

ELŻBIETA CHARLIŃSKA

STUDIUM ANALITYCZNE *THEMA UND VARIATIONEN* OP. 34  
JÓZEFA KROMOLICKIEGO

ANALYTICAL STUDY OF JÓZEF KROMOLICKI'S  
*THEMA UND VARIATIONEN* OP. 34

**Abstract.** Józef Kromolicki is not a widely known composer. His œuvre comprises choral and organ works. One important composition is the cycle *Thema und Variationen*, Op. 34, which consists of the following movements: *Kanzone* (theme) *Perpetuum mobile* (Var. I), *Zwiegesang* (Var. II), *Brausend* (Var. III), *Aeolscharfe* (Var. IV) and *Chromatische Quadrupelfuge* (Var. V). The analytical study deals with the elements of the musical work: melody, rhythm, harmony, agogics and formal design. The most complicated element, albeit a schematic one (theme with Vars. I and II), is the harmony. A highly elaborate movement in terms of composition technique is the last, a quadruple fugue. The study concludes by indicating the most important means of variation technique employed by Kromolicki, including changes of mode, metre and agogics. The evolution of the rhythm is based on the gradual diminution of rhythmic values (this concerns the theme as well). An important factor in the shaping of the form is the use of polyphonic techniques (canon in Var. II, the closing fugue). In the last movement, the composer displays a mastery of counterpoint technique, wielding four themes at once.

It is a great pity that Kromolicki's *Thema und Variationen*, Op. 34 is not familiar to a wider audience of organ music. It is an ambitious work of considerable value, in both compositional and performance terms.

**Key words:** Józef Kromolicki; Gerard Mizgalski; theme; variations; melody; rhythm; harmony; coda; canzone; perpetuum mobile; *Zwiegesang*; *Brausend*; *Aeolsharfe*; *chromatische Quadrupelfuge*.

Józef Kromolicki nie jest powszechnie znanym kompozytorem. Jego nazwisko zostało pominięte w wielu polskich encyklopediach i leksykonach muzycznych. Między szesnastowiecznym teoretykiem muzyki Kromerem [Marcinem] a instrumentem z grupy aerofonów kromornem zabrakło miejsca

---

Dr hab. ELŻBIETA CHARLIŃSKA – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Instytut Muzykologii, Katedra Dydaktyki Muzycznej; adres do korespondencji – e-mail: [echarlinska@wp.pl](mailto:echarlinska@wp.pl)

Prof. ELŻBIETA CHARLIŃSKA – The John Paul II Catholic University of Lublin, Institute of Musicology, Department of Music Didactics; address for correspondence – e-mail: [echarlinska@wp.pl](mailto:echarlinska@wp.pl)

dla hasła Kromolicki<sup>1</sup>. Informacje o kompozytorze można znaleźć jedynie w *Podręcznej encyklopedii muzyki kościelnej* z 1959 r., opracowanej przez Gerarda Mizgalskiego, oraz w zbiorowej pracy *Kompozytorzy polscy 1918-2000* w t. I *Biogramy*<sup>2</sup>. Obcojęzyczna literatura jest bardziej przychylna osobie Kromolickiego. Czołowe pozycje, takie jak: *Riemann Musiklexikon*, *La musica. Dizionario*, *Grove's Dictionary of Music and Musicians* czy *Larousse de la Musique* zamieściły hasło o kompozytorze<sup>3</sup>.

Józef Kromolicki, rówieśnik Karola Szymanowskiego, urodził się w 1882 r. w Poznaniu, zmarł w 1961 r. w Berlinie. Studia muzykologiczne odbywał m.in. w Szkole Muzyki Kościelnej w Ratyzbonie pod kierunkiem Franza Xaviera Haberla i Michaela Hallera oraz w Królewskim Instytucie Muzyki w Berlinie u Roberta Radeckiego. U tych wybitnych profesorów naukę pobierał również Mieczysław Surzyński. Kromolicki większość życia spędził w Berlinie, prowadząc aktywną działalność jako dyrygent chórów w kościele św. Michała. W 1913 r. uzyskał tytuł królewskiego dyrektora muzyki. Jego niemały dorobek twórczy obejmuje przede wszystkim utwory religijne *a cappella* i z towarzyszeniem organów: 10 mszy, pieśni, kantaty, hymny, ofertoria i inne. Istotne miejsce zajmują solowe kompozycje organowe. Są to: *Temat z wariacjami* op. 34<sup>4</sup>, *Fünf Festliche Nachspiele* op. 37, *Zwei Etuden*, *Intermezzo* i *Notturmo* op. 49.

