

AKADEMIA MUZYCZNA
im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE

ZuQuan Zhou

Rezonans Kaprysów op. 1 Niccolò Paganiniego w Studien nach Capricen von Paganini op. 3 Roberta Schumanna i Grandes études de Paganini S.141 Franciszka Liszta – różnorodność wirtuozerii i ekspresji w okresie Romantyzmu

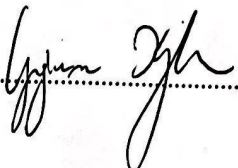
**Opis artystycznej pracy doktorskiej w ramach postępowania
w sprawie nadania stopnia doktora
w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne**

promotor: dr. hab. Gajusz Kęska

Kraków 2022

Oświadczenie promotora 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, 25 X 2022 Podpis promotora 

Oświadczenie autora pracy doktorskiej

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora ^{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 2019 r. poz. 1231, z późn. zm.).

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.

Miejscowość, Data KRAKÓW, 25.10.2022 Podpis autora ZuQuan Zhou

Spis treści

Streszczenie	3
Wstęp	3
Podziękowania	6
1. Wirtuozeria	7
1.1. Pochodzenie i rozwój wirtuozerii	8
1.1.1. Muzyka wokalna jako źródło wirtuozerii.....	8
1.1.2. Rozwój wirtuozerii w muzyce instrumentalnej	9
1.2. Życie i twórczość Niccolò Paganiniego	12
1.3. Styl wirtuozowski w twórczości Paganiniego i jego wpływ na twórczość innych kompozytorów.....	15
1.3.1. Styl wirtuozowski w twórczości Paganiniego	15
1.3.2. Wpływ wirtuozerii Paganiniego na rozwój muzyki.....	17
2. Wpływ Paganiniego na Roberta Schumanna i Franciszka Liszta	18
2.1. Życie i twórczość Roberta Schumanna	18
2.2. Wpływ Paganiniego na twórczość Roberta Schumanna i jego zaadaptowanych dzieł	21
2.2.1. Wpływ Paganiniego na Roberta Schumanna	21
2.2.2. Robert Schumann i jego adaptacja <i>Kaprysów</i> Paganiniego	22
2.3. Życie i twórczość Franciszka Liszta	35
2.4. Wpływ Paganiniego na twórczość Franciszka Liszta i jego zaadaptowanych dzieł	40
2.4.1. Wpływ Paganiniego na Franciszka Liszta	40
2.4.2. Franciszek Liszt i jego adaptacja <i>Kaprysów</i> Paganiniego	41

3. Zależności między adaptacjami <i>Kaprysów</i> Paganiniego według Roberta Schumanna i Franciszka Liszta	67
3.1. Podobieństwa w sferze wirtuozerii i ekspresji	68
3.2. Różnice w sferze wirtuozerii i ekspresji	75
3.2.1. Różnice ekspresyjne	76
3.2.2. Różnice wirtuozowskie.....	81
3.3. Style muzyczne obydwu utworów i ich wkład w rozwój twórczości okresu Romantyzmu	87
3.3.1. Zestawienie dwóch adaptacji i ich unikalnej stylistyki muzycznej ..	87
3.3.2. Wpływ obydwu adaptacji na muzykę okresu Romantyzmu	88
 Podsumowanie	 90
Bibliografia	92

Streszczenie

Poniższa rozprawa ma na celu dogłębną eksplorację każdego elementu dwóch dzieł adaptowanych, odnosząc się zarówno do powszechnie znanych aspektów jak i tych, którym nie poświęca się zwykle zbyt wiele uwagi. W poszczególnych rozdziałach skupiam się na szerokim zakresie pomysłów i metod twórczych, muzycznych zależności, technik wykonawczych, a także stylów kompozytorskich obecnych w opisywanych utworach. W części porównawczej głównym zamiarem było odkrycie i ukazanie potencjalnych podobieństw i różnic pomiędzy dwoma korelującymi ze sobą utworami/adaptacjami Schumanna i Liszta, prezentującymi mnogość perspektyw harmonicznym, tonalnym, fakturalnym i wirtuozowskim. Konkludując, praca stanowi podsumowanie rozwoju stylu wirtuozowskiego w okresie Romantyzmu.

Wstęp

Już w epoce Baroku, wraz z rozwojem sztuki i estetyki, europejscy twórcy rozpoczynali muzyczne poszukiwania nowych bodźców muzycznych i płynącej z nich satysfakcji, co zyskało popularność i było widoczne w formie impromptu oraz wykwinnych i wspaniałych występów. Dążenie do odkrywania nowych technik gry i wzniosłości w muzyce początkowo odbywało się w operach poprzez prezentowanie dużej obsady chóralnej, widowiskowych scen baletowych i doskonałych wręcz partii wokalnych kastratów, które wzbudzały niemały podziw ówczesnej publiczności. Gdy słuchacze czerpią radość z muzycznego doznania, znacznie częściej zwracają większą uwagę na piękno arii czy wirtuozerię wykonania, niż artystyczne konotacje danego przedstawienia.

Biagio Marini – słynny skrzypek i kompozytor zatrudnionym Kościele Świętego Marka – nawiązując do wykonawstwa muzyki instrumentalnej, stworzył formę sonaty skrzypcowej, a także sonaty na *basso continuo*, w której wprowadził nowatorskie techniki gry na skrzypcach. Przyczyniło się to do nadania mu statusu pioniera gatunku i głównego przedstawiciela stylu wirtuozowskiego we wczesnej fazie epoki Baroku.

W okresie Romantyzmu to Paganini stał się pierwszym i głównym źródłem inspiracji piętrzącej się kaskady wirtuozerii w świecie muzyki instrumentalnej. Jego metody twórcze i techniki gry na skrzypcach odsłoniły przed kompozytorami nową przestrzeń pobudzającą

wyobraźnię do kreowania, a także do podnoszenia poziomu trudności w zakresie gry na instrumentach – także na instrumentach klawiszowych oraz dały możliwość wzbogacenia faktury i wprowadzenia nowych efektów akustycznych.

24 *Kaprysy* Paganiniego wykonywane są w sposób swobodny i w pewnym sensie nieograniczony. Zawierają w sobie element fantazji impromptu dający możliwość wykorzystania wyobraźni twórczej artysty, jak również popisania się wirtuozerią i ekspresją. Wspomniany zbiór silnie inspirował zasłużonych w historii twórców, jak m.in. Schumanna, Liszta, Brahmsa i Rachmaninowa, co także skutkowało wydaniem jego rozmaitych aranżacji. Z jednej strony w tychże „odświeżonych” dziełach wyczuwalne są subiektywne emocje kompozytorów, aczkolwiek wciąż obecna jest fascynacja wirtuozerią Paganiniego i zamiar przeniesienia jego pomysłów na klawiaturę fortepianu. Element wirtuozowski wrósł zatem w późniejsze dzieła i coraz bardziej zyskiwał na popularności, szczególnie w ramach licznych konkursów i koncertów, podczas których wykonawcy pochodzący niejednokrotnie z bardzo zróżnicowanych środowisk prezentowali słuchaczom własną wizję i rozumienie utworów.

Gdy tylko mam okazję słuchać niezwykle utalentowanych artystów, którzy przekazują w swoich interpretacjach wirtuozowskie „iskry” pokrzepiające tym samym ducha słuchaczy, wówczas myślę o możliwie największej efektywności moich wykonań, które kiedyś mogłyby sprawiać przyjemność publiczności. Pewnego dnia mój nauczyciel skierował do mnie te słowa: „Będąc pianistą, powinienes nauczyć się myśleć i w pełni rozumieć to, co kryje się pod powierzchnią i dokładnie przenosić to w sferę zgłębiania muzyki do samego rdzenia” – wywarły one na mnie ogromne wrażenie. Za każdym razem, gdy muzyka sprawia mi radość, staram się zadawać pytania, które w dalszej perspektywie skłaniają mnie ku refleksji, uczą i pomagają wyciągać wnioski. Kiedyś zastanawiałem się, do jakiego stopnia wirtuozeria może być całkowicie zintegrowana z dziełem muzycznym, by wzmocnić jego siłę ekspresji, a występ wirtuozowski być przy tym wykonany wedle potrzeb estetycznych oraz wyzwalać emocjonalny rezonans wśród publiczności. Myślę, że jest to zagadnienie nurtujące nie tylko mnie, ale także moich kolegów pianistów. Obecnie stało się ono tematem mojej rozprawy doktorskiej, która skupia się na wpływie wirtuozerii na dzieła adaptowane przez Schumanna i Liszta. Dalsza analiza tego aspektu z profesjonalnego punktu widzenia staje się dla mnie spełnieniem oczekiwań i fascynującym zadaniem.

Rozprawa ta jest studium porównawczym *Studien nach Capricen von Paganini* (*Etiudy według Kaprysów Paganiniego*) op. 3 Roberta Schumanna i *Grandes études de*

Paganini (Wielkie etiudy według Kaprysów Paganiniego) S.141 w adaptacji Franciszka Liszta. Niewątpliwie aranżacje ostatniego ze wspomnianych kompozytorów, a w szczególności jego *Etiuda na temat Paganiniego* nr 3 G-dur (*La Campanella*), nr 5 E-dur i nr 6 w tonacji a-moll, stały się – szczególnie w salach koncertowych – najbardziej rozpoznawalnymi i szeroko docenianym dziełami, o czym świadczą także poświęcone im liczne publikacje. Jednakże spośród kompozycji Schumanna op. 3 niknie pod względem popularności w porównaniu do całej jego twórczości. Schumann celowo nie wprowadził elementu wirtuozowskiego do swojego dzieła, mimo że temat zaczerpnięty jest ze zbioru 24 Kaprysów Paganiniego. Przeciwnie wręcz, op. 3 Schumanna przepełnione jest poetyką i licznymi skojarzeniami. Wśród publikacji muzycznych niewiele pozycji poświęconych jest właśnie temu tematowi, dlatego pochylam się dogłębniej nad jego zbadaniem poprzez eksplorację dzieła i nabranie doń nowej perspektywy.

Poniższa rozprawa składa się z trzech głównych rozdziałów: Rozdział 1. omawia źródła i rozwój wirtuozerii Paganiniego oraz jego styl muzyczny i wpływy. W rozdziale 2. przedstawiam zwięzłe biografie i twórczość Schumanna i Liszta, a także obrane przez nich ścieżki artystyczne, wynikające z inspiracji twórczością Paganiniego. Pomoże to w przeprowadzeniu klarownej i obiektywnej analizy adaptacji Schumanna i Liszta, a także ułatwi ich lepsze rozumienie. W rozdziale 3. przedstawiona zostaje analiza porównawcza dzieł Schumanna i Liszta opartych o *Kaprysy* Paganiniego, w której wykazuję podobieństwa i różnice w kontekście wykonawstwa muzyki fortepianowej. Ponadto analiza dotyczy także szczegółów w zakresie stylów muzycznych, ekspresji oraz technik wykonawczych, takich jak m.in.: intensywność dotyku klawiszy, wykorzystanie niekonwencjonalnego palcowania, tempo i pedalizacja, co poddane zostaje dyskusji – poczynawszy od ich wartości artystycznej, a skończywszy na ich wpływie na całokształt wykonania.

Przytaczając słowa Franciszka Liszta: „Wyszukane techniki dla artysty powinny być środkiem do osiągnięcia celu, a nie pustym, mętnym celem”. Dlatego też mam nadzieję, że poszukiwania i odkrycia zawarte w mojej rozprawie mogą znacząco podnieść poziom mojej wiedzy, a także stać się praktycznym wsparciem w osiągnięciu przełomu w mojej pracy artystycznej, gdzie element wirtuozerii (jako narzędzie) będzie dostarczał mi wewnętrznych doznań muzycznych i pomoże odkryć esencję muzyki. Mam nadzieję, że nowo nabyta wiedza i techniki będące wynikiem mojej pracy badawczej, pomogą mi bardziej docenić muzykę fortepianową okresu Romantyzmu i pomogą w jej lepszym wykonywaniu i efektywnej nauce.

Podziękowania

Lata 2019-2022 to dla mnie bardzo wyjątkowy czas. Wybuch pandemii COVID-19, która ogarnęła cały świat, doprowadził do zamknięcia szkół, zatrzymania produkcji, a także blokowania granic między państwami w celu zatrzymania rozprzestrzeniania się wirusa. W obecnym czasie naród ukraiński cierpi z powodu wojny. Pragnę wyrazić ogromną wdzięczność dr. hab. Gajuszowi Kęsce, który poprowadził i wspierał mnie w procesie pisania pracy, a także w kwestii wykonawczej oraz pomógł przy powstaniu dzieła artystycznego. Będąc moim promotorem, zatroszczył się o każdy szczegół mojego nagrania, cierpliwie tłumaczył nurtujące mnie kwestie muzyczne – zarówno techniczne, jak i interpretacyjne. Posiada on rozległą wiedzę na temat muzyki fortepianowej z różnych okresów muzycznych. Jego umiejętności w kreowaniu interpretacji dzieł Beethovena, Chopina, Schumanna i Liszta są nieocenione i ogromnie inspirujące. Dr hab. Gajusz Kęska wykazał się ogromnym zaangażowaniem, uprzejmością i pomocą podczas przygotowań do egzaminów doktorskich, co także wykraczało poza przypisane mu obowiązki, szczególnie w zakresie nauki do egzaminów teoretycznych. Ponadto w tym trudnym czasie oferował mi systematyczne lekcje online. Mimo przytrafiających się niekiedy problemów technicznych, wynikających ze słabego połączenia internetowego, nasze zajęcia pozwoliły mi nabyć nową wiedzę i poczynić postępy.

Moje serdeczne podziękowania kieruję do członków mojej rodziny, którzy zachęcili mnie do dalszego kontynuowania edukacji. Pragnę także złożyć wyrazy uznania dla profesorów Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie. Dzięki studiom w tej znakomitej uczelni udało mi się nie tylko rozwinąć w kwestii wykonawczej, ale także miałem okazję do poszerzenia horyzontów poprzez poznawanie kultury polskiej, ludzi, zwyczajów, a przy tym historii i rozwoju muzyki w Europie.

1. Wirtuozeria

Virtuoso – słowo pochodzenia włoskiego, w słowniku *New Grove Dictionary of Music and Musicians* interpretowane jako rzeczownik, określa wykonawcę o wyjątkowych i rzadkich umiejętnościach. Poeci, uczeni, architekci, malarze, którym udało się osiągnąć rzeczy wyjątkowe, od połowy XVI w. do XVII w. uznawani byli za wirtuozów. W późniejszym okresie nazwa ta dotyczyła jedynie wybitnych wykonawców muzyki będących także kompozytorami i teoretykami.

Virtuosity jako przymiotnik – „o ekstremalnych umiejętnościach”, opisuje występ i przedstawione w nim umiejętności wykonawcy wykraczające poza sztukę dzięki wyszukanyom technikom i niespotykanej pasji. W poniższej rozprawie *virtuoso* nawiązuje do ponadprzeciętnych umiejętności w wykonawstwie muzycznym.

Od końca XVII wieku do XVIII wieku włoscy muzycy uważający się za „mistrzów performance” przyjeżdżali na dwory i do teatrów północnej Europy, by uczestniczyć w przesłuchaniach i artystycznych konkursach, aby zyskać należną im sławę. Pojawiły się w tym czasie nowe pomysły na definicję *virtuoso*. Johann Kuhnau uważał, że prawdziwymi ekspertami w dziedzinie sztuki byli ci utalentowani artyści, których uznawała niemiecka rodzina królewska za ich umiejętności muzyczne. W związku z popularnością opery i rozkwitem formy koncertu instrumentalnego mianem wirtuoza określano skrzypków, pianistów, kastratów i sopranistki, którzy rozwijali swoje kariery solowe pod koniec XVIII wieku. W tym okresie także pojęcie to odnosiło się do osoby prezentującej swoje talenty¹.

W XIX wieku pojęcie to zyskało więcej wagi. Liszt kiedyś powiedział, że nie było tylko produktem ubocznym, lecz nierozzerwalnym elementem muzyki. Z drugiej strony Wagner wyrażał swoje nieco konserwatywne poglądy, twierdząc, że prawdziwa wartość mistrza leżała w artystycznej kreatywności. Gdyby skupiał się on jedynie na popisywaniu się swoim kunsztem wykonawczym, byłaby to dla niego „droga bez powrotu”, a „wirtuozeria miała stanowić czyste medium do przekazywania artystycznych nastrojów”. Kilka niemieckich magazynów prezentowało względnie pogardliwy stosunek w kierunku wirtuoza, także ludzie wyrażali swoje sceptyczne nastawienie do technik wirtuozowskich. Przykładem tego rodzaju zachowań mogą być występy Tartiniego i Paganiniego, które niewątpliwie implikowały element mocy nadprzyrodzonych, podczas gdy występy prawdziwych mistrzów

1. M. Kenned, J. Bourn, *The Oxford Dictionary of Music*, People's Music Publishing House, 2002, s.1225 i 1226.

cieszyły się ogromnym szacunkiem i doceniane były nie tylko ze względu na aspekt wirtuozowski, ale też ciągle poszukiwania w kwestii artyzmu i ekspresji.

W celu osiągnięcia statusu wirtuoza wielu muzyków decydowało się na użycie przerysowanego ruchu i trudnych technik wykonawczych, by nadać wykonaniu więcej dramaturgii. Tego rodzaju występ, podkreślający nazbyt niesamowite efekty, sprawiał, że artyzm i sztuka zeszły na drugi plan, a właśnie techniki wykonawcze pozostały bardziej wyeksponowane. Jednakże prawdziwa wirtuozeria uosabiała obydwie te elementy, czyli zmysł artystyczny i techniczny². Wspomniany rodzaj popisu nie jest rzadkością, jest także często krytykowany za przerysowany styl i ostentacyjne prezentowanie swoich umiejętności kosztem nieposzanowania historycznego tła utworu.

1.1. Pochodzenie i rozwój wirtuozerii

1.1.1. Muzyka wokalna jako źródło wirtuozerii

W okresie Baroku miał miejsce rodzaj stopniowej społecznej emancypacji, co wyzwalało wśród ludzi większą potrzebę poszukiwania uciech zmysłowych – w tym doznań muzycznych. W porównaniu do popularnych wówczas konotacji i wartości artystycznych to właśnie piękny i demonstracyjny śpiew był w stanie dostarczyć więcej przyjemności duchowej i ekscytacji.

W latach dwudziestych XVIII w. centrum europejskiej opery znalazło swoje miejsce w Rzymie. Wystawiane tam przedstawienia, ze spektakularną scenografią i majestatycznymi scenami baletowymi, stały się luksusową rozrywką dla gości honorowych zarówno ze sfer religijnych, jak i rodzin królewskich. W latach trzydziestych natomiast to opera wenecka osiągnęła szczyt popularności dzięki wprowadzeniu wysoko brzmiących głosów o niesłyszanej dotąd elastyczności i olśniewających tonach. W tym czasie na scenach operowych pojawili się kastraci, których głos, dzięki szerokiej skali, olśniewającym i mocnym brzmieniom, wprowadzał znakomite i szokujące zarazem efekty dźwiękowe. Kastratów obsadzano głównie w rolach heroicznych, co jeszcze bardziej podsycalo fascynację publiczności. Trend ten obowiązywał w okresie Händla, a także pozostawał aktualny za czasów Mozarta.

2. S. Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Press, 2001, s.625.

Na początku XVIII wieku zaczęła kształtować się włoska odmiana opery – opera seria. Cechował ją szczególny aspekt improwizacji w ariach, co przykuwało zdecydowanie uwagę ówczesnej publiczności. Nowe kreacje i modyfikacje artystycznych prezentacji stawały się coraz bardziej wyszukane, wpływając korzystnie na promowanie nowych trendów. Mimo licznych sporów pomiędzy krytykami na temat wirtuozowskich wystąpień, skupiających się wokół monotonnych partii wokalnych i odbiegania od podstawowych wartości artystycznych, rozwój włoskiej wirtuozerii w XVIII wieku nabierał tempa i odegrał istotną rolę w dalszej ewolucji wirtuozerii – tym razem wśród instrumentalistów³.

1.1.2. Rozwój wirtuozerii w muzyce instrumentalnej

W poniższej rozprawie nawiązuję do szerokiej gamy instrumentarium, a także poddaję dyskusji zagadnienie wirtuozerii w grze na najbardziej reprezentatywnych instrumentach okresu Romantyzmu: skrzypcach i fortepianie.

Claudio Monteverdi jest twórcą różnorodnych technik gry na skrzypcach i wprowadził do partytur nowe rozwiązania artykulacyjne, takie jak *tremolo* czy *pizzicato*. W późniejszym okresie kompozytor B. Marili stworzył unikalny zestaw technik stosowanych w grze na skrzypcach, ujmując je w cyklu *Sonat* na skrzypce solo i basso continuo. Publikacja ta stała się wyznacznikiem sztuki wirtuozerii instrumentalnej epoki wczesnego Baroku, głównie dzięki jej publicznej prezentacji w Bazylice Świętego Marka. Antonio Vivaldi w swoich koncertach stosował kilka z technik wirtuozowskich ze wspomnianego zbioru, m.in. zastosowanie wysokich pozycji i szybka zmiana strun w celu podkreślenia intensywnych emocji, a także uwydatnienia części kadencji w partyturze⁴. Od tego momentu kompozytorzy-skrzypkowie i instrumentalisci kontynuowali eksplorację możliwości technicznych wpływających na upiększenie stylu gry. Największe sukcesy w tej dziedzinie osiągał w tym czasie Pietro Locatelli, który obdarzony był wyjątkowymi umiejętnościami i którego muzyka była trudna do wykonania przez śpiewaków. Nie podążał on ślepo za techniką, lecz uwzględniał więcej przemyśleń i emocji w procesie ulepszania jakości i ducha swoich wykonań. Locatelli zasłynął jako mistrz wirtuozerii, który podniósł poprzeczkę w aspekcie wykonawczym do nieosiągalnego dla wszystkich poziomu, a także stał się pionierem stylu

3. P. H. Lang, L. G. Hongdao, Zhang, Trans i in., *Music in Western Civilization*, [w:] *Guizhou People*, Publishing House, 2001, s. 434.

4. Li Han, *History of European String Music*, Central Conservatory of Music Press, 2004. s. 64.

brilliant w muzyce instrumentalnej⁵. Jego rozważania na temat tego, jak lepiej służyć muzyce technikami gry, stały się bezpośrednią inspiracją dla Paganiniego.

Paganini dorastał otaczany pełną pasji muzyczną atmosferą Italii. To on podjął tę karkołomną próbę zastosowania technik wirtuozowskich w grze na skrzypcach, w pełni uruchamiając swoją wyobraźnię i stosując efekty akustyczne używane dotąd w muzyce wokalne wykonywanej przez kastratów. W kreatywny sposób przełożył wspomniane techniki na skrzypce, prezentując możliwość osiągnięcia podobnych efektów akustycznych na instrumencie.

Klawikord i klawesyn po raz pierwszy pojawiły się w Europie w XV wieku. W 1709 roku, Bartolomeo Christofori zaprojektował urządzenie, z którego dźwięk wydobywał się dzięki uderzeniom szydła o struny, co miało miejsce we Florencji i moment ten uznaje się za zwiastun narodzin współczesnego fortepianu. Instrument ten nosił nazwę „*gravicembalo col piano e forte*”, co sygnalizowało możliwość modyfikacji wolumenu brzmienia (grania cicho i głośno) dzięki pedalizacji⁶. Od tego momentu schematy wykonawcze, techniki gry oraz proces budowy instrumentu ulegały licznym przeobrażeniom. Nową modą stały się pojedynki fortepianowe na jednej scenie, ukazujące wirtuozerię muzyków.

W 1781 roku Clementi został zaproszony przez austriacką rodzinę królewską do wzięcia udziału w pojedynku z Mozartem. Do końca nie wiadomo było, kto zostanie zwycięzcą tego spotkania. Mimo że król Józef II całkowicie wspierał w tej materii Mozarta, to Clementi zdobył pełne uznanie słuchaczy dzięki swoim wyjątkowym technikom gry.

