DR. BRONISŁAWA WÓJCIK-KEUPRULIAN
(L w ó w)

# WARJACJE I TECHNIKA WARJACYJNA CHOPINA

Odbitka z „Kwartalnika Muzycznego“ Nr. 12—13

WARSZAWA
*Drukarnia M. Garasińskiego, Warszawa, Bracka 20.*
1932

Warjacje i technika warjacyjna Chopina

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA
Zbiory Stowarzyszenia I.F.C.
873
C/1/181

Druk. M. GARASIŃSKI. Warszawa

*Dr. Bronisława Wójcik-Keuprulian (Lwów)*

# WARJACJE I TECHNIKA WARJACYJNA CHOPINA

Warjacje Chopina op. 2 na temat z „Don Juana" Mozarta, *„Là ci darem la mano"*, wydane w r. 1830, powitał Robert Schumann w swej słynnej krytyce, ogłoszonej w r. 1831 w „Allgemeine Musikalische Zeitung" w Lipsku, następującemi słowy:

„Dzieło Nr. 2. — Niedawno Euzebjusz wszedł cicho do pokoju. Znasz ten ironiczny uśmiech na jego bladem obliczu, uśmiech, którym stara się wzbudzić zaciekawienie. Siedziałem z Florestanem przy fortepianie. Florestan, jak wiesz jest jednym z tych rzadkich muzyków, którzy jakgdyby przeczuwali wszelką muzykę przyszłą, nową, niezwykłą. Ale i jego czekała dziś niespodzianka. Ze słowami: *„Uchylcie kapelusza, panowie, oto genjusz"*, położył Euzebjusz przed nami jakąś kompozycję. Tytułu nie wolno było nam oglądać.

Bezmyślnie zacząłem kartkować zeszyt z nutami. To niezupełnie świadome używanie muzyki bez tonów ma w sobie coś czarownego. Poza tem, zdaje mi się, że każdy kompozytor ma i dla oczu odmienne, swoiste ukształtowanie nut: Beethoven wygląda na papierze inaczej niż Mozart, podobnie jak różni się proza Jean Paul'a od prozy Goethego. Tu jednak wydało mi się, jakgdyby patrzyły na mnie w osobliwy sposób same obce oczy: oczy kwiatów, oczy bazyliszków, oczy pawie i oczy dziewczęce. W niektórych miejscach stawało się jaśniej. Wydało mi się, że wśród splotu setki akordów widzę Mozarta *„Là ci darem la mano"*. Zdawało mi się, że Leporello do mnie się uśmiecha i że przemknął przedemną Don Juan w białym płaszczu.

„A teraz zagraj" odezwał się Florestan. Euzebjusz zgodził się. Wsunięci w niszę okienną słuchaliśmy.

Euzebjusz grał jakby w natchnieniu i wyczarowywał przed nami niezliczone postaci najbardziej żywego życia. Było to tak, jakby uniesienie tej chwili podnosiło także i palce ponad miarę ich zwykłej sprawności. Oczywiście, całe uznanie Florestana, nie mówiąc już o jego błogim uśmiechu, wyraziło się w słowach, że mogłyby to być warjacje Beethovena lub Schuberta, gdyby byli oni wirtuozami fortepianowymi. Gdy jednak spojrzał na kartę tytułową i przeczytał:

*„Là ci darem la mano, varié pour le Pianoforte*
*par Frédéric Chopin, Oeuvre 2"*

i gdy obaj ze zdumieniem wykrzyknęliśmy: „dzieło drugie", i kiedy policzki nam pałały z niezwykłego podziwu, i gdy nic już nie można było zrozumieć wśród okrzyków: „tak,

nareszcie znowu coś rozsądnego — Chopin — nigdy tego nazwiska nie słyszałem — kto to może być? — w każdym razie to jest genjusz! — czyż nie śmieje się tam Zerlina albo Leporello?" — wtedy powstała scena, której opisać nie mogę.

Rozgrzani winem, Chopinem i rozmową, poszliśmy do Mistrza Raro, który śmiał się z nas i i nie okazywał wcale zainteresowania dla „dzieła drugiego". — „Znam ja już was i ten wasz nowomodny entuzjazm" — powiedział — „no. ale pokażcie mi tego Chopina". Obiecaliśmy uczynić to nazajutrz. Euzebjusz wkrótce się pożegnał, ja natomiast zostałem jeszcze chwilę u Mistrza Raro. Florestan, który od pewnego czasu nie ma mieszkania, pobiegł przez jasną od światła księżycowego ulicę do mojego domu. O północy zastałem go leżącego na kanapie z zamkniętemi oczyma.

„Warjacje Chopina" — zaczął jakgdyby we śnie — „wciąż mi jeszcze nie schodzą z myśli. Zapewne, całość jest dramatyczna i dostatecznie chopinowska. Ale wstęp, jakkolwiek w sobie zamknięty — (czy przypominasz sobie skoki tercjowe Leporella?) — nie zdaje mi się, by łączył się należycie z całością. Temat — dlaczego napisał go w B-dur? — warjacje, ustęp końcowy i Adagio — to oczywiście jest już coś, tu z każdego taktu wygląda genjusz. Naturalnie, mój kochany Juljuszu, Don Juan, Zerlina, Leporello i Masetto, to są postaci, które mówią. Odpowiedź Zerliny w temacie dość wyraźnie nacechowana jest jej miłością. Pierwszą warjację możnaby nazwać nieco wytworną i kokieteryjną: grand hiszpański droczy się tam w sposób bardzo miły z wiejską dziewczyną. Jeszcze wyraźniej widać to w drugiej warjacji, która wyraża już większą poufałość, jest bardziej komiczna i przekorna, tak jakgdyby goniła się para zakochanych i śmiała się przytem więcej niż zazwyczaj. Ale jakżeż zmienia się wszystko w warjacji trzeciej! Jest w niej tylko światło księżyca i urok czarodziejski; Masetto stoi wprawdzie opodal i klnie dość wyraźnie, ale Don Juanowi to nie przeszkadza. — A czwarta warjacja? Co ty o niej myślisz? (Euzebjusz zagrał ją zupełnie czysto.) Czyż nie jest odważna i zuchwała, czyż nie porywa wprost człowieka, chociaż Adagio (wydaje mi się rzeczą naturalną, że Chopin każe pierwszą część powtórzyć) jest w b-moll? Nic nie mogłoby być od niego lepsze, gdyż moralnie zwraca ono uwagę Don Juana na jego poczynania. Jest to wprawdzie złe, ale i piękne, że Leporello z za krzaków podsłuchuje, że śmieje się i drwi, że klarnety i oboje czarodziejsko nęcą, i że rozkwitłe B-dur oznacza pierwszy pocałunek miłosny. Ale to wszystko jest niczem wobec ostatniego ustępu warjacyj — czy masz jeszcze wino, Juljuszu? — on jest całkowitem finale mozartowskiem. Same wyskakujące korki szampana, dźwięczące butelki — wśród tego głos Leporella, a potem uwodzące, pomykające duchy, uciekający Don Juan — i wreszcie zakończenie, które naprawdę uspokaja i rzeczywiście kończy".

