

## Włoski typ formy sonatowej na przykładzie sonat fortepianowych Wolfganga Amadeusza Mozarta

Forma sonatowa okresu klasycyzmu postrzegana jest jako jeden z fundamentów muzyki zarówno tego okresu<sup>1</sup>, jak i – pomimo różnych przekształceń i przemian stylistycznych – późniejszych epok. Znacząca liczba gatunków instrumentalnych, a nawet wokalnie-instrumentalnych, w których można odnaleźć jej przejawy, wielość sposobów realizacji tej formy w utworach sonatowych przeznaczonych na różne składy instrumentalne czy różnorodność indywidualnych rozwiązań kompozytorskich w samej tylko epoce klasycyzmu przyczyniły się z pewnością do zrozumiałego zainteresowania badawczego, jakim ta forma cieszy się do dziś. Na przykładzie korpusu sonat fortepianowych<sup>2</sup> Wolfganga Amadeusza Mozarta przedstawimy tu jeden aspekt owej różnorodności i elastyczności w podejściu do realizacji formy sonatowej w epoce klasycyzmu. Wyniki tych badań – mamy nadzieję – przysłużą się zarówno lepszemu poznaniu formy sonatowej, jak i sonat wiedeńskiego mistrza, które w polskiej literaturze muzykologicznej nie cieszyły się dotąd specjalnym zainteresowaniem, pozostając w cieniu jego koncertów fortepianowych. Będąc w kręgu uwagi przede wszystkim pedagogiki

---

<sup>1</sup> R. Di Benedetto, [hasło] *Classicismo*, w: *Dizionario universale enciclopedico della musica e dei musicisti*, red. A. Basso, Torino 1983, t. 3, s. 580; C. Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, New York-London 1971, s. 51.

<sup>2</sup> Używamy tu powszechnie stosowanego sformułowania „sonaty fortepianowe Mozarta”. Zastrzegamy jednak, że pasowałoby tu bardziej określenie „sonaty na instrument klawiszowy”.

muzycznej, doczekały się raczej ogólnych omówień<sup>3</sup> bądź stały się przykładem do wyłożenia metod analizy formy sonatowej<sup>4</sup>. Tymczasem w piśmiennictwie zagranicznym w ostatnich latach XX wieku ukazały się dwa prawdziwe kompendia wiedzy na interesujący nas temat<sup>5</sup>.

Badania formy sonatowej w późnoklasycznych sonatach na gitarę solo (1780-1830)<sup>6</sup>, obejmujące materiał muzyczny, wykraczający poza najczęściej badane dzieła klasyków wiedeńskich, a w szczególności Ludwiga van Beethovena, dały wgląd w zjawiska najbardziej typowe dla całokształtu ówczesnej, europejskiej kompozytorskiej produkcji sonatowej, nie związanej z jednym tylko ośrodkiem i grupą twórców austriackiego bądź niemieckiego pochodzenia. Doprowadziły one do wyróżnienia dwóch typów tej formy: wiedeńskiego (którego istnienia z racji wielkości tego ośrodka muzycznego i doniosłości dokonań skupionych tam twórców należało się tak czy inaczej spodziewać) i włoskiego. Elementem je odróżniającym okazał się sposób kształtowania przetworzenia – współczynnika realizowanego w formie sonatowej, na tle ekspozycji i reprzyzy<sup>7</sup>, zdecydowanie najswobodniej. Inaczej więc mówiąc, forma sonatowa typu wiedeńskiego bądź włoskiego to forma sonatowa, w której znajduje się przetworzenie typu wiedeńskiego bądź włoskiego.

Pierwsze z nich, wiedeńskie, operuje głównie pracą motywiczną na bazie materiału z ekspozycji. Możliwe jest wprowadzenie do przetworzenia nowego materiału, ale ma on raczej charakter łącznikowy lub epizodyczny. Mogą też zdarzyć się przypadki obecności nowego tematu, utworzonego jednak w wyniku rekompozycji materiału motywicznego, pokazanego wcześniej w ekspozycji (na ogół pochodzącego z tematów)<sup>8</sup>.

