

dr Wojciech Nowik
(AM Warszawa)

Koncepcja formy sonatowej Antonina Reichy

Antonin Reicha (1770-1836) — teoretyk, kompozytor i pedagog francuski pochodzenia czeskiego — zapisał się trwale w teorii muzyki swymi pracami poświęconymi głównie problemom kompozycji.¹ W tym nurcie mieści się jego *Traité de haute composition musicale* (1824-26), zawierający opis formy sonatowej, występującej tutaj pod nazwą *La grande Coupe Binaire*.² Na przełomie XVIII i XIX wieku sygnalizowane zagadnienia skupiły uwagę teoretyków różnych ośrodków europejskich. Żywe zainteresowanie tą problematyką wynikało z intensywnych przemian formy sonatowej zachodzących wówczas na gruncie praktyki kompozytorskiej. Istotne znaczenie miała również koncentracja refleksji teoretycznej na zagadnieniach formy, traktowanych dotąd marginalnie.

W *Traité...* Reichy przedmiotem charakterystyki — obok wymienionej na pierwszym miejscu „Wielkiej formy dwuczęściowej” — są: *La Coupe Ternaire*, *La Coupe du Rondeau*, *La Coupe Libre ou la Coupe de Fantaisie*, *La Coupe de Variation* i *La Coupe de Menuet*.

La Grande Coup Binaire uznana została przez Reichę za najważniejszą spośród wymienionych tu form instrumentalnych. Jest ona — według autora — „najbardziej uprzywilejowana w rozwijaniu idei”.³ Forma ta dzieli się na dwie główne części. Część pierwsza zawiera *exposition des idées* (ekspozycję idei), część drugą współtworzą *deux sections* (dwie sekcje): *développement des idées* (rozwińnięcie idei) oraz *leur transposition* (ich transpozycja).

Część pierwsza posiada szczególne znaczenie dla całej kompozycji, jest bowiem „niepowtarzalnym owocem inspiracji geniuszu; stanowi wzorzec, od którego zależy oryginalność i znaczenie całego utworu.”⁴ Reicha podaje „przybliżoną” kolejność oraz rozmiary idei części pierwszej:

1. *Le Motif* lub *la première Idée Mère* (pierwsza idea podstawowa) mniej więcej długości okresu, zakończona jest na tonice. Może ona składać się również z motywów (*des motifs*) od ośmiu do dwudziestu czterech i więcej taktów. Jeśli pragniemy poszerzyć motyw, wówczas można zastosować następujące modyfikacje: powtórzyć *piano*, gdy był *forte* i *vice versa* lub pokazać drugi raz w innej oktawie, bądź powierzyć innemu instrumentowi (głosowi) lub *tutti*.

Można również zakończyć pierwszy okres kadencją doskonałą w tonacji dominanty lub jej paraleli; rzadko — subdominanty. Następnie należy powtórzony *le motif* zakończyć toniką.

2. Dalej następuje *le Pont* (most) składający się z *idées accessoires* (idei pomocniczych/uzupełniających), którego celem jest osiągnięcie w procesie modulacyjnym dominanty, będącej nową toniką. Autor wyróżnia *le pont court* (most krótki) — od czterech do ośmiu taktów i *le pont long* (most długi) — od dwudziestu do trzydziestu i więcej taktów, w którego zakończeniu obecna bywa *une Pédale* (nuta pedałowa) na dominancie nowej toniki.

1 Główne — obok wymienionej — prace Reichy: *Traité de mélodie...* (1814), *Cours de composition musicale...* (1818), *Art du compositeur dramatique...* (1833). Znalazły one w swoich czasach żywy rezonans i były tłumaczone m. in. przez C. Czernego, K. Kurpińskiego.

2 Charakterystyczną nazwę: „forma sonatowa” — stosowaną do dziś — użył prawdopodobnie po raz pierwszy A. B. Marx. Por. E. K. Wolf *Sonata form*, [w:] *The New Harvard Dictionary of Music*, London 1986, s. 767.