*Temat z wariacjami g-moll* op.34 składa się z następujących części: *Kanzone* jako temat, *Perpetuum mobile* jako I wariacja, *Zwiegesang* jako II wariacja, *Brausend* jako III wariacja, *Aeolscharfe* jako IV wariacja i *Chromatische Quadrupelfuge* jako wariacja finałowa.

<sup>1</sup> *Mala encyklopedia muzyki*, red. Stefan Śledziński, Warszawa: PWN 1981, s. 526; *Encyklopedia muzyki*, red. Andrzej Chodkowski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1995, s. 471.

<sup>2</sup> Anna IWANICKA-NIJKOWSKA, *Kromolicki Józef*, w: *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II: *Biogramy*, red. Marek Podhajski, Gdańsk–Warszawa: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku 2005, s. 469-470; *Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej*, red. Gerard Mizgalski, Poznań: Księgarnia św. Wojciecha 1959, s. 256-257.

<sup>3</sup> *Riemann Musiklexikon*, red. Carl Dahlaus, Mainz: B. Schott's Söhne 1972, s. 973; *La musica. Dizionario*, red. Guido M Gatti, Alberto Basso, Torino: Unione tipografico-editrice torinese 1968, s. 1148; *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, red. Eric Blom, London: Macmillan 1966 s. 858; *Larousse de la Musique*, red. Norbert Dufourcq, Paris: Larousse 1957 s. 510.

<sup>4</sup> *Temat z wariacjami* op. 34 został zauważony i opublikowany w 1934 r. w serii 44 zeszytów wydawnictwa A. Böhm & Sohn (zeszyt nr 39). Znajdują się tam kompozycje m.in. Ludwiga Bosleta i Otto Gaussa.

Soprano

The musical score is written for Soprano and piano. It consists of four staves. The first staff is the vocal line, and the following three are piano accompaniment. The music is in G minor (two flats) and 4/4 time. The first staff shows a vocal line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The second staff shows piano accompaniment with quarter notes G4, A4, B4, and C5. The third staff shows piano accompaniment with quarter notes G4, A4, B4, and C5. The fourth staff shows piano accompaniment with quarter notes G4, A4, B4, and C5. The music ends with a double bar line.

Przykład 1. Józef Kromolicki, *Temat z wariacjami* op. 34, temat

Temat całego cyklu posiada czytelną budowę okresową z podziałem na 8-taktowy poprzednik i 8-taktowy następnik. Takt 17 jest przedłużeniem ostatniego dźwięku tonalnego, osiągniętego w poprzednim takcie, pozostałe zaś głosy stanowią tylko opóźnienia tercji, kwinty i prymy. Zgodnie z regułą poprzednik generujący napięcie energetyczne poprzez m.in. dźwięk kulminacyjny  $g^2$  zawiesza się na dominancie, następnik zaś odnajduje rozwiązanie na tonice. Druga fraza następnika opiera się na materiale I frazy poprzednika z drobnymi zmianami w zakończeniu.