Natomiast w przetworzeniu typu włoskiego można wyróżnić dwa podtypy. Pierwszy polega na tym, że sekcja ta obraca się wyłącznie wokół nowego – w stosunku do ekspozycji – materiału muzycznego z możliwą pracą tematyczną, a nawet motywiczną na jego podstawie. W drugim zaś, oprócz nowego materiału, możliwe jest częściowe operowanie materiałem ekspozycji, który jednak jest tu poddawany zasadniczo pracy tematycznej, a nie motywicznej. Zakończenie obu podtypów włoskiego przetworzenia stanowi zwykle krótki łącznik, oparty najczęściej na fragmentach ekspozycji (tyle że pochodzących na ogół z łącznika modulującego bądź myśli końcowej, a nie z tematów), ewentualnie na no-

---

<sup>3</sup> Np. J. Tatarska, *Sonaty fortepianowe Wolfganga Amadeusza Mozarta*, Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Poznaniu nr 3 (1992).

<sup>4</sup> E. Mizerska-Golonek, J. Targosz, *Prezentacja metody analizy na podstawie Sonaty c-moll KV 457 Mozarta*, w: *Forma sonatowa. Teoria, pojęcia, analiza*, Warszawa 1998, s. 12-34.

<sup>5</sup> S. Rampe, *Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis. Ein Handbuch*, Kassel 1995; J. Irving, *Mozart's Piano Sonatas: Contexts, Sources, Styles*, Cambridge 1997. Są także studia wcześniejsze: m.in. Hanns Dennerlein, *Der unbekannte Mozart – die Welt seiner Klavierwerke*, Leipzig 1951 czy R. Rosenberg, *Die Klaviersonaten Mozarts: Gestalt- und Stilanalyse*, Hofheim 1972.

<sup>6</sup> K. Komarnicki, [praca doktorska] *Forma sonatowa i cykl sonatowy w muzyce gitarowej w latach 1780-1830*, Warszawa 2000.

<sup>7</sup> W cytowanej pracy sformułowana została aksjomatyczna teoria formy sonatowej: wszystkie jej aksjomaty odnaleźć można właśnie w ekspozycji i reprzyzie. Są one wspólne dla ogółu sonat ówczesnych czasów (*ibidem*, s. 70-77).

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 192.

wych myślach muzycznych czy po prostu przebiegach figuracyjnych, które również mogą być poddane pracy motywicznej. Warto również dodać, że przetworzenia włoskie często, niemal manierycznie, rozpoczynają się akordem pozostającym w relacji tercjowej do ostatniego akordu ekspozycji, a nowe tematy odznaczają się pełną stabilnością tonalną<sup>9</sup>.

Obecność tak dużych różnic w kształtowaniu przetworzenia znajduje odbicie w pismach teoretycznych z końca XVIII wieku. Wskazał na to już Heinrich Christoph Koch, pisząc, że podane przez niego dwa sposoby kształtowania tego fragmentu formy są po prostu najpopularniejsze. Można tu dodać, że najpopularniejsze w kręgu, w którym działał Koch. Nie jest zatem żadną niespodzianką, że oba podane przez niego warianty rozwiązań technicznych, zakładające wykorzystanie materiału ekspozycji, pracy tematycznej bądź motywicznej<sup>10</sup>, stanowią w istocie opisy tego, co mieści się w ramach przetworzenia nazwanego przez nas wiedeńskim. O innych możliwościach komponowania tej sekcji formy sonatowej wspominał natomiast w tym samym niemal czasie co Koch włoski teoretyk, Francesco Galeazzi, a w latach dwudziestych XIX wieku działający w Paryżu Antonin Reicha.

Galeazzi podał cztery sposoby rozpoczęcia drugiej części formy sonatowej. Ostatni z nich polegał na wprowadzeniu nowej myśli muzycznej, która może wystąpić w odległej, niespodziewanej dla słuchacza tonacji. Galeazzi uznał to rozwiązanie za nowoczesne i dobre z punktu widzenia kompozytorskiego rzemiosła. Dalej miał nastąpić odcinek *Modulazione* na bazie jakiegokolwiek motywu z ekspozycji bądź nowego tematu z przetworzenia<sup>11</sup>. Niemal identyczną procedurę – obok „rozwinęcia idei” – przewidywał Reicha: wprowadzenie *nouvelle idée saillante* (nowa idea wyrazista) poddanej „*développement* obok innych idei występujących w poprzedniej części”<sup>12</sup>. Te opisy sytuują się najbliższej zjawiska, które na bazie sonat gitarowych zostało przez nas nazwane przetworzeniem włoskim.

