

# FORMY MUZYCZNE.

(Ciąg dalszy).

## 3. Analiza:

Beethoven: Sonata fortepianowa *op. 28 D-dur* Druga część: *Andante*

$$\begin{array}{l}
 \text{A} \quad \begin{array}{l} \text{P} \quad \text{N} \\ ||: 4 + 4 :|| \\ \text{Śr} \end{array} \\
 \text{B} \quad ||: \boxed{2+1 + 2+1+2} + \underbrace{2+2+2} :||
 \end{array}$$

$$\begin{array}{l}
 \text{B} \quad \begin{array}{l} \text{P} \quad \text{N} \\ ||: 4 + 4 :|| \\ \text{Śr} \quad \text{N} \\ \text{B} \quad ||: \boxed{4} + 4 :|| \end{array}
 \end{array}$$

$$\begin{array}{l}
 \text{A} \quad \begin{array}{l} \text{P} \quad \text{N} \\ \left\{ \begin{array}{l} 4 + 4 \\ \text{P} \quad \text{N} \\ 4 + 4 \end{array} \right. \\ \text{Śr} \end{array} \\
 \text{B} \quad \begin{array}{l} \text{N} \\ \left\{ \begin{array}{l} \boxed{2+1 + 2+1+2} + \underbrace{2+2+2} \\ \text{Śr} \quad \text{N} \\ \boxed{2+1 + 2+1+2} + \underbrace{2+2+2} \end{array} \right. \quad (8=1) \end{array}
 \end{array}$$

$$\begin{array}{l}
 \text{Koda} \quad \begin{array}{l} -2 \\ \text{(A)} \quad 4 + 4 \\ \text{(B)} \quad 8 + 2 + 1 \end{array}
 \end{array}$$

Utwór jest utrzymany we formie trzyczęściowej pieśni wielkiej. Poszczególne ogniwa są dwuczęściowymi pieśniami małymi. Nieregularności wykazuje tylko A B; w średniku (pozornie osiem taktów) poszczególne frazy mają jednotaktowe rozszerzenie, a ponadto przygotowuje dwutaktowa odbitka generalna powrót następnika, który znów po szóstym takcie ma dwutaktowe rozszerzenie. Te rozszerzenia Beethoven wyraźnie piętnuje jako takie przy pomocy *sforzato*. Kończąca *coda* nie jest jednolita pod względem substancji muzycznej; pracuje częściowo motywami z A częściowo z B, co zaznaczyliśmy literami w nawiasie.

Ciekawym zjawiskiem są pozorne zmiany przy reprzyzie (powtórce) A. Na początku bowiem Beethoven domaga się powtórzenia poszczególnych członów przy pomocy znaków repetycyjnych; w reprzyzie niema tych znaków, wszystkie bowiem powtórze-

nia są rozpisane. Ale też te powtórzenia nie są dosłowne; Beethoven rozbił melodię na mniejsze wartości, wprawdzie główne nuty melodii są zachowane, jak również harmonizacja i układ, jednak mimo tego wielkiego podobieństwa wyczuwamy różnicę i powiadamy, iż części te są *warjacjami*.

### Warjacje.

Wyraz *warjacja* ma dwa znaczenia, zależnie czy odnosi się tylko do strony technicznej czy też dotyczy również i formy. Warjacja jako technika jest zjawiskiem starem. Najstarsze jej źródła artystyczne znajdujemy w technice *diminuowania* czyli *koloryzowania* w motecie u wczesnych Niderlandczyków, w najwcześniejszych utworach organowych, w szkołach angielskich wirginalistów i francuskich klawesynistów, gdzie jednakowoż ogranicza się zwykle do czystego zdobnictwa (ornamentyka). Swita taneczna w swych najstarszych przejawach opiera się na technice warjacyjnej; stosunek galjardy i pawy, jak później zobaczymy, był warjacyjny. Swita niekiedy przybierała cechy wyłącznie warjacyjne, rozwijając wszystkie tańce z tej samej substancji muzycznej. Poza to i później po zaniechaniu tej wielkiej jednolitości podawano jednak niektóre tańce w dwóch odmianach; druga t. zw. *double* była tylko warjacją pierwszej. Epoka generałbasu stworzyła przymus do improwizowania, a improwizacja sprzyja bardzo wydoskonaleniu techniki warjacyjnej. Niedziw więc, że mistrzami tej techniki są kompozytorowie epoki generałbasu i następnej, która jeszcze praktycznie opanowała wszystkie arkana sztuki improwizacyjnej.

Technika warjacyjna da się sprowadzić do trzech typów, z których każdy jest właściwie wyrazem innego stylu.