**Thema und Variationen  
für Orgel**  
**Kanzone**  
(Thema)

J. Kromolicki, Op. 34

*Andante cantabile*

Manual

Pedal

*p*

*più mosso*

*rit.* *p a tempo*

*molto rit.* *pp*

Przykład 2. Józef Kromolicki, *Temat z wariacjami* op. 34, *Kanzone* (temat)

Temat wariacji ujęty w metrum dwudzielne ma spokojny, kantylenowy charakter. Ambitus fraz tematycznych zawiera się w undecymie. Plan tonalny nie jest skomplikowany i odpowiada budowie okresowej tematu. Analiza harmoniczna wskazuje trzy podstawowe funkcje:  ${}^0T$  (g-moll), D (D-dur z odmianą  ${}^7$  lub  ${}^9$  bez prymy) oraz  $T_{III}$  (B-dur). Towarzyszą im akordy pozostające w stosunku kwintowym. Tak więc  $D^7$  wtrącona do  $D(A^7)$ ,  $D_{VII}{}^7(F^7)$  [i D wstecznie wtrącona w t.8]. W t. 15 mamy ciekawe brzmienie  $S_{II}obn.{}^7(As^7)$ , [która pełni rolę D wtrąconej do akordu  $Des^7$ ]. Ta mała komplikacja zostaje szybko rozwiązana półtonowymi krokami głosów środkowych tworzących

opóźnienie tercji i kwinty <sup>0</sup>T. Wszelkie chromatyczne pochodny potęgują dążenie do ostatecznego rozwiązania harmonicznego i podkreślają znaczenie współbrzmienia tonicznego. Jest to zapewne zamiar twórczy kompozytora.

I wariacje tworzą nieustające figuracje triolowe w głosie najwyższym (stąd zapewne tytuł tej części *Perpetuum mobile*). Budowa okresowa tej wariacji pokrywa się z budową kanzony. Należy tylko ominąć takty odpowiadające woltom, gdyż zarówno poprzednik, jak i następnik ulegają repetycjom. W przypadku poprzednika, by uzyskać analogiczną frazę kanzony, należy skorzystać z pierwszej połowy taktu I woltu i drugiej połowy II woltu. Następnik *Perpetuum mobile* zwiąże się ściśle z tematem, gdy zupełnie zignorujemy obie woltu. Nie mają one znaczenia do przebiegu melodii *Kanzony*, gdyż ukryte dźwięki tematu nie znajdują się w tych taktach.

W nieustających figuracjach zawierają się więc wszystkie dźwięki z frazy tematu (oznaczone kółkiem w poniższym przykładzie nutowym). Brakuje tu jednak klucza, według którego włączone zostały one w ruch triolowych ósemek. Nuty tematyczne mogą być pierwszą, drugą, trzecią ósemką lub w ogóle nie wchodzić w grupę, by później w następnej trioli to uzupełnić, gdyż zabieg twórczy polegał na odtworzeniu tematu w całości.

### Perpetuum mobile (I. Variation)

**Prestissimo**  
Man. I  
Man. II *pp*  
Die Wiederholung echoartig

Die erste Registr.  
*pp*

1. Die Wiederh. echoartig 2.

8249

Przykład 3. Józef Kromolicki, *Temat z wariacjami* op. 34, *Perpetuum mobile* (wariacja I)

Plan harmoniczny tej wariacji pozostał bez zmian. Głos najniższy zachował dźwięki wyłącznie z *Kanzony*, eliminując zaledwie kilka nut leżących na słabych grupach taktu i będących jedynie dźwiękami przejściowymi.

## Zwiegesang

Przykład 4. Józef Kromolicki, *Temat z wariacjami* op. 34, *Zwiegesang* (wariacja II)

Wariacja II została zatytułowana *Zwiegesang*, czyli bliźniaczy śpiew. Kromolicki w tej części ogólną tonację g-moll zamienił na jednoimienną G-dur. Oprócz zmiany trybu kompozytor wprowadził nowe metrum  $\frac{6}{8}$ , oparte na podwójnym pulsie triolowym, które zmodyfikowało nieco rytmikę fraz tematycznych. Wszystkie owe frazy posłużyły kunsztownej imitacji kanonicznej na dokładnie całej przestrzeni wariacji między głosami najwyższym i tenorowym.

