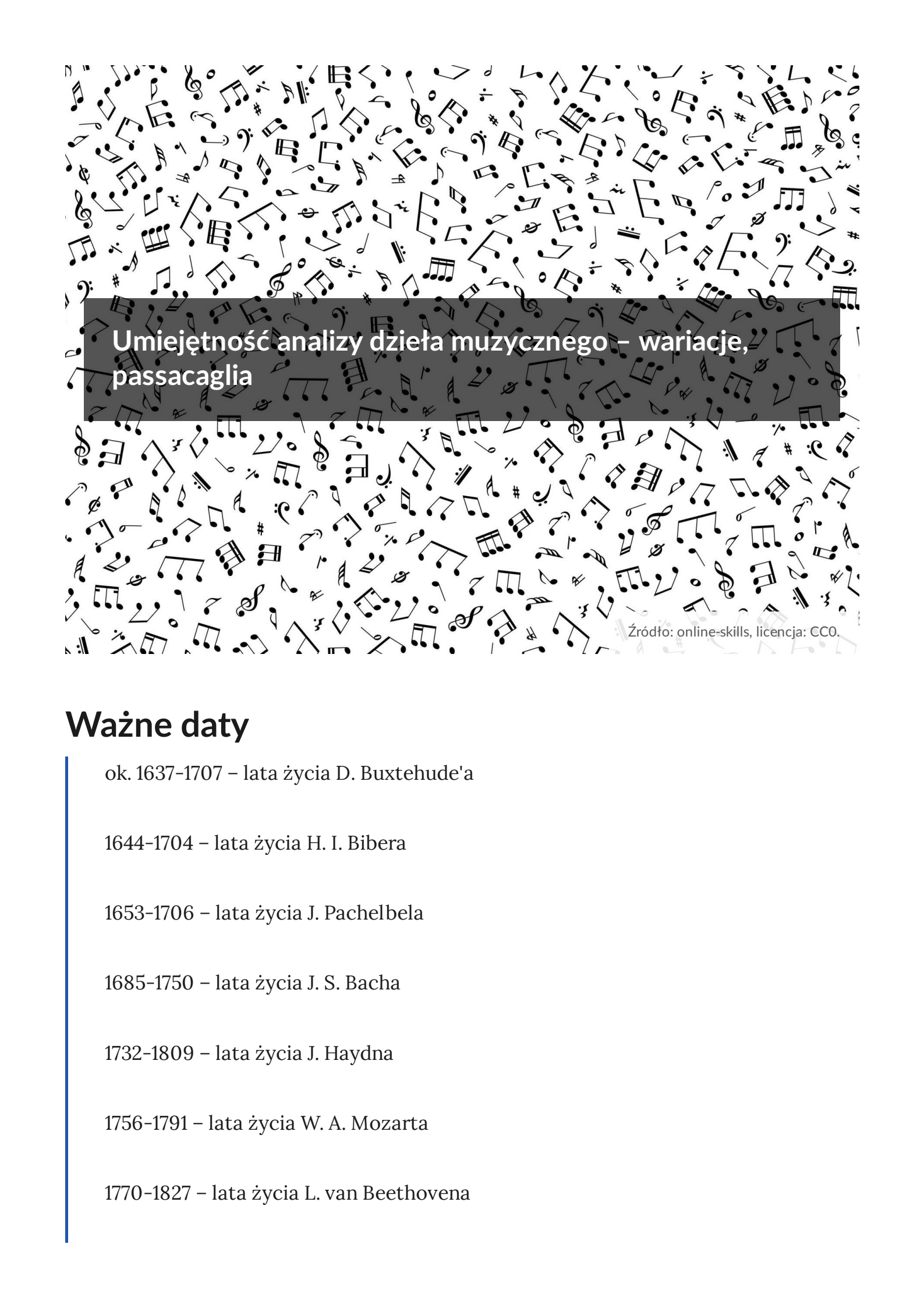




## Umiejętność analizy dzieła muzycznego – wariacje, passacaglia

- Umiejętność analizy dzieła muzycznego – wariacje, passacaglia



## Umiejętność analizy dzieła muzycznego – wariacje, passacaglia

Źródło: online-skills, licencja: CC0.

### Ważne daty

ok. 1637-1707 – lata życia D. Buxtehude'a

1644-1704 – lata życia H. I. Bibera

1653-1706 – lata życia J. Pachelbela

1685-1750 – lata życia J. S. Bacha

1732-1809 – lata życia J. Haydna

1756-1791 – lata życia W. A. Mozarta

1770-1827 – lata życia L. van Beethovena



| SCENARIUSZ LEKCJI       |                                                                |
|-------------------------|----------------------------------------------------------------|
| Imię i nazwisko autora: | Julita Szałach                                                 |
| Przedmiot:              | Historia muzyki                                                |
| Temat zajęć:            | Umiejętność analizy dzieła muzycznego – wariacje, passacaglia. |
| Grupa docelowa:         | III etap edukacyjny, liceum, technikum, zakres rozszerzony     |
| Ogólny cel kształcenia: | Umiejętność analizy utworów muzycznych.                        |

Plik o rozmiarze 156.94 KB w języku polskim

I. Muzyka w ujęciu historycznym – periodyzacja, język, właściwości i charakterystyka:

5. Barok. Uczeń:

6) zna pojęcia: wariacyjna.

