

AKADEMIA MUZYCZNA
im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE

Xiao Tang

**ROZWÓJ GATUNKU FANTAZJI FORTEPIANOWEJ.
RÓŻNORODNOŚĆ EKSPRESJI I FORMY NA PRZESTRZENI
WIEKÓW JAKO REZONANS EPOKI I OSOBOWOŚCI
KOMPOZYTORA**

**Opis artystycznej pracy doktorskiej w ramach postępowania
w sprawie nadania stopnia doktora
w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne**

promotor: prof. dr hab. Gajusz Kęska

Kraków, 2026

Dzieło artystyczne

Robert Schumann: Fantasiestücke op. 12

- I. Des Abends
- II. Aufschwung
- III. Warum?
- IV. Grillen
- V. In der Nacht
- VI. Fabel
- VII. Traumes Wirren
- VIII. Ende vom Lied

Fryderyk Chopin: Fantazja f-moll op. 49

Alexander Skriabin: Fantazja h-moll op. 28

Karol Szymanowski: Fantazja C-dur op. 14

- I. Grave
- II. Non troppo allegro
- III. Allegro molto

Nagranie zostało dokonane w Sali Koncertowej Akademii Muzycznej im. K. Pendereckiego w Krakowie „Florianka” w dniach 23-24 września 2023 r., 16 listopada 2023 r. oraz 7-8 lutego 2024 r.

Reżyser dźwięku: dr hab. Paweł Małecki

SPIS TREŚCI

Rozdział 1 Geneza i rozwój gatunku fantazji	5
1.1 Fantazja w okresie renesansu	6
1.2 Fantazja w epoce baroku	9
1.3 Klasycyzm – między formą a improwizacją	16
1.4 Romantyczna idea fantazji	22
1.5 Przemiany gatunku w XX wieku	26
Rozdział 2 Robert Schumann i jego koncepcja fantazji	29
2.1 Życie i działalność artystyczna Roberta Schumanna	29
2.2 Charakterystyka stylu kompozytorskiego	31
2.3 Fantazja C-dur op. 17 – geneza i analiza wybranych aspektów	32
2.4 Fantasiestücke op. 12 – cykl miniatur jako forma fantazji	35
Rozdział 3 Fryderyk Chopin – idea fantazji w twórczości kompozytora	50
3.1 Życie i twórczość Fryderyka Chopina	50
3.2 Miejsce fantazji w dorobku kompozytora	53
3.3 Analiza wybranych dzieł	54
3.3.1 Fantazja f-moll op. 49	54
3.3.2 Polonez-Fantazja As-dur op. 61	72
Rozdział 4 Aleksander Skriabin i jego Fantazja op. 28	80
4.1 Życie i twórczość kompozytora	80
4.2 Twórczość, styl i estetyka muzyczna	81
4.3 Charakterystyka Fantazji op. 28. Analiza formalna i harmoniczna	85
4.4 Wybrane aspekty techniki kompozytorskiej	89
4.4.1 Kształtowanie obrazów muzycznych	89
4.4.2 Zastosowanie kontrapunktu	96
4.4.3 Chromatyka jako środek ekspresji	99
4.4.4 Ewolucja harmonii — akord kwartowy	103
Rozdział 5 Karol Szymanowski – Fantazja C-dur op. 14	107
5.1 Życie i twórczość kompozytora	107
5.2 Analiza strukturalna Fantazji op. 14	111
5.2.1 Forma cykliczna	111
5.2.2 Transformacja tematyczna	112
5.2.3 Relacje między formą cykliczną a transformacją tematyczną	112
5.3 Estetyczne i wykonawcze aspekty utworu	123
5.3.1 Tonalność i harmonia	123
5.3.2 Dynamika i tempo	127
5.3.3 Środki pianistyczne i ekspresja	132
Rozdział 6 Synteza i wnioski	140
6.1 Swoboda i rygor — ewolucja strukturalna gatunku	140
6.2 Indywidualność kompozytorów a forma fantazji	141
6.3 Implikacje dla wykonawstwa fortepianowego	142
6.4 Ekspresyjny wymiar gatunku	143
6.5 Fantazja jako przestrzeń rozwoju sztuki fortepianowej	144
Bibliografia	146

Oświadczenie promotora rozprawy doktorskiej/artystycznej pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie stopnia naukowego.

Miejscowość, data: Kraków, 20.02.2026 r.

Podpis promotora:



Oświadczenie autora rozprawy doktorskiej/artystycznej pracy doktorskiej

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora prof. dr. hab. Gajusza Kęski i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami w rozumieniu art. 115 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. z 2022 r. poz. 2509).

Oświadczam również, że przedstawiona rozprawa doktorska nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia naukowego.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja rozprawy doktorskiej jest identyczna z załączoną na nośniku danych wersją elektroniczną.

Wyrażam zgodę na udostępnianie niniejszej rozprawy doktorskiej na zasadach określonych w Regulaminie Biblioteki Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie.

Miejscowość, data: Kraków, 20.02.2026 r.

Podpis autora:



Rozdział 1 Geneza i rozwój gatunku fantazji

1.1 Fantazja w okresie renesansu

Słowo *fantazja* wywodzi się z greckiego terminu *phantasia*, oznaczającego „wyobraźnię” lub „marzenie”. Początkowo odnosiło się ono nie tyle do określonego gatunku muzycznego, ile raczej do pomysłowej koncepcji twórczej o charakterze improwizacyjnym.¹ Cechą konstytutywną fantazji była swobodna forma oraz element improwizacji, które zapewniały kompozytorom rozległą przestrzeń ekspresji i inwencji. Geneza tego gatunku pozostaje ściśle związana z tradycją improwizacji rozwijającą się u schyłku średniowiecza i w epoce renesansu. Muzycy często tworzyli spontanicznie na instrumentach klawiszowych, takich jak organy czy klawesyn bądź na lutni. Utwory te, pozbawione ustalonej struktury formalnej, eksponowały technikę wykonawczą i swobodę inwencji, lecz improwizacje te rzadko były zapisywane.

Najwcześniejsze udokumentowane użycie tytułu „fantazja” pochodzi z początku XVI wieku. Termin ten pojawia się po raz pierwszy w rękopisie niemieckich kompozycji klawiszowych autorstwa Hansa Kottera i Leonharda Klebera (1490–1556) z około 1520 roku. Wkrótce potem występuje on także w dawnych partyturach muzycznych pochodzących z Walencji, Mediolanu, Norymbergi oraz innych ośrodków artystycznych Europy. Kompozycje te opierały się na zasadach kontrapunktu, jednak nie były skrupowane rygorami strukturalnymi, co pozwalało na większą swobodę w kształtowaniu materiału muzycznego.

Inne formy instrumentalne tego okresu – *canzona* i *ricercare* – wykazywały znaczne podobieństwo do fantazji, zwłaszcza w zakresie stosowania techniki imitacyjnej. Nazwy te bywały w praktyce używane zamiennie. Kompozycje te często powstawały w sposób kapryśny i pełen wynalazczości, zachowując otwartość formy i charakter improwizacyjny.

Ricercare stanowiło typ kompozycji instrumentalnej charakterystyczny dla późnego renesansu i wczesnego baroku. Rozwój tej formy można podzielić na dwa zasadnicze typy: pierwszy – o fakturze głównie homofonicznej, z ozdobnymi przebiegami i pasażami przypominającymi *toccata* – był obecny od końca XV do połowy XVI wieku, po czym ewoluował w samodzielny gatunek *toccata*; drugi – kontrapunktyczny i imitacyjny – okazał się dla historii muzyki znacznie istotniejszy, stanowiąc bezpośredni załążek fugi.

¹ Field, Christopher D. S. 2001. "Fantasia." The New Grove Dictionary of Music and Musicians, wydanie drugie, Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers.

Najwcześniejsze *ricercary*, pisane pierwotnie na lutnię, wkrótce zaadaptowano na instrumenty klawiszowe. Cechowały się one imitacją melodyczną przypominającą motet, czyli wokálną kompozycję sakralną.² Istnieją jednak również *ricercary* pozbawione elementów imitacyjnych, które można uznać za bliskie fantazjom. Ogólnie rzecz biorąc, fantazja wyróżniała się jeszcze większą swobodą formalną i ekspresyjną niż *ricercare*.

Fantazje XVI wieku były przede wszystkim kompozycjami instrumentalnymi, najczęściej przeznaczonymi na lutnię i inne instrumenty strunowe szarpane. W improwizacjach lutniowych chętnie stosowano techniki polifoniczne, a motywy tematyczne rozwijano w sposób swobodny i twórczy.

Szczególne znaczenie w rozwoju tego gatunku miał Francesco Canova da Milano (1497–1543),³ który pozostawił po sobie ponad sto *ricercarów* i fantazji. Jego kompozycje, oparte na zasadach kontrapunktu, odznaczają się wyjątkową swobodą formalną i pomysłowością konstrukcyjną.



Przykład nr 1: Francesco da Milano: *Fantasia XXXIII*, takty 1–13, Vlotho: Stefan Apke, 2017

W Hiszpanii kompozytor Luis de Milán⁴ stworzył cykl czterdziestu fantazji zawartych w zbiorze utworów instrumentalnych. We Włoszech zaś Giovanni Gabrieli⁵ komponował fantazje organowe, rozwijając włoską tradycję tego gatunku.

² Według Oxford Dictionary of Music, w XVI wieku fantazja instrumentalna była ścisłą imitacją motetu wokálnego. Kennedy, Michael. 2006. The Oxford Dictionary of Music, wydanie drugie, poprawione, Joyce Bourne, redaktor pomocniczy. Oxford i Nowy Jork: Oxford University Press.

³ Francesco Canova da Milano (18 sierpnia 1497 – 2 stycznia 1543) był włoskim lutnistą i kompozytorem. Francesco był uznawany w całej Europie za czołowego kompozytora utworów na lutnię swoich czasów.

⁴ Luis de Milán (ok. 1500 – ok. 1561) był hiszpańskim kompozytorem renesansowym, wirtuozem gry na vihuelu i pisarzem tekstów muzykologicznych.

⁵ Giovanni Gabrieli (ok. 1554/1557 – 12 sierpnia 1612) był włoskim kompozytorem i organistą.

Fantasia 3



Przykład nr 2: Luis de Milán: *Fantazja nr 3*, takty 1–12, Spencer Doidge, 2018

W drugiej połowie XVI wieku, szczególnie w Anglii, fantazje przeznaczano głównie na instrumenty smyczkowe lub klawiszowe. Były to kompozycje oparte na kontrapunkcie, cechujące się swobodną strukturą i wielogłosową fakturą. William Byrd ⁶ (1543–1623) i John Bull ⁷ (1562–1628) pozostawili liczne fantazje na *virginal*. Oprócz kunsztownego kontrapunktu, *Fantazja a-moll MB27* Byrda zawiera zróżnicowane, kontrastujące tematy, wyraźne rytmy oraz złożone progresje harmoniczne, które ukazują bogactwo jego inwencji twórczej.

Jednym z najwybitniejszych twórców w historii gatunku był Jan Pieterszoon Sweelinck ⁸ (1562–1621), holenderski kompozytor, organista i pedagog. Jego *Fantasia chromatica* stanowi dzieło o wyjątkowym znaczeniu – łączy elementy stylu renesansowego i barokowego, będąc jednym z najważniejszych ogniw ewolucji fantazji.

Fantazja chromatyczna, wywodząca się z XVI-wiecznej Europy, opiera się na chromatycznie opadającym tetrachordzie, pochodzącym z trybu doryckiego. Z tego względu niemal wszystkie utwory tego typu utrzymane są w tonacji d-moll (D–E–F–G–A–B–C), co dotyczy także późniejszych kompozycji J. S. Bacha.

Podobnie jak w innych swoich fantazjach, Sweelinck konstruuje całą formę na jednym krótkim fragmencie melodycznym, który w tym przypadku bazuje na charakterystycznym, chromatycznie opadającym ruchu kwartowym. W ówczesnym systemie strojenia nierównomierne odległości między półtonami potęgowały ekspresyjny, nieco drażniący efekt tej linii. Dźwięki *Es* i *Dis* nie były w tym stroju tożsame – *Dis* brzmiało wyraźnie

⁶ William Byrd (ok. 1540 – 4 lipca 1623) był angielskim kompozytorem renesansowym. Uważany za jednego z najwybitniejszych kompozytorów tego okresu

⁷ John Bull (1562/63 – 12/13 marca 1628) był angielskim kompozytorem, organistą, wirginalistą i budowniczym organów.

⁸ Jan Pieterszoon Sweelinck (kwiecień lub maj 1562 – 16 października 1621) był holenderskim kompozytorem, organistą i pedagogiem, którego twórczość obejmowała okres od końca renesansu do początku baroku.

wyżej. *Fantasia Chromatica* Sweelincka jest prawdopodobnie drugim w historii utworem na instrumenty klawiszowe, w którym wykorzystano oba te dźwięki w jednej kompozycji (pierwszym był *William Byrd*).

FANTAISIE EN RÉ MINEUR

Jan Pieterszoon Sweelinck
(1582-1621)

FANTASIE EN RÉ MINEUR
Duo pour le Clavier

Récit: Poêle et Anches de Bat de J. P. Cornet.
Positif: Poêle de 8, 4, 2, Plein-Jeu.
Grand Orgue: Poêle de 8, 4 P., (Trompette, Chœur et Doublette pépées.)
Pédale: Poêle de 16, 8, 4 P., (Clavier pépées.) Tirasse de Clavier

MANUEILLE.

PÉDALE.

Przykład nr 3: Jan Pieterszoon Sweelinck: *Fantasia Chromatica*, takty 1–16, A. Durand, 1900. Tablica A.G.
110

1.2 Fantazja w epoce baroku

Klasyfikując style muzyczne, Athanasius Kircher, wybitny jezuicki erudyta XVII wieku, opisał tzw. *styl fantastyczny* (*Stylus fantasticus*) jako odrębną kategorię muzyczną w swoim dziele *Musurgia Universalis* (1650).⁹ Zdefiniował go następująco: „*Stylus*

⁹ Katalin Komlós, Akademia im. F. Liszta w Budapeszcie, „FANTASIA – GATUNEK MUZYCZNY?” <https://concert-lisztacademy-hu.translate.google/news/fantasia-a-musical-genre-1191092> 12 czerwca 2019 r.

Fantasticus to rodzaj muzyki całkowicie swobodnej i pozbawionej ograniczeń, wynikającej wyłącznie z artystycznej pomysłowości”. W epoce baroku fantazje często występowały w parze z fugami – znane są liczne zestawienia takie jak *preludium i fuga*, *toccata i fuga* czy *fantazja i fuga*.

Francuski teoretyk muzyki i kompozytor Sébastien de Brossard (1655–1730) porównywał fantazję do całkowicie swobodnego gatunku muzycznego, blisko spokrewnionego z *capriccio*. Z kolei niemiecki kompozytor, krytyk i teoretyk Johann Mattheson (1681–1764) uważał, że porządek i rygor nie przystają do form opartych na twórczej swobodzie, zwłaszcza gdy przybierają one postać rozbudowanych fug. Natomiast Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) – filozof, pisarz i kompozytor z Genewy – wyraźnie odróżniał *fantazję* od *capriccia*. Twierdził, że *capriccio* jest zazwyczaj zapisywane, a mimo swej oryginalności pozostaje w pewnym stopniu podporządkowane regułom, podczas gdy *fantazja* stanowi czystą improwizację. W swoim *Dictionnaire de musique*¹⁰ (1767) Rousseau zauważył, że „fantazji nie można zapisać – ponieważ gdy zostanie utrwalona w nutach, nie jest już fantazją”. Oba gatunki – *fantazja* i *capriccio* – pozostają ze sobą spokrewnione, lecz różnią się charakterem. Fantazja koncentruje się na ekspresji najgłębszych uczuć i ma charakter bardziej subiektywny, podczas gdy *capriccio* eksponuje lekkość, wdzięk i zewnętrzne emocje. Z formalnego punktu widzenia fantazja jest zazwyczaj obszerniejsza, ale oba gatunki często się przenikają, przez co ich granice bywają płynne. Warto zauważyć, że mimo pozornej improwizacyjności, barokowe fantazje nie były pozbawione wewnętrznej logiki i porządku.

W twórczości Johanna Sebastiana Bacha fantazja nie przybierała ustalonej formy, zachowując swobodny, improwizacyjny charakter i refleksyjny ton. Faktura była elastyczna i zmienna; często pojawiały się arpeggiowane akordy i figuracje przeplatane fragmentami recytatywnymi. Barokowi kompozytorzy chętnie poprzedzali fugę krótkim utworem w rodzaju preludium, toccaty lub właśnie fantazji. Te trzy formy – preludium, toccata i fantazja – miały zbliżoną funkcję muzyczną i niekiedy się ze sobą stapiały.

Bach skomponował liczne fantazje na organy i klawesyn, zarówno samodzielne (m.in. *Fantazja c-moll* BWV 918–920, *Fantazja G-dur* BWV 572), jak i połączone z fugami (*Fantazja i fuga a-moll* BWV 904, *g-moll* BWV 542, *c-moll* BWV 906 oraz *Fantazja chromatyczna i fuga* BWV 903). Każda z tych kompozycji ma indywidualny charakter. Fantazje Bacha cechują się „płomiennymi, rozległymi skalami i arpeggiami połączonymi z bogatymi modulacjami”.¹¹ *Fantazja chromatyczna i fuga* BWV 903, napisana w okresie

¹⁰ Dictionnaire de musique (Rousseau, Jean-Jacques), Paris: Chez la veuve Duchesne, 1768

¹¹ Xiu Hailin, Li Jiti, Historia i estetyka muzyki zachodniej, China Renmin University Press, Pekin 1999

köthenskim, stanowi przełom w jego twórczości i jedno z najbardziej znanych dzieł klawiszowych w historii. Już współcześni uznawali ją za arcydzieło.



Przykład nr 4: J. S. Bach: *Fantazja chromatyczna i fuga* BWV 903, takty 7–10, G. Henle Verlag, HN 1219

W epoce baroku coraz powszechniejsze stawało się wykorzystywanie półtonów, czemu sprzyjało pogłębienie ekspresji emocjonalnej oraz stabilizacja systemu tonalnego. Bach w tej fantazji posługuje się licznymi półtonami alterowanymi w szybkich przebiegach skalowych, co prowadzi do częstych modulacji i bogatych współbrzmień chromatycznych. Tak niestabilna struktura harmoniczna stanowiła wówczas zabieg śmiały i nowatorski.



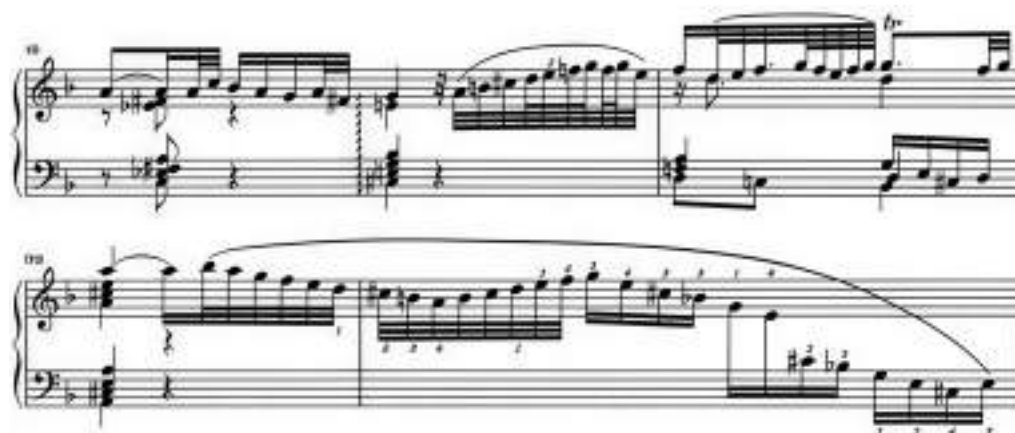
Przykład nr 5: J. S. Bach: *Fantazja chromatyczna i fuga* BWV 903, takty 85–88, G. Henle Verlag, HN 1219

Bach zastosował również rzadko spotykaną wówczas technikę modulacji do odległych tonacji. Z kolei serie szesnastkowych i trzydziestodwójkowych wartości rytmicznych nadają utworowi charakter improwizacyjny, pełen wirtuozerii i dramatycznego napięcia.



Przykład nr 6: J. S. Bach: *Fantazja chromatyczna i fuga* BWV 903, takty 24–28, G. Henle Verlag, HN 1219

Improwizowane frazy przejściowe i appoggiatury wzmacniają dekoracyjny charakter partii recytatywnych i intensyfikują ekspresję emocjonalną całego utworu.



Przykład nr 7: J. S. Bach: *Fantazja chromatyczna i fuga* BWV 903, takty 69–71, G. Henle Verlag, HN 1219

Struktura *Fantazji chromatycznej* obejmuje pięć odcinków tempowych, które można podzielić na dwie zasadnicze części. Pierwsza (t. 1–49) ma charakter techniczny i przypomina *toccate* z rozbudowanymi pasażami i arpeggiami. Po niej następuje fragment recytatywny.

Recytatyw (wł. *recitativo*) pierwotnie oznaczał styl śpiewu w operach, oratoriach i kantatach, imitujący naturalną intonację mowy. Charakteryzuje się swobodnym rytmem i elastycznym tempem.¹² Bach był jednym z pierwszych, którzy przenieśli tę technikę

¹² Yu Runyang, *Ogólna historia muzyki zachodniej*, Wydawnictwo Muzyczne w Szanghaju, Szanghaj 2001

do muzyki instrumentalnej, czyniąc z niej narzędzie ekspresji głębokich emocji – szczególnie tragicznych.

Bach zastosował w sekcjach recytatywnych liczne opadające sekundy małe – motyw znany jako „motyw westchnienia”, symbolizujący lament, żal i smutek.



Przykład nr 8: J. S. Bach: *Fantazja chromatyczna i fuga* BWV 903, takt 49, G. Henle Verlag, HN 1219

W zakończeniu utworu również pojawia się seria opadających sekund małych, tworzących efekt kolejnych „upadków”, które ostatecznie prowadzą do toniki D. Połączenie motywu westchnienia z tonacją d-moll potęguje tragiczny charakter dzieła.



Przykład nr 9: J. S. Bach: *Fantazja chromatyczna i fuga* BWV 903, takty 76–79, G. Henle Verlag, HN 1219

Swobodne użycie *appoggiatur*, figur westchnienia, częste chromatyzmy i melodyka przypominająca mowę wywarły ogromny wpływ na kształtowanie się tzw. *Empfindsamer Stil* – stylu „uczuć”, który pojawił się w XVIII-wiecznych Niemczech. Styl ten, dążący do wyrażenia „prawdziwych i naturalnych emocji”, opierał się na kontrastach nastrojów i subtelnych zmianach afektu.¹³

¹³ Hertz, Daniel and Bruce Alan Brown. 2001a. "Empfindsamkeit". The New Grove Dictionary of Music and Musicians, wydanie drugie, redakcja Stanley Sadie i John Tyrrell. London: Macmillan

Reprezentantami tego nurtu byli m.in. synowie Bacha – Wilhelm Friedemann i Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788). C. P. E. Bach, najsłynniejszy spośród nich, był jednym z głównych twórców stylu *Empfindsamer Stil* i autorem 23 fantazji na instrumenty klawiszowe, które wywarły istotny wpływ na późniejszych kompozytorów.

C. P. E. Bach zasłynął ze swoich pełnych pasji improwizacji na klawikordzie, często utrzymanych w formie swobodnej fantazji. Jego styl, pełen kontrastów i emocjonalnej intensywności, inspirował całe pokolenia muzyków – od klasyków wiedeńskich po Beethovena i Schuberta. *Fantazja c-moll Wq.119/7* (1753) wykazuje wyraźne podobieństwa do *Fantazji chromatycznej* jego ojca, stanowiąc zarazem swoisty hołd dla wielkiego mistrza.



Przykład nr 10: C. P. E. Bach: *Fantazja i fuga c-moll*, Wq.119/7, Holograph manuscript, 1787

Jak pisał sam kompozytor: „To właśnie w fantazjach pianista, bardziej niż jakikolwiek inny muzyk, może ćwiczyć styl deklamacyjny, śmiało przechodząc od jednego afektu do drugiego, aby spontanicznie opanować uczucia swoich słuchaczy”¹⁴

C. P. E. Bach rozszerzył swobodę formy, rezygnując z linii taktowych i stosując wolny rytm. Eksperymentował z wirtuozerią wykonawczą, bogatą dynamiką, płynnym przepływem muzyki i śmiałymi modulacjami, co otworzyło nowe perspektywy dla rozwoju fantazji. Wśród jego najważniejszych dzieł tego rodzaju znajdują się *Fantazje w stylu swobodny* (Wq 58, Wq 61, Wq 67). Charakteryzują się one licznymi zmianami tonalnymi i całkowitym brakiem miary taktowej.

¹⁴ C. P.E. Bach, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, 1753



Przykład nr 11: C. P. E. Bach: *Fantazja fis-moll*, Wq 67, takty 3f–4c, Liam Hynes

Fantazja fis-moll H. 300 (Wq 67), skomponowana rok przed śmiercią kompozytora, należy do jego najdłuższych dzieł w tym gatunku. Łączy w sobie serię kontrastujących odcinków o różnym tempie i fakturze. Występują tu trzy zasadnicze motywy: *adagio* z akordem w lewej ręce i potrójnym powtórzeniem dźwięku w prawej; *allegretto* z wirtuozowską figuracją oraz *largo* w metrum 12/8, z delikatnie pulsującymi ósemkami.

Utwór ten stanowi kulminację twórczości C. P. E. Bacha – łączy młodzieńczą wyobraźnię z dojrzałym mistrzostwem.



Przykład nr 12: C. P. E. Bach: *Fantazja fis-moll*, Wq 67, takty 1–3, Liam Hynes



Przykład nr 13: C. P. E. Bach: *Fantazja fis-moll*, Wq 67, takty 5–7, Liam Hynes

Choć fantazje pozbawione miary taktowej nie zdobyły większej popularności, ich tradycję kontynuował Wolfgang Amadeusz Mozart w swojej *Fantazji d-moll*, a następnie Ludwig van Beethoven w *Fantazji* op. 77 i *Fantazji chóralnej* op. 80, które zapowiadają już romantyczny wymiar gatunku.

1.3 Klasycyzm – między formą a improwizacją

W okresie klasycyzmu fantazja przeszła istotne przemiany w zakresie formy i struktury, stopniowo odchodząc od ścisłych zasad fugi i przybierając coraz bardziej swobodny charakter. Coraz częściej składała się z kilku części, luźno ze sobą powiązanych, co nadawało jej większą elastyczność formalną. Fantazje Mozarta i Beethovena unaocznili tendencję tego gatunku do przekształcania się w dzieła o szerokim zakresie i rozwiniętej strukturze.

W. A. Mozart i L. van Beethoven – dwaj najwybitniejsi improwizatorzy wiedeńskiego klasycyzmu – pozostawili po sobie stosunkowo niewiele zapisanych fantazji, lecz każda z nich

stanowi istotne ogniwo rozwoju gatunku. Beethoven, żyjący na styku dwóch epok muzycznych, tworzył w ramach tradycyjnych form, jednak jego kompozycje przeniknięte są duchem niezależności i śmiałej ekspresji, zapowiadającym romantyzm. Określenie *Sonata quasi una fantasia*, które Beethoven umieścił na stronach tytułowych dwóch sonat z lat 1800–1801, stanowi znamieny przykład jego nowatorskiego podejścia do formy (warto zauważyć, że pół wieku później Franz Liszt opisał swoją *Sonatę Dantejską* jako *Fantazję quasi Sonatę*). Gdyby niektóre z późnych sonat Beethovena – op. 101 i op. 109 – posiadały podtytuł, słowo „quasi” byłoby zapewne zbędne, ponieważ ich struktura w istocie wymyka się klasycznemu porządkowi sonaty.

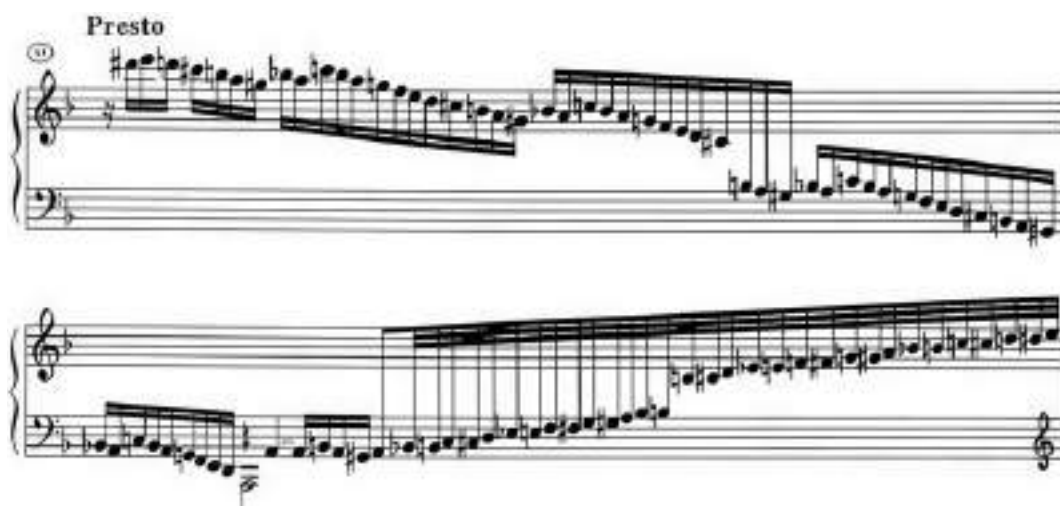
Mozart pozostawił pięć fantazji na instrumenty klawiszowe, spośród których największą sławę zyskały KV 397 w tonacji d-moll oraz KV 475 w tonacji c-moll. Co znamienne, *Fantazja* KV 475 została opublikowana wraz z *Sonatą fortepianową* KV 457 – również utrzymaną w tonacji c-moll. Jak zauważa autor *Keyboard Music of the 18th Century*: „Być może tylko sam Mozart mógł zdecydować o ich wspólnej publikacji. Są one najdoskonalszymi przykładami wyrażenia przez kompozytora własnego świata emocji w tonacji c-moll – tonacji gniewu, kontemplacji, powagi i surowości, stojącej w opozycji do magicznego ducha d-moll czy burzliwego g-moll”. *Fantazja* KV 475 pełni więc funkcję zarówno przygotowania do sonaty, jak i samodzielnego dzieła.

Beethoven natomiast stanowi kluczowe ogniwo między przeszłością a przyszłością. Jego fantazje, zwłaszcza z okresu środkowego i późnego, łączą oryginalność języka muzycznego z wyraźnym zerwaniem z tradycją. *Fantazja na fortepian* op. 77 (1809) to jednocześnie utwór o silnych kontrastach temp i faktur, w którym zderzają się przeciwstawne idee muzyczne. Beethoven jako pierwszy w pełni zintegrował i przekształcił formę fantazji, łącząc ją z innymi gatunkami. W dwóch sonatach oznaczonych jako *quasi una fantasia* (op. 27) fantazja po raz pierwszy została powiązana z cykliczną strukturą sonaty, zaś w *Fantazji chóralnej c-moll* op. 80 (1808) kompozytor posunął się jeszcze dalej – wprowadził partię chóru do formy, która przez stulecia była wyłącznie instrumentalna. To śmiałe połączenie dowodzi jego odwagi w eksperymentowaniu z muzycznymi konwencjami.