Odległość między głosami kanonicznymi jest bardzo bliska i wynosi tylko jeden takt. Melika tematu nie uległa odstępstwom z drobnym wyjątkiem w takcie 24, gdzie zabrakło jednego dźwięku cis<sup>1</sup>, opóźniającego d<sup>1</sup> (prawdo-

podobnie zabieg ten związany jest ze zmianą trybu). Wspomniane rytmiczne przekształcenie polega na zastąpieniu ćwierćnuty ćwierćnutą z kropką i grupy dwóch ósemek ćwiartką i ósemką (spowodowane to zostało zmianą metrum na  $\frac{6}{8}$ ). Jednakże i tutaj pojawił się nieznaczny wyjątek w takcie 20, gdzie nuta e<sup>1</sup> z mocnej części grupy została przeniesiona na słabą, tworząc synkopę. Autorską wskazówkę *un poco con moto* realizują triole ósemkowe z wypauzowaną, tym razem bez wyjątku, pierwszą nutą w grupie. Nieustająca ósemkowa rytmika podkreśla płynność kantyleny tematu wariacji.

### Brausend (III. Variation)

Molto allegro. Con strepito

The musical score for 'Brausend (III. Variation)' is presented in four systems. Each system contains a grand staff with a treble clef and a bass clef. The tempo is marked 'Molto allegro. Con strepito'. The music is written in 6/8 time and features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'ff'.

Przykład 5. Józef Kromolicki, *Temat z wariacjami* op. 34,  
*Brausend* (wariacja III), t. 1-11



W III wariacji zatytułowanej *Brausend* Kromolicki przywrócił tonację g-moll. Burzliwy charakter tej części zamazuje silne pokrewieństwo z materiałem tematycznym poprzednich wariacji. Luźne powiązania kryją się w wewnętrznym podziale na 4 odcinki, które odpowiadają 4 frazom tematu. Cała wariacja skonstruowana została w oparciu o szesnastkowe figuracje w głosie najniższym bądź to w zdwojeniach oktaowych w manuale, które poprzedzają jednotaktowe następstwa czterech akordów. W figuracjach manualowych można odszukać czołowe dźwięki fraz tematycznych. (Pierwsze 6 nut poprzednika to pierwsze 6 dźwięków figuracji, a 9 nut drugiej frazy poprzednika to mocne części figuracji z drugiego małego odcinka). Przy omówieniu budowy okresowej tematu wskazane jest pokrewieństwo materiału dźwiękowego początku poprzednika i drugiej frazy następnika. Identyczna zależność występuje w przedstawianej wariacji. Takty akordowe zawsze zbudowane są na prymie. Tradycyjnie zaskakujące sąsiedztwo wielodźwięków nakazuje układ bez przewrotu, by nie istniały wątpliwości w ich identyfikacji (np. F-dur—es—d—cis lub Es—g—Fis—g).

### Aeolsharfe

(IV. Variation)

Con moto. Tempo rubato.  
*legatissimo*

Man.

Przykład 6. Józef Kromolicki, *Temat z wariacjami* op. 34, *Aeolsharfe* (wariacja IV), t. 1-5

IV wariacja *Aeolsharfe* nosi znamiona muzyki programowej odnoszące się do tytułu<sup>5</sup>. Kompozytor zilustrował poszumy wiatru, które wydobywa ten rodzaj chordofonu. Część ta nie wykazuje wewnętrznego podziału. Na przestrzeni 32 taktów nieustannie przebiegają figuracje trzydziestodwójkowe (ugrupowane po od 4 do 7 na ósemkę) i sześćdziesięcioczwórkowe (przypadające od 8 do 9 na ósemkę). Mimo ewolucyjnego charakteru IV wariacji można dostrzec pewne schematy: drobne wartości wypełniające pierwszą i trzecią ósemkę zawsze mają kierunek wstępujący, parzyste zaś, tj. drugą i czwartą ósemkę, kierunek opadający. Mocne ósemki są bardziej zagęszczone i wzmacniają napięcie, słabe pełnią funkcję polegającą na rozładowaniu utworzonej kulminacji poprzez uspokojenie i wyciszenie rytmiczno-harmoniczne. Drobnym wyjątek pojawia się w takcie 24, gdzie opadające trzydziestodwójki po dodaniu najwyższej nuty na pierwszą w grupie schodzą tymi samymi dźwiękami (oczywiście w odwrotnej kolejności). W omawianych wcześniej wariacjach wskazano schemat powrotu pierwszej frazy poprzednika jako druga fraza następnika. Również w *Aeolsharfe* są ślady tej analogii. Takty 25-27 nawiązują materiałem muzycznym do początkowych 3 taktów. Z racji ilustracyjnego charakteru tej wariacji trudno jednak jednoznacznie wskazać budowę okresową. Zabieg twórczy kompozytora koncentruje się na naśladowaniu odgłosów wiejącego wiatru. Odpowiednia registracja na organach gwarantuje ten efekt.

