

ПИТАННЯ МУЗИКОЗНАВСТВА
ТА МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

УДК 78.071.1(430)

Marek KAWIORSKI
(Kielca, Polska)

FAKTURALNO-KONTRAPUNKTYCZNE MODYFIKACJE
W WARIACJACH GOLDBERGOWSKICH BWV 988
JANA SEBASTIANA BACHA

W rozległej spuściźnie kompozytorskiej Johanna Sebastiana Bacha (1685-1750) wyjątkowe miejsce zajmują *Wariacje goldbergowskie* BWV 988, opublikowane jako czwarta część *Klavierübung* w norymberskiej oficynie wydawniczej Balthasara Schmida (1705-1749) pod koniec 1741 lub na początku 1742 r.:

Clavier Übung
bestehend
in einer
ARIA
mit verschiedenen Veraenderungen
vors Clavicimbal
mit 2 Manualen
Denen Liebhabern zur Gemüths-
Ergetzung verfertiget von
Johann Sebastian Bach
Königl. Pohl. u. Churfl. Sæchs. Hoff-
Compositeur, Capellmeister, u. Directore
Chori Musici in Leipzig.
Nürnberg in Verlegung
Balthasar Schmids

(Ćwiczenia klawiszowe składające się z Arii z wariacjami na dwumanuałowy klawesyn dla melomanów dla zapewnienia rozkoszy duszy, skomponowane przez Johanna Sebastiana Bacha, nadwornego kompozytora króla polskiego i saskiego, kapelmistrza i dyrektora

muzyki chóralnej w Lipsku. Norymberga w oficynie [wydawniczej] Balthasara Schmida).

Wokół okoliczności powstania *Wariacji goldbergowskich* narosło szereg wątpliwości. Blżej nieustalona pozostaje data skomponowania zbioru. Peter Williams w monografii *Bach. The Goldberg Variations* (Cambridge University Press, 2001) wyznacza prawdopodobny czas powstania na lata 1739-1740, doszukując się jakoby podobieństw techniczno-fakturalnych z *Essercizi per gravicembalo* Domenico Scarlattiego, opublikowanych w Londynie w 1738 r. Swoją tezę oparł jednak wyłącznie na domysłach, ponieważ nie dysponujemy świadectwami, które potwierdzają, że Bachowi znane były utwory włoskiego kompozytora, ponadto nawet pobieżna analiza porównawcza dzieł obu twórców obnaża fałszywość powyższych twierdzeń (ewentualne analogie dotyczą obiegowych środków technicznych). Wypada dodać, że stanowiącą podstawę opracowań wariacyjnych *Arię* J.S. Bach skomponował nie później niż w 1725 r. Jej autograf, różniący się nieznacznie od późniejszej wersji drukowanej w *Klavierübung*, zawiera *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach*.

Johann Nikolaus Forkel, autor pierwszej biografii poświęconej geniuszowi z Turynii zatytułowanej *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (Lipsk, 1802), bazując na informacjach pochodzących bezpośrednio od synów kompozytora Wilhelma Friedemanna i Carla Philippa Emanuela, przywołuje szereg szczegółów dotyczących okoliczności powstania *Wariacji goldbergowskich*. Utrzymuje, że zbiór powstał dla niemieckiego hrabiego Hermanna Karla von Keyserlinga, dyplomaty w służbie Rosji działającego w Polsce i Saksonii, któremu w trakcie częstych wizyt w Dreźnie przygrywał na klawesynie młody artysta, urodzony w Gdańsku Johann Gottlieb Goldberg (1727-1756). Zdaniem Forkela, hrabia zwrócił się do J.S. Bacha z prośbą o kilka utworów dla Goldberga, którymi mógłby uprzyjemnić mu bezsenne noce. Kompozytor spełnił prośbę, wręczając zbiór zawierający *Arię z 30 wariacjami*, za które otrzymał złoty kielich wypełniony stu ludiorami. Peter Williams powątpiewa w prawdziwość relacji Forkela, literacko ubarwionej i zniekształconej upływem czasu (od opisywanych zdarzeń do wydania publikacji upłynęło przeszło 60 lat). Przywołana relacja

nie znajduje bowiem potwierdzenia w innych źródłach. Na karcie tytułowej pierwodruku oraz znanych kopiach brak adresata dedykacji. Nie zawiera go również odnaleziony przez Oliviera Alina w 1974 r. w Strasbourgu egzemplarz pierwodruku (z dziewiętnastu zachowanych), zawierający odautorskie korekty (rękopis wariacji zaginął), uzupełniony o 14 kanonów opartych na ośmiotaktowym fragmencie linii basowej *Arii*, znanych jako *Verschiedene Canones über die ersten acht Fundamental Noten vorheriger Arie* (BWV 1087).