Warjacja *ornamentalna* zachowuje całe podłoże wzoru niezmienione, t. zn. nie zmienia harmonii i struktury formalnej. Zmiany dotyczą drugorzędnych czynników melodycznych. Główne zarysy melodii zawsze przeblaskują wyraźnie mimo rozbieżności przy pomocy środków figuracyjnych (nuty akordowe, przejściowe, zamienne i wyprzedzające). Dążeniem tej techniki jest zastąpienie rytmicznie charakterystycznej melodii, linią bardziej płynną, chociażby utrzymaną w jednym szablonie rytmicznym. (Powyższa analiza wykazuje właśnie ten typ warjacyjny).

Warjacja *polifoniczna* posługuje się techniką kontrapunktyczną, jej manjerami i formami.

Warjacja *charakterystyczna* zmienia znacznie i istotnie podłoże wzoru. A więc może przede wszystkim zmienić tonację, takt, tempo. Z melodii zachowuje tylko charakterystyczne motywy, przetwarzając je w samodzielne utwory o całkiem odrębnym charakterze.

Technikę warjacyjną (przeważnie tylko ornamentalną) stosuje się często w reprzykach, dla nadania powtarzanym członom odmiennej fizjognomji, poza to opiera się na tej technice forma warjacyjna.

Warunkiem powstania formy warjacyjnej jest istnienie wzoru dla przeprowadzenia zmian czyli t. zw. *tematu*. Wyraz *temat* ma kilka znaczeń. Najwyższe znaczenie ma *we formie sonatowej*: jest to twór,

który nosi w sobie zarodek do dalszego rozwoju; jest naładowany siłami, które dążą odśrodkowo. Następnym tego naprężenia tematu musi być powstanie danej formy sonatowej.

Inaczej przedstawia się temat dla formy warjacyjnej; jest to twór zamknięty, zwykle dwu lub trzyczęściowy, rzadziej jednoczęściowy, bez wszelkiego ekspansywnego naprężenia, t. zn. nie leży w nim żaden przymus do powstania warjacji wogóle lub w szczególności tych, a nie innych warjacji. Powstanie warjacji jest w tym wypadku indywidualnym aktem woli twórczej. Stąd też pochodzi, że większość tematów we formach warjacyjnych wcale nie pochodzi z inwencji kompozytora, który tworzy warjacje; są one zaczerpnięte z dzieł obcych np. pieśni ludowe, arje operowe i t. p. Forma warjacyjna jest więc właściwie pewnego rodzaju popisem twórczej fantazji na temat dany z góry, z tego wynikają pewne specyficzne cechy tego tematu; przede wszystkim jest on zwykle prosty pod względem melodycznym, harmonicznym i rytmicznym, gdyż to umożliwia wprowadzenie odpowiednich komplikacji jako gradację.

Formalna struktura tematu jest wiążąca dla wszystkich warjacji, t. zn. budowa tematu, wszystkie jego nieregularności są zachowane również w warjacjach. Dopiero Max Reger przełamuje tę zasadę, nadając warjacom inne formy niż ma temat, wprowadzając dowolnie nieregularności.

W obrębie jednego dzieła warjacyjnego mogą się obok siebie znajdować wszystkie trzy typy techniczne, mimo iż są wyrazem innego stylu i innej zasady formatwórczej. Warjacja ornamentalna jest wyrazem zasady szeregowania, zaś charakterystyczna zasady rozwoju. Zwykle na początku dzieła warjacyjnego znajdują się warjacje ornamentalne z gradacją coraz szybszego ruchu, gdyż każda dalsza warjacja wprowadza coraz mniejsze wartości. Dla powstania warjacji charakterystycznej wystarczy już zmiana tonacji durowej na mollową (lub naodwrot), gdyż zmienia to zasadniczo charakter. Warjacje kontrapunkcyjne zjawiają się zwykle pod koniec jako najwyższa komplikacja. Przeważnie kończy się dzieło warjacyjne fugą, której temat urobiony jest z charakterystycznych motywów tematu warjacyjnego. Ostatnia warjacja jako kończąca jest zwykle dłuższa i rozszerzona kodą.

Forma warjacyjna może być dziełem samodzielnym lub częścią składową formy cyklicznej. (C. d. n.)

KRAJOWA  
WYTWÓRNIJA INSTRUMENTÓW MUZYCZNYCH  
**JÓZEF NEGER**  
PRZEMYSŁ, UL. SŁOWACKIEGO 16  
SKRYTKA POCZT. 51.  
PRZYJMUJE ZAMÓWIENIA  
NA NOWE INSTRUMENTY,  
ORAZ WSZELKIE REPERACJE  
PRZERÓBK I PRZESTROJENIA  
DOGODNE WARUNKI!  
CENY KONKURENCYJNE!  
PEŁNA GWARANCJA!