III. Tworzenie wypowiedzi związanych z historią i kulturą muzyczną. Uczeń:

1. wypowiada się w formie ustnej (np. dyskusja, prezentacja, debata) i/lub pisemnej (np. esej, referat) o dziełach muzycznych w oparciu o podstawową terminologię;

3. interpretuje i odczytuje w kontekście dokonań epoki wybrane dzieła muzyczne;

4. formułuje logiczną wypowiedź na temat dzieł, form, gatunków, stylów, technik i twórców muzycznych, uwzględniając zależności między nimi w kontekście: genezy, przeobrażeń, porównań.

**Nauczysz się**

analizować utwór muzyczny;

rozdzielić środki techniki wariacyjnej oraz zasady kształtowania formy wariacji;  
używać terminologii muzycznej.

## Wariacje

Technika wariacyjna polega na przekształcaniu, odmienianiu jakiegoś motywu, czy myśli muzycznej. Niekiedy działania takie pojawiają się jedynie epizodycznie, lokalnie, w obrębie innej formy. Czasem zaś poprzez konsekwentne stosowanie, stają się podstawą kształtowania całości utworu. W takim właśnie przypadku mówimy o formie wariacji.

Podstawową formą wariacji jest temat z wariacjami, czyli temat i jego kolejne przekształcenia.

Temat często pochodzi z inwencji kompozytora i jest stworzony specjalnie na potrzeby danej kompozycji. Niekiedy wykorzystywane są tu również istniejące już utwory (własne lub innych twórców, czy też muzyki ludowej bądź popularnej). Temat stanowi zwykle nieskomplikowaną i przejrzystą myśl muzyczną, co ułatwia jego zapamiętanie, ale równocześnie też umożliwia zastosowanie w nim różnorodnych zmian.

Najpopularniejsze środki techniki wariacyjnej to:

1. Zmiany interwałowe w przebiegu tematu.
2. Figurowanie linii melodycznej – wprowadzenie dodatkowych dźwięków, rozdrobnionych rytmicznie, „oplatających” melodię tematu.
3. Zmiany rytmiczne w przebiegu tematu, np. rozdrobnienie lub poszerzenie wartości, zastosowanie schematu rytmicznego, przesunięcie akcentów.
4. Wprowadzenie ozdobników (np. tryle, przednutki, mordenty, obiegniki).
5. Zmiana tonacji – najczęściej zmiana trybu (z tonacji durowej na jednoimienną molową lub odwrotnie, np. z C-dur na c-moll lub z d-moll na D-dur).
6. Zmiana tempa (agogiki).

7. Zmiana metrum.
8. Zmiany w zakresie dynamiki.
9. Zmiana faktury.
10. Wprowadzenie środków polifonicznych.
11. Zastosowanie zróżnicowanych środków artykulacyjnych.
12. Zmiany kolorystyczne, np. zmiana rejestru.
13. Wykorzystanie różnych typów akompaniamentu.

Forma wariacji jest szczególnie popularna w klasycyzmie. Tylko sam Ludwig van Beethoven napisał ponad dwadzieścia takich utworów. Niektóre z nich oparł na własnych tematach, zaś czasami sięgał po gotowe melodie. Często wykorzystywał fragmenty oper, choćby w cieszących się dużą popularnością *Wariacjach na fortepian* na temat *Nel cor più non mi sento* z opery Giovanniego Paisiello *La Molinara*.

Prostym i typowym przykładem zastosowania cyklu wariacji jest kompozycja Beethovena – *6 Łatwych wariacji F-dur na temat pieśni szwajcarskiej*.

Nagranie dostępne pod adresem <https://zpe.gov.pl/a/DGhq8PTIp>

Ludwig van Beethoven – „6 Łatwych wariacji na temat piosenki szwajcarskiej F-dur”, AMFN, CC BY 3.0

Źródło: online-skills, licencja: CC BY 3.0.

Utwór: „6 Łatwych wariacji na temat piosenki szwajcarskiej F-dur”, autorstwa: Ludwig van Beethoven, wykonanie: AMFN. Kompozycja posiada zróżnicowane tempo zmieniające się w trakcie utworu. Cechuje się wesołym, skocznym charakterem.

---

Beethovens Werke. **SECHS LEICHTE VARIATIONEN** über ein Schweizerlied für das Pianoforte von **L. VAN BEETHOVEN.** (177) 1 Serie 17. N<sup>o</sup> 177.