Fundament rozwoju wariacji stanowi 32-taktowy ciąg harmoniczny *Arii* tworzącej ramy formalne dzieła (*G-dur*; 3/4), tymczasem ulokowana w głosie najwyższym główna melodia, śpiewna, diatoniczna, poddana licznym zabiegom ornamentalnym, nie powraca w żadnej wariacji, co należy do rozwiązań rzadko w owym czasie obserwowanych.

Ujęta w ramy symetrycznej struktury binarnej *Aria*, z główną cezurą wyznaczoną w połowie zwrotem kadencyjnym i obustronnym znakiem repetycji, rozpada się na regularne frazy ośmiotaktowe zwieńczone kadencją autentyczną skierowaną kolejno do toniki, dominanty, paraleli toniki i toniki. Pierwsza fraza, zainicjowana charakterystycznym opadającym tetrachordem diatonicznym, powiela melodyczno-harmoniczny wzór typu *chaconne*, znany z twórczości wielu kompozytorów, m.in. Georga Friedricha Händla (*Chaconne G-dur* HWV 442; temat, a zwłaszcza dwie pierwsze wariacje) czy Johanna Bernharda Bacha (*Ciaconne G-dur* BWV Anh. 84). Godny podkreślenia jest fakt, iż przedstawiony wyżej zarys formalny wraz ze strukturą frazową jest – obok harmonii – jedynym stałym elementem scalającym temat i wariacje.

Struktura i plan tonalny Arii:

Odcinki	A		A ₁	
Frazy	a	a ₁	b _{z elem. a}	c
Takty	1-8	9-16	17-24	25-32
Plan harmoniczny	G-G	G-D	D-e	a-G
	I-I	I-V	V-vi	iii-I

Harmoniczna podstawa *Arii* w kolejnych wariacjach podlega modyfikacjom. Jest kolorowana za pomocą diatonicznych i chro-

matycznych dźwięków nieakordowych oraz pozbawionych funkcji tonalnej akordów linearnych (przejęciowych i sąsiadujących), zaciemniających klarowność harmoniczną. Niejednokrotnie można zaobserwować użycie odmiennych akordów, a także metryczną dyslokację tychże. Najgłębsze przeobrażenia objęły wariacje typu *minore* (nr 15, 21 i 25), wykraczające poza zmiany trybu akordów na różnych stopniach skali. Należy nadmienić, iż w kanonach w unisonie i tercji oraz finalnym *quodlibecie* schemat harmoniczny *Arii* uległ kondensacji do 16 taktów, podczas gdy w wariacji 16 (*Ouverture*) podwojono liczbę taktów w odcinku drugim.

Z informacji zawartej na karcie tytułowej oraz didaskaliów wynika, że *Wariacje goldbergowskie* przeznaczone są na klawesyn dwumanuałowy. Użycie dwóch manuałów wymagane jest w jedenastu wariacjach (nr 8, 11, 13-14, 17, 20, 23, 25-28), w trzech pozostawiono wykonawcy alternatywę między jednym a dwoma manuałami (nr 5, 7, 29), *Aria* i wariacje nr 12 i 21 nie zawierają uwag tego typu, natomiast pozostałe przeznaczone do wykonania na jednym manuałe.

