A. Mozarta, o tym pisano, począwszy od pierwszej monografii o Chopinie autorstwa Franciszka Liszta. Ale nie wiemy nawet, które utwory fortepianowe Mozarta Chopin grał, które dawał uczniom do studiowania. Poświadczony jest udział Chopina z Delphinem Alardem i Augustem Franchomme na ostatnim koncercie kompozytora w wykonaniu *Tria E-dur* Mozarta 16 lutego 1848 roku w Paryżu. Maurycy Karasowski przypuszczał, że Chopin grał sonaty Mozarta w czasie nauki u Wojciecha Żywnego i Józefa Elsnera. Karol Mikuli podał natomiast, że Chopin szeregował utwory dla uczniów według stopnia trudności – Clementi, Mozart, Bach, Händel, Scarlatti, Dusík, Field, Hummel, Ries, Beethoven i następnie Weber, Moscheles, Mendelssohn, Hiller, Schumann i dzieła własne. Ale Frederick Niecks zaznaczył, że żaden inny uczeń Chopina nie wymieniał Mozarta wśród literatury muzycznej, którą Chopin polecał do grania¹. Tak

¹ Tak relacjonował Franz Zagiba, *Chopin als Mozartverehrer*, „Chopin Jahrbuch der Internationalen Chopin-Gesellschaft in Wien” 1956; przedruk w: „Wiener Chopin-Blätter, Zeitschrift der Internationalen Chopingesellschaft in Wien”, August September 1991, s. IV. O wypowiedzi Karola Mikulego (we *Wstępie* do redagowanych przez niego *Chopin's Pianoforte Werke*, Lipsk 1880, Kistner, t.1-17)) i Fredericka Nieksa (*Chopin as a Man and Musician*, t.1-2, II wyd., Londyn 1902, t.2., s. 189) pisze też Jean-Jacques Eigeldinger w *Chopin w oczach swoich uczniów*, przeł. Z. Skowron, Kraków 2000, s. 179, ods.159, ale dodaje, że uczennica Chopina, księżna Marcelina Czartoryska wyróżniała się w interpretacji utworów Mozarta, co potwierdzają różne źródła, a Chopin, zdaniem Ernesta Legouvé (*Soixante ans de souvenirs*, t.1-2, Paryż 1886-1887, Hetzel, t.1, s. 375), miał powiedzieć: »Dziś tylko jeden człowiek potrafi grać Mozarta; jest nim Pleyel [Camille] i kiedy pragnie on wykonać ze mną sonatę na cztery ręce, jest to dla mnie lekcją».

czy inaczej, Chopin znał nie tylko opery Mozarta, m.in. urzekającą go muzykę *Don Giovanniego*, której fragmenty wielokrotnie wykonywał w Nohant z Pauliną Viardot, ale także utwory instrumentalne; były one dla niego wzorem, ideałem. W rozmowie z Delacroix 21 lutego 1847 roku wyraził się, że Mozartowi nie trzeba doświadczenia [by tworzyć dzieła doskonałe]: jego wiedza i natchnienie były na jednym poziomie. W innej rozmowie z malarzem (7 kwietnia 1849 roku) na Polach Elizejskich Chopin stwierdził, że w muzyce logiką jest harmonia i kontrapunkt. „Beethoven lekceważył sobie nieśmiertelne zasady, Mozart nigdy”².

Jak pisze Karol Szymanowski,

Oto muzyczny „futurysta” epoki romantyzmu[...] patrzący z przerażeniem niemal na Hectora Berliozę, który, waląc z romantyczna furią w spiżowe wrota wielkiej sztuki, tworzył coraz to nowe, genialne monstra – wywołał Chopin z przeszłości widmo uśmiechniętego wdzięcznie „Cherubina” muzyki i postawił najbliższemu swojemu sercu. Zdawałoby się, iż pomiędzy nimi dwoma nawiązuje się jakieś tajemnicze porozumienie co do tego, czym jest istota muzyki! W innym miejscu zaś pisze o owym Cherubinie: „Muzyka ta [Mozarta] o przedziwnej, południowej jakby lekkości, nurzająca się w swoistej, przejrzystej głębi bezwzględnej, formalnej doskonałości, zdaje się jednak cyzelowana w twardym nie rdzewiejącym kruszcu. Proces twórczy Mozarta odbywał się niejako poza sferą bezpośredniego wewnętrznego przeżycia. Na wzór Benvenuto Celliniego [...], Mozart trzymając swe dzieło w ręku, przed uśmiechniętymi w twórczej radości oczami, modelował je pieczołowicie a krytycznie, nadając ostateczny, niewątpliwy kształt – czy to była symfonia, *Wesele Figara*, czy tylko drobna piosenka – zawsze równie doskonały”³.