Dzięki odnalezionym listom Mozarta do swojej siostry wiemy dzisiaj, że kompozytor negatywnie odnosił się do występu Clementiego, któremu zależało na tym pojedynku głównie ze względu na znakomitego rywala. Mozart nie wykazywał chęci uczenia się od swojego współzawodnika, Clementi natomiast wyciągnął z tej sytuacji cenne wnioski i zyskał na doświadczeniu. Skupił się on bardziej na szlachetności i melodyjności swojego stylu niż na spełnianiu oczekiwań publiczności wyższej klasy⁷. Nikt nie wątpił w spryt i osiągnięcia Mozarta, lecz jego styl gry pozostawał tematem dyskusji, a po śmierci kompozytora określany był mianem staromodnego i mało dramatycznego. Mozart zasłynął przede wszystkim jako

5.S. Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Seventh Edition*, Macmillan Press, 2001, s. 634.

6. M. Kennedy, J. Burn, *The Oxford Concise Dictionary of Music*, 2002, s. 1372.

7. Tamże, s. 485 i 486.

wszechstronny muzyk i kompozytor, a później dopiero jako pianista, podczas gdy Clementi postrzegany był odwrotnie. Stworzył on podwaliny wirtuozowskiego stylu gry na fortepianie, dając początki nowej szkole gry. Stał się pierwszym mistrzem nowoczesnej szkoły fortepianowej tego okresu.

W czasach Beethovena forma impromptu nabrała nowego znaczenia. Kompozytor ten w młodości zasłynął ze swoich wyjątkowych umiejętności pianistycznych. W 1800 roku, w domu Fliss Earl, poznał Steibelta i wziął udział w fortepianowym turnieju. Beethoven chwycił wtedy jego partyturę wiolonczelową i poprowadził główną melodię jednym palcem w najwyższym głosie, improwizując przy tym akompaniament w pozostałych głosach w formie tematu z wariacjami. Steibelt wymknął się ukradkiem jeszcze przed końcem występu kompozytora⁸. Konkurs ten był dowodem na niezwykle umiejętności fortepianowe wiedeńskiego klasyka, jak również obiektem plotek środowiska muzycznego tamtych lat. Co ciekawe, Beethoven surowo ograniczył możliwość wprowadzania elementu improwizacji w swoich późniejszych kompozycjach, opisując skrupulatnie swoje zalecenia wyrazowe i dynamiczne w partyturze. Nie zezwalał na improwizację i uzupełnianie zapisanych w nutach treści, a przecież sądził wręcz przeciwnie: uważał, że zdolni muzycy, będący także kompozytorami i wykonawcami, wyróżniają się ciągłym głodem improwizacji i wirtuozerii.

W podobnych do wspomnianych uprzednio zmaganiach muzycznych brali także udział Sigismund Thalberg i Franciszek Liszt, walcząc o koronę fortepianowego mistrza. Prezentowali oni bardzo odmienne style, a publiczność skłaniała się bardziej ku majestatycznym i pełnym pasji prezentacjom Liszta. Improwizacja fortepianowa i pokazy wirtuozerii okresu Romantyzmu ponownie nabrały tempa i sięgały wyżej – tym razem dzięki Lisztowi, który nazywany był „synem technik Beethovena” i duchowym ojcem Antona Rubinsteina”. Liszt nie skupiał się jedynie na detalach, a poświęcał więcej uwagi pięknu i walorom akustycznym, a także eksplorowaniu różnych funkcji fortepianu. W swoich wykonaniach wprowadzał efekt orkiestrowy, który stanowił ostry kontrast do tradycyjnego stylu klasycznego, w którym brak było tak majestatycznego brzmienia. Liszt wraz ze swoimi uczniami stworzył w XIX wieku heroiczny styl gry⁹.

Wraz z rozwojem muzyki fortepianowej i wciąż zwiększającej się w wykonawstwie muzycznym roli fortepianu, Hoffman, Rachmaninow, Prokofiew, Horowitz, i inni wielcy

8. S. Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Seventh Edition*, Macmillan Press, 2001. s. 479.

9. H. C. Schonberg, *The Great Pianist from Mozart to the present*, New York, 1987. s.59.

mistrzowie, wkraczali z sukcesem na światowe sceny. Pielęgowali oni schedę odziedziczoną po przodkach, ustalając jednocześnie własne style i rozwijali konsekwentnie techniki fortepianowe. Udało im się wyciągnąć z instrumentu maksimum możliwości akustycznych i ekspresyjnych, a także zbudować solidny fundament zapewniający bogactwo kulturze fortepianowej.

1.2. Życie i twórczość Niccolò Paganiniego

Niccolò Paganini (1782-1840) był włoskim skrzypkiem, kompozytorem i gitarzystą, a przede wszystkim jednym z najważniejszych artystów wczesnego Romantyzmu. Do jego głównych osiągnięć zalicza się nie tylko skomponowanie wielu dzieł instrumentalnych, ale też stworzenie nowych sposobów i technik wykonawczych w grze na skrzypcach. Pośród wprowadzonych przez niego innowacji na największą uwagę zasługują techniczne rozwiązania gry *staccato* i *pizzicato*, co stało się także inspiracją dla rozwoju rozwiązań twórczych w muzyce instrumentalnej¹⁰.

Paganini, podobnie jak Mozart, już od lat dziecięcych wykazywał ogromny talent muzyczny. Naukę gry na instrumentach rozpoczął w wieku pięciu lat od mandoliny, ucząc się pod okiem swojego ojca, natomiast w wieku siedmiu lat sięgnął po raz pierwszy po skrzypce. By przyspieszyć postępy w nauce syna, ojciec znalazł dla niego kilku nauczycieli, byli to m.in. Giovanni Servetto i Giacomo Costa. Dzięki połączeniu starannej i sumiennej pracy z muzycznym talentem umiejętności techniczne chłopca w niedługim czasie przerastały umiejętności jego nauczycieli. W celu zdobycia lepszej edukacji Niccolò w asyście ojca wyjechał do Parmy uczyć się u Alessandro Rolla. Jednakże, po wysłuchaniu występu Paganiniego, Rolla stwierdził, że nie może uczyć cudownego dziecka i skierował go do swojego mistrza Ferdinando Paera, a następnie do jego nauczyciela – Gasparo Ghirettiego¹¹. To właśnie ci dwaj pedagodzy mieli największy wpływ na kształtowanie się stylu Paganiniego.

Od 1796 roku Paganini interesował się gitarą i choć grę na tym instrumencie opanował do perfekcji, grywał na niej jedynie w domowym zaciszu, traktując te momenty jako

10. J. Sugden, *Paganini, his Life and Work*, UK 1980, s.22.

11. J. Pulver, *Paganini: The Romantic Virtuoso, Six Etudes after Paganini Caprices, Etudes Op.3*, Da capo Press, 1970, s. 32.

wyłącznie osobistą rozrywkę¹². W 1801 r. Paganini w wieku osiemnastu lat został powołany na stanowisko pierwszego skrzypka Republiki w Lukce. Był młody, a jego kariera obiecująca, jednak jego życie obfitowało w okazje do zabaw, co skutkowało zaniedbywaniem gry na skrzypcach i wpłynęło na wykształcenie się różnorodnych złych nawyków¹³. Ostatecznie jego reputacja hazardzisty i kobieciarza zaczęła przysłać obraz słynnego skrzypka, co także niekorzystnie odbiło się na zdrowiu i przyszłej karierze kompozytora.

Przez następnych kilka lat Paganini pozostawał aktywny na scenach Parmy i Genui. Co ciekawe, nie był on niestety znany poza granicami Włoch. W 1813 roku wystąpił na scenie La Scali, co szczęśliwie okazało się wielkim sukcesem i przykuło uwagę artystów z innych krajów. Stopniowo zasięg jego działań zaczął się poszerzać na całą Europę. W 1828 roku wystąpił w Wiedniu, gdzie Cesarz Franciszek II określił go mianem „Virtuoso di camera”. Paganini swój instrument nazywał „skrzypcami armatnimi” i zabierał je ze sobą na koncerty w głównych miastach północnej Europy. Do 1831 roku odwiedził większość głównych miast w Niemczech, Polsce, Czechach oraz w Strasburgu. Następnie wyruszył w trasy koncertowe do Paryża i Wielkiej Brytanii. Prezentując swoje wirtuozowskie umiejętności, stał się absolutnym mistrzem skrzypiec, zostawiając w tyle całą wiolinistyczną Europę. Kolejne lata jego życia napiętnowane były chorobą i kiepskim statusem finansowym, a w połączeniu z niezdrowym trybem życia poskutkowało to w 1834 r. gruźlicą. Wielki mistrz i wirtuoz skrzypiec zmarł w Nicei 27 maja 1840 r.

Paganini tworzył dzieła głównie na potrzeby swoich koncertów, skupiając się na utworach gitarowych, skrzypcowych, a także tych na składy kameralne. Pośród wspomnianych kompozycji najczęstszymi gatunkami były utwory solowe, sonaty podwójne, tria i kwartety, a także w jego zbiorach odnaleźć można dwie kompozycje wokalne. Utrzymywał on stały kontakt z kompozytorami Gioachino Rossinim i Hectorem Berliozem, co także stanowiło inspirację i nadawało utworom cechy opery w stylu Rossiniego, czy symfonicznego brzmienia dzieł Berlioza. Wielokrotnie podkreślał także status solisty w koncertach, skupiając się głównie na wirtuozowskiej partii skrzypiec. Do najsłynniejszych z jego dzieł zalicza się niewątpliwie zbiór *24 Kaprysów na Skrzypce Solo* (1802-1817), *6 Koncertów Skrzypcowych* (1817-1830), *Fantazję Mojżesz* (1818), *43 Ghibizzis na gitarę solo* (1820), zbiór *Centone di Sonate* na skrzypce i gitarę (1828), który intonuje okres dojrzałości

12. P. J. Bone, *The Guitar and Mandolin*, Schotts, UK, 1954, s. 19.

13. J. J. Sugden, *Paganini, his Life and Work*, UK, 1980, s.54.

twórczej kompozytora, *Wariacje na temat God Save the King* (1829). U schyłku życia skomponował także *Moto perpetuo* na skrzypce i fortepian (1835) ¹⁴.

Jego twórczość urozmaicona jest pomysłowością, pełnią i różnorodnością brzmienia skrzypiec. Paganini często używał barwy skrzypiec do tworzenia efektów onomatopeicznych, naśladujących odgłosy zwierząt, tworząc tym samym unikalne efekty dźwiękowe. Dzieła, które stworzył z początkiem XIX wieku, całkowicie zmieniły postrzeganie możliwości muzycznych w grze na skrzypcach. Jego olśniewające techniki i wyjątkowy styl wzbudzały podziw i euforię wśród słuchaczy¹⁵. Wiele z jego utworów miało znaczący wpływ na twórczość kompozytorów kolejnych pokoleń.

14. J. J. Sugden, *Paganini, his Life and Work*, UK 1980, s.136.

15. L. Han, *History of European String Music*, Central Conservatory of Music Press, 2004, s. 159.

1.3. Styl wirtuozowski w dziełach Paganiniego i jego wpływ na twórczość innych kompozytorów

1.3.1. Styl wirtuozowski w twórczości Paganiniego

Poglądy Paganiniego na muzykę wykazują maksimum indywidualności, co niesie ze sobą wartość duchową dla kolejnych pokoleń. Twierdził on, że piękno muzyki podtrzymywane jest wówczas, gdy wykonawca maksymalizuje aspekt kreatywny swojego występu. Idąc za tym przekonaniem, utrzymywał, że wyrażanie subiektywnych emocji powinno znajdować się w centrum uwagi, tak jak i podkreślanie technik wykonawczych, przy czym głównym celem powinien być fakt, że „występ instrumentalisty dotyka serc publiczności jedynie wówczas, gdy zawiera w sobie głębokie uczucia do muzyki”. Nawiązując do tej myśli, dzieła Paganiniego przejawiają głównie cechy wymienione poniżej:

1.) wybór gatunku odpowiedniego do ujęcia w nim elementów wirtuozowskich

Pojęcie gatunku muzycznego nawiązuje do typu dzieła muzycznego. Charakteryzuje on cechy wewnętrzne utworu, które nadawane są w procesie jego kompozycji. W historii muzyki europejskiej najwięcej gatunków muzycznych zrodziło się w epoce Baroku i na początku XIX wieku. Biorąc za przykład muzykę instrumentalną, w okresie Baroku pojawiły się serie gatunków o regularnej i symetrycznej formie, takie jak m.in.: uwertura, inwencje, suity taneczne, fugi, sonaty, koncerty¹⁶. W XIX wieku powstaje wiele gatunków eksponujących cechy charakteru i myśli wykonawców: *pieśni bez słów*, *moments musicaux*, *impromptu*, *rapsodie* i *wielka forma symfoniczna*. Z reguły to styl i techniki gry decydowały o gatunku dzieła. Żywe gatunki, takie jak *rapsodia* czy *kaprys*, odpowiadały bardziej wykonawcom chcącym wyrażać konkretne treści muzyczne z możliwością dowolnej improwizacji, a gatunki wyróżniające się większym rygiem formalnym, jak m.in. *fuga* i *sonata*, dawały wykonawcy możliwość zagłębienia się w muzyczną strukturę i konotacje muzyczne utworu.

Paganini zdecydowanie zasłużył na tytuł przodującego mistrza wirtuozerii, a jego niezwykle i inspirujące kompozycje wyrosły w dużej mierze z kaprysów podkreślających technikę solową. Kaprys jako krótka, wyrafinowana i wciąż ulepszana przez kompozytora forma, wymagał zaawansowanego poziomu technicznego. Gatunek ten stanowił „furtkę” dla popisów wirtuozowskich i zyskał sobie pełną aprobatę publiczności. Paganini nadał swoim

16. Planting L., *Romantic Music – A History of Musical style in 19th-century*, W.W. Norton & Company, 1985, s. 192.

kaprysom atrakcyjny wydzźwięk i dozę romantyczności, głównie dzięki przepełnionej pasją frazie i nienagannej technice.

2.) Technika koloraturowa i muzyka wokalna jako źródło inspiracji.

We Włoszech tradycja technik wirtuozowskich ma swoją historię, a jedną z najbardziej imponujących technik jest śpiew koloraturowy obecny w ariach operowych, wyrażający w oczywisty sposób emocje i prezentujący sprawność wokalisty. Koloratura jest rodzajem delikatnego i żywego śpiewu, który uchwyci zarówno przepiękne brzmienie, jak i odpowiednią dozę dramatyzmu. Śpiewak ma możliwość dowolnej improwizacji lub wedle wskazań partytury realizuje swoją partię w szybkich pasażach, melizmatach, *vibrato*, lub używając innych środków¹⁷.

Doskonały skrzypek potrafi odtworzyć różne brzmienia pochodzące z otoczenia. Zapierające dech w piersiach efekty powstają dzięki ciągłym ćwiczeniom i eksperymentom. Paganini przekazywał rozmaite emocje w grze na skrzypcach właśnie dzięki zapożyczonym ze śpiewu koloraturowego technikom wirtuozowskim. Poprzez nieustanne ich rozwijanie był w stanie zachować sens muzyczny i melodię w swoich frazach. Dodatkowo naśladował wspomniane techniki i mógł dzięki nim poruszać się po pełnej skali instrumentu, generując szlachetne brzmienie niskich i wysokich rejestrów w sposób naturalny. Miało to ogromny wpływ na rozwój wariacji w kontekście brzmienia skrzypiec i elementu wirtuozerii. Z tego powodu także koloratura stała się ważnym trzonem wirtuozowskiego stylu kompozytora.

3.) Stosowanie zabiegów muzycznych w celu zaprezentowania doskonałej techniki

W celu stworzenia wyjątkowych efektów dźwiękowych i jak najlepszej prezentacji umiejętności technicznych Paganini stosował różnorodne i niezwykle trudne zabiegi wykonawcze, jak m.in. duże skoki, szybkie przebiegi pasażowe, *arpeggio* i *tremolo*¹⁸.

Tempo jest jednym z ważniejszych czynników wpływających na umiejętność gry na instrumencie. Wywiera ono bezpośredni wpływ na to, czy charakter i stylistyka utworu. Większość kompozycji Paganiniego zawiera w sobie element szybkiej gry, z wyjątkiem lirycznych fragmentów w tematach czy częściach *Adagio*, jeśli o koncertach mowa. Pasaże

17. S. Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2019-2022. s. 561 i 562.

18. J. Pulver, *Paganini: The Romantic Virtuoso*, Da capo Press, 1970, s. 152.

mogą być ujęte w bardzo gęste kombinacje nut, przy czym zwykle mimo szybkiego tempa zachowują naturalną dla metrum pulsację, co wyraźnie podkreśla wyjątkowość wykonania.

W dodatku kompozytor stosował różne techniki przydatne do kreowania dramatycznej atmosfery i różnorodności kolorystycznej, w tym wspomniane dalekie skoki, szybkie przebiegi w górę i w dół danej skali. Zapewniało to gwarancję uzyskania znakomitych efektów brzmieniowych i tworzyło ostry kontrast pomiędzy skalą głosu i dźwiękami, wzbudzając ekscytację wśród publiczności. Stosowanie szybkich pochodów gamowych, chromatyki, uwzględnienie zmiany kierunku ruchu ze wznoszącego na opadający, nie tylko wzbogacało treść utworu, ale także nadawało mu żywy charakter.

Arpeggio i *tremolo* wprowadzały pozytywny efekt oddziaływania na emocje słuchaczy, a także podkreślały emocje zawarte w dziele. Opisując pasję i entuzjazm wykonawcy, C. P. E. Bach ujął to następująco: „Ozdobne dźwięki i wykonawstwo stanowią ważną rolę w tworzeniu dobrego smaku”¹⁹. Stosowanie ornamentów może wzmacniać napięcie, pogłębiać elastyczność i uatrakcyjnić efekty dramatyczne, dzięki którym podkreślona zostaje charyzma artysty mierzącego się z dziełem.

1.3.2. Wpływ wirtuozerii Paganiniego na rozwój muzyki

Trudno porównać Paganiniego do jakiegokolwiek innego kompozytora, głównie ze względu na jego osobowość i technikę, ale także trudno przebić jego osiągnięcia. Z tego również względu to pianiści bardziej niż skrzypkowie prędkiej skłaniali się do aranżowania i wykonywania dzieł Paganiniego. Mistrzowie fortepianu, tacy jak Chopin, Schumann, Liszt i Brahms, próbowali wplatać wspaniałe efekty techniczne i złożone rytmy do swoich pianistycznych prezentacji, które w znacznym stopniu różnią się od skrzypcowych oraz odnosili się także do różnic pomiędzy nimi, by umiejętnie rozwiązywać serie instrumentalnych problemów.

Chopin po wysłuchaniu koncertu Paganiniego w Warszawie zajął się rozmyślaniami nad składowymi wirtuozerii i podejmował liczne próby połączenia technik wykonawczych i muzycznych konotacji. Jego *Etudy* op. 10 i op. 25 stanowią pełną refleksję na temat integracji techniki i muzycznej treści. Brahms, także zainspirowany wyśmienitą techniką Paganiniego, zaczerpnął temat z jego *Kaprysu* nr 24 a-moll i skomponował dwa wolumeny pt. *Wariacje na temat Paganiniego* op. 35, z których każdy rozpoczynał się tematem *Kaprysu* nr

19. Kennedy M., Burn J., *The Oxford Concise Dictionary of Music*, People's Music Publishing House, 2002, s. 1533.

24, po którym następowało czternaście wariacji. Także Rachmaninow podjął się adaptacji tego samego utworu. Tym razem jest to dwadzieścia wariacji ujętych w dziele *Rapsodia na temat Paganiniego* op. 43.

Podsumowując, Paganini stał się prekursorem myśli romantycznej w sferze wykonawczej XIX wieku, a także wzorem do naśladowania w aspekcie wirtuozowskim. Jego pomysły nie tylko dawały kompozytorom więcej swobody w pracy twórczej, ale także zapewniały szerokie pole do kreowania i rozwoju muzyki instrumentalnej. Będąc pod jego wpływem, muzycy środkowego i późnego Romantyzmu częściej wprowadzali elementy wirtuozerii do różnych części swoich wykonań. Na przykład Wagner, jeden z czołowych kompozytorów niemieckich, czerpał z porad Paganiniego w swojej twórczości symfonicznej. Odkrył, że przeplatające się ze sobą warstwy i olśniewające brzmienia były osiągalne dzięki wprowadzeniu elementów wirtuozerii w partiach każdego instrumentu zespołu²⁰. Zatem stosował i maksymalizował on skalę głosów, ekspresję i technikę wykonawczą każdej partii. Kolejnym przykładem jest próba poszerzenia skali instrumentów dętych drewnianych i obniżenia ich rejestru w celu uwolnienia ich możliwości brzmieniowych i odejścia od stosowania jedynie wysokiego rejestru. Paganini i jego działalność inspirowała w XIX w. środowisko muzyczne, a jego poszukiwania w sferze wirtuozerii i kompozycji wykreowały unikalny i innowacyjny styl gry. Wielu współczesnych muzyków wciąż inspirowane jest dziełami Paganiniego i stosuje jego pomysły w swojej różnorodnej działalności artystycznej.

2. Wpływ Paganiniego na Roberta Schumanna i Franciszka Liszta

2.1. Życie i twórczość Roberta Schumanna

Robert Schumann (1810-1856) – niemiecki kompozytor, pianista i krytyk muzyczny. Określany był mianem największego muzyka okresu Romantyzmu. Urodził się w Zwickau, w Saksonii. Jego ojciec zajmował się publikowaniem i sprzedażą książek, sam także pisał powieści, lecz nie należał do grona uznawanych pisarzy²¹. To po nim kompozytor odziedziczył talent artystyczny i umiłowanie literatury. Naukę gry na fortepianie, pod okiem swojego ojca, Schumann rozpoczął już jako dziecko, równolegle ucząc się zapisywać muzykę.

20. R. Taruskin, *An Oxford History of Western Music, Volume 5: Music in the Nineteenth Century*, Oxford University Press, 2009, s. 759.

21. E. F. Jensen, *Schumann*, Oxford University Press, 2001, s. 15.

Marzył o byciu wielkim pianistą, lecz jego matka snuła dla niego plany prawnicze, by w przyszłości osiągnął wyższy status społeczny i miał pewną karierę. Sytuacja ta wywierała na nim ciągłą presję i kompozytor nieustannie toczył wewnętrzną walkę między spełnianiem marzeń a rzeczywistością. Po śmierci ojca młody Schumann musiał dostosować się do decyzji matki i w wieku szesnastu lat rozpoczął studia prawnicze na Uniwersytecie w Lipsku. Poza spędzaniem czasu na nauce zajmował się czytaniem poezji popularnych twórców, jak m.in. Goethe, Byron i Schiller²². Mimo że nie było to życie, o którym marzył, czas ten pośrednio przyczynił się do poszerzania i gromadzenia wiedzy na temat dziedzictwa kulturowego oraz kreowania własnego spojrzenia na literaturę i sztukę. Schumann wykształcił i wyrażał głębokie zrozumienie dla różnych zjawisk społecznych. Przyglądał się także bacznie profesjonalnym opiniom w sferze krytyki muzycznej.

Kompozytor napisał kiedyś w jednym z listów do swojej matki: „Moje całe życie to walka między poezją i prozą lub nazwijmy to muzyką i prawem”. Wyraził w tej wypowiedzi swoją tęsknotę za muzyką i poszukiwaniami artystycznych wzorców. W wieku dwudziestu lat w końcu otrzymał zgodę matki na kontynuację nauki gry na fortepianie u Friedricha Wiecka w Lipsku. Schumann zakochał się wówczas w córce swojego nauczyciela – Klarze Wieck, która także odegrała istotną rolę w twórczości kompozytora. Nie poszukiwał on ekstrawaganckiej techniki (oczywiście mogło mieć to związek z jego amatorskimi próbami usamodzielniania palców, które doprowadziły do urazów rąk), lecz starał się eksponować w swoich kompozycjach elementy liryczne i poetyckie, szczególnie w słynnych utworach fortepianowych i pieśniach.