Fantazja c-moll Mozarta ma pięcioczęściową budowę (*Adagio – Allegro – Andantino – Più Allegro – Tempo Primo*), natomiast *Fantazja d-moll* – siedmioczęściową (*Andante – Adagio – Presto – Tempo Primo – Presto – Tempo Primo – Allegretto*). W odróżnieniu od ścisłej formy sonatowej, Mozart zachował tu jedynie ogólne zasady budowy dwudzielnej lub trójdzielnej, komponując poszczególne odcinki w sposób całkowicie swobodny.

Z kolei *Fantazja* op. 77 Beethovena wykazuje jeszcze większe zróżnicowanie w zakresie temp i rytmów (*Allegro ma non troppo*, *Allegro con brio*, *Più presto*, *Adagio*). Kompozytor wprowadził tu elementy formy wariacyjnej, obejmującej zarówno harmonię, jak i fakturę, tonalność i rytm, co zwiększa bogactwo i innowacyjność struktury dzieła.

Improwizacja i kadencja stanowią nieodłączny element idiomu fantazji, co widać we wszystkich trzech omawianych kompozycjach.



Przykład nr 14: W. A. Mozart: *Fantazja d-moll*, KV 397, takt 44, G. Henle Verlag, HN 22



Przykład nr 15: W. A. Mozart: *Fantazja c-moll*, KV 475, takty 80 - 85, G. Henle Verlag, HN 22

Improwizacyjne fragmenty w fantazjach Beethovena nie tylko wzbogacają stronę techniczną utworu, lecz także intensyfikują jego ekspresję i dynamikę, nadając całości olśniewający, wirtuozowski charakter. Wpływ na to miała również rosnąca doskonałość

instrumentu fortepianowego w epoce Beethovena, który stwarzał kompozytorom nowe możliwości wyrazowe.

Oznaczenia dynamiczne w fantazjach klasycznych pełnią zarówno funkcję ekspresyjną, jak i strukturalną. Kontrasty dynamiki odzwierciedlają nie tylko wewnętrzne napięcia emocjonalne, lecz także logikę formalną dzieła – wynikającą z relacji motywicznych, harmoniczných i rytmicznych.

Znaczna część dramatyizmu i napięcia w fantazjach Mozarta wynika właśnie z częstych, wielopoziomowych kontrastów dynamicznych. Już w początkowym *Adagio* kompozytor oznacza pierwszą nutę tematu *forte*, akcentując tonikę C, po czym na drugiej ósemce Es zmienia dynamikę na *piano*. Chromatyczny dźwięk Fis zaciera poczucie tonalnego centrum, wprowadzając niepokój i tajemniczy nastrój.



Przykład nr 16: W. A. Mozart: *Fantazja c-moll*, KV 475, takty 1–2, C. F. Peters, 10817



Przykład nr 17: W. A. Mozart: *Fantazja c-moll*, KV 475, takty 11–12, C. F. Peters, 10817

W części *Allegro* pojawia się motyw rytmiczny z *Adagia*, jednak w odmiennym kontekście – prawa ręka gra dysonansowy akord dominantowy w rozłożonych szesnastkach z dynamiką *forte*, który po rozwiązaniu w czyste a-moll natychmiast łagodnieje do *piano*, niczym szept po wybuchu emocji.



Przykład nr 18: W. A. Mozart: *Fantazja c-moll*, KV 475, takty 35–42, C. F. Peters, 10817

Z kolei 32-nutowy fragment sekcji *Più allegro*, oparty na wzorze basowym Albertiego, nadaje utworowi intensywność niemal dramatyczną, zbliżoną do beethovenowskiego idiomu.



Przykład nr 19: W. A. Mozart: *Fantazja c-moll*, KV 475, takty 123 - 126, C. F. Peters, 10817

U Beethovena kontrasty dynamiczne osiągają punkt skrajny dla epoki klasycyzmu. Początkowe kaskadowe przebiegi gamowe oznaczone *forte* mają charakter zdecydowany i monumentalny, po czym następuje fermata, zatrzymująca bieg muzyki i potęgująca napięcie. W efekcie statyczna pauza nabiera wewnętrznej energii, która prowadzi do lirycznego fragmentu w tonacji g-moll, tworząc dramatyczne przeciwstawienie.

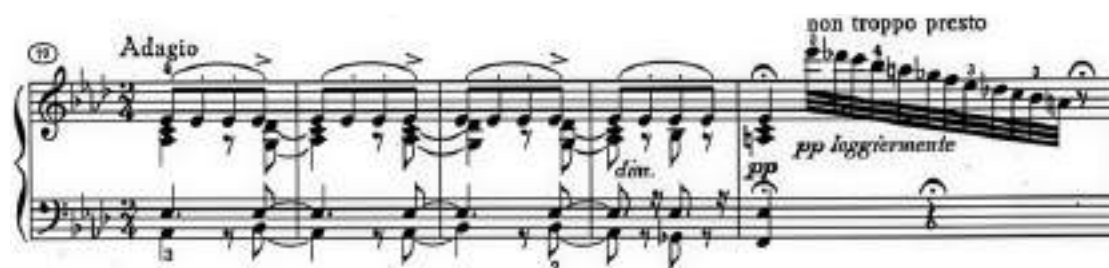


Przykład nr 20: L. van. Beethoven: *Fantazja g-moll* op. 77, takty 1 - 4, G. Henle Verlag, HN 12

W całym utworze Beethoven zastosował symbol fermaty aż 27 razy – każdy o innym znaczeniu i funkcji. To zabieg wyjątkowy w jego twórczości, ukazujący nieograniczone możliwości ekspresyjne gatunku.



Przykład nr 21: L. van. Beethoven: *Fantazja g-moll* op. 77, takty 39 - 43, G. Henle Verlag, HN 12



Przykład nr 22: L. van. Beethoven: *Fantazja g-moll* op. 77, takty 79 - 83, G. Henle Verlag, HN 12



Przykład nr 23: L. van. Beethoven: *Fantazja g-moll* op. 77, takty 229–237, G. Henle Verlag, HN 12

Książka *Wprowadzenie do zachodniej muzyki fortepianowej* zwraca uwagę, że utwory o charakterze tragicznym stanowią szczególny fenomen w dziejach muzyki, będący odbiciem duchowych i emocjonalnych doświadczeń człowieka.¹⁵ W muzyce tego typu dominują tonacje molowe, których tercjowa budowa sprzyja wyrażaniu melancholii i smutku. W tonacjach harmonicznym podwyższona VII stopnia wzmacnia napięcie prowadzące, potęgując dramatyzm. W tym kontekście *Fantazje d-moll* i *c-moll* Mozarta należą do nielicznych jego utworów fortepianowych o wyraźnie tragicznym kolorystyce.

1.4 Romantyczna idea *fantazji*

W okresie romantyzmu (XIX wiek), gdy instrumenty klawiszowe upowszechniły się, a potrzeba osobistej ekspresji i subiektywnych doświadczeń znacznie wzrosła, rozkwitła muzyka programowa, łącząca dźwięk z literaturą i innymi sztukami. Dzięki doskonaleniu technik wykonawczych kompozytorzy dążyli do coraz bardziej zindywidualizowanej ekspresji. Po uwolnieniu się od racjonalnych rygorów XVIII wieku dominacja form o fantastycznym, swobodnym charakterze stała się naturalnym i niemal nieuniknionym kierunkiem rozwoju muzyki. Romantyczna sztuka i kultura stworzyły szerokie tło sprzyjające różnorodności i nowatorstwu w tym repertuarze.

Utwory charakterystyczne oraz miniatury fortepianowe stały się podstawą epoki. Fantazja - łącząc motywacje programowe, emocjonalne i wirtuozowskie – często wykraczała poza ramy typowych utworów charakterystycznych; dawała większą swobodę w doborze materiału tematycznego, w rozbudowie skali strukturalnej i w zapisie technicznym. W epoce romantyzmu fantazja przestała być postrzegana jedynie jako realizacja improwizacji

¹⁵ Zhang Shigu, Pan Yifei, *Wprowadzenie do zachodniej muzyki fortepianowej*, Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, Pekin, 2006 r.

bądź jej przeciwieństwo: stała się formą dającą możliwość dowolnego przetwarzania materiału, łączenia go z różnymi gatunkami i ekspansji formalnej.

Wielkoformatową ilustracją tych tendencji jest *Fantazja fortepianowa C-dur* „Wędrowiec”, D. 760 Franza Schuberta – utwór, w którym temat przewodni przewija się nieprzerwanie przez wszystkie cztery części, kontynuując ideę formy cyklicznej zapoczątkowaną przez Beethovena. Tytuł nawiązuje do pieśni Schuberta *Der Wanderer*; jest to jedno z pierwszych samodzielnych, obszernej skali dzieł fantazyjnych skomponowanych w układzie zbliżonym do sonatowego. Schubert komponował także inne fantazje, m.in. *Fantazję na fortepian na cztery ręce f-moll*, D. 940 oraz *Fantazję na skrzypce i fortepian C-dur*, D. 934, które wykazują wpływy beethovenowskie (m.in. *Sonata fortepianowa A-dur* op. 101 i *IV Sonata wiolonczelowa C-dur* op. 102) i realizują formę cykliczną.

Fantazje Schuberta zapowiadały rozwój wielkich form cyklicznych oraz jednoczęściowych kompozycji w tym gatunku u Schumanna i Liszta. Schumann zrealizował ideę integralności formy, łącząc tradycyjne cztery części w swej *IV Symfonii d-moll* op. 120, co dało w rezultacie spójniejszą, ciągłą strukturę muzycznego przepływu. Proces transformacji motywu, zapoczątkowany w tym symfonicznym kontekście, polega na wykorzystaniu krótkich komór motywiczych (np. pięciu pierwszych nut wstępu), które następnie pojawiają się w różnych przekształceniach rytmicznych i melodycznych w całej partyturze. Liszt z entuzjazmem przejął tę metodę; jego transformacje tematyczne stały się fundamentem poematów symfonicznych końca XIX wieku.

Robert Schumann należy do najbardziej twórczych przedstawicieli romantyzmu. Reformował formy muzyczne, dążył do wyrażenia stanów psychicznych i charakterów postaci, wykorzystywał literaturę i poezję jako inspirację dla muzyki programowej. Założył pismo muzyczne i zaproponował ideę stowarzyszenia *Davidsbund*, sprzyjającego nowym rozwiązaniom artystycznym w opozycji do konserwatywnych tendencji. Jego wewnętrzne podziały osobowości - impulsywny, ekstrawertyczny Florestan oraz introwertyczny, refleksyjny Eusebius - znalazły odbicie w kompozycjach fantazyjnych. Do jego najważniejszych dzieł tego typu należą wielkoformatowa *Fantazja* op. 17 oraz cykl *Fantasiestücke* op. 12.

Po lekturze Dantego: *Fantazja quasi Sonata* Liszta to jednoczęściowa sonata (często nazywana „Sonatą Dantejską”), którą w istocie należy rozumieć jako fantazję sonatową. Utwór opiera się na dwóch zasadniczych tematach, z których drugi powstaje jako przekształcenie pierwszego. Podobnie jak w *Sonacie h-moll*, Liszt stosuje technikę transformacji tematycznej - motyw powraca w różnych wersjach i rolach, co służy osiągnięciu

zasady „jedności w różnorodności”. Jako dzieło o wysokim stopniu wirtuozerii i znaczącej wartości kompozytorskiej, utwór ten zajmuje szczególne miejsce w literaturze fortepianowej.

Liszt adaptował także schubertowską *Fantazję „Wędrowiec”* do wersji orkiestrowej; jego własne fantazje - często wirtuozowskie - obejmują m.in. *Fantazję hiszpańską* S. 253 oraz liczne fantazje oparte na tematach operowych i pieśniowych: *Fantazja na tematy z Figaro i Don Giovanni* S. 697, *Fantazja na tematy z „Ruiny Aten”* Beethovena, wielka *Fantazja na motywy z Niobe* S. 419, *Grand Fantaisie di Bravura* na temat „Campanelli” Paganiniego czy *Wariacje Hexameron* – utwory, które zachwyciły publiczność bogactwem melodii, wirtuozerią wykonawcy i osobistym wdziękiem interpretacji.

Forma operowej fantazji przyjmowała zazwyczaj schemat tematu z wariacjami, poprzedzonego swobodnym wprowadzeniem i zakończonego błyskotliwą kodą. Austriacki pianista i kompozytor Sigismond Thalberg (1812–1871) odegrał istotną rolę w rozwoju tej odmiany, tworząc m.in. *Fantazję i wariacje* op. 1 na temat „Euryanthe” Webera, *Fantazję na temat Semiramide* Rossiniego op. 51 czy *Grande Fantaisie et Variations sur Norma* op. 12.

Wirtuozowskie adaptacje fantazji pojawiają się także w twórczości innych wykonawców: *Fantazja z Fausta* Henryka Wieniawskiego czy *Fantazja na tematy z Eugeniusza Oniegina* w aranżacji Waltera-Khuna na harfę. Opera Bizeta *Carmen* inspirowała liczne fantazje (m.in. *Carmen Fantaisie* Sarasatego op. 25, *Carmen Fantaisie Brillante* Jenó Hubaya op. 3, *Fantaisie* Franza Waxmana), a jej wpływ utrzymywał się nawet w XX wieku (m.in. *Fantasia da Camera super Carmen* Ferruccio Busoniego).

Obok adaptacji tematycznych, kompozytorzy romantyczni swobodnie łączyli fantazję z innymi formami i gatunkami, tworząc oryginalne struktury oraz nowatorskie pomysły formalne.

W muzyce orkiestrowej Hector Berlioz wprowadził elementy literackiej narracji do formy symfonicznej - najbardziej znanym przykładem jest *Symphonie fantastique*. Berlioz nadał utworowi szczegółową fabułę: historię artysty ogarniętego nieszczęśliwą miłością, który doświadcza halucynacji i snów pod wpływem opium. Dzięki temu tytuł „fantazja” odnosi się nie tylko do muzycznych wyobrażeń, lecz także do osobistej, literacko ukształtowanej kreacji emocjonalnej kompozytora.

Strukturalnie *Symfonia fantastyczna* zerwała z klasycznym, czteroczęściowym modelem; każda część otrzymała klarowny tytuł i opis fabularny. Berlioz stosował technikę motywu przewodniego reprezentującego ukochaną - motyw ten przekształcał się w kolejnych częściach, odzwierciedlając zmienne emocje protagonisty. W partyturze pojawiają się także efekty dramatyczne i symboliczne (m.in. marsz gilotynowy czy scena sabatu czarownic),

które rozszerzają zakres wyobraźni muzycznej i uwydatniają dramaturgię utworu.

W repertuarze późnoromantycznym Czajkowski skomponował *Fantazję koncertową G-dur* op. 56 (1884) - trzeci utwór na fortepian i orkiestrę w jego dorobku. Początkowo planowany jako zwykły koncert, utwór przybrał postać dwuczęściową (połączenie części wolnej z finałem), a tytuł „*Fantazja*” dał kompozytorowi swobodę formalną. Pierwszy temat ma lekki, taneczny charakter „à la russe”, drugi zaś pełni funkcję lirycznego kontrastu; część środkowa przybiera postać obszernej kadencji fortepianowej, w której ciężar argumentacji symfonicznej spoczywa na partii solowej. Druga część, zatytułowana *Contrastes*, zestawia motywy o odmiennym charakterze (piosenka w stylu włoskim kontra taneczne epizody z rytmem tamburynu), tworząc sceny o karnawałowym, filmowym charakterze.¹⁶

W repertuarze orkiestrowym warto też wymienić fantazyjne uwertury Czajkowskiego: *Romeo i Julia*, *Hamlet* op. 67, *Burza* op. 18 oraz inne utwory o fantastycznym zabarwieniu, jak *Scherzo-Fantaisie* op. 72.

Fryderyk Chopin, „poeta fortepianu”, zajmuje w literaturze fantazji miejsce szczególne. Skomponował m.in. *Fantazję f-moll* op. 49, *Fantazję-Impromptu cis-moll* op. 66 oraz *Poloneza-Fantazję* op. 61 – dzieło łączące heroiczne gesty polskiego poloneza z marzycielską, nokturnową melancholią, którego tytuł ukazał się dopiero w końcowych fazach redakcji.

Podobna do chopinowskiej fantazji opartej na motywach polskich jest *Polska fantazja gis-moll* op. 19 Ignacego Jana Paderewskiego (pierwotny tytuł: *Fantaisie polonaise sur des thèmes originaux*). Utwór ten wyróżnia się bogactwem wyobraźni melodycznej: rozległe tematy nawiązują do ducha polskiej muzyki ludowej, mimo że kompozytor nie cytuje bezpośrednio folkloru. Trwająca blisko trzydzieści minut, jednoczęściowa forma zawiera zasadniczo cztery fragmenty połączone motywem przewodnim mazurka, które w finale przekształcają się w żywy krakowiak; intensywna partia fortepianowa wsparta jest barwną orkiestracją. *Polska fantazja* obok *Koncertu a-moll* należy do najbardziej znanych polskich dzieł koncertowych.

Johannes Brahms w późnych latach skomponował zbiór 7 *Fantasien* op. 116 – *intermezza* i *capriccia*, które tworzą spójną, melancholijną całość. Cztery utwory o charakterze „marzycielskim” kontrastują z trzema „głęboko namiętymi” *capricci*; całość cechuje wysoka jedność stylistyczna oraz bogactwo emocjonalne, od intymnej refleksji po gwałtowne uniesienia. W muzyce Brahmsa, szczególnie w utworach z ostatniego okresu,

¹⁶ From notes by Marina Frolova-Walker © 2010, CD Hyperion CDA67711/2, P. Czajkowski – *Fantazja koncertowa G-dur* op. 56, Sir Stephen Hough - fortepian

często doszukuje się tonu konfrontującego się z myślą o przemijaniu i śmierci.

Precedens „*Sonaty księżycowej*” Beethovena umożliwił Aleksandrowi Skriabinowi otwarcie swojej *II Sonaty g-moll* op. 19 powolną częścią, którą sam kompozytor nazywał „sonatą-fantazją”. W odróżnieniu od beethovenowskich modeli, utwór Skriabina nie jest sonatą „przypominającą fantazję”, lecz raczej fantazją uporządkowaną według zasad struktury sonatowej. Skriabin sporządził krótki „program” opisujący obrazowo pierwszą część: spokój nocy nad południowym brzegiem morza, potem ponure poruszenie głębin, następnie blask księżyca w E-dur; część druga (presto) ukazuje burzliwe wzburzenie oceanu. Inspiracja naturą (morzem) staje się u Skriabina symbolem stanów psychicznych, zapowiadając jego późniejszą tendencję do utożsamiania świata zewnętrznego z wnętrzem własnej psychiki.¹⁷

1.5 Przemiany gatunku w XX wieku

Na początku XX wieku kompozytorzy ponownie sięgnęli do tradycji dawnych form muzycznych, nadając im nowe, modernistyczne znaczenie. Szczególną popularnością cieszyły się motywy oparte na nazwisku Bacha (B–A–C–H), traktowane jako hołd dla tradycji kontrapunktycznej. Już pod koniec XIX wieku pojawiły się zapowiedzi tego nurtu retrospektywnego, jak *Fantazja i fuga na temat B-A-C-H* S.529 (1871) oraz *Preludium i fuga na temat B-A-C-H* na organy Franciszka Liszta. Do ważnych dzieł kontynuujących tę linię należą *Fantazja symfoniczna i fuga d-moll* op. 57, *Fantazje chóralne* op. 52 i op. 40, a także *Fantazja i fuga na organy na temat Bacha* op. 46 Maxa Regera (1873–1916) oraz *Fantasia Contrappuntistica* Ferruccio Busoniego (BV 256, opublikowana w 1910 roku w wersji na fortepian solo, a w 1922 roku zaaranżowana na dwa fortepiany). W tym samym duchu utrzymana jest również *Fantazja na temat J. S. Bacha* K. 253.

Z drugiej strony kompozytorzy XX wieku rozpoczęli serię radykalnych eksperymentów, które zmieniły sposób komponowania i postrzegania muzyki. Wśród innowacji znalazły się: częstsze stosowanie modalności, eksploracja skal pozaeuropejskich, rozwój atonalności i neotonalności, akceptacja dysonansu jako środka ekspresji, wprowadzenie techniki dodekafonicznej, a także polirytmii i złożonych metrum. Zjawiska te wywarły istotny wpływ również na rozwój gatunku fantazji.

¹⁷ Simon Nicholls, A. Skriabin: Komplet sonat fortepianowych – Hyperion Records CDA67131/2 (notka programowa)

Fantazja op. 14 Karola Szymanowskiego, skomponowana w 1905 roku, stanowi przykład wczesnego okresu twórczości kompozytora. Cechuje ją bogaty, nasycony harmoniami język dźwiękowy, łączący ekspresję romantyczną z nowoczesną niejednoznacznością tonalną. Utwór łączy wybuchowy temperament z poetycką lirycznością, zapowiadając dojrzały styl Szymanowskiego.

Z kolei *Fantazja na skrzypce i fortepian* op. 47 Arnolda Schönberga jest jednocześnie wirtuozowską rapsodią, w której pojawiają się epizody odwołujące się do archetypów klasycznych form - między innymi scherza i trio o żywym rytmie 6/8. Podstawą kompozycji jest zasada wariacyjna, oparta na dwunastotonowej serii; motyw przewodni ulega licznym przekształceniom, prowadząc do zwartej, dramatycznej rekapitulacji utrzymanej w duchu *stile concitato*.

Kwartet fantazji na obój i trio smyczkowe op. 2 Benjamina Brittena (1913–1976) to jednocześnie dzieło kameralne, które łączy elementy XVI-wiecznej fantazji z formą łukową i zasadami sonaty. Utwór nawiązuje do tradycji fantazji na violi da gamba, popularnych w XVII-wiecznej Anglii. Walter Wilson Cobbett zwracał uwagę, że charakterystyczną cechą dawnych fantazji było zestawienie odcinków o różnych rytmach i tempach w jednej ciągłej strukturze – i tę zasadę Britten przeniósł w realia muzyki XX wieku, kondensując kilka kontrastujących części sonatowych w jeden spójny łuk formalny.

Wczesna *Fantaisie burlesque* Oliviera Messiaena (1932) ujawnia już cechy jego indywidualnego języka muzycznego. Rytmika utworu jest pełna swobody i złożoności, a tematy podlegają improwizacyjnemu przetwarzaniu. Zmienność harmonii i rytmu nadaje muzyce figlarny, groteskowy charakter, który – mimo złożoności faktury – tworzy wrażenie spontaniczności i humoru.

W Stanach Zjednoczonych, które w XX wieku stały się jednym z głównych ośrodków muzyki nowoczesnej, również powstały znaczące przykłady fantazji fortepianowej. *Piano Fantasy* (1956) Aarona Coplanda (1900–1990) to rozbudowane dzieło oparte na dziesięciotonowym szeregu, w którym ściśle skonstruowany materiał dodekafoniczny zyskuje pozornie improwizacyjny charakter.

Z kolei *Étude-Fantasy* (1976) Johna Corigliano to cykl pięciu etiud połączonych w epizodyczną formę przypominającą fantazję. Każdy fragment eksploruje odmienną technikę pianistyczną - od gry lewą ręką, przez pasaże tercjowe i kwintowe, po tryle i linie melodyczne. Materiał dźwiękowy zorganizowany jest wokół interwału sekundy (oraz jego inwersji i rozszerzeń do septym i non), który pełni zarówno funkcję melodyczną, jak i harmoniczną, zapewniając utworowi jedność strukturalną.

Night Fantasies Elliota Cartera (1908–2012), skomponowane w 1980 roku, to jednoczęściowy utwór fortepianowy trwający około 24 minut. Kompozytor opisał go jako „muzyczną refleksję nad zmiennymi myślami i emocjami, które pojawiają się podczas nocnego czuwania”. Carter dążył do uchwycenia poetyckiej zmienności nastrojów, analogicznej do tej, jaką odnajdujemy w romantycznych cyklach Roberta Schumanna *Kreisleriane* op. 16, *Karnawale* op. 9 czy *Davidsbündlertänze* op. 6. Nastrój dzieła oscyluje między introspekcją a gwałtownymi wybuchami emocji, tworząc kalejdoskop ekspresji psychologicznej.

Jeszcze dalej w eksperymentach dźwiękowych poszedł *Microtonal Fantasy* Johna Eatona – utwór na dwa fortepiany wykonywane przez jednego pianistę. Kompozytor wykorzystuje tłumik drugiego instrumentu, aby wydobyć z niego rezonanse i uzyskać efekt 176 różnych wysokości dźwięku. Rezultatem jest niezwykle śmiała, sonorystyczna eksploracja barw fortepianu, typowa dla drugiej połowy XX wieku.

W ten sposób fantazja XX wieku stała się nie tyle gatunkiem o określonej formie, ile ideą – przestrzenią wolności kompozytorskiej, łączącą elementy tradycji z nowoczesnością, improwizacji z konstrukcją, ekspresji z intelektualnym eksperymentem.

Rozdział 2 Robert Schumann i jego koncepcja fantazji

2.1 Życie i działalność artystyczna Roberta Schumanna

Robert Alexander Schumann był jednym z najwybitniejszych przedstawicieli europejskiego romantyzmu muzycznego XIX wieku – niemieckim kompozytorem, pianistą oraz cenionym krytykiem muzycznym. Urodził się 8 czerwca 1810 roku w Zwickau, niewielkim mieście położonym nieopodal Lipska we wschodnich Niemczech. Jego ojciec, August Schumann, był księgarzem, wydawcą i literatem o szerokich horyzontach intelektualnych, co miało znaczący wpływ na rozwój młodego Roberta. Matka, Johanna Schumann, wywodziła się z rodziny pisarza Griesinga – po niej odziedziczył liryczny, refleksyjny i emocjonalny temperament, który stał się podstawą jego muzycznej osobowości.

Schumann od najmłodszych lat wykazywał wyjątkową wrażliwość i talent muzyczny. W 1817 roku rozpoczął naukę gry na fortepianie u Johanna Gottfrieda Kuntscha, organisty z rodzinnego Zwickau. Choć Kuntsch wkrótce uznał, że nie jest już w stanie nauczyć ucznia niczego więcej, Schumann zachował wobec niego głęboki szacunek i wdzięczność. Był uczniem wszechstronnym – aktywnym w szkolnych przedstawieniach, recytacjach i koncertach. W wieku 12 lat skomponował swoje pierwsze dzieło – *Psalm 150 Starego Testamentu*.

W 1819 roku, po wysłuchaniu występu słynnego pianisty Ignaca Moschelesa w Karlsbadzie, Schumann zdecydował, że pragnie zostać wirtuozem fortepianu. Jego ojciec planował wysłać go na naukę do Carla Marii von Webera, jednak śmierć Webera oraz późniejsza choroba ojca pokrzyżowały te zamiary. W 1826 roku Schumann przeżył głęboki osobisty dramat - w krótkim odstępie czasu zmarli jego ojciec i siostra. Wydarzenia te pozostawiły trwałe ślady w jego psychice, wzmacniając lęk przed śmiercią i przemijaniem, który często przenikał jego późniejszą twórczość.¹⁸

Dzięki spadkowi po ojcu Schumann mógł rozpocząć studia na uniwersytecie. W 1827 roku poznał Agnes Carus, żonę miejscowego kupca, która zachęciła go do pisania pieśni. W domu Carusów Schumann po raz pierwszy zetknął się z późnymi dziełami Mozarta i Beethovena, a jego fascynacja muzyką Schuberta pogłębiła wrażliwość na ekspresję emocjonalną i formę pieśni artystycznej.

¹⁸ Barbara Mayer: Robert Schumann, tłumaczenie: Du Xinhua, Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, Pekin, 2004

W tym okresie jego zainteresowania literackie przewyższały jeszcze muzyczne. Z pasją czytał Goethego,¹⁹ Schillera,²⁰ a przede wszystkim Jeana Paula,²¹ którego styl i symbolika wywarły trwałe wpływy na Schumannowskie myślenie o muzyce jako o sztuce poetyckiej. W 1828 roku, za namową matki, rozpoczął studia prawnicze na Uniwersytecie w Lipsku, jednak szybko porzucił je pod wpływem swojego nauczyciela gry na fortepianie, Friedricha Wiecka, który dostrzegł w nim ogromny potencjał artystyczny.

Zachęcony przez profesora Thibauta z Heidelbergu i wspierany przez Wiecka, Schumann uzyskał zgodę matki na całkowite poświęcenie się muzyce. Studiował teorię kompozycji u Heinricha Dorna. W tym czasie, w pogoni za techniczną perfekcją, Schumann opracował urządzenie unieruchamiające czwarty palec prawej ręki, które miało pomóc w niezależności palców – jednak eksperyment zakończył się trwałym uszkodzeniem dłoni i przekreślił jego karierę pianistyczną.

W 1831 roku publikacja *Wariacji Abegg* op. 1 oraz jego recenzja *Wariacji* Chopina przyniosły Schumannowi uznanie zarówno jako kompozytora, jak i krytyka. W 1834 roku założył prestiżowy magazyn „Neue Zeitschrift für Musik”, którym kierował przez kolejne dziesięć lat. Czasopismo stało się platformą propagowania nowych idei muzycznych i walki z konserwatyzmem artystycznym. W jego tekstach pojawia się alegoryczna Liga Dawida – wspólnota idealistów walczących z „filistynami” reprezentującymi przeciętność i komercję w sztuce.

W 1835 roku Schumann zakochał się w Clarze Wieck, córce swojego nauczyciela. Ich związek napotkał stanowczy sprzeciw ojca Clary, co doprowadziło do długotrwałego sporu sądowego. Dzięki wsparciu wybitnych muzyków, m.in. Franza Liszta, Schumannowie ostatecznie uzyskali zgodę na ślub, który odbył się 12 września 1840 roku – roku, w którym Schumann otrzymał także tytuł doktora honoris causa Uniwersytetu w Jenie.

W 1843 roku Felix Mendelssohn zaprosił Schumanna do wykładania kompozycji i gry fortepianowej w nowo założonym Konserwatorium Muzycznym w Lipsku. Mimo zawodowego uznania, jego stan psychiczny stawał się coraz bardziej niestabilny.

Po nieudanym pobycie w Dreźnie i niepowodzeniach dyrygenckich w Düsseldorfie, Schumann coraz częściej izolował się i popadał w depresję.

¹⁹ Johann Wolfgang von Goethe (28 sierpnia 1749 – 22 marca 1832) był niemieckim erudytą, powszechnie uważanym za najbardziej wpływowego pisarza niemieckojęzycznego.

²⁰ Johann Christoph Friedrich von Schiller (10 listopada 1759 – 9 maja 1805) był niemieckim dramaturgiem, poetą, filozofem i historykiem.