Abstrahując od wspólnej treści harmonicznej i struktury formalnej, wariacje mogą wywoływać u słuchacza wrażenie swobodnego następstwa niezależnych utworów, skontrastowanych pod względem stylu i ujęć techniczno-fakturalnych, zadziwiających bogactwem rozwiązań w zakresie ukształtowań figuracyjnych oraz środków polifonicznych (od autoimitacji, przez sekwencje, imitację swobodną, na imitacji kanonicznej kończąc). Różnorodność istnieje również w sferze organizacji metrycznej, czego dowodzi użycie dziesięciu różnych sygnatur metrycznych, dwu- i trójdzielnych, prostych i złożonych ($3/4$, e , e , $3/8$, $2/4$, $6/8$, $9/8$, $12/8$, $12/16$, $18/16$). Elementem porządkującym pozorną bezplanowość są periodyczne nawroty wariacji kanonicznych, w sukcesywnie poszerzanych interwałach od unisonu do nony. W publikacjach naukowych poświęconych *Wariacjom goldbergowskim* doszukiwano się wręcz podziału cyklu na dziesięć grup skupiających po trzy wariacje, zainicjowanych częścią taneczną lub «czystym gatunkiem» (np. fuga, uwertura francuska), po której następują wariacja figuracyjna i kanon. Jednakże kilka wariacji wyłamuje się z powyższego schematu, co podważa sens tego typu kategoryzacji. Mimo to niektórzy autorzy,

usilnie dążąc do uzasadnienia z góry powziętego założenia, doszukiwali się obecności tańców w miejscach, gdzie ich obecność może budzić zastrzeżenia. O niebezpieczeństwo nadinterpretacji najdobitniej przekonuje przypadek wariacji nr 7, która – jak się pierwotnie zdawało – miała być stylizacją *siciliany*, jednak po odnalezieniu pierwodruku z odautorskimi uwagami okazało się, że Bach umieścił adnotację *al tempo di giga...*

O ile zaprezentowana wyżej próba uchwycenia przemyślanej koncepcji organizacji materiału muzycznego cyklu opiera się na kryteriach naukowych (lub przynajmniej stwarza takie pozory), kolejne dwie próby interpretacji są już wytworem niczym nieskrępowanej wyobraźni. Peter Williams dowodzi obecności binarnej zasady porządkującej wariacje na poziomie mikro- i makrostruktury, czego potwierdzeniem mają być m.in.: dwuczęściowość cyklu (cz. 1: *Aria* i wariacje 1-15; cz. 2: wariacje 16-30 i *Aria da Capo*), przeciwstawienie dwóch trybów (*maggiore* i *minore*), użycie dwóch manuałów, dwuodcinkowa budowa formalna tematu i wariacji, 32-taktowy temat, wariacje rozpadające się na dwa równe odcinki, 8-taktowe frazy muzyczne zorganizowane wewnętrznie z jednostek dwu- i czterotaktowych, 32 nuty w basie, 32 strony druku. Autor milczeniem pomija fakt, iż regularne struktury muzyczne wznoszone ze struktur dwutaktowych i stanowiących ich wielokrotność zyskują w omawianym okresie status niemal obowiązującej normy. Stara się fałszywie dowieść, że symetryczne struktury binarne należały podówczas do rzadkości. Nadto, wyliczając liczbę dźwięków w głosie basowym *Arii* arbitralnie odrzuca składniki rozłożonych akordów i dźwięki nieharmoniczne, aby uzyskać pożądaną wartość 32, podczas gdy w rzeczywistości liczba dźwięków sięga niemal stu.

Za całkowicie niedorzeczną należy uznać kosmologiczną wykładnię cyklu zaprezentowaną w publikacji wyżej wspomnianego autorstwa, utożsamiając niektóre wariacje z ciałami niebieskimi, wspartą absurdalnym komentarzem, którego – mając na względzie szacunek dla czytelnika – pozwolę sobie nie przywoływać: wariacja 4 – Ziemia, 7 – Księżyc, 10 – Merkury, 13 – Wenus, 16 – Słońce, 19 – Mars, 22 – Jowisz, 25 – Saturn, 28 – gwiazdy stałe.

Aria (metrum 3/4). Struktura periodyczna rozczłonkowana na subfrazy dwu- i czterotaktowe wiązane w jednostki wyższego rzędu.

Faktura trzygłosowa, lokalnie rozszerzana o głos lub głosy, z bogato ornamentowaną melodią głosu najwyższego (ozdobniki notowane skrótowo i wypisane szczegółowo) z nawracającymi ugrupowaniami w rytmach punktowanych (w tym lombardzkich), wspartą przez statyczniej rozwijany bas, okresowo ożywiany dźwiękami nieharmonicznymi i pasażami, a także głos środkowy, dopełniający skrajne rytmicznie i harmonicznymi.