W 1834 r. założył *Die Neue Zeitschrift für Musik*, pismo stworzone w celu krytykowania dekadencji w środowisku artystycznym tego okresu, mające za zadanie odkrywać prawdziwe wartości artystycznej sztuki klasycznej. Często deprecjonował popularny wówczas trend wykonawczy skupiający się głównie wokół osiągnięć technicznych, starał się odnowić zainteresowanie muzyką Mozarta i Beethovena, a także promował dobrze zapowiadających się kompozytorów, w tym Chopina, Brahmsa i Berlioza, wróżąc im wielką karierę. W swoich zapiskach stworzył fikcyjne stowarzyszenie muzyczne *Davidsbündler*, którego nazwa inspirowana była walką Króla Dawida przeciw Filistynom a członkami tej grupy były osoby znane Schumannowi w rzeczywistości. Postaci takie jak Florestan (odpowiednik pasji), Eusebius (odpowiednik melancholii) odpowiadały różnym cechom

22. J. Daverio, *Robert Schumann, Herald of a "New Poetic Age"*, Oxford University Press, 1997, s. 28.

osobowości Schumanna i pojawiały się w jego dziełach, takich jak np. *Carnaval* op. 9.

Różne odsłony osobowości nadawały kompozycjom Schumanna większą ekspresję i dotykały serc słuchaczy, ale także stopniowo przyczyniały się do postępu choroby psychicznej u Kompozytora. Po próbie samobójczej, która miała miejsce w 1854 r., Schumann został przyjęty – na własne życzenie – do szpitala psychiatrycznego w Eendenich (obecnie część Bonn). Zdiagnozowany na psychotyczną melanczolię zmarł na zapalenie płuc dwa lata później, w wieku czterdziestu sześciu lat²³.

Twórczość instrumentalna Schumanna skupiała się na muzyce fortepianowej, orkiestrowej i kameralnej, pośród której znajdują się liczne utwory kameralne, cztery uwertury, cztery symfonie i *Koncert fortepianowy a-moll* op. 54. Kompozycje fortepianowe wczesnego okresu twórczości to m.in.: *Wariacje na temat imienia Abegg* op. 1, *Tańce Związku Dawida* op. 6, *Etiudy* op. 3 i op. 10. Utwory takie jak *Papillons* op. 2 (12 części); *Karnawał* op. 9 (21 utworów) ukazywały poetyckie ideały kompozytora i rozbieżność w jego charakterze. Opowiadał się on za muzyką programową, a jego dzieła często przejawiały liryczny i fantazyjny charakter, z czego wiele jego utworów jasno wyrażało poetyckie ideały Johanna Paula Friedricha Richtera. Dzieła tego pisarza nie tylko inspirowały Schumanna do wykorzystywania wyjątkowych umiejętności kompozytorskich, ale także współgrały z jego ideami, wpisując się doskonale w pisaną przez niego muzykę. Dla przykładu jest to *Fantasiestücke (Utwory fantastyczne)* op. 12, *Sinfonischen Etüden (Etiudy Symfoniczne)* op. 13, *Kinderszenen (Sceny dziecięce)* op. 15, *Kreisleriana* – osiem części – op. 16, *Fantazja C-dur* op. 17, *Arabeska C-dur* op. 18, *Blumenstück* op. 19, *Humoreska B-dur* op. 20, *Noveletten* op. 21, *Nachtstücke* op. 22, *Waldszenen (Sceny leśne)* op. 82 i 43, *Album für die Jugend* (składający się z dwóch części: nr 1-18 dla dzieci, od nr 19 dla starszych) op. 68, *Große Sonate* op. 14, *Geistervariationen Es-dur*.

Twórczość Schumanna do 1840 r. to przeważnie muzyka fortepianowa. Muzykę wokalną zaczął tworzyć w czasie zaślubin z Klarą Schumann. Wiele jego utworów odkrywa przed słuchaczem miłość autora do ukochanej Klary, a są to m.in.: chorały i dzieła dramatyczne, opera *Genoveva* oraz pieśni, w tym słynny cykl 12 pieśni pt. *Frauen-Liebe und Leben (Miłość i życie kobiety)* i cykl 16 pieśni *Dichterliebe (Miłość poety)*.

23..E. F. Jensen, *Schumann*, Oxford University Press, 2001, s. 37.

2.2. Wpływ Paganiniego na twórczość Roberta Schumanna i jego zaadaptowanych dzieł

2.2.1. Wpływ Paganiniego na Roberta Schumanna

W 1830 r. Schumann miał okazję wysłuchania koncertu Paganiniego, który wywarł na nim ogromne wrażenie zarówno pod względem muzycznym, jak i technicznym. Zdecydował się zostać profesjonalnym muzykiem, porzucił studia prawnicze i skupił się wyłącznie na muzyce, co całkowicie odmieniło jego życie. Broniąc własnej koncepcji artystycznej, założył Ligę Dawida – fikcyjną organizację walczącą przeciw bigoterii i konserwatyzmowi w muzyce. Członkami tej grupy byli dzielący te same poglądy muzyczne przyjaciele Schumanna. Paganini także należał do tej organizacji, a Schumann wielbił go, nazywając „ponadczasowym wirtuozem w historii muzyki”²⁴. By mu dorównać, poświęcił się całkowicie ćwiczeniu na fortepianie. Mając świadomość swoich późnych początków w aspekcie muzycznej edukacji, grał na instrumencie w unikalny sposób, z palcami zwisającymi w powietrzu w celu ulepszenia ich niezależności i siły. Niestety ta długotrwała i niewłaściwa praktyka doprowadziła do nieodwracalnego urazu i zakończenia kariery pianistycznej²⁵. Nie zatrzymało go to jednak przed osiągnięciem miana najbardziej znanego kompozytora i krytyka muzycznego w historii kultury Niemiec pierwszej połowy XIX wieku.

Oddając hołd Paganiniemu, Schumann napisał akompaniament fortepianowy do *24 Kaprysów* Paganiniego op. 1. Jego suita fortepianowa *Karnawał* op. 9 składa się z dwudziestu jeden tytułowanych utworów, pośród których numery 16 i 17 opisują charakter dzieł włoskiego skrzypka i kompozytora poprzez użycie technik skrzypcowych, takich jak *pizzicato* czy *staccato*. W dodatku Schumann przekomponował *24 Kaprysy* Paganiniego na *6 Etiud według Kaprysów Paganiniego* op. 3 (1832) oraz *6 Etiud koncertowych według Kaprysów Paganiniego* op. 10 (1833). Wybrane przez kompozytora tematy nie pokrywają się w tych wydawnictwach. Schumann wybrał motyw z połowy *24 Kaprysów*, co także wskazuje na jego zaangażowanie w eksplorację muzyki mistrza i chęć oddania jego muzycznego stylu i formuły wykonawczej.

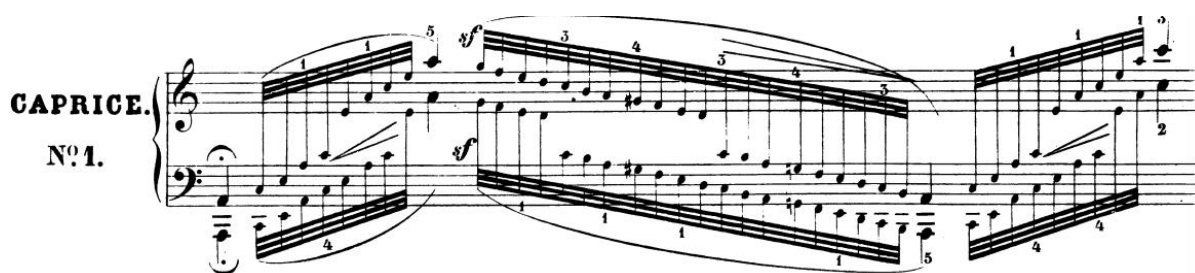
24. E. F. Jensen., *Schumann*, Oxford University Press, 2001. s. 415.

25. Tamże.

2.2.2 Robert Schumann i jego adaptacja *Kaprysów Paganiniego*

Jednym z celów poniższej rozprawy jest przedstawienie 6 *Etiud według Kaprysów Paganiniego* op. 3 (1832) Schumanna w ich oryginalnej odsłonie (pozostawione bez poprawek). Mimo, że utwory te należą do albumu etiud, zawierają bogate linie melodyczne, kontrapunkt i techniki polifoniczne. Nakreślono w nich kilka równolegle biegnących melodii w celu zapewnienia niezależności rozwoju każdego głosu w momentach krzyżowania się linii, podczas gdy na pierwszy plan wysuwa się główny monofoniczny temat oryginalnego dzieła. We wspomnianych powyżej utworach Schumann wprowadził także kilka kreatywnych rozwiązań w harmonii i liniach melodycznych, które opierały się na różnicach instrumentalnych między skrzypcami i fortepianem. W kwestii umiejętności technicznych stosował on dwudźwięki, granie imitujące skaczący smyczek (*spiccato*), oryginalne palcowanie, zmiany dynamiczne i inne, którym często towarzyszyło *arpeggio*, a także obszerne akordy i rytm synkopowany. Jeśli chodzi o charakter muzyczny utworów, to każdy z nich reprezentuje odrębny styl i nastroje pełne pasji i żywotności, czyste piękno, zręczność i odmienne obrazy. W dodatku w tej publikacji Schumann załączył notatki na temat technik wykonawczych i ćwiczeń. Powiedział także kiedyś, że „jego adaptacje zostały stworzone z pełnym poszanowaniem oryginalnego dzieła i odkrywają przed słuchaczami poetycki sens przenoszony przy pomocy dźwięków fortepianu, wciąż utrzymując przyjemną jakość skrzypcową w ich zwięzłej teksturze”.

1.) Pierwsza etiuda z op. 3 wybrana została z piątego utworu oryginalnej kompozycji skrzypcowej, w której Paganini dodał element nerwowości dzięki wprowadzeniu tonacji a-moll. W ówczesnym zapisie pierwotnie nie istniało metrum i podział na takty, także wykonawca miał pełną swobodę w kwestii wykonawczej na przestrzeni całego utworu. Pierwszy fragment składa się ze wznoszących i opadających przebiegów gamowych i pasażowych granych *arpeggio*. Schumann skorzystał tutaj z szybkich pociągnięć smyczkiem wciąż granych w dynamice *piano*, co w pełni prezentuje piękny efekt brzmieniowy. Obniżył on także oryginalny rejestr o dwie oktawy i przeprowadził główny motyw równolegle w obydwu rękach w tym samym kierunku. Oryginalna pojedyncza melodia skrzypiec została tutaj rozbudowana przez Schumanna w oktawowe przebiegi, a po każdej nucie kończącej frazy następował główny akord a-moll, za każdym razem podczas wznoszenia się i opadania melodii, symbolizującej morski przypływ i odpływ.



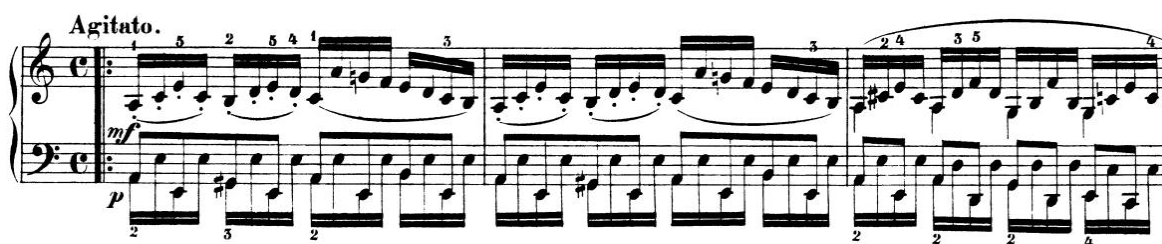
R. Schumann – *Etiuda op. 3 nr 1*

Druga część, opisana jako *Agitato*, składa się z pięćdziesięciu siedmiu nieprzerwanie granych taktów, w których Schumann doskonale odtwarza motoryczność stylu gry Paganiniego.



N. Paganini – *Kaprys op. 1 nr 5*

W porównaniu do oryginalnej kompozycji skrzypcowej tutaj melodia grana w górnym głosie prawej ręki prezentuje zarówno artykulację *legato*, jak i *non legato*, a lewa ręka prowadzi bogaty, quasi dwugłosowy akompaniament.



R. Schumann – *Etiuda op. 3 nr 1*

Schumann stosował różne sposoby wydobywania dźwięku i zabiegi artykulacyjne jak akcenty, *legato*, nutę pedałową, rytm punktowany i formował wielopoziomą pracę tematyczną opartą na zwięzłej strukturze, dzięki której możliwy był przekaz głębokich skojarzeń, bogatych emocji i żywych obrazów.



R. Schumann – *Etiuda op. 3 nr 1*

Jak ukazują zamieszczone przykłady, kompozytor zatrzymuje każdą nutę przypadającą na mocną miarę prawą ręką, równolegle prowadząc melodię w środkowym głosie. Pierwsza i trzecia nuta każdej miary w lewej ręce wzbogacona jest o ósemki, tworząc melodię w basie uwzględniającą skoki między dźwiękami. Tego rodzaju rozwiązanie pozwala nie tylko na prowadzenie melodii w wielu głosach, dając im możliwość rozrastania się, ale także mogą się między sobą łączyć i rozwijać w spójny sposób.



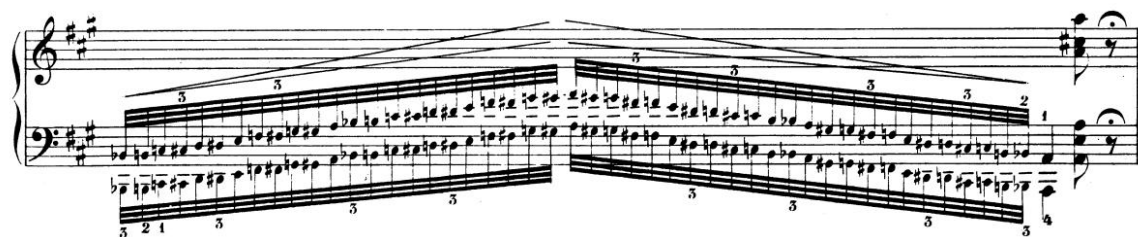
R. Schumann – *Etiuda op. 3 nr 1*

W porównaniu do oryginału ta genialna modyfikacja sprawia, że schemat oryginalnego, zrównoważonego akompaniamentu staje się bardziej skupiony, a rytmika jest dobrze zorganizowana, podsycając efekt dźwiękowy.



N. Paganini – *Kaprys op. 1 nr 5*

W ostatniej części ponownie pojawia się *cadenza*, tym razem utrzymana w tonacji A-dur tak, by do końca utworu został utrzymany jego błyskotliwy charakter i jasne kolory.



R. Schumann – *Etiuda op. 3 nr 1*

2.) Druga etiuda zaaranżowana została z dziewiątego utworu oryginalnego cyklu skrzypcowego, a Paganini zastosował w niej melodie ludowe, starając się oddać prawdziwe sceny z polowania. Ciepłe brzmienia tonacji E-dur sprawiają, że melodia pełna jest piękna sielskiej scenerii, a rześkie tempo *Allegretto* sugestywnie odzwierciedla radość i ekscytację.



N. Paganini – *Kaprys op. 1 nr 9*

Schumann często stosował dwudźwięki, w obydwu rękach w odległości dwóch oktaw od siebie, w stosownych rejestrach, osiągając dzięki temu bardziej stabilne i bogatsze efekty dźwiękowe.



R. Schumann – *Etiuda op. 3 nr 2*

Przechodząc do tonacji e-moll, słyszymy ruch trzydziestodwójkowy w lewej ręce imitujący energiczny stukot kopyt, a w tym czasie melodia grana w prawej ręce kreuje obrazy arystokratycznej pogoni myśliwskiej. Obraz ten przedstawia dostojne postaci i symboliczny zryw jeźdźców. W tym fragmencie kompozytor wprowadził także artykulację *staccato*, ale warto pamiętać o *legato*, które łączy linie melodii w obydwu rękach.



R. Schumann – *Etiuda op. 3 nr 2*

W poniższej partyturze oryginalnego utworu widzimy, że kompozytor starał się dostosować technikę fortepianową, by w pełni imitować wykonanie skrzypcowe.



N. Paganini – *Kaprys op. 1 nr 9*

Przechodząc w część środkową, Schumann zamiast nadmiernie eksponować swoje kompozytorskie umiejętności, prezentuje obraz muzyczny w bardzo metodyczny sposób. Nie stosuje on tutaj pojedynczych melodii z oryginału Paganiniego, lecz wprowadza mnogość pasaży i przebiegów gamowych na dwie ręce zarówno w górę, jak i w dół. Dopełnia to opisu polowania i stopniowo popycha utwór w kierunku kulminacji.



R. Schumann – *Etiuda op. 3 nr 2*

W poniższym przykładzie zauważyć można, że akcenty przesunięte zostały z pierwszej na drugą miarę w takcie. Ósemki przypadające na pierwszą miarę powinny być zagrane lekko, z zaznaczeniem pierwszej nuty z każdej grupy przypadającej na drugą miarę. Tutaj każde zdanie muzyczne powinno być ze sobą ściśle połączone.



R. Schumann – *Etiuda op. 3 nr 2*

W odcinku końcowym muzyka brzmi delikatnie, coraz ciszej i powoli stwarza wrażenie, jakby coś stopniowo oddalało się i w końcu zniknęło. W tym miejscu warto delikatnie uspokoić tempo, by stworzyć wrażenie powolnego zatrzymywania się.



R. Schumann – *Etiuda op. 3 nr 2*

3.) Trzecia z kompozycji opiera się na jedenastym utworze skrzypcowym Paganiniego. Pierwsza część utrzymana jest w tempie *andante*, druga natomiast w *presto* i zawiera liczne skoki zaczerpnięte z wersji skrzypcowej. Być może niechęć Schumanna do wprowadzania nadmiernej ilości wirtuozerii wynikała z urazu rąk lub z pragnienia nadania dziełu większej wartości poetyckiej niż brawury. Schumann usunął w swojej aranżacji całkowicie część *Presto*, zostawiając tylko pierwszą myśl części *Andante*, co przyczyniło się do stworzenia przepięknej i najdelikatniejszej z etiud opusu 3. Na przestrzeni całego utworu dodał wewnętrzną melodię, co pozwoliło na stworzenie wielu warstw melodycznych i bogatszego efektu harmonicznego. Ostatnia myśl muzyczna tej aranżacji utrzymuje intencje Paganiniego, przy czym Schumann także tutaj dołącza element melancholii.



N. Paganini – *Kaprys* op. 1 nr 11

Poniższa figura przedstawia ruch lewej ręki w pierwszych dwóch taktach, gdzie zawarte są trzy melodie wraz z głosem akompaniującym. Zarówno druga melodia, jak i linia basu intonują utrzymujący się poważny nastrój dzięki przytrzymaniu dźwięku, podczas gdy środkowy głos i temat przedstawiają naturalny i spokojny przepływ melodii. Na przestrzeni gładkiej i wyraźnie kształtującej się progresji uwydatnia się jasny, bogaty harmonicznie akompaniament.



R. Schumann – *Etiuda* op. 3 nr 3

Ponadto Schumann wielokrotnie stosuje ornamenty, a melodia rozwija się warstwa po warstwie, zapowiadając nadchodzące ewolucje w fakturze i dalszą historię. Kompozytor poddaje tutaj ewolucji krótką frazę dzięki delikatnej i pięknej harmonii, zaraz po dojściu do kulminacji.



R. Schumann – *Etiuda op. 3 nr 3*

Ten utwór znacznie różni się od dzieł Paganiniego pełnych oszalamiającej techniki, nie przypomina nawet formy XIX-wiecznej etiudy. Schumann nadał tej kompozycji charakter chorałowy, przedstawiając ludziom świętość i czystość muzyki dzięki dźwiękom fortepianu.



R. Schumann – *Etiuda op. 3 nr 3*

4.) Czwarta etiuda opiera się na tematach *Kaprysu* nr 13 (część *Allegro*), gdzie pojawia się metrum 6/8, żywe tempo i radosny nastrój. W najbardziej znanym temacie tego *Kaprysu* Paganini kreuje upiorny i zarazem sarkastyczny charakter dzięki wprowadzeniu ciągłej, opadającej chromatyki, gdy każda myśl muzyczna rozpoczyna się od słabej części taktu. To zejście chromatyczne znane jest pod nazwą „diabelskiego śmiechu” czy też „diabelskiego chichotu”.



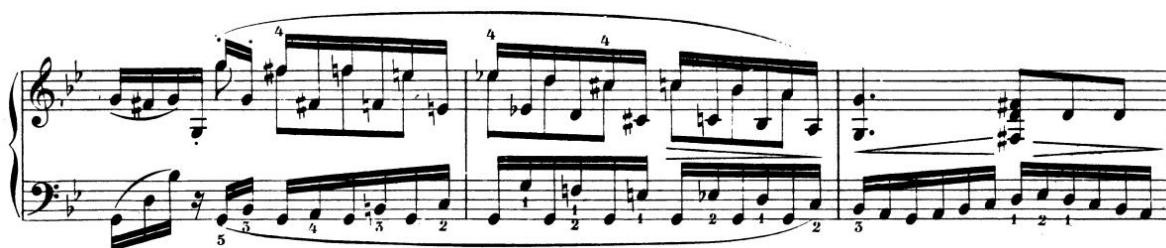
N. Paganini – *Kaprys op. 1 nr 13*

W pierwszej i ostatniej części ciągle opadające pochody dwudźwiękowe wymagają w wersji smyczkowej tzw. łamania smyczka. Schumann zapożyczył ten motyw do swojej adaptacji i zastosował tutaj artykulację *staccato*, by jak najlepiej oddać oryginalny efekt brzmieniowy na fortepianie.



R. Schumann – *Etiuda op. 3 nr 4*

Rytm i melodia środkowej części wprowadzają beztróski charakter przywodzący skojarzenie *tarantelli*. Schumann zestawiał tutaj oryginalny temat skrzypcowy z głosem w lewej ręce, który rozbudował brzmieniowo i harmonicznie.



R. Schumann – *Etiuda op. 3 nr 4*

Dzięki wzbogaceniu faktury w lewej ręce kompozytor miał możliwość lepszego wyeksponowania bogactwa brzmienia fortepianu.



N. Paganini – *Kaprys op. 1 nr 13*

Ostatni fragment jest odtworzeniem „chichotu diabła”, co doskonale podsumowuje dramatyczną narrację w utworze.

Aranżacja Schumanna nie podąża restrykcyjnie za instancjami Paganiniego, co w rezultacie sprawia, że jej wykonanie jest mniej skomplikowane na fortepianie niż na skrzypcach. Schumann dodał tutaj delikatne ornamenty kontrastujące z pełnym wolumenem fortepianowego brzmienia, wprowadzając tym zabiegiem radosny i żywiołowy charakter.

Początek utrzymany w tempie *Lento*, składa się z czterech taktów introdukcji, z których dwa pierwsze są niczym zawołanie z raju, a pozostałe stanowią ich dalekie echo.



R. Schumann – *Etiuda op. 3 nr 5*

W głównym temacie partia melodii pojawia się w różnych rejestrach, tworząc kontrast zarówno brzmieniowy, jak i dynamiczny. W tym miejscu kompozytor po raz kolejny imituje różnorodne brzmienia skrzypiec powstałe dzięki technikom *tremolo*, *staccato* czy *legowanie dwudźwięków*, co w efekcie tworzy czyste, schludne i elastyczne brzmienie.



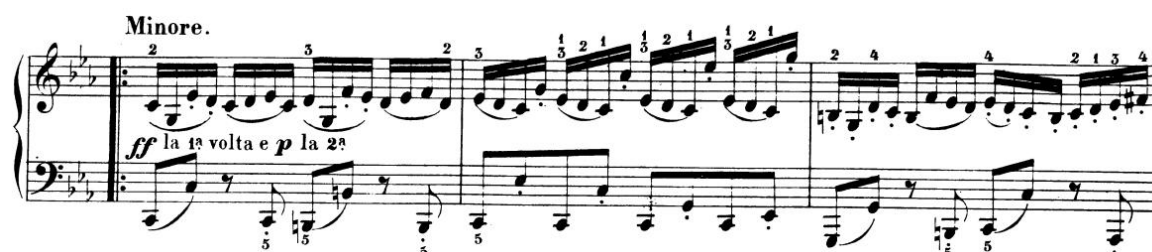
R. Schumann – *Etiuda op. 3 nr 5*

W kolejnym fragmencie dochodzi do zmiany tonacji z Es-dur na paralelną c-moll. Paganini celowo dodał tutaj oznaczenie dynamiczne, by przypomnieć wykonawcy o zmianie ekspresji i wyrazu w tej części. Schumann także przejął tę intencję kompozytora z wersji oryginalnej.