²¹ Jean Paul (urodzony jako Johann Paul Friedrich Richter, 21 marca 1763 – 14 listopada 1825) był niemieckim pisarzem romantycznym, znanym przede wszystkim ze swoich humorystycznych powieści i opowiadań.

W 1853 roku, za pośrednictwem skrzypka Josepha Joachima, poznał młodego Johanna Brahmsa, którego uznał za duchowego następcę Beethovena i Liszta. W artykule *Neue Bahnen* („Nowa droga”) gorąco polecał jego twórczość jako zapowiedź nowej ery w muzyce niemieckiej.²²

Jednak już w następnym roku nastąpiło załamanie – Schumann zaczął doświadczać halucynacji słuchowych i próbował odebrać sobie życie, rzucając się do Renu. Po ocaleniu został umieszczony w zakładzie psychiatrycznym w Endenich, gdzie zmarł 29 lipca 1856 roku w wieku zaledwie 46 lat.

2.2 Charakterystyka stylu kompozytorskiego

Większość dzieł fortepianowych Schumanna powstała w latach 1830 – 1840 – okresie jego największej twórczej aktywności – i cieszyła się szerokim uznaniem współczesnych. Dominują wśród nich cykle fortepianowe oraz utwory programowe,²³ w których Schumann łączył muzykę z poetycką ideą, tworząc spójną całość o silnym ładunku emocjonalnym.

Cykl fortepianowy w jego ujęciu stanowił zbiór samodzielnych miniatur, połączonych wspólnym tytułem, ideą lub motywem, które razem tworzyły większą strukturę formalną. Każda część była z jednej strony autonomiczna, z drugiej – organicznie związana z całością poprzez powracające motywy, kontrasty nastrojów i przemyślaną dramaturgię.

Do najbardziej reprezentatywnych należą: *Papillons* op. 2, *Karnawał* op. 9, *Davidsbündlertänze* op. 6, *Fantasiestücke* op. 12, *Kinderszenen* op. 15, *Kreisleriana* op. 16, *Noveletty* op. 21, *Faschingsschwank aus Wien* op. 26. Cykle te wyróżniają się bogactwem ekspresji emocjonalnej, subtelną ironią i niezwykle sugestywnym językiem muzycznym, łącząc literacką narracyjność z nowatorską harmonią i rytmiką. Ukazują Schumanna jako poetę fortepianu, który za pomocą dźwięków potrafił oddać najsubtelniejsze odcienie ludzkich uczuć.

Oprócz cyklu *Fantasiestücke* op. 12 kompozytor stworzył również inne dzieła o charakterze fantazyjnym, m.in. monumentalną *Fantazję C-dur* op. 17, późne *Drei Fantasiestücke* op. 111, *Fantasiestücke* op. 73 na fortepian i wiolonczelę oraz *Fantazję na skrzypce i orkiestrę C-dur* op. 131.

²² Robert Schumann, *Muzyka naszych czasów*, tłumaczenie: Ma Jinsong, wydawnictwo Li Jiang Publishing House, Gui Lin, 2013 r.

²³ Muzyka programowa odnosi się do muzyki o konkretnej fabule, scenach lub koncepcjach, w przeciwieństwie do muzyki absolutnej, która nie opisuje konkretnej, pozamuzycznej treści.

Wszystkie te utwory ukazują różne oblicza jego muzycznego świata – od liryzmu i intymności po dramatyzm i wewnętrzne napięcie – a zarazem stanowią wyraz jego głęboko romantycznej koncepcji fantazji jako formy wolności artystycznej i emocjonalnej.

2.3 *Fantazja C-dur op. 17* – geneza i analiza wybranych aspektów

Fantazja op. 17 Schumanna zajmuje wyjątkowe miejsce w historii muzyki i pozostaje jednym z kluczowych dzieł fortepianowych umożliwiających zrozumienie przemian, jakim ulegał gatunek fantazji. Jej znaczenie przejawia się przede wszystkim w specyficznej koncepcji formy, w niezwykle złożonej ekspresji emocjonalnej oraz w charakterystycznym języku dźwiękowym, którego wymowa w wielu miejscach przekracza dotychczasowe ramy gatunku.

Pierwszym istotnym aspektem jest swobodna struktura i forma utworu, wyraźnie przełamująca tradycyjną formę sonatową. Choć *Fantazja* składa się z trzech części, żadna z nich nie realizuje klasycznej architektury sonaty. Schumann stosuje formę znacznie bardziej elastyczną, w której poszczególne segmenty przenikają się poprzez wspólne motywy i pokrewne stany emocjonalne, tworząc organiczną, spójną całość. Ta metoda „penetracji tematycznej” zapowiada późniejszą formę cykliczną, charakterystyczną dla romantyzmu. Jak ukazują poniższe przykłady, opadający motyw melodyczny w prawej ręce w pierwszej części znacząco koresponduje z kontrapunktycznym motywem w lewej ręce w części drugiej.



Przykład nr 24: R. Schumann: *Fantazja C-dur op. 17*, 1. część, takty 181–189, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 55



Przykład nr 25: R. Schumann: *Fantazja C-dur* op. 17, część 2, takty 22–24, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 55

Drugim wymiarem, który nadaje dziełu wyjątkową rangę, jest głębia i złożoność ekspresji emocjonalnej. *Fantazja* powstała w okresie ostrego konfliktu między Schumannem a rodziną Wiecków; emocjonalne rozdarcie kompozytora i jego tęsknota za Clarą znalazły w tym utworze bezpośrednie odzwierciedlenie. Schumann uczynił z *Fantazji* rodzaj intymnego „dziennika uczuć”, co stanowi jedną z dominant estetyki romantycznej. Połączenie fragmentów pełnych napiętności z partiami o wybitnie lirycznym, introspektywnym charakterze oraz rozbudowany system kontrastów sprawiają, że afektywne bogactwo dzieła było w swoich czasach czymś niezwykle nowatorskim.

Trzecim elementem o dużej wadze jest sam tytuł, którego sugestywność ukierunkowuje percepcję słuchacza. Określenie „Fantasie” nie wprowadza konkretnego programu, lecz otwiera przestrzeń intensywnej, poetyckiej wyobraźni, zgodnie z romantycznym ideałem swobody twórczej.

Czwartym wyróżnikiem *Fantazji* jest jej symfoniczny język fortepianowy. Schumann wydobywa z instrumentu zarówno monumentalne brzmienie, jak i najdrobniejsze odcienie ekspresji, posługując się bogatą fakturą, rozbudowaną dynamiką oraz gęstymi współbrzmieniami, których intensywność zbliża fortepian do orkiestry. Końcowe takty drugiej części stanowią jeden z najbardziej spektakularnych przykładów tej symfonicznej potęgi brzmieniowej.



Przykład nr 26: R. Schumann: *Fantazja C-dur* op. 17, 2. część, końcowe takty, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 55

Wreszcie, *Fantazja* op. 17 stanowi świadomy hołd dla Beethovena, a zarazem potwierdzenie romantycznej transcendencji nad klasycyzmem. W zakończeniu pierwszej części Schumann cytuje pieśń Beethovena *An die ferne Geliebte*, co należy odczytywać jako akt uznania dla wielkiego poprzednika, ale również jako symboliczne wpisanie własnej twórczości w tradycję, którą sam zarazem twórczo przekracza. Schumann, choć inspirowany Beethovenem, idzie dalej w kierunku swobodnej ekspresji i osobistej emocjonalności, rozluźniając klasyczne struktury i otwierając drogę późniejszym romantykom.



Przykład nr 27: R. Schumann: *Fantazja C-dur* op. 17, 1. część, takty 295 - 300, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 55

To Fürst Joseph von Lichkowitz.
An die ferne Geliebte.
To the Distant Beloved.

The poems by
A. Jelliss.

No 1. Ziemlich langsam und mit Ausdruck.
Lento ed espressivo.

Original key:
Composed in April, 1808.

Auf dem Hü - gel sitz' ich, spä - hend in das blau - e Ne - bel -
From the moun - tain wing my gaz - es Toward a far - off, a - zure

Przykład nr 28: L. van Beethoven: *An die ferne Geliebte* op. 98, takty 1 - 4, wydanie G. Schirmer

Podsumowując, *Fantazja C-dur* Schumanna stanowi dzieło niezwykle innowacyjne pod względem formy, afektu, techniki i języka muzycznego. Jest nie tylko jednym z najważniejszych utworów w repertuarze fortepianowym, lecz także jednym z kamieni milowych romantyzmu. Dzięki tej kompozycji Schumann wyzwolił formę fantazji z klasycystycznych ograniczeń, nadając jej intensywną emocjonalność, poetyckość i wielowymiarową głębię, co w znaczącym stopniu wpłynęło na rozwój muzyki XIX wieku.

2.4 *Fantasiestücke* op. 12 – cykl miniatur jako forma fantazji

Fantasiestücke to cykl ośmiu miniatur fortepianowych skomponowanych w 1837 roku, w jednym z najciemniejszych i najbardziej bolesnych okresów życia Schumanna – niedługo po śmierci matki i w czasie nasilonego sprzeciwu ojca Clary wobec ich małżeństwa. W tym samym roku powstały również *Davidsbündlertänze* op. 6, w których wyjątkowo wyraziście ujawniła się dwoistość osobowości kompozytora. Również *Fantasiestücke* w sposób niezwykle sugestywny oddają ten kontrast: napięcie między impulsywnym Florestanem a refleksyjnym Eusebiusem staje się w nich osią dramaturgiczną całego cyklu. Utwór został dedykowany brytyjskiej pianistce Annie Robenie Laidlav, z którą Schumanna łączyła głęboka i niecodzienna przyjaźń.

Każda miniatura ma odrębny tytuł oraz własny idiom emocjonalny. Mogą być wykonywane pojedynczo, jednak tworzą razem przemyślaną całość stylistyczną. Cykl ucieleśnia najważniejsze właściwości języka muzycznego Schumanna: dramatyzm, humor, liryzm, wrażliwość, subtelność nieoczywistość oraz momenty niemal neurotycznej pobudliwości. Liszt pisał o tym zbiorze: „Kwiaty kwitnące w dziwnej i tajemniczej atmosferze... zmieniające kolory niczym neony, raz jasne jak słońce, raz tajemnicze jak światło księżyca, zawsze ukochane przez szczęśliwe pary”. Anton Rubinstein nazwał miniatury „szczególnie pomysłowymi i naturalnie komunikatywnymi”.

Idea *Davidsbundu* miała dla Schumanna fundamentalne znaczenie - zarówno jako konstrukcja intelektualna, jak i narzędzie artystyczne. Kompozytor, niesłyszany bogaty wewnętrznie i wyczerpany na literaturę, niejako rekompensował swoje rozczarowanie światem rzeczywistym światem wyobraźni. Pisał: „Im mniejszy staje się świat zewnętrzny, tym bardziej rozszerza się moja wyobraźnia”.²⁴ Jego literackie alter ego – Florestan, Eusebius i Raro

²⁴ Robert Schumann, *Muzyka naszych czasów*, tłumaczenie: Ma Jinsong, wydawnictwo Li Jiang Publishing House, Gui Lin, 2013 r.

– pozwalały mu formułować odmienne punkty widzenia i wcielać je do muzyki. Florestan był impulsywny, gwałtowny i zaczepny; Eusebius – łagodny, introspektywny i poetycki; Raro stanowił ich syntezę. W *Fantasiestücke* ta dwoistość zostaje twórczo przetransponowana na język muzyczny.

Nr 1 *Des Abends* (Wieczorem)

Utwór delikatny, czuły i pełen kontemplacji. Schumann oznaczył go jako „do grania bardzo intymnie”. Faktura opiera się na triolach skoncentrowanych wokół dźwięku F, co tworzy odczucie metrum 2/8, podczas gdy płynna melodia górnego głosu prowadzona w ósemkach sugeruje metrum 3/8. Ten subtelny „rytmiczny półcień” należy do najbardziej pomysłowych środków cyklu.



Przykład nr 29: R. Schumann: *Fantasiestücke*, op. 12, cz. 1, takty 1 - 20, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 50

Atmosfera jest pogodna, intymna, a dynamika utrzymuje się konsekwentnie w obrębie *piano*, co odpowiada introspektywnej naturze Eusebiusa. Długie, czterotaktowe frazy imitują łagodny nurt myśli.

W taktach 21–24 melodia przechodzi do głosu środkowego, tworząc wewnętrzny dialog - jakby Eusebius rozmawiał sam ze sobą.



Przykład nr 30: R. Schumann: *Fantasiestücke* op. 12, cz. 1, takty 15 - 28, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 50

Ta sama dialogowa idea powraca w kodzie.



Przykład nr 31: R. Schumann: *Fantasiestücke* op. 12, cz. 1, takty 74 - 88, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 50

Nr 2 *Aufschwung* (Wzlot)

Tytuł sugeruje impuls, gwałtowne uniesienie - i dokładnie taki jest charakter utworu. To muzyka gwałtownych porywów, pełna dramatycznych kontrastów, w której ujawnia się pełen napięcia temperament Florestana. Utwór ma budowę trójdzielną, choć Schumann subtelnie wykorzystuje elementy formy sonatowej.

Pierwszy temat, oparty na rytmach punktowanych i silnych akcentach, wytwarza intensywne poczucie pędu.



Przykład nr 32: R. Schumann: *Fantasiestücke* op. 12, cz. 2, takty 1 - 4, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 50

Drugi temat przechodzi niespodziewanie do Des-dur, stając się bardziej śpiewny, choć nadal nasycony emocjonalnym napięciem.



Przykład nr 33: R. Schumann: *Fantasiestücke* op. 12, cz. 2, takty 16 - 21, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 50

Sekcja B stanowi wyraźny kontrast – jest bardziej liryczna, choć pełna harmonicznego napięcia i nagłych modulacji.



Przykład nr 34: Tekstura A: R. Schumann: *Fantasiestücke* op. 12, cz. 2, takty 51 - 56, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 50



Przykład nr 35: Tekstura B: R. Schumann: *Fantasiestücke* op. 12, cz. 2, takty 65 - 70, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 50



Przykład nr 36: Tekstura C: R. Schumann: *Fantasiestücke* op. 12, cz. 2, takty 93 - 110, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 50

Bogata dynamika, ciągle kontrasty i nagłe zmian dopełniają dramatyczny idiom utworu. W zakończeniach części 4 i 5 ponownie przywołuje impulsywność Florestana.



Przykład nr 37: R. Schumann *Fantasiestücke* op. 12, cz. 2, takty 151–154, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 50



Przykład nr 38: R. Schumann *Fantasiestücke* op. 12, cz. 4, takty 151 - 156, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 50



Przykład nr 39: R. Schumann *Fantasiestücke* op. 12, cz. 5, takty 218 - 223, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 50

Nr 3 *Warum? (Dlaczego?)*

Atmosfera utworu jest introspektywna i refleksyjna – niemal filozoficzna. Tytuł „Dlaczego?” sugeruje egzystencjalne pytanie. Forma trójdzielna opiera się na dwóch motywach, które powracają w różnych wariantach.



Przykład nr 40: R. Schumann: *Fantasiestücke* op. 12, cz. 3, takty 1 - 8, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 50

W części B motyw pytający przechodzi między głosami, pojawia się kontrapunkt, a półtonowe zejścia basu nadają mu barwę niepokoju.



Przykład nr 41: R. Schumann: *Fantasiestücke* op. 12, cz. 3, takty 17 - 24, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 50

Od taktu 25 motyw ulega skróceniu i powtarza się w dwóch crescendach, intensyfikując charakter utworu.



Przykład nr 42: R. Schumann: *Fantasiestücke* op. 12, cz. 3, takty 26 - 31, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 50

Powrót części A prowadzi do otwartego zakończenia, pozostawiając pytanie bez odpowiedzi.

Nr 4 *Grillen* (*Grilowanie*)

Tytuł sugeruje kaprysy i osobliwe fantazje. Utwór ma strukturę ronda ABACABA. Sekcja A jest lekka, skoczna i pełna humoru.



Przykład nr 43: R. Schumann: *Fantasiestücke* op. 12, cz. 4, takty 1 - 8, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 50

Sekcja B wprowadza kontrast tonalny i dynamiczny.



Przykład nr 44: R. Schumann: *Fantasiestücke* op. 12, cz. 4, takty 17 - 28, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 50

Sekcja C łączy lirykę Eusebiusa z nagłą, dramatyczną energią Florestana.



Przykład nr 45: R. Schumann: *Fantasiestücke* op. 12, cz. 4, takty 62 - 67, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 50



Przykład nr 46: R. Schumann: *Fantasiestücke* op. 12, cz. 4, takty 69 - 72, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 50

Z kolei takty 76–80 ukazują humorystyczny charakter poprzez synkopowane ornamenty.



Przykład nr 47: R. Schumann: *Fantasiestücke* op. 12, cz. 4, takty 76 - 80, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 50

Nr 5 *In der Nacht (W nocy)*

Noc Schumanna nie jest spokojna ani kojąca. To noc burzliwa, pełna napięcia, namiętności i dramatycznych gestów. Utwór ma formę złożonej części trójdzielnej. Sekcja A opiera się na trzygłosowej fakturze i polirytymii 3:4, budując gęstą, burzliwą atmosferę.



Przykład nr 48: R. Schumann: *Fantasiestücke* op. 12, cz. 5, takty 1 - 4, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 50

Sekcja B przynosi najpierw wyciszenie, później intensywne kontrasty dynamiczne i chromatyczne.



Przykład nr 49: R. Schumann: *Fantasiestücke* op. 12, cz. 5, takty 67 - 74, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 50



Przykład nr 50: R. Schumann: *Fantasiestücke* op. 12, cz. 5, takty 85 - 88, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 50

Powrót Tempo I prowadzi do narastającego napięcia.



Przykład nr 51: R. Schumann: *Fantasiestücke* op. 12, cz. 5, takty 109 - 113, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 50



Przykład nr 52: R. Schumann: *Fantasiestücke* op. 12, cz. 5, takty 124 - 128, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 50



Przykład nr 53: R. Schumann: *Fantasiestücke* op. 12, cz. 5, takty 134 - 138, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 50

Koda kulminuje w potężnym wybuchu energii.



Przykład nr 54: R. Schumann: *Fantasiestücke* op. 12, cz. 5, takty 210 - 223, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 50

Nr 6 *Fabel* (Bajka)

Muzyczna „bajka” łączy prostotę i liryzm tematu Eusebiusa z dramaturgią narracji. Czterogłosowa faktura i fermata na końcu tematu wprowadzają element zawieszenia.

Po powolnym, czterotaktowym „wstępie” Schumann ustanawia tempo *Schnell* (szybko). W trakcie rozwijania kontrastującego tematu artykulacja staccato oraz krótkie motywy rytmiczne, przekazywane naprzemiennie między lewą i prawą ręką, potęgują humorystyczny charakter muzyki. Powstaje wrażenie dialogu, jakby dowcipne, bajkowe postacie ściągały się i odpowiadały sobie na zmianę. Nagłe kontrasty dynamiczne oraz modulacje wzmacniają napięcie narracyjne. Akcentowane akordy w partii lewej ręki uwydatniają nieoczekiwane zwroty harmoniczne w obrębie tonacji C-dur, nadając całości wyrazisty rys dramatyczny i kontrastowy.



Przykład nr 55: R. Schumann: *Fantasiestücke* op. 12, cz. 6, takty 1 - 6, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 50

Część środkowa przechodzi do stosunkowo ponurej tonacji a-moll, w której melodia prowadzona w górnym głosie oraz rozproszone motywy akompaniamentu pozostają ze sobą w ścisłej relacji rytmicznej.



Przykład nr 56: R. Schumann: *Fantasiestücke* op. 12, cz. 6, takty 26 - 33, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 50

Arpeggia, wykonywane naprzemiennie obiema rękami, poruszają się konsekwentnie w tym samym kierunku, co podtrzymuje wrażenie ciągłego napięcia.



Przykład nr 57: R. Schumann: *Fantasiestücke* op. 12, cz. 6, takty 59 - 68, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 50

W momencie kulminacyjnym, gdy proces narastania osiąga punkt szczytowy, muzyka powraca do lekkiego motywu, zachowując ogólny charakter dziecięcej zabawy i fantazji.

Nr 7 *Traumes Wirren* (Wiry snów)

Chaotyczne wiry snów przedstawione są w szybkich grupach szesnastkowych. Takt numer 8 przynosi nagle zatrzymanie, jakby „pęknięcie” w strukturze snu.



Przykład nr 58: R. Schumann: *Fantasiestücke* op. 12, cz. 7, takty 1 - 6, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 50



Przykład nr 59: R. Schumann: *Fantasiestücke* op. 12, cz. 7, takty 7 - 8, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 50

Sekcja B staje się bardziej liryczna, ale napięcie harmoniczne nie zanika.



Przykład nr 60: R. Schumann: *Fantasiestücke* op. 12, cz. 7, takty 63 - 78, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 50

Nr 8 *Ende vom Lied* (Koniec pieśni)

Zamknięcie cyklu jest równocześnie radosne i melancholijne, zgodnie z opisem samego Schumanna.²⁵ Skoki oktawowowe symbolizują motyw weselny, a zmiany tonalne — emocjonalne napięcia.



Przykład nr 61: R. Schumann: *Fantasiestücke* op. 12, cz. 8, takty 1 - 8, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 50



Przykład nr 62: R. Schumann: *Fantasiestücke* op. 12, cz. 8, takty 9 - 13, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 50

Sekcja B przynosi dialog między głosami, a finałowa koda – wyciszenie i nostalgię.



Przykład nr 63: R. Schumann: *Fantasiestücke* op. 12, cz. 8, takty 37 - 41, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 50

²⁵ Schumann napisał do Clary: „Myślę, że w tym momencie, po rozwiązaniu wszystkich trudności, wkraczamy w radosne małżeństwo. Ale pod koniec znów pojawia się ból związany z tęsknotą za Tobą. Tak więc dzwony weselne i pogrzebowe biją jednocześnie”. Listy Roberta Schumanna, red. Karl Storck, Londyn, J. Murray, 1907 r.

Coda.

f Pedal *p* *pp* *ppp*

rit.

rit.

Fine.

R. S. 50.

Przykład nr 64: R. Schumann: *Fantasiestücke* op. 12, cz. 8, takty 85 - 117, Breitkopf & Härtel, 1879. R. S. 50

Rozdział 3 Fryderyk Chopin – idea fantazji w twórczości kompozytora

3.1 Życie i twórczość Fryderyka Chopina

Fryderyk Franciszek Chopin – najwybitniejszy polski kompozytor i pianista – urodził się we wsi Żelazowa Wola w powiecie sochaczewskim. Choć sam kompozytor i jego rodzina podawali datę urodzenia jako 1 marca 1810 roku, akt chrztu z parafii w Brochowie datowany jest na 22 lutego.²⁶ Matka Chopina, Justyna Krzyżanowska, była Polką, natomiast ojciec, Mikołaj Chopin – francuskim emigrantem, nauczycielem i humanistą. Dom rodzinny cechowała atmosfera ciepła, serdeczności i kultury – dla Chopina stał się on na zawsze symbolem spokoju, bezpieczeństwa oraz miłości. W 1811 roku rodzina przeniosła się do Warszawy. Fryderyk rozpoczął komponowanie w wieku siedmiu lat, zaś od ósmego roku życia występował publicznie. Uczył się u Adalberta Żywnego (1756–1842), lecz w zakresie gry na fortepianie w dużej mierze był samoukiem, rozwijając niekonwencjonalne techniki, takie jak na przykład gra kciukiem na czarnych klawiszach.

W wieku 16 lat Chopin rozpoczął studia w Konserwatorium Warszawskim u Józefa Elsnera (1769–1854). W 1829 roku wyjechał na krótko do Austrii. Po powrocie bardziej oddał się kompozycji niż występom, tworząc m.in. dwa koncerty fortepianowe (1829–30). Entuzjastycznie przyjęty przez publiczność, odbył tournée po Europie Środkowej – występował we Wrocławiu, Dreźnie i Pradze w 1830 roku, a następnie w Wiedniu wiosną 1831. Szczególne wrażenie wywarły jego improwizacje oraz nowatorski styl gry. Planowaną trasę przerwał wybuch powstania listopadowego. Kiedy we wrześniu 1831 roku Warszawa upadła, Chopin – zgodnie z tradycyjną interpretacją – zareagował emocjonalnie, komponując *Etiudę c-moll* op. 10 nr 12, znaną jako *Etiuda „Rewolucyjna”*.

Pod koniec 1831 roku Chopin osiadł w Paryżu – wówczas centrum europejskiej kultury muzycznej. Występował tam przed elitarną publicznością, zdobywając uznanie i prestiż. Publikował swoje utwory z wielkim powodzeniem, a z nauczania osiągał znaczne dochody. W środowisku artystycznym zaprzyjaźnił się z wybitnymi twórcami: Giacomo Meyerbeerem (1791–1864), Hectoriem Berliozem (1803–1869), Franzem Lisztem (1811–1886) czy Eugène’em Delacroix (1798–1863). Od 1834 roku jego kompozycje pojawiały się regularnie na łamach „Neue Leipziger Zeitschrift für Musik”, którego redaktorem

²⁶ Biografia Chopina, https://chopin.nifc.pl/en/chopin/etap-zycia/1_fryderyk-franciszek-chopin

był Robert Schumann. To właśnie Schumann określił kiedyś muzykę Chopina słynną metaforą „armaty ukryte w kwiatach”.²⁷

W życiu osobistym Chopin starał się o stabilizację. Trzeci znaczący związek – z pisarką Aurore Dudevant (George Sand) – okazał się najtrwalszy. W 1838 roku para wyjechała na Majorkę wraz z dziećmi Sand. Początkowa fascynacja południowym klimatem ustąpiła wkrótce rozczerowaniu: nieustanne deszcze pogorszyły stan zdrowia Chopina, choć w tych trudnych warunkach skomponował cykl *24 Preludiów* op. 28. Do 1847 roku Chopin i Sand spędzali cztery miesiące każdego roku w posiadłości Nohant – ona pisała powieści, on komponował. Relacja rozpadła się ostatecznie z powodu konfliktów rodzinnych.

Od połowy lat 40. Chopin cierpiał na nasilające się objawy gruźlicy. Jego ostatni publiczny koncert miał miejsce w 1848 roku na rzecz polskich uchodźców. Zmarł 17 października 1849 roku w Paryżu. Podczas pogrzebu zabrzmiał *Marsz żałobny* z *Sonaty b-moll* op. 35 oraz *Requiem* Mozarta. Na jego grobie na cmentarzu Père Lachaise wysypano ziemię z Polski, natomiast serce – zgodnie z życzeniem kompozytora – spoczęło w warszawskim kościele Świętego Krzyża.²⁸

Indywidualny styl Chopina pozostaje jednym z najdoskonalszych ucieleśnień romantyzmu, choć jednocześnie wykracza poza jego kanony. Fortepian stanowi ośrodek jego myślenia muzycznego – niemal wszystkie utwory powstały na ten instrument, nierzadko w towarzystwie kameralnym lub orkiestrowym (w twórczości Chopina znaleźć można dwa koncerty fortepianowe, kilka utworów na fortepian i orkiestrę, kompozycje kameralne oraz 19 pieśni do polskich tekstów). Jego dzieła rozszerzyły techniczne i ekspresyjne możliwości fortepianu; wykonania Chopina uchodziły za wyjątkowo subtelne, pełne niuansów i wyrafinowanej wrażliwości.

Rozwój stylu Chopina przebiegał wieloetapowo i można go podzielić na osiem faz:²⁹

1. Faza postklasyczna, 1817–1823

Powstają trzy pierwsze polonezy (WN 1 - 3). Utrzymane w ramach klasycystycznych modeli muzyki użytkowej, stanowią imitację ówczesnych schematów fakturalnych i formalnych.

²⁷ Robert Schumann, *Muzyka naszych czasów*, tłumaczenie: Ma Jinsong, wydawnictwo Li Jiang Publishing House, Gui Lin, 2013 r.

²⁸ Alan Walker, *Fryderyk Chopin: życie i czasy*, Social Sciences Literature Press, 2022

²⁹ Mieczysław Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, jego twórczość i jej oddźwięk*, Instytut Fryderyka Chopina

2. Faza sentymentalna, 1823–1826

Przypada na lata edukacji licealnej i dalszej nauki gry. Chopin tworzy tańce, ronda, wariacje – utwory jeszcze niedojrzałe, lecz bardziej zróżnicowane fakturalnie, ujawniające pierwsze rysy indywidualności.

3. Faza warszawsko-wiedeńska stylu brillant, 1826–1829

Dominuje wirtuozowska faktura typowa dla modnego stylu brillant, preferowanego przez pianistów-wirtuozów. Ten okres przynosi utwory pełne lekkości, błyskotliwości i ornamentacyjnej swobody, takie jak *Sonata c-moll* op. 4, *Ronda* op. 5 i 14, *Wariacje B-dur* op. 2, *Fantazja na tematy polskie* op. 14 czy *Polonez brillant C-dur* op. 3 na fortepian i wiolonczelę.

4. Wczesna faza romantyczna, 1829–1831

To czas radykalnego przeobrażenia języka muzycznego – Chopin zaczyna wyrażać siebie w sposób głęboko osobisty. Sentymentalność ustępuje czystej liryce, która staje się znakiem rozpoznawczym jego miniatur, a wirtuozeria zyskuje wymiar dramatyczny (*Etiudy* op. 10, *Koncert* op. 11 i op. 21, *Mazurki* op. 7, *Nokturny* op. 9).

5. Paryska odmiana stylu brillant, 1831–1835

Pod wpływem paryskiej mody Chopin wraca do gatunków neowirtuozowskich. Powstają m.in. *Wariacje B-dur* op. 12, *Rondo Es-dur* op. 16, *Grande Valse brillante Es-dur* op. 18, *Bolero C-dur* op. 19 oraz *Andante spianato i Wielki Polonez Es-dur* op. 22. Utwory te mają charakter efektowny, lekki i salonowy, a zarazem rozwijają wirtuozowską fakturę i ornamentykę.

6. Szczytowa faza romantyzmu, 1835–1840

To kulminacja stylu Chopina – okres pełnej dojrzałości artystycznej. Twórczość tego czasu integruje liryzm, dramatyzm, wirtuozerię i sonorystyczną innowacyjność w ramach aż dziesięciu gatunków. Do najważniejszych należą *Sonata b-moll* op. 35, *Scherzo b-moll* op. 31, *Scherzo cis-moll* op. 39, *Nokturny* op. 27.

7. Późny romantyzm, 1841–1845

Chopin dokonuje introspektywnej syntezy własnego języka. Tworzy 27 utworów w 19 opusach, m.in. *Fantazję f-moll* op. 49, *Sonatę h-moll* op. 58, *Balladę A-dur* op. 47, *Balladę f-moll* op. 52, *Scherzo E-dur* op. 54, wielkie polonezy, serię mazurków i nokturnów.