Wariacja 1 (3/4; a 1 *Clav.*). Figuracyjny dwugłos z liniami melodycznymi dopełniającymi się rytmicznie do jednostajnego ruchu szesnastkowego (z wyjątkiem punktów kadencyjnych). Wariację rozpoczyna autoimitacyjne przeprowadzenie krótkiego motywu w prawej ręce, kolejno w kwincie i kwarcie górnej, pozorujące obecność większej liczby głosów. W taktach 5-7, po zamianie planów melodycznych, ów motyw przenika do lewej ręki, gdzie jest eksponowany sekwencyjnie. W odmienionej postaci powraca po znaku repetycji w pseudoimitacji w interwale dolnej kwinty. Pozostałe fragmenty wypełniają głównie pochody pasażowe, rozwijane przy niemalym udziale progresji.

Wariacja 2 (2/4; a 1 *Clav.*). Faktura trzygłosowa z krocącym basem (*walking bass*), okresowo uaktywnianym rytmicznie, udzielającym wsparcia dla przebiegów imitacyjnych. Dwuipółaktowa imitacyjna fraza inicjalna, zaprezentowana kolejno w głosach środkowym i najwyższym w interwale górnej seksty małej (wejścia od h^1 i g^2), powraca w toku wariacji wielokrotnie, poddana zwykle modyfikacjom, obejmującym przede wszystkim jej czoło (zmiana wielkości skoku lub wypełnienie figuracyjne). W rozwiniętej figuracyjnie postaci zjawia się w t. 9 i 11, tym razem w interwale górnej tercji wielkiej (wejścia od g^1 i h^1), a następnie na otwarciu odcinka drugiego (t. 17 i 19). Do spiętrzenia środków polifonicznych dochodzi w t. 24-32; muzyczną tkanę przesycają imitacje *strettal*ne, angażujące częściowo również głos basowy (w ostatnim przypadku frazę imitacyjną ograniczono do pochodów szesnastkowych bez otwierającego skoku).

Wariacja 3 (12/8; a 1 *Clav.*). Kanon akompaniowany w ruchu prostym, w unisonie, z opóźnieniem jednego taktu (*canon ad semibreve*), z harmonicznokontrapunktycznym towarzyszeniem głosu basowego. Podobnie jak w kilku kolejnych kanonach, imitacja ścisła

w niewielkim interwale pociąga za sobą krzyżowanie głosów. Czynnikiem wpływającym na integralność wariacji są: otwarcie odcinka drugiego motywem inicjalnym wariacji i jego nawroty w ruchu prostym i inwersji we wszystkich głosach (od taktu 11 do końca; bez pierwszej wartości), a także *petite reprise* (por. t. 8 i 16).

Wariacja 4 (3/8; a 1 *Clav.*). Czterogłosowa faktura polifoniczna rozwijana przy niemałym udziale imitacji. Trzynutowy motyw uformowany po składniach rozłożonego trójdźwięku zawładnął niemal w całości odcinkiem pierwszym, przenikając kolejno wszystkie głosy w ruchu prostym i inwersji. W odcinku drugim czterotaktową frazę przeprowadzono *strettalnie* w sopranie i tenorze, po czym imitacja ustaje.

Wariacja 5 (3/4; 1 *overo* 2 *Clav.*). Błyskotliwe szesnastkowe figuracje skalowe, skalowo-pasażowe oraz w łamanych interwałach opanowujące naprzemiennie partie obu rąk, przeciwstawiono statyczniej prowadzonemu drugiemu głosowi wykorzystującemu odległe skoki, co skutkuje nieustannym krzyżowaniem rąk.

Wariacja 6 (3/8; a 1 *Clav.*). Dwugłosowy kanon *ad semibrevem* w sekundzie górnej, z linią basową nie biorącą udziału w imitacji, rozwijaną na szeroką skalę w oparciu o technikę powtórzeń sekwencyjnych, gdzieśgdzie wchodzącą w melodyczne interakcje z głosami kanonicznymi. Z wyjątkiem zamykających odcinki zwrotów kadencyjnych, konsekwentnie utrzymano ciągłość ruchu szesnastkowego dopełniających się rytmicznie głosów. Na uwagę zasługuje nagromadzenie opóźnień dysonansowych na większości akcentowanych częściach taktu.