Nakoniec powiedział Florestan, że tylko w Szwajcarji doznał podobnego uczucia, jak w tem zakończeniu warjacyj. Gdy w dzień pogodny słońce wieczorne wznosi się coraz wyżej i wyżej, aż na szczyty najwyższe, i gdy wreszcie ostatni promień jego znika, wówczas nadchodzi chwila, w której zdaje się, jakoby białe olbrzymy alpejskie oczy do snu zamykały. Czuje się, iż widziało się niebiańskie zjawisko.

„Ale teraz ty, Juljuszu, zbudź się do nowych snów, i — śpij!"

„Kochany Florestanie" — odpowiedziałem — „te uczucia twoje może zasługują na pochwałę, chociaż są nieco subjektywne. Ale bez względu na to, jakie zamiary przejmować musi Chopin od swego genjusza, schylam głowę przed takim genjuszem, przed takiemi dążeniami, przed takiem mistrzostwem".

Na tem zasnęliśmy. — Juljusz." [1])

---

[1]) Podpis „*Juljusz*" ma oznaczać przyjaciela Schumanna, Juljusza Knorra, który po raz pierwszy grał publicznie Warjacje op. 2 Chopina w Lipsku, 27/X 1831. (Chopin wykonywał je już wcześniej w Wiedniu, 11/VIII 1829). Urojone postaci: Florestana, Euzebjusza



Ta poetycka krytyka pierwszego dzieła warjacyjnego Chopina, krytyka, która była pierwszem uznaniem publicznem Chopina-kompozytora przez opinję zagraniczną za genjusza, i dziś jeszcze, po stu latach, nie straciła swej wartości, chociaż forma jej, nawskróś romantyczna, wydać się nam może zbyt przesadną i egzaltowaną. Wiadomo, że nawet i Chopin sam miał zastrzeżenia przeciwko temu, by warjacyj jego nie uważać za jakieś „fantastyczne tableau", [2]) bo są to zwyczajne „warjacje, jak każde inne". Jeśli jednak w całości krytykę tę tutaj przytaczam, to czynię tak tylko dlatego, aby przypomnieć, że pierwszem, ogłoszonem w druku dziełem Chopina, które zyskało ocenę dzieła genjalnego, były właśnie warjacje.

Z punktu widzenia historycznego, jest to rzeczą zupełnie naturalną, że młodzieńcza twórczość Chopina wyraz swój znajdowała w formie warjacyjnej. Przyczyny tego faktu tkwiły nietylko w tradycji wychowania muzycznego, opartego na wzorach klasyków tej formy; jeszcze silniejszym był tu może wpływ współczesności. Talent Chopina rozwijał się i dorastał w czasach, gdy powstawał nowy, nieznany poprzednim epokom typ muzyka-wykonawcy, wirtuoza. Żądano od niego także i sprawności kompozytorskiej, przedewszystkiem sztuki improwizowania. Owa dorywcza, improwizatorska twórczość zaś obierała formę warjacji. Była to poprostu moda ówczesna; nie dziw więc, że i Chopin zrazu jej ulegał. Nie hołdował jej wszakże zbyt gorąco, to też dzieła warjacyjne stanowią znikomy procent w jego dorobku twórczym. Natomiast technika warjacyjna jest jednym z jego najbardziej znamiennych środków kompozytorskich. Rzecz przytem charakterystyczna, że indywidualne sposoby warjacyjne, osobistemu stylowi Chopina właściwie, przejawiają się wyraźniej w kompozycjach, nie noszących oficjalnego tytułu warjacyj. Właściwe zaś warjacje wieloma więzami związane są jeszcze z praktyką tradycyjną. Są to trzy dzieła warjacyjne, mianowicie wspomniane *Warjacje op. 2* na temat *„Là ci darem la mano"*, *Warjacje op. 12* na temat *„Je vends des scapulaires"* z opery komicznej „Ludovic" Hérold'a-Halévy'ego pośmiertnie wydane *Warjacje na temat szwajcarskiej (niemieckiej) pieśni ludowej* [3]).

---

i Mistrza Raro, znane nietylko z literackiej, lecz także i z muzycznej twórczości Schumanna (np. z *Karnawału*) tutaj po raz pierwszy występują. *„Florestan"* i *„Euzebjusz"* oznaczają dwie różne strony charakteru Schumanna; *Mistrz Raro* symbolizuje Fr. Wiecka, nauczyciela Schumanna i ojca jego żony Klary. (R. Schumann, Gesammelte Schriften, herausgeg. v. Martin Kreisig. 2 tomy. Leipzig 1914, Breitkopf & Härtel).

[2]) List Chopina do T. Woyciechowskiego z 12 grudnia 1831 r.; por. Wójcik-Keuprulian B., Melodyka Chopina, s. 274 (Lwów 1930, K. S. Jakubowski) i Binental L., Chopin, s. 13 (Warszawa 1930, W. Łazarski).