Także Chopina porównywano do rzeźbiarza, że wspomnimy choćby określenie „Peryklejska doskonałość” w wierszu Kamila Norwida *Fortepian Chopina*. A Jan Karłowicz tak pisał o Chopinie w 1899 roku:

On jeden wcielił w dzieła swoje niespożytą zasadę twórczości artystycznej, warunkującą wielkość piękna w każdym kierunku, zawartą w dwóch słowach mędrca greckiego *medén âgan* – nic zanadto; on jeden znał tę cudowną miarę, tę niebywałą skończoność formy, to Fidiaszowe zaokrąglenie i umiarkowanie, tę grecką zupełność, do której nic dodać i od której nic ująć nie wolno. To pomiarkowanie się w tworzeniu i to wyrównanie wykończenia jest czymś niesłychanie trudnym w muzyce, daleko trudniejszym niż w innych dziedzinach sztuki.

Nawet u Mozarta widział w niektórych dziełach rozwlekłość, banał i stwierdził, że tylko: „Jeden Chopin znał i czuł miarę prawdziwie grecką i nie puścił w świat nic niedoskonałego”⁴. Wydaje się, że w sztuce obu twórców jest coś z ideału, niezależnie

² E. Delacroix, *Dzienniki 1822-1863* (t. 1-2), część pierwsza 1822-1853, tekst francuski oprac. A. Joubin, przeł. J. Guze i J. Hartwig, wstęp J. Starzyński, Wrocław, Warszawa, Kraków 1968, s. 173/174 oraz 117.

³ K. Szymanowski, *Pisma. Tom 1 Pisma muzyczne*, zebrał i oprac. K. Michałowski, wstęp S. Kisielewski, Kraków 1984, s. 93 i 92.

⁴ J. Karłowicz, *Chopin*, „Głos” 1899 nr 42, s. 868, cyt. za. M. Dziadek, *Polska krytyka muzyczna w latach 1880-1914. Koncepcje i zagadnienia*, Katowice 2002, s. 505.

od różnic stylistycznych. To właśnie Szymanowski stwierdził, że nie ważne są etykiety „klasyk” dla Mozarta, „romantyk” dla Chopina, pokrewna u nich jest tajemnica doskonałości dzieła sztuki⁵. Ale miara doskonałości jest różna. Lucien Bourguès, Alexandre Denéréaz ujmują ją następująco:

Jeżeli istnieje muzyka, o której można by powiedzieć, że wyraża ‘trwanie czyste’, płynność wydarzeń duszy, to jest nią właśnie muzyka Chopina. Podczas gdy ciągłość przybiera u Mozarta postać rozumowania intelektualnego, w jakiejś mierze algebraicznego, u Chopina rozwój dokonuje się na wokalnych i nieprzewidywalnych drogach intuicji, a to jeszcze w samych najbardziej tradycyjnych ramach metryczności⁶.

Chopin w młodzieńczej twórczości nawiązuje w pewnym sensie do Mozarta, do jego zasad prezentowania pięknych melodycznych tematów, oddzielanych figuracyjnymi przerywnikami, ale w inny sposób. U Chopina myśli muzyczne są rozwinięte, falują, wznoszą się do kulminacji, podczas gdy u Mozarta następują po sobie i to – jak się niekiedy wydaje – nawet w nadmiarze, są krótkie, zwarte, „błyszczą” swym ukształtowaniem melodycznym, zestawiane według zasady sumowania taktów 2+2, 4+4, niekiedy z wariantowym powtarzaniem pierwszego lub także drugiego zdania. Najlepiej można te procesy przedstawić na przykładzie prezentowania tematów w ekspozycji formy sonatowej.

Należy przypomnieć, że w okresie klasycyzmu kultywowano różne schematy formy sonatowej. Mozart zbliżał się – zwłaszcza w sonatach fortepianowych – bardziej do modelu, który może być nazwany włoskim, opartego na eksponowaniu tematów kantylenowych z figuracyjnymi wstawkami, pełniącymi rolę łączników. Model ten został przejęty następnie przez przedstawicieli stylu brillant. Natomiast inaczej przedstawiał się model, który w uproszczeniu nazwać można niemieckim, prowadzący do Beethovena, z wyraźniej zaznaczonym pod względem charakteru wyrazowego dualizmem tematowym, z przeróbkami tematów, które najczęściej ograniczały się do dwóch. Odnosił się on częściowo do Haydna, choć uprawiał on różne typy formy sonatowej i niekiedy też oba tematy w pierwszej części sonaty były pokrewne substancjalnie, mimo iż charakterem mogły się różnić. Do gramatyki formy sonatowej należały natomiast te same zasady tonalne przejawiające się we wszystkich jej typach, tj. uwzględnianie dwóch płaszczyzn tematowych w relacji Tonika – Dominanta lub paralela Toniki. Postać Beethovenowskiej formy sonatowej niektórzy teoretycy porównywali do zasad dramatu, m.in. Anton Reicha w *Traité de haute composition musicale* z 1826 roku, a Charles Rosen, przedstawiając styl klasyków wiedeńskich rozciągnął ich działanie na formę klasyczną w ogóle, twierdząc, że dramatyczne odczuwanie w okresie baroku zostało zastąpione dramatyczną akcją w klasycznej formie. Stąd też nie potrzeba specjalnych tematów nacechowanych energią melodyczną czy harmoniczną, by zbudować dramatyczny utwór, bowiem dramat leży w samej formie⁷. Jednakże zwarte,

⁵ K. Szymanowski, *Pisma. Tom 1 Pisma muzyczne, op. cit.*, s. 91-92.