3 A. Reicha *Traité...* op. cit., s. 1158.

4 Tamże s. 1159.

3. Most łączy pierwszą ideę podstawową z *la seconde Idée Mère* (drugą ideą podstawową) lub *le second Motif* w nowej tonacji. Z tą ideą łączą się analogiczne uwagi, które zamieszczone zostały przy pierwszej idei podstawowej. Należy pamiętać, iż odnoszą się one tutaj do tonacji dominanty, która stała się dla drugiej idei podstawowej nową toniką. Istnieje możliwość powtórzenia idei w tonacji molowej.

4. Po drugiej idei podstawowej ekspozycję można poszerzyć kilkoma nowymi ideami pomocniczymi rozmaitej długości, modulującymi przejściowo do różnych tonacji, kończącymi jednak swój bieg na dominancie tonacji głównej (tj. na nowej tonice).

Pierwszą część należy repetować przede wszystkim w pierwszych ogniwach symfonii, kwartetów, kwintetów, sonat; rzadko jest ona powtarzana w finałach wymienionych gatunków; nigdy nie powtarza się jej w uwerturach.⁵

Przy powtórzeniach ekspozycji należy wprowadzić odpowiednie zakończenie wiodące do jej początku oraz — przejście do drugiej części.

Część drugą współtworzą *deux sections* (dwie sekcje): *développement des idées* (rozwiniecie idei) oraz *leur transposition* (ich transpozycja).⁶

Sekcja pierwsza przeznaczona jest głównie do rozwijania idei występujących w pierwszej części. Modulują one nieprzerwanie, rzadko pozostając przez osiem taktów w jednej tonacji, tonikę zaś lub dominantę 'odwiedzają' jedynie przejściowo, ponieważ obie te tonacje dominują — jedna w drugiej sekcji, następna — w części pierwszej.

Części drugiej nie należy rozpoczynać — po powtórzeniu pierwszej — od toniki. Tonika bowiem pojawiłaby się wówczas trzykrotnie na początku głównych części. Można rozpocząć część drugą od następujących tonacji, jeśli poprzednia kończyła się na dominancie: od tejże

dominanty, od dominanty molowej, od drugiej dominanty, od paraleli dominanty, od toniki molowej, od paraleli molowej toniki.⁷ Wejście w wybraną tonację dokonuje się zwykle poprzez krótką modulację.

Drugą część można rozpocząć od *novelle idée saillante* (nowej idei wyrazistej) lub nowego motywu długości ośmiu — szesnastu taktów. Ta idea może podlegać *développement* obok idei występujących również w poprzedniej części, także — idei akcesorycznych. Sekcję *développement* kończy zwykle *l'Arrêt* (zatrzymanie) na nucie pedałowej dominanty pierwotnej tonacji.

Druga sekcja — *transposition des idées* (transpozycja idei) rozpoczyna się od toniki tonacji zasadniczej wprowadzeniem *motif initial*. Jeżeli jest on długi, to wówczas można jego odcinek transponować do innej tonacji np. subdominanty. Można także przedstawić tu idee tworzące *le Pont* w innym układzie i tonacjach tak, aby ustalić po raz drugi tonikę, która winna dominować w tej sekcji.

La seconde Idée Mère umieszczona zostaje tu w tonacji toniki. Ta transpozycja nie wymagała nigdy żadnych modyfikacji. Dziś jednak — jak podaje Reicha — wprowadzone mogą być następujące zmiany:

- a. odwrócenie porządku (kolejności) idei;
- b. zmiana dynamiki *f* — *p*;
- c. inna dyspozycja partii (głosów) utworu;
- d. zmiana harmonii bądź rysunku akompaniamentu;
- e. wprowadzenie wariantów melodycznych;
- f. *développement* idei w innym porządku niż w pierwszej sekcji.

Utwór należy zwięźliwie opisać interesującą kodą.

Reicha omawia również konsekwencje tonalne rozwinięcia formy sonatowej utworu skomponowanego w tonacji molowej. Wówczas to należy zakończyć część pierwszą w tonacji paraleli toniki — rzadko molowej dominanty, „ponieważ zbyt długie pozostawanie w tonacji

⁵ Tamże s. 1161.

⁶ Tamże s. 1162.