[3]) O warjacjach Chopina piszą wszyscy niemal autorowie monografij; z najważniejszych dzieł wspomnieć należy następujące: Niecks F., Chopin I, s. 55, 119 — 121, II, s. 242,

Z trzech dzieł warjacyjnych Chopina najwcześniejszem są Warjacje na temat pieśni ludowej szwajcarskiej (napisane prawdopodobnie w r. 1824); Warjacje op. 2 powstały w r. 1828, zaś Warjacje op. 12 w r. 1833. Jako wspólną cechę tych dzieł wymienić należy swobodną introdukcję (wstęp). Już ona jest wyrazem samodzielnego odnoszenia się kompozytora do przekazanej tradycją artystyczną formy warjacji. Jeśli bowiem sięgniemy do porównania, biorąc pod uwagę najznamienitsze dzieła warjacyjne w literaturze fortepianowej przed Chopinem, a więc warjacje Mozarta i Beethovena, to wszędzie — zgodnie z tradycją poprzednich stuleci — znajdziemy na początku temat. Beethoven wprawdzie w praktyce tej czyni wyłom, wprowadzając np. w Warjacjach op. 35 temat stopniowo. W tym względzie jednak nie służył Chopinowi wzorem. Beethoven w Warjacjach op. 35 podaje naprzód głos basowy tematu, opracowuje go kontrapunktycznie na dwa, trzy i cztery głosy, a następnie wprowadza temat w jego harmonicznej postaci. Chopin natomiast we wszystkich trzech introdukcjach do swych dzieł warjacyjnych zużytkowuje jedynie fragmenty tematu, jego harmoniką, rytmiką i charakterystycznemi motywami melodycznemi przygotowując wejście tematu w postaci pełnej i czystej. Wyobraźnia twórcza kompozytora zostaje pobudzona do aktywności jednym znamiennym szczegółem. Stąd w dziełach Chopina, i wogóle w dziełach epoki romantycznej, widoczna jest skłonność do symbolizowania, do unikania powiedzenia wprost i w całości tego, co sugerować można jednym takim szczegółem. Nietrudno stwierdzić tę cechę już i w Warjacjach na temat szwajcarskiej pieśni ludowej.

Introdukcja do Warjacyj na temat szwajcarski posiada charakter młodzieńczych utworów Chopina, ujawniający się przedewszystkiem w elemencie wirtuozowskim, który tu na plan pierwszy występuje. W dziełach późniejszych, pierwiastek wirtuozowski, a więc zwroty ornamentalne, figuracje, wstępują w służbę tektoniki utworu, są integralnie z nim zrośnięte, jak to już szczegółowo w innem miejscu przedstawiłam [4]). Tutaj, w Warjacjach na temat szwajcarski, biegniki ornamentalne i figuracje są celem same w sobie, wypełniając całą niemal kompozycję czternastotaktowej introdukcji.

Z tematem warjacji łączy ową introdukcję tonacja i miara taktu. Nie rozstrzygają one jednak wcale o związku integralnym introdukcji z tematem i jego warjacjami. Elementem decydującym o tym związku jest fragment melodyczny tematu — motyw tercji (względnie kwarty) opadający — który stanowi końcówkę dwu pierwszych dwutaktowych fraz

Jachimecki Z., Chopin s. 133—135, Opieński H., Chopin s. 25, 137, Leichtentritt H., Chopin s. 31, 58, Ganche E., Chopin s. 100 i n.

[4]) Wójcik-Keuprulian B., Melodyka Chopina



introdukcji, a nadto w ornamentalnem wyposażeniu, pięciokrotnie powtórzony, jest zakończeniem całej introdukcji. Motyw ten jest w temacie punktem szczytowym melodji. Jako taki występuje tam na plan pierwszy, narzuca się uchu. Zapowiedź jego w introdukcji utrzymuje więc doskonale jej związek z tematem. Ponadto, rytmicznym i harmonicznym czynnikiem tego związku jest powtarzany pod koniec introdukcji w basie ton *H*, który również i w temacie ma znaczenie harmonicznej i rytmicznej podstawy.

Wyodrębnione powyżej czynniki związku introdukcji z tematem i całością dzieła warjacyjnego nie występują wszakże bardzo wyraźnie. Ukryte w biegnikach ornamentalnych i figuracjach, jakgdyby podświadomie zastosowane, wykryć się dają dopiero przy analitycznem wniknięciu w istotę introdukcji i tematu wraz z warjacjami, oraz wzajemnego ich do siebie stosunku. Przy powierzchownej tylko znajomości tego młodzieńczego dzieła warjacyjnego introdukcja przedstawia się jako przygrywka, będąca rozwiniętą kadencją modulującą od tonacji zasadniczej E-dur do jej dominanty, poprzez szereg tonacyj pokrewnych kwintowo lub tercjowo, w progresji posługująca się biegnikami ornamentalno-gamowemi. Czy jednak sama tylko harmonika mogłaby być wystarczającym elementem, który rozstrzygałby o związku introdukcji z tematem? Niewątpliwie, zastosowanie tonacji E-dur wraz z kręgiem najbliżej z nią spokrewnionych tonacyj stwarza — mówiąc przenośnią — atmosferę, w której oczekuje się tematu również w tonacji E-dur. Nie mógłby jednak być nim jakikolwiek temat, byle tylko tonację tę zachowujący. Wspomniane elementy melodyczne, charakterystyczny motyw opadający, zwłaszcza dzięki powtórzeniu na końcu introdukcji, z konieczności wiedzie do tematu warjacji, umacniając związek przygrywki z tym właśnie tematem.