*Aeolsharfe* poprzedza finałową V wariację, skonstruowaną w formie kunstownej chromatycznej poczwórnej czterogłosowej fugi. Część ta, ujęta w metrum 4/4, podobnie jak II wariacja, skomponowana została w jednoimiennej tonacji G-dur. Opracowane 4 frazy tematyczne dzielą wewnętrzną fugę na 4 odcinki, które doprowadzają do ostatecznej kody [t. 1-30, t. 30-52, t. 53-80, t. 81-117, t. 118-132]. Cechą charakterystyczną ewolucyjnego rozwoju omawianej wariacji jest ciągła obecność wprowadzonego już raz tematu (kolejnym wprowadzeniem nowych tematów zawsze będą towarzyszyć tematy już funkcjonujące). Upraszczając, wskazujemy I odcinek jako fugę jednotematową, II odcinek – jako fugę dwutematową, III odcinek – jako trzytematową i IV odcinek – jako czterotematową.

---

<sup>5</sup> Należy tutaj szukać odniesienia do starożytnego instrumentu strunowego (*aeolsharfe*), w którym funkcję sprawczą spełniał wiatr. Według mitologii greckiej duchem, władcą wiatrów był Eol i stąd wywodzi się nazwa tego chordofonu. Dźwięk o charakterze poszumów powstaje, gdy prąd powietrza lub wiatru przechodzi przez struny.

12

### Chromatische Quadrupelfuge

(V. Variation)

Allegro  
1. Thema

Przykład 7. Józef Kromolicki, *Temat z wariacjami* op. 34,  
*Chromatische Quadrupelfuge* (wariacja V), t. 1-6

Określenie *Chromatische* dotyczy pierwszego tematu zbudowanego z opadających półtonami półnut i ćwierćnut na przestrzeni seksty małej. Pierwszy i ostatni dźwięk to pryma i tercja, a więc najważniejsze stopnie gamy wyznaczające przynależność tonacyjną. Po temacie wprowadzonym w głosie altowym pojawia się odpowiedź realna w głosie najwyższym (jej ambitus zamyka się między  $d^2$  i  $fis^1$ ). Pozostałe wejścia tematu są nieregularne (takt 10 w tenorze i takt 17 w głosie najniższym). Pierwsza część fugi ogranicza się do ekspozycji kompletnej i 10-taktowego łącznika.

Przykład 8. Józef Kromolicki, *Temat z wariacjami* op. 34,  
*Chromatische Quadrupelfuge*, t. 30-33

W takcie 30 na drugą miarę zostaje wprowadzony w głosie najwyższym  $T_2$ . Stanowi on kontrast do chromatycznej frazy wstępnego tematu. W następstwie szybszych wartości rytmicznych (ćwierćnut i ósemek) znajdują się odległości kwinty tercji, kwarty i oczywiście sekundy. Ta postać  $T_2$  zamyka się w interwale oktawy. Niemal jednocześnie z  $T_2$  pojawia się w głosie altowym oktawę niżej  $T_1$  tworząc przez prawie 3 takty konstrukcję dwugłosową. Z chwilą jednoczesnego wprowadzenia obu tematów powstaje typowe dla dalszego rozwoju fugi zjawisko kontrapunktu wielokrotnego. W tej części fugi odpowiedzi tematów wchodzą w kwincie dolnej, każdorazowo frazy tematyczne współpracują więc w tych samych interwałach. W 23-taktowym omawianym odcinku tematy 1 i 2 eksponowane są jednorazowo w każdym z głosów, co skutkuje czterokrotną ich prezentacją na całej przestrzeni.