Wariacja 7 (6/8; 1 *overo* 2 *Clav.*). Nieimitacyjny dwugłos rozwijany na podłożu permanentnie powtarzanej przez jeden lub oba głosy figury trzynutowej (ósemka z kropką, szesnastka, ósemka), rozwijanej skalowo (ugrupowania z nutą sąsiadującą i przejściową) lub po dźwiękach akordowych, typowej raczej dla francuskiej *gigue*, aniżeli włoskiej odmiany tańca, co sugeruje odkompozytorska adnotacja *al tempo di giga*. Odnotować należy wysoki stopień powinowactwa muzycznego odcinków w analogicznych miejscach, zwłaszcza taktach otwierających i przed końcową kadencją (*petite reprise*).

Wariacja 8 (3/4; a 2 *Clav.*). Dwugłosowe przebiegi figuracyjne, konsekwentnie utrzymujące przynajmniej w jednym głosie jednostajny strumień szesnastkowy, odznaczające się kondensacją treści muzycznej. Materiał motywiczny zdominowały dwa ugrupowania jednotaktowe zaprezentowane w t. 1 w partii obu rąk, w dalszych fragmentach nieznacznie różnicowane, sekwencyjnie powielane, nierzadko z zamianą planów melodycznych, eksponowane sukcesywnie i symultanicznie w ruchu prostym i inwertowanym, okazjonalnie zestawione z nowym ugrupowaniem. Wariację wieńczy czterotaktowa *petite reprise*.

Wariacja 9 (c; a 1 *Clav.*). Trzygłos z głosami wyższymi imitowanymi kanonicznie w ruchu prostym w interwale dolnej tercji z jednotaktowym opóźnieniem oraz autonomicznie rozwijanym basem, na ogół wolnym od asocjacji motywicznych. Pierwsza wariacja, w której doszło do tak znaczącej ingerencji w pierwotną strukturę harmoniczną *Arii*.

Wariacja 10 (c; a 1 *Clav.*). Czterogłosowa fuga (*fughetta*) obligata zbudowana z kompletnych przeprowadzeń imitacyjnych czterotaktowego tematu kolejno w basie, tenorze, sopranie i alcie w (t. 1-16; ekspozycja) oraz sopranie, alcie, basie i tenorze (t. 17-32; konterekspozycja). Wystąpieniom tematu towarzyszą zmienne i stałe kontrapunkty (por. t. 5-8 i 17-20; t. 13-16 i 21-24; t. 13-16 i 25-28).

Wariacja 11 (12/16; a 2 *Clav.*). Dwa rytmicznie i motywicznie dopełniające się głosy podtrzymujące jednostajność ruchu. Imitacyjne sekwencje między głosami, a także progresyjne szeregowanie szesnastkowych pochodów skalowych i pasażowych oraz ugrupowań z rytmem punktowym, przeprowadzanych w ruchu prostym i inwersji, decydują o obliczu wariacji, zapewniając jednocześnie konferencję. Przewaga ruchu przeciwnego głosów pociąga za sobą naprzemienne oddalanie się i skupianie głosów oraz krzyżowanie rąk.

Wariacja 12 (3/4). Dwa kanony dwugłosowe w ruchu przeciwnym, *ad semibreve*, w interwałach dolnej i górnej kwarty (odpowiednio odcinki pierwszy i drugi), wsparte przez harmonicznokontrapunktyczną podstawę basową. Z wyjątkiem motywu czołowego (eksponowanego po znaku repetycji najpierw w wersji inwertowanej), kanony pozostają melodycznie niezależne, natomiast

w warstwie rytmicznej w dalszym ciągu utrzymuje się przewaga ruchu szesnastkowego.