⁶ L. Bourguès, A. Denéréaz, *La musique et la vie interieure. Essai d'une histoire psychologique de l'art musical*, Paris – Lausanne 1921, fragment (s. 430-442) przeł. M. Bristiger, w: *De Musica*, volumen I-III, Poznań 2006, s. 72-85, cytat s. 74.

⁷ Ch. Rosen, *Der klasische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*, Kassel 1983, s. 45 i 82.

kantylenowe tematy, które w klasyfikacji Hansa Mersmanna należą do typu melodyki płaszczyznowej (Flächenmelodik)⁸ nie są w zasadzie otwarte na procesy rozwojowe. Stanowią zamknięte całości, poddające się bardziej zabiegom wariacyjnym niż pracy tematycznej. Dlatego „dramat” założony w formie sonatowej zupełnie inaczej przedstawia się w sonatach Mozarta i Beethovena. U Mozarta mamy raczej do czynienia z *divertissement*, z układaniem obok siebie pięknych melodii, niż z dramatycznym spięciem między tematami, ich rozwinięciem melodyczno-harmonicznym w przetworzeniu i repliką, po której niekiedy, np. u Beethovena, następuje jeszcze raz przetworzenie i koda. By rozważyć problem od strony teoretycznej, powołam się na teorię włoską, pomijając niemieckie piśmiennictwo dotyczące gatunku sonaty i kształtowania się formy sonatowej, wielokrotnie rozważane, także przeze mnie⁹. Chodzi o traktat Francesco Galeazziego z 1796 roku, który wyróżnił następujące współczynniki w ekspozycji formy sonatowej: *Preludio*, *Motivo principale* i *Secondo motivo* na Tonice, następnie *Uscita di Tono* (łącznik modulujący), *Passo caratteristico* o *Passo di mezzo* (rodzaj tematu pobocznego), *Periodo di Cadenza* (końcowy fragment, rodzaj epilogu), *Coda* – na Dominancie¹⁰. Chodziło o formę binarną, politematową z modulującym rozwinięciem i reprzyzą w części drugiej. Całość traktował jednak Galeazzi jako jedność w wielości, postulował bowiem związek substancjalny wszystkich współczynników formalnych z *motivo principale*. Z kolei Carlo Gervasoni pisze o wyborze jasno ukształtowanej melodii, która może pełnić rolę *motivo principale* i o rozdziale fraz, o właściwej między nimi proporcji, a więc w podobny sposób, ale nie precyzuje współczynników formy tak jak Galeazzi¹¹. Na teorię Galeazziego zwrócił uwagę już Bathia Churgin w 1968 roku, następnie Siegfried Schmalzriedt w 1985 roku¹², a w związku z uwzględnieniem bardziej swobodnego przepływu muzycznych tematów Donald Francis Tovey doszedł do przekonania, że nie ma żadnych reguł odnośnie do liczby i rozdziału tematów w formie sonatowej¹³, zwłaszcza w okresie klasycznym i wczesnoromantycznym. Tworzy się więc w tym czasie pojęcie sekcji tematycznej (w odniesieniu do niektórych kompozytorów okresu romantyzmu powróci pojęcie grup czy płaszczyzn tematycznych) i dotyczy to zarówno głównego, jak i pobocznego tematu. Galeazziego przywołać należy nie tylko ze względu na ugruntowaną świadomość formy sonatowej (choć nazwa ta nie była jeszcze używana, pisano o Allegrze w sonacie), ale również z uwagi na szersze, poli-

⁸ H. Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, Berlin 1926; „Flächenmelodik” obejmuje melodykę kantylenową i wyrazową o większym geście i intensywności (s. 126-132).

⁹ Zob. m.in. I. Poniatowska, *Zur Genese der Sonatensatzform in der Musiktheorie des 18. und ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, w: *Contexts of Musicology*, t. II, red. M. Jabłoński, D. Jasińska, B. Muszkalska, R.J. Wieczorek, Poznań 1998, s. 733-792.

¹⁰ F. Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica*, t. II, Roma 1796.

¹¹ C. Gervasoni, *La scuola della musica*, cz. III, Piacenza 1800.