Trudno byłoby rozstrzygnąć kwestję, sięgającą wgłąb zagadnień twórczości muzycznej, czy owe wyżej wskazane związki introdukcji z tematem, ledwie tylko się zaznaczające, są wynikiem świadomej woli twórczej kompozytora, czy też źródło swe mają w podświadomych procesach twórczych. Ich charakter przemawiałby raczej za drugiem przypuszczeniem. Staje się ono bardziej prawdopodobne, gdy z introdukcją do Warjacyj na temat szwajcarskiej pieśni ludowej zestawimy introdukcje do Warjacyj op. 2 i 12. I w jednej i w drugiej znalazły zastosowanie już nie motywiczne fragmenty tematu, lecz całe jego frazy. W szczególności introdukcja do Warjacyj op. 2 zawiera wielokrotne powtórzenie przez orkiestrę początku tematu, lub tylko charakterystycznego rytmu punktowanego. Niemniej i w partji fortepianowej, jakkolwiek w niektórych ustępach rozwija się ona samodzielnie, niezależnie od tematu warjacyj, odzywa się ów rytm charakterystyczny, co więcej — rozwija

się pod koniec introdukcji prawie że warjacja tematu. I jakkolwiek ornamentalny i figuratywny, wybitnie wirtuozowski charakter partji fortepianowej, i w tej introdukcji wybija się na plan pierwszy, to jednak odzywający się rytm tematu jest jakby ustawicznem przypominaniem ścisłego związku introdukcji z tematem i z całem dziełem warjacyjnem. Tutaj już, zdaje się, można zaryzykować twierdzenie, że w introdukcji tej jest świadomy wyraz woli twórczej kompozytora, który, mimo całej swobody rozwoju ornamentalnej i figuratywnej partji solowej fortepianu, nie chciał zatracić związku introdukcji z tematem i dziełem warjacyjnem, lecz przeciwnie, pragnął charakterystycznym a wielokrotnie powtarzanym rytmem tematu związek ten podkreślić i utrzymać. Istotnie też jest on tak silny, że wejście tematu po introdukcji jest zupełnie naturalne, dostatecznie przygotowane i artystycznie uzasadnione. To też dziwną wydaje się uwaga Schumanna, jakoby wstęp nie łączył się należycie z całością. Być może, iż niezwykłość tej tak samodzielnej a wirtuozowsko-błyskotliwej introdukcji była dla sądu tego podstawą.

Jako introdukcja do dzieła warjacyjnego najdoskonalej skomponowana jest introdukcja do Warjacyj op. 2. W introdukcji do Warjacyj op. 12, poza jednorazowem podaniem charakterystycznej rytmicznie pierwszej frazy tematu, rozwój jest zupełnie swobodny, melodyka samodzielna, zbliżona do melodyki nokturnów, pierwiastek ornamentalny i figuratywny bardzo obfity. Jak obie poprzednio omówione, tak i ta introdukcja, zachowując tonację tematu, kończy się jej dominantą, po której temat rozpoczyna swoją toniką. Ten szczegół harmoniczny, znamionujący według poglądów harmoniki tonalnej niesamodzielnej introdukcji, jej charakter wstępu do tematu, jest formalnym łącznikiem między introdukcją a dziełem warjacyjnym.

Jeżeli warjację uznamy za odmianę tematu, powstającą głównie dzięki melodycznym i rytmicznym przemianom, to trzeba będzie stwierdzić, że introdukcje do warjacyj chopinowskich te cechy warjacji w sobie zawierają, w czem również zaznacza się ich ścisły związek z tematem i całem dziełem warjacyjnem. Brak im wszakże bardzo istotnej cechy warjacji, t. j. związania jej z formą tematu. Zazwyczaj bowiem warjacja, rozluźniając kontur melodyczny tematu i jego rytmikę, odbiegając choćby i najdalej od pierwotnej postaci tematu, formę jego zachowuje, ciąży ku niej jako do swego ogniska. I podczas gdy warjacyjne odmiany tematu tworzą się wskutek odśrodkowego działania sił melodycznych czy rytmicznych, potencjalnie w temacie zawartych, to forma jego przedstawia się jako siła dośrodkowa, ściągająca do tematu warjację, najbardziej nawet w rytmicznym i melodycznym konturze swoim od tematu odległą.



W podobny sposób ujmuje istotę warjacji H. Mersmann[5]), uważając zasadę warjacji za symbol formy sił dośrodkowych, i podkreślając jako naczelną ideę formy warjacji, prawo „jedności w rozmaitości", sformułowane w estetyce przez T. Lipps'a[6]).

Introdukcje do Warjacyj Chopina w rozwoju formalnym wyłamują się od zależności od tematu. Podobnie, formalnego związku z tematem nie zachowują i warjacje ostatnie, finale. W Warjacjach na temat szwajcarskiej pieśni ludowej finale jest walcem, w Warjacjach op. 2 — polonezem, w op. 12 — scherzem. W każdym wypadku przedstawia się więc finale jako forma od formy tematu niezależna.

W młodzieńczych Warjacjach na temat szwajcarski sposoby warjacyjnego opracowania tematu nie posiadają jeszcze indywidualnych cech stylistycznych. Rozwiązanie linji melodycznej tematu na triole, opisujące zapomocą zamiennych (lub ich tonów oktawowych) harmoniczny kontur melodji (warj. I), akordowe wyposażenie melodji z wyzyskaniem kontrastu rejestrów głosowych (warj. II), figuracja basu, towarzysząca melodji tematu (warj. III) lub polifoniczne opracowanie (warj. IV) — wszystko to są sposoby steoretypowe opisywania tematu, zaczerpnięte z arsenału dobrze wypróbowanej tradycji artystycznej. Posługują się niemi obficie także i dwa pozostałe dzieła warjacyjne, op. 2 i 12. Znów więc znajdziemy w op. 2 figurację w triolach w głosie środkowym, towarzyszącą tematowi w głosie górnym (warj. I), opisanie tonów melodji zapomocą zamiennych i przejściowych, z zastosowaniem repetycji tonów (warj. II), figurację w basie, towarzyszącą zmienionemu rytmicznie tematowi w głosie górnym (warj. III), akordowo-figuratywne opracowanie tematu (warj. IV), a w op. 12 opisanie interwałów melodji zapomocą zwrotu ornamentalnego (warj. I) lub charakterystycznych rytmicznie motywów (warj. II). W tych dwu dziełach wszakże zjawiają się już nowe, dla stylu Chopina znamienne sposoby warjacyjnego opracowania tematu.