**Andante con moto.**

**TEMA.**

**VAR. I.**

**VAR. II.**

**VAR. III.** *Minore. sempre p e legato*

Original-Verleger A. O. Witzendorf in Wien. B. 177. Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Ludwig van Beethoven, „6 łatwych wariacji na temat piosenki szwajcarskiej F-dur”, imslp.org, CC BY 3.0

2 (178)

**Maggiore.**

**VAR. IV.**

**VAR. V.** *sempre dolce*

**VAR. VI.**

**Coda.**

B. 177.

Ludwig van Beethoven „6 łatwych wariacji na temat piosenki szwajcarskiej F-dur”, imslp.org, CC BY 3.0

## Beethoven – 6 łatwych wariacji F-dur na temat pieśni szwajcarskiej

**Tematem** tych wariacji – zgodnie z tytułem – jest piosenka szwajcarska. Temat ma niewielkie rozmiary – zaledwie 11 taktów i bardzo prostą dwugłosową fakturę. Górny głos prowadzi linię melodyczną, a dolny – tworząc skromny akompaniament, dopełnia ją harmonicznie. Oba głosy poruszają się zwykle w tych samych wartościach rytmicznych.

Całość tematu jest zdaniem muzycznym, zbudowanym z czterech fraz. Trzy z nich (pierwsza, druga i czwarta) są jednorodne pod względem wykorzystania materiału motywicznego:

1. Pierwsza fraza obejmuje przedtakt i niepełne trzy takty. Zamyka ją dźwięk f – półnuta z kropką.
2. Fraza zostaje natychmiast powtórzona – od końcówki trzeciego taktu, ale z przesunięciem całego wzoru wyżej – od dźwięku c2.
3. Fraza czwarta – zamykająca temat (od końcówki ósmego taktu), jest dosłownym powtórzeniem pierwszej frazy.

Wskazana fraza jest najważniejszą częstką tematu. To ona generuje prawie cały materiał muzyczny melodii. Jedynym, zresztą najkrótszym w tym zdaniu odcinkiem, oferującym nowy pomysł, jest fraza trzecia – rozpoczynająca się pod koniec szóstego taktu.

Cały temat stanowi więc bardzo prostą i mało zróżnicowaną myśl. Owa jednolitość dotyczy konstrukcji frazowej, ale również spójności charakteru, ze spokojną, pogodną i stonowaną wyrazowością.

Po prezentacji tematu następuje jego 6 wariacji.

**Pierwsza wariacja** wiele elementów pozostawia bez zmian:

- liczba taktów,
- podział na cztery frazy,
- tempo,

- metrum,
- tonację,
- układ harmoniczny.

Wśród najbardziej istotnych przekształceń wprowadzonych do tej wariacji, na pierwszym miejscu zauważyć należy zmianę struktury rytmicznej. Po spokojnym i stabilnym następstwie ćwierćnut i półnut w temacie, obecny tutaj ruch triolowy, skutkuje pojawieniem się większej ruchliwości przebiegów oraz ożywieniem charakteru.

Choć Beethoven nadal pozostawia fakturę dwugłosową, to tym razem linia melodyczna w górnym głosie zostaje wyraźnie sfigurowana. Dźwięki melodii ukryte wśród drobnych triol ósemkowych są jednak wyraźnie słyszalne i zauważalne. Akompaniament w dolnym głosie wprowadza konsekwentnie analogiczne zmiany. Dzięki temu Beethoven tworzy tu dwugłosową spójną całość.

**Druga wariacja** – podobnie jak pierwsza – wiele współczynników tematu pozostawia bez zmian. Nawet linia melodyczna nie ulega zasadniczo przekształceniom. Poważniejsze modyfikacje dotyczą tym razem akompaniamentu. Choć pozostał nadal jednogłosowy, to opiera się na zupełnie innym ruchu. Kompozytor zastosował tu bowiem figurację ze stałym rytmem punktowanym, opartym na następstwie: ósemka z kropką i szesnastka. To ukształtowanie rytmiczne wpływa na zmianę wyrazowości tego odcinka formy. Pojawia się charakter marszowy, a muzyka nabiera teraz zdecydowania i energii. Nowy nastrój wzmacniają również zastosowane czasem w linii melodycznej dwudźwięki lub akordy.

**Trzecia wariacja** zmienia tryb tonacji. Zamiast F-dur, Beethoven zastosował jednoimienne f-moll. Taka odmiana skutkuje zwykle pojawieniem się bardziej lirycznego, melancholijnego nastroju. Tak też jest i w tym przypadku. W porównaniu z poprzednią wariacją mamy więc zdecydowany kontrast wyrazowy. Nowy nastrój podkreśla też dynamika piano i artykulacja legato.

Wariacja trzecia wprowadza również pełniejsze brzmienie – efekt pewnych zmian fakturalnych. Dominującej w tej wariacji kantylenowej linii melodycznej, towarzyszą

teraz aż dwa głosy akompaniujące. Niższy z nich, w dłuższych wartościach, pełni rolę podstawy harmonicznego. Wyższy zaś, w bardziej płynnym ruchu ósemkowym, dopełnia pozostałymi składnikami brzmienie akordów.

Trzeba również zwrócić uwagę na pewną drobną modyfikację formalną. Po pierwszej frazie kompozytor umieszcza znak repetycji, wskazując na konieczność powtórzenia trzech następnych fraz.