N. Paganini – *Kaprys op. 1 nr 19*

W akompaniamentcie wprowadzone są również skoki interwałowe przekraczające interwał tercji. Figury te pojawiają się zarówno na mocnych jak i słabych częściach taktu (pomiędzy nimi występują pauzy) i tworzą ciągle napędzającą się strukturę o barwnej harmonii.



R. Schumann – *Etiuda* op. 3 nr 5

Na zakończenie powraca tonacja Es-dur wraz z tematem przewodnim. Po długim *crescendo* i dojściu do kulminacji napięcie rozładowuje się, a utwór zwieńczają cztery rozświetlające formę kadencyjne akordy.



R. Schumann – *Etiuda* op. 3 nr 5

6.) W *Etiudzie* nr 6 znajdują się motywy zaczerpnięte z *Kaprysu* nr 16 Paganiniego. W oryginale efekt porywającego cyklonu i barwnych obrazów osiągnięty został poprzez wartkie melodie i szybkie zmiany harmoniczne.



N. Paganini – *Kaprys* op. 1 nr 16

Schumann przeniósł wysoko brzmiącą melodię skrzypiec do środkowego rejestru fortepianu, przekomponował akordy grane przez prawą rękę, a także zmodyfikował struktury rytmiczne. Na przestrzeni tego utworu mocne części taktu i pedalizacja zawoalowane są pośród ukrytych głosów i melodii, dzięki czemu kształtuje się tutaj dynamiczny ruch synkopowany. Zawily kontrapunkt w pełni pokazuje misterne przekomponowanie tematu i dodaje muzyce dramaturgii.



R. Schumann – *Etiuda op. 3 nr 6*

Poniższy przykład przedstawia figury szesnastkowe pogrupowane w pary kierujące się melodycznie ku górze, tak jak w wersji skrzypcowej, utrzymując ich lekki i elastyczny charakter. Melodia w oktawach w środkowej części odzywa się leniwie naśladowując brzmienie wiolonczeli, natomiast melodia w najniższym głosie nasuwa skojarzenie z ciężkim brzmieniem kontrabas. Wielogłosowa aranżacja tej partii tworzy z kompozycji wielowymiarową strukturę cyklonu połączoną z wyrazem pełnym namiętności, zachowującą jednocześnie logiczny, jasny sens.



R. Schumann – *Etiuda op. 3 nr 6*

W niektórych frazach linia melodii przemieszcza się w ósemkach, co warto podkreślić w swoim wykonaniu.



R. Schumann – *Etiuda op. 3 nr 6*

Podsumowując, Schumann nie tylko odtworzył techniki skrzypcowe i ich efekty brzmieniowe, ale także dopełnił całość zabiegami charakterystycznymi dla fortepianu. Dodatkowo omawiany zbiór wzbogacony jest o jego gruntowną i akademicką wiedzę i doświadczenie emocjonalne. Mimo że ten zbiór nie stał się tak wpływowym jak inne dzieła artysty, zawarte w nim niekończące się elementy ilustracyjne nadają mu bardzo przestrzenny i poetycki charakter. Całość starań Schumanna przyczyniła się do stworzenia unikalnego wkładu w rozwój wyrazu i ekspresji fortepianowej.

2.3. Życie i twórczość Franciszka Liszta

Franciszek Liszt (1811-1886) był węgierskim pianistą, kompozytorem, dyrygentem i działał także w sferze edukacji muzycznej. Jego twórczość zawiera w sobie różnorodne gatunki muzyki okresu Romantyzmu, szczególnie z zakresu utworów fortepianowych. Pozostawił po sobie bogatą spuściznę dla kolejnych pokoleń pianistów. Był także pionierem nowego gatunku muzycznego – poematu symfonicznego, który nie tylko stał się źródłem inspiracji dla współczesnych mu twórców, ale także dla późniejszych pokoleń, oddziałując na style i trendy w muzyce XX wieku.

Ojciec Liszta był biegły w grze na fortepianie, gitarze, skrzypcach i wiolonczeli. Młody Franciszek uczył się pod kierunkiem ojca od szóstego roku życia, a publicznie występował już w wieku dziewięciu lat. Następnym jego nauczycielem był Carl Czerny, który uczył się uprzednio pod okiem Beethovena. Tego rodzaju zależności pracy pokoleniowej pozwoliły Lisztowi, jako spadkobiercy swoich mistrzów, na otrzymanie bardzo solidnego przygotowania technicznego już we wczesnych latach nauki. Jego występy w wieku dwunastu lat zdobyły wielkie uznanie ze strony samego Beethovena.

W dziedzinie teorii i kompozycji Liszt pobierał lekcje u Ferdinando Paera i Antonio

Salieriego, który wówczas pełnił funkcję dyrektora dworu wiedeńskiego²⁶. Miało to olbrzymi wpływ na Lisztowski system akceptacji tradycyjnych technik kompozytorskich. Po przeprowadzce do Paryża studiował teorię muzyki i kompozycję u dyrektora Opery Paryskiej²⁷.

W dziedzinie literatury, by szlifować swoją wiedzę i znajomość kultury, zagłębił się w studiowanie dzieł mistrzów i wkrótce nawiązał kontakt z wieloma przodującymi autorami i artystami, pośród których znajdowali się m.in. Victor Hugo, Alphonse de Lamartine oraz Heinrich Heine²⁸. Nagromadzenie artystycznych doświadczeń stało się fundamentem artystycznej przyszłości jednego z największych wirtuozów fortepianu w historii.

W latach trzydziestych XIX wieku Paryż stał się centrum fortepianowych aktywności, zrzeszając najbardziej zaangażowanych w rozwój muzyki fortepianowej artystów tego okresu. Liszt odstawał od zacieklej konkurencji, stworzył nowy styl wykorzystujący oryginalne techniki gry na tym instrumencie, prezentując przy tym wyolbrzymioną mimikę i gestykulację, a fortepian ustawiał bokiem do publiczności. Wprowadził wykonawstwo muzyki fortepianowej na nowy, wyższy poziom.

Poza tym w koncertach z wczesnego okresu Romantyzmu brało udział kilku wykonawców – kompozytor, poza graniem solo, często akompaniował śpiewakom, grał w zespołach kameralnych, a także z orkiestrami. Ponadto prezentował różne formy artystyczne, w tzw. koncertach fortepianowych.

Niezwykłe umiejętności Liszta zapewniły mu miano pioniera recitalu fortepianowego, a także pomogły mu przełamać tradycyjną formę koncertu. Odszedł całkowicie od konwencji łączenia występów różnych instrumentów i zapoczątkował występy solo.

Można powiedzieć, że Liszt był jednym z pierwszych artystów wykonujących solowe recitale fortepianowe. Termin ten stworzony został przez wydawcę Frederick Beale'a, który użył tego sformułowania na koncercie kompozytora w Hanover Square Rooms w Londynie 9 czerwca 1840 r.²⁹. Liszt samodzielnie wypełnił wtedy całkowity program koncertu, w którym miał możliwość zaprezentowania swojej wirtuozerii i kreowania fantastycznych doznań

26. H. C. Schonber, *The Great Pianist from Mozart to the present*, New York Press, 1987, s. 185.

27. S. Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan, 1980. s. 632.

28. O. Hilmes, *Franz Liszt: Musician, Celebrity, Superstar*, London: Yale University Press, 2016. s. 216.

29. A. Walker, *Franz Liszt, The Virtuoso Years, 1811-1847*, Cornell University Press, 1987, s. 377.

muzycznych.

Jego nienaganna aparycja i piękne występy wprowadzały publiczność w natchniony nastrój i dezorientację, a prezentacje były pełne odwagi, pasji i emanowały pewnością siebie. Ta atmosfera podsycana była w dużej mierze przez hipnotyzującą osobowość i niebywałą prezencję sceniczną kompozytora. Kobiety toczyły między sobą walki o jego jedwabną chusteczkę i aksamitne rękawiczki, które nierzadko rozrywane były na kawałki i stawały się pamiątkami. To właśnie kobiety rzucały mu na scenę nie kwiaty, a drogą biżuterię. Wielu świadków zeznawało później, że występy Liszta podnosiły nastrój publiczności do poziomu mistycznej ekstazy³⁰.

Będąc zmęczony podróżowaniem i karierą muzyczną, Liszt przeprowadził się do Weimaru i skupił się na komponowaniu. Dopiero tutaj znalazł czas i spokój, a te z kolei umożliwiły mu pracę nad jego utworami fortepianowymi, chóralnymi i orkiestrowymi. Pisał także teksty wspierające Berlioza i Wagnera.

Przez całe życie zajmował się nauczaniem, a wśród jego podopiecznych znajdowali się pianiści, kompozytorzy, organiści i dyrygenci. Niektórzy z nich odegrali istotną rolę w rozwoju historii muzyki, a byli to m.in.: Hans von Bülow, Karl Klindworth, Eugen d'Albert, Walter Bache czy Moriz Rosenthal. Pod koniec życia nękało go poczucie osamotnienia i desperacji, co ostatecznie przerodziło się w stany bliskie szaleństwu. Jego późne dzieła oddają stylistykę muzyczną XX wieku. Liszt zmarł w niemieckim Bayreuth 31 lipca 1886 r., w wieku 74 lat³¹.

Wiele z jego utworów utrzymanych jest w żywiołowym charakterze przeplatanych elementami poetyckiej fantazji. Dzieła kompozytora pełne są namiętności tak, jak przepełniona była nimi jego osobowość. Ich tytuły często nawiązują do dzieł literackich, malarskich czy rzeźb. Wynika to z jego nieprzeciętnych literackich i filozoficznych zainteresowań, dzięki którym łączył różnorodne formy artystyczne i swoje ideały.

Liszt stopniowo odkrywał ograniczenia fortepianu w aspekcie dźwiękowym, dlatego też pracował nad możliwościami stworzenia efektu orkiestrowego w grze na tym instrumencie, by nadać swoim utworom charakter bardziej symfoniczny. Z racji miłości do fortepianu wczesne kreacje kompozytora skupiały się na tym właśnie instrumencie. Później stopniowo

30. Tamże.

31. A. Walker, *Franz Liszt, The Final Years, 1861- 1886*, 1997, s. 597.

poszerzał spektrum swoich zainteresowań, tworząc kolejne gatunki, tj.: opery, utwory wokalne, organowe, orkiestrowe, symfoniczne, kameralne. Jego twórczość dzieli się na cztery okresy:

1.) Wczesny okres twórczości (1821-1834)

W tym czasie Liszt wciąż pobierał lekcje u Antonio Salieriego. Utworem, który zyskał na popularności w latach 1820-1830, stały się *Wariacje na temat Walca Diabellego* (S.147) utrzymane w popularnej w tym czasie „stylistyce etiudowej”. Kompozytor uczył się wówczas i naśladował zasady i techniki tradycyjnej kompozycji, co widoczne jest w pierwszym wydaniu jego wczesnych *Etiud* (S.136), *Impromptu brillant na temat opery Armida Rossiniego i Ferdynand Cortez Spontiniego* (S.150) i w skomponowanym przez Liszta *Scherzo* (S.153).

2.) Okres wirtuozowski (1835-1847)

Okres ten to czas duchowych poszukiwań i formowania własnego światopoglądu. Kompozytor czytał wówczas dużo literatury i pogłębiał swoje relacje z poetami i muzykami. W tym samym czasie przełamywał tradycyjne zasady kompozycji i eksplorował nowe muzyczne formy, jak na przykład w *Poematach Symfonicznych*, takich jak: *Tasso*, *Mazeppa*, *Hungaria*, *Orpheus*, *Prometheus* czy *Hamlet* a także utworach fortepianowych, takich jak: *Etiudy Transcendentalne*, *Trzy Etiudy Koncertowe* (S.144) i *Dwie Etiudy Koncertowe* (S.145).

Aranżowanie utworów odgrywało istotną rolę w twórczości fortepianowej Liszta. Pośród głównych inspiracji znajdują się następujące dzieła: *Kaprysy* N. Paganiniego, tematy z dwóch oper Mozarta: *Don Giovanni*, *Wesele Figara*; *Koncerty fortepianowe* Beethovena (nr 3 – 5) i jego *IX Symfonia*, utwory wokalne i fantazje Schuberta, a także *Wielka Symfonia* nr 9 tegoż kompozytora. Jedną z najważniejszych kompozycji Liszta oparta jest o tematy z *Symfonii Fantastycznej* Hektora Berlioza, a widnieje pt. *Klavierwerke*. W tej publikacji Liszt przenosi ramy orkiestrowe na fortepian, ale także zaszczerpia różnorodne rytmy i bogatą harmonię w celu uzyskania efektu brzmienia orkiestry.

Kompozycje Liszta stały się medium dla jego nowej energii, którą przekładał na sztukę fortepianową, kumulując tym samym materiał kreatywny zebrany w trakcie podróży, będący także jego główną inspiracją do dalszych kreacji artystycznych.

3.) Okres Weimarski (1848-1861)

By nie stać się niewolnikiem publiczności, kompozytor zaprzestał swojej kariery i przeniósł się do Weimaru. W tym miejscu jego proces twórczy sięgnął zenitu i tam skomponował dziesięć utworów z cyklu *Harmonie poetyckie i religijne*, dziewiętnaście *Rapsodii węgierskich*, *Sonatę h-moll* (S.178), dwa *Koncerty fortepianowe* (nr 1 Es-dur, nr 2 A-dur), dwie symfonie: *Faustowską* i *Dantejską*, 3 *Liebesträume* (*Marzenia miłosne*), 3 *Ballady*, dwa pierwsze cykle: *Années de pèlerinage* (*Lata pielgrzymstwa*), *Pierwszy rok w Szwajcarii* (S.160), *Drugi rok we Włoszech* (S.161) oraz *Wenecja i Neapol* (S.162).

Lata pielgrzymstwa to pierwsze dzieło, w którym Liszt nie tylko oddaje piękno krajobrazów, lecz odzwierciedla także własne przemyślenia. Twórczość fortepianowa Liszta w tym czasie rozwinęła się znacząco zarówno w aspekcie techniki, jak i idei.

4.) Późny okres twórczości (1861-1886)

Porównując późne dzieła Liszta do utworów powstałych w poprzednich okresach, trudno dostrzec fakt, że wyszły one spod pióra tego samego kompozytora. Twórczość z tego czasu pełna jest religijnych odniesień i kontemplacyjnego wyrazu, także elementów mistycznych, a charakter muzyki nie jest już tak namiętny i entuzjastyczny jak w poprzednich dziełach. Większość jego ówczesnych kreacji utrzymana jest w mrocznym i pesymistycznym nastroju.

Liszt w swoich utworach często używał akordów zmniejszonych i zwiększonych, składających się z trytonów i półtonów. Tego rodzaju dysonujące akordy pojawiały się zazwyczaj w środkowych częściach jego dzieł. Brzmienie dysonującego wielodźwięku tworzyło niecodzienny efekt akustyczny, nadając utworom cechy stylu impresjonistycznego. Ponadto kompozytor śmiało stosował akordy kwartowe w superpozycji, czego przykładem może być *I Walc Mefisto*. Tego rodzaju zabiegi stały się załączkiem cech charakterystycznych muzyki XX wieku. Również melodia nie była już elementem dominującym, a tematy stały się fragmentaryczne i rozproszone. Tonacja także nie była jednoznaczna, wprowadzone zostały kwinty równoległe. Utworami reprezentatywnymi dla tego okresu twórczości są: *The three Csárdás* (*Trzy Czardasze*), *Totentanz* (*Taniec Śmierci*), *Nuagesgris* (*Szare chmury*), *La lugubre gondola* (*Ponura Gondola*) czy ostatnia część *Années de pèlerinage* (*Lata pielgrzymstwa*).

Innowacyjna myśl i doświadczenie Liszta stały się inspiracją dla przyszłych impresjonistów i muzyki XX wieku. Można powiedzieć, że Liszt był tym, który zapukał do drzwi muzyki XX wieku.

2.4. Wpływ Paganiniego na twórczość Franciszka Liszta i jego zaadaptowanych dzieł

2.4.1. Wpływ Paganiniego na Franciszka Liszta

9 marca 1831 roku Paganini wystąpił w Paryskiej Operze we Francji. Wśród zgromadzonej publiczności znalazł się także Liszt, który z ogromnym zaciekawieniem i zaskoczeniem podziwiał Paganiniego i jego pełen pasji i doskonałej techniki występ. Liszt nie był w stanie oprzeć się porywającym emocjom i wrażeniom płynącym z usłyszanego wykonania. Skłoniły go one do podziwu i określania Paganiniego „wielkim człowiekiem, wielkim skrzypkiem i wielkim artystą”. Z jego ust padły także słowa: „Paganini daje nowe życie skrzypkom i wypełnia je pełnym energii, czarującym i eleganckim graniem”³².

Mimo, że Liszt był wówczas znanym pianistą, za cel postawił sobie prześcignąć Paganiniego, który stał się dla niego napędem do dalszego odkrywania możliwości fortepianu, techniki gry i muzycznej ekspresji. W późniejszych utworach Liszta często pojawiają się duże ilości dwudźwięków w interwałach tercji i sekst, szybkie pasaże oktawowo, równoległe pochody gamowe grane w oktawach czy w akordach durowych, szybkie *tremolo* i *glissando*, a także inne trudne zabiegi wirtuozowskie. Wprowadzenie dynamicznej gry na fortepianie i monumentalnego brzmienia symfonicznego określiło rodzący się w tym czasie styl kompozytora. Liszt w swojej grze organicznie dokładał siłę nadgarstka, przedramienia, ramienia i całej górnej części ciała, dopasowując się do treści muzycznej, co sprawiało, że brzmienie było bogatsze, a tempo płynne i często ekstremalnie szybkie. Dzięki temu osiągnął założenie „techniki w służbie treści muzycznej”.

Liszt skomponował wiele dzieł i aranżacji, znacząco poszerzając spektrum wykonawcze i technikę fortepianową. Podobnie jak Paganini, który ogarnięty był obsesją na punkcie uczuć do rodzimej Italii, często podkreślał swoje węgierskie pochodzenie i narodowe

32. J. Pulver, *Paganini: The Romantic Virtuoso*, Da capo Press, 1970. p.131

tematy muzyczne towarzyszyły mu w całym procesie kompozytorskim. W 1839 r. powrócił do ojczyzny po szesnastu latach i rozpoczął ośmioletni proces kolekcjonowania węgierskiej muzyki ludowej. W 1847 r. opublikował dziesięć tomów pt. *Węgierska Muzyka Ludowa* oraz dwadzieścia cztery tomy *Węgierskich Melodii Ludowych*, które stały się cennym źródłem i materiałem do stworzenia *Rapsodii Węgierskiej*.

Biorąc pod uwagę występy publiczne Paganiniego, podróżował on do wielu europejskich krajów, stając się sensacją muzycznego świata w tym okresie. Liszt miał zatem wystarczający powód, by rozwijać swoją międzynarodową karierę i pokazywać światu swoje wyjątkowe umiejętności i poziom wirtuozerii równy Paganiniemu. Jego koncerty w Wielkiej Brytanii, Francji, Niemczech, Włoszech, Rosji, Szwajcarii i innych krajach spotkały się z bezprecedensowym uznaniem.

Historia i rzeczywistość udowodniły, że olśniewające występy fortepianowe Liszta cechowały równie „diabelskie” umiejętności techniczne, niczym u Paganiniego na skrzypcach. Liszt dzięki Paganiniemu (ale przede wszystkim swojej ciężkiej pracy) rozwinął i wprowadził innowacyjne rozwiązania do swoich wykonań. Udało mu się także osiągnąć brzmienie fortepianu imitujące brzmienie orkiestry symfonicznej oraz z sukcesami promować styl wirtuozowski w okresie Romantyzmu na niespotykanym wcześniej poziomie.

2.4.2. Franciszek Liszt i jego adaptacja *Kaprysów* Paganiniego

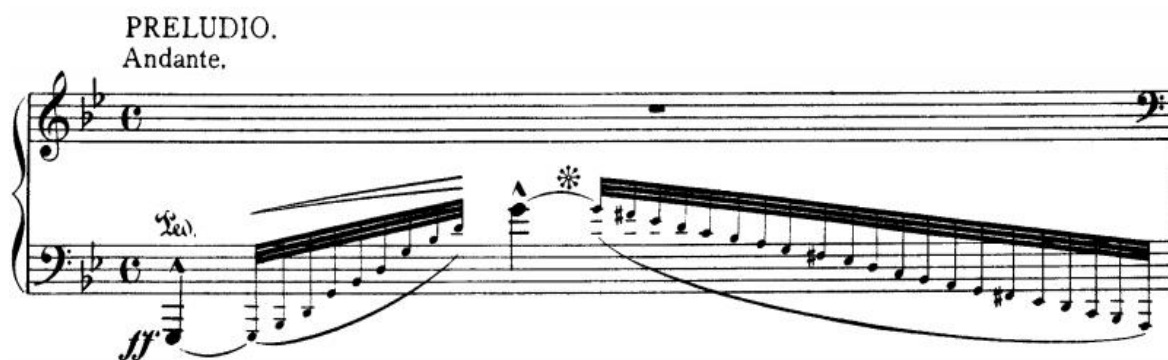
Liszt zdecydował się na adaptację 24 *Kaprysów* włoskiego skrzypka i kompozytora w momencie, gdy zapragnął zostać „Paganinim fortepianu”. Po wytężonej pracy eksperymentalnej i ćwiczeniu imitacji podskoków smyczka, gry *legato*, *marcele* i rykoszetów w wersji na fortepian, udało mu się przenieść magiczne techniki z *Kaprysów* na ten instrument, co nie tylko stanowiło doskonałą reprodukcję efektów dźwiękowych skrzypiec, ale także dodawało niesamowitego zabarwienia dramatycznego i muzycznych skojarzeń w wykonawstwie.

Etiudy na temat Paganiniego opublikowane zostały początkowo jako *Études d'exécution transcendante d'après Paganini* (S.140) w 1838 r. i zaktualizowane w 1851 r.. Liszt zadedykował je żonie Schumanna – Klarze. To właśnie *Grandes études de Paganini* (S.141) są przedmiotem poniższej rozprawy.

Dzieło to było zbliżone do *Kaprysów* Paganiniego pod względem użytego materiału,

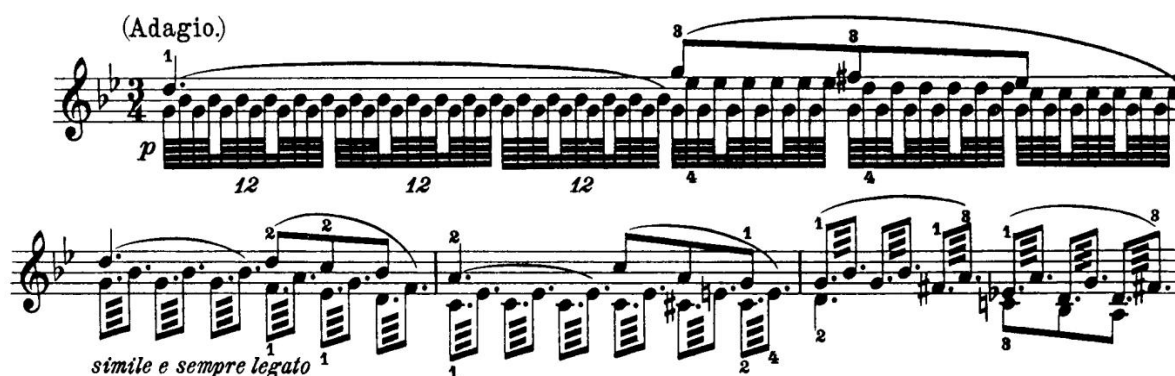
technik i stylu. Niemniej jednak widoczne są także klarowne różnice między wspomnianymi kompozycjami. Liszt zastosował szeroką skalę, kontrastujący wolumen i bogatą harmonię, by wydobyć olśniewający efekt brzmienia nie jednego instrumentu, ale wręcz całego zespołu. W jego twórczości zapisane są również głębokie emocje płynące z wykonania kompozycji, dzięki którym sam kompozytor wydobywał najszlachetniejsze dźwięki z instrumentu. W pięciu etiudach Liszt zaczerpnął tematy z *Kaprysów* Paganiniego, m.in.: nr 1, 5, 6, 9, 17 i 24. W jednej natomiast opierał się na *Etiudzie* Paganiniego nr 3 z *Koncertu Skrzypcowego h-moll* nr 2. Odmienne cechy charakterystyczne i różnorodne struktury muzyczne, wszystkie części wspólnie skoordynowane oraz zmiany tonacji w zależności od muzycznego koloru formują wielkie dzieło emanujące szlachetną aurą, z wyszukanymi i głębokimi skojarzeniami i wyjątkową wirtuozerią.