⁷ Reicha op. cit., opisuje początek *développement* w odmienny sposób od prezentowanego. Wymienia on konkretne tonacje „otwarcia” odnoszone do głównej — D-dur, w której utrzymana jest analizowana przez niego uwertura do „Wesela Figara” W. A. Mozarta.

molowej zasmuca lub osnuwa mgłą utwór".⁸ *Le Pont* moduluje, aby osiągnąć dominantę do paraleli toniki, w której to tonacji pojawić się winna druga idea podstawowa.

Pierwszą sekcję drugiej części rozpocząć można od następujących tonacji: paraleli molowej toniki, molowej paraleli molowej toniki, paraleli molowej dominanty, paraleli molowej subdominandy, molowej paraleli molowej subdominandy i siódmego stopnia.

L'Arrêt (zatrzymanie) tej sekcji — na dominancie.

Istnieją dwie wersje — według Reicha — rozpoczęcia drugiej sekcji: 1 — *le motif* od molowej toniki; 2 — od durowej toniki — jeśli motyw nie wykazuje żadnych przeciwwskazań dla wprowadzenia takiej zmiany. Gdy ma to miejsce — wówczas rozpoczynamy drugą ideą podstawową transponując ją z tonacji paraleli do toniki. Druga sekcja w całości utrzymana jest w tonacji molowej lub durowej toniki. Reicha przestrzega jednak przed transpozycją idei do tonacji molowej, ponieważ może to spowodować ich zniekształcenie, „odebrać urok i jasność”, szczególnie utworom o szerokim zakroju.

Reicha stwierdza, iż *La grande coupe binaire* może zawierać następujące modyfikacje:

1. anulować *le pont* osiągając bezpośrednio nową tonikę *seconde idée mère*;
2. druga idea podstawowa nierzadko bywa krótka i spowinowacana z ideami pomocniczymi w takim stopniu, że miesza się z nimi — należy tego unikać;
3. druga sekcja jest często tak wąta i błaha, iż nie zasługuje — według autora — na uwagę;
4. główny *développement* bywa umiejscowiony w drugiej sekcji zamiast w pierwszej

i wówczas pierwsza nie jest konieczna lub miesza się z drugą.⁹

Powyższe uwagi zdają się wyływać z wniosków budowanych na podstawie analiz współczesnych teoretykowi utworów, zawierających modyfikacje różnych obszarów formy sonatowej. Reicha jako kompozytor, teoretyk, przede wszystkim jednak — jako pedagog ocenia ich wartość konstrukcyjną, przydatność operacyjną i — głównie — klarowność niezbędną w dydaktyce. Nie jest jednak pryncypialny w swych sądach, nie odrzuca definitywnie niżej ocenionych rozwiązań; ukazuje przede wszystkim mankamenty i sugeruje sposoby ich uniknięcia.

Praca Antonina Reicha *Traité de haute composition musicale* stanowi szczególnie ważką pozycję wśród ówczesnych traktatów prezentujących problemy formy. Jest ona pomostem łączącym osiemnastowieczne idee Riepela, Kocha, Kollmana, Galeazziego i Gervasoniego z koncepcjami Czernego i Marxa stworzonymi w pierwszej połowie XIX wieku.¹⁰ Z tradycją łączy Reichę ujęcie formy sonatowej jako dwuczęściowej — dominujące w myśli teoretycznej oraz praktyce kompozytorskiej Baroku, Klasycyzmu i wstępnej fazy Romantyzmu.¹¹

Charakterystyczna jest również terminologia omawianej pracy, łącząca uniwersalny świat pojęć przeszłości z nowym, lokalnym słownictwem. Reicha stosuje jako pozornie ekwiwalentne znaczeniowo terminy: *le motif* i *l'idée*. Pierwszy jednak związany jest z gramatyką i syntaksą, w nikłym stopniu z retoryką muzyczną — czym charakteryzował się w przeszłości; drugi — głównie z poetyką i formą. Z tekstu traktatu wyraźnie wynika syntaktyczna rola *le motif*, przybierającego różne, wyznaczone jednak regułami składni muzycznej, rozmiary. To *les motifs* tworzą *l'idée*, choć Reicha sugeruje niejednokrotnie ich równoważ-