Należy dodać, że określenie „włoski” przy interesującym nas typie formy sonatowej wynikało z faktu, że jej przykłady odnaleziono generalnie u kompozytorów ówczesnych sonat gitarowych, którzy pochodzili z Półwyspu Apenińskiego, w którego różnych ośrodkach zdobyli swe muzyczne wykształcenie, m.in. u: Niccolò Paganiniego (Genua i Parma), Ferdinanda Carullego (Neapol), Francesca Molina (Turyn), Maura Giulianiego (Bisceglie k. Bari), a także u Hiszpana, Fernanda Sora (klasztor w Montserrat). Co ciekawe, dzieła np. Francesca Molina świadczą o tym, że ich twórca znał bardzo dobrze oba, tj. tak wiedeński jak i włoski, sposoby kształtowania przetworzenia formy sonatowej i że obydwoma posługiwał się równie sprawnie<sup>13</sup>. Z kolei wśród twórców generalnie związanych z wiedeńską tradycją kształtowania formy sonatowej<sup>14</sup> zdarzają się kompozyto-

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 197.

<sup>10</sup> Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition...*, t. III, Leipzig 1793, s. 307-311.

<sup>11</sup> F. Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica*, t. II, Roma 1796, s. 258.

<sup>12</sup> Por. W. Nowik, *Koncepcja formy sonatowej Antonina Reichy*, w: *Forma sonatowa. Metody analizy*, Warszawa 2000, s. 26.

<sup>13</sup> K. Komarnicki, *op. cit.*, s. 198-202. Zdarzało się również, że nawet miejsce aktywności twórczej kompozytora niekiedy nie wywierało determinującego wpływu na rozwiązania formalne, które wybierał dla swoich dzieł – np. Mauro Giuliani, pomimo działalności w Wiedniu, oddany był pod tym względem całkowicie tradycji, w której się wykształcił.

<sup>14</sup> Np. Christian Gottlieb Scheidler, Anton Diabelli, Wenzeslaus Matiegka (*ibidem*, s. 198).

rzy korzystający niekiedy z modelu włoskiego, tak jak w przypadku Simona Molitora<sup>15</sup>. Tak więc oba nurty kształtowania formy sonatowej na przełomie XVIII i XIX wieku musiały być uznawane za równie atrakcyjne, tak od strony rzemiosła kompozytorskiego, jak i artystycznego wyrazu. Jednakże tradycja opisana przez nas jako włoska, szczególnie w przypadku twórczości sonatowej na instrument solowy, popadła najwyraźniej w połowie XIX wieku w całkowite zapomnienie, być może z powodu skupienia się ówczesnych teoretyków na formach sonatowych Beethovena, reprezentujących zdecydowanie jedną, wiedeńską tradycję i wypracowania na temat tej formy błędnych założeń, nieprzystających do ogółu klasycznej praktyki kompozytorskiej, takich jak np. konstytutywna dla tej formy rola tematów muzycznych, ściśle określonych co do liczby, charakteru i miejsca występowania, czy pracy tematyczno-motywicznej dokonywanej na ich bazie, jako gwarantu jedności formalnej. Wynikiem takiego podejścia do formy sonatowej stało się nieuchronnie przypisanie nadmiernego znaczenia przetworzeniu, jako segmentowi, w którym dokonywała się najbardziej intensywna praca tematyczna bądź motywiczna. Doprowadziło to Adolfa Bernharda Marxa do „wydzielenia przetworzenia jako samodzielnego współczynnika formy sonatowej i w rezultacie do koncepcji trzyczęściowej, z konstytutywną rolą tegoż”<sup>16</sup>. Przekonanie o niezwykłej wadze przetworzenia dla interpretacji danej formy jako sonatowej, o jego konkretnym charakterze muzyczno-technicznym, który ma swoje odzwierciedlenie w powszechnie przyjętej nazwie tego współczynnika, wreszcie o najwyższych umiejętnościach kompozytorskich potrzebnych do jego „właściwej” realizacji, weszło do powszechnej, szkolnej wiedzy o tej formie<sup>17</sup>. Tematyczny charakter przetworzenia, powiązanego wspólnym materiałem muzycznym z ekspozycją, podważył dopiero Charles Rosen, wskazując, że w stylu klasycznym i preklasycznym termin ten mógł oznaczać po prostu intensyfikację, do której osiągnięcia wystarczyło wzmożenie procesów harmonicznycych czy strony rytmicznej danej sekcji formy<sup>18</sup>. Stąd tak znaczne, według niego, rozpowszechnienie w muzyce tego okresu form sonatowych z nowym materiałem muzycznym w przetworzeniu. Mógł on pojawić się w postaci nowego tematu w przetworzeniu „tematycznym”, opartym na ekspozycji, bądź też przetworzenie mogło nie zawierać żadnych aluzji do pierwszej sekcji formy sonatowej<sup>19</sup>.