1.) Pierwszy z utworów, *Andante*, utrzymany w metrum 4/4, czerpie materiał z *Kaprysu* nr 5 i nr 6 Paganiniego. Na początku i na końcu Liszt umieścił pięciotaktową kadencję inspirowaną motywami z *Kaprysu* nr 5. Różnica między wersją Liszta i Paganiniego polega na tym, że w części wstępu Liszt utrzymuje tonację g-moll, a kończy w G-dur. Poza tym Paganini nie zaznaczył kreski taktowej i impuls pojawia się na mocną część taktu pierwszej frazy, tak by improwizacja przebiegała swobodnie. Jednak w adaptacji Liszta metrum 4/4 wprowadzone jest na samym początku i utrzymuje się konsekwentnie, zapewniając stabilność formy, uniemożliwiając jednakże improwizację rytmiczną w pasażach. Podczas gry dwoma rękami możemy poświęcić więcej uwagi prowadzeniu linii melodii i zmianom dynamicznym.



F. Liszt – *Etiuda* S.141 nr 1

Druga część to zaaranżowany *Kaprys* nr 6, z oznaczeniem tempa *adagio*, w metrum 3/4.



N. Paganini – *Kaprys* op. 1 nr 6

Materiał muzyczny pobrany został do stworzenia części *Non troppo lento* (metrum 3/4). Fragment ten wykonywany jest z trylami wokół melodii, a wprowadzenie partii lewej ręki w strukturach sześćdziesięcioczwórkowych przyporządkowany jest dokładnie melodii prowadzonej w prawej ręce. Wykonując ten fragment, palce muszą znajdować się blisko klawiatury, a nadgarstki powinny być rozluźnione, by zapewnić płynne zmiany pozycji i wyrównane brzmienie.



F. Liszt – *Etiuda* S.141 nr1

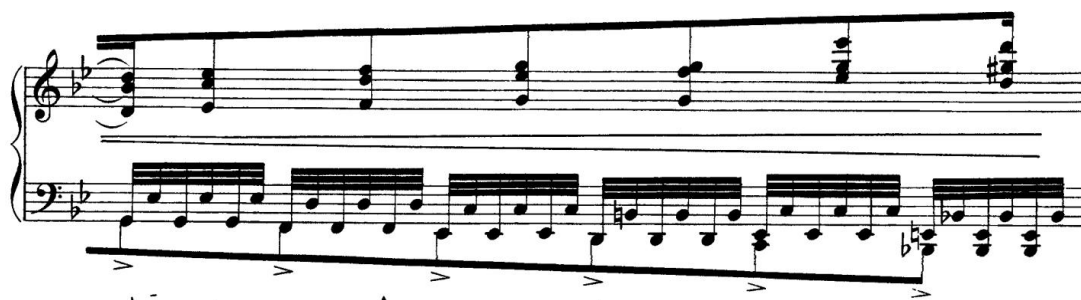
Można odpowiednio powiększać zakres ruchu rąk i ramion grając fragmenty ze zmiennym tremolo na dwudźwiękach i pojedynczych nutach, ale nadgarstki nie powinny się usztywniać i nie należy forsować dźwięku. Liszt podkreślił tutaj, że muzyka powinna być klarowna i ekspresyjna. Melodia górnej partii musi być grana w sposób nieprzerwany, a linia basu powinna się w nią wkomponować.



F. Liszt – Etüda S.141 nr 1

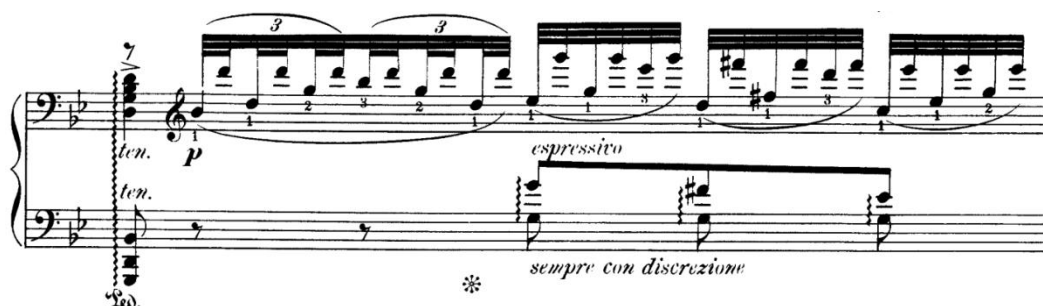
Główna melodia tego utworu często przenika między partiami obydwu rąk, zatem akompaniament szesnastkowy i trzydziestodwójkowy powinien być wykonany delikatnie, wręcz onirycznie. Należy tu zwrócić szczególną uwagę na śpiewne prowadzenie linii głównego tematu. Melodia, o której mowa zwykle prezentuje się tutaj w wartościach ósemek.

Melodia w prawej ręce:



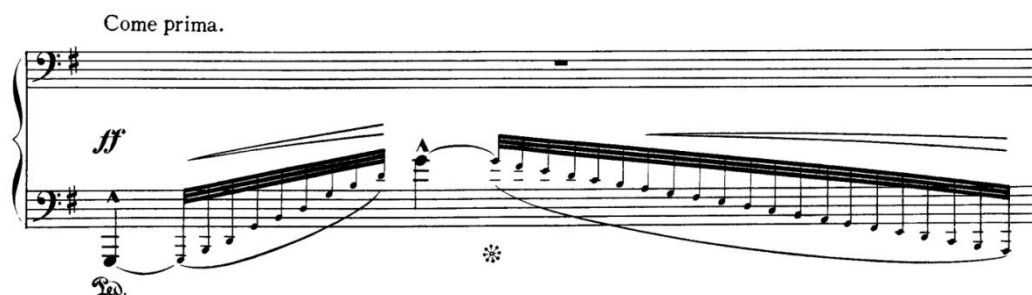
F. Liszt – Etüda S.141 nr 1

Melodia lewej ręki:



F. Liszt – Etüda S.141 nr 1

W ostatnim fragmencie odtworzone zostały pochody gamowe z pierwszej części, lecz tonacja z molowej zmienia się na durową. Uczucie beznadziei i niepokoju tonacji g-moll zastąpione zostało jasnym i perlistym brzmieniem tonacji G-dur. Kontrast ten starałem się wyraźnie przedstawić został w dziele artystycznym.



F. Liszt – *Etiuda S.141 nr 1*

2.) Część *Andante* z *Etiudy* nr 2 w tonacji Es-dur (metrum 4/4) opiera się na materiale dźwiękowym *Kaprysu* nr 17 Paganiniego. Całość utworu składa się z dwóch części, które, mimo że są niezależne od siebie i kontrastują ze sobą, uzupełniają się wzajemnie. Kompozycję rozpoczyna podniosły pochód akordów, po którym następuje kadencja.



N. Paganini – *Kaprys op. 1 nr 17*

W porównaniu z wersją oryginalną zauważyć można, że Liszt przepisał większość pojedynczych nut, dodając do nich akordy, które nie tylko podkreślały podniosłość wstępu, ale także w szybszym tempie dodawały większy ładunek emocjonalny. Oddaje to także cel kompozytora, który skupiał swoją uwagę na uczeniu się od Paganiniego i próbował prześcignąć go w wirtuozerii.



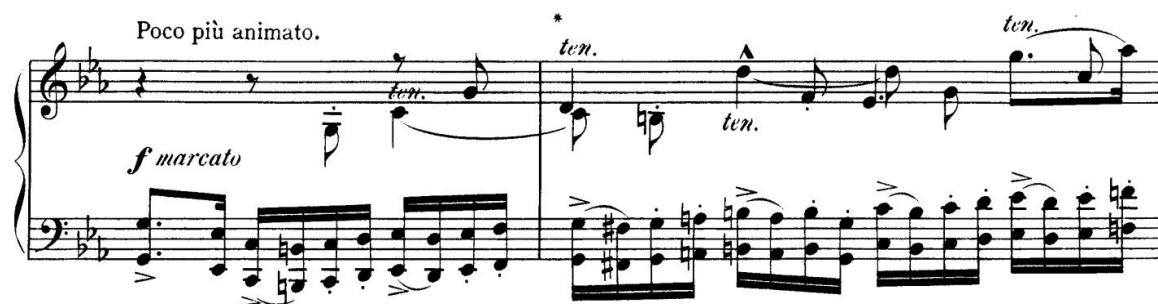
F. Liszt – *Etiuda S.141 nr 2*

Następnie wielokrotnie pojawia się temat *Kaprysu*, który zbudowany jest z melodii w trzydziestodwójkach i akordów w ruchu szesnastkowym kierujących się ku górze, by finalnie rozwiązać się na akordzie tonicznym. Melodia *Kaprysu* w pierwszej połowie powinna być wykonywana krótkim i lekkim dźwiękiem, podczas gdy akordy drugiej połowy emanują dostojnością przez zastosowanie dłuższej artykulacji, starając się przy tym imitować śpiew.



F. Liszt – *Etiuda S.141 nr 2*

Druga sekcja znacznie szybciej rozwija się do kulminacji, utrzymując się w tonacji c-moll, w metrum 3/4. Charakterystyczne są tu przebiegi oktawowo wykonywane w głośniejszej dynamice, z pełnym brzmieniem hierarchizowanych linii melodycznych, które wyrastają ze stopniowego zwiększania dynamiki. Gdy osiągnięte zostaje *forte*, można użyć siły nadgarstka, a gdy dynamika narasta jeszcze bardziej (do *forte fortissimo*), zastosowanie ciężaru ramienia jest wręcz wskazane. We wszystkich przebiegach oktawowych, pierwszy dźwięk stanowi punkt podparcia do uwolnienia przebiegu - pozwala to też podzielić strukturę i zwiększyć pęd na przestrzeni utworu.



F. Liszt – *Etiuda S.141 nr 2*

Liszt, w porównaniu do oryginalnego dzieła, wprowadził wiele dodatkowych elementów, co wypływało z jego bogatej wyobraźni. Jedną ręką odpowiedzialną jest za ukazanie oryginalnej partii skrzypiec, a druga wykonuje melodię dodaną przez kompozytora lub szybkie pochody obszernych akordów grane oburącz. Dzięki temu zabiegowi efekt wirtuozowski zostaje jeszcze bardziej wyeksponowany, generując przy tym mnogość motywów muzycznych.

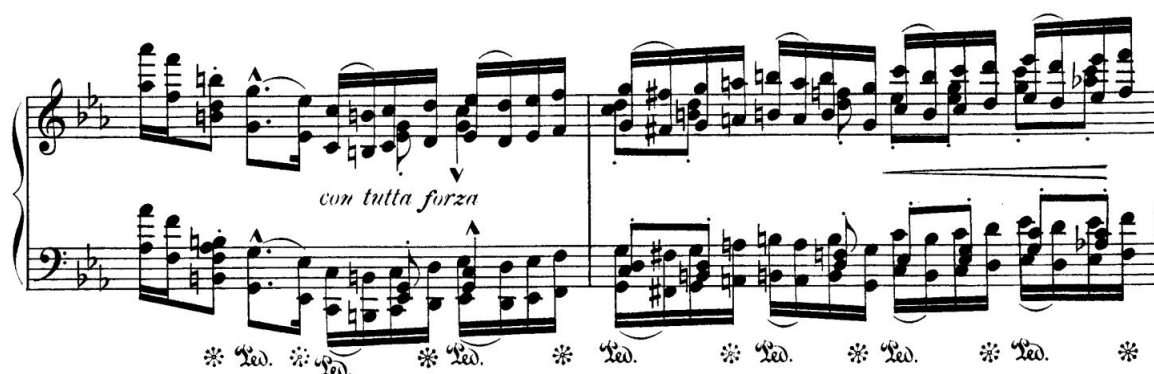


N. Paganini – *Kaprys op.1 nr 17*

By osiągnąć progresywne różnicowanie dynamiki i wrażenia akustycznego, lewa ręka (wykonująca linię melodii) może stopniowo zwiększać tempo. W tym samym czasie również intensywność gry może wzrastać od poziomu delikatnego i konsekwentnie prowadzić do akcentowanych dźwięków. Efektem jest nawarstwienie i dynamiczny rozwój odpowiadający wirtuozowskiej stylistyce Liszta.

Liszt doprowadził wykonawstwo muzyki fortepianowej do ekstremalnego poziomu. Przykładem tego mogą być frazy zawarte w pierwszym fragmencie, które pokazane są w bardzo szerokim ambitusie, a lewa ręka, grając przebiegi oktawowowe w drugiej części,

towarzyszy akordom powtarzanym w partii prawej ręki. Następnie pojawiają się oktawy wykonywane wymiennie przez lewą i prawą rękę, budując doprowadzenie do kulminacji. Zabiegi te uszlachetniły nie tylko efekty brzmieniowe, ale także dramaturgię i barwy całej kompozycji.



F. Liszt – Etiuda S.141 nr 2

W *Codzie* występuje odtworzenie melodii z początku i często bywa ona wykonana z szerokim *rubato*, na kształt recytatywnej fantazji. Cały utwór podsumowany został czterema wzniosłymi akordami Es-dur, które mają tworzyć wrażenie zwycięstwa i ostatecznego triumfu.



F. Liszt – Etiuda S.141 nr 2

3.) *Etiuda* nr 3, znana także pod nazwą *La campanella*, utrzymana jest w tonacji gis-moll, w tempie *allegretto* i metrum 6/8. Dzieło to zostało zaaranżowane przez Liszta na bazie trzeciej części *II Koncertu Skrzypcowego h-moll* Niccolò Paganiniego. Charakter dzwonek imitowany jest przez orkiestrę i w niektórych pasażach partii solowej skrzypiec. Uzyskany efekt jest bardzo wyraźnie uchwycony w fakturze, która dzięki temu przejawia urokliwe

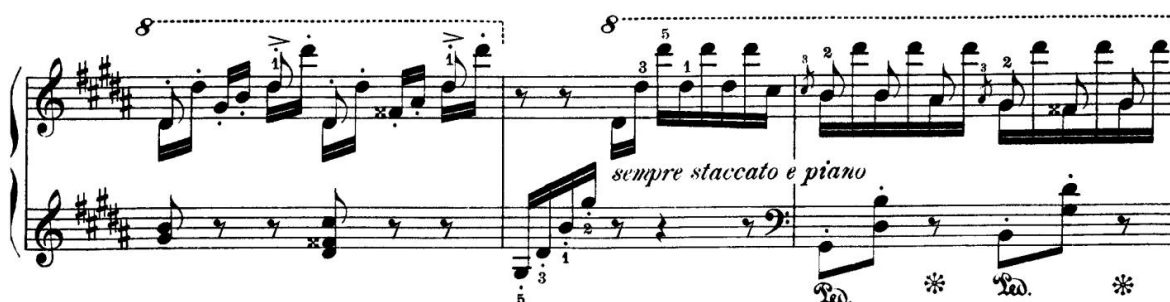
zabarwienie cygańską muzyką w głównym temacie *ronda*.



N. Paganini – II Koncert skrzypcowy h-moll op.7

Liszt stworzył wysoce obrazową i kreatywną wersję tematu skrzypcowego Paganiniego, która nie tylko przełamała pewne ograniczenia oryginału, ale także wzbogaciła wykonanie fortepianowe o unikalny urok. Pragnę skupić się tutaj na aranżacji węgierskiego kompozytora i jego technikach wykonawczych.

Wspomniane dzieło składa się z dwóch tematów wykonywanych naprzemiennie oraz wielu wirtuozowskich efektów, które prezentowane są głównie w pokazach melodii ukrytej zgrabnie w drobnych, wręcz połyskujących przebiegach szesnastkowych, zwieńczających duże skoki między dźwiękami.



F. Liszt – Etiuda S.141 nr 3

Podczas wykonywania tej etiudy ramiona powinny być rozluźnione, a dłonie utrzymywane blisko klawiszy, palce powinny jedynie subtelnie dotykać klawiatury i pozostawać w gotowości do zagrania każdego kolejnego dźwięku. Przy założeniu grania wszystkich dźwięków precyzyjnie i zwrócenia uwagi na detale, utwór ukazuje piękno melodii i w czytelny sposób prezentuje rozwój techniki wykonawczej kompozytora.



F. Liszt – *Etiuda S.141 nr 3*

Poniższy przykład (takty od 117 do 129) przedstawia sytuację, w której dostrzegamy wspomniane odległe skoki i w tym miejscu można połączyć pracę ramienia i przedramienia, a także użyć elastycznie siły płynącej z łokcia. Pojawiają się tu także nuty *staccato* w partii prawej ręki, które mogą być zagrane czwartym i piątym palcem, przy czym obydwie palce powinny wykonywać skoki tak, by szybko i dokładnie zaakcentować wskazane nuty. Dodatkowo melodia ukryta jest między głosami, należy więc dokładnie zrównoważyć jej wykonanie na tle emocjonalnego akompaniamentu, prezentującego pełną skalę instrumentu.



F. Liszt – *Etiuda S.141 nr 3*

W celu stworzenia lekkiego i jasnego efektu dźwiękowego nie poleca się dociskania klawiszy do samego końca, lecz warto sprawnie i delikatnie „uciekać” palcami z klawiatury w trakcie grania tematu ukrytego w górnym głosie na trylu, który powinien być delikatny w brzmieniu.



F. Liszt – *Etiuda S.141 nr 3*

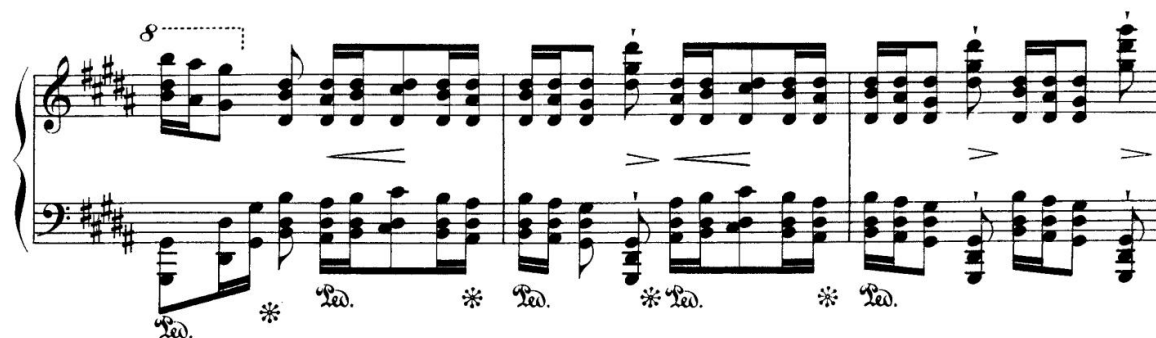
W trakcie pracy nad tym utworem zauważyłem, że jeśli trudniejsze technicznie frazy wpływają na brak spójności melodii lub powodują popełnianie błędów tekstowych, warto zmienić opalcowanie a także uaktywnić ruch nadgarstka i przedramienia. Wybrane metody sprawdzają się dla poszczególnych wykonawców, zważając np. na różnice w sile i rozmiarze ręki. W tej kwestii mój profesor podsunął mi wiele ciekawych rozwiązań i inspiracji.

W drugim takcie poniższego przykładu podzieliłem podczas ćwiczenia oryginalne grupy składające się z sześciu akordów na grupy po trzy akordy wyznaczające kierunek ruchu, co zapewniło płynne połączenie melodii bez ingerencji w całościowy efekt.



F. Liszt – *Etiuda S.141 nr 3*

Końcowa część utworu wymaga szybkiego i precyzyjnego wykonania. Samodzielna partia prawej ręki nie sprawia szczególnych trudności technicznych, lecz poprzez dodanie rozbudowanej, wymagającej i trudnej do prawidłowej realizacji linii lewej ręki, zakończenie etiudy staje się wirtuozowskim wyzwaniem. Wykonanie oktaw w dolnym głosie jest wygodniejszą alternatywą do zastosowania oryginalnego układu palcowania, a mianowicie zamiany piątego palca na czwarty do zagrania nut basowych z równoczesnym wykorzystaniem pedału.



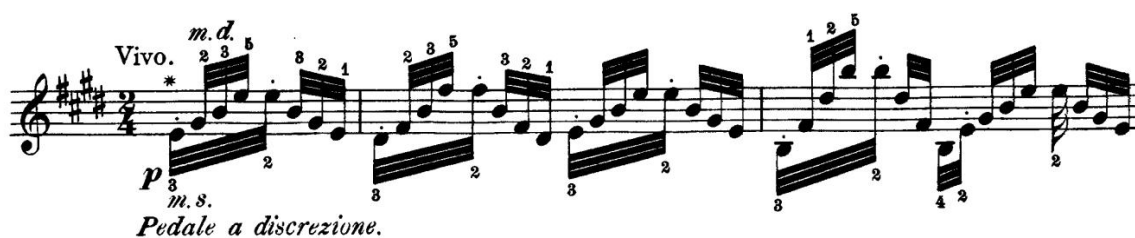
F. Liszt – *Etiuda S.141 nr 3*

Reasumując, najważniejszą kwestią w tej etiudzie jest wykonanie każdej frazy precyzyjnie, przejrzysto i z elegancją, starając się wyeksponować melodię spośród oktaw i akordów. Utwór ten zmienił moje złe nawyki i nauczył mnie, iż nawet najbardziej złożone akordy w głośnej dynamice powinny być grane szlachetnie, a nie hałaśliwie i agresywnie.

4.) *Etiuda nr 4* E-dur, w metrum 4/4, zaaranżowana została z *Kaprysu nr 1*. Partie obydwu rąk zapisane są na jednej pięciolinii – tak jak w oryginalnym zapisie utworu przez Paganiniego. Oznaczenie tempa oryginalnego dzieła to *andante*, lecz Liszt zmienił je na *vivo*, wprowadzając tym zabiegiem do utworu radosny i żartobliwy nastrój.



N. Paganini – *Kaprys op. 1 nr 1*



F. Liszt – *Etiuda S.141 nr 4*

Dominujący motyw składa się z dwóch zestawów trzydziestodwójkowych, pośród których prawa ręka odpowiedzialna jest za klarowne wykonanie ostatnich trzech nut każdej czteronutowej grupy. Powinno wykonywać się je równo, wyraźnie i elastycznie. *Staccato* prowadzone w lewej ręce zostało przydzielone do wykonania dźwięków górnych i dolnych. Dźwięki skrajne (lewa ręka) grane są zwyczajowo górami, podczas gdy trójdźwięki powinny być wykonywane prawą ręką pod spodem, imitując skrzypcową artykulację *pizzicato*. Uzyskanie efektu gonitwy możliwe jest dzięki bliskiej odległości rąk podczas gry i podkreślaniu kontrastów dynamicznych, które kompozytor naniósł także w swojej aranżacji. Zmiana nastroju pojawia się wraz ze zmianą artykulacji w lewej ręce (w taktach 14 i 15). W tym miejscu niewielkie podkreślanie linii basu zbliża brzmienie fortepianu do skrzypcowego.



F. Liszt – *Etiuda S.141 nr 4*

W drugiej części następuje zmiana tonacji na e-moll i po pnącym się w górę *arpeggio* pojawia się opadająca gama w tercjach.



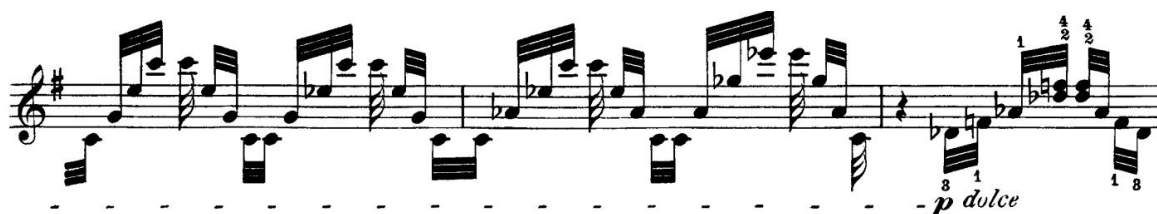
N. Paganini – *Kaprys op. 1 nr 1*

Poniższy przykład prezentuje intencję Liszta – dodana melodia basu i jej przetworzenia zestawione są z melodią biegnącą w przeciwnym kierunku, nadając pełniejszy i bogatszy efekt akustyczny. Ponadto zmiana dynamiki wymaga żywej ekspresji, a melodia lewej ręki powinna pozostać względnie uwydatniona. Można podzielić frazy dwutaktowe na grupy, a każda z nich powinna mieć inną barwę. Wersja fortepianowa pełna jest humoru i wartkich przebiegów zaczerpniętych ze skrzypcowego oryginału.