W op. 2 warjacja V nietylko tonacją mollową przeciwstawia się tematowi i wszystkim innym warjacjom. Charakterem swoim zbliża się ona do omówionej już poprzednio introdukcji. Zależność formalna od tego tematu została w niej przezwyciężona. Poza tem także i pod względem rytmicznym i melodycznym odbiega ona od tematu, wskutek czego staje się swobodną, charakterystyczną warjacją, w przeciwieństwie do innych, z tematem ściśle związanych. Nie jest ona tylko odmianą tematu. Jest wyrazem owej, wspomnianej już odrębności twór-

[5]) Angewandte Musikaesthetik s. 438 i n. (M. Hesse, Berlin 1926).
[6]) Grundlegung der Aesthetik t. I s. 34 i n. (L. Voss, Hamburg & Leipzig 1903).

czej, zdolnej tworzyć nowe formy pod impulsem jednej jakiejś idei muzycznej, zawartej w danym temacie.

Z tego krótkiego opisu warjacyj Chopina widać już, że wyróżnić się dadzą wśród nich oba typy warjacji, w historji i teorji muzycznej oddawna znane, a mianowicie t. zw. warjacja ścisła albo klasyczna (ornamentalna) i warjacja swobodna albo romantyczna (charakterystyczna).

Warjacja, jako forma muzyczna, nie doczekała się dotąd opracowania historycznego w formie monografji. Osobno rozdziały, jej poświęcone, znajdziemy w każdej nauce kompozycji i nauce o formach muzycznych; także ogólne historje muzyki i monografje poszczególnych mistrzów warjacji zawierają sporo uwag, odnoszących się do tej formy. Z natury rzeczy musiała zająć się warjacją także i estetyka muzyczna. W ostatnim dopiero czasie zauważyć można ogólne ożywienie się zainteresowania formą warjacji, zwłaszcza w nauce niemieckiej [7]). Ze względu na sztukę Chopina najważniejszą wśród ostatnich prac z tej dziedziny jest rozprawa M. Friedlanda, poświęcona zbadaniu stylistycznych cech warjacji w okresie romantyki [8]).

Jak wyżej już zaznaczyłam, warjacja stanowi znikomy procent dzieł Chopina. Do wymienionych trzech dzieł warjacyjnych dołączyć możnaby jeszcze *Fantazję op. 13*, w której wszystkie trzy tematy, piosenka: *Już miesiąc zeszedł*, kujawiak: *Jedzie Jasio do Torunia*, i temat Kurpińskiego, opracowane zostały warjacyjnie. Fantazja ta, swobodnie używając środków warjacyjnych, stosowanych w oficjalnych dziełach warjacyjnych, stoi na pograniczu dwu różnych zagadnień, jakie w zakresie warjacji nasuwają dzieła Chopina, t. j. zagadnienia formy warjacji i techniki warjacyjnej. To drugie jest bez porównania ważniejsze w naszym przypadku i pozwala na obserwowanie szczegółów, które dla osobistego stylu Chopina są niezmiernie charakterystyczne, i jemu tylko właściwe.

Na zagadnienie techniki warjacyjnej w dziełach Chopina naprowadziło mnie badanie jego melodyki; w pracy mej, temu tematowi poświęconej, poruszyłam też w kilku miejscach sprawę techniki warjacyjnej [9]). Tym luźnie rozsianym uwagom brak wszakże syntetycznego ujęcia. Nie było ono wówczas moim celem, to też poprzestałam tylko na wskazaniu zagadnienia techniki warjacyjnej, podobnie jak szeregu innych zagadnień, czekających w przyszłości swego rozwiązania.

---

[7]) Por. Friedland M., Zeitstil und Persönlichkeitsstil in den Variationenwerken der musikalischen Romantik, s. 85 (Leipzig 1930, Breitkopf & Härtel).

[8]) Szczegółowo omawiam tę rozprawę w dziale sprawozdawczym niniejszego zeszytu „Kwartalnika Muzycznego".

[9]) Por. Wójcik-Keuprulian B., Melodyka Chopina, Skorowidz rzeczowy II, *s. v.*: ornament, ornamentalna melodja.



Mówiąc o technice warjacyjnej Chopina, mam na myśli te wszystkie sposoby i środki, które z pomysłu muzycznego wyzwalają ukryte w nim siły i prowadzą do powstania form, w których pomysł pierwotny przybiera coraz to inną, ale zawsze poznawalną postać. Najbardziej typowym i powszechnie znanym przykładem takiej formy rozwojowej jest *Berceuse* op. 57 Chopina. Przez związanie swoje z basem stałym łączy się ona jednak bardzo ściśle z praktyką tradycyjną, z formą passacaille i chaconne. Od tradycji natomiast niezależne są takie kompozycje Chopina, jak Nokturny op. 9, op. 15/2, op. 27/2, Impromptu op. 36, niektóre Preludja i Etjudy, Mazurek op. 17/4, Ballada op. 52 i bardzo wiele innych kompozycyj, jużto w całości, jużto fragmentarycznie rozwijających się dzięki środkom warjacyjnym.

Badając w swoim czasie szczegółowo rolę ornamentu w melodyce Chopina, wyróżniłam wśród szeregu innych funkcyj ozdobnika, także jego znaczenie jako czynnika warjacji [10]). Wszędzie też, gdzie w kompozycjach Chopina obserwujemy warjacje czyto motywów, czy fraz, czy nawet całych okresów, spotykamy się z wyzyskaniem ornamentu jako czynnika energetycznego. Dzięki niemu wyzwalają się z pierwotnych postaci melodycznych formy pochodne, nowe, najściślej wszakże z macierzystemi formami związane, poznawalne. Stwierdzić to nietrudno na przykładzie którejkolwiek z wymienionych wyżej kompozycyj.