Sonaty fortepianowe Wolfganga Amadeusza Mozarta, powszechnie uznawane za politematyczne, wymykające się w tym zakresie prawidłom „szkolnej teorii”, wydają się bardzo obiecującym materiałem do przestudiowania pod kątem występowania włoskiej formy sonatowej. Jak zauważa Irving, w przetworzeniach szybkich części Mozart rzadko trzymał się wyłącznie materiału ekspozycji (tylko części ostatnie KV 279, 282, 332 oraz pierwsze części KV 309, 310, 457, 533, 570)<sup>20</sup>. Większość przetworzeń zawiera

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 192.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 64.

<sup>17</sup> J. W. Reiss, *Formy muzyczne*, Leipzig 1917, s. 103-104.

<sup>18</sup> Ch. Rosen, *The Classical Style...* (*op. cit.*), s. 50.

<sup>19</sup> Ch. Rosen, *Sonata forms*, New York – London 1988, s. 275.

<sup>20</sup> J. Irving, *op. cit.*, s. 132. Z niewiadomych przyczyn Irving wyłącza z tego kontekstu przypadki przetworzeń, które opierają się na materiale ekspozycji, tyle że nie pochodzącym z głównych tematów, a z zakończenia ekspozycji (KV 311, cz. I oraz KV 576, cz. I). Ten sposób komponowania początku przetworzenia omawia również Galeazzi (*op. cit.*, s. 257), uznając go również za nowoczesny i kunsztowny.

zatem wprowadzony w różnych kontekstach nowy w stosunku do ekspozycji materiał muzyczny. Natomiast w niemal wszystkich wolnych częściach w formie sonatowej sekcja ta wiąże się ściśle z ekspozycją, z wyjątkiem *Andante cantabile con espressione* z *Sonaty a-moll* KV 310<sup>21</sup>. Irving nie tłumaczy w zasadzie, dlaczego istnieje opisana przez niego prawidłowość. Z jego wywodu można jednak wywnioskować, że łączy się z ona z rozmiarami formy. Przetworzenia w formach sonatowych w częściach wolnych są bardzo zwięzłe, proporcjonalnie do wielkości tak całego utworu, jak i innych jego sekcji składowych. Natomiast w częściach szybkich formy sonatowe osiągają większe rozmiary – wprowadzenie nowego materiału w przetworzeniu stanowi więc często naturalny element rozbudowy tego współczynnika, który rozwija się zazwyczaj w przynajmniej dwóch odcinkach<sup>22</sup>.

Samo wprowadzenie nowego materiału do przetworzenia nie oznacza jednak, że jest to automatycznie przetworzenie typu włoskiego, gdyż – co warto w tym miejscu przypomnieć – element ten mógł wystąpić również w typie wiedeńskim. Różnice między obydwoma typami są bardzo dobrze widoczne w *Sonacie F-dur* KV 280 z przełomu 1774 i 1775 roku. Ogniwa tego cyklu, *Allegro assai*, *Adagio* w f-moll i *Presto*, odznaczają się pewnymi podobieństwami: utrzymane są w formie sonatowej (podobnie jak KV 279 i później 283), dominującą rolę w częściach skrajnych odgrywa temat drugi (wyrazistszy niż pierwszy i wyzyskany w ich przetworzeniach), wreszcie wszystkie trzy wykazują związki z rytmami tanecznymi, pierwsza w metrum 3/4 z menuetem, druga w taktie 6/8 z siciliano, trzecia w 3/8 z canarie (temat drugi, podstawowa fraza obejmuje obszar dwóch taktów, jakby była w metrum 6/8)<sup>23</sup>. Przetworzenie części pierwszej, obejmujące 26 taktów (t. 57-82, zob. Przykład 1), odpowiada włoskiemu typowi. Dzieli się wyraźnie na dwie główne fazy: pierwszą, z nową myślą i drugą, ową wspomnianą przez Galeazziego *Modulazione*, opartą na materiale nawiązującym do ekspozycji. Nowa myśl muzyczna (t. 57-66), z charakterystycznymi rytmami punktowanymi, na dłuższym odcinku jest stabilna tonalnie (tonacja końca ekspozycji, czyli C-dur) i dopiero pod koniec eksponuje akord dominantowy, prowadzący do tonacji d-moll, w której rozpocznie się następna, dłuższa niż pierwsza, faza przetworzenia (t. 67-82). Najpierw na bazie fragmentu tematu drugiego Mozart przechodzi tu przez tonacje w relacjach kwintowych: d-moll, g-moll, C-dur i F-dur (do t. 74). Proces modulacyjny nie kończy się jednak na osiągnięciu toniki tonacji głównej utworu. Dalej tok muzycznej wypowiedzi zagęszcza się: w taktach 75-77 eksponowane są gwałtowne kontrasty forte-piano i arpeggiowany akord, przywołujący tak początek tematu pierwszego z ekspozycji, jak i wcześniejszy odcinek przetworzenia, oparty na temacie drugim (tonacje B-dur,