**Czwarta wariacja** powraca do tonacji zasadniczej F-dur. Znika też wcześniejszy liryzm. Pojawia się natomiast mocne i pełne brzmienie, a charakter staje się zdecydowany, energiczny. Te zmiany nastroju wynikają między innymi z odmiennego, nowego potraktowania linii melodycznej tematu. Choć nie ma w niej motywicznie żadnych przekształceń, to jej inna wyrazowość wynika z zaprezentowania melodii w oktawach i w wyższym, jaśniejszym rejestrze. Jej pełne mocne brzmienie wzmacnia też ruchliwy, dynamiczny akompaniament, w płynnych przebiegach triol ósemkowych. Jest on konsekwentnie oparty na dźwiękach rozłożonych akordów.

**Piąta wariacja** wprowadza nieco uspokojenia. Zamiast wcześniejszych ruchliwych triol, mamy bardziej stabilne ósemki. Dominuje faktura dwugłosowa, choć czasem poszerzana jest o jeszcze jeden – trzeci głos (o znaczeniu wyłącznie harmonicznym).

Melodia tematu pozostając w najwyższym głosie, zostaje ponownie sfigurowana. Teraz jednak brzmi nieco łagodniej i spokojniej. Ten klimat wyrazowy podkreśla również dookreślenie wyrazowe – [dolce](#).

**Szоста wariacja** to wariacja finałowa. W związku z tym Beethoven poszerza ją o kilka dodatkowych taktów, stanowiących zamknięcie całości – kodę. Wariacja zawiera różnorodne środki przekształceń tematu. Mamy więc przebiegi figuracyjne, w wartościach szesnastkowych, wprowadzające lekki i ruchliwy charakter. Obok tego pojawiają się też fragmenty o zupełnie innej wyrazowości – mocne i energiczne ćwierćnuty, wzmocnione oktawami. Tę różnorodność wzbogacają też kontrasty dynamiczne (piano, fortissimo), ozdobniki (tryle) oraz zastosowanie różnych środków artykulacyjnych (legato i staccato).

Wariacja przechodzi płynnie w króciutką – trzytaktową zaledwie kodę. Fragment ten zamyka całość poprzez stopniowe uspokajanie, wyciszenie. W charakterystycznym i typowym dla kody ujęciu, wykorzystuje powtarzalność kadencyjnych zwrotów Dominanta – Tonika.

Wszystkie wariacje stanowią zamknięte całości, opatrzone numerami. Taki typ formy wariacji nazywamy wariacjami numerowanymi. Beethoven pozostawia w nich bez zmian:

- tempo i metrum,
- liczbę taktów (tylko wariacja finałowa zostaje poszerzona o kodę),
- kształt formalny z podziałem na cztery frazy (tylko w trzeciej wariacji powtórzone zostają trzy ostatnie frazy),
- tonację (tylko trzecia wariacja zmienia tryb),
- strukturę harmoniczną.

Beethoven stosuje tu typowe środki techniki wariacyjnej. Wśród nich największe znaczenie mają:

- figuracja linii melodycznej,
- zmiana trybu,
- modyfikacje struktury rytmicznej,
- zmiany akompaniamentu,
- różnicowanie dynamiki i środków artykulacyjnych.

Przekształcenia te są jednak nieskomplikowane i nie naruszają czytelności odniesień do tematu. Temat jest zawsze wyraźnie słyszalny i zauważalny.

*6 Łatwych wariacji na temat piosenki szwajcarskiej F-dur* Ludwiga van Beethovena to niezależny, samodzielny utwór muzyczny. Podobnie jak chociażby *Wariacje Goldbergowskie* Jana Sebastiana Bacha, *Wariacje La ci darem la mano* Fryderyka

Chopina, *Wariacje na temat Paganiniego* Johannes Brahmsa czy *Wariacje b-moll* Karola Szymanowskiego.

Często jednak wariacje stają się jednym z członów utworu cyklicznego:

- symfonii – np. drugie ogniwo symfonii Haydna, choćby nr 94 *G-dur Z uderzeniem w kocioł*, czy nr 101 *D-dur Zegarowej*,
- sonat – np. pierwsze części *Sonaty fortepianowej A-dur* KV 331 Wolfganga Amadeusza Mozarta czy *Sonaty fortepianowej As-dur* op. 26 Ludwiga van Beethovena,
- utworów kameralnych – choćby *Kwartetu smyczkowego Śmierć i dziewczyna* oraz *Kwintetu fortepianowego Pstrąg* Franciszka Schuberta.

## Wariacje ostinatowe

Specyficznym rodzajem wariacji są tak zwane **wariacje ostinatowe**, opatrywane zwykle tytułami: *passacaglia* lub *chaconne* (ciacona).

Podstawą tego typu utworów jest powtarzający się wielokrotnie – a więc ostinatowo – schemat melodyczno-rytmiczny. Zwykle, choć nie zawsze, jest on umieszczany w najniższym głosie. Jego kolejne powtórzenia zazwyczaj nie wprowadzają żadnych zmian. Niekiedy tylko pojawiają się drobne modyfikacje, niewpływające jednak na czytelność linii tematu.

Utwór otwiera często solowa prezentacja głównej myśli. Zaś czasami od razu towarzyszą jej głosy kontrapunktujące. Kolejne powtórki tematu z kontrapunktami wyznaczają następstwo wariacji.