Muzyka, rządząc się swemi prawami, różnemi od praw, obowiązujących w innych sztukach, stwarza też odrębne środki konstrukcji, odrębne zasady rozwoju formalnego. Jedną z zasad tego rodzaju jest powtarzanie. W jego stosowaniu wyraża się całkowita odrębność muzyki w porównaniu z innemi sztukami, zwłaszcza z poezją i sztukami plastycznemi. W poezji wprawdzie bywa czasem stosowane powtarzanie jako środek wzmagający dynamikę, w czem tkwi pewna analogja do muzyki, lecz zazwyczaj występuje ono w postaci refrenu, a więc właściwie poza ramami konstrukcji dzieła. W malarstwie ogranicza się zastosowanie powtarzania do dziedziny ornamentalno-zdobniczej. W muzyce natomiast użycie powtarzania jako środka konstruktywnego jest niemal powszechne. Oczywiście, w badaniu historycznem i etnofonicznem tej zasady konstrukcji okazałoby się, że niezawsze i niewszędzie miała ona i ma znaczenie równie silne i ważne. W odniesieniu wszakże do momentu historycznego, który tutaj nas zajmuje w związku z twórczością Chopina, rola powtarzania jest równie powszechna, jak doniosła.

---

[10]) L. c. s. 207 i n.

Powtarzanie dosłowne motywu czy frazy, powtarzanie całych okresów lub większych jeszcze jednostek formalnych, ma znaczenie do pewnego stopnia statyczne. Jeżeli zaś idzie o rozwój, o kinetykę, to do zasady powtarzania przyłączają się dwie inne, z nią współdziałające, mianowicie: zasada progresji i warjacji. Na znaczenie tych środków w rozwoju melodji w dziełach Chopina już dawniej zwróciłam uwagę [11]). Obecnie pragnę przedstawić jakość sposobów i środków warjacyjnych, które składają się na technikę warjacyjną Chopina.

Najprostszym środkiem warjacji chopinowskiej jest ornament, użyty jako ozdobnik, przerywający monotonję dosłownego powtórzenia. Znaczenie tego ornamentu nie jest wszakże czysto zdobnicze. Powtórzenie staje się dzięki niemu stopniowaniem, wzmaga się związek powtórzonego motywu czy frazy powtórzonej z tem, co ma nastąpić. Powtórzenie przestaje być „staniem na miejscu", staje się „dążeniem naprzód". Przykładem tego może być Nokturn op. 55/1, t. 4 w porównaniu z t. 2 (przednutka krótka), Mazurek op. 7/2, t. 11 — 12 w porównaniu z t. 3—4 (również przednutka krótka) lub Nokturn op. 32/1, t. 3 w porównaniu z t. 1 (obiegnik górny) i t. 4 w porównaniu z t. 2 (złożona figura periheletyczna: obiegnik dolny w połączeniu z mordentem górnym) i wiele innych [12]). Rzadko jednak w powtórzeniu spotykamy się z ornamentami prostemi, jak przednutka czy mordent. O wiele częściej widzimy ornamenty złożone, w których współistnieją i współdziałają z sobą rozmaite formy zdobnicze. Bardzo znamiennym przykładem może tu służyć Nokturn op. 9/2, a to jego pierwsze zdanie czterotaktowe (temat), czterokrotnie w całej kompozycji powtórzone. Zastosowanie tutaj ornamentyki jako środka warjacyjnego jest tembardziej charakterystyczne, że temat w swej postaci pierwotnej zawiera w sobie również pierwiastek ornamentalny. Podobne opracowanie powtórzeń tematu obserwujemy także w Nokturnie op. 15/2, op. 27/2, op. 37/1 i w. i. Nie bez znaczenia są w powtarzaniu motywów czy fraz niemniej i zmiany rytmiczne. Przykładem tego może być pierwszy dwutaktowy motyw Mazurka op. 6/3, którego początek (dwie ósemki) ulega w powtórzeniu zmianie na rytm punktowany (ósemka z kropką i szesnastka), wskutek czego wzmaga się impuls do dalszego rozwoju. Takie zmiany w obrębie motywów są oczywiście bardzo częste.

Zarówno ozdobniki, jak zwroty ornamentalne i zmiany rytmiczne, zastosowane jako środki warjacji motywów czy fraz powtarzanych,

[11]) L. c. s. 223 i n.

[12]) Terminologję tu użytą wprowadziłam i uzasadniłam w mej „Melodyce Chopina". s. 54, 67.



przedstawiają jeszcze jakby stadja elementarne rzeczywistej warjacji, posługującej się wszystkiemi temi środkami narówni. Bardzo wymowne przykłady tej rozwiniętej techniki warjacyjnej przedstawiają Mazurek op. 17/4, Impromptu op. 36 i wspomniana już Berceuse op. 57 [13]). Porównawcze zestawienie postaci warjacyjnych, jakie przyjmuje pierwotna postać tematu w Mazurku op. 17/4, podałam już dawniej [14]). Zestawienie owo pozwala wejrzeć wgłąb warjacyjnej techniki Chopina, ujawniając zarazem przodującą w niej rolę ornamentu.

Środki ornamentalne, któremi Chopin posługuje się w warjacji motywów i fraz jako czynnikami tektonicznemi, stanowią wszakże jeden tylko rodzaj jego środków warjacyjnych. Do nich dołączają się jeszcze inne, przedewszystkiem figuracja, dyminucja rytmiczna i rozwiązanie pierwotnej linji melodycznej w linję nową, zazwyczaj chromatyczną, dla której tony melodji macierzystej stały się tylko impulsem rozwoju. Jako przykład szerokiego zastosowania wszystkich środków warjacyjnej techniki Chopina rozpatrzmy Impromptu op. 36 [15]).