Wariacja 13 (3/4; a 2 *Clav.*). Faktura trzygłosowa, incydentalnie wzmacniana przez czwarty głos, z figuracyjno-ornamentalną, quasi-improvizacyjną, silnie zdiminuowaną, ekspresyjną melodią rozwijaną w prawej ręce na tle dwóch melodyczno-ruchowo niezależnych głosów niższych, fakturalnie, a także – w przypadku basu – melodycznie nawiązujących do początkowej *Arii*. Wariację otwiera pseudoimitacyjne przeprowadzenie jednotaktowej frazy w głosie najwyższym (wejścia od h^1 , d^2 i g^2). W dążeniu do zagwarantowania spójności, odcinki wykazują wysoki stopień odpowiedniości, szczególnie czytelnie dostrzegalny w punktach węzłowych, tj. we fragmentach początkowych i zamykających (*petite reprise*).

Wariacja 14 (3/4; a 2 *Clav.*). Wirtuozowski dwugłos wielokształtnie postaciowanych przebiegów figuracyjnych odmienianych co cztery takty, z paralelnie zaprojektowanym odcinkiem drugim, eksponującym analogiczne układy fakturalne z odwróceniem planów melodycznych. Gwałtowne skoki do odległych rejestrów, wymuszające krzyżowanie rąk, stwarzają pozory większej liczby głosów.

Wariacja 15 (2/4; a 1 *Clav.*). Pierwsza z trzech wariacji *minore*, utrzymana w tonacji jednoimiennej (*g-moll*). Ma postać kanonu w ruchu przeciwnym (*in moto contrario*) rozwijanego przez parę głosów wyższych w górnej kwincie, w odległości jednego taktu, z basem na ogół wolnym od związków imitacyjnych.

Wariacja 16 ($e \rightarrow 3/8$; a 2 *Clav.*). Uwertura francuska (*Ouverture*) z odcinkami skonstrastowanymi fakturalnie, metrycznie i – zgodnie z konwencją stylistyczną – agogicznie. Odcinek pierwszy, utrzymany w tempie powolnym i metrum parzystym, o zmiennej liczbie głosów, dochodzącej do czterech, rozpoczyna się imitacją strettalną czterotaktowej frazy, przechodzącą w sekwencje imitacyjne (dialogowanie motywiczne głosów), a następnie polifonię swobodną. Podniosły, majestatyczny charakter zapewniają *saccadés*, tj. ostre figury z rytmem punktowanym, a także *tirades*, drobnotutowe diminucje wypełniające ornamentalnie skoki interwałowe. Uwagę zwraca nagromadzenie ornamentów notowanych skrótowo. Odcinek drugi, w tempie szybkim i metrum trójdzielnym, jest

czterogłosową fugą (liczba głosów na ogół nie przekracza trzech) z dwoma przeprowadzeniami trzytaktowego tematu i partiami łącznikowymi bazującymi na materiale tematu.

Wariacja 17 (3/4; a 2 *Clav.*). Dwugłos zdominowany przez ruch szesnastkowy w partiach obu rąk, przybierający kształt figuracji pasażowych i skalowo-pasażowych, a także łamanych tercji i sekst zestawianych synchronicznie w różnych konfiguracjach, nie wyłączając zamiany planów melodycznych, powtórzeń sekwencyjnych, rzadziej imitacji.

Wariacja 18 (♩; a 1 *Clav.*). Kanon dwugłosowy w ruchu prostym *ad minimam* (półtaktowy dystans czasowy), w interwale górnej seksty, z niekanonicznym głosem basowym, motywicznie związanym z głosami górnymi. Przesunięcie głosu imitującego względem imitowanego zaledwie o półnutę skutkuje kumulacją opóźnień na głównych miarach taktowych (prawidłowo rozwiązanych). Godny odnotowania jest fakt powtórzenia ośmiotaktowego odcinka kończącego odcinek pierwszy w zakończeniu wariacji w nowym kontekście harmonicznym.

Wariacja 19 (3/8; a 1 *Clav.*). Trzygłos z głosami niezależnymi ruchowo, zdominowany przez jednotaktową figurę szesnastkową, powielaną sekwencyjnie, dyskretnie przekształcaną i łączoną w większe całości. Utworzona w ten sposób czterotaktowa idea muzyczna staje się podstawą dwóch przeprowadzeń imitacyjnych przez wszystkie głosy, zachowując w odcinku drugim odmienny porządek głosów. Tematowi towarzyszy stały synkopowany kontrapunkt, będący źródłem opóźnień na mocnych częściach taktu.