*Passacaglia* wywodzi się od tańca, z którego przejęła metrum trójdzielne i charakterystyczną formułę rytmiczną (cechy te jednakże nie zawsze muszą być obecne).

Passacaglia in D Minor  
BuxWV 161

1

Kompozycja przeznaczona na organy, zachowuje typowe – trójdzielne metrum. Czterotaktowy temat z charakterystyczną strukturą rytmiczną pojawia się w najniższym głosie. Schemat tematu rozpoczyna się na trzeciej części taktu.

Tematowi od samego początku towarzyszą głosy kontrapunktujące.

Dietrich Buxtehude, „Passacaglia d-moll”, cantorion.org, domena publiczna

Ciacona in E Minor  
BuxWV 160

Utwór organowy, z trójdzielnym metrum. Czterotaktowy temat rozpoczyna się od e małego, a kończy dźwiękiem E wielkie. Wykorzystuje stały puls następstwa całej nuty i półnuty. Temat pojawia się w najniższym głosie. Towarzyszą mu od samego początku głosy kontrapunktujące.

Dietrich Buxtehude, „Ciacona e-moll”, cantorion.org, domena publiczna

**Chaconne in F minor**

Johann Pachelbel (1653-1706)

1

Utwór utrzymany w metrum trójdzielnym. Czterotaktowy, prosty w konstrukcji temat pojawia się w głosie najniższym. Wykorzystuje sekundowe następstwa dźwięków, w kierunku opadającym, w długich – całotaktowych dźwiękach (półnuty z kropką). Głosy towarzyszące pojawiają się równocześnie z tematem.

Johann Pachelbel, „Chaconne f-moll”, imslp.org, CC BY-SA 4.0

CIACONA  
d-moll  
für Orgel

Joh. PACHELBEL  
1653-1706

1

Kompozycja w metrum trójdzielnym. Czterotaktowy temat pojawia się w głosie najniższym. Wykorzystuje sekundowe następstwa dźwięków, w kierunku wznoszącym. Głosy kontrapunktujące towarzyszą tematowi od samego początku.

Johann Pachelbel, „Chaconne d-moll”, imslp.org, CC BY-SA 4.0

1

Cykl wariacji ostinatowych opartych na prostym, czterodźwiękowym temacie. Wykorzystuje on następstwo sekundowo opadających dźwięków. Temat w najniższym głosie rozpoczyna solowo kompozycję.

Heinrich Ignaz Franz von Biber, „Passacaglia g-moll” na skrzypce solo, imslp.org, CC BY-SA 4.0



1

Passacaglia pojawia się również w formach wokально-instrumentalnych, między innymi w *Wielkiej Mszy h-moll* J.S Bacha. Bardzo charakterystyczny dla treści tej części mszy (ukrzyżowanie) rysunek linii melodycznej tematu, z konsekwentnie opadającym kierunkiem i chromatycznym następstwem dźwięków, w typowo barokowy sposób oddaje sens i emocje słów.

Johann Sebastian Bach, „Crucifixus” z „Mszy h-moll”, Wikipedia, domena publiczna

## Symphony No. 4 in E Minor, Op. 98

1

**Allegro energico e passionato**

2 Flöten

2 Oboen

2 Klarinetten in A

2 Fagotte

Kontrafagott

in E 1.  
2.

4 Hörner

in C 3.  
4.

2 Trompeten in E

1.  
2.

3 Posaunen

3.

Finał czwartej Symfonii J. Brahmsa jest zaskakujący. Kompozytor rezygnuje z typowych dla tej części układów formalnych (forma sonatowa, rondo) i na ich miejsce wprowadza passacaglię. Nawiązuje w ten sposób do Beethovena, który tak właśnie zamyka swoją *III Symfonię Es-dur Eroikę*.

Brahmsowski temat passacagli ma 8 taktów. Oparty jest na wznoszącym się ruchem sekundowym postępie dźwięków, w równych wartościach. Po raz pierwszy temat pojawia się między innymi w partiach fletów i pierwszego oboju. W dalszym przebiegu utworu powierzany jest najczęściej niskim w zakresie rejestru instrumentom (np. kontrabasom), gdzie pełni zwykle rolę podstawy harmonicznego.

Johannes Brahms, „IV Symfonia e-moll”, cz. 4, 2.bp.blogspot.com, CC BY 3.0

Miano najśłynniejszej passacaglii w dziejach rozwoju tej formy zyskało organowe dzieło Bacha – *Passacaglia i fuga c-moll*. Wysłuchajcie teraz pierwszych 50 taktów tej kompozycji.

Nagranie dostępne pod adresem <https://zpe.gov.pl/a/DGhq8PTIp>

Johann Sebastian Bach – „Passacaglia i fuga c-moll” – początek, AMFN,

Źródło: online-skills, licencja: CC BY 3.0.

Utwór: „Passacaglia i fuga c-moll”, autorstwa: Johann Sebastian Bach, wykonanie: AMFN. Kompozycja posiada wolne tempo. Cechuje się religijnym charakterem.