8. Faza postromantyczna, 1846–1849

Otwiera okres eksperymentów zapowiadających estetykę postromantyczną: przyspieszone zmiany harmoniczne, dygresje tonalne, osłabienie funkcji dominującej oraz przesunięcia tonalne zamiast klasycznych modulacji. Twórczość staje się bardziej statyczna, introspektywna, a oznaczenia typu *lento* czy *sostenuto* pojawiają się znacznie częściej. Powstają m.in. nokturny, mazurki i walce op. 62 - 64, pieśń WN 60, *Sonata g-moll* op. 65 na fortepian i wiolonczelę, *Barkarola Fis-dur* op. 60 oraz *Polonez-Fantazja* op. 61.

3.2 Miejsce fantazji w dorobku kompozytora

Jak wspomniano w rozdziale pierwszym, historia fantazji przed Chopinem była niezwykle długa i bogata. Fantazja klasyczno-romantyczna przejęła i rozwinęła wiele wcześniejszych technik strukturalnych, zachowując pewien stopień swobody formalnej, a jednocześnie przekształcając i poszerzając swoją funkcję. Dzięki temu ukształtował się gatunek wyjątkowo różnorodny i chłonny. W praktyce kompozytorskiej Chopina pojawiają się co najmniej trzy rodzaje fantazji: fantazja na tematy ludowe, fantazja na tematy operowe oraz fantazja „wolna”.

W ciągu życia Chopin skomponował trzy utwory fortepianowe, którym nadał tytuł „fantazji”. Pierwszym z nich jest *Fantazja na tematy polskie A-dur* op. 13 na fortepian i orkiestrę (1828), znana również jako *Fantazja Brillante* op. 13. To właśnie w tym dziele po raz pierwszy pojawia się element narodowy – później tak istotny dla Chopina – choć tutaj jeszcze w ujęciu wyrażnie sentymentalnym. Kompozytor sięgnął po trzy motywy zaczerpnięte z polskiej tradycji muzycznej: melodię romansu o Laurze i Filonie, dumkę przypisywaną Kurpińskiemu (choć zdradzającą ludowe pochodzenie), oraz kujawiaka o wyrażnie tanecznym charakterze. Zostały one ujęte w formę wariacyjną i poprzedzone rozbudowaną introdukcją. Te trzy melodie wzajemnie się dopełniają, tworząc spójną i autentycznie „narodową” całość, która nadaje utworowi wyrazistą dramaturgię oraz wyodrębnioną strukturę formalną.

Wprowadzenie w tempie *Largo ma non troppo* nie tylko zapowiada narodziny chopinowskich nokturnów, lecz również antycypuje adagia z obu koncertów fortepianowych. Już tutaj ujawnia się fantastyczny, swobodny tok narracji - oscylującej pomiędzy snem, kontemplacją a liryczną zadumą.

Drugim rodzajem fantazji, niezwykle popularnym w Paryżu, była fantazja na tematy operowe. Chopin sam podjął taką próbę, pisząc *Grand Duo concertant* na tematy z opery *Robert le Diable*; utwór ten ma charakter potpourri, typowy dla ówczesnej praktyki pianistycznej.

Z kolei *Fantazja-Impromptu cis-moll* [op. 66] (WN 46), skomponowana w pierwszych latach pobytu Chopina w Paryżu (1834), należy do kategorii fantazji „wolnych”. Kompozytor nie przeznaczył tego utworu do druku; opublikowany został dopiero pośmiertnie przez Juliana Fontanę w 1855 roku jako op. 66 i - jak wiadomo - zyskał niezwykłą, wręcz ponadczasową popularność.

Jednak to dwa późniejsze dzieła najpełniej uosabiają istotę i ducha gatunku fantazji: *Fantazja f-moll* op. 49 (1841) oraz *Polonez-Fantazja As-dur* op. 61 (1846). Są to utwory, w których Chopin osiągnął najwyższy stopień syntezy formy, narracji i poetyckiej swobody, wynosząc gatunek fantazji na poziom dotąd niespotykany.

3.3 Analiza wybranych dzieł

3.3.1 *Fantazja f-moll* op. 49

Fantazja f-moll op. 49 powstała w szczytowym okresie twórczości Chopina, w fazie refleksyjnej syntezy i stanowi dzieło bezdyskusyjnie przynależne do gatunku fantazji. Jest jednym z najbardziej niezwykłych utworów kompozytora, w którym Chopin świadomie nawiązuje do tradycji swobodnej fantazji, pielęgnowanej wcześniej przez Mozarta, Schuberta i Schumanna. Przez kolejne pokolenia badaczy utwór ten był oceniany wyjątkowo wysoko. W książce *Interpretation of tragic content in Chopin's music* chińskiego muzykologa Yu Runyanga podkreślono, że „fantazja ta jest rzadkością zarówno pod względem treści duchowo-emocjonalnej, jak i technicznych aspektów ekspresji artystycznej”.³⁰

³⁰ Yu Runyang, *Interpretation of Tragic Content in Chopin's Music*, Shanghai Conservatory of Music Press, 1998

Fryderyk Niecks określił ją jako „arcydzieło stworzone z mocą i pasją”,³¹ natomiast Ludwik Bronarski uznał ją za „jedno z najwspanialszych dzieł w całej literaturze fortepianowej”.³²

Jednocześnie utwór ten od lat budzi liczne interpretacje dotyczące fantastyczności jego narracji. Niektórzy badacze twierdzą, że utwór ma raczej charakter pieśni narracyjnej, ponieważ dramaturgia, rozumiana niemal fabularnie, przeważa nad tradycyjnym idiomem fantazji. Leichtentritt opisywał konstrukcję *Fantazji* jako „niejasną”, charakteryzującą się „brakiem logiki i ciągłości”, inni zaś widzieli w niej „ciąg dezorientujących obrazów”, „przedstawionych z wielką euforią” i „przemykających przed wyobraźnią słuchacza z szaloną prędkością”. Poniższa analiza formy, motywiki, kształtowania melodii oraz zmienności tempa ma na celu ukazanie, w jaki sposób *Fantazja* op. 49 dziedziczy i przetwarza wcześniejsze rozwiązania gatunku oraz w jaki sposób wciela w życie ideę fantastyczności.

W procesie twórczym Chopin przywiązywał ogromną wagę do doboru tonacji, świadomy tego, że każda z nich niesie określony afekt i barwę emocjonalną. Tonacja f-moll, wybrana jako tonalna oś dzieła, posiada wyjątkowo tragiczną aurę. Glenn Gould żartobliwie stwierdził, że gdyby mógł „stać się tonacją”, byłby f-moll, ponieważ „jest ona raczej ponura, sytuująca się pomiędzy złożoną a stabilną, pomiędzy prawą a lubieżną, pomiędzy szarością a intensywnym nasyceniem;”³³ niesie w sobie pewną niejednoznaczność”. Hermann von Helmholtz określał ją jako wstrząsającą i melancholijną, natomiast Christian Friedrich Schubart wiązał z nią „głęboką depresję, żalobną lamentację, jęki nieszczęścia i tęsknotę za grobem”.

W muzyce zachodniej f-moll było często wykorzystywane jako przestrzeń dla emocji dramatycznych i tragicznych. Wystarczy wspomnieć *Sonatę fortepianową f-moll* op. 57, *Uwerturę Egmont* op. 84, *Kwartet smyczkowy* op. 95 L. van Beethovena, *IV Symfonię* P. Czajkowskiego op. 36, *III Sonatę fortepianową* op. 14 R. Schumanna, *III Sonatę* op. 5 J. Brahmsa, a także liczne utwory Chopina: *Balladę* op. 52, *Nokturn* op. 55 nr 1, *Preludium* op. 28 nr 18, późne mazurki, *II Koncert fortepianowy* op. 21. W podobnym idiomie utrzymane jest również *Funérailles* F. Liszta czy *Fantazja f-moll* D. 940 Schuberta na cztery ręce. Co znamienne, obie fantazje – Chopina i Schuberta – rozpoczynają się gestem opadającej kwarty F - C.

³¹ Niecks F., Fryderyk Chopin jako człowiek i muzyk. Londyn, 1880

³² F. Chopin, *Fantazja f-moll* op. 49, <https://chopin.nifc.pl/en/chopin/kompozycja/112>

³³ Cathering Meng, *Dzisiejsza noc*, Apostrophe Books, 2007

Podobnie jak w analizowanej w pierwszym rozdziale *Fantazji chromatycznej* Bacha, Chopin wprowadza w części recytatywnej liczne opadające sekundy małe, czyli klasyczny „motyw westchnienia”, kojarzony z afektem żalu i tragizmu. W basie pojawia się konsekwencja opadających kwart, kreująca ciemną kolorystykę i poczucie nieustannego opadania, pozbawionego wyraźnego celu. Zwieńczeniem tego gestu jest ostateczne „westchnienie” w postaci małej sekundy, zatrzymujące muzykę na dominantowym C. Dwutaktowy unisono obu rąk brzmi jak dramatyczne pytanie, na które odpowiedź pojawia się dopiero w kolejnej fazie utworu, gdy w wysokim rejestrze pojawiają się opadające sekundy G–F oraz Des–C (t. 4–5), potwierdzające akord toniczny.



Przykład nr 65: F. Chopin: *Fantazja f-moll* op. 49, takty 1–5, wydanie PWM, 1992.

Tworząc *Fantazję f-moll*, Chopin udoskonalił dotychczasowe rozwiązania dotyczące tonalności i harmonii. Szczególne znaczenie zyskuje u niego wykorzystanie interwału tercji jako podstawy przejść tonalnych - rozwiązania charakterystycznego dla jego dojrzałego stylu i świadczącego o niezwykle wysublimowanym wyczuciu barwy harmoniczej.

Struktura	Takty	Tonacja
<i>Wprowadzenie</i>		
Marsz I	1–20	f-moll
Marsz II	21-42	F-dur
<i>I: Ekspozycja</i>		
	43-67	f-As-c-Es-G-B-Des-f

Temat początkowy	68-76	f-moll
Motyw uzupełniający	77-84	As-dur
Temat kontrastujący	93-99	c-moll-Es-dur
Temat kulminacyjny	99-126	Es-dur
Motyw końcowy	127-142	Es-dur
II: Nagłe zakończenie		
Temat początkowy	155-163	c-moll-es-moll
Temat uzupełniający	164-171	Ges-dur
Objawienie	199-222	B-dur
III: Kulminacja		
Temat początkowy	235-243	b-moll
Temat uzupełniający	244-251	D-dur
Temat kontrastujący	260-263	f-moll
Temat kulminacyjny	264-293	A-dur
Motyw końcowy	294-309	A-dur
Zakończenie	322-332	As-dur

Na podstawie tej struktury tonalnej można zauważyć, że choć całość utworu opiera się na tonacji f-moll, w rzeczywistości stosunkowo niewiele fragmentów pozostaje w niej na dłużej. Podwójna organizacja tonalna łączy kadencje oparte na relacjach kwartowo-kwintowych z sekwencjami opartymi na tercjach. Właśnie ten drugi element wprowadza zjawisko tonalnego dualizmu: nie tylko prowadzi do przejścia od początkowej, „elegijnej” tonacji f-moll do „triumfalnej” tonacji A-dur, lecz także ujawnia w toku utworu konsekwentną tendencję modulacyjną – przechodzenie z tonacji molowych do ich odpowiedników durowych.

Utwór rozwija się zatem przede wszystkim w przestrzeni tonalnych relacji tercjowych. Rozpoczyna się tragiczną i kontemplacyjną frazą o opadającej linii, a kończy w błyskotliwej, świetlistej tonacji As-dur. Modulacje między pokrewnymi tonacjami durowymi i molowymi kreują silny kontrast światła i cienia, nadając muzyce charakter narracyjny o wyraźnych fazach: trudność – zwycięstwo – trudność – triumf. Wzbogaca to koloryt melodyczny i harmoniczny oraz wzmacnia dramaturgię całości.

Struktura narracyjna *Fantazji* Chopina cechuje się ciągłą grą pomiędzy skomponowanymi, wyraźnie określonymi sekcjami tematycznymi a fragmentami quasi-improwizowanymi o charakterze figuralnym. Improwizacyjność jest jedną

z najstarszych i najbardziej rozpoznawalnych cech gatunku fantazji, a dzieło Chopina w pełni tę tradycję podtrzymuje. Sam kompozytor słynął przecież z niezwyklej wirtuozerii i wyjątkowych umiejętności improwizacyjnych.

W całym utworze dominuje faktura triolowa, oparta na naturalnych dla pianisty arpeggiach akordowych, stopniowo wspinających się po klawiaturze; częste fermaty wywołują wrażenie pianisty zatrzymującego się, jakby planującego kolejny zwrot narracyjny. W epoce Chopina improwizowane preludia o podobnym charakterze służyły często jako wprowadzenia do właściwych utworów, dlatego można uznać, że także tutaj pełnią funkcję zapowiadającą większą strukturę muzyczną. Taki model fakturalny jest zresztą typowy dla klasycznych fantazji fortepianowych – wystarczy wspomnieć o *Fantazji d-moll* KV. 397 W. A. Mozarta.



Przykład nr 66: W. A. Mozart: *Fantazja d-moll*, K. 397, takty 1–3, G. Henle Verlag, 1955

Fragmenty improwizacyjne ukazują nie tylko pianistyczną wirtuozerię Chopina, lecz także pełnią istotną funkcję konstrukcyjną – są spoiwem łączącym różne idee muzyczne i prowadzącym słuchacza do głównych tematów utworu. Na przykład odcinek z taktów 43–67 spaja marszowe wprowadzenie z pierwszym tematem w tonacji f-moll. Sekcja ta stopniowo przyspiesza dzięki oznaczeniu *poco a poco doppio movimento* i wykorzystuje imitacyjne sekwencje w kilku parach pokrewnych tonacji. Progresja harmoniczna prowadzi od c-moll przez E-dur do g-moll, omijając utrzymywaną nutę dominantową i zatrzymując się na dominancie B-dur (B-D-F-As) w taktach 50–53, co tworzy narastające napięcie i poczucie oczekiwania. W takcie 60 obie ręce poruszają się w przeciwnych kierunkach, a opadający motyw kwintowy lewej ręki (F–A–G) wyznacza fundament dla błyskotliwych przebiegów prawej ręki, wspólnie tworząc dynamiczną kulminację. Następnie poprzez chromatyczny spadek linia główna prowadzi do tematu *agitato*.



Przykład nr 67: F. Chopin: *Fantazja f-moll* op. 49, takty 47–53, wydanie PWM, 1992.

Kolejne sekwencje – w taktach 85–88 oraz 89–92 – łączą materiał uzupełniający z tematem kontrastującym, wykorzystując zmniejszone akordy septymowe do płynnej modulacji z As-dur do c-moll.





Przykład nr 68: F. Chopin: *Fantazja f-moll* op. 49, takty 85–93, wydanie PWM, 1992.

W taktach 143–155 pojawia się kadencja łącząca pierwsze powtórzenie tematu finałowego z tematem początkowym w nowej tonacji, zachowując marszowy charakter. Czterokrotne wzniesienia pasażowe przedstawiają, w identycznej fakturze, serię efektownych wspięć. Z punktu widzenia organizacji tonalnej cztery fazy tej sekwencji tworzą układ prezentacja – konflikt – rozwiązanie, oparty na konsekwentnym następstwie: akord dominantowy septymowy z A w basie → akord zmniejszony septymowy oparty na A → akord dominantowy septymowy z As jako tonem podstawowym. Rozwiązanie to ukazuje kunszt Chopina w konsekwentnym rozwijaniu jednej faktury przy jednoczesnym uzyskiwaniu logicznych następstw harmoniczych.



Przykład nr 69: F. Chopin: *Fantazja f-moll* op. 49, takty 142–147, wydanie PWM, 1992.

Od taktu 179 do 198 fragment improwizacyjny przeprowadza narrację od poprzedniej, energicznej fazy do najbardziej spokojnego, onirycznego i delikatnego epizodu w całym utworze. W tej sekcji emocjonalne napięcie stopniowo zanika. Takty 180–181 i 182–183

mają charakter dialogowy: frazy odpowiadają sobie w różnych rejestrach przy zachowaniu tej samej tonacji. Następnie harmonia zderza jasne E-dur z ponurym e-moll (takty 184–187), tworząc wyraźny kontrast brzmieniowy. Od taktu 188 wznoszące się arpeggia prawej ręki nie dążą do kulminacji, lecz stopniowo gasną, jakby oddalały się aż do zupełnego wyciszenia.



Przykład nr 70: F. Chopin: *Fantazja f-moll* op. 49, takty 179–190, wydanie PWM, 1992.

Po zakończeniu epizodu onirycznego muzyka powraca do „rzeczywistości” za pomocą kadencji podobnej do tej z taktów 143–155, przygotowując ostateczne powtórzenie tematu początkowego. Takty 310–309 (zapisane retrospektywnie) łączą marszowy temat finałowy z *Adagio sostenuto*, w którym na moment powraca motyw epizodyczny. W takcie 321 pojawia się swobodny, bezmierny fragment, gdzie prawa ręka wykonuje trzy wznoszące się frazy prowadzące do kulminacji w *Allegro assai* i zamknięcia utworu.



Przykład nr 71: F. Chopin: Fantazja f-moll op. 49, takty 316–323, wydanie PWM, 1992.

Formę dzieła można interpretować na wielu poziomach – zarówno na poziomie języka muzycznego i jego pierwotnie ukształtowanych elementów, jak i na poziomie całościowej architektury utworu jako autonomicznej wypowiedzi muzycznej. U Chopina forma nigdy nie jest schematyczna, ale też nie jest przypadkowa; jej pozorna swoboda wynika z rygorystycznej logiki rozwijania materiału oraz z napięć między tematami, składnią muzyczną i krzywą dramatycznej intensywności.

Fantazja rozpoczyna się „marszem pogrzebowym” – nazwijmy go tematem A – który nigdy nie powraca. Zawiera on dwa główne segmenty: pierwszy marsz (takty 1–20) w tonacji f-moll oraz drugi marsz (takty 21–36), w którym dominuje F-dur. Krótka *kołeta* w taktach 37–42 powraca do f-moll. Co istotne, część ta zaskakująco niewiele ma wspólnego z funkcją „wprowadzenia”, jaką teoretycznie pełni. Marsze pogrzebowe kojarzą się bowiem z finalnością, a nie z otwieraniem narracji. Znane XIX-wieczne precedensy – marsz z *Symfonii „Eroica”* Beethovena czy marsz żałobny (*Maestoso andante, marcia funebre sulla morte d'un eroe*) z *Sonaty* op. 26 – były Chopinowi doskonale znane, podobnie jak ich rola

dramaturgiczna. W przypadku *Fantazji f-moll* op. 49 marsz otwierający utrzymany jest w surowym rytmie punktowanym i jednostajnym pulsie, z zamkniętą organizacją tonalną i licznymi autentycznymi kadencjami.



Przykład nr 72: F. Chopin: *Fantazja f-moll* op. 49, takty 21–24, wydanie PWM, 1992.

Pod względem koncepcyjnym rondo jest stosunkowo proste: forma składa się z powracającego refrenu A, przeplatanego epizodami kontrastującymi (b, c itd.). Typowe układy to ABACAB czy ABACABA.



Oczywiście w tej fantazji Chopin nie trzymał się ściśle tradycyjnego schematu formy rondo, jednak w strukturze poszczególnych odcinków można dostrzec wyraźne ślady tego modelu. Jeśli uznamy takty 68–92 za sekcję A, to jej powtórzenia pojawiają się następnie dwukrotnie w odmiennych tonacjach: A1 (takty 155–179) oraz finalne A2 (takty 235–259). Analogicznie, odpowiednikiem epizodu B (takty 93–154) jest B1 (takty 260–319). Natomiast takty 180–234 można postrzegać jako epizod C, wprowadzający zupełnie nowy materiał. Odzwierciedlenie formy sonatowej widać zaś w powrocie tonacji f-moll w odcinku B1. Choć sekcja A nie wraca ostatecznie, sam ten zabieg pozwala stwierdzić, że Chopin świadomie wykorzystał elementy formy rondowej.

f-moll:



Przykład nr 73: F. Chopin: *Fantazja f-moll* op. 49, takty 67-68, wydanie PWM, 1992.

c-moll:



Przykład nr 74: F. Chopin: *Fantazja f-moll* op. 49, takty 155-157, wydanie PWM, 1992.

b-moll:



Przykład nr 75: F. Chopin: *Fantazja f-moll* op. 49, takty 235-237, wydanie PWM, 1992.

Jeśli natomiast przeanalizujemy *Fantazję* z perspektywy formy sonatowej, wówczas ekspozycja obejmuje takty 68–143, zawierając dwa kontrastujące tematy oraz temat finałowy.

The image shows a musical score for the song "L'Espresso" by Francesco De Gregori. The score is written for guitar and piano. The guitar part is in the upper system, and the piano part is in the lower system. The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "agitato" and "cresc.". The guitar part starts with a treble clef and a key signature of two flats. The piano part starts with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of two flats. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "agitato" and "cresc.". The guitar part is marked "agitato" and the piano part is marked "cresc.". The score is numbered 70.

Motywy uzupełniający:

65

Motyw kontrastujący:



Przykład nr 78: F. Chopin: *Fantazja f-moll* op. 49, takty 93-96, wydanie PWM, 1992.

Temat kulminacyjny:



Przykład nr 79: F. Chopin: *Fantazja f-moll* op. 49, takty 109-116, wydanie PWM, 1992.

Temat końcowy:



Przykład nr 80: F. Chopin: *Fantazja f-moll* op. 49, takty 127-136, wydanie PWM, 1992.

Od taktu 180 improwizowany materiał przechodzi od tonacji Es-dur przez es-moll do Ges-dur; w ujęciu cyklicznym można uznać, że w tym miejscu rozpoczyna się trzecia rotacja. Jednak muzyka wprowadzona w takcie 199 komplikuje to założenie. Tempo zwalnia do *Lento sostenuto*, metrum dwudzielne ustępuje płynnemu 3/4, a pojawiający się chorał w tonacji H-dur (enharmoniczne bIII w As) wprowadza nastrój niemal kontemplacyjnego spokoju.



Przykład nr 81: F. Chopin: *Fantazja f-moll* op. 49, takty 179–190, wydanie PWM, 1992.

Ta środkowa część w tonacji H-dur, nawiązująca do toposu chorałowego, pojawia się również w późniejszej *Polonezie-Fantazji* op. 61, kolejnym utworze o tonice As-dur.



Przykład nr 82: F. Chopin: *Fantazja f-moll* op. 49, takty 199–209, wydanie PWM, 1992.



Przykład nr 83: F. Chopin: *Polonez-Fantazja As-dur* op. 61, takty 152–159, Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina, Seria A, Vol.VI. PWM, 1995.

Ze względu na odmienne metrum, tempo, fakturę i charakter, a także znaczne oddalenie tonalne, wszystko w tym fragmencie zdaje się celowo skonstruowane tak, by słuchacz miał poczucie maksymalnego „oddalenia od domu”. Telos, który w ekspozycji osiągnął niemal nieznosne napięcie, zostaje tu całkowicie zawieszony. Biorąc pod uwagę, że ten odcinek nigdy nie powraca w dalszym toku utworu (poza krótką reminiscencją w taktach 320–321), można by pokusić się, aby uznać *Fantazję* za strukturę trójdzielną, w której chorał pełni funkcję kontrastującej części środkowej. Jednocześnie jednak *Lento sostenuto* wzmacnia psychologiczną trajektorię formy sonatowej: potęguje wrażenie oddalenia od ekspozycji, a przy tym subtelnie nawiązuje do materiału wcześniejszego (elementy chorałowe pojawiały się już we wstępie).

W takcie 235 powracamy do tematu początkowego, tym razem w szczególnie mrocznym brzmieniu tonacji b-moll. Zgodnie z logiką rotacji od taktu 244 słyszymy temat uzupełniający w Des-dur; kontrastujący temat pojawia się od taktu 260, zaczynając w f-moll, a następnie przechodząc do As-dur. Już tu widać, że całość materiału od tematu początkowego jest niemal dosłowną transpozycją pierwszej rotacji o kwintę w górę (lub kwartę w dół). Kontynuacją jest temat kulminacyjny, słyszalny od taktu 276 w tonice As-dur – tej samej, która wyznacza tonację finałową *Fantazji* – a także temat zamykający w taktach 294–310.

Z perspektywy formalnej mamy więc do czynienia nie tylko z trzecią rotacją, lecz także z pełną reprzyzą sonatową: cały materiał z ekspozycji powraca, przy czym – zgodnie z zasadą formy sonatowej – moduły drugorzędne i zamykające, pierwotnie utrzymane w c-moll i Es-dur, pojawiają się teraz w tonacjach podstawowych: f-moll oraz, przede wszystkim, As-dur.

Po tym prowadzeni jesteśmy logicznie do partii kody, rozpoczynającej się w takcie 310. Zstępujące skale chromatyczne w sekstach prowadzą do reminiscencji tematu *Lento sostenuto* w takcie 320, transponowanej do As-dur, lecz zachowującej wolne tempo oraz potrójne metrum.

Tak więc takty 310–321 – pojawiające się pierwotnie na początku rozwinięcia – mogą pełnić funkcję krótkiej, czwartej rotacji. Można to również odczytywać jako świadome nawiązanie do praktyki klasycznych form sonatowych, w których powtórzenie rozwinięcia i reprzyzy było zabiegiem niekiedy stosowanym.



Przykład nr 84: F. Chopin: *Fantazja f-moll* op. 49, takty 319–324, Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina, Seria A, Vol. XI. PWM, 1992.

Analogiczna „falszywa powtórka” pojawia się w pierwszej części *Sonaty „Patetycznej”* L. van Beethovena, gdzie fragment wstępnego *Grave*, ponownie przywołany na początku rozwinięcia, powraca w kodzie.



Przykład nr 85: L. van. Beethoven: *Sonata fortepianowa c-moll* op. 13, 1. część, takty 288–303, G. Henle Verlag.

Chopin czerpał materiał improwizacyjny przede wszystkim z pieśni narodowych – od historycznych po najnowsze pieśni powstańcze – zarówno w latach młodości, jak i w okresie dojrzałym. Eustachy Marylski wspomina, że młody Chopin improwizował w szkole prowadzonej przez jego ojca na tematy Śpiewów historycznych Niemcewicza. Ponad dekadę później powtórzył ten gest w Paryżu w obecności samego Niemcewicza. Ferenc Liszt odnotował to w swojej książce o Chopinie, a o improwizacjach na tematy narodowe pisali także Bohdan Zaleski, Eustachy Januszkiewicz czy hrabia Józef Krasiński. „Kronika Emigracji Polskiej” zamieściła relację z jednego z wieczorów u księcia Czartoryskiego, podczas którego Chopin „improwizował uroczę fantazje na temat polskich melodii”. Wspomnienia te jednoznacznie wskazują, że *Fantazja f-moll* może stanowić odzwierciedlenie tej praktyki improwizacyjnej. Melodyczny idiom głównych tematów zdradza pokrewieństwo z pieśniami powstańczymi.³⁴

Goldberg wysunął inną interpretację dramatycznego potencjału utworu, wskazując na możliwe nawiązanie do pieśni Karola Kurpińskiego „Litwinka” („Pieśń legionistów litewskich”, 1831), napisanej w atmosferze powstania listopadowego i utrzymanej w stylistyce żołnierskiego marsza. Ukazała się ona w kilku śpiewnikach, m.in. w „Pieśniach Rewolucji Polskiej” z 29 listopada roku 1830 (Paryż 1832, Wojciech Sowiński) oraz w analogicznym zbiorze wydanym w Lipsku rok później (Felix Biliński). Richard Wagner zacytował kilka jej fraz w swojej uwerturze „Polonia”. Zbieżność jest szczególnie zauważalna w drugiej części wprowadzenia do Fantazji, choć jej charakter bliżej przypomina reminiscencję niż triumfalny gest.



Przykład nr 86: F. Chopin: *Fantazja f-moll* op. 49, takty 1–4, Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina, Seria A, Vol. XI. PWM, 1992.

³⁴ Mieczysław Tomaszewski, Cykl programów zatytułowany „Dzieła wszystkie Fryderyka Chopina”, <https://chopin.nifc.pl/en/chopin/kompozycja/112>

Utwór łączy wyraźny rytm poloneza z improwizacyjnym duchem przypominającym *Fantazję f-moll* op. 49, korzystając z introdukcji oraz powolnej części środkowej. Jeffrey Kallberg trafnie wyjaśnia tę syntezę: „Podobieństwo między fantazją a polskim tańcem polega na tym, że oba zawierają pewną proporcję introdukcji i lirycznych części środkowych. Włączenie materiału tańca polskiego do formy fantazji jest najbardziej odpowiednim wyborem”.³⁶ W porównaniu z innymi tańcami polskimi utwór pozbawiony jest ostro zarysowanych kontrastów obrazów muzycznych; dzięki swobodnemu rozwojowi i rozciągnięciu formy struktura staje się złożona i miejscami zbliża się do formy sonatowej. Improwizacyjna ekspresja zaciera granice samego poloneza, tworząc napięcie między heroicznym tematem zasadniczym a melancholijną, „nokturniczną” fantazją melodii – tak powstaje gatunkowy hybrydowy styl, zapewniający słuchaczowi nowe doświadczenia estetyczne.

Analogicznie do innych „hybrydowych” projektów Chopina, w *Polonezie-Fantazji* zastosowano kombinację zasad formalnych: utrzymując ramy formy trójdzielnej, kompozytor integruje elementy formy sonatowej, techniki wariacyjne oraz cechy ronda, przekraczając tradycyjne ograniczenia i zwiększając pojemność formalną utworu. Jak zauważa Zhao Xiaosheng w *The Way of Piano Performance (Sposób wykonywania utworów fortepianowych)*, „Chopin nie był ograniczony ustalonymi formami i restrykcjami. Zintegrował różne zasady organizacyjne różnych struktur, ale nigdy nie tworzył prostych powtórzeń”.³⁷

Schemat struktury (odczyt sonatowy):

Wprowadzenie: takty 1–23

Ekspozycja: takty 24–115

Rozwinięcie: takty 116–213

Rekapitulacja + koda: takty 214–228

A. Solovtsov w książce *Kompozycje Chopina* podkreśla różnorodność melodii jako ważną cechę stylu Chopina:³⁸ w technice wariacyjnej zmiany tematu obejmują harmoniczne, melodyczne, tonalne, fakturalne, kontrapunktowe i barwowe przekształcenia. W *Polonezie-Fantazji* wariacyjne przekształcenia są wyraźnie zastosowane.

³⁶ Mieczysław Tomaszewski, cykl audycji „Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie”, <https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/kompozycja/129>

³⁷ Zhao Xiaosheng, *The way of Piano Performance*, Shanghai Music Publishing House, 2007

³⁸ A. Solovtsov, Frédéric Chopin, Music Publishing House, 1964

Prezentacja tematu *Poloneza*:



Przykład nr 88: F. Chopin: *Polonez-Fantazja As-dur* op. 61, takty 24-31, Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina, Seria A, Vol.VI. PWM, 1995.

Wariacja I: takty 94–101 – Chopin stosuje płynną fakturę triolową w linii basu, co powoduje, że temat zyskuje liryzm i pieśniową jakość przy jednoczesnym wzroście wewnętrznego impetu.