Wariacja 20 (3/4; a 2 *Clav.*). Finezyjnie, wirtuozowskie figuracje w dwugłosie, odznaczające się bogactwem rozwiązań, np.: diachroniczne pasaży obu rąk w ruchu przeciwnym z przesunięciem szesnastkowym, pochody triol szesnastkowych rozwijanych skalowo i pasażowo, a także figuracyjnie opisujących pochody sekundowe za pomocą dźwięków sąsiadujących, równoległe przemieszczanych rozłożonych trójdźwięków (traktowanych niefunkcyjnie) i łamanych sekst. Trudność wykonawczą wzmagają dodatkowo konieczność częstego krzyżowania rąk.

Wariacja 21 (♩). Wariacja typu *minore*. Kanon w ruchu prostym w interwale górnej septymy między dwoma głosami wyższymi i

niezależnie koncyptowanym basem, w wielu miejscach silnie schromatyzowanym. Póltaktowy dystans między imitowanymi głosami (*canon ad minimam*), przy kompresji wariacji do 16 taktów, odpowiada *de facto* opóźnieniu jednego taktu. Specyficzne ukształtowanie otwierających taktów frazy kanonicznej, z nawracającym co takt szesnastkowym wznosząco-opadającym pochodem skalowym w ruchu prostym i inwersji, prowadzi do powstania sekwencji imitacyjnej (także z udziałem basu). Nagromadzenie dźwięków nieakordowych, w tym chromatycznych, przesłania w wielu miejscach czytelność harmoniczną.

Wariacja 22 (♩; *a 1 Clav.*). Czterogłosowy gęsty polifoniczny splot głosów przesycony imitacją. Funkcję „tematu” spełnia czternutowa figura opisująca odgórnie dźwięk d¹, obejmująca z perspektywy kontrapunktycznej przygotowanie opóźnienia, opóźnienie właściwe i jego ornamentalne rozwiązanie (choć nie we wszystkich przypadkach nuta akcentowana tworzy dysonans). Imitacja, przeważnie strettalna, opanowuje wszystkie głosy, najrzadziej jednak głos najniższy, który dość wiernie odwzorowuje podstawę basową *Arii*. Gdziekolwiek fraza imitacyjna eksponowana jest w miksturach tercjowych.

Wariacja 23 (3/4; *a 2 Clav.*). Błyskotliwe, efektowne, różnokształtnie profilowane figuracje o zmiennej liczbie głosów (do czterech), zdominowane przez diatoniczne pochody skalowe. Nieustająca strettalna „gonitwa” głosów prowadzonych w ruchu prostym lub inwersji, jednogłosowo lub w miksturach konsonansów niedoskonałych, nie pozwala słuchaczowi odczuć obecności imitacji (miejscami kanonicznej!), zapełniającej obszerne fragmenty wariacji.

Wariacja 24 (9/8; *a 1 Clav.*). Imitacja kanoniczna głosów górnych w ruchu prostym, w odcinku pierwszym w oktawie dolnej, zaś po znaku repetycji oktawie górnej, każdorazowo w odstępie dwóch taktów (*canon ad brevem*), z kontrapunktującym głosem basowym, okresowo zapożyczającym motywikę głosów górnych, zaś w odcinku drugim okresowo aktywnym uczestnikiem imitacji.

Wariacja 25 (3/4; *a 2 Clav.*). Utrzymana w tonacji jednoimiennej (*g-moll*) i tempie *adagio*. Gęsty splot trzech linii melodycznych profilowanych diatonicznie i chromatycznie (miejscami w dwóch głosach paralelnie lub na sposób imitacyjny), z figuracyjno-

ornamentalnie potraktowanym głosem najwyższym o nieregularnym rysunku. Obfite nagromadzenie dźwięków nieharmonicznych (w tym opóźnień i antycypacji) skutkuje zatarciem wyrazistości treści współbrzmiowej. Odnotować należy liczne odstępstwa od schematu harmonicznego *Arii*.

Wariacja 26 (18/16 // 3/4; a 2 *Clav.*). Trzygłos z partiami obu rąk zanotowanymi w odmiennych metrach trójdzielnych. Pozorna polimetria, rejestrowana w wielu drukach XVII- i XVIII-wiecznych, służy uproszczeniu zapisu, bez konieczności użycia nieregularnych grup rytmicznych (w tym przypadku sekstol szesnastkowych). Motoryczne przebiegi figuracyjne, wyrastające genetycznie z taktu otwierającego, w toku wariacji twórczo modyfikowane, powielane są sekwencyjnie, w tym także autoimitacyjnie, a w zakończeniu odcinka drugiego jednocześnie w ruchu prostym i inwersji.