---

<sup>21</sup> J. Irving, *op. cit.*, s. 131. Na obecność nowego tematu wskazuje również S. Rampe, *op. cit.*, s. 245.

<sup>22</sup> Irving (*op. cit.*, s. 131), analizujący sonaty Mozarta z punktu widzenia zasad retoryki wypowiedzi, łączy to z „rozcłonkowaniem” („sectionalisation”) przetworzenia, co stanowi jeden ze środków akumulacji, budującej z kolei amplifikację, charakterystyczną dla confirmatio, jednego z etapów planu retorycznej wypowiedzi (dispositio), który jego zdaniem odpowiada przetworzeniu formy sonatowej. Natomiast o dwucząstkowej generalnie budowie przetworzenia, składającego się z przetworzenia „właściwego” („development”) i przejścia do reprzyzy („retransition”) pisał Charles Rosen, *Sonata forms, op. cit.*, s. 262-263.

<sup>23</sup> S. Rampe, *op. cit.*, s. 231.

d-moll, koniec na drugiej dominancie tej ostatniej tonacji), w taktach 78-79 rozwinięty zostaje pojedynczy motyw, zaczerpnięty z łącznika między tematem pierwszym i drugim z ekspozycji (t. 13), w taktach 80-82 powtórzona jest figura nawiązująca ewentualnie do motywu z taktów 5-6 tematu pierwszego. Użyte akordy sugerują rozwiązanie zwodnicze na d-moll lub wręcz modulację do a-moll, innej pokrewnej F-dur tonacji, lecz Mozart szybko przechodzi przez dominantę septymową do tonacji głównej.

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (Bb). The time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). Measure numbers 57, 63, 69, 73, and 78 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values, including triplets, and rests.

Przykład 1. W.A. Mozart, *Sonata F-dur* KV 280, cz. I, przetworzenie, t. 57-82

Przykład 2. W.A. Mozart, *Sonata F-dur* KV 280, cz. III, przetworzenie, t. 88-111

Natomiast przetworzenie części trzeciej (zob. Przykład 2) zostało inaczej ukształtowane – pomimo obecności nowych elementów możemy zaliczyć je do przetworzeń typu wiedeńskiego. Jego pierwszy odcinek (t. 88-107) opiera się na temacie drugim. Podobnie jak w ekspozycji, charakterystyczny dla tego tematu monodyczny czterotakt jest powtórzony dwa razy. Po każdym jego wystąpieniu – znów podobnie jak

w ekspozycji – pojawia się bardziej dynamiczny i rytmiczny materiał, tyle że tym razem nowy, w postaci efektownych łamanych oktaw. Drugi odcinek przetworzenia ma charakter łącznika do reprzyzy i wydaje się również operować nowym materiałem (modelem figuracji). Ewentualnych związków z ekspozycją, konkretnie z końcem łącznika przed tematem drugim (t. 31-37), można dopatrzeć się w opadających parach ósemek w t. 108-111. Nowy materiał w tym przetworzeniu ma zatem charakter nietematyczny, pełni poboczną, uzupełniającą rolę w stosunku do niezwykle wyrazistego, podstawowego motywu tematu drugiego bądź wypełnia przejście do reprzyzy.