Przykład nr 89: F. Chopin: *Polonez-Fantazja As-dur* op. 61, takty 92–97, Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina, Seria A, Vol.VI. PWM, 1995.

Wariacja II: takty 108–115 – fraza wykorzystuje wariację harmoniczną (a-moll), przy czym triolowa faktura basu ogranicza śpiewność i potęguje napięcie. Rytmiczne akcenty i synkopowania w głosie melodycznym wzbogacają harmonię i napędzają utwór ku kulminacji.



Przykład nr 90: F. Chopin: *Polonez-Fantazja As-dur* op. 61, takty 108-113, Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina, Seria A, Vol.VI. PWM, 1995.

Wariacja III: takty 242–249 — pojawiając się w kodzie jako ostatnie wystąpienie tematu, ta wariacja wykorzystuje akordy blokowe w prawej ręce i oktawy w lewej, przywracając polonezowi jego heroiczną, triumfalną skalę.



Przykład nr 91: F. Chopin: *Polonez-Fantazja As-dur* op. 61, takty 242-247, Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina, Seria A, Vol.VI. PWM, 1995.

Choć metryczna regularność jest zasadą w kompozycjach tanecznych, Chopin często ją zawieszał lub modyfikował: w utworze występują sekcje niemetryczne, polimetryczne

zjawiska oraz stała gra między metrycznym pulsem a motywami rytmicznymi, co w praktyce wykonawczej łączy się z zastosowaniem tempo *rubato*.

Pierwsze osiem taktów introdukcji oddaje w skrócie „fantastyczny” sposób myślenia utworu: fermaty i fragmenty pozbawione wyraźnej linii taktowej potęgują improwizacyjny, wahania-nastrojowy charakter. Seria dźwięków pozostawionych do wybrzmienia sygnalizuje poszukiwanie właściwego tonu, motywu i rytmu, wprowadzając momenty refleksji.

Wspomnieć trzeba dwa interesujące punkty: po pierwsze, dwa akordy rozpoczynające niektóre grupy wprowadzenia tworzą motyw „westchnienia” w postaci opadającego interwału kwartowego w linii melodycznej – As–Es / Ges–Des / Fes–Ces oraz Es–B / Des–As. Ten motyw koresponduje z początkiem wprowadzenia *Fantazji* op. 49 i ma uroczysty, podniosły nacisk, jakby ewoluowała epopeja.

Polonaise-Fantaisie A Madame A. Veyret op. 61

All.
gro-maestoso

The image shows the first seven measures of the introduction to Chopin's Polonaise-Fantaisie, Op. 61. The tempo is marked 'All. gro-maestoso'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is written for piano. Red boxes highlight four specific chords: in measure 1 (As-Es), measure 2 (Ges-Des), measure 5 (Fes-Ces), and measure 6 (Es-B). These chords form a descending quart interval in the melody, known as the 'sigh' motif. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo), and a fermata over the final measure (measure 7).

Przykład nr 92: F. Chopin: *Polonez-Fantazja As-dur* op. 61, takty 1–7, Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina, Seria A, Vol.VI. PWM, 1995.



Przykład nr 93: F. Chopin: *Fantazja f-moll* op. 49, takty 1–4, Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina, Seria A, Vol. XI. PWM, 1992.

Drugi element to wznoszący się monofoniczny wzór, analogiczny do triolowej improwizacji i kadencji w *Fantazji f-moll* op. 49: dzięki swobodnemu rytmowi uzyskuje on efekt przedłużenia i stymuluje wyobraźnię. Zastosowanie pedału jest tu pomysłowe – trzymanie tonalnego akordu bazowego z „marzycielskimi” dźwiękami nieharmonicznymi, a także zrezygnowanie z pełnej dezintegracji pedału na końcu, tworzy mglistą, momentami preimpresjonistyczną barwę, o której pisał Gerald Abraham jako o „mglistych, niemal impresjonistycznych efektach pedału”.

Ornamentyka w języku Chopina nie jest jedynie technicznym popisem, lecz istotnym środkiem ekspresji. Nadaje się charakter emocjonalny i swobodę frazowania: dwa ornamenty w taktach 123–127 wykazują improwizacyjny charakter, łącząc odległe interwały i wprowadzając elastyczność interpretacyjną w obrębie precyzyjnej rytmiki.

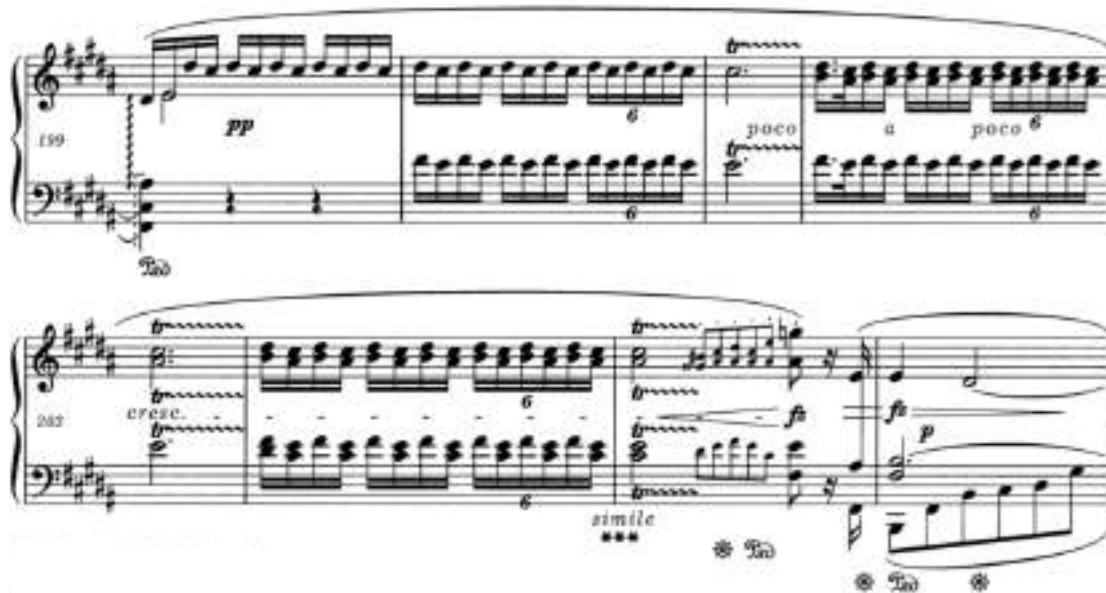


Przykład nr 94: F. Chopin: *Polonez-Fantazja As-dur* op. 61, takty 122–125, Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina, Seria A, Vol. VI. PWM, 1995.



Przykład nr 95: F. Chopin: *Polonez-Fantazja As-dur op. 61*, takty 126–127, Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina, Seria A, Vol. VI. PWM, 1995.

W taktach 199–205 Chopin stopniowo buduje napięcie przygotowujące dominantę przed reprzyzą za pomocą warstwującego się użycia tryli: najpierw pojedynczy tryl obiema rękami, następnie dodanie trzeciego trylu prawą ręką, a na końcu dołączenie trzeciego trylu lewą ręką – mechanizm ten potęguje oczekiwanie na rozwiązanie harmonijne w H-dur.



Przykład nr 96: F. Chopin: *Polonez-Fantazja As-dur op. 61*, takty 199–206, Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina, Seria A, Vol. VI. PWM, 1995.

Jedną z cech „ostatniego stylu” było nasilone użycie chromatyki. W taktach 128–144 Chopin stosuje gęste chromatyczne przejścia prowadzące ku kulminacji poprzedzającej część środkową, zaciera to jednoznaczne odczucie tonacji i potęguje dramatyczność. W części *poco più lento*, w progresjach harmoniczných taktów 164–167 i 176–181, chromatyka umożliwia płynne modulacje i poszerza przestrzeń tonalną, zwiększając tajemniczość środkowego odcinka. W taktach 187–196 pierwsza nuta basu w akompaniamencie tworzy ukrytą linię melodyczną poprzez półtonowe opadanie, zestawioną z wznoszącą się melodią prawej ręki — zabieg ten podkreśla napięcie i zapowiada zakończenie fragmentu.

W kontekście porównania z op. 49: podczas gdy *Fantazja f-moll* wykorzystuje motywy patriotyczne i reminiscencje pieśni powstańczych w sposób pośredni, wyraźny rytm poloneza w op. 61 bardziej bezpośrednio manifestuje narodowy charakter muzyki Chopina. Gatunki taneczne – polonez, mazurek, kujawiak – w jego twórczości pełniły rolę nośników tożsamości narodowej; w Polonezie-Fantazji polonez jako forma dostarcza zewnętrznego, rytmicznego szkieletu, podczas gdy fantastyczny wymiar dotyczy warstwy wewnętrznej – liryzmu, refleksji i fantazji.

Przeplatanie się „czystego” poloneza z fantastycznym śpiewem powoduje, że utwór równocześnie eksponuje napięcie zewnętrzne i refleksję wewnętrzną. Monumentalne akordy końcowe nadają polonezowi charakter heroiczny i triumfalny, akcentując patriotyczne przesłanie i prowadząc do afirmującego zakończenia. Choć pojawiają się fragmenty melancholijne i oniryczne, główny motyw zachowuje rytmiczną stałość poloneza. Przykładowo w taktach 181–198 melodia prawej ręki prowadzona jest wielowarstwowo, ma narracyjny język i sugeruje burzliwe dzieje narodu – jednocześnie manifestując miłość Chopina do ojczyzny i niezłomną wiarę w ostateczne zwycięstwo.

Rozdział 4 Aleksander Skriabin i jego *Fantazja* op. 28

4.1 Życie i twórczość kompozytora

Aleksander Nikołajewicz Skriabin (6 stycznia 1872 [25 grudnia 1871 według starego stylu] – 27 kwietnia [14 kwietnia według starego stylu] 1915) był wybitnym rosyjskim kompozytorem i pianistą, jedną z najbardziej charakterystycznych postaci rosyjskiej szkoły muzycznej przełomu XIX i XX wieku. Urodził się w 1872 roku w Moskwie, w rodzinie szlacheckiej: ojciec był prawnikiem, natomiast matka – cenioną pianistką koncertową. Jej przedwczesna śmierć na gruźlicę, gdy Skriabin miał zaledwie rok, naznaczyła jego wczesne dzieciństwo. Wkrótce potem ojciec wyruszył w podróż służbową do Turcji, pozostawiając syna pod opieką babci i ciotki. Już jako dziecko Skriabin ujawniał niezwykle talent pianistyczny, kształcąc się u Nikołaja Zvereva – wymagającego pedagoga, który był również mentorem Sergiusza Rachmaninowa i innych wybitnych młodych pianistów epoki.³⁹

W 1888 roku Skriabin rozpoczął studia w Konserwatorium Moskiewskim, gdzie doskonalił grę fortepianową pod kierunkiem Wasilija Iljicza Safonowa, a kompozycję i teorię – u Antona Arenskiego i Siergieja Taniejewa. W latach 1898–1903 pełnił funkcję profesora fortepianu w tej samej uczelni, choć z czasem coraz wyraźniej tracił motywację do pracy pedagogicznej.

13 marca 1904 roku Skriabin wraz z żoną wyjechał do Genewy, gdzie korzystał ze wsparcia finansowego zamożnego mecenasa. W tym okresie intensywnie podróżował po Szwajcarii, Włoszech, Francji i Belgii. W latach 1906–1907 odbył tournée po Stanach Zjednoczonych, współpracując z Wasilijem Safonowem oraz dyrygentem Moiseyem Altshulerem. Od 1908 roku coraz aktywniej uczestniczył w działalności kręgów teozoficznych w Brukseli. Zachęcony przez Siergieja Koussevitzky'ego, w 1909 roku powrócił do Rosji, gdzie dyrygent ten wykonywał i publikował jego kompozycje. W tym czasie zainteresowania Skriabina wykraczały daleko poza muzykę, obejmując ideę uniwersalnej „tajemnicy” – monumentalnego, rytualnego dzieła syntetyzującego muzykę, poezję, taniec, kolor i zapach, mającego prowadzić uczestników ku stanowi „najwyższej, ostatecznej ekstazy”. Zachował się jego wiersz stanowiący literacki szkic tej wizji, natomiast muzyczne fragmenty pozostały jedynie w formie notatek.

³⁹ Boris de Schloezer, SCRIABIN, tłumaczenie na język chiński Gu Chao, Guangxi Normal University Press, 2023

Przez całe życie Skriabin zmagał się z depresją, a zmarł przedwcześnie w wieku 43 lat w Moskwie w wyniku sepsy spowodowanej zakażeniem rany wargi. W ostatnich latach życia rozwijał koncepcję multimedialnego dzieła przeznaczonego do wykonania w Himalajach, które – w jego przekonaniu – miało zapoczątkować „koniec świata” rozumiany jako symboliczne nadejście nowej ery. Projekt ten pozostał jednak w sferze niezrealizowanych idei.

Po jego śmierci Siergiej Rachmaninow, wybitny rosyjski pianista i kompozytor, oddał mu hołd, włączając utwory Skriabina do swojego repertuaru koncertowego. Sergiusz Prokofiew, obecny na tych wykonaniach, komentował: „Kiedy grał Skriabin, wydawało się, że każda nuta unosi się w powietrzu, drażniąc słuchacza, ale kiedy Rachmaninow grał utwory Skriabina, wydawało się, że wszystkie nuty są mocno osadzone w ziemi”⁴⁰

Dziedzictwo Skriabina obejmuje monumentalne symfonie oraz wysoce wyrafinowaną, często introspektywną i złożoną muzykę fortepianową. Choć jego wczesny styl wykazywał wyraźny wpływ Fryderyka Chopina, kompozytor już na początku kariery wypracował własny idiom. W miarę jak jego filozofia stawała się coraz bardziej enigmatyczna i introspektywna, język harmoniczny ulegał stopniowemu skomplikowaniu i oddaleniu od tradycyjnych struktur tonalnych. Jak zauważa M. Aranovsky, „Dziełem życia Skriabina był jego mistycyzm”⁴¹. Pomimo tej złożoności jego twórczość wciąż inspiruje badaczy i wykonawców, otwierając nowe perspektywy interpretacyjne w obszarze niezwykłych harmonii i symbolicznej ekspresji oraz budząc trwałe zainteresowanie modernistów.

4.2 Twórczość, styl i estetyka muzyczna

Skriabin był kompozytorem pełnym sprzeczności: niski i filigranowej postury, postrzegał siebie jako tytaniczną, prometejską postać, buntownika występującego przeciwko niebiosom i prowadzącego ludzkość ku nowemu etapowi duchowej ewolucji. Choć był indywidualistą, wykazywał skłonność do poszukiwania relacji ze starszymi, dominującymi mężczyznami, jak jego nauczyciel fortepianu W. Safonow czy wydawca M. P. Belaieff. Skomponował pięć symfonii i dziesięć sonat, choć jednocześnie uważał tworzenie muzyki ograniczonej do klasycznych form za bezcelowe. Był kosmopolitą, znaczną część dorosłego życia spędzając za granicą i unikając wykorzystywania materiału ludowego, a zarazem niepokoił się, gdy kwestionowano rosyjską tożsamość jego muzyki. Mimo, że jego sonaty

⁴⁰ Faubion Bowers, *The New Scriabin: Enigma and Answers*, 1973, s. 202

⁴¹ Zhang Hongmo, *Rosyjscy kompozytorzy i XX wiek*, Pekin: Central Conservatory of Music Press, s. 140

respektują zasadnicze ramy tradycyjnej formy sonatowej, rozwój języka harmonicznego kompozytora prowadził do stopniowego podważania dynamicznych relacji tonalnych, na których opierała się reguła formy sonatowej. W swej postawie i twórczości był zarazem zwieńczeniem późnego romantyzmu i jednym z pionierów muzyki XX wieku. Wielu odbiorców może odczuwać dezorientację, obserwując gwałtowną transformację jego języka – od eleganckiego romantyzmu przełomu stuleci po enigmatyczną, niemal demoniczną awangardę. Ekstatyczny charakter jego utworów niejednokrotnie przekraczał granice tego, co uważano za „racjonalne”, prowokując wrażenie, że jego publiczność ulega podobnemu uniesieniu jak sama muzyka. Ilustruje to cykl dziesięciu sonat fortepianowych: pierwszą z nich Skriabin napisał w wieku czternastu lat, podczas nauki w Korpusie Kadetów w Moskwie, zaś dziesiątą – zaledwie dwa lata przed śmiercią. Stanowią one zwarty łańcuch rozwojowy, ukazujący proces przemiany jego stylu.

Twórczość Skriabina dzieli się w zasadzie na trzy etapy: wczesny, poprzedzający rok 1900; okres przejściowy (1903–1910), w którym kompozytor zaczął przyswajać charakterystyczny dla siebie styl mistyczny; oraz późny (1910–1915). W dwóch pierwszych fazach dominowała twórczość fortepianowa. Jego reputację budowały monumentalne symfonie i subtelna, zmysłowa muzyka fortepianowa. Dorobek pianistyczny obejmuje dziesięć sonat (1892–1913), wczesny koncert oraz liczne preludia, mazurki i inne krótkie formy. Choć we wczesnym okresie Skriabin był gorącym admiratorem Fryderyka Chopina, stosunkowo szybko wypracował własny idiom. Jego muzyka, choć pozostająca w tradycji rosyjskiej szkoły, cechowała się indywidualnym językiem, w którym brak było jednoznacznych odniesień do „rosyjskiego stylu” czy folklorystycznego nacjonalizmu. Wiele wczesnych utworów – mazurki, preludia, etiudy, a także jedyny koncert fortepianowy – bywa zestawianych z dziełami Chopina. Porównanie to jednak okazuje się powierzchowne: nawet te kompozycje noszą cechy charakterystyczne dla późniejszego Skriabina, zwłaszcza charakterystyczny mroczny podtekst. Kładł on nacisk na śpiewność melodii, posługiwał się tradycyjnym językiem harmonicznym, jednocześnie wydobywając napięcie i wirtuozerię faktury, nasycając muzykę romantyczną pasją i elementem fantastycznym. W okresie nauczycielskim w Konserwatorium Moskiewskim (1888–1903) traktował chopinowskie gatunki jako punkt odniesienia, komponując dziesięć mazurków, preludia i kilka nokturnów. Łączył w nich liryzm z dramatyzmem, przenosząc elegancki, wysublimowany styl Chopina w obszar tradycji rosyjskiej, przyczyniając się do jej kontynuacji.

W *I* i *III Sonacie* oraz w niedokończonej młodzieńczej *Sonacie es-moll* (powstałej w latach 1887–1889; jej pierwsza część została później opublikowana jako *Allegro appassionato*, op. 4) Skriabin odwoływał się do tradycji wieloczęściowości znanej z dzieł Beethovena, Schumanna i Chopina. W twórczości Beethovena odnaleźć można sonaty składające się z dwóch ściśle powiązanych części. *Sonata cis-moll* oraz *II Sonata* op. 19, skomponowane przez Skriabina w 1886 roku, zapoczątkowały nową tendencję: część wstępna (*adagio*) pełni funkcję introdukcji do następującego po niej *allegro*, podobnie jak w *Sonacie fantazji* z 1886 roku i w pewnym stopniu w op. 19.

W okresie przejściowym (po 1903 roku) język harmoniczny Skriabina uległ znacznemu rozwojowi, a jego muzyka stała się bardziej chromatyczna i nasycona dysonansami, przy jednoczesnym podtrzymaniu fundamentów tonalności funkcjonalnej, od której jednak stopniowo się oddalała. Dominujące akordy wydłużały się, stopniowo tracąc swoją napinającą funkcję. Skriabin dążył do uzyskania brzmienia promiennego i świetlistego, co osiągał poprzez wzbogacanie struktury akordów o nowe składniki. W tym czasie zaczyna pojawiać się akord mistyczny (zwany też *akordem Prometeusza*) – sześciodźwiękowy akord syntetyczny wraz z odpowiadającą mu skalą. W tonice C obejmuje on klasy wysokości: C, Fis, B, E, A, D. Interpretowany bywa jako heksachord kwartowy: kwarta zwiększona, kwarta zmniejszona, kwarta zwiększona i dwie kwarty czyste. Skriabin określał go jako „akord pleromy” (аккорд плеромы), mający – jak twierdził – umożliwić natychmiastowe uchwycenie tego, co przekracza możliwości ludzkiego poznania; jego „nadnaturalna cisza” stanowiła gnostyczną zapowiedź ukrytej inności. W tym okresie muzyka Skriabina, inspirowana Nietzschem i teozofią, stawała się narzędziem wyrażania „kosmicznej jedności” i duchowego przebudzenia.

Do reprezentatywnych dzieł należą *IV Symfonia „Poemat ekstazy”* (1907) – dwudziestominutowe wezwanie do duchowego wyzwolenia, nasycone instrukcjami wykonawczymi typu „coraz większe upojenie” czy „prawie deliryczne” – oraz *III Symfonia c-moll* op. 43 „*Le Divin Poème*”, której trzyczęściowa struktura (*Luttes, Voluptés, Jeu divin*) ukazuje drogę duchowego uniesienia. W podobnej stylistyce utrzymana jest *IV Sonata fortepianowa Fis-dur* op. 30, a także *V Sonata* op. 53, obie reprezentujące środkowy okres twórczości. Harmonia w nich pozostaje jeszcze w relacji z tonalnością, choć wiele cech zapowiada już późny styl. Powolne i szybkie odcinki przenikają się, a cały utwór rozpoczyna i kończy fragment o czysto sonorystycznym charakterze, tworzący efekt antytonalny, choć wciąż oparty na trybie. Od *V Sonaty* części scalają się w jednolity ciąg, co nawiązuje do radykalnej reinterpretacji formy sonatowej dokonanej przez Liszta w *Sonacie h-moll* czy w „*Fantasia quasi sonata*” (*Après une lecture du Dante*). Skriabin czerpał szczególną

inspirację z otwierających taktów tej ostatniej, zbudowanych na kwartach zwiększonych (diabolus in musica), które stały się jednym z filarów jego późniejszego stylu. W obu przypadkach tradycyjna forma sonatowa zostaje podporządkowana rozwojowi psychologicznemu, a reprzyza – ukryta pod warstwą wariacji i transformacji materiału tematycznego.

W ostatnich latach życia Skriabin wkroczył w fazę pionierskich eksperymentów: niemal całkowicie porzucił tonalność, opierając swoją harmonię na tajemniczych akordach i syntetycznych zbiorach dźwiękowych. Jego melodie zyskały charakter fragmentaryczny, rytmy stały się bardziej złożone, a muzyka dążyła do syntezy zmysłów i sfery duchowej. Późne dzieła często interpretowane są w kontekście synestezji – stanu, w którym pobudzenie jednego zmysłu wywołuje reakcję innego. Pod wpływem teozofii kompozytor stworzył system korelacji barw i dźwięków, który zamierzał wykorzystać w monumentalnym widowisku multimedialnym *Tajemnica* – tygodniowym rytuale u stóp Himalajów, łączącym muzykę, zapach, taniec i światło, mającym doprowadzić świat do końca w stanie ekstazy.

W *Prometeuszu: Poemacie ognia* op. 60 (1910) Skriabin posługiwał się bogatą symboliką kolorystyczną, przypisując określonym dźwiękom barwy (kulminując m.in. w głębokim błękitcie F-dur). Do późnych dzieł należą Sonaty fortepianowe nr 6–10 (op. 62–70). Wśród nich *IX Sonata* op. 68 (*Czarna msza*) należy do najbardziej znanych. Jej tytuł, zaproponowany przez Aleksieja Podgornego – pianistę, teozofa i bliskiego przyjaciela kompozytora – trafnie oddaje istotę muzyki: w krótkiej, imitacyjnej strukturze dominuje aura demoniczna. Powtarzane dźwięki, oznaczone jako „mistyczny szept”, odpowiadają pierwszemu ostro dysonansowemu kulminacyjnemu punktowi, przywodzącemu na myśl „motyw Mefista” w *Sonacie h-moll* F. Liszta, zaś liryczny drugi temat przybiera coraz bardziej uwodzicielskie kształty, w końcu przeobrażając się w groteskowy marsz – parodię *Snu nocy sabatowej* z *Symfonii fantastycznej* H. Berlioza. *Vers la Flamme* op. 72 stanowi kondensację późnych eksperymentów harmoniczných.

Cała droga twórcza Skriabina odzwierciedla przemianę od romantyka-poety ku mistycznemu prorokowi, a jego późne dzieła okazały się ważnymi prekursorami radykalnych innowacji w muzyce XX wieku.

4.3 Charakterystyka *Fantazji* op. 28. Analiza formalna i harmoniczna

Fantazja op. 28 została skomponowana w 1900 roku, w okresie przejściowym twórczości Skriabina. Jako rozbudowana kompozycja w formie sonatowej stanowi pomost pomiędzy *III* a *IV* *Sonatą* i jest jedynym utworem fortepianowym o tak znacznych rozmiarach powstałym w czasie, gdy kompozytor pełnił funkcję profesora w Katedrze Fortepianu w Konserwatorium Moskiewskim. Utwór nie tylko odzwierciedla wpływy romantycznego stylu charakterystycznego dla jego wczesnych dzieł, lecz także wykazuje cechy inspirowane filozofią „nadczołowieka” Nietzschego, zapowiadając mistyczny kierunek w twórczości kompozytora – dążenie do ekspresji własnego „ja” oraz fantazję o osiągnięciu jedności z Bogiem i boskością. Około roku 1900 w muzyce Skriabina pojawiło się wiele śmiałych eksperymentów harmonicznym i rytmicznymi, w pełni obecnych także w tym utworze. Jednocześnie w tym czasie jego twórczość koncentrowała się na muzyce symfonicznej, czego efektem były trzy symfonie. Mimo, że op. 28 przeznaczone jest na fortepian solo, posiada wyraźnie symfoniczne brzmienie. W dalszej części autor podejmie próbę charakterystyki *Fantazji* op. 28 z perspektywy różnych parametrów muzycznych.

We wczesnym okresie twórczości Skriabina, obok profesjonalnych studiów muzycznych, istotną rolę odegrało jego wyższe wykształcenie oraz wpływ literatury rosyjskiej. Już jako młody twórca podejmował próby łączenia idei literackich z muzyką, wzbogacając ją odniesieniami literackimi i dążąc do integracji muzyki z poezją. Interesował się mitologią grecką i utrzymywał bliskie kontakty z pisarzami symbolistycznymi; zdarzało mu się także tworzyć własne teksty poetyckie do utworów symfonicznych.⁴²

Symbolizm - nurt literacki powstały we Francji w XIX wieku i rozpowszechniony na początku XX wieku w Europie i Ameryce – pozostawał w ścisłej relacji z muzyką Skriabina we wszystkich okresach jego twórczości. „Pisarze i malarze tej szkoły koncentrują się na ukazywaniu subiektywnych odczuć, umożliwiając jednostce przekroczenie rzeczywistości i wejście w iluzoryczny świat ideału. Dlatego w dziełach symbolistów odczuwa się abstrakcyjność i niestabilność obrazów, a także silną subiektywność i niejasność znaczenia”.⁴³

W kontekście relacji pomiędzy symbolizmem a *Fantazją* op. 28, badaczka Dorothy Robbins zauważa, że Skriabin już na tym etapie czerpał inspiracje z filozofii Nietzschego, a sam utwór można postrzegać jako pomost między romantyzmem a symbolizmem.⁴⁴

⁴² Song Lili, „Odzwierciedlanie swojej epoki w muzyce – badanie historycznych przyczyn koncepcji muzycznych Skriabina”, *Journal of Nanjing University of the Arts*, 3/2011

⁴³ Song Lida, *Art – A Source*, Jin Cheng Publishing House, 2006)

⁴⁴ Robbins D., *Turning Sound into Ecstasy: Symbolist Aesthetics in Scriabin's Fantasy in B Minor*, 2018, ProQuest Dissertations & Theses A&I

Dzieła kompozytora – bezpośrednio lub pośrednio – odzwierciedlają jego osobiste przeżycia. Choć nie porzucił jeszcze romantycznego idiomu, tajemnicze idee muzyczne, gwałtowne kontrasty i zmienność nastrojów obecne w op. 28 oddają zarówno ówczesny klimat kulturowy, jak i wpływy obcych mu inspiracji filozoficznych.

Mimo sugestii swobody i improwizacyjności zawartych w tytule *Fantazja*, utwór w rzeczywistości stanowi klarowne (wręcz schematyczne) allegro sonatowe. Fundamentem kompozycji są dwie sekcje tematyczne o wyraźnie zarysowanych cechach, a rozwój i narracja utworu osnute są wokół relacji pomiędzy tymi tematami.

Pierwszy temat:



Przykład nr 97: A. Skriabin: *Fantazja h-moll* op. 28, takty 1–4, Polnoe sobranie sochinenii dlia fortepiano, cz. 2

Drugi temat:



Przykład nr 98: A. Skriabin: *Fantazja h-moll* op. 28, takty 30–34, Polnoe sobranie sochinenii dlia fortepiano, cz. 2

Jak pokazują powyższe przykłady, tematy różnią się nie tylko tonacją, lecz także tempem. Pierwszy temat, oznaczony *Moderato*, w tonacji h-moll, wprowadza napiętą i tajemniczą atmosferę. Drugi, oznaczony *Piu vivo*, przechodzi do jasnej tonacji A-dur, wprowadzając płynność narracji i bardziej śpiewną, liryczną linię melodyczną. W klasycznym ujęciu historii formy sonatowej we wczesnych jej etapach kontrast układu opierał się głównie na tonacji, przy drugorzędnej roli materiału tematycznego. W epoce Beethovena ukształtowały się stałe modele tematyczne przy zachowaniu jednorodnego tempa w ramach allegro

sonatowego. W romantyzmie kontrast przesunął się ku zróżnicowaniu tempa i rytmu, co prowadziło do rozbieżności stylistycznych pomiędzy tematami.

W tym kontekście niektórzy badacze przypisali obu tematom określone znaczenia symboliczne, interpretując je w duchu poszukiwań Skriabina związanych z symbolizmem: pierwszy temat reprezentuje zasadę męską, drugi zaś – kobiecą. Temat pierwszy, nacechowany surowością, oszczędnością i monumentalnością, pojawia się w niskim rejestrze, tworząc atmosferę zakorzenienia. Rytm punktowany nadaje mu siłę przywoławczą i podkreśla impet ruchu, kontrastujący z progresjami harmonicznymi o statycznym charakterze. Temat drugi uosabia kobiecość: jego liryczna linia - powolna, sentymalna, nieustannie wspinająca się ku górnemu rejestrowi – wywołuje wrażenie tęsknoty. Kanon zastosowany przez kompozytora zaciera zakończenia fraz, wzmacniając ich uwodzicielską aurę. W dalszej części pojawia się krótki motyw marszowy symbolizujący konflikt między obiema zasadami.⁴⁵

Z tego punktu widzenia różnice między tematami dotyczą nie tylko tonacji i tempa, lecz także charakterów i konotacji muzycznych, co nadaje utworowi wyrazisty kontrast. Gwałtowna zmiana obrazu muzycznego przy przejściu do tematu drugiego wywołuje efekt świeżości, jakby słuchacz nagle znalazł się w odmienionym świecie. Jeśli kontrast charakterów tematów odzwierciedla emocjonalną stronę Skriabina, to przejrzystość struktury i zwięzłość formy reprezentują jego skłonność do logicznego myślenia i racjonalności. Mimo swobody materiału motywicznego i pewnych różnic formalnych, forma sonatowa *Fantazji* op. 28 jest wyraźna i czytelna.