Wariacja 27 (6/8; a 2 *Clav.*). Dwugłosowe kanony nieakompaniowane w ruchu prostym, z opóźnieniem jednotaktowym, w odcinku pierwszym w interwale górnej nony, w drugim, z inwertowanym czołem tematu, w dolnej nonie. Analogicznie jak w wariacji 21, początek ma postać sekwencji imitacyjnych, z naprzemiennym ekspanowaniem frazy w sąsiednich głosach na różnych stopniach skali.

Wariacja 28 (3/4; a 2 *Clav.*). Dwa przeciwstawne układy fakturalne o zmiennej liczbie głosów (dwa do czterech) zestawiane szeregowo: 1) figuracje trzydziestodwójkowe z rytmizowanymi trylami pojedynczymi lub podwójnymi w konsonansach niedoskonałych; 2) szesnastkowe pochodny skalowo-pasażowe w jednej lub obu rękach. W obu przypadkach wymagane jest częste krzyżowanie rąk.

Wariacja 29 (3/4; 1 *overo* 2 *Clav.*). Szeregowanie kontrastowych ukształtowań fakturalnych o wirtuozowskim zacięciu, na które składają się: 1) alternacja akordów w prawej i lewej ręce z udziałem niefunkcyjnych akordów sąsiadujących; 2) triole szesnastkowe przeciwstawione szesnastkowym rytmom punktowanym lub ósemkom; 3) jednogłosowe figuracje triol szesnastkowych rozdzielonych między obie ręce.

Wariacja 30 (c; a 1 *Clav.*). Spolifonizowana, gęsta faktura czterogłosowa zawierająca incipity dwóch (być może większej liczby) popularnych melodii (*quodlibet*). Pierwszą, *Ich bin so lang*

nicht bei dir g'west, o łukowato wygiętym do góry konturze, przeprowadzono imitacyjnie w głosach wyższych (trzykrotnie w ruchu prostym i dwukrotnie w inwersji). Słyszymy ją jeszcze raz po głównej kadencji formalnej w t. 13-14. Druga, *Kraut und Rüben*, nieco bardziej statyczna ruchowo i melodycznie, zjawia się w sekwencji imitacyjnej, czterokrotnie w dwóch głosach górnych (odcinek pierwszy) i czterokrotnie w środkowych (odcinek drugi). Bas, wolny od materiału prekompozycyjnego, odwzorowuje z pewnymi zmianami melodię *Arii*.

Aria da Capo

Wariacje goldbergowskie po dziś dzień zadziwiają swoją różnorodnością, wyjątkowym połączeniem układów fakturalnych i technik kompozytorskich, stawiając przed wykonawcą wysokie wymagania interpretacyjne. Zawierają przegląd rozwiązań z zakresu sztuki kontrapunktycznej, począwszy od polifonii swobodnej, przez autoimitację, korespondencję motywiczną, sekwencje imitacyjne, na imitacji swobodnej i kanonicznej kończąc, z zastosowaniem ruchu prostego i inwersji, a także różnych interwałowych stosunków imitacyjnych, od unisonu do nony. To także znakomite kompendium środków techniki klawiszowej, wymagających umiejętności prowadzenia niezależnych i równorzędnych linii w strukturach polifonicznych, realizacji wirtuozowskich przebiegów figuracyjnych i akordowych o zróżnicowanym profilu rytmicznym i interwałowym, angażujących niejednokrotnie technikę wymiany rąk. Dojrzałości artystycznej wymagają wreszcie bogato zdobione, quasi-improwizacyjne diminucje, ornamentalnie wzbogacające kantylenową linię melodyczną.

УДК 781.68:78.036

David KOZEL

(Ostrava, Czech Republic)

MYTHOLOGY AS A KEY FOR INTERPRETING CONTEMPORARY MUSIC

The contemporary complexity of the world is also reflected in the art of music. On the one hand, it reflects the tradition of musical