Przetworzenie ukształtowane podobnie jak w pierwszej części KV 280, z nowym tematem i fazą modulacyjną opartą na materiale ekspozycji, znajdziemy w pierwszych częściach *Sonaty B-dur* KV 281 i *F-dur* KV 332. W tym ostatnim przypadku nowy temat w przetworzeniu okazuje się nawet dłuższy i regularniej zbudowany (8+8, t. 94-109) niż główny temat z początku ekspozycji (t. 1-12, uzupełniony *secondo motivo*, t. 12-22). Ponadto podstawowy motyw owego nowego tematu wykazuje pewien związek z fragmentem epilogu ekspozycji (rozłożenie trójdźwięku, wcześniej prezentowanego w postaci współbrzmienia, w t. 71-72 i 73-74). Jednak pokrewieństwo to nie wyklucza efektu „nowości” tematu jako całości<sup>24</sup> – mamy w tym wypadku do czynienia od razu jakby z „przetworzonym” motywem, a nie z motywem w fazie przetwarzania, dzięki której słuchacz mógłby obserwować rodzenie się nowego tematu. Ewentualna praca motywiczna dokonała się tu zatem jakby „za plecami” odbiorcy, a nie na jego oczach czy – trafniej – uszach.

Inny rodzaj przetworzenia typu włoskiego stanowią sekcje w ogóle nie związane z materiałem ekspozycji. Wśród sonat fortepianowych Mozarta reprezentują je takie utwory jak część pierwsza *Sonaty D-dur* KV 284 i części skrajne *Sonaty C-dur* KV 330.

Interesujący pod względem interpretacyjnym okazuje się przypadek przetworzenia części pierwszej KV 283, które zawiera aż dwie nowe myśli muzyczne, obie stabilne tonalnie, w tonacji dominanty (D-dur). Brak tu natomiast w ogóle odcinka *Modulazione*. Wedle Irvinga, przetworzenie tej części nie jest w ogóle związane z ekspozycją. Naszym zdaniem, można w nim jednak dopatrzeć się cienkiej nici łączącej je z tą częścią formy sonatowej: króciutkie przejście do reprzyzy zapożycza bowiem charakterystyczny motyw rytmiczny (t. 70-71: dwie szesnastki + ósemka) z wariacyjnego powtórzenia tematu drugiego w ekspozycji (t. 27-28).

Reasumując, pojedyncze przypadki formy sonatowej typu włoskiego pojawiają się u Mozarta w jego sonatach fortepianowych z lat 1774-1775 (grupa sonat KV 279-284, ukończonych w Monachium, podczas finalizowania prac nad operą buffa *La finta giardiniera*) i z 1783 roku (KV 330-332, napisanych w Salzburgu bądź Wiedniu)<sup>25</sup>. W jego

---

<sup>24</sup> Na pokrewieństwo myśli muzycznych składających się na tę politematyczną formę sonatową zwrócił uwagę w swej analizie Wilton Mason (*Melodic Unity in Mozart's piano Sonata, K. 332*, „Music Review” (22) 1961 nr 1, s. 28-33). Większość z nich eksponuje interwał seksty i różne układy rozłożonych trójdźwięków, tworząc przykład „różnorodności w wielości” (s. 33). Trudno jednak powiedzieć, na ile Mozart miał świadomość dokonywania tego typu zabiegów jednoczących materiał muzyczny tego utworu (s. 29).

<sup>25</sup> Datowanie za: E. Cliff, S. Stanley, [hasło] *Mozart: (3) Wolfgang Amadeus Mozart*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, red. S. Sadie, John Tyrrell, Macmillan Publishers Limited 2001, t. 17, s. 276-347. Datowanie dawniejsze sytuowało te utwory w okresie podróży paryskiej, a więc blisko *Sonat* KV 309, 311 i 310.

późniejszych sonatach fortepianowych występują już wyłącznie formy sonatowe typu wiedeńskiego z przetworzeniami zdominowanymi przez materiał ekspozycji.