F. Liszt – *Etiuda S.141 nr 4*

Melodia przemieszcza się między tonacjami pochodnymi i równoległymi, kierując się w kierunku trybu durowego, który pojawia się w trzecim takcie poniższego przykładu. Fragment ten odróżnia się od pozostałych i powinien zostać wykonany w delikatny sposób, doprowadzając poprzez crescendo do tonacji toniki.



F. Liszt – *Etiuda S.141 nr 4*

5.) *Etiuda* nr 5 w tonacji E-dur, tempo *allegretto*, utrzymana w metrum 2/4, jest mocno kontrastująca i żywiołowa. Motywy będące materiałem wyjściowym dla kompozytora pochodzą z *Kaprysu* nr 9, który stał się także źródłem inspiracji dla Schumanna. W kontekście technicznym Liszt skupił się na dotyku klawiatury i generowaniu różnych barw oraz sposobów szybkiego wykonania dalekich skoków podczas wykonywania dwudźwięków i akordów. W aspekcie ilustracyjnym utwór ten przedstawia żywiołowe sceny polowania, w których pojawiają się liczne obrazy i tematy wzbogacone o różnorodność brzmień. W kompozycji pojawiają się także trzy fragmenty zaczynające się od słabej części taktu, a kończące na mocnej. Fraza składa się z czterech taktów. By podkreślić kontrast wyrazowy, pierwszy i ostatni fragment utrzymany jest w tonacji E-dur, natomiast środkowa część – w tonacji e-moll. W ostatniej części Liszt ujął tematy w szesnastu taktach w odległości oktawy, a partia lewej ręki, pełniąc funkcję akompaniamentu, przechodzi przez kilka rejestrów, imitując scenę polowania na uciekającą zwierzynę i sygnał wzywający do jego rozpoczęcia. Podczas wykonania tematu zaleca się dotykać klawisze w taki sposób aby jak najczytelniej

prezentować różnice w barwie dźwięku. Przykładowo, odległe dźwięki górnego głosu imitują dźwięk fletu, a masywne brzmienie środkowej partii – rogi. Dźwięki powinny być utrzymane we właściwych proporcjach oraz tworzyć kontrasty, by wzbogacić obraz muzyczny.



F. Liszt – *Etiuda S.141 nr 5*

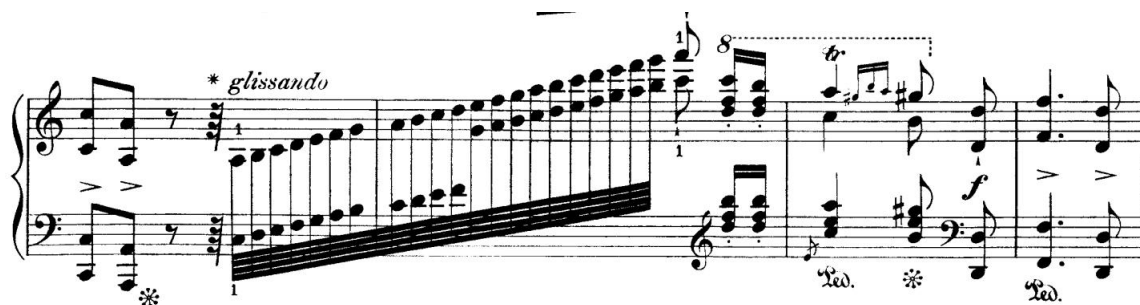
Środkowa część stanowi przemianę pojedynczych nut i akordów. W tym fragmencie rytm powinien być precyzyjny, ale też zaprezentowany z odwagą i przekonaniem. Siła powinna skupiać się na akordach, a ruch nadgarstka przy wykonaniu pojedynczych nut powinien być wynikiem odbicia ruchu z akordów. Pojedyncze dźwięki są z założenia słabsze niż akordy, dlatego pomimo artykulacji *staccato* możemy nadać im więcej ciężaru, by zbalansować całościowy efekt i wydłużyć ich brzmienie.



F. Liszt – *Etiuda S.141 nr 5*

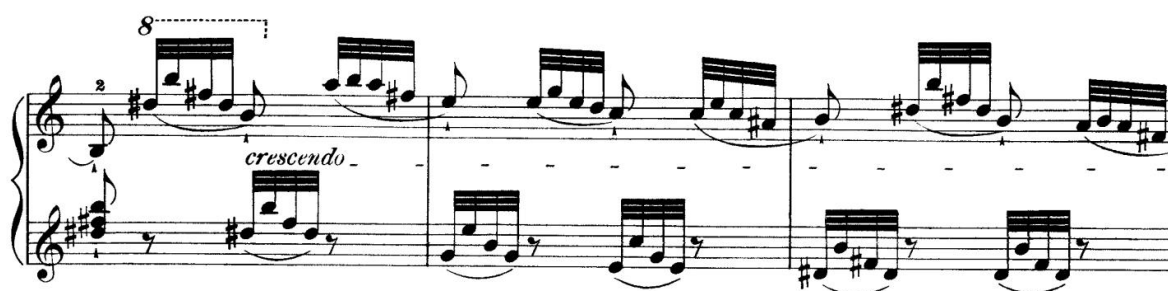
W kolejnym fragmencie pojawiają się akordy i *glissanda*, które wzmagają dramaturgię utworu. Można sobie wyobrazić, że w tej scenie wszystkie ptaki uciekają przestraszone

hukiem broni palnej. Tutaj każda grupa akordów powinna być zagrana stabilnie i mocno. Pamiętać trzeba przy tym, że rytm nadal wymaga precyzyjnej prezentacji, szczególnie w momencie wykonania *glissando* i *tryli*.



F. Liszt – *Etiuda S.141 nr 5*

Następnie zaobserwować możemy wymienne granie obydwu rąk, a frazy w tym fragmencie pojawiają się w wysokim i niskim rejestrze, znajdując wspólne, wyraziście grane dźwięki. Pierwszy palec prawej ręki powinien delikatnie akcentować klawisze przy zakończeniu każdego motywu, dopasowując się do nut inicjujących wejście partii lewej ręki. Wszystkie przebiegi trzydziestodwójkowe powinny pozostać płynne i lekkie, a grana melodia, wiodąca raz w górę, raz w dół, powinna kierować dynamikę adekwatnie do kierunku frazy – sugerując się także harmonią.



F. Liszt – *Etiuda S.141 nr 5*

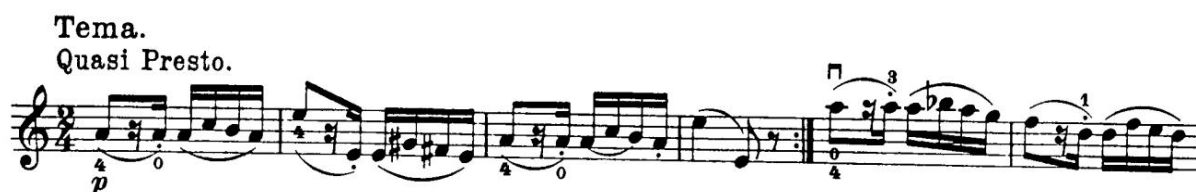
Liszt, w porównaniu do oryginału Paganiniego, stworzył tutaj rodzaj oszłamiającego efektu ruchu, który przemieszcza się po rejestrach klawiatury, ukazując niepowstrzymany efekt kaskadowy.



N. Paganini – *Kaprys* op. 1 nr 9

Pod koniec utworu powraca główny temat. Jest on niczym radosny stukot końskich kopyt, a opadająca melodyka sprawia wrażenie oddalającej się nagonki czy grupy myśliwych.

6.) *Etiuda* nr 6 została napisana w tonacji a-moll, w metrum 2/4 i utrzymana jest w formie wariacyjnej. Materiał w niej użyty kompozytor zaczerpnął z *Kaprysu* nr 24 Paganiniego, który stał się także inspiracją dla Brahmsa i Rachmaninowa. Opracowany został w wyśmienitej osnowie muzycznej i z użyciem wielu technik wirtuozowskich. Utwór ten jest także jednym z najczęściej wykonywanych i reprezentatywnych dzieł Liszta.



N. Paganini – *Kaprys* op. 1 nr 24

Liszt skomponował jedenaście wariacji na temat *Kaprysu*. Pierwsze osiem taktów stanowi podstawy motywiczno-melodyczne, które następnie ulegały transformacjom fakturalnym, biorąc pod uwagę melodykę, rytm, wysokość dźwięku oraz akordy każdego okresu. W swojej aranżacji Liszt zmodyfikował pierwszy dźwięk w takcie na nutę akcentowaną, co podtrzymane jest w dalszej części utworu, służąc rozwojowi narracji muzycznej. Ponadto ostatni dźwięk pierwszej miary to trzydziestodwójka (u Paganiniego występuje szesnastka), zatem należy pamiętać o podkreśleniu jej przed następną grupą czterech szesnastek. Jest to klucz do utrzymania dalszej energii napędowej w grze.

Wraz z rozwojem treści muzycznej, partia prawej ręki wzbogaca się o dwudźwięki zamiast pojedynczych nut, a kontrapunkt grany przez obydwie ręce – warto na to zwrócić uwagę – powinien być adekwatny dynamicznie do energii i wyrazu tego fragmentu.

Wariacja nr 2, w porównaniu do pierwszej, zawiera mocniejsze i bardziej swobodne kontrasty. Melodia tematu została ukryta w mocnych częściach każdego taktu i ozdobiona przednutkami. W zakończeniu pojawiają się wariacje melodii, a część kończy się w bieżącej harmonii. Powinno się tutaj zwrócić uwagę na melodię tematu wplecioną pomiędzy partie obydwu rąk a także wykonanie przednutek bez zakłócania motoryki grup szesnastkowych.



F. Liszt – *Etiuda S.141 nr 6*

Wariacja nr 3 opiera się na modyfikacjach warstw harmonii i faktury. Pierwotnie rozświetlona i prosta harmonia przemienia się w ponurą i pełną napięć. Ósemkowe akordy łamane przez oktawę w lewej ręce nawiązują do melodii tematu granego szesnastkami w prawej ręce, tworząc przy tym efekt podwójnego zwolnienia partii basu względem partii zapisanej w kluczu wiolinowym.



F. Liszt – *Etiuda S.141 nr 6*

Porównując dzieło do oryginału Paganiniego, Liszt wprowadził tutaj różnorodne warstwy muzyczne, wzbogacając styl formy wariacyjnej i atrakcyjność linii melodycznej.



N. Paganini – *Kaprys* op. 1 nr 24

Wariacja nr 4 przedstawia się w sposób odwrotny do poprzedniej. Melodia tematu prezentowana jest w rejestrze basowym, w lewej ręce i inicjowana podejściem *legato*, rozwijając się do oktafów granych *staccato* w prawej ręce. Wprowadzenie pauzy ósemkowej sprawia wrażenie zahamowania tempa lewej ręki o połowę względem akompaniamentu granego przez prawą.



F. Liszt – *Etiuda* S.141 nr 6

Liszt zastosował wirtuozowską, oktawową wersję gamy chromatycznej w artykulacji *staccato*, która w połączeniu z akordami w lewej ręce, kreującymi linię melodyczną, stworzyła niebywały efekt *brilliant*.



N. Paganini – *Kaprys* op.1 nr 24

Podczas wykonywania *Wariacji* nr 3 i 4 powinno się zwrócić uwagę na różne rodzaje dynamiki, kierując się charakterystyką i ekspresją linii melodii. Partie akompaniamentu powinny być grane *semplice* i płynnie, tworząc oczywisty kontrast, nie przykrywając jednocześnie melodii.

Należy również pamiętać, aby dostosować zmiany pedalizacji względem każdej z par nut granych *legato* w prawej ręce, by zapewnić czystość brzmienia w taktach widocznych na poniższym przykładzie.



F. Liszt – *Etiuda* S.141 nr 6

W *Wariacjach* nr 5 i 6 struktura tematyczna została zaadaptowana i rozwinięta, podczas gdy rama harmoniczna tematu została zachowana. W *Wariacji* nr 5 z melodii pozostała czołowa oktawa każdego motywu, która powinna być podkreślona podczas grania. W tym czasie opadająca sekwencja interwałów może być grana elastycznie, płynnie i na zasadzie wypełnienia harmonicznego. Kontrast między frazami powinien być jasno zarysowany. Należy zachować oryginalne tempo i podążać za dynamiką ujętą w partyturze.



N. Paganini – *Kaprys* op. 1 nr 24



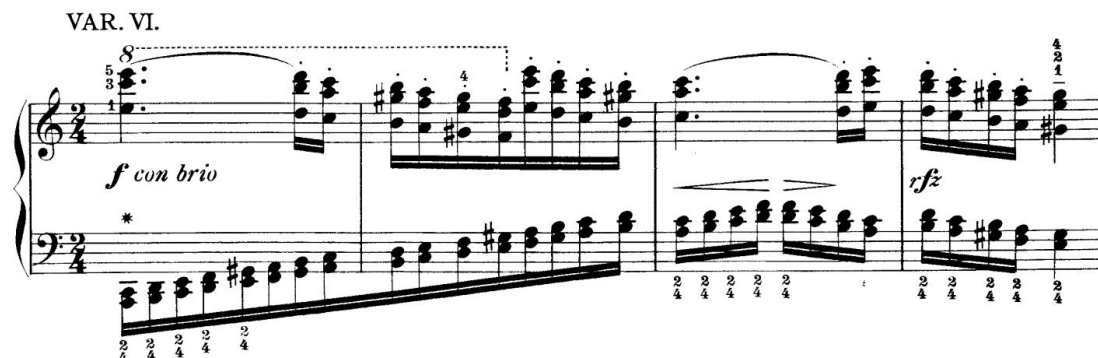
F. Liszt – *Etiuda S.141 nr 6*

Wariacja nr 6 wymaga niezwyklej dokładności i precyzji w wersji oryginalnej, zatem Liszt podjął wyzwanie stworzenia równie wymagającej partii poprzez dodanie dwudźwiękowej gamy (tercje, oktawy) w ruchu przeciwnym w lewej ręce.



N. Paganini – *Kaprys op. 1 nr 24*

Wykonując tę wariację, lewa ręka powinna płynnie wykonywać zmiany interwałowe, a dynamika kształtować się względem kierunku melodii. Melodia prawej ręki, będąca częścią akordu, wymaga precyzji i szybkości wykonania tak, by pozostała wyeksponowana. W pierwszych ośmiu taktach każdy z kończących frazę akordów wymaga zmiany rodzaju dźwięku ze względu na jego długość i zmianę artykulacji.



F. Liszt – *Etiuda S.141 nr 6*

W *Wariacji* nr 7 melodia tematu imituje brzmienie fletu i wykonuje się ją w górnym rejestrze fortepianu - powinna brzmieć lekko i zwiewnie, lecz tempo powinno mimo wszystko pozostać konsekwentne i niezachwiane. Ta część powinna nabrać charakteru pieśni. Prowadzenie frazy jest tutaj wyrafinowane oraz eufemistyczne. Należy pamiętać, że ostatnie dwa takty utrzymane są w charakterze *scherzando* (zmiana artykulacji i pedalizacji na krótszą).



F. Liszt – *Etiuda S.141 nr 6*

Obydwie *Wariacje* (nr 8 i 9) charakteryzują się szybkim tempem i zagęszczeniem nut, co ma na celu ukazanie narastania entuzjastycznych emocji. Główna melodia *Wariacji* nr 8 grana jest lewą ręką, kształtując dodatkowo wstawiony kontrapunkt, a partii prawej ręki przypisany został akompaniament. Melodia *Wariacji* nr 9 ukazana jest tym razem w partii prawej ręki, a lekki akompaniament, składający się z łamanych akordów, pojawia się w lewej ręce. W wykonaniu obydwu wspomnianych utworów należy pamiętać o kontroli siły palców, dotyk klawiatury powinien odzwierciedlać szarpanie strun skrzypiec.

Liszt imitował efekty dźwiękowe skrzypiec m.in. przez stosowanie łamanych akordów, rozkładając je na dwie ręce.



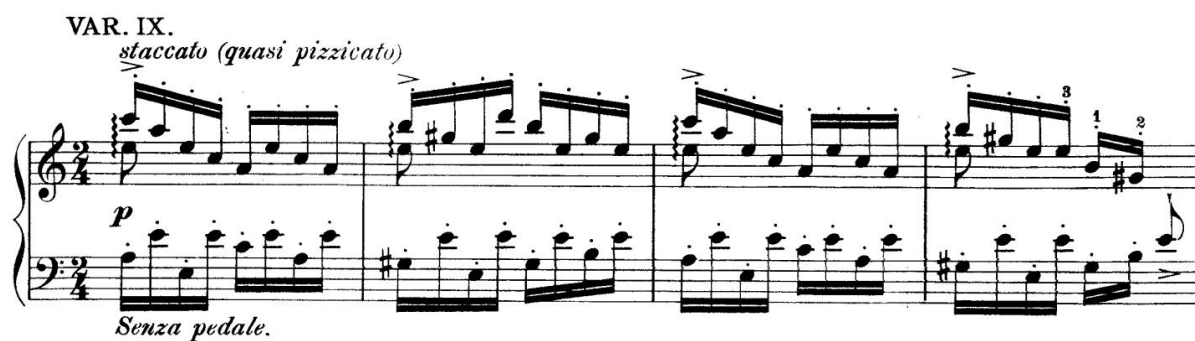
N. Paganini – *Kaprys op. 1 nr 24*

Wspomniane wariacje można podzielić na frazy dwutaktowe. Pierwszy akord grany przez obydwie ręce w każdej frazie powinien zostać podkreślony i można go nieco bardziej przedłużyć pod względem wybrzmienia, niż wynika to z zapisu.



F. Liszt – *Etiuda S.141 nr 6*

Połączenie *Wariacji* nr 8 z kolejną następuje w zasadzie *attaca* czemu można przejść płynnie do *Wariacji* nr 9, pozostając w oryginalnym tempie. Bardzo istotne jest tutaj uwypatnienie kontrastów dynamicznych. W *Wariacji* nr 9 obydwie ręce powinny grać lekkim dźwiękiem, przywołując delikatny impuls na początek każdego taktu.



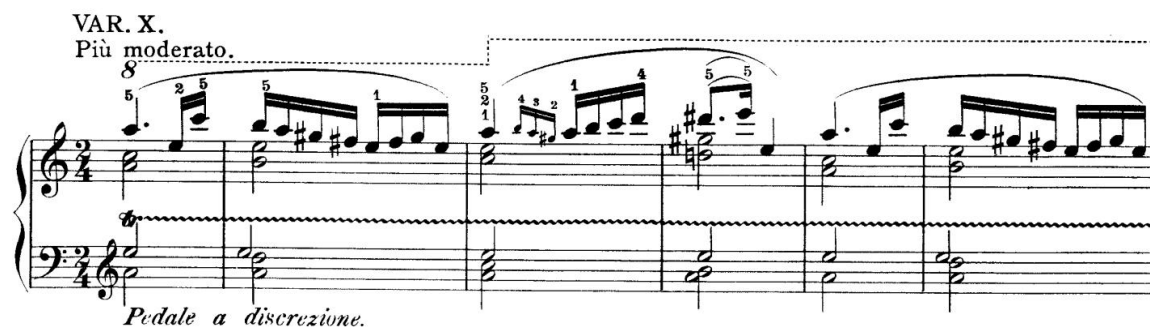
F. Liszt – *Etiuda S.141 nr 6*

Wykonanie *Wariacji* nr 10 na skrzypcach nie jest problematyczne pod względem prowadzenia linii melodycznej - na fortepianie melodie tracą napięcie i balans brzmieniowy. Dlatego także Liszt zaaranżował w partii lewej ręki tryl, by zapewnić ciągłość frazy i stworzyć środek do budowania napięcia.



N. Paganini – *Kaprys op. 1 nr 24*

Wariacja nr 10 jest delikatną częścią, w której melodia prawej ręki może być materiałem interpretowanym swobodnie pod względem rodzaju *rubato* w sposób liryczny, jak senna wizja. Tryl w lewej ręce powinien być grany delikatnie i cicho niczym szmer, przywodząc na myśl mglisty opar. Fragment ten jest jak cisza przed burzą, stanowiąc fundament dla następujących wzlotów i upadków melodii.



F. Liszt – *Etiuda* S.141 nr 6

24 *Kaprysy* Paganiniego przedstawiają szczyt wirtuozerii skrzypcowej wczesnego XIX wieku, jednak to *Wariacja* nr 11 uznawana jest za miejsce koncentracji technicznych rozwiązań całego dzieła. Szeroka rozpiętość akordów i *arpeggio*, a także szybkie fragmenty pasażowe wymagają absolutnej precyzji. Klarowne użycie dynamiki znakomicie służy wydobywaniu dźwięków melodii ukrytych pod warstwami trudnych technicznie, bogatych fakturalnie struktur.



N. Paganini – *Kaprys* op. 1 nr 24

W aranżacji Liszta część ta składa się z poszerzonej melodii w lewej ręce i jej wirtuozowskiej osnowy w ręce prawej, które wspólnie kreują bohaterski i dramatyczny wyraz.

Po kilkukrotnym powtórzeniu obydwie ręce przebiegają po całej klawiaturze w szybkich pasażach, kończąc finalnie na akordzie tonicznym. Wykonując to miejsce, należy zwrócić uwagę na dokładność synchronizacji kontrapunktu melodii lewej ręki i akompaniamentu prawej, utrzymując nieustannie utwór na wzrastającym poziomie energii.

Ta wariacja daje dużo możliwości w zakresie ukazania różnych warstw melodycznych. Oktawy w linii basu mogą być podkreślone dynamicznie i poprowadzone *crescendo*, a szesnastki w środkowym głosie winny być zagrane bez przesadnego akcentowania. Pasaże w partii prawej ręki z kolei wymagają dokładnego podkreślenia wplecionych weń interwałów.



F. Liszt – *Etiuda S.141 nr 6*

W poniższym przykładzie akordy grane przez lewą rękę pozostają podkreślone, a nuty szesnastkowe grane są ciszej jako uzupełnienie harmoniczne lub kontrapunkt. Należy kontrolować siłę uderzenia w klawisz na początku każdego taktu, a melodię w miarę jej przebiegu, rozwijać dynamicznie poprzez *crescendo*.