¹² B. Churgin, *Francesco-Galeazzi's Description (1796) of Sonata Form*, JAMS XXI, 1968; S. Schmalzriedt, *Charakter und Drama. Zur historischen Analyse von Haydn'schen und Beethoven'schen Sonatensätzen*, „Archiv für Musikwissenschaft“ XLII, zeszyt I, 1985. Powtarzam te informacje dla jasności wyводу o teorii Galeazziego, choć pisał o nich Andrzej Chodkowski (zob. ods. nr 14), oraz ja w cytowanym wyżej artykule.

¹³ D. Francis Tovey, *The Forms of Music*, wyd. V, 1859, s. 210.

wersyjne i politematowe ujęcie tej formy, adekwatne do linii jej rozwoju u Mozarta i później u reprezentantów stylu *brillant*.

Preludio, czyli krótki wstęp, nie jest wymieniany przez innych teoretyków, nawet włoskich, jak wspomniany Gervasoni. Było stosowane przede wszystkim w symfoniach i niekiedy w muzyce kameralnej, w koncertach. Ale to, że tematy – główny i poboczny – mogły być złożone z więcej niż jednej myśli muzycznej, stało się punktem wyjścia do rozważań nad ukształtowaniem tematycznym ekspozycji formy sonatowej u Mozarta. Na podstawie teorii Galeazziego Andrzej Chodkowski zanalizował kilka sonat Mozarta i Haydna, m. in. I część *Sonaty F-dur* KV 332 Mozarta, jako jeden z przykładów zestawienia obok siebie dwóch tematów na Tonice¹⁴. John Irving, który poświęcił sonatom Mozarta monografię głównie z punktu widzenia retoryki muzycznej, opisuje ekspozycję jako rodzaj *narratio* w retorycznym *dispositio* muzycznej wypowiedzi¹⁵. W pierwszych częściach i finałach sonat Mozart eksponuje, w ujęciu Irvinga, siedem lub osiem oddzielnych myśli muzycznych, z których większość należy w zasadzie do płaszczyzny Dominanty lub paraleli Toniki (w tonacji molowej). W cytowanej *Sonacie F-dur* Irving widzi nie tylko dwa tematy zestawione obok siebie na Tonice, ale także sześć melodycznie zróżnicowanych tematów na Dominancie, choć należy dodać, że dwukrotnie mamy tu do czynienia z wariantami. Pisze, że wyjątkowo w tej części Mozart dokonuje dygresji tonalnej, gdyż w t.23 przechodzi do funkcji paraleli Toniki. Wydaje się jednak, że chodzi tu o rozszerzoną kadencję, przez którą kompozytor zmierza do Dominanty, mianowicie, przechodzi do molowej Dominanty (*c-moll*), do jej akordu prowadzącego (*As-dur*) i wreszcie daje Dominantę nonową ze zmniejszoną kwintą (*d fis as c es*) do Dominanty. Pierwsza część *Sonaty C-dur* KV 330 zawiera trzy lub cztery kontrastujące tematy w sekcji inicjalnej na Tonice i na przejściu do Dominanty oraz nie mniej niż sześć na płaszczyźnie Dominanty. Podobnie w *Sonacie B-dur* KV 333 – trzy tematy w pierwszej sekcji i sześć w sekcji drugiej. Zliczając myśli tematyczne, Irving włącza doń warianty – co już zaznaczyłam – i myśli typu łączników, które u Mozarta mają także swój wydźwięk melodyczny¹⁶. Niemniej jednak chodzi o przepływ wyrazistych melodii, oddzielanych niekiedy łącznikiem, niekiedy zestawianych bezpośrednio, a nie o spolarzowanie dwóch kontrastowych tematów. Inwencja melodyczna Mozarta jest wprost niepojęta, trudno więc o precyzyjne liczby, tym bardziej, że podział na osobne myśli tematyczne może być dyskusyjny. Warto w tym miejscu zacytować przekorną i niepozbawioną ironii wypowiedź Szymanowskiego¹⁷:

Łatwość, z jaką tworzy on [Mozart] swoją muzykę, przypomina nieomal „mistrzowskie chwyt-y” [? kuglarza]. Nie wyczuwa się zdrowego wysiłku dla wywalczenia jej „piękna”. Wydaje się

¹⁴ A. Chodkowski, *Teoria formy sonatowej Francesco Galeazziego i jej zastosowanie do analizy dzieł Haydna i Mozarta*, „Muzyka” 1991 nr 4, s. 69-76. Autor prezentuje także *Motivo principale* i *Secondo motivo* w III części *Sonaty F-dur* KV 332.

¹⁵ J. Irving, *Mozart's Piano Sonatas. Contexts, Sources, Style*, Cambridge 1997, s. 121.

¹⁶ *Ibidem*, s. 122-123.