---

---

**Passacaglia**

Joh. Seb. Bach  
BWV 582

MANUAL

PEDAL

JK971.05.10 <http://icking-music-archiv.org/> / [www.jk-klassik.de](http://www.jk-klassik.de)

Johann Sebastian Bach – „Passacaglia i fuga c-moll”, takty 1–50, imslp.org, CC BY 3.0

**Passacaglia / BWV 582**

JK971.05.10 <http://icking-music-archiv.org/> / [www.jk-klassik.de](http://www.jk-klassik.de)

Johann Sebastian Bach – „Passacaglia i fuga c-moll”, takty 1–50, imslp.org, CC BY 3.0

*Passacaglia c-moll* J.S. Bacha zachowuje charakterystyczne metrum trójdzielne. Kompozycję otwiera temat solo, w głosie pedałowym.

**Temat** rozpoczyna się od przedtaktu, dźwiękiem c małe i trwa 8 taktów – do półnuty C wielkie. W swoim ukształtowaniu rytmicznym opiera się na schematycznym następstwie dwóch wartości – ćwierćnuty i półnuty. Wzór rytmiczny ma wyraźnie taneczne korzenie, jednakże wolne tempo utworu sprawia, że w całości dominuje bardziej poważny niż taneczny charakter.

**Wariacja I** zawiera się w taktach: 9 (z przedtaktem) – 16.

Temat powtórzony bez zmian nadal pozostaje w najniższym rejestrze. Teraz jednak towarzyszą mu już głosy kontrapunktujące. Ich rozwój ukształtowany zostaje na zasadzie powtarzalności jednego krótkiego motywu. Jego kolejne wystąpienia zawsze oddzielone są od siebie pauzami. Motywy powtarzają ciągle ten sam trzygłosowy układ, z aktywnym melodycznie tylko głosem najwyższym i dwoma niższymi o charakterze dopełniającym. Zmienność tych powtarzających się struktur wynika jedynie z konieczności wykorzystania dźwięków należących do odpowiedniej, różnej treści harmoniczej.

Cała wariacja jest więc bardzo jednolita motywicznie i wyrazowo.

**Wariacja II** – takty: 17 (z przedtaktem) – 24, nie wprowadza żadnych nowości.

Niezmieniony temat wciąż pozostaje w głosie pedałowym. Głosy wyższe nadal kontynuują motywikę charakterystyczną dla Wariacji pierwszej. Skutkiem tego pierwsza wariacja przechodzi bardzo płynnie w drugą, a obie razem tworzą jedną spójną całość.

**Wariacja III** obejmuje takty: 25 (z przedtaktem) – 32. Temat [ostinato](#) trwa na swoim miejscu. Natomiast głosy kontrapunktujące wprowadzają nowe pomysły. Bach rezygnuje z wcześniejszych motywów, charakteryzujących się zwartą, bardziej homofoniczną strukturą i nieco poszarpaną narracją, wskutek rozdzielenia ich pauzami. Teraz pojawia się linearność, z rozwojem dłuższych przestrzeni melodycznych, większa ciągłość rozwoju materiału muzycznego. Zmienia się też faktura. Mamy bowiem polifonię, usamodzielniającą wszystkie głosy, które imitują się wzajemnie.

**Wariacja IV** mieszcząca się w taktach: 33 (z przedtaktem) – 40, wprowadza kolejne zmiany. Na tle ostinatowego tematu, pozostającego w najniższym głosie, Bach wprowadza nowy pomysł motywiczny, łączący wszystkie głosy manualu. Ten

krótki schemat oparty na następstwie dwóch szesnastek i ósemki, wykorzystuje w interwalice wyłącznie ruch sekundowy. Następstwo sekund porusza się w zmiennym kierunku, czasem wznoszącym, czasem opadającym, a pod koniec wariacji również łukowym (w górę i powrót w dół lub odwrotnie). Wprowadzenie drobniejszych wartości zagęszcza ruch i powoduje ożywienie charakteru muzyki.

**Wariacja V**, w taktach: 41 (z przedtaktem) – 48, kontynuuje pomysły poprzedniej wariacji. Mamy więc tę samą motywikę, poddaną jednakże pewnym przekształceniom. Bach rezygnuje bowiem z dotychczasowego ruchu sekundowego. Poszerza interwalekę, zwłaszcza o charakterystyczne dla tej wariacji rozpoczynanie motywów skokiem o oktawę w dół.

Po raz pierwszy drobnym przekształceniom podlega również temat. Główna myśl, występująca nadal w pedale, wykorzystuje bowiem te same struktury motywiczne, co głosy manualu. Skutkiem tego mają tu miejsce następujące zmiany:

- zamiast ćwierćnuty pojawiają się po pauzie ósemkowej dwie szesnastki, z których jedna zawiera zawsze właściwy dla tematu dźwięk,
- półnuta zostaje skrócona do ćwierćnuty, po której następuje pauza ćwierćnutowa.

Wszystkie głosy są więc bardzo jednorodne motywicznie. W ramach występującej tu faktury polifonicznej, mają zdecydowanie równorzędne znaczenie, biorąc udział w nieustannym imitacyjnym dialogu.

W następnej **Wariacji – VI**, z taktami: 49 (z przedtaktem) – 56, temat powraca do swojej pierwotnej, właściwej postaci. Nadal oczywiście występuje w najniższym rejestrze.