F. Liszt – *Etiuda S.141 nr 6*

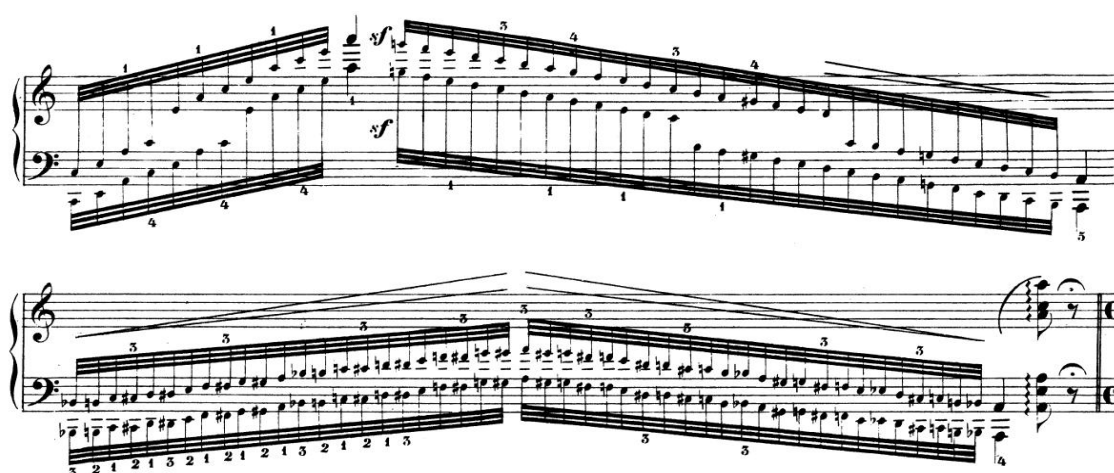
3. Zależności między adaptacjami *Kaprysów* Paganiniego według Roberta Schumanna i Franciszka Liszta

3.1. Podobieństwa w sferze wirtuozerii i ekspresji

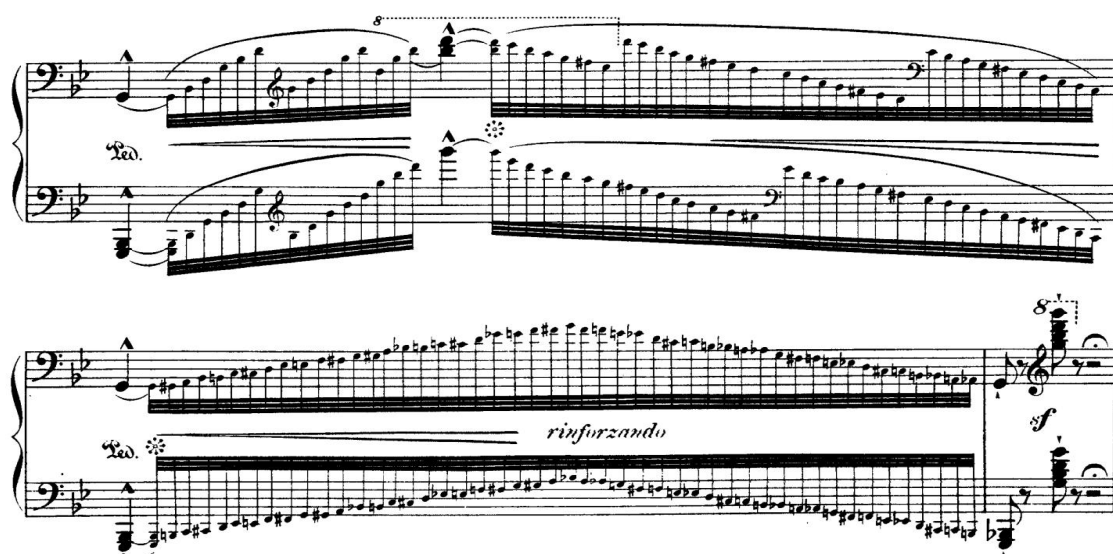
Schumann i Liszt to nie tylko wybitni muzycy i kompozytorzy romantyczni, a także osoby obdarzone podobną wrażliwością i posiadające dużą wiedzę na temat życia kulturalnego epoki, w której żyli. Ich adaptacje mogą zatem wykazywać wiele cech wspólnych w kwestiach wykonawczych:

1.) Analogiczne frazowanie

Szybkie frazy z *arpeggiem* wiodącym w górę i w dół skali stosowane są w obydwu aranżacjach.

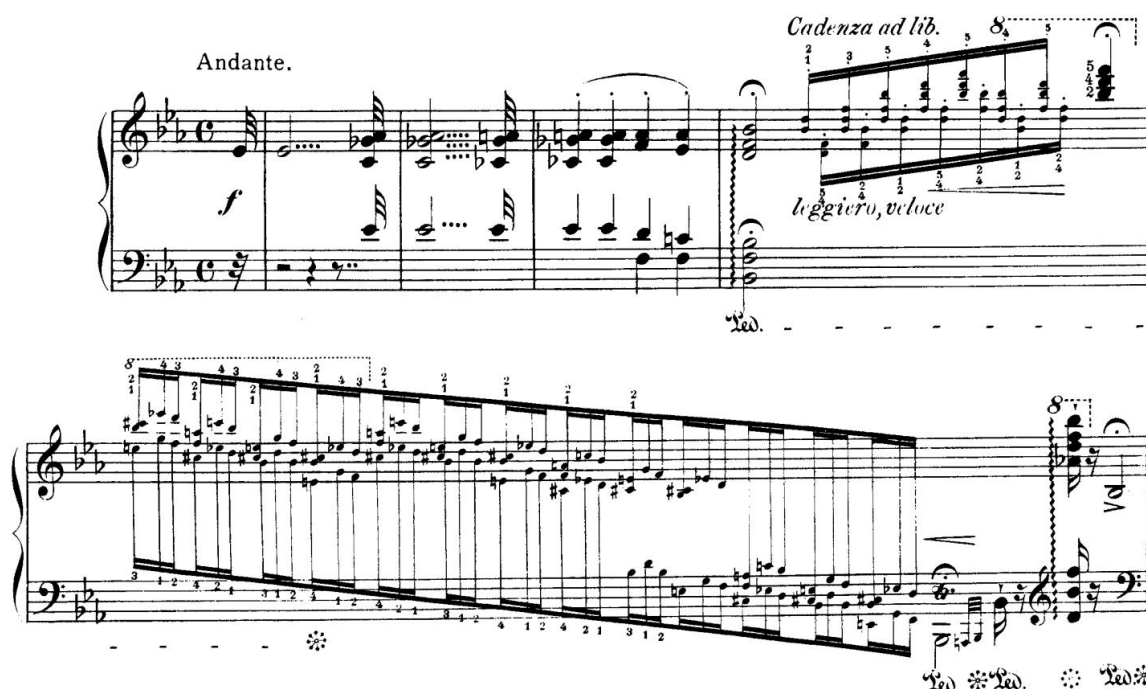


R. Schumann – *Etiuda* op. 3 nr 1



F. Liszt – *Etiuda* S.141 nr 1

Fragmety kadencyjne bogate w zabiegi wirtuozowskie zawierają także takie techniki, jak szybkie zamiany rąk, podmienianie palców i złożone zamiany pojedynczych nut i dwudźwięków, co nie tylko poszerzyło skalę brzmieniową fortepianu, ale także zapewniło niesamowite efekty kolorystyczne i akustyczne.



F. Liszt – *Etiuda* S.141 nr 2

2.) Stosowanie dwudźwięków dla wzbogacenia kolorystyki

Obydwaj kompozytorzy niemal wiernie odtwarzali brzmienie fletów czy rogów w swoich aranżacjach scen polowania, utrzymując tym samym w dużym stopniu charakterystykę dzieła oryginalnego.

Op. 3 nr 2 Schumanna jest najbardziej typowym przykładem zastosowania dwudźwięków. Liszt w swojej *Etiudzie* nr. 5 prezentuje te same techniki.



R. Schumann – *Etiuda* op. 3 nr 2

W aranżacjach Schumanna partia lewej ręki cechuje się surowością i prostotą. W aranżacjach Liszta natomiast lewa ręka wykazuje większą aktywność.



F. Liszt – *Etiuda* S.141 nr 5

Trudności techniczne pojawiają się w wykonaniu idącej w dół gamy tercjowej w *Etiudzie* op. 3 nr 4 Schumanna i *Etiudzie* S.141 nr 4 Liszta.



R. Schumann – *Etiuda* op. 3 nr 4



F. Liszt – *Etiuda* S.141 nr 4

3.) Adaptacja artykulacji skrzypcowej w grze na fortepianie

W adaptacjach obydwu twórców zastosowany został szybki i mocny sposób gry *staccato*, co stało się powszechnym romantycznym trendem polegającym na imitowaniu artykulacji

techniki skrzypcowej, takiej jak: *spiccato*, *martele* czy *pizzicato*. Dzięki temu zabiegowi można było zachować charakterystykę muzyki skrzypcowej i wygenerować bogatsze brzmienie fortepianu, a w efekcie stworzyć jeszcze bardziej rozbudowany efekt brzmieniowy.



R. Schumann – *Etiuda op. 3 nr 5*

Jednym ze sposobów realizacji wspomnianych artykulacji było szybkie powtarzanie tego samego dźwięku ze zmiennym opalcowaniem, naśladując m.in. efekt skaczącego smyczka.



F. Liszt – *Etiuda S.141 nr 4*

4.) Użycie pedalizacji w celu wzbogacenia efektu akustycznego

W okresie klasycyzmu użycie pedału było pomijane i często uważane za sposób nadrabiania braków technicznych, dlatego też kompozytorzy zachowywali w tej kwestii dużą ostrożność³³. Epoka Romantyzmu przyniosła nowe rozwiązania techniczne – także w sferze pianistyki, a pedalizacja służyła nie tylko powiększeniu brzmienia instrumentu, ale także definiowała styl gry, wzbogacała efekt akustyczny oraz służyła rozwojowi techniki pianistycznej, zatem pianiści stopniowo wprowadzali ten zabieg do swoich interpretacji. Ferruccio Busoni, włoski

33. J. Staines, *Classical Music, The Rough Guides*, 2001, s. 262.

W aranżacjach Schumann i Liszta elastyczne stosowanie pedalizacji wzbogaca brzmienie instrumentu, efekt harmoniczny, uwydatnia prowadzenie głosów oraz wspomaga realizację artystycznej wizji. Biorąc pod uwagę pedał forte i pedał synkopowany:

8

poco rall.

mf

Lied. * * * *

b) Pedał synkopowanego używa się po wydobyciu dźwięków, naciskając go chwilę później, lecz jeszcze przed zdjęciem palców z klawiatury. Gdy nie ma możliwości przytrzymania i połączenia ze sobą nut palcami, wówczas pianista może wspomóc się tym rodzajem pedalizacji, nadając melodii spójności i śpiewności.



34. H. Neuhaus, *The Art of Piano Playing*, Hollowbrook Publish, 1995, s. 167.

5.) Wprowadzenie swobodnej interpretacji rytmu w celu wyrażenia efektu muzycznego

Swobodna realizacja rytmu (*rubato*) wiąże się ze stosowaniem przez wykonawcę *accelerando* i *ritenuto*, które wynikają z emocji płynących z interpretacji. Najbardziej reprezentatywny sposób stosowania *rubato* odnajdujemy w dziełach Chopina. Podobnie także u Liszta słyszymy pełne zastosowanie tego zabiegu agogicznego. W poniższej krótkiej frazie obserwujemy przebieg różnych rozwiązań omawianej techniki.



F. Liszt – *Etiuda* S.141 nr 6

Następny przykład przedstawia sytuację, w której tempo pozostaje stałe cały czas, generując stereotypowe brzmienie. Jeśli tempo uległoby zmianie, zaprzeczyłoby to intencji kompozytora i zaburzyłoby naturalność linii melodycznej. Dlatego też utrzymanie konsekwencji w realizacji struktur rytmicznych i zachowanie równowagi wykonania zapewnia lepszą prezentację formy muzycznej.



F. Liszt – *Etiuda* S.141 nr 2

Nawiązując do delikatnego charakteru dzieł Schumanna, lubił on także stosować złożone i zmienne struktury rytmiczne mające na celu wyrażanie unikalnego stylu jego dzieł. W swoich utworach fortepianowych z powodzeniem stosował różnorodne metody splatania rytmów, podkreślał pulsację, tworząc tym samym unikalne efekty brzmieniowe. W op. 3 nr 1

kompozytora na pierwszy plan wysuwają się grupy rytmu punktowanego ujęte w długą frazę, generując siłę napędową dla dalszych części utworu.



R. Schumann – *Etiuda op 3 nr 1*

Podobno kompozytor preferował umieszczanie akcentów w różnych częściach taktu, niekoniecznie na mocnej części. Zabieg ten może podważać przyzwyczajenia słuchowe, kreując efekt zaskoczenia, ale także generuje wspaniałe wrażenia brzmieniowe i dynamiczne w muzyce.

Dodatkowo Schumann umiejętnie rozlokował akcenty i pauzy w celu ukazania dobrych proporcji między częściami. W poniższym przykładzie pauza trzydziestodwójkowa następuje od razu po akcencie, co pomaga pogrupować poszarpane fragmenty w dłuższą frazę z szybkim oddechem oraz wygładza partię lewej ręki. Poprzez dodanie w prawej ręce faktury akordowej podkreślone zostaje wrażenie niestabilności, tworząc unikalny efekt muzyczny.



R. Schumann – *Etiuda op. 3 nr 1*

6.) Używanie określeń muzycznych do manifestowania idei romantycznej

Określenia muzyczne zaznaczone w dziełach stosowane są przez kompozytora po to, aby udzielić wykonawcy informacji na temat tempa oraz siły emocji pojawiających się w utworze. Schumann i Liszt z pełnym szacunkiem do oryginału Paganiniego także podejmowali próby

ukazania własnego rozumienia opracowywanego dzieła muzycznego i wprowadzali do swoich aranżacji nowe konotacje dzięki tym właśnie określeniom.

Na przykład Schumann wprowadził w swoich *Etiudach* oznaczenie *legato*, mające na celu odniesienie do efektów brzmieniowych skrzypiec. Wykonania fortepianowe powinny być błyskotliwe, elastyczne, energiczne i spójne pod względem gładkości brzmienia. Część opisaną określeniem *delicatamente* miała charakteryzować elegancja, delikatność i emocjonalność wykonania oraz śpiewność w wykonaniu przednutki i *staccato*.

Liszt, by uwolnić pełną ekspresję wykonawczą, dodał w swoich kompozycjach wiele wyrazistych wskazówek, wliczając w to precyzyjne terminy, jak m.in.: *il canto sempre marcato espressivo*. Prócz tego miał jasno określone wymagania dotyczące dynamiki w utworach, oznaczając je np. *sempre ff*, *marcatissimo* i *energico*. Wprowadził także bardzo precyzyjne wymagania dotyczące tworzonego nastroju, jak m.in. *andantino capriccioso*. Pojawiają się tu także adnotacje na temat artykulacji, jak np. *martellato*.

3.2. Różnice w sferze wirtuozerii i ekspresji

Mimo, że zarówno Schumann jak i Liszt byli wybitnymi muzykami tego samego okresu w dziejach muzyki, ich osobowości, doświadczenia życiowe i wartości były kompletnie różne, głównie ze względu na otoczenie, w którym żyli. Dwa cykle aranżacji *Kaprysów* Paganiniego tych kompozytorów także wykazują różnice w stosowaniu techniki w sferze stricte muzycznej, których szczegółowy opis zawieram w kolejnym podrozdziale.

3.2.1. Różnice ekspresyjne

1.) Różne barwy akordów

Schumann podtrzymywał myśl twórczą Beethovena i Schuberta. W jego dziełach obecne są zarówno inklinacje romantyczne, jak i klasyczne. Wraz ze zbieranym doświadczeniem życiowym twórczość kompozytora nabierała dojrzałości. Jednym z jego znaków rozpoznawczych było przedstawianie różnych muzycznych obrazów za pomocą akordów dysonujących i w przewrotach oraz dźwięków enharmonicznych. Jednak ze względu na delikatną osobowość i niechęć do popisów wirtuozowskich w jego muzyce doświadczamy bardziej fragmentów ze śpiewnymi pasażami i łamaniem akordów niż tych ekstrawaganckich, prezentujących umiejętności techniczne.



R. Schumann – *Etiuda op. 3 nr 2*

Schumann wyspecjalizował się w stosowaniu tych „uduchowionych” akordów, mających na celu wzbogacenie percepcji dzieł oraz wyeksponowanie wielu płaszczyzn w melodii. Zmieniające się, eleganckie brzmienia perfekcyjnie demonstrowały dynamikę i kolorystykę utworu. W *Etiudzie op. 3 nr 3* każdy fragment muzyczny uosabia ideę Schumanna dotyczącą zmienności akordów celem dopasowania do melodii tematu.



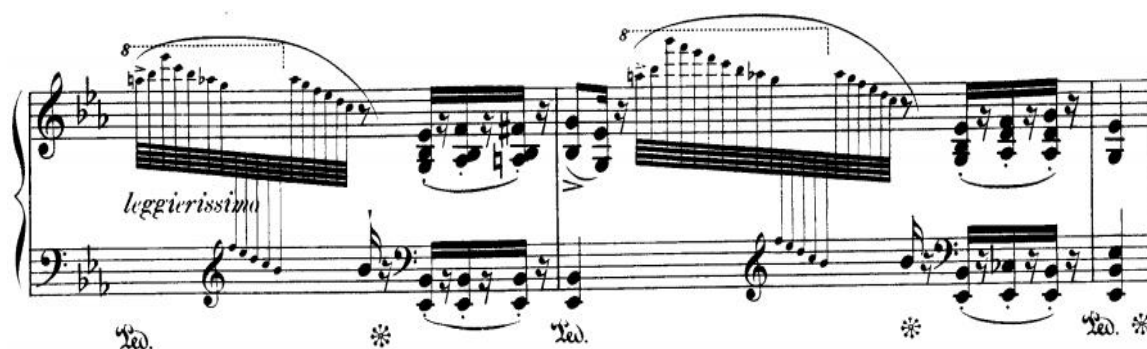
R. Schumann – *Etiuda op. 3 nr 3*

Grand etudes de Paganini Liszta to dzieło jeszcze bardziej nieskrępowane i wyzwolone. Kompozytor często stosuje tu szybkie pasaże i rozbłyskujące akordy w różnych rejestrach fortepianu, co nie tylko wzbogaca fakturę utworu, ale także generuje efekt symfonicznego brzmienia instrumentu. W poniższym przykładzie zaprezentowane jest pełne wykorzystanie efektu *brilliant* oraz wprowadzenie gry akordowej.



F. Liszt – *Etiuda S.141 nr 3*

Kolejny przykład z kolei pokazuje spójną, śpiewną frazę skonstruowaną z intensywnymi akordami. Gamowy melizmat reprezentuje cechy żywiołowego kaprysu, podczas gdy akordy przenoszą nas z krainy fantazji do rzeczywistości. Liszt stosował tego rodzaju kontrasty w celu wydobycia dramaturgii i podkreślenia różnorodności barw w swoich dziełach.



F. Liszt – *Etiuda S.141 nr 2*

Podobnie te lekkie, krótkie i zagęszczone akordy jasno pokazują także przekorny charakter i „zwinność” jego muzyki.



F. Liszt – *Etiuda S.141 nr 2*

2.) Różnice w artykulacji

Muzyka fortepianowa Schumanna często prezentuje się nam w sposób delikatny i elegancki, co jest efektem różnych zmian dynamicznych powstałych dzięki odpowiednim sposobom wydobywania dźwięku.

Przykładowo, by osiągnąć ciche i długotrwałe brzmienie *legato* w dynamice *piano*, palce wykonawcy powinny znajdować się blisko klawiatury, lub przemieszczać się w jej głąb, a podnieść należy je nie po zagranie pierwszego dźwięku, lecz następującego po nim. W tym samym czasie prędkość, z jaką palce opadają na klawisze, powinna być kontrolowana.



R. Schumann – *Etiuda op. 3 nr 3*

W dynamice *forte*, grając *sforzato* i *forte fortissimo*, należy rozluźnić ramiona i użyć impulsu płynącego z nadgarstka do napędzenia palców i wydobywania mocnego brzmienia tak, aby utrzymać przejrzystość i koncentrację brzmienia, nie „przebijając” przy tym dźwięku.



R. Schumann – *Etiuda op. 3 nr 6*

W niektórych fragmentach pojawiają się różne warstwy dynamiczne, wówczas niezbędna jest elastyczność w doborze sposobów wydobywania dźwięku tak, by gra pozostała jak najbardziej naturalna, a wykonawca mógł skupić się na generowaniu klarownych kontrastów. Koniecznym jest także zaplanowanie realizacji dynamiki poszczególnych melodii.



R. Schumann – *Etiuda op. 3 nr 5*

Utwory fortepianowe Liszta pełne są pasji i wirtuozerii. Z tak zaawansowanymi umiejętnościami technicznymi kompozytor miał możliwość kreowania efektów wręcz symfonicznych. Należy więc skorzystać ze wszystkich dostępnych nam zasobów, aby zaprezentować niezwykle energiczny charakter dzieł kompozytora i jego wizję dotyczącą ilustracyjności muzyki, realizując przy tym muzyczną myśl i sugerowane przez niego emocje.



F. Liszt – *Etiuda S.141 nr 3*

W partyturze znajdziemy także przypisy dotyczące sposobu wydobywania dźwięków imitujących brzmienia fletów i waltorni. Kontrast muzyczny eterycznych i mocnych barw tworzy poczucie, jakbyśmy byli bez reszty „wchłonięci” przez utwór.



F. Liszt – *Etiuda S.141 nr 5*

Główna melodia prowadzona jest przez lewą rękę, której akompaniują liczne *arpeggia*. Należy ją zagrać tak, aby emanowała patosem i dostojeństwem.



F. Liszt – *Etiuda* S.141 nr 6

Szybkie przebiegi figuracyjne grane jedną ręką wymagają całej siły, która przekazywana powinna być na końce palców, a przy tym zrównoważona w taki sposób, by zaprezentować także lekkość, przejrzystość, jasne brzmienie i stworzyć wrażenie dźwięków toczących się niczym perły. Konieczne jest tutaj także dostosowanie poziomów dynamicznych do kierunku frazy i ładunku emocjonalnego.



F. Liszt – *Etiuda* S.141 nr 2

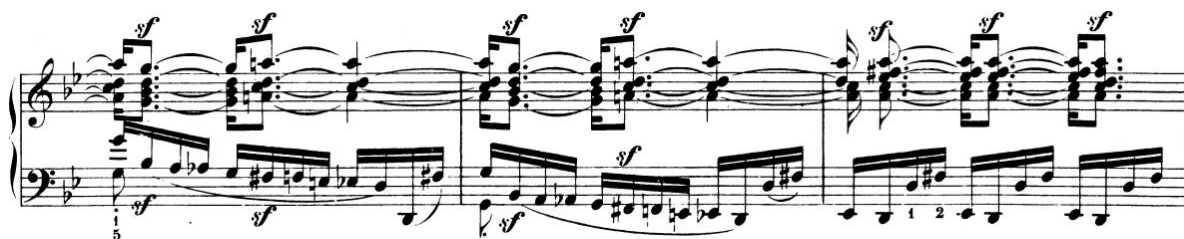


F. Liszt – *Etiuda* S.141 nr 5

3.2.2. Różnice wirtuozowskie

1.) Oktawy

Wprowadzanie gry oktavowej stało się powszechnym trendem wykonawczym w romantyzmie. Zabieg ten często stosowany był w utworach prezentujących techniki wirtuozowskie, które podnosiły intensywność brzmienia i wywierały ogromne wrażenie wizualne na odbiorcach. W op. 3 Schumanna nie znajdziemy jednak obszernych i szybkich przebiegów oktavowych. Starał się on odtworzyć efekty dźwiękowe skrzypiec tak, by jak najwierniej oddać charakterystykę oryginału. Z kolei u Liszta technika ta dominuje, również w połączeniu z zabiegami instrumentalnymi, takimi jak: przekładanie rąk, tremolo na oktavach, a także liczne pasaże.



R. Schumann – *Etiuda* op. 3 nr 6

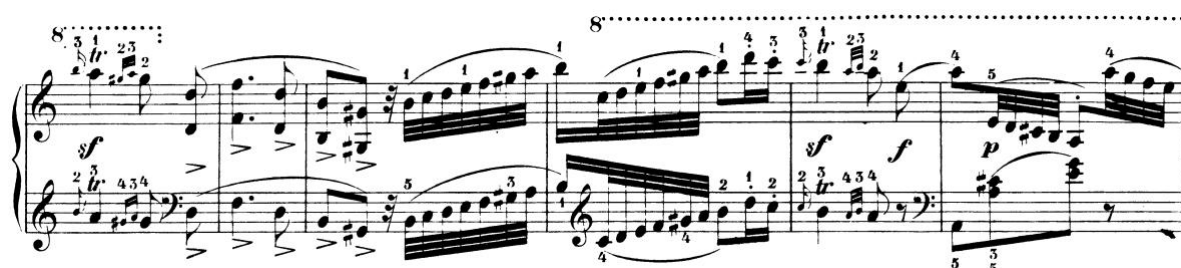
Schumann również stosował różnorodne techniki z wykorzystaniem oktav, jak m.in. pochody oktavowe wznoszące się i opadające, grane rękami naprzemiennie itp.. Dodawało to utworom cech stylu symfonicznego.