Interesującą kwestią byłoby prześledzenie na czyjej twórczości, ewentualnie na jakich innych gatunkach muzycznych mógł wzorować się Mozart w zakresie wyboru włoskiej formy sonatowej. Irving, choć poświęca wiele uwagi zjawisku nowego materiału muzycznego w przetworzeniach sonat Mozarta, nie wskazuje nigdzie źródeł tego rozwiązania. Co więcej, podkreśla, że dla kompozytorów „środka wieku” (wymienia takich jak: Pietro Domenico Paradies, Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Christian Bach, Georg Christoph Wagenseil) charakterystyczne było w sonatach na instrument klawiszowy zaczynanie drugiej części formy sonatowej od tematu głównego kompozycji w nowej tonacji, w której zakończyła się ekspozycja<sup>26</sup>. Rosen z kolei wielokrotnie powtarza (zarówno w *The Classical Style* jak i w *Sonata forms*), że przetworzenia niemające związku materiałowego z ekspozycją były wówczas zjawiskiem dość rozpowszechnionym. Z obszarów preferujących „swobodę” w kształtowaniu materiału muzycznego formy sonatowej wyklucza tylko ośrodki Niemiec Północnych. Wzmiankuje, że od nowego materiału przetworzenie w formach sonatowych zaczynał często wiedeński kompozytor Wagenseil (zm. 1777)<sup>27</sup>. Zamieszcza też przykład takiego przetworzenia z jednej z symfonii J.Ch. Bacha (zm. 1782)<sup>28</sup>. Porównując te wzmianki z przytoczonymi wcześniej wnioskami Irvinga, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że interesujący nas problem przetworzenia z dominującym nowym materiałem muzycznym wymagałby jednak dokładniejszych badań, przede wszystkim sporządzenia statystyk zarówno dla całokształtu dokonań indywidualnych twórców na gruncie formy sonatowej jak i dla poszczególnych gatunków muzycznych, jakie uprawiali. Ta ostatnia kwestia wydaje się szczególnie istotna, gdyż Rosen praktykę komponowania przetworzenia z nowym materiałem muzycznym, a szczególnie przetworzenia otwartego nowym, stabilnym tonalnie, często lirycznym tematem, wywodzi nie z sonaty solowej na instrument klawiszowy, a z ritornelowej formy pierwszej części koncertu barokowego, przejętej i rozwiniętej w epoce klasycyzmu, a także z pokrewnej jej formy arii<sup>29</sup>. Dodać należałoby tu również pozostająca pod wpływem arii formę pierwszego (czasem też ostatniego) ogniwa tradycyjnej, włoskiej sinfonii operowej. Wydaje się zatem, że typ formy sonatowej zdefiniowany przez nas jako włoski musiał być dość rozpowszechniony w Europie w latach siedemdziesiątych XVIII wieku. Natomiast w następnej dekadzie w ośrodku wiedeńskim najwyraźniej został stopniowo zepchnięty na margines, przynajmniej w najbardziej prestiżowych gatunkach muzyki instrumentalnej, takich jak symfonia, kwartet smyczkowy czy właśnie sonata fortepianowa, o czym może świadczyć chronologia występowania tego typu formy w sonatach fortepianowych Mozarta. Także Rosen wskazuje, że pod koniec XVIII wieku doszło do ostatecznej krystalizacji formy sonatowej, która „reprezentuje zawężenie znacznie szerszego wachlarza możliwości”<sup>30</sup>. Warto jednak podkre-

---

<sup>26</sup> J. Irving, *op. cit.*, s. 169, przyp. 19. Ten sposób rozpoczynania części drugiej formy sonatowej opisał również Francesco Galeazzi (*op. cit.*, s. 257) – z jego perspektywy był on już jednak mocno przestarzały.

<sup>27</sup> Ch. Rosen, *Sonata forms*, *op. cit.*, s. 144.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 263-266.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 86, 89.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 13.

ślić, że owo zawężanie możliwości kształtowania formy sonatowej odbywało się najwyraźniej w ramach konkretnych ośrodków muzycznych, a w skali europejskiej pewne odmienności utrzymały się znacznie dłużej niż można było przypuszczać. W zdominowanych przez tradycję operową ośrodkach Półwyspu Apenińskiego i w Paryżu, mekce wielu włoskich twórców przełomu XVIII i XIX wieku, typ włoskiej formy sonatowej nie tylko utrzymał się, ale i dalej rozwijał, czego wyrazem może być popularność wspomnianej przez Galeazziego manieri stylistycznej, polegającej na rozpoczynaniu nowego tematu w przetworzeniu w innej tonacji niż koniec ekspozycji – manieri, co warto tu podkreślić, która nie wystąpiła w żadnym ze wspomnianych przez nas przypadków włoskiej formy sonatowej w sonatach fortepianowych Mozarta.