	Takt	Tonacja	
Ekspozycja:	<i>I temat</i>	1 – 20	<i>h</i>
	<i>Łącznik</i>	21 – 39	
	<i>II temat</i>	30 – 55	<i>D</i>
	<i>Zakończenie</i>	55 – 72	
Rozwinięcie:		73 – 76	<i>d</i>
		77 – 84	<i>F – C</i>
		85 – 92	<i>G – h</i>
Repryza:	<i>I temat</i>	93 – 100	<i>h</i>
	<i>Łącznik</i>	101 – 108	
	<i>II temat</i>	109 – 133	<i>H</i>
	<i>Zakończenie</i>	133 – 147	

⁴⁵ Robbins D., *Turning Sound into Ecstasy: Symbolist Aesthetics in Scriabin's Fantasy in B Minor*, 2018, ProQuest Dissertations & Theses A&I

Łącznik: 147 – 150

Kodetta:	I temat	{ 151 – 154	a
		155 – 164	$a - h$
	II temat	165 – 181	$c - h$
	Coda	{ 181 – 184	h
		185 – 197	H

Na podstawie przedstawionej struktury można zauważyć, że w drugiej części utworu powracają nie tylko oba główne fragmenty tematyczne, lecz także cały materiał drugorzędny, i to w formie pełnej reprodukcji połączonej z regresją tonalną. Jest to jedna z kluczowych cech formy sonatowej. Ponadto w części środkowej kompozytor wielokrotnie prezentuje materiały pierwszego i drugiego tematu w różnych tonacjach, co odpowiada typowym właściwościom części przetworzeniowej. Warto jednak podkreślić, że Skriabin znacząco rozbudowuje kodę – składa się ona z trzech segmentów po zakończeniu reprzyzy, a niektórzy badacze postrzegają ją wręcz jako drugi rozwój. Pierwszy segment kody wykorzystuje wariant materiału tematycznego pochodzący z części przetworzeniowej; w drugim pojawia się przekształcony materiał drugiego tematu, natomiast ostatni segment odwołuje się do transformacji materiału z pierwszej części kody, prowadząc konsekwentnie ku akordowi dominantowemu H-dur.

Uważam, że powodem, dla którego *Fantazja* op. 28 zachowuje klarowną narrację i wewnętrzną logikę przy tak zróżnicowanych obrazach muzycznych, jest przede wszystkim jej starannie zaplanowana forma. W duchu zasady „szukaj wspólnej płaszczyzny, zachowując różnice” Skriabin, dzięki wykorzystaniu struktury sonatowej, pozwala dwóm odrębnym sekcjom tematycznym w pełni ujawnić ich indywidualny charakter, a zarazem podporządkowuje je czytelnej linii rozwojowej, scalając je w spójną i monumentalną całość.

Utwór zdradza przy tym wyraźnie osobisty styl kompozytora. Końcowa koda w pewnym sensie symbolizuje jego własną fantazję: w pierwszej jej części tonacje zmieniają się niemal z frazy na frazę, jakby muzyka była owładnięta demonicznym impulsem; druga część – w kontraście do łagodniejszego tempa drugiego tematu z ekspozycji – nabiera charakteru bardziej natarczywego, niczym ulotne, cenne, lecz nieodwracalne wspomnienie. W ostatnim odcinku kody, pełnym napiętej i gwałtownej ekspresji, frazy przemieszczają się pomiędzy tonacjami durowymi i molowymi, rozwijając się jak gwałtowny podmuch wiatru, aż wreszcie osiągają stabilizację na akordzie toniki H-dur, wyrażając jednoznacznie triumf i ostateczne światło.

4.4 Wybrane aspekty techniki kompozytorskiej

4.4.1 Kształtowanie obrazów muzycznych

Jak wspomniano wcześniej, oba tematy *Fantazji h-moll* op. 28 charakteryzują się wyrazistym profilem, a przemiany ich obrazów muzycznych pozostają ściśle związane ze sposobem kształtowania melodii, harmonii i faktury. Analizując główny temat ekspozycji – w pierwszych czterech taktach – w umiarkowanym tempie obie ręce kolejno prezentują motyw, odpowiadają sobie oraz prowadzą dialog, po czym następuje pierwszy wybuch i konflikt dynamiczny. Melodia oktawaowa w prawej ręce rozciąga się od małej sekundy fis–g po czystą kwartę fis–h, podczas gdy bas w takcie drugim ukazuje opadający kierunek: fis–e, fis–d, a następnie stopniowo opada do cis, co przypomina ostrożne sondowanie prowadzące do dalszego rozwinięcia. Wszystko to zapowiada gwałtowny skok i wybuch w takcie piątym. Kiedy napięcie słabnie na akordzie dominantowym Fis–dur w takcie siódmym, ponownie narasta, osiągając punkt kulminacyjny w takcie ósmym poprzez półtonowe spiętrzenie w oktawie. Przeciwność ruchu obu rąk tworzy wyrazisty efekt dialogu oraz napięcia przestrzennego.

Motyw ten pojawia się po raz pierwszy w przetworzeniu, w *Tempo I*, w taktach 73–83, w tej samej konfiguracji rąk i w dialogowej fakturze oktawaowej. Materiał z taktu 5 zostaje przeniesiony do linii basowej lewej ręki i rozwija się w trzech dwutaktowych frazach. Następnie motyw zostaje skrócony do taktu i powtórzony dwukrotnie, prowadząc do kulminacji w takcie 81 w prawej ręce, oznaczonej *ff*. Warto zauważyć, że Skriabin określił tę sekcję jako „*accel. poco a poco*”; w porównaniu z tajemniczym początkiem emocje są tu znacznie bardziej zmienne i nagłe.



Przykład nr 99: A. Skriabin: *Fantazja h-moll* op. 28, takty 73–75, Polnoe sobranie sochinenii dlia fortepiano, cz. 2



Przykład nr 100: A. Skriabin: *Fantazja h-moll* op. 28, takty 79–81, Polnoe sobranie sochinenii dla fortepiano, cz. 2

Drugie pojawienie się motywu rozpoczyna się w takcie 93 (tempo *I*). Materiał tematyczny podlega tu przekształceniom fakturalnym i harmonicznym: obie ręce wykonują szybkie, przeciwstawne arpeggia szesnastkowe. Pierwszy akord każdego taktu wyznacza harmoniczne tło, natomiast arpeggia tworzą kolorystyczny efekt brzmieniowy. Dzięki zmianom barwy harmoniczej w każdym takcie muzyka rozwija się blokowo, tworząc bogaty i zróżnicowany efekt.



Przykład nr 101: A. Skriabin: *Fantazja h-moll* op. 28, takty 93–96, Polnoe sobranie sochinenii dla fortepiano, cz. 2

Po raz trzeci motyw pojawia się w repryzie, od taktu 151. Nadal zaznaczony jest melodią oktawową, ale akompaniament środkowego głosu w prawej ręce przekształca się w szybkie szesnastkowe figury z gęstą chromatyzacją, generując efekt muzyki burzliwej, niespokojnej i niejednoznacznej. Lewa ręka wykorzystuje rytmiczny motyw z poprzedniej sekcji marszowej, przechodząc trzykrotną modulację w górę; dynamika wzrasta od *p* przez *mf* do *f*.



Przykład nr 102: A. Skriabin: *Fantazja h-moll* op. 28, takty 151–152, Polnoe sobranie sochinenii dla fortepiano, cz. 2



Przykład nr 103: A. Skriabin: *Fantazja h-moll* op. 28, takty 155–160, Polnoe sobranie sochinenii dla fortepiano, cz. 2

Ostatnie pojawienie się materiału tematycznego następuje w kodzie (Tempo *l*), gdzie temat jest prezentowany naprzemiennie przez obie ręce. Faktura akordowa przekształca się w arpeggiowane formy akordów otwartych, a równoległy ruch rąk nadaje muzyce porywający, „wietrzny” impet.



Przykład nr 104: A. Skriabin: *Fantazja h-moll* op. 28, takty 181–183, Polnoe sobranie sochinenii dla fortepiano, cz. 2

W taktach 179–187 lewa ręka trzykrotnie opada: z dis do h, następnie do fis, a ostatecznie ponownie do h - toniki H-dur. Każdemu zejściu towarzyszy skrócenie faktury prawej ręki: z dziewięciodźwiękowych przebiegów do sześciodźwiękowych, a następnie pięciodźwiękowych, dzięki czemu poszczególne akcentowane dźwięki stają się coraz wyraźniejsze. Utwór kończy się świetlistym, zdecydowanym efektem brzmieniowym.



Przykład nr 105: A. Skriabin: *Fantazja h-moll* op. 28, takty 89–92, Polnoe sobranie sochinenii dla fortepiano, cz. 2

Jeżeli złożone przeplatanie melodii i harmonii w pierwszym temacie otacza ekspozycję mroczną, niepokojącą aurą, niczym noc spowita chaosem, to już po krótkim przejściu – trwającym niespełna pięć taktów – utwór otwiera się niczym świt, wprowadzający najcieplejszy i najbardziej liryczny temat drugorzędny w całej twórczości fortepianowej

Skriabina. Tempo zmienia się na *Piu vivo*, wzmacniając płynność melodii i przygotowując dalsze przyspieszenie narracji. Temat przechodzi z h-moll do pokrewnej tonacji D-dur – w synestezyjnym systemie Skriabina odpowiadającej jasnożółtej barwie – podkreślającej jasność i ciepło brzmienia, niczym słońce przebijające się przez chmury. Melodia wolna jest od chromatyizmu symbolizującego napięcie.

W basie kompozytor rozkłada akordy, stosując triole pojedynczych dźwięków i modyfikując kolejność składników akordowych, dzięki czemu akompaniament nie jest ścisłym arpeggiem, lecz stanowi „drugą melodię” pod melodią główną. Głos górny jest wyjątkowo klarowny – niemal bez akordowych dopełnień – o płynnej, śpiewnej linii przypominającej instrument smyczkowy. Liryzm i szeroki akompaniament łączą się w sposób przywodzący na myśl nokturny Chopina, odzwierciedlając subiektywną wrażliwość kompozytora.

Od taktu 39 pojawia się chwilowe przyciemnienie barwy. W delikatnym *piano* w tonacji e-moll akompaniament lewej ręki nadaje impuls rozwojowi muzyki, a pierwszy dźwięk basu w każdym takcie tworzy ukrytą linię wznoszącą, prowadząc do namiętnego D-dur w takcie 48.



Przykład nr 106: A. Skriabin: *Fantazja h-moll* op. 28, takty 39–48, Polnoe sobranie sochinenii dlia fortepiano, cz. 2

Gdy drugi temat powraca w przetworzeniu, Skriabin znacznie wzbogaca fakturę obu rąk, tworząc pełniejszy efekt harmoniczny. Zmienia to całkowicie pierwotny liryczny charakter tematu. Przy dynamice *ff* brzmienie przypomina kulminacyjne tutti orkiestry, a emocje osiągają stan niemal „ekstacyjny”. Mimo dużej gęstości harmonicznej częste zmiany układu akordów i szeroki zakres dźwięków sprawiają, że faktura nie jest przyciężka; jedynie pierwszy akord w każdym takcie lewej ręki brzmi jak dzwon. Szeroki ambitus obu rąk nadaje muzyce majestatyczny rozmach i pozostawia silne wrażenie słuchowe.



Przykład nr 107: A. Skriabin: *Fantazja h-moll* op. 28, takty 109–111, Polnoe sobranie sochinenii dlia fortepiano, cz. 2

Od taktu 117 faktura prawej ręki staje się bardziej złożona niż w takcie 39 – pojawiają się akordy środkowego głosu, wzbogacając ekspresję harmoniczną. Lewa ręka rozszerza się do szerokich figur szesnastkowych, zwiększając dramatyzm i inicjując wzrost napięcia. Prowadzi to do centralnego punktu kulminacyjnego utworu: *fff appassionato* z gęstymi akordami durowymi w obu rękach.





Przykład nr 108: A. Skriabin: *Fantazja h-moll* op. 28, takty 117–129, Polnoe sobranie sochinenii dla fortepiano, cz. 2

Trzecia prezentacja drugiego tematu następuje w taktach 165–172, ponownie w tempie *Piu vivo*, szybszym niż za pierwszym razem. Melodia jest wyraźna w prawej ręce, natomiast lewa — w dynamice *pp* — szybko przesuwa się po klawiaturze, przywołując na myśl powracający sen.



Przykład nr 109: A. Skriabin: *Fantazja h-moll* op. 28, takty 165–172, Polnoe sobranie sochinenii dla fortepiano, cz. 2

W taktach 173–178 faktura lewej ręki przybiera postać energicznych akordów i oktaw *staccato*. Charakter tej sekcji przypomina drugą część *Presto* z *II Sonaty* Skriabina. Choć oznaczona jako *pp*, pulsuje niepokojem i energią *perpetuum mobile*.



Przykład nr 110: A. Skriabin: *Fantazja h-moll* op. 28, takty 173–174, Polnoe sobranie sochinenii dla fortepiano, cz. 2

Na uwagę zasługuje również analiza kody. W tej części kontrast pomiędzy wysokimi i niskimi rejestrami jest szczególnie wyrazisty. W przeciwieństwie do wcześniejszych akompaniamentów w górnym rejestrze, tym razem niski głos – dotąd podporządkowany – zyskuje wyraźną aktywność. Relacja między rejestrami przekształca się z początkowego przeplatania w ostrą konfrontację: lewa ręka gra szybkie rozłożone akordy w niskim rejestrze, podczas gdy prawa porusza się w sposób niezgodny harmonicznym z basem.

Chromatyczna linia ma tu również istotną funkcję. W kodzie chromatyzm pojawia się zarówno w melodii prawej ręki, jak i w oktawowych odpowiedziach lewej ręki. W romantyzmie opadająca linia chromatyczna bywała symbolem śmierci i lamentu; Skriabin stosuje tutaj kierunek wznoszący, tworząc chromatyczną oktawę jako ukrytą melodię. Nadaje to całemu fragmentowi charakter ruchu „pod prąd”, intensyfikując wrażenie narastającego konfliktu.



Przykład nr 111: A. Skriabin: *Fantazja h-moll* op. 28, takty 137–140, Polnoe sobranie sochinenii dla fortepiano, cz. 2

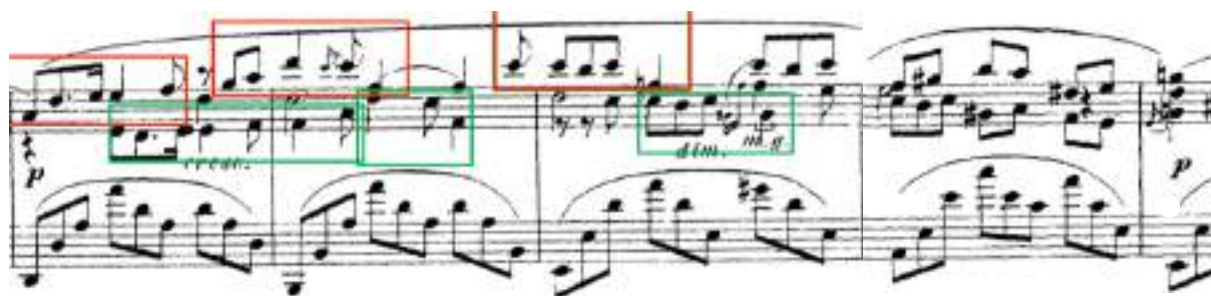
4.4.2 Zastosowanie kontrapunktu

Pod wpływem swego pierwszego profesjonalnego nauczyciela gry na fortepianie i kompozycji, Gyorgy’ego Konyusa, Skriabin skomponował w młodości niezwykle *Kanon d-moll*. Nawyk kontrapunktyczny towarzyszył mu przez całe życie i łatwo dostrzec jego

ślady w wielu utworach: na przykład finał *III Sonaty* zawiera chromatyczne rozszerzenia (nakładające się partie, w których różne głosy wykonują tę samą figurę), przypominające rozwiązania Césara Francka; początek *IX Sonaty* natomiast odwołuje się do ścisłego kanonu.

Choć Strawiński bywał krytyczny wobec muzyki Skriabina, przyznawał mu wysokie umiejętności kontrapunkcyjne – które tłumaczył wpływem nauk Siergieja Taniejewa (1856–1915),⁴⁶ ascetycznej postaci o dogłębnym zainteresowaniu kontrapunktem; jego zaangażowanie zaowocowało monumentalnym traktatem opublikowanym w 1908 roku. Może się wydawać, że dydaktyczne przyzwyczajenia tych pedagogów stoją w opozycji do romantycznej spontaniczności twórczości Skriabina, krytykowanej czasem za przywiązanie do regularnych czterotaktowych fraz i zewnętrznych procedur formy sonatowej; można jednak twierdzić, że właśnie takie ramy były mu potrzebne, by nadać kształt swym pomysłom.

Fantazja h-moll op. 28 nie jest tu wyjątkiem. W taktach 35–38, w drugim przedstawieniu melodii D-dur, w górnych i środkowych głosach prawej ręki zastosowano kontrapunkt, co wzmacnia dialog i reakcję między frazami w porównaniu z wcześniejszą prezentacją monofoniczną, nadając fakturze większą bogatość i wielowymiarowość.



Przykład nr 112: A. Skriabin: *Fantazja h-moll* op. 28, takty 35–38, Polnoe sobranie sochinenii dlia fortepiano, cz. 2

Ta technika utrzymuje powtarzalność tematu także w późniejszych fragmentach, np. w taktach 113–116, gdzie po przeplataniu akordowych faktur i harmonicznym środkowym głosów lewa i prawa ręka podkreślają kontrapunktny charakter melodii oktawowej – co niewątpliwie uwypukla techniczną trudność utworu.

⁴⁶ L. S. Sinyaver, *Zarys historii muzyki rosyjskiej*, tłumaczenie na język chiński Liang Xin, Shanghai Times Press, 1947



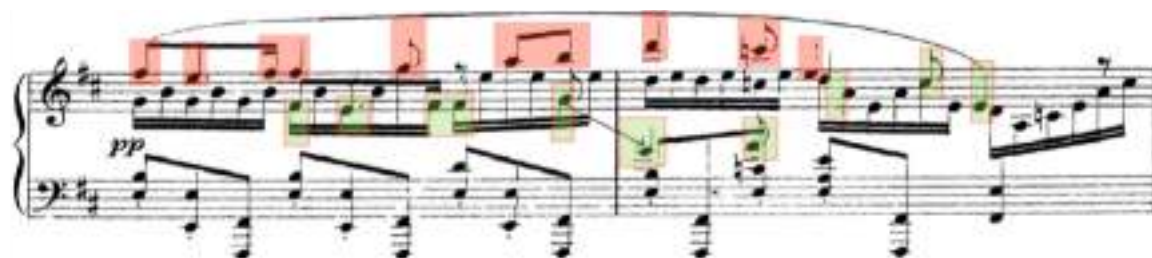
Przykład nr 113: A. Skriabin: *Fantazja h-moll* op. 28, takty 113–115, Polnoe sobranie sochinenii dla fortepiano, cz. 2

Analogicznie w taktach 165–168 melodia prawej ręki rozgałęzia się na trzy głosy, tworząc złożony układ kontrapunktyczny,



Przykład nr 114: A. Skriabin: *Fantazja h-moll* op. 28, takty 165–168, Polnoe sobranie sochinenii dla fortepiano, cz. 2

a w taktach 173–176 echo środkowego głosu wykonywane jest wspólnie przez lewą i prawą rękę, potęgując efekt polifoniczny.



Przykład nr 115: A. Skriabin: *Fantazja h-moll* op. 28, takty 173–176, Polnoe sobranie sochinenii dla fortepiano, cz. 2

4.4.3 Chromatyka jako środek ekspresji

Skriabin dysponował wrodzonym talentem do dramaturgii i tajemniczości. Początkowo inspirowany Chopinem, stopniowo zerwał z literalną kontynuacją tradycji, tworząc muzykę intensywną emocjonalnie, barwną i pełną nieoczekiwanych rozwiązań harmoniczych. Był zafascynowany ideą łączenia dźwięku z kolorem; jego estetyka ewoluowała ku niemal „nieziemskim” koncepcjom, w których mistycyzm, duchowość i filozofia stawały się środkiem wyrazu. W efekcie rozwinął osobisty styl chromatyczny – zarazem erotycznie ekspresyjny i imponujący. Chromatyzm pojawia się już we wczesnych utworach, np. w drugim ogniwie *I Sonata fortepianowej f-moll op. 6* (1893), gdzie rozbudowane środkowe partie zawierają „lamentacyjne” chromatyczne pasaże opadające.



Przykład nr 116: A. Skriabin: *I Sonata fortepianowa f-moll op. 6*, część II, takty 36–43, Polnoe sobranie sochinenii dlia fortepiano, cz. 1

W *Fantazji op. 28* tonacja h-moll stwarza szerokie pole dla wykorzystania chromatyzmu i interwału małej sekundy. Prezentacja pierwszego tematu wykorzystuje w początkowych taktach zaledwie kilka nut (fis–g–fis) w środkowym rejestrze, budując aurę tajemnicy – jakby muzyka robiła półkrok, po czym się wycofywała, przygotowując kolejne próby.



Przykład nr 117: A. Skriabin: *Fantazja h-moll* op. 28, takt 1, Polnoe sobranie sochinenii dla fortepiano, cz. 2

W piątym takcie pierwszy akord każdego uderzenia zawiera dysonansową małą sekundę, której ostrość, podkreślona dynamiką *forte*, wzmacnia konflikt i dramatyzm. W taktach 1–12 oktawy prawej ręki tworzą chromatyczną linię o meandrycznym charakterze: E_{is} – F_{is} – G – G_{is} – G_{is} – A – A_{is} – H – C_{is} – D, co odzwierciedla wewnętrzny splót emocji i sprzeczności.



Przykład nr 118: A. Skriabin: *Fantazja h-moll* op. 28, takty 1–11, Polnoe sobranie sochinenii dla fortepiano, cz. 2

W taktach 20–25, gdy napięcie narasta, półtonowa linia prawej ręki (w oktawach) intensyfikuje napęd utworu: H_{is} – C_{is} – D – D_{is} – E – E_{is} – F_{is} – G – G_{is} – A. Stąd też Skriabin formuje łuk frazy nie jako standardowe cztery takty (t. 21–24), lecz od końcowego uderzenia t. 20 do drugiego uderzenia t. 25, co wpływa na percepcję frazowania.



Przykład nr 119: A. Skriabin: *Fantazja h-moll* op. 28, takty 20–25, Polnoe sobranie sochinenii dla fortepiano, cz. 2

W drugiej połowie drugiego tematu (t. 39–50) odnajdujemy chromatyczną, okrężną linię w górnym głosie: Ais – H – (A – Ais) – Cis – D – (C – Cis) – E – Eis – F-dur; równocześnie w triolowym akompaniamencie lewej ręki pierwsze dźwięki kolejnych taktów tworzą ukrytą linię: E – F – G – A – B, zaś melodia oktawaowa przebiega: Cis – C – H – B – A. W głosie środkowym rozproszone są fragmenty chromatyczne, które wzbogacają fakturę.



Przykład nr 120: A. Skriabin: *Fantazja h-moll* op. 28, takty 39–45, Polnoe sobranie sochinenii dla fortepiano, cz. 2

W taktach 51–54 pojawia się okrężna, opadająca linia: D – Cis – (G – Gis) – H – B – (Eis – F) – A – G – Fis – E – D.



Przykład nr 121: A. Skriabin: *Fantazja h-moll* op. 28, takty 51–54, Polnoe sobranie sochinenii dlia fortepiano, cz. 2

Podobne zjawisko obserwujemy w partii kodalnej (t. 55–66): oktawy prawej ręki rozwijają się ku górze, meandrując (A – A-dur [+ mała sekunda] – H – C – D – E – D), po czym chromatyczna skala kontynuuje ciąg Cis–D–Dis–E–Eis–Fis–G, a następnie – po kulminacji – następują trzy opadające skale chromatyczne powtarzające motyw lewej ręki.



Przykład nr 122: A. Skriabin: *Fantazja h-moll* op. 28, takty 55–66, Polnoe sobranie sochinenii dlia fortepiano, cz. 2

W skrócie: rozwój chromatycznej linii silnie koreluje z narastającym napięciem i intensywnością treści muzycznej. Wznoszenie chromatyczne zwykle idzie w parze ze wzrostem napięcia (p – cresc. – mf – cresc. – f – cresc. – ff itd.), a opadanie chromatyczne towarzyszy wyciszeniu (dim.). Ten napęd wyrażany jest częściej przez wzrost dynamiki niż przez bezpośrednie przyspieszenie, tworząc «spiralny» charakter rozwoju – metaforycznie zbliżony do „spiralnego wznoszenia się” opisanego w rozważaniach filozoficznych. W rezultacie *Fantazja* Skriabina przekracza wymiar wyłącznie muzyczny, niosąc także konotacje filozoficzne i teleologiczne.

4.4.4 Ewolucja harmonii – akord kwartowy

Zainteresowanie Skriabina harmonią było centralnym aspektem jego estetyki. Choć niektórzy późniejsi komentatorzy marginalizowali ten wątek – jak sugeruje cytat Strawińskiego o historii harmonii – zainteresowanie harmonią Skriabina powracało wielokrotnie zarówno w Rosji, jak i za granicą. Choć największe zainteresowanie budzą utwory późne, cała jego twórczość okazuje się cennym materiałem do studium; w pewnym sensie jego rozwiązania zajmują istotne miejsce w rozwoju harmonii XX wieku. Skriabin był jednym z pionierów „nowej harmonii”, otwierając drzwi w kierunku harmonicznym eksperymentów wieku XX.

W jego języku harmonicznym znaczącą rolę odgrywa akord kwartowy – a szczególnie tendencja do budowania struktur przez nakładanie kwart. Na wczesnym etapie włączał on nakładające się cztery dźwięki kwartowe w ramach tradycyjnego systemu; w okresie środkowym i późnym akord mistyczny (prometejski) staje się podstawą niektórych rozwiązań harmonicznym. W tonice C akord mistyczny obejmuje klasy: C, Fis, B, E, A, D – bywa on interpretowany jako kwartowy heksachord (kwarta zwiększona, kwarta zmniejszona, kwarta zwiększona i dwie kwarty czyste).⁴⁷

Fantazja h-moll op. 28 – utwór przejściowy – wciąż osnuta jest na romantycznym systemie harmonicznym, lecz można dostrzec pojawienia się układów kwartowych. Przykładowo pierwszy akord w takcie 7 tworzy inwersję z dźwięków G – Cis – Fis – H,

⁴⁷ P. Sabbagh, *The Development of Harmony in Scriabin's works*, University Publishers, Florida 2003

co można czytać jako nakładanie się kwarty zmniejszonej i kwart czystych; obecność interwału sekundowego sprzyja rozwiązaniu w kierunku stopnia VII h-moll (Ais).



Przykład nr 123: A. Skriabin: *Fantazja h-moll* op. 28, takt 13, Polnoe sobranie sochinenii dla fortepiano, cz. 2

Pierwsze akordy w taktach 40 i 42 zawierają układy E – A – D – Gis (kwarta czysta – kwarta czysta – kwarta zwiększona) oraz G – Cis – Fis – B (kwarta zwiększona – kwarta czysta – kwarta zmniejszona), co zaciera jednoznaczność tonacji i buduje atmosferę harmonicznego konfliktu.



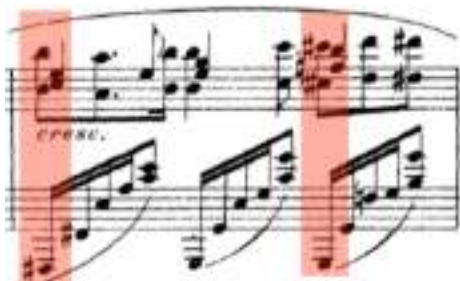
Przykład nr 124: A. Skriabin: *Fantazja h-moll* op. 28, takty 40 i 42, Polnoe sobranie sochinenii dla fortepiano, cz. 2

Ostatni akord w takcie 54 (Eis – A – D – G) (kwarta zmniejszona – kwarta czysta – kwarta czysta) skrywa w swoich głosach ukrytą chromatyczną linię C – Cis – D, której punkt kulminacyjny przypada w D; jednocześnie inicjuje on sekcję – w dużej mierze utrzymaną w D-dur – dając silne wrażenie rozwiązania.



Przykład nr 125: A. Skriabin: *Fantazja h-moll* op. 28, takt 54, Polnoe sobranie sochinenii dla fortepiano, cz. 2

Harmonia w takcie 78 zawiera układ C – Fis – H – E – A (kwarta zwiększona – kwarty czyste), a po przejściu przez tonikę e-moll trzeci takt wprowadza G – Cis – F – H (kwarta zwiększona – kwarta zmniejszona – kwarta zwiększona).



Przykład nr 126: A. Skriabin: *Fantazja h-moll* op. 28, takt 78, Polnoe sobranie sochinenii dla fortepiano, cz. 2

W drugim takcie t. 82 następuje bezpośrednie nałożenie C – Fis – B – E (kwarta zwiększona – kwarta zmniejszona – kwarta zwiększona) dla obu rąk, co doprowadza napięcie harmoniczne do apogeum.



Przykład nr 127: A. Skriabin: *Fantazja h-moll* op. 28, takt 82, Polnoe sobranie sochinenii dla fortepiano, cz. 2

Ponadto w t. 107 Skriabin splata tonikę H-dur jako długą nutę w akordzie dominantowym, zezwalając akordom środkowego głosu na układanie się w czyste kwarty (Cis– Fis – H – E). W porównaniu z wcześniejszymi wariantami, efekt nałożenia czystych kwart w tym miejscu wydaje się szczególnie przestrzenny.



Przykład nr 128: A. Skriabin: *Fantazja h-moll* op. 28, takt 107, Polnoe sobranie sochinenii dla fortepiano, cz. 2

W *Fantazji*, choć kwartowe układy nie tworzą jeszcze w pełni autonomicznej skali ani nie osiągają stopnia organizacji znanego z późniejszych „akordów mistycznych”, ich obecność wnosi nowe doznania słuchowe i dodaje utworowi nutę tajemniczości. Można odczytywać to jako sygnał przejścia Skriabina ku mistycyzmowi i ku systemowym eksperymentom harmonicznym, które w późniejszym okresie nabierają pełniejszego charakteru.