Przykład 9. Józef Kromolicki, *Temat z wariacjami* op. 34,  
*Chromatische Quadrupelfuge*, t. 53-56, zmiana metrum

Wprowadzenie  $T_3$  poprzedza zmiana metrum na 12/8, która spowodowała przejście z wewnętrznego pulsu dwójkowego na trójdzielny, z zachowaniem podziału taktu na 4 miary. Jest to zabieg stymulujący ewolucyjny rozwój fugi. Zawieszenie całej konstrukcji na akordzie H-dur skierowało plan tonalny do paralelnej tonacji e-moll.  $T_3$  według wspomnianego klucza będą stale towarzyszyć dwa poprzednie tematy. We wcześniejszym przebiegu rozpoczynał je dźwięk tonalny „g”, teraz zaś w wyniku modulacji inicjuje je nuta „e”.  $T_1$  i  $T_2$  uległy nieznacznej modyfikacji związanej z ożywieniem rytmicznym. Ich pierwotna postać opierała się na rozdrobieniu parzystym (imperfectum). Przejście do podziału perfectum spowodowało zastąpienie półnuty półnutą z kropką, ćwierćnuty ćwierćnutą z kropką, dwóch ósemek zaś ćwierćnutą i ósemką. Ponadto czołowy dźwięk  $T_2$  został przeniesiony oktawę niżej, co będzie miało miejsce jeszcze kilkakrotnie w dalszym przebiegu fugi.  $T_3$  wzorem  $T_1$  i  $T_2$  rozpoczyna się od dźwięku g. Wykazuje on, w odróżnieniu od poprzednich, jednofrazowych tematów, wyraźną budowę dwuczłonową, przedzieloną pauzą. Konstrukcja melodyczna oparta generalnie na pochodach sekundowych (jedna 3m) zamyka się w 6m. Wraz z wejściem  $T_3$  rozpoczyna się zjawisko kontrapunktu potrójnego. W myśl stałej już zasady, że każdy z tematów w danym głosie pojawia się jednokrotnie, łatwo doliczyć się czterech takich kunsztownych konstrukcji polifonicznych. W omawianym odcinku trzytematowym zaczyna również funkcjonować ósemkowa rytmika uzupełniająca, która wspomaga ewolucję całej fugi. Nagłe

wstrzymanie motoryki następuje w takcie 74. Po pauzie we wszystkich głosach na trzecią miarę taktu pojawia się sześciotaktowa wznosząca progresja modulująca, która przechodzi kolejno przez współbrzmienia  $G^7$ ,  $As^7$ ,  $Ces^7$ - $H^7C^7$ , zawieszając się na akordzie  $D^7$ , będącym dominantą tonacji głównej. W ten sposób przywrócony został zasadniczy plan tonalny G-dur. Do wielkich rzadkości należą fugi czterotematowe, w których kompozytorzy wprowadzają wszystkie tematy od razu<sup>6</sup>. Tak stało się w fudze Kromolickiego. Od taktu 80 zachodzi wertykalne zestawienie wszystkich czterech tematów.

Przykład 10. Józef Kromolicki, *Temat z wariacjami* op. 34,  
*Chromatische Quadrupelfuge*, t. 80-83

W postaci  $T_4$  w głosie najwyższym powróciła pierwsza fraza poprzednika kanzony, lekko zmodyfikowana rytmicznie z powodu wspomnianej zmiany metrum z 4/4 na 12/8. Należy tutaj również przypomnieć o zmianie trybu tonacji z g-moll na G-dur. Dalszej, ale nieznacznej modyfikacji uległ  $T_2$ . Grupy rytmiczne z pierwotnej postaci 2 ósemek, które następnie przeistoczyły się w układ ćwierćnuty i ósemki, w tym odcinku otrzymały postać 3 ósemek, co skutkowało dodaniem nowych pojedynczych nut ósemkowych.