¹⁷ K. Szymanowski, *Pisma. Tom 2 Pisma literackie*, wyb. i oprac. T. Chylińska, przedmowa J. Błoński, Kraków 1989, s. 327; T. Chylińska zastrzega, że ten tekst może być kwestią wypowiedzianą przez którąś z postaci, *Efebosa* na przykład, i że jego drastyczność pozostaje w niezgodzie z sądami o Mozarcie w jego tekście *Fryderyk Chopin* (wyżej cytowanym, zob. ods. nr 3).

jakby, że to nie on tworzy, że wszystko zostało mu podarowane przez uroczą wróżkę – matkę chrzestną; jest niewątpliwie łaskawa, ale fantastyczne bogactwo tego [wydaje się] niemal w złym guście [...] jak przy oglądaniu żonglera podrzucającego zbyt dużo piłek naraz.

a)

Section a) features a piano accompaniment and a violin part. The piano part includes a triplet in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The violin part is characterized by slurs, accents, and dynamic markings such as *sf*, *mf*, and *p*. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

b)

Section b) continues with intricate piano and violin textures. The piano part features dense sixteenth-note passages in both hands, with dynamic markings ranging from *fp* to *f*. The violin part has a melodic line with slurs and accents. The key signature remains one flat, and the time signature is 4/4.

c)

Section c) shows a transition in dynamics and texture. The piano part includes a section marked 'b) 3212' with a *dim.* marking. The violin part has a melodic line with slurs and accents. The key signature remains one flat, and the time signature is 4/4.

Przykład muzyczny 1

W.A. Mozart *Sonata B dur* KV 333, 3 wybrane tematy na płaszczyźnie Dominanty

Jednocześnie jednak trzeba powiedzieć, że *ambarras de richesse* pięknych melodii u Mozarta tworzy aurę radosną. André Gide pisze tak:

Radość Mozarta: czuć, że to radość trwała; [...] fraza jego muzyki jest jak spokojna myśl; jej prostota jest czystością, jest jak kryształ, grają w niej wszystkie emocje, ale już jakby nie-

biańsko przetworzone. „Umiarkowanie polega na byciu wzruszonym jak anioły!” (Joubert). Trzeba pomyśleć o Mozarcie, aby dobrze zrozumieć te słowa¹⁸.

Niekiedy na przestrzeni dwóch taktów Mozart tworzy zamkniętą frazę, powtarza ją w ujęciu wariantowym, tworząc w ten sposób zdanie, dołącza doń następnik i mógłby zamknąć okres. Ale po tych ośmiu taktach powtarza, w postaci wariantu, drugie zdanie, przedłużając temat do dwunastu taktów. Tak prezentuje inicjalny temat w *Sonacie C-dur* KV 330:

Allegro moderato. (♩ = 120.)

mf

Przykład muzyczny 2

W.A. Mozart *Sonata C dur* KV 332, temat pierwszy

Bardziej zdecydowany charakter rytmiczno-dynamiczny na *f* ma inicjalny temat w *Sonacie c-moll* KV 457 w stosunku do tematu przeciwstawnego o charakterze śpiewnym i utrzymanym w *p*, zbudowanym na paraleli Toniki, czyli w *Es-dur*. Ale i tu nie zabrakło drugiej myśli tematycznej na Tonice, która następuje po temacie inicjalnym. Łącznik modulujący stanowi czterotakt (t. 19-22), którego dwa pierwsze takty są powtórzeniem dwóch taktów tematu inicjalnego, ale o oktawę wyżej, i dopiero potem następuje figuracja oparta na przebiegach gamowych na akordzie *B-dur* prowadzącym do Dominanty. Z jednej strony świadczy to o zasadzie jedności w wielości, wspomnianej

¹⁸ A. Gide, *Notatki o Chopinie*, przeł. M. Musiał (*Notes sur Chopin* wyd. 1949), Kraków 2007, s. 57.

w teorii Galeazziego, tym bardziej, że na koniec ekspozycji Mozart przypomina jeszcze raz motyw czołowy tematu, z drugiej zaś strony chodzi o efekt zaskoczenia. Temat powraca, ale zmienia się w przejście do innej płaszczyzny tonalnej i melodycznej. Także w tym Allegro Irving dolicza się sześciu różnych ukształtowań melodycznych na płaszczyźnie Dominanty¹⁹.