Akordowa przygrywka *Impromptu op. 36* mieści w swych dwu motywach zapowiedź całej kompozycji, mianowicie jej głównej idei tematycznej. Dwa motywy przygrywki (dwukrotnie powtórzony motyw kwarty diatonicznej opadającej: *dis*[1] - *cis*[1] - *h* - *ais*, oraz motyw drugi łańcuchowo z nim złączony: *ais* - *h* - *gis* - *ais* - *fis* - *ais* - *gis*, w którym końcówka: *fis* - *ais* - *gis*, powtórzona jest dwukrotnie, raz—dosłownie, drugi raz jako: *fis* - *gis*) stają się treścią pierwszego tematu kompozycji z tą różnicą, że na motyw opadający przygrywki odpowiada w temacie analogiczny motyw wznoszący się. Zarówno przygrywka, jak i pierwsza część tematu obejmują po 6 taktów; druga część tematu, również 6-taktowa, zbudowana z motywów części pierwszej, zawiera w powtórzeniu motywu charakterystyczne zastosowanie ozdobnika indywidualnego, mianowicie melizmatu złożonego z obiegnika i gamy chromatycznej (t. 17). W powtórzeniu całego tematu (t. 19 — 24) środkiem warjacyjnego opracowania jest tryl z końcówką oraz zamiana motywu diatonicznego na chromatyczny. Także i wspomniany melizmat ulega dalszemu wyposażeniu ornamentalnemu (repetycja tonów początkowych, akord rozłożony w zakończeniu).

Z opisaną partją tematu głównego, obejmującą 30 taktów (5 razy

[13]) Por. Wójcik-Keuprulian B., Melodyka Chopina, s. 200 — 201.

[14]) L. c., s. 164, przykład 234.

[15]) Analizę poniżej podaną przeczytać można z korzyścią jedynie wówczas, gdy ma się przed sobą równocześnie tekst muzyczny Impromptu. Ze względów technicznych nie podaję tu przykładu nutowego: należałoby bowiem przedrukować kompozycję tę w całości.

po 6 taktów), łączą się dwie idee poboczne: pierwsza, niejako temat drugi, zachowuje tonację tematu głównego, t. j. Fis-dur, druga przedstawia się jako trio, w D-dur. W zakończeniu swem trio to w sposób niezwykle interesujący moduluje do tonacji F-dur, w której następuje powrót tematu pierwszego. Zkolei (po 12 taktach, w t. 75) temat ten przechodzi do tonacji głównej Fis-dur. Obie te partje tematu głównego: w F-dur (t. 63—74) i w Fis-dur (t. 75—102) dają sposobność obserwowania wszystkich środków techniki warjacyjnej Chopina. Dlatego też szczegółową poświęcę im uwagę.

W ustępie F-dur temat ukazuje się w postaci pierwotnej, czystej, prawie że surowej, wolnej od tych nawet napięć, jakie w pierwszem jego podaniu powstawały skutkiem zastosowania pauz. Obecnej postaci tematu nie towarzyszą wszakże akordy, jak na początku Impromptu, lecz figuracja w rytmie triolowym. Zmiany te pozostają w ścisłym z sobą związku i są dostatecznie umotywowane tak logiką muzyczną, jak i względami estetycznemi. Bo przecież improwizacja odbiegła swobodnie tak od pierwszej, głównej, idei tematycznej, jak i od tonacji zasadniczej, a w dalszym rozwoju kompozycja ma powrócić do obu! Co więcej, powróci do tonacji Fis-dur, lecz temat zjawi się w postaci warjacyjnej. To też przypomnienie jego przyjąć musiało postać jak najbardziej czystą, aby warjację ową przygotować. Już jednak i ta, „czysta", o ile idzie o melodykę, postać tematu przedstawia się jako opracowanie warjacyjne ze względu na towarzyszący jej akompanjament figuratywny, który wstępuje w miejsce pierwotnego akompanjamentu akordowego. Spełnia więc ów ustęp w F-dur dwojaką rolę: będąc dla dalszych warjacyj przypomnieniem tematu, równocześnie sam jest jego warjacją.

Następny ustęp warjacyjny (t. 75—83), już w tonacji zasadniczej Fis-dur, przedstawia się jako stopniowanie poprzedniego. Akompanjament nadal zachowuje figurację w triolach, melodja zaś ulega również opracowaniu w tym samym rytmie, przyczem pierwiastek figuratywny łączy się tu ze zwrotami periheletycznemi. Następująca zkolei, trzecia warjacja ornamentalna, znacznie dalej niż poprzednie odbiega od tematu (t. 84—102). Niemal każda jednostka ruchu zaczyna się w tej warjacji impulsem obiegnika, z którym w dalszym rozwoju łączą się elementy skali Fis-dur, obficie chromatyzowanej. Punkt ciężkości leży w tej warjacji w głosie górnym. Akompanjament zaznacza tylko w jednostajnym rytmie ósemkowym harmoniczną podstawę. Rozwiązanie zaś linji melodycznej na zwroty ornamentalne i biegniki chromatyczne w jednostajnym rytmie trzydziestodwójek postępuje tutaj tak daleko, w przeciwieństwie do warjacyj poprzednich, że tony melodji wprost się w niej nie odzywają, nie są opatrzone akcentami, które przysługiwały im



INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA
Zbiory Stowarzyszenia I.F.C.

w pierwotnej postaci tematu. W ornamentalnym rozwoju tej melodji, wraz ze współdziałającym z nią akompanjamentem harmonicznym, zawarte są jedynie potencjalnie. A jednak słyszymy tu warjację tematu, co więcej — bez trudu możnaby tę warjację uzupełnić tonami tematu, umieszczając je jako głos środkowy, kontrapunktujący [16]).

Rzecz prosta, że to stwierdzenie teoretyczne nie ma żadnego znaczenia praktycznego, i że takie uzupełnienie warjacji dodatkowym głosem melodji tematu byłoby naruszeniem wartości estetycznej tej kompozycji. Warjacja spełnia swą rolę, pozwalając w swej postaci usłyszeć pierwotną postać tematu, podając go w formie „poznawalnej". Być może, przyczynia się do tego wspomniane już przytoczenie tematu w postaci czystej, bezpośrednio przed warjacjami, którego estetyczną wartość wyżej podkreśliłam.