Głosy towarzyszące natomiast wprowadzają kolejny nowy pomysł. Tym razem będzie to motyw o schemacie: pauza szesnastkowa, trzy szesnastki (poruszające się w górę ruchem sekundowym) oraz zamykająca tę całość ćwierćnuta. Motyw ten przechodzi konsekwentnie od najniższego głosu, poprzez środkowy, do górnego. Wynikiem tej wędrówki motywów jest stałość ruchu i pewna ciągłość szesnastkowej narracji.

Kolejne wariacje kontynuują wcześniejsze pomysły. Inne, bardziej oryginalne i nowe przekształcenia pojawiają się dopiero od 88 taktu.

Wysłuchajcie teraz kolejnego fragmentu *Passacaglii* Johanna Sebastiana Bacha, rozpoczynającego się od 88 taktu.

Nagranie dostępne pod adresem <https://zpe.gov.pl/a/DGhq8PTIp>

Johann Sebastian Bach – „Passacaglia i fuga c-moll” – od 88 taktu., AMFN

Źródło: online-skills, licencja: CC BY 3.0.

Utwór: „Passacaglia i fuga c-moll”, autorstwa: Johann Sebastian Bach, wykonanie: AMFN. Kompozycja posiada wolne tempo. Cechuje się religijnym charakterem.

---

Passacaglia / BWV 582

The image displays a musical score for the Passacaglia from BWV 582 by Johann Sebastian Bach. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts at measure 87, the second at measure 93, and the third at measure 99. The music is written in C minor (three flats) and features a complex, flowing melodic line in the right hand, often with triplets and sixteenth notes, and a more rhythmic, accompanimental line in the left hand. The score is presented in a clean, black-and-white format with standard musical notation.

JK971.05.10 <http://icking-music-archives.org/> / [www.jk-klassik.de](http://www.jk-klassik.de)

Johann Sebastian Bach – „Passacaglia i fuga c-moll”, takty 87–122, imslp.org, CC BY 3.0



Johann Sebastian Bach – „Passacaglia i fuga c-moll”, takty 87–122, imslp.org, CC BY 3.0

Takt 89 (z przedtaktem) rozpoczyna **XII Wariację**. Temat, występujący dotąd niezmiennie w pedale, umieszczony zostaje w najwyższym głosie. Towarzyszy mu zaledwie jeden kontrapunkt, charakteryzujący się figuracyjnym przebiegiem stałych wartości szesnastkowych. Ta skromna, dwugłosowa faktura z jasną barwą i lekką, pogodną ruchliwością, zmienia dotychczasową wyrazowość. Do tej pory dominowało bowiem gęste, poważne brzmienie z ciemnym kolorytem umieszczonego w niskim rejestrze tematu.

**Wariacja XIII** zawiera się w taktach: 97 (z przedtaktem) – 104. Temat nadal pozostaje w najwyższym głosie. Tym razem jednak towarzyszą mu aż trzy kontrapunkty, w tym również w pedale. Powracamy więc do pełnego brzmienia i gęstej faktury. Głosy kontrapunktujące są nieco zróżnicowane motywicznie, ale z pewnością należy zwrócić uwagę na jeden dominujący tu pomysł. Jego istotą są schematyczne przebiegi szesnastkowe, o kierunku opadającym. Po raz pierwszy pojawiają się one w takcie 97, w pedale. Przenikają wszystkie głosy, wpływając na jednolitość materiałową całości.

W **Wariacji XIV** – w taktach: 105 (z przedtaktem) – 112, Bach rezygnuje z pedału, powierzając całość wyłącznie głosom manualu. Po raz kolejny przemieszcza się też temat. Tym razem znajdziemy go w środkowym głosie manualu. Kolejną nowością jest

również poddanie tematu drobnym zmianom figuracyjnym. Figurowanie to wykorzystuje pomysły występujące w głosach kontrapunktujących, a więc dwa motywy oparte na ruchu szesnastkowym. Zabieg ten z jednej strony wpływa na jednolitość materiałową wszystkich głosów, ale równocześnie powoduje nieco mniejszą czytelność tematu.

**Wariacja XV** obejmująca takty: 113 (z przedtaktem) – 120, ukrywa temat jeszcze bardziej. W zapisie nutowym staje się on prawie niewidoczny. Jest również mniej słyszalny.

Bach zachowuje w tej wariacji wyłącznie dwa głosy manuału. Oba zresztą podobne do siebie pod względem motywowym. Temat zawarty jest w figuracyjnych przebiegach dolnego głosu. Jego miejsce w takcie pozostaje prawie bez zmian – na trzeciej i na pierwszej mierze taktu. Drobną różnicą dotyczy tylko pierwszej części taktu, gdzie właściwy – tematyczny dźwięk pojawia się dopiero po pauzie szesnastkowej.