Przykład muzyczny 3

W.A. Mozart *Sonata c-moll* KV 457, temat pierwszy

W myśl zasad Galeazziego, również secondo motivo w trakcie przebiegu może stanowić przejście modulacyjne i zastąpić łącznik. Może też wystąpić łącznik między tematami, ale niemodulujący, a więc w roli przerywnika. Niekiedy też łącznik moduluje do tonacji Dominanty, ale pominięty zostaje temat poboczny (*passo caratteristico*) i następuje przejście do tematu epilogującego, do *periodo di cadenza*. Zjawiska te eg-

¹⁹ J.Irving, *op. cit.*, s. 123.

zemplifikuje Galeazzi przede wszystkim w muzyce kameralnej swej epoki²⁰. Rozbudowaną sekcję tematu pobocznego można na przykład wskazać w *II Sonacie F-dur J. Cervelliniego na klawesyn lub fortepian i skrzypce*. Występuje tu po temacie pobocznym w *C-dur* jeszcze jeden temat w *c-moll* i dopiero potem następuje epilog z wydzieloną Codettą. Z takim przypadkiem mamy też do czynienia w *Sonacie C-dur* op. 2 nr 3 Beethovena, w której występują dwa tematy poboczne, ale w odwrotnej kolejności, najpierw w *g-moll*, następnie w *G-dur*. Te wychylenia do molowej dominanty są kontynuacją, przypomnieniem zjawisk harmonicznycwczesnego klasycyzmu.

Niezależnie od tego, czy uznajemy u Mozarta jedynie pierwszy inicjalny temat na Tonice jako główny i pojawiającą się pierwszą myśl na Dominancie jako temat poboczny, pomijając inne myśli tematyczne jako ich uzupełnienia lub rozwinięcia, czy też spojrzymy na ekspozycję Allegra w sonatach Mozarta jako na szeregowanie wielu melodycznie ukształtowanych tematów spolaryzowanych na dwóch funkcjach harmonicznycw, to wydaje się, że dziewiętnastowieczna teoria formy sonatowej, utrwalona przez Adolfa Bernarda Marxa²¹ nie przystaje do Mozarta. Jak słusznie stwierdził Schmalzriedt, nie można w końcu dwudziestego wieku [obecnie już na początku dwudziestego pierwszego], metodami dziewiętnastego wieku analizować utworów wieku osiemnastego²². Dlatego teoria Galeazziego z 1797 roku, uznająca w I części sonaty, czyli w Allegrze, swobodę liczby tematów, sposobu ich zestawiania, także różny charakter łączników, epilogu odzwierciedla o wiele lepiej ówczesny stan twórczości, nie ma charakteru narzucającego, usztywniającego zasady formy sonatowej. Jest wynikiem analizy rzeczywistości muzycznej, a nie propozycją modelową. Rzecz jasna, swobodnie skonstruowana ekspozycja, szeregująca tematy, rzutuje na dalszy przebieg, na drugą część formy sonatowej, ale nie jest to już przedmiotem moich dywagacji.

Mozart, dzięki niewyczerpanym pomysłom melodycznym, nie stosował się w zasadzie do wymogu Galeazziego – jedności substancjalnej tematów. Trzeba też podkreślić, że w przeważającej większości jego tematy mają charakter śpiewny. Nawet figuracje są śpiewne. Ze wskazanych przez Galeazziego autorów, to Ignaz Pleyel w *Sonacie e-moll* konsekwentnie zrealizował jedność substancji, ponieważ motyw czołowy tematu głównego w I części przenika wszystkie współczynniki formy. U Mozarta króluje zasada *varietas*, jego forma sonatowa ma specyficzną postać i wyraz.

Jakie reperkusje miał kształt formy sonatowej Mozarta u następnej generacji twórców? Jak już zostało wspomniane, do Mozarta nawiązali kompozytorzy stylu *brillant* w sonacie i przede wszystkim w koncercie. Mieszcząńskiej estetyce początku XIX wieku odpowiadało następstwo kantylenowych tematów – sentymentalno-ornamentalnych, przedzielanych wstawkami wirtuozowskimi. Françoise Escal pisze, że około 1830 roku można mówić o rodzaju rewolucji instrumentalistów przeciwko dominacji muzyki w tym sensie, że nastąpiła konieczność brylowania sprawnością palców, a mniej ważna stała

²⁰ Galeazzi wybrał do egzemplifikacji utwory Boccheriniego, Vanhalla, Pichla, Pleyela i in. W moim artykule: *Zur Genese der Sonatensatzform, op. cit.*, analizuję różnorodne rozwiązania w ekspozycji I części sonat tego czasu (por. s. 83-86).

²¹ Arnold Bernard Marx, *Kompositionslehre*, t. 2., Lipsk 1838 („Die Sonatenform”) oraz: *Allgemeine Musiklehre. Ein Hilfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung*, Lipsk 1841 („Sonatenform”).