Po opisanej warjacji następuje powtórzenie tematu drugiego, który kończy kompozycję w charakterze cody. Temat ten, mający znaczenie podrzędne, łącznika między tematem głównym a tematem tria, również i w zakończeniu Impromptu żadnych szczególnych cech nie posiada.

Przedstawiona tu analiza Impromptu op. 36 pozwala na obserwowanie wszystkich środków warjacyjnej techniki Chopina, któremi posługuje się kompozytor w warjacji mniejszych i większych jednostek formalnych, nadając tym środkom znaczenie czynników formotwórczych. Są niemi: 1. ozdobniki, 2. zwroty ornamentalne, 3. zmiany rytmiczne, 4. figuracje. Kiedy i jakie z tych środków są i mogą być stosowane, o tem rozstrzyga charakter owych motywów, fraz czy większych jednostek formalnych, które warjacji ulegają. Już w poprzednich badaniach moich zwróciłam na to uwagę [17]), formułując prawidłowość obserwowanych tu zjawisk w ogólnem prawie warjacyjnego opracowania melodji ornamentalnej zapomocą zwrotów figuratywnych, i naodwrót: melodji „harmonicznej" zapomocą zwrotów ornamentalnych. Do sformułowania tego prawa doprowadziła mnie analiza melodyki Chopina, dozwalająca na stwierdzenie wielkiej liczności obserwowanych zjawisk warjacyjnych. Prawidłowość taką potwierdza także Impromptu op. 36. Istnienie jej nie wyklucza wszakże wielkiej różnorodności i niezmiernego bogactwa form, jakiem odznaczają się warjacyjne postaci jednostek melodycznych w dziełach Chopina.

*Lwów, w czerwcu 1931*

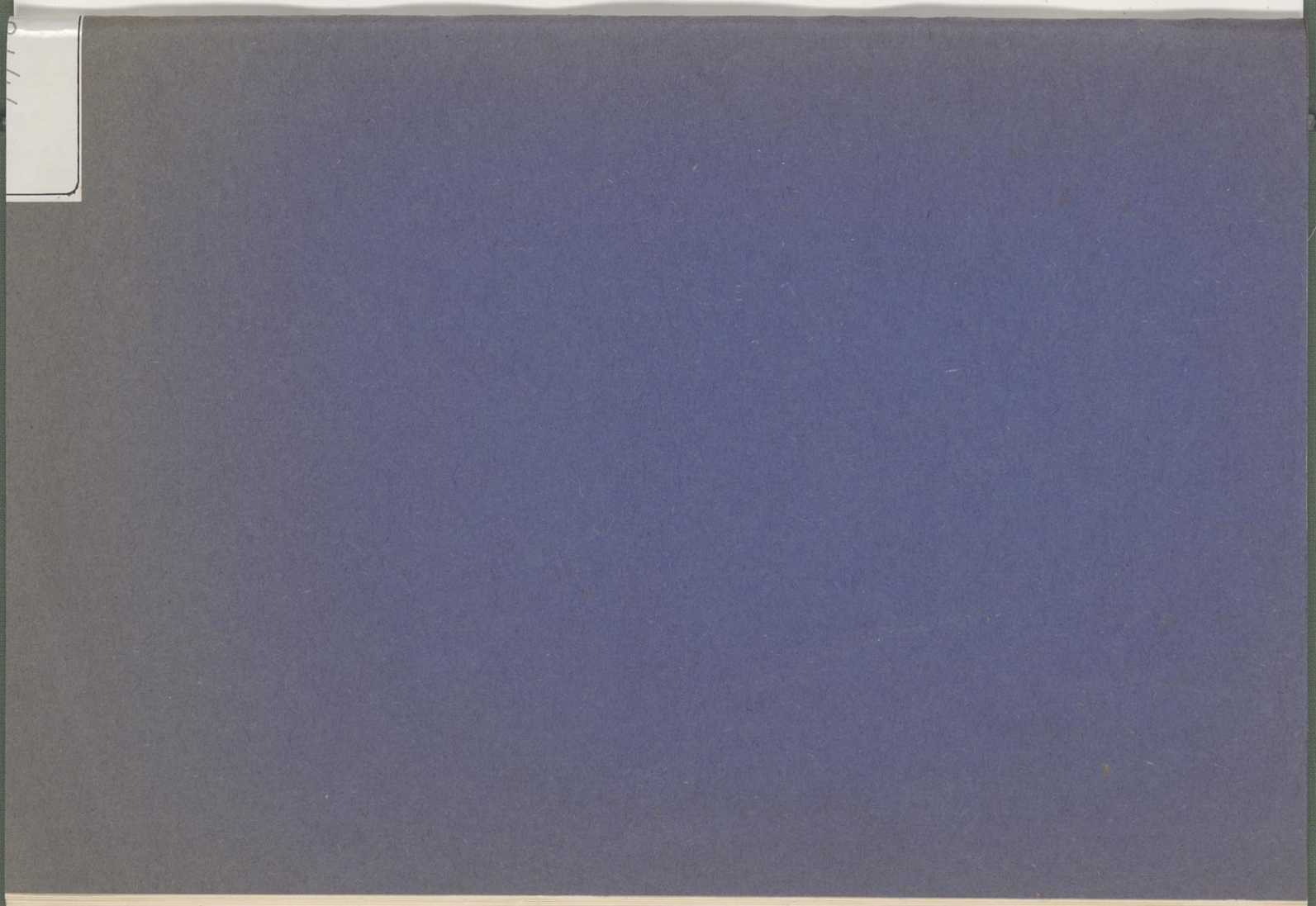
---

[16]) Por. Leichtentritt H., Analyse von Chopin's Klavierwerken I, s. 190; Wójcik-Keuprulian B., Melodyka Chopina s. 197.

[17]) L. c. s. 193 i n.



INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA
Zbiory Stowarzyszenia I.F.C.



Warjacje i technika warjacyjna Chopina