8 Tamże s. 1163

9 Tamże s. 1164

10 J. Riepel *Anfangsgründe zur Musikalischen Tonsetzkunst...*, (1752-58)

H. Ch. Koch *Versuch einer Anleitung zur Composition...*, (1782-93)

F. Galeazzi *Elementi teorico-pratici di musica*, (1796)

A. F. Kollman *An Essay on Practical Composition*, (1799)

C. Gervasoni *La scuola della musica*, (1800)

C. Czerny *Die Schule der praktischen Tonsetzkunst*, b. d.

A. B. Marx *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, (1837-47)

11 Trzyczęściowa koncepcja formy sonatowej znalazła swój opis w pracy A. B. Marxa — op. cit.

ność znaczeniową; jednakże to *l'idée* integruje formalnie *les motifs*, ponieważ to właśnie te ostatnie w różnej liczbie i wielkości dopełniają zakres tej pierwszej.

Bardzo ważna jest przedstawiona przez Reichę koncepcja formy hierarchicznej i zarazem — koherentnej. Podstawowymi współczynnikami tej formy są bowiem uhierarchizowane strukturalnie i funkcjonalnie uporządkowane *les idées*. To wyłącznie idee stanowią osnowę kompozycji, choć pełnią one rozmaite funkcje. Nawet *le pont* utworzony jest z idei — podobnie jak i *coda*;¹² idee wypełniają *exposition* i stanowią przedmiot rozwinięć w *développement* oraz przemian w *transposition*.

Ważką rolę w koncepcji Reichy pełni architektura tonalna, skorelowana bardzo ściśle z formą i jej współczynnikami. Należy podkreślić, iż tonalność stanowiła już u Riepela fundamentalny czynnik formy sonatowej;¹³ nie pomijali tej problematyki także inni, wymienieni wcześniej teoretycy.¹⁴ W odróżnieniu od swych poprzedników Reicha inaczej rozpatruje zagadnienia tonalne. Sytuuje on toniczność jako centralny problem formy sonatowej, determinujący także rozwinięcie jej części, sekcji oraz idei. To w *exposition* utworzona zostaje bitoniczność poprzez toniczność pierwszej idei podstawowej i tonikalizację planu tonalnego dominanty drugiej idei podstawowej oraz obszaru idei akcesorycznych postępujących po niej, co Reicha opatruje charakterystycznym terminem — *la nouvelle tonique*; monotoniczność jest główną płaszczyzną sekcji *transposition*, która pojęciowo bardziej precyzyjnie oddaje istotę zachodzących tu przemian

idei, niż *reprise* — termin francuski zaadaptowany później przez teoretyków dla określenia tego obszaru formy.¹⁵

Żaden z teoretyków działających przed Reichą, ani też żaden z wypowiadających się po nim w kwestii formy sonatowej w sposób tak precyzyjny i szczegółowy nie określił tonalnych wariantów rozpoczynających *développement*,¹⁶ sugerując zarazem najlepsze i najczęściej stosowane rozwiązania. To właśnie Reicha kreśląc tę tematykę wskazał pośrednio zasadę liczebności planów tonalnych toniki w formie sonatowej, oznaczając precyzyjnie ich obecność w poszczególnych fazach jej rozwinięcia.¹⁷

Koncepcja formy sonatowej zaprezentowana przez Reichę stanowi niewątpliwie znaczące osiągnięcie teoretyczne. Nie pretenduje ona do absolutyzmu normatywnego; przeciwnie — wykazuje w swym zarodku empiryzm i historyczny relatywizm. Jej koherentne zasady bowiem, związane z *les idées*, stały się z jednej strony niezwykle silnym spoiwem conceptualnym zwiastującym Riemannowską formę tematyczną;¹⁸ z drugiej jednak strony stanowią one istotną trudność w określeniu współczynników formy pozbawionych znamion tematyizmu, naruszających ustaloną hierarchię. Być może dlatego właśnie pominął Reicha w swej koncepcji np. wstęp — *preludio*.¹⁹ Z tej perspektywy szerokość leksyki i zakresy pojęć używanych przez Reichę wymagają głębszego wglądu. Niewątpliwie oryginalnym wkładem teoretyka są m. in. kategorie opisu drugiej części, odnoszące się do drugiego poziomu formy. Wskazują one ich typ (*section*) oraz ich

12 Wydaje się, iż Reicha jako jeden z pierwszych uznał *le pont* — pełniący rolę łącznika — za konstrukcję tematyczną. Dotychczas bowiem ekspansja figuracji, ruchu opartego na stałych, schematycznych formułach motywicznych zdawała się eliminować tematyzm łącznika, podkreślając morfologicznie jego nietematyczną, podrzędną funkcję.

