

PROF. DR JÓZEF KOFFLER (Lwów)

FORMY MUZYCZNE

SONATA

Pierwotnie słowo „sonata“ oznaczało instrumentalne wykonanie kompozycji wokalne; w XVI wieku nazwa służy jako przeciwstawienie do „kantaty“, a więc oznacza utwór instrumentalny. Giovanni Gabrieli pisze 1615 sonaty na trójce skrzypiec; są to utwory w technice motetu Josquina de Pres, a więc kilka odcinków, z których każdy przeprowadza nowy motyw melodyczny przez wszystkie głosy imitacyjnie. Jest to więc jeszcze typowy *ricercar*. W XVII wieku rozwój idzie dwiema drogami; jedna prowadzi do jednotematyczności, druga do wieloczęściowości. *Ricercar* — pierwotnie forma jednocześnie o wielu tematach przekształca się na fugę o jednym temacie. *Kanzona* — pierwotnie transkrypcja wokalne *chanson* na instrument przekształca się na sonatę kościelną. W pierwszej połowie XVII wieku rozszerza Giovanni Gabrieli *kanzonę* powiększając ilość odcinków i mieszając człony imitacyjne z homofonicznymi. Pod wpływem monodii pojawiają się tu znów nowe elementy formalne; poszczególne części stają się większe, ale za to zmniejsza się ich ilość. Z czasem ustala się również wzajemny stosunek tych części, co w rezultacie daje schemat późniejszej sonaty kościelnej (*sonata da chiesa*). Pierwsza część powolna, w układzie polifonicznym; w takcie całym; druga część szybka, fugowana, w takcie trójdzielnym; trzecia część po wolna, w układzie homofonicznym, w takcie całym; czwarta, ostatnia część szybka, w układzie homofonicznym, w takcie całym. Bardzo bogatą w piękne odmiany jest na tym polu twórczość Corelliego. Jego schemat sonaty kościelnej przedstawia się mniej więcej następująco: I. *grave*-homofoniczne lub imitacyjne, II. *allegro*-fugowane, III. *andante* zwykle w takcie trójdzielnym i IV. *allegro* lub *presto*-fugowane lub homofoniczne. Jan Kuhnau, poprzednik J. S. Bacha w kantoracie lipskim, przynosi formę sonaty kościelnej na fortepian; zaś Bach posługuje się tą formą dla organowych sonat i wieloczęściowych *tokkat*; również niektóre *swity* Händla są utrzymane w tej formie.

W dalszym rozwoju wzbogaca się sonata kościelna wchodząc w skład *świty*, zwykle jako uwertura francuska (Lully). Oto jej schemat: powolny wstęp o rytmach punktowanych, z licznymi ozdobnikami, w układzie fugowanym, następuje *allegro* z kodą nawiązującą do wstępu, również w układzie kontrapunktowym. Ważniejszą jest uwertura włoska; jej twórca Scarlatti wzoruje się na sonacie kościelnej, opuszcza tylko powolny wstęp i otrzymuje przez to cykl trzyczęściowy: *allegro*-*andante*-*allegro*. Bardzo istotne zmiany zachodzą w pierwszym *allegro*, które staje się homofonicznym i tym samym pierwszym fundamentem dla klasycznej sonaty.

Równoległe z tym rozwojem odbywa się coś podobnego w koncercie solowym. Jego najwybitniejszy przedstawiciel Vivaldi bierze za podstawę trzyczęściowy wycinek z sonaty kościelnej: I. *allegro* — w formie *ronda*, orkiestra — t. zw. „*tutti*“ wykonuje temat *ronda*, zaś solista gra epizody, motywicznie spokrewnione z tematem.

Dla dalszego rozwoju nabiera rozstrzygające znaczenie wprowadzenie do pierwszego *allegra* myśli pobocznej o charakterze liryczno-śpiewnym, w miejsce transpozycji dominantowej tematu głównego, jak to się jeszcze dzieje u Haydna w symfonii D-dur (londyńskiej). Przez to powstaje główna, zasadnicza zasada formy sonatowej: przeciwstawienie dwóch myśli muzycznych.

W latach 1720-1760 spotykamy rozmaite typy formalne: w Niemczech północnych u F. E. Bacha sonata ma trzy części; Włosi ograniczają się do dwóch, kombinując je rozmaicie; zaś w Niemczech południowych wskutek oparcia się na *swicie* mamy więcej części, w tym przynajmniej dwie taneczne, p. t. *divertimento*. Dopiero szkoła *mannheimska* (Stamitz) ustala typ trzyczęściowy, podczas gdy równocześnie w kwartecie smyczkowym wydoskonala się technika układu.