²² S. Schmalzriedt, *op. cit.*, s. 38.

się idea i forma muzyczna. To wirtuoz miał zadziwić i porwać publiczność²³. Z jednej strony czułośćkowość, z drugiej popis stały się obligatoryjnymi czynnikami w koncercie, zwłaszcza w jego I części, czyli w formie sonatowej, czynniki te silnie oddziaływały na słuchaczy. Na płaszczyźnie Toniki konstruowano dwa – trzy tematy kantylenowo-ornamentalne, przedzielane odcinkami figuracyjnymi, zaś na płaszczyźnie Dominanty lub paraleli Toniki (w tonacji molowej) eksponowany był na ogół jeden śpiewny temat i odcinek wirtuozowski. Tak więc w formie sonatowej w stylu *brillant* tematy nie były skonstrastowane. Zarówno temat główny, jak i poboczny miały tę samą zasadę konstrukcji, tyle że na płaszczyźnie głównego tematu odcinków kantylenowych i wirtuozowskich mogło być więcej. Nie było więc mowy o tzw. dualizmie tematów, przeciwstawionych sobie pod względem charakteru wyrazowego. Wirtuozeria przeniknęła do formy sonatowej w koncercie w takim stopniu, że niepotrzebna stała się kadencja solisty, umieszczana pod koniec I części koncertu klasycznego na nucie pedałowej. *Brillant* nie było już tylko określeniem wykonawczym i dodatkiem do tytułu utworów charakteryzujących się rozwiniętą techniką gry, np. *rondo brilliant*, *polonaise brillante*, ale oznaczało styl, który ujawniał się w formie sonaty, koncertu i oznaczał określony typ przebiegu formy. Podkreślał to Józef M. Chomiński w *Formach muzycznych*²⁴.

Przedstawicielem stylu *brillant* był przede wszystkim Johann N. Hummel, w dzieciństwie uczeń Mozarta, który przedstawione wyżej zasady zastosował przede wszystkim w koncertach fortepianowych. Ilustruje to doskonale jego *Koncert a-moll* op. 85. Partia solowa rozpoczyna się rodzajem dwunastotaktowego *Preludio*, po którym wchodzi *Motivo principale espressivo*, stanowiący okres ośmiotaktowy. Następuje wirtuozowski odcinek (czternaście taktów) i pojawia się *Secondo motivo p cantabile* (także w *a-moll*), z użyciem ornamentów i nieregularnych grup rytmicznych. Kolejny przerywnik wirtuozowski jest dłuższy (dwadzieścia cztery takty), moduluje do tonacji *C-dur* po czym kompozytor eksponuje znowu *Passo caratteristico* – kantylenowy temat *p dolce*, po którym otwiera się sekcja *Periodo di cadenza*, wyzyskująca różne techniki – pasaże obejmujące ambitus decymy, podwójne dźwięki, oktawy, tryle – prowadzące do *tutti* zamykającego ekspozycję.

Hummel jest pośrednikiem między Mozartem i Chopinem. Chopin opiera się w koncertach na wzorach Hummla. Solo w I części *Koncertu f-moll* Chopina jest skonstruowane podobnie, jak wskazane Allegro z *Koncertu* Hummla. Preludio jest jednak krótkie, zaznaczające wejście tematu przebiegami figuracyjnymi z górnego do dolnego rejestru, inaczej niż w *Koncercie e-moll*, w którym zastosowany został szesnastotaktowy wstęp o zdecydowanym charakterze. Dalej Chopin grupuje obok siebie dwa kantylenowe tematy w *f-moll* – pierwszy ośmiotaktowy i drugi szesnastotaktowy, a więc *Motivo principale* i *Secondo motivo*, bez żadnych przerywników (tak jak to miało miejsce u Mozarta w *Sonacie F-dur* KV 332) i dopiero po nich następuje długi odcinek figuracyjny, modulujący do *As-dur* i w tej tonacji pojawia się znów śpiewny temat poboczny (*Passo caratteristico*), który powtarza się w rozbudowanym wariacie „przetykanym” ornamentalnymi fioriturami, grupującymi po osiemnaście i dwadzieścia nut. Dalej figuracje rozwijają się w *Periodo di cadenza* i prowadzą do *tutti* kończącego ekspozycję.

²³ F. Escal, *L'artisanat furieux*, w: Anne Penesco (red.) *Défense et illustration de la virtuosité*, Lyon 1997, s. 188.

²⁴ J. M. Chomiński, *Formy muzyczne*, t.2.: *Wielkie formy instrumentalne*, Kraków 1987, s. 707-709.

[Preludio]

SOLO.

pp *cresc.* *sf* *p* *f* *pp*

[Motivo principale]

pp *fp* *espressivo*

[Secondo Motivo]