13 Riepel — op. cit., opisuje formę sonatową biorąc za wzór gospodarstwo, w którym poszczególne osoby, pełniące kluczowe i pomocnicze role, związane są przede wszystkim z tonacjami, które przemierzają tematyczne oraz pozatematyczne współczynniki formy.

14 Istotną rolę w kształtowaniu poszczególnych obszarów formy oraz jej współczynników podkreślał również Kollman — op. cit. oraz Galeazzi — op. cit.

15 *Reprise* — leksykalne, językowe znaczenie to m. in. ponowne rozpoczęcie, powtórzenie. Sens muzyczny *reprise* ulegał przemianom por. *Repryza* np. w: *Encyklopedia muzyki*, Warszawa 1995, s. 749. Wydaje się, iż termin *transposition* oddaje bardziej precyzyjnie istotę zachodzących zmian w tym obszarze formy niż *reprise*. Por. też C. Ph. E. Bacha *veränderte Reprise*.

16 A. Reicha op. cit., s. 1161 i s. 1163

17 Tamże s. 1161.

18 H. Riemann *Grosse Kompositionslehre*, (1902)

19 *Preludio* klarownie opisał Galeazzi — op. cit., podając również istotne dane dotyczące aspektów tonalnych tego współczynnika formy. Wnikliwej uwagi wymaga kategoria Reichy *le motif initial*, którą można by uznać w określonych przypadkach za substytut wstępu.

differentia specifica, (tj. *développement* i *modulation*). Podobnie kolejny poziom formy znalazł ujęcie w *les idées* z oznaczonymi precyzyjnie, zróżnicowanymi funkcjami i wyznaczoną hierarchią (*mère, accessoire, saillante*).

Oryginalna leksyka Reichy, obejmująca współczynniki formy sonatowej, nie została przejęta przez następne pokolenia. Zawiera ona jednak czytelne wyznaczniki podstawowych współczynników oraz poszczególnych poziomów formy; sygnalizuje zarazem główne kierunki refleksji skoncentrowanej wokół problemów formy.

Koncepcja formy sonatowej Antonina Reichy zrodziła się w okresie intensywnych prób teoretycznego ujęcia ogólnych podstaw formy. Dotychczas bowiem dominowała tematyka skupiona na zagadnieniach składni muzycznej. Formę zaś traktowano jako wystrój, mechaniczny rezultat funkcjonowania składni. Autonomizacja formy, wyodrębnienie jej jako

podstawy konstrukcji muzycznej rodziło się i krzepło właśnie w końcu XVIII oraz pierwszej połowie XIX wieku. W tym okresie nastąpiły również intensywne przemiany form sonatowych, przybierające głównie w twórczości Beethovena znamiona tak radykalne, zarazem interesujące i wartościowe pod względem artystycznym, iż uznane zostały one za „klasyczne wzorce”²⁰. Zrodziło to rozliczne napięcia pomiędzy teorią a praktyką kompozytorską, pomiędzy tym, co ogólne a tym, co szczególne, pomiędzy tym, co stałe i niezmienne, a tym, co wariabilne. Napięcia tego typu dotyczą także koncepcji formy sonatowej Reichy. Klarowność, dydaktyczna elegancja i spójność wywodów autora stała się z konieczności przyczyną ograniczeń interpretacyjnych. Tego rodzaju dylemat, jaki rodzi relacja teorii do praktyki, dyscyplina wykładu teoretycznego do różnorodności artefaktów, nie powinien jednak przesłaniać niewątpliwej przydatności poznawczej oryginalnej koncepcji teoretycznej Antonina Reichy.

²⁰ A. B. Marx skoncentrował się na twórczości Beethovena m.in. *Anleitung zur Vortrag Beethovenscher Klavierwerke* (1863). Otworzył on szeroko drogę dla refleksji normatywnej Riemanna i Leichtentritta, którzy dokonali petryfikacji formy tworząc rodzaj idealnego *Formtype*.