$T_1$  i  $T_3$  nie uległy przekształceniom. W ten właśnie sposób powstała kulminacyjna – pod względem warsztatu kompozytorskiego – konstrukcja czterogłosowa, złożona z 4 tematów. Zabrakło już w niej miejsca na linie kontrapunktujące. Stosowanie 4 tematów stwarza sposobność ich najrozmaitszej kumulacji. Dotychczas obowiązywała zasada, że każdy z tematów pojawia się w danym głosie tylko raz. W taktach 80-106 tematy, zgodnie z wydawałoby się żelaznym założeniem, funkcjonowały, współtworząc bliskie sobie plany tonalne G-D-D-G. Dotyczy to planów w tonacji D-dur. W takcie 107 pojawia się niespodziewanie piąte wertykalne zestawienie tematów, w zaskakującym planie H-dur. Kompozytor płynnie wprowadził

<sup>6</sup> Takim zabiegiem sztuki kontrapunktu posłużył się J.S. Bach w *Wariacjach Kanonicznych* „Vom Himmel hoch, da komm ich her”. W zakończeniu ostatniej wariacji (nr 5) następuje zestawienie wszystkich 4 fraz tematycznych tytułowej kolędy.

wszystkie tematy. Pozwoliła mu na ten zabieg chromatyczna budowa tematu pierwszego, którą zaczynał dźwięk tonalny, a kończyła tercja. A skoro tercją jest dźwięk h, stał się on prymą tematu 1 w H-dur. Po tym ostatnim przeprowadzeniu tematów następuje chromatyczna modulacja wznosząca, oparta na częstym środku techniki kompozytorskiej w końcowej fazie fugi – nucie pedałowej. W wyniku tej modulacji dochodzi do zwieszenia całej konstrukcji polifonicznej na akordzie  $D^7$  z obniżoną kwintą. To skomplikowane współbrzmienie odnajdzie rozwiązanie na akordzie G-dur. Tutaj w miejscu przeistoczenia faktury polifonicznej w homofoniczną, rozpoczyna się koda. Nie jest to nowatorskie zjawisko. Takie syntezy fakturalne stosował m.in. M. Reger, a ich załączki rysują się już u Bacha.

Przykład 11. J. Kromolicki, *Temat z wariacjami* op. 34, koda

Podsumowanie studium analitycznego skoncentruje się na wskazaniu najważniejszych środków techniki wariacyjnej Józefa Kromolickiego. Dokonywane zmiany w opracowaniu tematu dotyczą niemal wszystkich elementów dzieła. Powszechnie stosowanym środkiem w formach wariacyjnych jest zmiana trybu tonacji. Takiego zabiegu użył Kromolicki w II wariacji *Zwiegesang* i finałowej *Fudze*. Zmiany metrum zostały dokonane nie tylko między poszczególnymi wariacjami, ale również wewnątrz nich. Dotyczy to *Fugi*. Sąsiadujące części cyklu nie mają identycznych oznaczeń metrum (4/4, 12/8, 6/8, 4/4, 4/8, 4/4). Każda z wariacji posiada inne określenie agogiczne (*andante cantabile*, *prestissimo*, *un poco con moto*, *molto allegro*, *con moto tempo rubato*, *allegro*). W drugiej części *Perpetuum mobile* czynnikiem formotwórczym stały się zagęszczone figuracje, które zmieniły również rytmikę tematu. Zabiegi figuracyjne wpłynęły także na konstrukcję części III *Brausend*. Kromolicki w opracowaniu cyklu korzystał z całej frazy tematu, co miało miejsce w I i II wariacji – lub tylko jej fragmentu w III i V. W skład techniki wariacyjnej wchodzi w szerokim zakresie środki polifoniczne. Imitacja kanoniczna stała się podstawą konstrukcji *Zwiegesang*, zaś finałowa część jest kunsztowną fugą czterogłosową. Kompozytor osiągnął w niej szczyt techniki polifonicznej, operując jednocześnie czterema tematami. Jest to zjawisko bardzo rzadkie.