pp cantabile *p* *sf*

cresc. *p* *cresc.*

Przykład nutowy 4

J.N. Hummel, *Koncert a moll* op 85 cz. I., 2 tematy fortepianu na Tonice

Budowa formy sonatowej w koncertach Hummła i Chopina nie jest – rzecz jasna – żadnym odkryciem. Chodzi jednak o to, żeby pokazać, iż zasady przekazane przez Galeazziego były nie tylko wywiedzione z utworów Mozarta i jego współczesnych, ale sprawdzały się także później u przedstawicieli stylu *brillant*, do których młody Chopin się zaliczał. Galeazzi uważał, że współczynnikami obligatoryjnymi formy sonatowej są *Motivo principale*, *Uscita di tono* i *Periodo di cadenza*. Inne współczynniki mogły wystąpić lub nie. Wymogiem gramatyki formy był więc temat główny, zmiana płaszczyzny tonalnej i odcinek zakończeniowy. I Hummel, i Chopin prezentowali jeszcze *Secondo motivo* i *Passo caratteristico*, a *Periodo di cadenza* staje się u nich rzeczywiście ważnym współczynnikiem formy – wirtuozowskim popisem techniki na zamknięcie ekspozycji. Jest sprawą oczywistą, że u przedstawicieli stylu *brillant* forma została rozbudowana w stosunku do czasów Mozarta zarówno pod względem rozmiarów, jak i faktury. Tematy stały się nasycone ornamentyką nieregularnych grup rytmicznych, zwiastujących niezwykle swobodny przepływ melodyczny w prawej ręce na tle podstawowego rytmu utrzymywanego przez lewą rękę, co tworzy swoiste rubato. Jean-Jacques Eigeldinger w *Chopin w oczach swoich uczniów* pisze, że Mozart, zwłaszcza w częściach powolnych swoich sonat, koncertów, fantazji, w *Adagio* KV 540 i in. wykazuje ową niezależność rąk, zbliżającą go w tak wielkim stopniu do Chopina²⁵. U Chopina zjawiska te występują we wszystkich częściach cyklu sonatowego. Faktura zaś uległa znacznemu rozwinięciu, dzięki nowym technikom gry i „zagarnięciu” przez figuracje całej skali instrumentu. Inny był stopień intensywności przebiegu w formie sonatowej u Mozarta oraz u Hummła i Chopina z młodzieńczego okresu twórczości, ale pewne principia pozostały, pewne analogie konstrukcyjne są widoczne.

Przedstawiona analiza nie ma żadnych podtekstów wartościujących czy intertekstualnych w sensie korzystania z utworów poprzedników. Jeśli już można mówić o jakimś rodzaju intertekstualności, to tylko o architekstualności²⁶, czyli o nawiązaniu do określonych reguł budowy. Modele strukturalne oddziaływały, mimo iż styl wypowiedzi się zmieniał.

Summary

It is well known that Chopin admired the musical art of Mozart, although we do not know exactly which of Mozart's compositions Chopin played or gave his students to perform. It has been confirmed that Chopin participated in the performance of Trio E major by Mozart during his last concert on 16 February 1848 and also accompanied Pauline Viardot in the execution of the fragments of Don Giovanni while he stayed in Nohant. During his conversations with Delacroix, Chopin repeated that the knowledge and inspiration of Mozart enabled him to create perfect compositions and that he never treated the principles of music with disregard. Szymanowski acknowledged that there existed some mysterious agreement

²⁵ J.-J. Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, przeł. (popr. wydania *Chopin vu par ses élèves*, Neuchâtel 1988) Z. Skowron, Kraków 2000, s. 159, ods. 112 (w przekładzie polskim pominięte zostały w tej wypowiedzi właśnie sonaty i koncerty).

²⁶ M. Głowiński w rozprawie *O intertekstualności* („Pamiętnik Literacki” LXXVII 1986, z. 4 s. 80) wymienia kilka rodzajów intertekstualności, m.in. architekstualność.

as to the essence of music between Mozart and Chopin. In Mozart he discerned carving of the form on the model of Benvenuto Cellini. In Chopin, in turn, "Periclean perfection" was discerned (Norwid) or Phidian form (Jan Karłowicz) whereas Lucien Borguès and Alexandre Denéréaz contrasted an algebraic juxtaposing of musical thoughts by Mozart with the fluency and means of intuitive development of phrases by Chopin.

There are links between the exposure of thoughts and musical themes in Mozart and early Chopin. Mozart exhibited a tendency – in the opinion of John Irving – to present many, even 7-8 musical thoughts as part of the exposition of sonata-allegro. Two-three thoughts represented the main theme in the tonic key, and several thoughts on the dominant (in the minor key on the parallel tonic) represented the so-called secondary and epilogue theme. All these short cantilena thoughts were separated by joining elements, most often figurative ones. Such a polythematic sonnet form was demonstrated by F. Galeazzi in his treaty from 1796, writing about *Preludio*, *Motivo principale*, *Secondo motivo* in the tonic key and about *Passo caratteristico* and *Periodo di cadenza*, the section of the sonnet form in which the number of musical thoughts is also not strictly limited. The examples of Mozart's sonatas illustrate this phenomenon.

A mediator between Mozart and Chopin was Hummel, especially his concerts. In the concert A minor, he made use of *Preludio* and two cantilena themes in the tonic key. Chopin adopted this principle in his concert F minor. It is not about the analysis in the axiological or intertextual meaning. The Chopin's style is different, novel; nevertheless, some structural models indicate great duration. We can talk about architextuality.