Rozdział 5 Karol Szymanowski – Fantazja C-dur op. 14

5.1 Życie i twórczość kompozytora

Karol Maciej Szymanowski, urodzony 21 września 1882 r. w Tomaszówce (Ukraina, powiat czechryński, dawna gubernia kijowska), zmarły 29 marca 1937 r. w Lozannie, był jednym z najwybitniejszych polskich i światowych kompozytorów XX wieku.⁴⁸ Pochodził z rodziny szlacheckiej osiadłej na Ukrainie w XVIII wieku. Jego ojciec, Stanisław Bonawentura Marian (1842–1905), właściciel majątku Orłowa Bałka (dawna gubernia chersońska), odziedziczył po swoim ojcu Feliksie wieś Tymoszwówka, stając się jednym z jej czterech współwłaścicieli. Matka kompozytora, Dominika Teodora Anna z Taubów (1853–1943), pochodziła z Kurlandii, lecz od XIX wieku mieszkała na Ukrainie.

W wieku siedmiu lat Szymanowski rozpoczął naukę domową, koncentrując się przede wszystkim na muzyce. Towarzyszyła mu niewielka niepełnosprawność (upośledzenie nogi), która ograniczała jego aktywność fizyczną, lecz nie przeszkodziła w rozwijaniu talentu. Dorastał w środowisku o wysokim poziomie intelektualnym i artystycznym, pielęgnującym polską tradycję patriotyczną, a jednocześnie otwartym na nowe zjawiska w nauce i sztuce. Również jego rodzeństwo wykazywało duże predyspozycje artystyczne.

Znaczący wpływ na rozwój kompozytora miały kontakty z rodzinami Blumenfeldów i Neuhausów. Podobnie jak jego rodzeństwo, Szymanowski kształcił się w szkole muzycznej G. Neuhausa i jego żony Olgi (siostry Feliksa Blumenfelda). Komponować zaczął około 1896 roku, lecz najwcześniejsze utwory (pieśni, opery „Złoty szczyt” i „Roland”) się nie zachowały. Po studiach u Zygmunta Noskowskiego zadebiutował jako kompozytor na koncertach Polskiego Wydawnictwa Młodych Kompozytorów w Warszawie i Berlinie. Szybko uznano go za jednego z najzdolniejszych młodych twórców, który wyraźnie poszukiwał własnego języka artystycznego.

W latach 1901–1905 studiował harmonię u Marka Zawirskiego oraz kontrapunkt i kompozycję u Zygmunta Noskowskiego w Warszawie. W tym samym czasie, wraz z Grzegorzem Fitelbergiem, Ludomirem Różyckim i Apolinarem Szeluto, założył Wydawnictwo Młodych Kompozytorów Polskich, działające pod patronatem Władysława Lubomirskiego i promujące twórczość współczesnych polskich kompozytorów. Grupa ta szybko otrzymała miano „Młodej Polski”.⁴⁹

⁴⁸ Teresa Chylińska, Karol Szymanowski i jego epoka, t. 1, Kraków: Musica Iagellonica, 2008, s. 37

⁴⁹ W muzyce termin „Młoda Polska” odnosi się do nieformalnej grupy kompozytorów, z których prawie wszyscy byli uczniami Zygmunta Noskowskiego. Grupa ta kompozytorów zagranicznych, takich jak Richard Strauss, Richard Wagner oraz członkowie grupy „Potężna piątka”, np. Modest Musorgski, Aleksander Borodin i Nikołaj Rimski-Korsakow.

Estetykę Szymanowskiego kształtowały idee modernistyczne przełomu XIX i XX wieku. Jego styl ulegał stałej ewolucji, pozostając jednak w nieustannym dialogu z najważniejszymi tendencjami muzyki europejskiej. Kompozytor otwierał się na nowe idee artystyczne, przyswajając je jednak zawsze w sposób twórczy i selektywny, zgodny z własną wyobraźnią i systemem wartości. Inspirował się zarówno kulturą dawnej Grecji, Rzymu i Bizancjum, jak i tradycją islamską; identyfikował się z wysoką kulturą polską, a równocześnie czerpał z muzyki ludowej Podhala.

Twórczość Szymanowskiego dzieli się zazwyczaj na trzy okresy. Do roku 1913 obejmuje ona etap dojrzewania i poszukiwania indywidualnej ekspresji. Lata 1914–1919 cechuje silna inspiracja kulturami Orientu i starożytności. Ostatni okres, od około 1920 do 1937 roku, wyraża zwrot ku polskim legendom ludowym, zwłaszcza z Podhala. Podział ten ma charakter umowny, jednak pozostaje użyteczny w badaniach nad stylistycznym rozwojem kompozytora.

Od najmłodszych lat Szymanowski obcował z klasykami kultury zachodnioeuropejskiej, szczególnie z muzyką Bacha, Mozarta i Chopina. W szkole Gustawa Neuhausa zapoznał się z romantyzmem, zwłaszcza niemieckim. Tymoszkówka – jego rodzinne miejsce – znajdowała się na rubieżach dawnej Rzeczypospolitej i była środowiskiem wielokulturowym, co również wpłynęło na kształtowanie się jego wrażliwości.

Ważną rolę odegrały pierwsze doświadczenia operowe. Jako dziecko Szymanowski widział „*Rusalkę*” Aleksandra Dargomyżskiego, co silnie pobudziło jego wyobraźnię – wraz z rodzeństwem wystawiał własne sztuki teatralne i komponował do nich muzykę. W wieku 12 lat, podczas rodzinnej podróży do Szwajcarii, obejrzał w Wiedniu „*Lohengrina*” Wagnera. W 1905 roku wyjechał do Berlina, gdzie pozostawał pod wrażeniem twórczości Richarda Straussa; w tym czasie powstała „*Uwertura koncertowa*” oraz *I Symfonia*.

Twórczość Szymanowskiego obejmuje szeroki zakres gatunków: opery i balety, symfonie, koncerty instrumentalne, kwartety smyczkowe, utwory kameralne na skrzypce i fortepian, pieśni solowe i chóralne, kantaty, a także bogaty repertuar fortepianowy. Kompozytor próbował również sił w literaturze – pisał wiersze, opowiadania oraz powieści, nie przeznaczone jednak do publikacji, będące raczej ekspresją jego refleksji o życiu, sztuce, miłości i religii.

Najwcześniejsze opublikowane utwory fortepianowe noszą silne piętno chopinowskie, choć w harmonice i ekspresji ujawniają już późnoromantyczną intensywność. Często porównuje się je z wczesnymi dziełami Aleksandra Skriabina (np. *Etiudy* op. 4 Szymanowskiego i *Etiudy* op. 8 Skriabina), jako że obaj twórcy wyrastali z tradycji

chopinowskiej. Wśród ważnych dzieł tego okresu należy wymienić *Preludia* op. 1, *Wariacje b-moll* op. 3, a także późniejsze utwory: *Fantazję C-dur* op. 14, *I Sonatę fortepianową c-moll* op. 8, *II Sonatę A-dur* op. 21, *III Sonatę* op. 36, *Metopy* op. 29, *Maski* op. 34, *Mazurki* op. 50 i op. 62.

Fantazja op. 14, którą analizuje niniejszy rozdział, opiera swoją strukturę na wspólnym materiale tematycznym, z elementami przypominającymi *Sonatę h-moll* Liszta. Poza wyraźnymi inspiracjami, Szymanowski ujawnia w niej talent melodyczny, znajomość technik wariacyjnych, odwagę harmoniczną oraz biegłość pianistyczną.

W latach 1906–1916 kompozytor dużo podróżował. W latach 1906–1907 wielokrotnie odwiedzał Berlin i Lipsk, a w 1908 r. znów wyjechał do Włoch. W 1912 roku zamieszkał w Wiedniu, lecz pobyt tam oraz w Berlinie zaczynał go nużyć; potrzebował nowych impulsów. Jednym z nich była twórczość Igora Strawińskiego, z którą zetknął się w Wiedniu w 1913 roku (balet „*Pietruszka*”).

W 1914 roku podróżował do Włoch, na Sycylię, do Afryki Północnej, a także do Paryża i Londynu. W latach 1915–1916 odwiedził Kijów, Moskwę i Sankt Petersburg. Podróże te, zwłaszcza dwie wyprawy do Włoch, na Sycylię i do Afryki, wywarły ogromny wpływ na jego twórczość. Po powrocie do domu Szymanowski przeczytał niemieckie tłumaczenie poezji XIV-wiecznego perskiego poety Hafiza i skomponował *Pieśni Hafiza*. W 1917 roku, w wyniku rewolucji październikowej, opuścił Tymoszkówkę na zawsze. Po krótkim pobycie w Jelizawetgradzie, w 1919 roku osiadł w Warszawie.

Był to okres wyjątkowej produktywności. Powstały wówczas liczne dzieła inspirowane Orientem, takie jak *Pieśń szalonego muezina* czy *Pieśń księżniczki czarodziejki*. Inspiracje te nie przybierały formy dosłownych zapożyczeń, lecz orientalistycznego impresjonizmu. Podczas pobytów w Afryce i na Sycylii kompozytor doświadczał intensywnego mistycyzmu, który go fascynował. Orient przywoływał romantyczne skojarzenia z ruinami, haremami, sułtanami, zmysłowością i ahistorycznym światem marzeń. Z tego okresu pochodzą *Maski* op. 34, *Mity* op. 30 oraz *III Symfonia pieśń Nocy*. W utworach tych niemal całkowicie zanika centrum tonalne systemu dur-moll; kompozytor stosuje skalę dwunastotonową, pentatonikę, skalę całotonową, nakładające się skale, wyraźnie eksponuje trytony i sekundy małe, i unika tradycyjnych kadencji.

Najsilniejszy wpływ na twórczość Szymanowskiego z tego okresu miał impresjonizm (Debussy, Ravel, Skriabin), choć jego muzyka zachowywała pełną oryginalność. Kulminacją tego etapu stała się opera *Król Roger*, łącząca cechy dramatu muzycznego i dramatu symbolicznego.

W sierpniu 1922 roku Szymanowski po raz pierwszy przyjechał do Zakopanego; odtąd odwiedzał je regularnie. Jego zainteresowania twórcze coraz bardziej koncentrowały się na polskiej muzyce ludowej, zwłaszcza podhalańskiej i kurpiowskiej. Już w dzieciństwie miał kontakt z ludową kulturą muzyczną Ukrainy, choć jej melodii nie wykorzystywał bezpośrednio. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości wzrosło zainteresowanie kulturą wiejską. Jako patriota i działacz społeczny Szymanowski dostrzegał wartość sztuki w integracji narodowej. Przyjaciele zachęcali go do odwiedzin Zakopanego, a muzykologowie (m.in. Zdzisław Jachimecki, Adolf Chybiński) zapoznawali go z technikami muzyki góralskiej, zachęcając do ich twórczego wykorzystania.

Mazurki Szymanowskiego są najbardziej reprezentatywnym owocem tego okresu. Kompozytor zestawiał w nich rytmy Mazowsza i Kujaw z elementami folkloru Podhala. W porównaniu z *Mazurkami* Chopina rozbudował formę ABA; powracający po części środkowej temat pojawia się zawsze przekształcony. *Mazurki* Szymanowskiego cechują bogactwo melodii i oryginalne współbrzmienia. Kompozytor stosował w nich skale góralskie, podwójną tonalność i kombinacje różnych skal modalnych. Szczególnie znaczący jest cykl *20 Mazurków* op. 50.

W ostatnich latach swojej twórczości Szymanowski odszedł zarówno od stylu wczesnego okresu, inspirowanego muzyką niemiecką, jak i od stylu okresu „orientalnego”, reprezentowanego m.in. przez *II Koncert skrzypcowy* i *IV Symfonię koncertującą*. Unikał przesadnej ekspresji, subiektywizmu i mistycyzmu; porzucił dionizyjski nurt na rzecz postawy bardziej apollińskiej. Uprościł język harmoniczny, zredukował chromatyzm, uprościł fakturę i formę.

Choć pewne elementy stylistyczne zbliżają jego późne dzieła do ówczesnego neoklasycyzmu (Strawiński, Bartók), ich kolorystyka i sposób kształtowania materiału muzycznego są na tyle indywidualne, że trudno uznać je za w pełni neoklasyczne czy witalistyczne. W listopadzie 1935 roku Szymanowski opuścił „Atmę”. W 1936 roku przebywał kilkakrotnie w sanatorium w Grasse, a w marcu 1937 roku wyjechał do sanatorium w Lozannie. Gruźlica zaatakowała gardło kompozytora, wskutek czego Szymanowski nie był w stanie spożywać pokarmów. Zmarł 29 marca 1937 w czasie snu, w klinice Du Signal w Lozannie. Pogrzb odbył się 7 kwietnia 1937 w Krakowie.

5.2 Analiza strukturalna Fantazji op. 14

Fantazja op. 14 została skomponowana we wczesnym okresie twórczości Szymanowskiego. Ukończona w Warszawie w 1905 roku, stanowi odpowiedź na muzykę Liszta, której wpływ widoczny jest w fakturze i obrazowości utworu. Kompozycja ta jest bez wątpienia najbardziej złożonym i wyrafinowanym dziełem, jakie Szymanowski stworzył do tej pory.⁵⁰ Kaskadowe arpeggia, które często „uwalniają się” od akompaniamentu, służą pełnej pasji retoryce prowadzącej do potężnych kulminacji – retoryce, która częściowo maskuje sporadyczną oszczędność materiału podstawowego. Nawet delikatniejsze faktury w wolniejszych fragmentach częściej przywodzą na myśl Liszta niż Chopina. W efekcie utwór ujawnia silne inspiracje formą i stylem Liszta, jednocześnie ukazując oryginalne rozwiązania Szymanowskiego.

Utwór ma w istocie trójczęściową strukturę cykliczną: wykorzystano w nim dwa główne elementy tematyczne, a część końcowa pełni funkcję syntezy wcześniejszego materiału. Mimo że różnice między elementami bywają subtelne, nie ulega wątpliwości, że Liszt stanowi ważny punkt odniesienia zarówno w sferze formy, jak i środków wyrazu.

5.2.1 Forma cykliczna

Forma cykliczna to struktura formalna, w której motyw muzyczny występuje w więcej niż jednej części utworu — czasem w postaci zmienionej — w celu ujednolicenia całości.⁵¹ Potrzeba takiego zabiegu narosła w XIX wieku wraz z odsunięciem klasycznych reguł Mozarta i Haydna na rzecz coraz silniejszej ekspresji indywidualnej; model powieści romantycznej zastąpił dramat klasyczny jako punkt odniesienia dla architektury utworów instrumentalnych. W literaturze muzycznej technika ta została rozwinięta już w dziełach Beethovena, Schuberta, Schumanna i Berlioza, a dojrzałą formę transformacji tematycznej wyniósł na wyżyny Liszt.

⁵⁰ Anna Iwanicka-Nijakowska, <Karol Szymanowski, "Fantazja C-dur op. 14">, <https://culture.pl/pl/dzielo/karol-szymanowski-fantazja-c-dur-op-14>, 2007

⁵¹ Randel, Don Michael. 2003. "Cyclic Form". The Harvard Dictionary of Music, fourth edition, Cambridge, Massachusetts: Belknap Press.

5.2.2 Transformacja tematyczna

Transformacja tematyczna (metamorfoza tematyczna) to technika polegająca na przetwarzaniu motywu poprzez transpozycję, inwersję, retrogradację, augmentację, diminucję lub fragmentację. Technika ta została szczególnie rozwinięta przez Liszta i Berlioza i odgrywa kluczową rolę w cyklicznym ujęciu materiału.

5.2.3 Relacje między formą cykliczną a transformacją tematyczną

I. Część pierwsza

Choć pierwsza część liczy zaledwie 63 takty, zawiera skondensowaną formę sonatową z introdukcją i kodą. Struktura prezentuje się następująco:

Wprowadzenie (Grave — Subito energico e adirato): takty 1–20

Ekspozycja (Tempo I Maestoso): takty 21–27

Rozwinięcie (Piu mosso): takty 28–44

Rekapitulacja (Furioso): takty 45–53

Koda (Trionfando): takt 63

W całej części wykorzystano dwa główne elementy:

I: Pięciotonowy motyw melodyczny oparty na tonacji Fis-dur



Przykład nr 129: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 1–4, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

II: Motyw harmoniczny oparty na relacji seksty (w tym seksty zmniejszonej) względem poprzedniej nuty oraz kwinty (czystej lub zmniejszonej); drugi dźwięk seksty i pierwszy dźwięk kwinty tworzą sekundę małą. Towarzyszy temu rytm ósemka – ósemka z kropką.



Przykład nr 130: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 16–17, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

Pierwsza część

Wprowadzenie dzieli się na dwie części: takty 1–11 eksponują temat melodyczny. W taktach 12–13 rytm prawej ręki przechodzi w synkopowane ósemki; jeśli potraktować pierwsze dwie nuty każdego taktu jako oktawę, prawa ręka tworzy cykl D–Bb (mała seksta) + A–Eb (zmniejszona kwinta), z małą sekundą Bb–A pomiędzy.



Przykład nr 131: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 12–13, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

Sekwencja modulacyjna w taktach 14–16 opiera się na analogicznej zasadzie; można w niej rozpoznać układ Bb–F (kwinta czysta) + E–Cb (seksta zmniejszona).



Przykład nr 132: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 18–19, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

Motyw harmoniczny w prawej ręce (t. 16–17) jest wyraźny, zaś rytm z przepunktowaną ósemką i trzydziestodwójką potęguje poczucie nagłości. Pierwsze i ostatnie nuty szesnastkowych przebiegów w lewej ręce tworzą opadający wzór D–F# (mała seksta) + G–C# (zmniejszona kwinta). Jednocześnie relacja między drugą nutą seksty a pierwszą nutą kwinty tworzy małą sekundę w inwersji – w istocie odwróconą, opadającą wersję drugiego motywu.



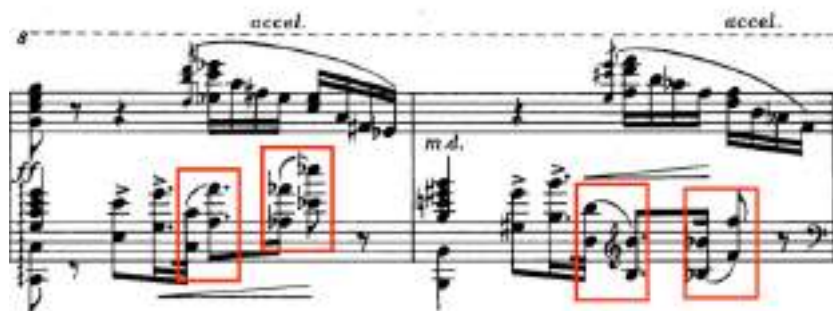
Przykład nr 133: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takt 20, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

W ekspozycji pierwszy temat pojawia się w sposób wspaniały i jasny (t. 21–22); takty 23–24 rozwijają materiał i przechodzą w rytm ósemek z kropką, prowadząc do drugiego tematu.



Przykład nr 134: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takt 21-23, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

W taktach 25–26 motyw przechodzi do lewej ręki.



Przykład nr 135: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takt 25-26, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

Rozwinięcie (t. 28–34) można podzielić frazowo na 3+1+3; partia prawej ręki cytuje motyw drugiego tematu i rozwija go dwukrotnie.



Przykład nr 136: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 28–34, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

T. 35–38 tworzą strukturę 2+2 w transponowanej sekwencji. Analiza oktafów lewej ręki wskazuje, że pierwsze cztery nuty układają się w motyw harmoniczny: B $\flat$ –G $\flat$ (wznosząca mała seksta) + G $\flat$ –F (mała sekunda) + F–B $\flat$ (kwinta czysta), przy czym kwinta zmienia kierunek z wznoszącego na opadający, a rytm ujednolica się do zwykłych ósemek.



Przykład nr 137: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takt 137, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

W reprzyzie (t. 45–46) motyw melodyczny występuje w basie w mocnej oktafowej formie; t. 47–53 powtarzają drogę do motywu drugiego zgodnie z ekspozycją i prowadzą poprzez sekwencję końcową do kody.



Przykład nr 138: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takt 45, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

W kodzie motyw z taktów 59–60 jest krótko eksplorowany dwukrotnie i kończy pierwszą część poprzez trzeci odcinek rozwojowy, prowadząc bezpośrednio do drugiej części (bez przerwy).



Przykład nr 139: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 59–63, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

Druga część

Takty 64–108 drugiej części rozwijają się również na materiale dwóch motywów, układając się w dwa cykle o strukturze A–B–A1 (t. 64–85 i 86–108). Powtórzenie sekcji B drugiego cyklu prowadzi do powrotu do tonacji C-dur, nadając całości charakter zbliżony do formy sonatowej.



Przykład nr 140: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takt 94, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

Szczegółowe rozbiecie: t. 64–71 (część B) przedstawiają pierwszy temat w regularnej frazie 1+1+2; t. 72–79 eksponują drugi temat o strukturze 2+2; t. 80–85 (A1) bazują na materiale pierwszego tematu.



Przykład nr 141: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 64–67, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296



Przykład nr 142: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takt 72, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296



Przykład nr 143: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 80–81, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

Takty 86–93 powtarzają sekcję A z przesunięciem fakturalnym: motyw melodyczny przechodzi z górnego głosu do najniższego, podczas gdy druga ręka oferuje odmienne akompaniamenty.



Przykład nr 144: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takt 86, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

W taktach 101–102 powtórzonej sekcji B pojawia się motyw drugiego tematu z pierwszej części, integrując oba obiegi tematyczne i prowadząc do powtórzenia A1 (t. 103–108).



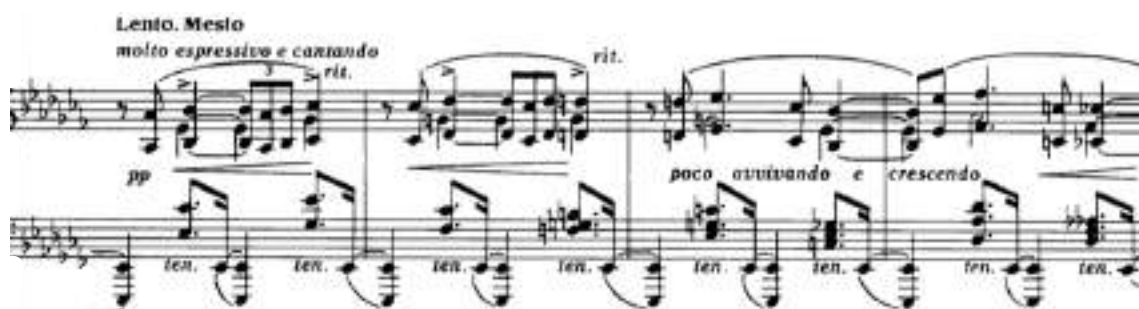
Przykład nr 145: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 101–102, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

Takty 109–112 powtarzają rekapitulację części pierwszej, a koda *Grave* (t. 113–120) odwołuje się ponownie do motywu melodycznego pierwszej części.



Przykład nr 146: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 109–110, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

Ponieważ pierwsza i druga część wykonywane są bez przerwy, tworzą one połączoną strukturę, która płynnie przechodzi do ostatecznej kody *Lento. Mesto*. Koda ta jest wariacją i rozwinięciem motywu drugiej części, z frazową strukturą 6+2+4.



Przykład nr 147: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 121–124, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

W taktach 133–134 zastosowano technikę kanonu motywu melodycznego z pierwszej części.



Przykład nr 148: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 133–134, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

Część trzecia

Część trzecia stanowi syntezę motywów tematycznych, które pojawiły się w pierwszych dwóch częściach, przy czym zastosowanie każdego motywu staje się bardziej złożone i częstsze. W taktach 1–4 partia lewej ręki stanowi motyw melodyczny z pierwszej części, natomiast partia prawej ręki stanowi motyw drugiego tematu z drugiej części. Charakter muzyczny również zmienia się z poprzedniego lirycznego śpiewu na zdecydowany i pełen energii.



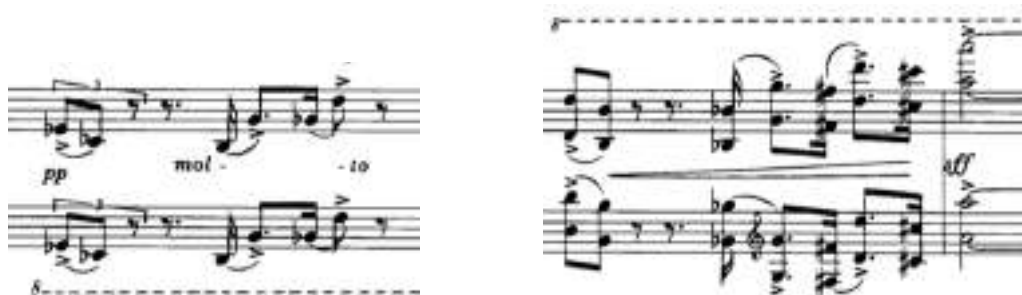
Przykład nr 149: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 139-140, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

W takcie 151 sekcji kadencji pojawia się rytmiczna wariacja motywu tematycznego drugiej części.



Przykład nr 150: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 151, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

Takty 154–162 jako całość są rozwinięciem motywu harmonicznego pierwszej części, a poprzez skrócenie tego motywu rytmicznego rozwinięciem są takty 163–175



Przykład nr 151: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 154, 157, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

Takty 176–194 są rozwinięciem tematu melodycznego pierwszej części, z wariacjami obejmującymi rytm, kanon i powtórzenia.



Przykład nr 152: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 177-179, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

W taktach 195–198 pierwszy temat drugiej części jest rozwijany poprzez kontrapunkt w pierwszych dwóch taktach, a następnie triole w takcie 197 ewoluują w motyw drugiego tematu w następnym takcie.



Przykład nr 153: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 195, 197-199, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

W taktach 200–201 motyw melodyczny pierwszej części z triolami przekształca się w motyw drugiego tematu drugiej części.



Przykład nr 154: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 200-201, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

Takty 203–206 przedstawiają cztery rozwinięcia motywu pierwszego tematu drugiej części, a motyw harmoniczny pierwszej części pojawia się ponownie w takcie 207.



Przykład nr 155: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takt 203, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296



Przykład nr 156: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 208–209, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

Wysoki motyw melodyczny w takcie 213 pochodzi z kadencji.



Przykład nr 157: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 143-144 i 213, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

W taktach 214–221 pojawia się motyw drugiego tematu drugiej części poprzez sekwencję lub powtórzenie.



Przykład nr 158: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 214-215, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

Adagio. Mesto w takcie 232 jest modulacją motywu melodycznego pierwszej części, zmieniającą się z Fis-dur na fis-moll.



Przykład nr 159: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 231-232, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

W końcu łączy się z motywem drugiego tematu w takcie 240, kończąc cały utwór.



Przykład nr 160: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 239-240, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

5.3 Estetyczne i wykonawcze aspekty utworu

5.3.1 Tonalność i harmonia

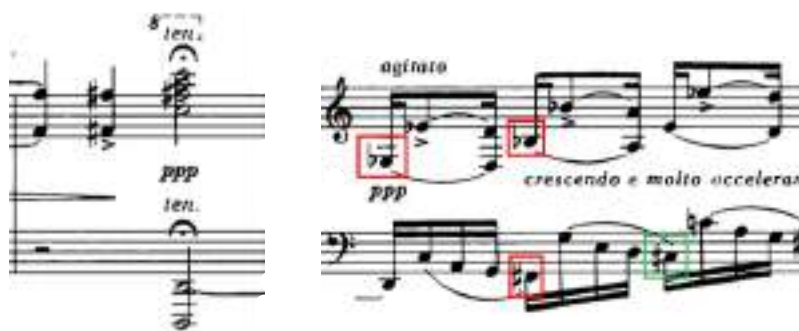
Najbardziej wyjątkowym aspektem *Fantazji* op. 14 pod względem tonacji jest fakt, że chociaż Szymanowski zatytułował ją *Fantazją C-dur*, główna tonacja C-dur pojawia się wyraźnie dopiero pod koniec trzeciej części. W całym utworze wykorzystano liczne znaki przygodne, aby wyrazić częste i szybkie zmiany tonacji lub niekonwencjonalne harmonie. Ogólnie rzecz biorąc, w efekcie dźwiękowym wyraźnie wyczuwalna jest tonalność, a w niektórych jasno określonych sekcjach tonalnych nadal przestrzegana jest tradycyjna zachodnia logika harmonii funkcjonalnej. Jednak w harmonii szeroko stosowana jest również chromatyka, która zaciera tonalność i tworzy efekty dysonansowe.

Nie można tego oddzielić od wpływu „rewolucji muzycznej” zapoczątkowanej przez Richarda Wagnera w okresie romantyzmu średniego. Wagner nie tylko doprowadził romantyzm do szczytu, ale także wywarł głęboki wpływ na późniejszy modernizm. Zrewolucjonizował operę, nazywając swoje dzieła „Musikdrama”, odchodząc od tradycyjnych ram operowych skupionych na ariach i proponując koncepcję „Gesamtkunstwerk”, opowiadając się za integracją muzyki, poezji, dramatu, scenografii i performansu.

Innowacje obejmowały motywy przewodnie, czyli krótkie tematy muzyczne symbolizujące postacie, emocje, przedmioty lub abstrakcyjne pojęcia, które przeplatają się i zmieniają w miarę rozwoju fabuły, tworząc złożoną sieć narracyjną.

Innowacje obejmowały również przełomowe zmiany w języku harmonicznym. Opera (czy raczej dramat muzyczny) Wagnera *Tristan i Izolda* (1859) uważana jest za punkt wyjścia upadku zachodniego systemu tonalnego. Wagner szeroko wykorzystywał harmonie chromatyczne, dysonansowe akordy (takie jak słynny akord tristanowski) i opóźnione rozwiązania, zacierając centrum tonalności i popychając muzykę w kierunku atonalności. Miało to bezpośredni wpływ na kompozytorów takich jak Mahler, Richard Strauss i Schoenberg.⁵²

Jednak *Fantazja* Szymanowskiego nie odeszła jeszcze całkowicie od harmonicznego systemu tonalnego. Wykorzystuje ona jedynie wiele chromatycznych środków w ramach tej struktury, tworząc w ten sposób wyraźną barwę muzyczną. W pierwszej części *Fantazji*, od taktu 11 do 13, gdzie następuje przejście od *Grave* do *agitato*, harmonia opiera się na akordzie D–Fis–A–C. Można to uznać za akord dominantowy septymowy B-dur lub g-moll. Chociaż B-dur, E-dur i F-dur w takcie 12 sugerują g-moll, efekt słuchowy nie jest oczywisty, ponieważ zawiera on również chromatyczne nuty C-dur i A-dur, tworząc wrażenie dysonansu i tajemniczości.



Przykład nr 161: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 11-12, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

Lewa ręka, odpowiadająca motywowi interwałowemu, wykorzystuje melodię chromatyczną. Ta melodia chromatyczna pojawia się również w kolejnych częściach drugiej i trzeciej, w taktach 51–52, 59, 209–211.