F. Liszt – *Etiuda* S.141 nr 2

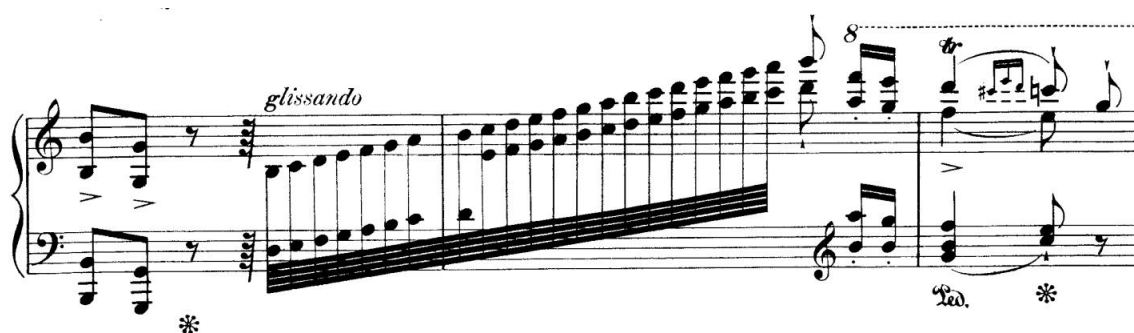
2.) Glissando

W porównaniu z klasykami, muzycy romantyczni częściej preferowali wyrażanie swoich emocji i odzwierciedlanie scen naturalnych w swoich wykonaniach i twórczości. *Glissando* stało się narzędziem do kreowania obrazu m.in. płynącej rzeki, wiatru czy przedstawiania innych przepięknych scen natury. *Glissando* dołączyło do sztandarowych technik fortepianowych stosowanych w okresie Romantyzmu. Pomimo tego Schumann w op. 3 nie zastosował wspomnianej techniki i wybrał tradycyjne sposoby eksponowania przebiegów gamowych.



R. Schumann – *Etiuda* op. 3 nr 2

Glissando pojawia się z kolei często w dziełach Liszta, gdzie pełni funkcję rozpędzającą frazy, a także nadaje w niektórych momentach utworowi charakter *scherza*.

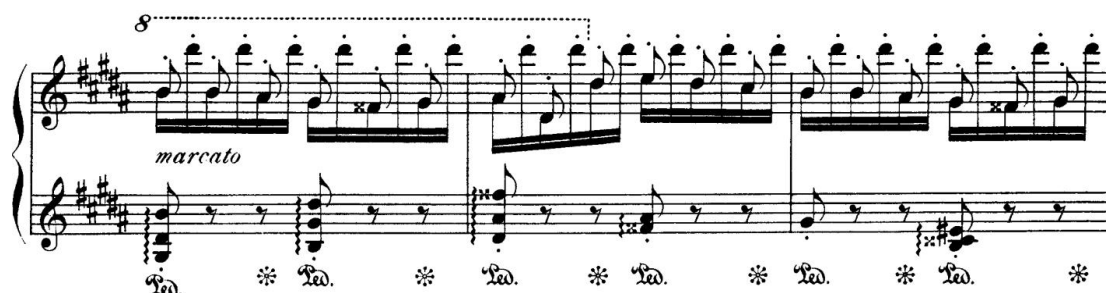


F. Liszt – *Etiuda* S.141 nr 5

3.) Dalekie skoki

Pokonywanie dużych odległości na klawiaturze stanowi ważne zagadnienie dla wykonawcy. Zabiegi tego rodzaju wymagają nieprzeciętnej sprawności i szybkości ruchu, a opanowanie ich pozwala na budowanie nowych warstw i wzbogaca brzmienie. U Liszta znajdziemy wiele

skoków oktaowych i większych (rozieszczonych w różnych rejestrach), które generują efekt wirtuozowski.



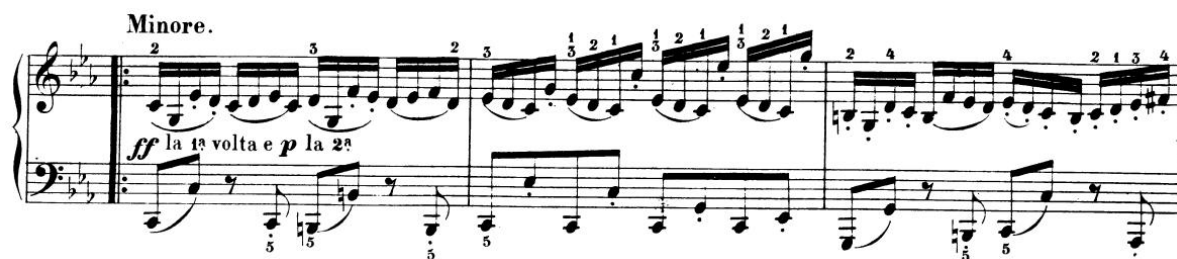
F. Liszt – *Etiuda S.141 nr 3*

Wspomniane skoki nie dotyczą jedynie pojedynczych nut, ale także dwudźwięków i akordów.



F. Liszt – *Etiuda S.141 nr 3*

Ze względu na charakter Schumanna i jego kontuzję ręki tego rodzaju skoki w op. 3 są nieco wolniejsze i mniejsze, co sprawia, że efekt jest prosty i łagodny.



R. Schumann – *Etiuda op. 3 nr 5*

„Miękkie” granie obiema rękami wspomaga eksponowanie najwyższej i najniższej linii melodii. To podejście potwierdza tezę, że Schumann poświęcał więcej uwagi melodii niż wirtuozerii.



R. Schumann – *Etiuda op. 3 nr 4*

4.) Przednutki/ozdobniki

W XIX w. pojawiła się *acciaccatura*, będąca krótszą wersją długiej *appoggiatury*. W poniższym przykładzie widzimy zastosowaną przez Schumanna *acciaccaturę*, która służy do imitowania skocznych i lekkich dźwięków skrzypiec. Podczas ich wykonywania dotyk klawiatury powinien być kontrolowany w zależności od potrzebnej między dźwiękami przestrzeni.



R. Schumann – *Etiuda op. 3 nr 5*

Liszt także stosował technikę *acciaccatura* szczególnie do podkreślania lekkości i radości w muzyce.



F. Liszt – *Etiuda S.141 nr 3*

Tryl, zwany także wówczas „wstrząsem”, to szybkie, naprzemienne powtarzanie nuty zapisanej w tekście i nuty znajdującej się powyżej. Oznaczony jest zwykle jako *tr* lub *tr~~~*. Schumann w op. 3 wprowadził także technikę trylu. Tutaj w tempie *andante* tryl ma podkreślać pojawiające się w utworze emocje. Zaczyna się wolno i stopniowo nabiera prędkości.



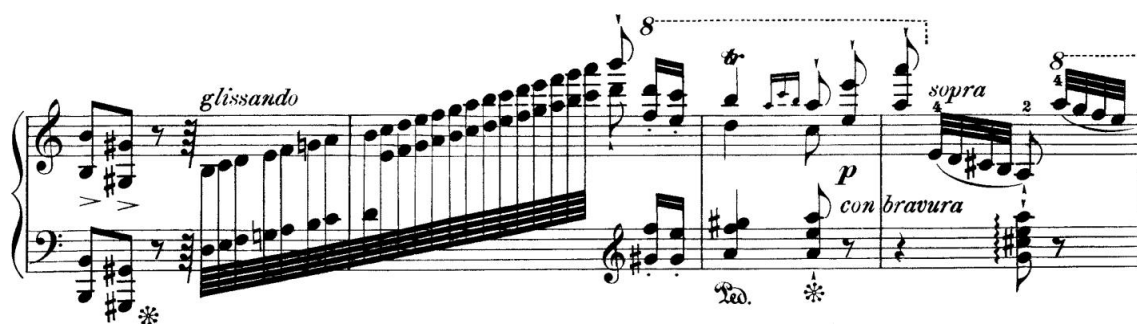
R. Schumann – *Etiuda op. 3 nr 3*

W op. 3 nr 2 kompozytor stosuje tryle bardzo oszczędnie. W tej części powinny być one realizowane bardziej zachowawczo, pięknie i poetycko, niż lekkomyślnie i radykalnie.



R. Schumann – *Etiuda op. 3 nr 2*

Ten sam temat wyłania się w aranżacji Liszta, gdzie tryl może być wykonany bardziej perliście, ponieważ stanowi kontynuację *glissanda*.



F. Liszt – *Etiuda S.141 nr 5*

Kompozytor już jako dziecko pobierał lekcje gry na gitarze i mandolinie, zatem stosowanie w grze na fortepianie tryli stało się niejako kontynuacją jego doświadczeń z innymi instrumentami.

Poniższy przykład przedstawia fragment, w którym możliwe jest równoczesne prowadzenie melodii z użyciem tryli w rejestrze środkowym, przy prowadzeniu w tym samym czasie melodii w górnym rejestrze piątym palcem. Stosowanie trudnych tryli nadaje liniom melodycznym spójności i klarowności, a efekt brzmieniowy jest intensywny i wpisujący się w charakterystykę wirtuozerii.



F. Liszt – *Etiuda S.141 nr 3*

Podsumowując, obydwa cykle aranżacji – zarówno Schumanna, jak i Liszta – wykazują cechy wspólne, niemniej jednak każda z nich charakteryzuje się unikalnymi walorami, wyrastającymi z indywidualnych doświadczeń i wiedzy na temat sztuki i kreatywności twórców. Cykle te są niejako nośnikiem do przekazania indywidualnego pojmowania myśli twórczej i samego cyklu 24 *Kaprysów* Paganiniego. Obydwa opisywane dzieła stanowią ważny temat do studiowania i analizy w świecie pianistyki.

3.3. Style muzyczne obydwu utworów i ich wkład w rozwój twórczości okresu Romantyzmu

24 Kaprysy Paganiniego stanowią szczyt osiągnięć w historii kompozycji pisanych na skrzypce, a Schumann i Liszt pokusili się o zaaranżowanie tego właśnie, najbardziej reprezentatywnego dzieła, przenosząc unikalną kreację i percepcję *Kaprysów* na fortepian. Opisywane w tej rozprawie *Etiudy* oddają głębokie przemyślenia i skojarzenia, równocześnie prezentując wysoki kunszt artystyczny.

3.3.1. Zestawienie dwóch adaptacji i ich unikalnej stylistyki muzycznej

Cykl utworów aranżowany przez Schumanna w pełni opiera się na materiale z *24 Kaprysów* Paganiniego. Ma on zwartą budowę, z pełnym zastosowaniem gry akordowej i adekwatnej techniki. W dziele oryginalnym we wszystkich sześciu *Kaprysach* znajdziemy energiczne i wyraziste struktury rytmiczne, a także emocjonalne i śpiewne melodie. Schumann w ten sposób wyrażał swoją wizję romantyczności w muzyce, opisując dzięki niej żywe i interesujące historie.

W kwestii techniki wykonawczej kompozytor stopniowo tracił zainteresowanie wirtuozerią, a wynikało to głównie z doznanej kontuzji ręki spowodowanej niewłaściwymi metodami ćwiczenia na instrumencie. Poświęcał więcej uwagi muzycznym detalom i próbował ująć w swoich utworach ulotne uczucia dzięki prostym rozwiązaniom technicznym. Nie jest jednak łatwo w pełni opisać głębokie myśli ujęte w dziełach Schumanna.

Mimo, że kompozytor nie stosował imponująco skomplikowanych technik, w jego dziełach wszechobecna pozostaje myśl, że sztuka i warsztat wykonawczy przenikają się nawzajem. Poza tym adaptacje tego kompozytora w większości polegają na przeniesieniu efektów dźwiękowych skrzypiec, z poszanowaniem oryginału autorstwa Paganiniego. Zatem choć brak tutaj eksponowania niesamowitej sprawności instrumentalnej, wykonanie fortepianowe odtwarza poetycki aspekt dzieła wyjściowego. Nawiązuje to także do poetyckiego stylu twórczego Schumanna.

Wrażliwość i doświadczenie kompozytora w sferze literackiej zdecydowanie odbiły się echem w jego twórczości, spychając na dalszy plan element gry popisowej. Poetyckie dzieła, z których czerpał reprezentują zależności między ludzkim bytem i sferą wewnętrzną. W ten sposób Schumann zawarł w op. 3 elementy symbolizmu i metody literackiej, które to kształtowały pojawiające się w różnych głosach linie melodyczne formujące się w

polifoniczne struktury i wspólnie oscylujące wokół siebie nawzajem. Ponadto wprowadził różne techniki w pedalizacji i ukształtowaniu akompaniamentu, obrazując dzięki nim wewnętrzne uczucia, a także unikalną barwę instrumentu.

Spektrum działań Liszta, w porównaniu do Schumanna, zakrojone jest na szerszą skalę. Podjął się on nie tylko aranżacji materiału z *24 Kaprysów*, ale także trzeciej części *Koncertu Skrzypcowego h-moll* nr 2 Paganiniego. Kompozytor w swoich aranżacjach używa szerszej skali brzmieniowej instrumentu, rozmaitych technik wykonawczych, a jego styl muzyczny jest pełen pasji i wyrafinowanych efektów brzmieniowych służącym uwalnianiu emocji. Kreacje pełne są innowacji, co stanowi ostry kontrast do – choć poetyckiego, to wciąż konserwatywnego – stylu Schumanna obecnego w jego aranżacjach. Liszt dokonał w swoich dziełach wielu modyfikacji utworów bazowych oraz zintegrował muzyczne skojarzenia z zabiegami wykonawczymi, imitując dzięki temu efekty brzmieniowe skrzypiec. Jako mistrz wirtuozerii w pełni wykorzystał technikę pianistyczną w celu podniesienia poprzeczki w wykonawstwie jego muzyki, a dzięki swoim umiejętnościom ukazywał słuchaczom żywiołowe obrazy. Jego imponujący styl muzyczny wynikał także z umiejętności wydobywania z fortepianu brzmienia symfonicznego, co tworzyło olśniewający efekt.

Liszt łączy w swoich dziełach naprzemienną grę oktawową, przebiegi dwudźwiękowe, dalekie skoki, szybkie pasaże i *arpeggia*, formując i kreując dzięki temu system wirtuozowski współczesnego mu wykonawstwa fortepianowego, co stawia go na piedestale w kwestii unikalnego wkładu w historię pianistyki i jej rozwoju.

3.3.2. Wpływ obydwu adaptacji na muzykę okresu Romantyzmu

1.) Wpływ twórczości Schumanna na rozwój muzyki okresu Romantyzmu

Schumann całe swoje życie poświęcił poszukiwaniu i dążeniu do szlachetnych, artystycznych ideałów. Podkreślał, że sztuka powinna być zwierciadłem życia, a także zanurzał się w romantycznych uczuciach. Nie tylko odziedziczył styl Schuberta, ale także stworzył wiele lirycznych i eterycznych utworów opierających się na jego doświadczeniu literackim i miłości do Klary, co podkreśliło jego transformację twórczą objawiającą się przejściem od prostych form fortepianowych do wykwinnych, wybitnych dzieł sztuki. Kompozytor wychodził z założenia, że muzyka powinna poruszać serca, szczególnie ze względu na ludzką

umiejętność rozumienia i rozmyślenia o życiu³⁵. Tym sposobem jedną z najważniejszych funkcji muzyki stało się wywoływanie refleksji nad rzeczywistością, a nie zabawianie słuchaczy. Choć wiele jego kompozycji charakteryzuje się żywym i entuzjastycznym nastrojem, większość dzieł odzwierciedla szczegółowe opisy scen i ludzi oraz momentów z ich życia i towarzyszących im emocji. Schumann preferował wyrażanie ekstazy i cierpienia bardziej w sposób niedopowiedziany, ale emocjonalnie zaraźliwy, niż poprzez wyszukane techniki wykonawcze. Jego doskonałe zdolności pomogły mu w odzyskaniu chęci do kontynuowania pasjonującego spełniania artystycznych marzeń, a dzięki umiejętności budowania pięknego nastroju muzycznego, odbiorca jego dzieł może zanurzyć się i poczuć jak w świecie fantazji. Na tym polega właśnie etos Romantyzmu. W op. 3, jak wspominałem, kompozytor nie zawarł elementów popisowych. Pragnął na przestrzeni całego zbioru wyrazić swój stan emocjonalny i wewnętrzne odczucia, manifestując swoje poczucie romantyczności w licznych zmianach nastroju. Romantyczny styl Schumanna miał dogłębny wpływ na rozwój niemieckiej muzyki epoki Romantyzmu, a także wpłynął na kompozytorów europejskiej skupionych na promowaniu rodzimej muzyki ludowej, jak np. E. Grieg, A. Dvorak czy B. Smetana.

2.) Wpływ twórczości Franciszka Liszta na rozwój muzyki okresu Romantyzmu

Liszt do swojej twórczości dołożył namiętność, spryt i, za sprawą Paganiniego, element muzycznego wyzwania, otwierając tym samym nowy rozdział w wykonawstwie muzyki fortepianowej. Węgierski kompozytor i Schumann początkowo byli przyjaciółmi, lecz różnice w poglądach i temperamentach niestety stały na drodze ich relacji. Nie wpłynęło to jednak na osiągnięcia i wkład w rozwój muzyki romantycznej obydwu z nich.

Skojarzenia przychodzące mi na myśl podczas słuchania dzieł Liszta, to mieniąca się biżuteria, dzikie konie i porywisty nurt rzeki. Wszystko to odnajdziemy w wirtuozerii wplecionej w jego dzieła³⁶, na którą składa się: używanie dwudźwięków, szerokich akordów, dalekich skoków, szybkie naprzemienne granie, stosowanie przednutek i tremola. Techniki te prezentowały pełną skalę i wspaniałe brzmienie fortepianu oraz zwiększały atrakcyjność tego instrumentu.

35. E. F. Jensen, *Schumann*, Oxford University Press, 2015, s. 253.

36. O. Hilmes, *Franz Liszt: Musician, Celebrity, Superstar*, London: Yale University Press, 2016. s. 158.

Poza tym kompozytor dokonał swoistej rewolucji tradycyjnej wówczas formy koncertowej, usuwając występy kameralne z wokalistami i innymi instrumentami. Formuła, jaką preferował, opierała się na solowym recitalu fortepianowym, co także stawiało przed pianistami nowe wyzwania w kategorii techniki gry i brzmienia. Poza tym stał się pionierem w dziedzinie wykonywania repertuaru bez nut, co nie tylko dawało możliwość całkowitej prezentacji unikalnych umiejętności technicznych i świetnej pamięci, ale także dawało możliwość improwizacji. Warto wspomnieć, że istnieją również cienie tych postępów – z powodu podniesienie poprzeczki związanej z zapamiętywaniem obszernych form przez wykonawcę, współczesny adept sztuki fortepianowej rozpoczyna swoją drogę pełen obaw związanych z zapomnieniem tekstu podczas egzaminu czy koncertu.

Cykl sześciu omówionych przeze mnie *Etiud* jest kolejną wersją dzieła znanego pod tytułem *Études d'exécution transcendante d'après Paganini* (S.140). Nie zostały one rozpowszechnione zaraz po napisaniu. Dopiero gdy Liszt dokonał kilku modyfikacji i poprawek, a następnie opublikował je ponownie jako *Grandes études de Paganini* (S.141), cykl cieszy się po dziś dzień popularnością na całym świecie. Jest to zbiór wyróżniających się utworów zarówno pod względem technik gry, jak i muzycznej ekspresji. Wchodzi on także do kanonu literatury obowiązkowej dla pianistów na poziomie akademickim, a studiowanie jego zawartości, jak i innych dzieł tego wybitnego kompozytora, stało się drogowskazem dla każdego pianisty.

Podsumowanie

Opisywane w powyższej rozprawie aranżacje Schumanna i Liszta i ich zestawienie było dla mnie pouczającym studium podobieństw i różnic stylistycznych obydwu twórców. Praca nad tymi utworami rzuciła nowe światło na zrozumienie założeń przytaczanych kompozytorów, a także ich twórczości przypadającej na okres Romantyzmu. Równocześnie pogłębiłem swoją wiedzę na temat życia i twórczości mistrza Paganiniego i zyskałem większe zrozumienie kierunków rozwoju i historii wirtuozerii.

24 *Kaprysy* Paganiniego to nie tylko zbiór etiud, lecz dzieło muzyczne zawierające fenomenalne techniki wykonawcze oraz głęboką myśl muzyczną. Osiągnięcia artystyczne tego kompozytora w tym czasie nie ograniczają się jedynie do skrzypiec i wykonawstwa muzyki. Efektem jego działań wirtuozowskich są diametralne zmiany w muzyce epoki Romantyzmu i kolejnych okresach.

W romantyzmie występy fortepianowe uległy olbrzymiej transformacji, stając się medium do przekazywania osobistych doznań oraz prezentowania techniki gry i form ekspresji, które ulegały ciągłemu rozwojowi dzięki takim wielkim pianistom, jak Schumann, Chopin, Liszt, Brahms i Rachmaninow. Kompozytorzy ci, inspirując się twórczością Paganiniego, podjęli wyzwanie aranżacji jego *24 Kaprysów* w sposób jednoznacznie innowacyjny, który demonstrował różne perspektywy i drogi percepcji dzieł omawianego twórcy i tym samym zapoczątkowali rozkwit muzyki romantycznej na całym świecie.

Obecnie kryteria smaku muzycznego nie ograniczają się jedynie do ślepej oceny poziomu wirtuozerii, ale też kładą nacisk na kwestię estetyki i przekazywanie zapisanych w muzyce wartości. Poprzez zagłębianie się w naturę sztuki muzycznej możemy poczuć jej niezwykłość i odnaleźć w jej obrębie wiele konotacji. Występ zawierający elementy wirtuozowskie to dla wykonawcy nie tylko *cadenza* – to także całościowa idea prezentacji, dająca ludziom radość i ekscytację w aspekcie słuchowym i wizualnym, a więc wrażenie, które w przyszłości nie będzie zapomniane. Połączenie właśnie tych przytoczonych powyżej aspektów – muzykalności i doskonałej techniki – jest dokładnie tym, co chcę osiągnąć.

Bibliografia

- Borer P., *The Twenty-Four Caprices of Niccolò Paganini. Their significance for the history of violin playing and the music of the Romantic era*, Zurich, 1997.
- Courcy I. C. G., *Paganini, the Genoese*, University of Oklahoma, 1957 (reprint Da Capo, 1977).
- Daverio J., *Robert Schumann, Herald of a "New Poetic Age"*, Oxford University Press, 1997.
- Dawley T., *Robert Schumann*, Jiang Su People's Music Publishing House, 1999.
- Einstein A., *Music In The Romantic Era*, W. W. Norton Company, 1947.
- Han L., *History of European String Music*, Central Conservatory of Music Press, 2004.
- Hilmes O., *Franz Liszt: Musician, Celebrity, Superstar*, tłum. S. Spencer, London: Yale University Press, 2016.
- Jensen E. F., *Schumann*. Oxford University Press, 2001.
- Kennedy M., Burn J., *The Oxford Concise Dictionary of Music*, People's Music Publishing House, 2002.
- Liszt F., *The Selection of Liszt's Music*, People's Music Publishing House, 1996.
- Milstein Y., *Franz Liszt*, People's Music Publishing House, 2002.
- Mostras K., *Paganini's 24 Caprices*, People's Music Publishing House, 1982.
- Neuhaus H., *The Art of Piano Playing*, Hollowbrook Publish, 1995.
- Philipp L. H., *Piano technique*, New York: Dover Publications, 1969.
- Plantinga L., *Romantic Music – A History of Musical style in 19th-century*, W.W. Norton & Company, 1985.
- Pulver J., *Paganini: The Romantic Virtuoso*, published by Herbert Joseph 1936 (reprint Da Capo, 1970).
- Pulver J., *Paganini: The Romantic Virtuoso*, Da capo Press, 1970.

Sadie S., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, First Edition*, London: Macmillan, 1980.

Sadie S., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Seventh Edition – Virtuoso*, Macmillan Press, 2001.

Schonber H. C., *The Great Pianist from Mozart to the present*, New York, 1987.

Staines J., *Classical Music, The Rough Guides*, 2001.

Sugden J., *Paganini, his Life and Work*, UK 1980.

Sugden J., *Paganini*, Omnibus Press, 1980.

Taruskin R., *An Oxford History of Western Music, Volume 5: Music in the Nineteenth Century*, Oxford University Press, 2009.

Walker A., *Franz Liszt, The Virtuoso Years, 1811–1847 (revised ed.)*, Cornell University Press, 1987.

Walker A., *Franz Liszt: The Weimar years, 1848–1861*, Cornell University Press, 1987.

Zhao X., *How to play the piano*, Shanghai Music Publishing House, 1991.