Kolejna – **XVI Wariacja** kształtuje się bardzo podobnie. Zajmuje przestrzeń zawartą w taktach: 121 (z przedtaktem) – 128. Temat zostaje ponownie opleciony figuracjami. Przebiegi te tworzą w praktyce jednogłosowe układy rozłożonych akordów, poruszających się z dołu do góry. Dźwięki tematu nadal pozostają na swoich miejscach w takcie (pierwsza i trzecia część taktu). Tym razem jednak są bardziej zróżnicowane rejestrowo. Zamiennie bowiem następstwo melodyczne linii tematu skacze między niskimi dźwiękami na początku taktu (w oktawie wielkiej), a wysokimi – na trzeciej części taktu.

Od **Wariacji XVII**, czyli od końcówki taktu 128, następuje powrót tematu w swojej niezmienionej wersji do niskiego rejestru, do głosu pedałowego. Ostatnie pięć wariacji (XVII–XXI) zachowuje ten podstawowy układ fakturalny. Stopniowo zagęszczając brzmienie, ruch i fakturę doprowadzają do drugiej części kompozycji – fugi, opartej na tym samym temacie.

## Zadania

## Ćwiczenie 1

Który z podanych twórców nie pisał wariacji ostinatowych?

☐ Stanisław Moniuszko

☐ Dietrich Buxtehude

☐ Johann Pachelbel

## Ćwiczenie 2

W których utworach Bach zastosował formę wariacji ostinatowych?

☐ *I Sonata organowa Es-dur cz. I*

☐ *Passacaglia c-moll na organy*

☐ *Crucifixus z Mszy h-moll*

## Ćwiczenie 3

Niekiedy wariacje stanowią jedną z części innego utworu cyklicznego. Przeciągając podane elementy z prawej kolumny do lewej przyporządkuj utwory zawierające wariacje do odpowiedniego kompozytora.

Ludwig van Beethoven

*Sonata fortepianowa A-dur KV 331*

Joseph Haydn

*Sonata fortepianowa As-dur opus 26*

Franz Schubert

*Kwartet smyczkowy Śmierć  
i dziewczyna*

Wolfgang Amadeusz Mozart

*Symfonia G-dur Z Uderzeniem  
w kocioł*

## Ćwiczenie 4

Wskaż wszystkie poprawne odpowiedzi.

Wariacje ostateczne opatrzone są tytułami:

☐ chaconne

☐ impromptu

☐ passacaglia

## Ćwiczenie 5

Połącz w pary słowo z odpowiadającą mu definicją.

Kontrapunkt

słodko

Ostinato

inna nazwa dla etiudy, zwykle na instrument smyczkowy

Dolce

głos towarzyszący tematowi

Kaprys

uporczywie, ciągle, stale

## Ćwiczenie 6

Połącz w pary kompozytorów z właściwymi tytułami wariacji.

Ludwig van Beethoven

*Nel cor piu*

Jan Sebastian Bach

*Wariacje Goldbergowskie*

Fryderyk Chopin

*La ci darem la mano*

## Ćwiczenie 7

Wskaż nazwisko autora tego dzieła - *Kaprys a-moll* op. 1 nr 24.

Odpowiedź:

## Polecenie 1

Dwudziesty czwarty kaprys Nicola Paganiniego jest oparty na formie wariacji. Wskaż, jakie środki techniki wariacyjnej zastosowane zostały w dwóch pierwszych wariacjach.

**Caprice no. 24 in A minor**  
for violin  
NICCOLO PAGANINI (1782-1840)

THEME



VAR 1

VAR 2

Nicolò Paganini „Kaprys a-moll” op. 1 nr 24, temat i dwie pierwsze wariacje, Wikimedia.org, Domena publiczn

## Słownik pojęć

Dolce

[dółcze; wł.], muz. ze słodyczą, delikatnie, łagodnie, słodko; określenie ekspresji wykonania utworu muzycznego, podawane w partyturze.

### **Figuracja linii melodycznej**

„Oplatanie” melodii dodatkowymi dźwiękami.

### **Kaprys**

Inaczej etiuda (zwykle na instrumenty smyczkowe).

### **Kontrapunkt**

[łac.], muz. technika kompozytorska polegająca na snuciu 2 lub więcej niezależnych od siebie, ale w trakcie wykonania współbrzmiących ze sobą linii melodycznych, tworzonych wg określonych zasad tonalnych, harmoniczných i rytmicznych (polifonia).

### **Ostinato**

[wł.], muz. wielokrotne powtarzanie w toku utworu struktury melodycznej (także harmoniczných lub rytmiczných), najczęściej w głosie najniższym (tzw. basso ostinato);

Źródło:

[encyklopedia.pwn.pl](http://encyklopedia.pwn.pl)

## **Biblioteka muzyczna**

Ludwig van Beethoven – „6 Łatwych wariacji na temat piosenki szwajcarskiej F-dur”, AMFN, CC BY 3.0

Źródło: online-skills, licencja: CC BY 3.0.

←

Źródło: online-skills, licencja: CC BY 3.0.

3

Johann Sebastian Bach – „Passacaglia i fuga c-moll” – od 88 taktu., AMFN

Źródło: online-skills, licencja: CC BY 3.0.

4

H. Purcell – „Lament Dydony” z opery „Dydona i Eneasz”, AMFN, CC BY 3.0

Źródło: online-skills.