⁵² Li Xiujun, *Western Music History Course*, Shanghai Music Publishing House, 2013



Przykład nr 162: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 51 i 52, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296



Przykład nr 163: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 58-59, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296



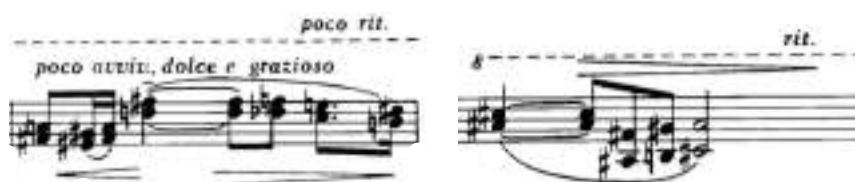
Przykład nr 164: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 209, 210-211, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

W czterech frazach drugiej części tematycznej drugiej części prawa ręka poprzez chromatyczną melodię opadającą moduluje się za każdym razem do różnych odległych tonacji:

D-dur – Fis-dur/f-moll

Des-dur – f-moll/E-dur

D-dur – Fis-dur



Przykład nr 165: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takt 72-73, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

D-dur – f-moll



Przykład nr 166: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 76-77, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

Motyw melodyczny oparty na F-dur wyraźnie wykorzystuje skalę pentatoniczną o orientalnym charakterze. W sekcji reprzyzy, w taktach 45–46, pierwsza nuta zaznaczona akcentem w prawej ręce kontynuuje pentatoniczny system harmoniczny, jednak nuty biegnące w ramach harmoniczej struktury są rozłożonymi trójdźwiękami zmniejszonymi. Zderzenie tych dwóch systemów harmoniczných tworzy wrażenie dysonansowego konfliktu.



Przykład nr 167: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 44-45, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

Podobny konflikt występuje również w kodzie pierwszej części, gdzie prawa ręka gra akord zmniejszony septymowy.



Przykład nr 168: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 59, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

Na początku trzeciej części motyw melodyczny w tonacji Fis-dur i motyw drugiego tematu w tonacji D-dur z drugiej części mieszają się, tworząc wyrazisty interwał małej sekundy.



Przykład nr 169: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 138-139, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

Kadencja trzeciej części, z jej wędrującymi harmoniami chromatycznymi i użyciem pedału, nakłada na muzykę zasłonę tajemnicy. Niejednoznaczne harmonie zdają się prowadzić do eterycznego, iluzorycznego świata, który w pewnym stopniu przywołuje „Unendliche Melodie” Wagnera.



Przykład nr 170: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 143-144, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

5.3.2 Dynamika i tempo

W *Fantazji* op. 14 Szymanowski skrupulatnie określił terminy muzyczne odpowiadające charakterowi każdej sekcji, a także liczne oznaczenia dynamiczne i tempa, wskazując na jasną koncepcję i kształt utworu w umyśle kompozytora. Zmiany dynamiczne w tym utworze są niemal nieustannie częste i wyraziste, co niewątpliwie wzmacnia ekspresję nastroju muzycznego, dramatyzm brzmienia i kontrast charakterów muzycznych. Co więcej, zmianom dynamiki często towarzyszą zmiany tempa; na przykład w zbliżaniu się do punktu kulminacyjnego tempo zazwyczaj przyspiesza, podczas gdy na końcach fraz, gdy napięcie słabnie, wymagane jest *diminuendo*. Zmiany tempa w całym utworze są częste i elastyczne.

Na początku pierwszej części temat melodyczny rozwija się w szerokim tempie *Grave*, jakby otwierając wielką historyczną kurtynę, a dynamika całej sekcji pozostaje niemal

wyłącznie w zakresie pp–ppp, nadając tajemniczości powolnej narracji w rejestrze basowym, czyli „misterioso”.



Przykład nr 171: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 1 i 8-9, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

Kompozytor często pozwala dynamice gwałtownie przechodzić od jednej skrajności do drugiej w ciągu zaledwie jednego lub dwóch taktów. Po „tajemniczej” sekcji takty 16–17 zdają się nagle nabierać siły z nicości, osiągając *sff* z *p* w ciągu pięciu uderzeń poprzez *crescendo e accel. molto*, a następnie – w towarzystwie *ff furioso* arpeggiów – wznoszą się jak kaskada w tempie *Presto*, jednym ciągiem.



Przykład nr 172: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 16-20, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

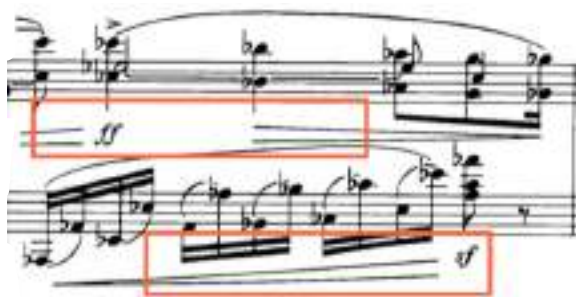
W taktach 25–27, opartych na *ff*, poprzez dwukrotne *crescendo* motywu lewej ręki dynamika ponownie narasta i zmienia się, a tempo stopniowo przyspiesza aż do osiągnięcia oktawy *sff* w takcie 27, prezentując błyskotliwy akord w szerokiej przestrzeni.

Jednak w następnym takcie 28 dynamika nagle opada do *piano*. Prawa ręka nadal rozwija interwały wznoszące się, podczas gdy chromatyczne melodie lewej ręki, wznoszące i opadające, dopełniają długie wartości rytmiczne prawej ręki, tworząc z nią odpowiedź. Jednocześnie skala chromatyczna wprowadza nutę tajemnicy i otwiera przestrzeń dla dalszego rozwoju, a całość pozostaje pełna energii i witalności.



Przykład nr 173: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 27-28, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

W takcie 30 obie ręce osiągają rozłożony w czasie szczyt dynamiczny, odzwierciedlający różne kierunki frazowania obu głosów.



Przykład nr 174: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takt 30, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

Kiedy w drugiej części powraca reprzyza pierwszej części, dynamika osiąga szczyt w środkowej części utworu. Od *ff* następuje *crescendo* do akordu *fff* + *sff* w takcie 113 w *Grave patetico*, podczas gdy bas lewej ręki zapewnia solidną podstawę toniczną dla całej harmonii w *sff*. Po osiągnięciu szczytu motyw melodyczny lewej ręki rozwija się dalej *crescendo*, podczas gdy synkopowana melodia prawej ręki wzmacnia poczucie rytmu, a przeciwstawne ruchy obu rąk tworzą napięcie przestrzenne, nadając akordom wyjątkową szerokość i siłę.



Przykład nr 175: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 113-116, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

W taktach 151–153 sekcji kadencji trzeciej części kompozytor kreuje niezwykle senny, tajemniczy i eteryczny klimat poprzez harmonię oraz delikatną dynamikę, a wszystkie zmiany odbywają się w zakresie *pp*, lekkiego *crescendo* i powrotu do *ppp*. W takcie 151 liczba komórek metrycznych jest celowo zatarta, co wydłuża linię taktu i wyraża ideę nieskończonego przedłużenia w swobodnym tempie, pełnym fantazji.



Przykład nr 176: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 151-153, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

Takty 176–177 również ukazują precyzyjne wymagania kompozytora dotyczące detali wykonawczych.



Przykład nr 177: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takt 176, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

Druga połowa całej trzeciej części jest prawie w całości nasycona dynamiką *ff*, *sff* i *fff*, a każde *crescendo* i każda zmiana prowadzą muzykę do kolejnego punktu kulminacyjnego. Ten ciągły efekt sonorystyczny o bardzo wysokiej energii jest rzadkością nawet w twórczości pianistycznej epoki romantyzmu. Utwór kończy się stanowczo w tonacji C-dur, osiągając ekstremalne *fff*.



Przykład nr 178: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 187-188, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296



Przykład nr 179: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 130-132, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296



Przykład nr 180: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 140-141, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

5.3.3 Środki pianistyczne i ekspresja

Fantazja op. 14 jest utworem o wysokim stopniu trudności technicznej, co sam Szymanowski podkreślił w liście do Stefana Spiessa: „Nie chciałbym, aby «Fantazja» [...] została jeszcze wydrukowana. Jest tak niezwykle trudna, że ugruntowałyby moją reputację jako unspiel- und unsingbarer Komponist [kompozytora, którego utworów nie da się zagrać ani zaśpiewać]”.⁵³ Była to przede wszystkim odpowiedź na muzykę Liszta. Na jednym poziomie wpływ ten uwidacznia się w fakturze i figuracji Fantazji, niewątpliwie najbardziej złożonego i wirtuozowskiego utworu, jaki Szymanowski napisał w tym okresie. Podobnie jak u Liszta, kaskadowe arpeggia często wyzwalały się z funkcji akompaniamentu, prowadząc muzykę ku potężnym kulminacjom za pomocą pełnej pasji retoryki, która maskuje sporadyczne ubóstwo materiału podstawowego.

W zakresie rytmiki Szymanowski stosuje skomplikowane układy asymetryczne, takie jak trzydziestodwójka (poprzedzona przepunktowaną ósemką) przeciwko szesnastkom (takt 17):



Przykład nr 181: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takt 17, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

oraz triole ósemkowe przeciwko kwintolom szesnastkowym w taktach 92–93, co niewątpliwie zwiększa trudność wykonania szybkich fragmentów.



Przykład nr 182: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 92-93, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

⁵³ Karol Szymanowski. Korespondencja, Tom I: lata 1903–1919, s. 248, list z 11 grudnia 1910 r. do Stefana Spiessa, red. Teresa Chylińska, PWM, Kraków 1982

Pojawiają się również szerokie skoki w układach akordowych przeciwko oktawowi (takty 131–132):



Przykład nr 183: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 131-132, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

a także rytmy kontrapunktyczne w obu rękach w takcie 151:



Przykład nr 184: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takt 151, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

W takcie 234 każdy z czterech głosów prowadzi inny rytm:



Przykład nr 185: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takt 233-235, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

Znaczną trudność stanowią również duże skoki akordowe, zwłaszcza w połączeniu z rytmem punktowanym, co wymaga większej precyzji i zwięzłości artykulacyjnej.



Przykład nr 186: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 23-24, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

figuracja oktawaowa z asymetrycznym rytmem (takty 42–43):



Przykład nr 187: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takt 42, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

pasáže prawej ręki, biegnące w różnych pozycjach i falujące w górę i w dół, zestawione z trykami lewej ręki (takty 166–172):



Przykład nr 188: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 163-165, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

oraz opadające pasáže w taktach 227–229 – zarówno pod względem efektu dźwiękowego, jak i faktury – przypominają fragmenty sonaty Liszta. Jak wspomniano wcześniej, odzwierciedlają one wpływ Liszta na język muzyczny Szymanowskiego, a zarazem nadają całości brzmienie efektowne i spektakularne.



Przykład nr 189: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 228-229, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

Jak wykazano wcześniej, *Fantazja* jest trzyczęściową formą cykliczną, zdominowaną przez różne motywy, a zatem materiał dźwiękowy jest ograniczony. Jednak liczne wariacje tych czterech głównych elementów tematycznych nadają im odmienne charaktery muzyczne, tworząc zmienność i dramaturgię całej narracji.

Na przykład temat melodyczny w tonacji Fis-dur pojawia się kilkakrotnie:

1. spokojna i stonowana narracja:



Przykład nr 190: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 1, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

2. bogata i okazała:



Przykład nr 191: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 21-22, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

3. zdecydowana i konkretna:



Przykład nr 192: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 59-60, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

4. wyostzona i energiczna:



Przykład nr 193: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 139-141, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

W tonacji molowej tempo zostaje rozszerzone do *Adagio mesto*, nadając muzyce pogrzebową i ciężką atmosferę, podobną do trzeciej części *Sonaty b-moll* op. 35 F. Chopina. Szesnastki z kropką przywodzą na myśl pochód żałobny, a triole w niskim rejestrze basu, grane lewą ręką w dynamice *ff*, brzmią jak lamentacyjne dzwony – głucho i donośnie. Tworzy to ostry kontrast z blaskiem i jasnością tonacji durowej.



Przykład nr 194: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 134-136, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

Inne motywy to:

1: tajemniczy i pusty



Przykład nr 195: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takty 142-143, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

2: namiętny i pełen napięcia



Przykład nr 196: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takt 213, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

3: zdecydowany i pełen energii



Przykład nr 197: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takt 237, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

pierwszy temat drugiej części:

4: tajemniczy, mglisty



Przykład nr 198: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takt 64, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

5: namiętny, marzycielski



Przykład nr 199: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takt 80, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

6: tragiczny, pogrzebowy



Przykład nr 200: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takt 121, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

7: żarliwy, namiętny



Przykład nr 201: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takt 206, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

8: niepokojący, pośpieszny, niespokojny



Przykład nr 202: K. Szymanowski: *Fantazja C-dur* op. 14, takt 224, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982. PWM 8296

Rozdział 6 Synteza i wnioski

6.1 Swoboda i rygor — ewolucja strukturalna gatunku

Wykraczając poza tradycyjne formy, należy rozumieć organiczną jedność fantazji: choć gatunek ten nie zawsze wykazuje wyraźnie wyodrębnioną ekspozycję, rozwinięcie i reprzyzę, nie jest pozbawiony wewnętrznej logiki. W wielu przypadkach spójność uzyskiwana jest poprzez przekształcanie, rozwijanie i powtarzanie motywów tematycznych, poprzez organizację tonalną, wskazówki emocjonalne czy narracyjną konsekwencję. Zadaniem wykonawcy jest zatem przeprowadzenie szczegółowej analizy, by odnaleźć te ukryte powiązania i zrozumieć, w jaki sposób kompozytorzy budują jedność w pozornie swobodnej formie. Przykładem pomysłowej i jednocześnie swobodnej logiki strukturalnej pozostaje część fantazji z *Fantazji chromatycznej i fugi* BWV 903 J.S. Bacha.

Na podstawie wcześniejszych analiz można zauważyć, że już od fantazji chromatycznej Bacha gatunek ten posiada wyraźny, pomysłowy rdzeń muzyczny, widoczny w konstrukcji formy. Ogólnie rzecz biorąc, fantazje pozbawione są sztywnej, zunifikowanej formy i cechują się znaczną swobodą w projektowaniu strukturalnym. Jednocześnie nawet najwcześniejsze fantazje XVI wieku wykazują sekcyjne frazowanie tematyczne i zastosowanie technik polifonicznych, podkreślających improwizacyjny charakter. W baroku fantazja często pełniła funkcję preludium i zbliżała się technicznie do ricercaru, zachowując jednak większą elastyczność – nie przyjmowała bowiem jego ściśle imitacyjnego modelu.

Wspomniana swoboda przejawia się m.in. w wieloczęściowej strukturze. Przykłady takie jak *Fantazja chromatyczna* Bacha oraz *Fantazje* Mozarta, Beethovena, Chopina czy Skriabina ilustrują modele wieloczęściowe i wielotematyczne. Poszczególnym częściom odpowiadają zwykle odmienne tempa określone przez kompozytora, co wzmacnia kontrastowość i pozwala budować zróżnicowany charakter. Fantazja daje tym samym większe możliwości ekspresji niż wiele innych gatunków formalnych; w *Fantazji* op. 12 Schumanna ten sekcyjny charakter jest szczególnie spotęgowany i przybiera postać cyklu miniatur tworzących jednolitą całość.

Równocześnie swoboda gatunku przejawia się w zdolności łączenia go z innymi formami, co stanowi istotny aspekt jego innowacyjności. W klasycyzmie kompozytorzy chętnie korzystali z formy sonatowej, trójdzielnej, rondowej czy technik wariacyjnych, lecz fantazja zachowała swój improwizacyjny i sekcyjny charakter. Beethoven, będący ogniwem łączącym tradycję z nowatorstwem, wprowadził do fantazji elementy chóralne oraz zintegrował fantazyjny język z rygiem formy sonatowej (np. w *Sonacie cis-moll* op. 27). Jego praktyka

łączenia części poprzez wspólny motyw i tworzenia „formy ciągłego ruchu” wywarła istotny wpływ na późniejszą twórczość Schuberta, Liszta i Szymanowskiego.

Nie oznacza to jednak, że fantazja jest całkowicie pozbawiona reguł. Nawet twórcy romantyczni, jak Schumann, dostrzegali konieczność zachowania ducha klasycznych wzorców. W jego fantazjach widoczna jest przejrzystość strukturalna oraz powiązania z tradycyjnymi funkcjami harmonicznymi. Podobnie u Chopina improwizacyjność nie stoi w sprzeczności z wewnętrzną logiką – jego frazy często pozostają klarowne i zrównoważone, zgodne z klasycznymi zasadami konstrukcji. *Fantazja* Skriabina ukazuje natomiast, że nawet radykalne przemiany języka harmonicznego mogą współistnieć z rygorystyczną konstrukcją formalną; romantyczna ekspresja zostaje tu podtrzymana przez klasyczną dyscyplinę. Dlatego też analiza i wykonanie fantazji powinny uwzględniać zarówno element swobody, jak i ukryty, lecz istotny porządek.

6.2 Indywidualność kompozytorów a forma fantazji

Każdy kompozytor posługuje się własnym słownictwem muzycznym. Fantazja – dzięki swojej elastyczności i zdolności przekraczania granic tradycyjnych form – staje się idealnym obszarem prezentacji tej indywidualności, umożliwiając wyraz silnej ekspresji subiektywnej i bogatej wyobraźni. Jak wynika z rozdziału 6.1, Schumann, Chopin i Skriabin łączą przywiązanie do klasycznego rdzenia strukturalnego, natomiast sfera barw i ekspresji ich fantazji ujawnia odmienne światy dźwiękowe.

Fantazje Schumanna są głęboko osadzone w literaturze; ich tytuły i charakter bezpośrednio nawiązują do poetyckich skojarzeń. Twórca ten chętnie operował kontrastem oraz wielowarstwowością faktury, wykazując jednocześnie upodobanie do technik polifonicznych. Szczególnie znaczący jest dualizm osobowościowy Schumanna (Florestan i Eusebius), który nadaje jego utworom napięcie między impulsywnością a kontemplacją.

Fantazja Chopina ukazuje umiejętność łączenia różnych modeli formalnych: zasad sonaty, elementów rondowych czy improwizowanych kadencji. Spójność osiągnięta jest dzięki pracy tematycznej i przemyślanej harmonii. Jej swoboda pozostaje jednak zakorzeniona w klasycyzmie – stąd metafora „tańca w łańcuchach”. Chopin unikał programowości; jego *Fantazja* koncentruje się na czystej muzykalności fortepianu, na ekspresyjnej linii melodycznej i subtelnej emocjonalności.

Fantazja Skriabina zajmuje miejsce na granicy między późnym romantyzmem a jego własną mistyczną estetyką. Mimo że struktura wykazuje elementy sonatowe, język harmoniczny wyraźnie zapowiada późniejsze przemiany: zmieniające się relacje funkcjonalne, akordy kwartowe (w tym załączki „akordu prometejskiego”), warianty „szóstki francuskiej” oraz brzmienia traktowane jako autonomiczne elementy barwowe. Chromatyka nadaje muzyce niestabilność i tajemniczość, jakby balansowała ona między realnością a wizją. Intensywne rytmy i dysonanse, mające wywołać fizjologiczne napięcie, służą osiągnięciu stanu duchowej „ekstazy”.

Fantazja Szymanowskiego ukazuje natomiast oryginalne połączenie wpływów postwagnerowskich, impresjonistycznych barw oraz inspiracji wschodnich. Pod względem strukturalnym kompozytor sięga po formę cykliczną Liszta, łącząc trzy części poprzez przekształcenia motywów i tworząc rozbudowaną, spójną całość. W warstwie brzmieniowej wykorzystuje szeroką paletę efektów – od krystalicznych pasażów po intensywne *forte* – przy jednoczesnym rozszerzeniu zastosowania dynamiki *pianissimo* i *ppp*, co nadaje muzyce eteryczność i subtelność. W harmonii pojawiają się elementy pentatoniczne i inspiracje kulturą Wschodu. Szymanowski nie naśladuje stylów zewnętrznych, ale twórczo je syntetyzuje, budując oryginalny i głęboko osobisty język muzyczny.

6.3 Implikacje dla wykonawstwa fortepianowego

Gatunek fantazji zajmuje szczególne miejsce w literaturze fortepianowej. W przeciwieństwie do sonaty nie opiera się na ścisłych regułach formalnych, od etudy odróżnia go brak koncentracji na jednym typie problemu technicznego, a od fugi – brak bezwzględного podporządkowania logice polifonicznej. Może jednak zawierać elementy formy sonatowej, wykazywać myślenie polifoniczne w wielogłosowych frazach, a także obejmować wymagające techniki pianistyczne. Może czerpać z muzyki programowej, odzwierciedlając wpływy pozamuzyczne, jak i pozostać muzyką absolutną, osiągając wysoki poziom swobody i indywidualizacji. Jej konsekwencje dla wykonawstwa fortepianowego są wieloaspektowe i wpływają zarówno na technikę, jak i ekspresję, rozumienie struktury oraz wyobraźnię artystyczną wykonawcy.

Partie techniczne w fantazjach często projektowane są w sposób swobodny, wymagający odejścia od tradycyjnych schematów ćwiczeń oraz opanowania bardziej różnorodnych, niekiedy niekonwencjonalnych kombinacji technicznych. W *Fantasiestücke*

op. 12 Schumanna pojawiają się zaawansowane rytmy, wirtuozowskie pasaże, szybkie przejścia między odległymi pozycjami, błyskawiczne staccato, płynny śpiew wymagający kontrolowanego nacisku klawisza, a także złożone faktury z głosem głównym, środkowym i basowym w ramach szybkich pasaży.

Fantazja Chopina cechują się z kolei zróżnicowanymi zestawieniami harmonicznymi, improwizacyjnymi arpeggiami oraz unikaniem linearnych, konwencjonalnych progresji. Frazowanie przebiega często meandrycznie, pojawiają się odwrócone oktawy w obu rękach, rytmy 3 na 2, rozciągnięte pasaże podwójnych nut granych prawą ręką oraz duże skoki, przy równoczesnym zachowaniu śpiewności najwyższego głosu i klarowności faktury.

Fantazja Skriabina wymaga jeszcze bardziej złożonych technik. Muzyka obfituje w liczne znaki przygodne, zmienne harmonie i szerokie faktury, co utrudnia czytanie nut oraz grę *a vista*. Występują gęste akordy grane *forte*, otwarte pasaże, nakładające się linie polifoniczne, które trzeba umiejętnie rozdzielać między ręce, a także kontrastowe rytmy, nieregularne akcenty i rozległe skoki akordowe.

Na tym tle *Fantazja* Szymanowskiego jest pod względem technicznym nieco bardziej bezpośrednia, choć wciąż wymagająca. Pojawiają się w niej kaskadowe pasaże, ciągi oktaw, oktawy z akordami i punktowanymi skokami wymagającymi szybkości i precyzji, glissanda oraz długie przebiegi rozległych akordów granych *fortissimo*.

Fantazja, dążąc do bogactwa kontrastów oraz wyrazistej zmienności barwy, stanowi dla wykonawcy materiał idealny do eksploracji różnych odcieni brzmieniowych. Wymaga stosowania zróżnicowanych technik dotyku – od bardzo delikatnego po zdecydowany – oraz wyrafinowanych metod używania pedału (pół-pedał, pedał vibrato, długi pedał), które pozwalają kształtować marzycielskie, zamglone, błyszczące lub intensywne pejzaże dźwiękowe.

Korzenie fantazji tkwią w improwizacji. Mimo istnienia zapisu nutowego jej swobodna struktura, emocjonalna zmienność i kadencyjne odcinki wymagają od wykonawcy „zmysłu improwizacji”: spontaniczności, naturalnej płynności oraz gotowości do ryzyka. Interpretacja musi sprawiać wrażenie, jakby muzyka powstawała „tu i teraz”.

6.4 Ekspresyjny wymiar gatunku

Fantazja jest jedną z form umożliwiających kompozytorom wyrażenie najgłębszych, najbardziej intensywnych i złożonych emocji. Pozwala na skrajne kontrasty i gwałtowne

zwroty: od melancholii po ekstatyczne wybuchy, od medytacyjnego spokoju po demoniczną energię. Wymaga to od wykonawcy silnego zaangażowania emocjonalnego, dramatyzmu oraz precyzyjnej kontroli napięcia wewnętrznego. Skriabin i Szymanowski dostarczają przykładów o szczególnie wysokim ładunku ekspresyjnym.

Już sama nazwa „fantazja” wskazuje na rolę wyobraźni. Wykonawca musi tworzyć wewnętrzne obrazy, narracje, atmosfery emocjonalne lub abstrakcyjne skojarzenia ukryte za muzyką. Zachęca to do interpretacji spersonalizowanej, nadającej utworowi indywidualny wymiar. Każda miniatura z cyklu *Fantasiestücke* op. 12 Schumanna jest rodzajem poetyckiego dramatu, wymagającego wypełnienia detali wyobraźnią wykonawcy.

Swobodna struktura fantazji naturalnie wspiera szerokie zastosowanie *rubato*. Wykonawca musi zachować ogólny plan formalny, jednocześnie elastycznie reagując na oddech fraz, napięcia harmonicznego i emocjonalne wahania. Swoboda ta – odpowiednio kontrolowana – jest jednym z podstawowych elementów wykonawstwa fantazji; twórczość Chopina stanowi tu przykład mistrzostwa.

Fantazje wykazują również epicki, narracyjny lub psychologiczny charakter. Wykonawca powinien wyraźnie zarysować główny kierunek rozwoju muzyki, zachowując jednocześnie wrażliwość na detale, takie jak drobne oznaczenia ekspresyjne, lokalne zmiany harmoniczne czy subtelne przenikanie się głosów. Szczegóły muszą współtworzyć nadrzędną narrację.

6.5 Fantazja jako przestrzeń rozwoju sztuki fortepianowej

Wiele wybitnych fantazji – jak utwory Liszta czy Skriabina – służyło eksploracji symfonicznych możliwości fortepianu, dążąc do uzyskania szerokiej gamy barw, monumentalnych planów dźwiękowych oraz bogatych faktur. Przyczyniło się to do rozwoju technik pianistycznych oraz doskonalenia brzmienia instrumentu, w tym rozszerzenia skali dynamicznej.

Gatunek fantazji jest z natury inkluzywny. Może łączyć dawne formy, takie jak fuga czy chorał (jak u Bacha i Mozarta), elementy muzyki ludowej (np. wschodnioeuropejskiej czy hiszpańskiej) oraz nowoczesne środki harmoniczne i brzmieniowe (jak u Skriabina i Medtnera). Wykonanie fantazji wymaga szerokiej perspektywy stylistycznej i umiejętności adaptacji do różnorodnych idiomów.

Swobodna struktura fantazji stwarza interpretacyjne pole, w którym wykonawcy mogą silnie uwypuklić własną osobowość artystyczną. Ten sam utwór może brzmieć zupełnie inaczej w zależności od wykonawcy – i w tym właśnie tkwi jedna z największych atrakcji tego gatunku.

Bibliografia

1. Field, Christopher D. S. 2001. "Fantasia." The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers.
2. Kennedy, Michael. 2006. The Oxford Dictionary of Music, second edition, revised, Joyce Bourne, associate editor. Oxford and New York: Oxford University Press.
3. Katalin Komlós, Liszt Academy of Budapest, <FANTASIA – A MUSICAL GENRE?> <https://concert-lisztacademy-hu.translate.goog/news/fantasia-a-musical-genre-119109?> 12 June 2019
4. Dictionnaire de musique (Rousseau, Jean-Jacques), Paris: Chez la veuve Duchesne, 1768
5. Xiu Hailin, Li Jiti, The history and aesthetics of Western music, China Renmin University Press, Beijing 1999
6. Yu Runyang, General History of Western Music, Shanghai Music Publishing House, Shanghai 2001
7. Heartz, Daniel, and Bruce Alan Brown. 2001a. "Empfindsamkeit". The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan.
8. Zhang Shigu, Pan Yifei, Introduction to Western Piano Music, People's Music Publishing House, Beijing, 2006
9. Marina Frolova-Walker © 2010, CD Hyperion, CDA67711/2, Concert Fantasia in G major, Op 56, Sir Stephen Hough (piano)
10. Nicholls, Simon, Scriabin: The Complete Piano Sonatas - CDA67131/2 [programme notes] , Hyperion Records , retrieved 7 June 2017
11. Barbara Mayer, Robert Schumann, translated by Du Xinhua, People's Music Publishing House, Beijing, 2004
12. Robert Schumann, The Music of Our Time, translated by Ma Jinsong, Li Jiang Publishing House, Gui Lin, 2013
13. The letters of Robert Schumann, ed. By Karl Storck, London, J. Murray, 1907
14. Chopin Biography, https://chopin.nifc.pl/en/chopin/etap-zycia/1_fryderyk-franciszek-chopin
15. Alan Walker, Fryderyk Chopin: A Life and Times, Social Sciences Literature Press, 2022

16. Mieczysław Tomaszewski, Chopin. The Man, his Work and its Resonance, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina
17. Yu Runyang, Interpretation of Tragic Content in Chopin's Music, Shang Hai Conservatory of Music Press, 1998
18. Niecks F. Frederick Chopin as Man and Musician. Londyn, 1880
19. Chopin fantasie in F minor Op.49, <https://chopin.nifc.pl/en/chopin/kompozycja/112>
20. Cathering Meng, Tonight's the Night, Apostrophe Books, 2007
21. Mieczysław Tomaszewski, A series of programmes entitled 'Fryderyk Chopin's Complete Works', <https://chopin.nifc.pl/en/chopin/kompozycja/112>
22. Mieczysław Tomaszewski, Cykl audycji „Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie”, <https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/kompozycja/129>
23. Zhao Xiaosheng, The way of Piano Playing, Shang Hai Music Publishing House, 2007
24. A. Solovtsov, Frédéric Chopin, Music Publishing House , 1964
25. Boris de Schloezer, SCRIABIN, translated by Gu Chao, Guangxi Normal University Press, 2023
26. Faubion Bowers, *The New Scriabin and Answers*, 1973, s. 202
27. Zhang Hongmo, *Russian Composers and the 20th Century*, Pekin: Central Conservatory of Music Press, s. 140
28. Song Lili, „Odzwierciedlanie swojej epoki w muzyce – badanie historycznych przyczyn koncepcji muzycznych Skriabina”, *Journal of Nanjing University of the Arts*, 3/2011
29. Song Lida, *Art – A Source*, Jin Cheng Publishing House, 2006)
30. Robbins D., *Turning Sound into Ecstasy: Symbolist Aesthetics in Scriabin's Fantasy in B Minor*, 2018, ProQuest Dissertations & Theses A&I
31. Sinyaver, Outline of Russian Music History, translated by Liang Xin, Shanghai Times Press, 1947
32. Sabbagh, The Development of Harmony in Scriabin's works, University Publishers, Florida 2003
33. Teresa Chylińska, Karol Szymanowski i jego epoka, t. 1, Kraków: Musica Iagellonica, 2008, s. 37
34. Anna Iwanicka-Nijakowska, <Karol Szymanowski, "Fantazja C-dur op. 14">, <https://culture.pl/pl/dzielo/karol-szymanowski-fantazja-c-dur-op-14> , 2007
35. Randel, Don Michael. 2003. "Cyclic Form". The Harvard Dictionary of Music, fourth edition, Cambridge, Massachusetts: Belknap Press.
36. Li Xiujun, Western Music History Course, Shanghai Music Publishing House, 2013

