

Prof. dr JÓZEF KOFFLER (Lwów)

FORMY MUZYCZNE

(Ciąg dalszy)

Istota drugiego tematu zależy całkowicie od właściwości tematu pierwszego. Temat drugi może w całym tego słowa znaczeniu kontrastować tylko wówczas, jeżeli pierwszy temat był centralny. O ile pierwszy sam w sobie już kontrastował, wówczas drugi temat już właściwie nie może tego uczynić. Ogólnie biorąc drugi temat da się sprowadzić do trzech typów: 1) rozpadający się na drobne motywy cząstkowe o charakterze raczej łącznika, jak to często spotykamy jeszcze u Haydna, 2) niekontrastujący, lecz wyrastający z składników pierwszego tematu, np. Beethoven op. 10 nr. 1, op. 10 nr. 2; 3) ściśle kontrastujący. Główne środki kontrastowania polegają na używaniu wartości dźwiękowych zamiast konstruktywnych, a więc śpiewności, okresowości i formy zamkniętej, np. Beethoven op. 53. Beethoven zastrza czasem kontrast między tematami tak dalece, że zmienia takt dla drugiego tematu, np. w op. 109 z taktu dwucwerciovego na trzycwerciovowy; Brahms czyni to również w swej trzeciej symfonii. Niekiedy spotykamy u Beethovena kontrastowanie przy pomocy tej samej substancji muzycznej, t. zn. przy pomocy podobnych rytmów i środków melodycznych (diatoniczne linie lub akordowo tak samo łamane) op. 2 nr. 1. op. 57, op. 81); różnią się tylko kierunkiem, drugi temat jest mniej lub więcej ścisłym odwróceniem tematu pierwszego.

Bezwzględnie obydwa tematy kontrastują pod względem harmonicznym. Można tu nawet mówić o pewnym prawie — mimo, iż zna ono bardzo liczne wyjątki — które brzmi: jeżeli pierwszy te-

mat jest w tonacji durowej, wówczas drugi temat zjawia się w tonacji dominantowej, jeżeli zaś pierwszy temat jest w tonacji molowej, drugi temat zjawia się w tonacji równoległej.

Starsze formy sonatowe nie mają wcale drugiego tematu. U nich zjawia się w tym miejscu, a więc na nowej płaszczyźnie tonacyjnej / dominantowej lub równoległej bądź powtórzenie pierwszego tematu, np. Haydn symfonia londyńska D-dur, bądź przebieg ruchowo-pasażowy, np. Mozart sonata fortepianowa a-mol.

Brak wartości konstruktywnych w drugim temacie normalnie uniemożliwia ewolucję tego tematu, tak że zwykle następuje wprost część kodalna. Rozmiary części kodalnej są różne: począwszy od kilku formułek zakończeniowych, a skończywszy na rozmiarach, przypominających większą nową część z nowym tematem trzecim, jak to często czyni Brahms w swych symfoniach i w sonacie fortepianowej op. 5 f-mol. W tym miejscu kończy się pierwsza część formy sonatowej, zaopatrzona zwykle znakiem powtórzenia. Powtórzenie tej części ma na celu lepsze opanowanie materiału tematycznego przez słuchacza. Lecz już Beethoven rezygnuje w większych dziełach z tego powtórzenia, by nie znużyć słuchacza zbyt długą. Tę całą część nazywamy ekspozycją sonaty. Jej schemat jest następujący:

A. Ekspozycja

I. temat

ewolucja i przebieg ruchomy }

II. temat

część kodalna.

(C. d. n.)