Omówiony cykl wariacji nie jest znany dobrze polskim słuchaczom muzyki organowej. A szkoda, jest to muzyka ambitna i bardzo wartościowa. Finałową fugę, unikatową pod względem techniki kompozytorskiej, powinno poznać szersze grono odbiorców. Stanowi ona również doskonały materiał edukacyjny dla adeptów sztuki kontrapunktycznej.

#### BIBLIOGRAFIA

- Encyklopedia muzyki, red. Andrzej Chodkowski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1995.  
Grove's Dictionary of Music and Musicians, red. Eric Blom, London: Macmillan 1966.  
IWANICKA-NIJKOWSKA Anna: Kromolicki, Józef, w: Kompozytorzy polscy 1918-2000, t. II: Biogramy, red. Marek Podhajski, Gdańsk-Warszawa: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku 2005, s. 469-470.  
KROMOLICKI Józef: Konzertstücke für Orgel, 39. Heft: *Thema und Variationen* von Kromolicki op. 34, Augsburg: A. Böhm & Sohn 1934.  
La musica. Dizionario, red. Guido M Gatti, Alberto Basso, Torino: Unione tipografico-editrice torinese 1968.  
Larousse de la Musique, red. Norbert Dufourcq, Paris: Larousse 1957.  
Mała encyklopedia muzyki, red. Stefan Śledziński, Warszawa: PWN 1981.

Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej, red. Gerard Mizgalski, Poznań: Księgarnia św. Wojciecha 1959.

Riemann Musiklexikon, red. Carl Dahlaus, Mainz: B. Schott's Söhne 1972.

STUDIUM ANALITYCZNE  
*THEMA UND VARIATIONEN* OP. 34 JÓZEFA KROMOLICKIEGO

Streszczenie

Józef Kromolicki nie jest powszechnie znanym kompozytorem. W jego dorobku twórczym znajdują się utwory chóralne i organowe. Ważne miejsce zajmuje w nim cykl *Thema und Variationen* op.34. Składa się on z następujących części: *Kanzone* (jako temat), *Perpetuum mobile* (I wariacja), *Zwiegesang* (II wariacja), *Brausend* (III wariacja), *Aeolscharfe* (IV wariacja) i *Chromatische Quadrupelfuge* (V wariacja). Studium analityczne dotyczy elementów dzieła muzycznego: melodyki, rytmiki, harmoniki, agogiki i budowy formalnej. Najbardziej skomplikowaną, aczkolwiek schematyczną (temat z I i II wariacją) jest płaszczyzna harmoniczna. Niezwykle kunsztowną częścią pod względem kompozytorskim jest finałowa poczwórna fuga. Podsumowanie wskazuje najważniejsze środki techniki wariacyjnej J. Kromolickiego. W cyklu wykorzystano zmianę trybu tonacji, metrum i agogiki. Ewolucja rytmu opiera się na stopniowym zagęszczeniu wartości rytmicznych (zjawisko to dotyczy również tematu). Ważnym czynnikiem formotwórczym okazały się środki polifoniczne (technika kanoniczna w II wariacji i finałowa fuga). W ostatniej części kompozytor operując czterema tematami jednocześnie osiągnął mistrzostwo techniki kontrapunkcyjnej.

Wielka szkoda, że *Thema und Variationen* op. 34 J. Kromolickiego nie jest znany szerszemu gronu słuchaczy muzyki organowej. Jest to utwór ambitny i wartościowy zarówno pod względem kompozytorskim, jak i wykonawczym.

**Słowa kluczowe:** Józef Kromolicki; Gerard Mizgalski; temat; wariacje; melodyka; rytmika; harmonika; budowa formalna; koda; *Kanzone*; *perpetuum mobile*; *Zwiegesang*; *Brausend*; *Aeolscharfe*; *chromatische Quadrupelfuge*.