

**ARKUSZ ZAWIERA INFORMACJE PRAWNIE CHRONIONE
DO MOMENTU ROZPOCZĘCIA EGZAMINU!**

**Miejsce
na naklejkę**

MHM-R1 1P-082

**EGZAMIN MATURALNY
Z HISTORII MUZYKI**

**MAJ
ROK 2008**

POZIOM ROZSZERZONY

Czas pracy 180 minut

Instrukcja dla zdającego

1. Sprawdź, czy arkusz egzaminacyjny zawiera 16 stron, nuty i płytę z nagraniami. Ewentualny brak zgłoś przewodniczącemu zespołu nadzorującego egzamin.
2. Arkusz zawiera trzy części. Część pierwsza arkusza to test, część druga wymaga analizy przykładów muzycznych, a część trzecia napisania wypracowania na jeden z podanych tematów.
3. Czynności zaplanuj tak, aby możliwe było rozwiązanie zadań z trzech części arkusza w ciągu 180 minut.
4. Rozwiązania zadań zapisuj w miejscu na to przeznaczonym.
5. Pisz czytelnie. Używaj długopisu/pióra tylko z czarnym tuszem/atramentem.
6. Nie używaj korektora, a błędne zapisy wyraźnie przekreśl.
7. Pamiętaj, że zapisy w brudnopisie nie podlegają ocenie.
8. Na karcie odpowiedzi wpisz swoją datę urodzenia i PESEL. Nie wpisuj żadnych znaków w części przeznaczonej dla egzaminatora.



Za rozwiązanie
wszystkich zadań
można otrzymać
łącznie **50 punktów**

Życzymy powodzenia!

**Wypełnia zdający przed
rozpoczęciem pracy**

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

PESEL ZDAJĄCEGO

--	--	--

**KOD
ZDAJĄCEGO**

CZEŚĆ I
TEST SPRAWDZAJĄCY WIADOMOŚCI I UMIEJĘTNOŚCI USTALONE
W STANDARDACH WYMAGAŃ EGZAMINACYJNYCH Z HISTORII MUZYKI
(20 punktów)

Zadanie 1. (3 pkt)

Na podstawie zapisu nutowego *VII Contrapunctus* z *Kunst der Fuge* (Sztuka fugi) J.S. Bacha wykonaj polecenia.

Contrapunctus VII



- A. Wskaż jeden ze sposobów przekształcania tematu wykorzystany w utworze. Podaj jego nazwę i wyjaśnij, na czym polega.

sposób przekształcania tematu: *augmentacja*

wyjaśnienie:

Augmentacja polega na proporcjonalnym powiększaniu wartości rytmicznych tematu.

- B. Uzasadnij, dlaczego cykl *Kunst der Fuge* uważany jest za dzieło teoretyczne.

„Kunst der Fuge” uważane jest za dzieło teoretyczne, ponieważ J.S. Bach, wykorzystując jeden temat dla całości cyklu, stworzył katalog sposobów tworzenia formy fugi.

- C. W ostatnim, niedokończonym ogniwie cyklu *Kunst der Fuge* Bach wykorzystał motyw utworzony z liter swojego nazwiska. Wskaż dwóch innych kompozytorów, którzy w swoich utworach wprowadzili motyw B-A-C-H.

1. *Robert Schumann*

2. *Ferenc Liszt*

Zadanie 2. (1 pkt)

Wymień dwa nazwiska kompozytorów ważnych dla twórczości symfonicznej pierwszej połowy XIX wieku i dwa nazwiska kompozytorów ważnych dla twórczości symfonicznej drugiej połowy XIX wieku.

pierwsza połowa XIX wieku

1. *Franciszek Schubert*
2. *Robert Schumann*

druga połowa XIX wieku

1. *Antoni Dvořák*
2. *Gustav Mahler*

Zadanie 3. (1 pkt)

Podaj nazwisko średniowiecznego teoretyka, który przyczynił się do rozwoju notacji muzycznej.

Guido z Arezzo

Zadanie 4. (1 pkt)

Ułóż chronologicznie wymienione niżej kierunki stylistyczne XX wieku.

impresjonizm, neoklasycyzm, postmodernizm, ekspresjonizm

1. *impresjonizm*
2. *ekspresjonizm*
3. *neoklasycyzm*
4. *postmodernizm*

Zadanie 5. (1 pkt)

Franciszek Schubert wielokrotnie wykorzystywał swoje pieśni jako materiał motywiczny do kompozycji instrumentalnych. Połącz tytuł utworu instrumentalnego z pieśnią, wpisując właściwą literę w poniżej zamieszczonej tabelce.

1. Kwartet smyczkowy d-moll

A. *Pstrąg*

2. Kwintet fortepianowy A-dur

B. *Małgorzata przy kołowrotku*

C. *Śmierć i dziewczyna*

1. <i>C</i>	2. <i>A</i>
-------------	-------------

Wypełnia egzaminator!	Nr zadania	1.	2.	3.	4.	5.
	Maks. liczba pkt	3	1	1	1	1
	Uzyskana liczba pkt					

Zadanie 6. (1 pkt)

Oceń, czy podane twierdzenie dotyczące muzyki starożytnej Grecji jest prawdziwe. W tym celu wpisz do tabelki literę „P” (prawda) lub „F” (fałsz).

W starożytnej Grecji wykształciła się teoria ethosu, zakładająca określony wpływ rytmów, skal, tetrachordów, a nawet instrumentów na duszę słuchaczy.	P
---	---

Zadanie 7. (1 pkt)

Uzupełnij definicję, wpisując nazwę techniki kompozytorskiej powstałej w drugiej połowie XX wieku.

Technika zaczerpnięta ze sztuk pięknych, polegająca na łączeniu w utworze muzycznym różnych materiałów, zjawisk i elementów, najczęściej niespójnych estetycznie, wtapianiu ich w nową sytuację artystyczną to *collage*.

Zadanie 8. (2 pkt)

A. Wskaż literackie źródło tematyki wszystkich wymienionych poniżej utworów.

1. *Mojżesz i Aron*
2. *Canticum canticorum (Pieśń nad Pieśniami)*
3. *Nabucco (Nabuchodonozor)*
4. *Eliasz*
5. *Izrael w Egipcie*

literackie źródło tematyki: *Stary Testament*

B. Do podanych nazwisk kompozytorów przyporządkuj wymienione w punkcie A tytuły kompozycji. W tym celu do liter w tabeli dopisz właściwe liczby.

- a) G.P. da Palestrina
- b) G.F. Haendel
- c) G. Verdi
- d) A. Schönberg

a) 2	b) 5	c) 3	d) 1
------	------	------	------

Zadanie 9. (1 pkt)

Podkreśl nazwiska kompozytorów z kręgu renesansowych szkół franko-flamandzkich.

G. de Machaut, F. Landini, J. des Prés, G. da Palestrina, O. di Lasso, C. Monteverdi

Zadanie 10. (2 pkt)

Zapoznaj się z afiszem koncertu kompozytorskiego i wykonaj polecenia.

GALIC. BIURO KONCERTOWE M. TUERKA WE LWOWIE
SALA TOWARZYSTWA MUZYCZNEGO

KONCERT KOMPOZYTORSKI

WYKONAWCY:
Stanisława Korwin-Szymanowska
ŚPIEWACZKA
PAWEŁ KOCHAŃSKI
SKRZYPEK

Przy fortepianie: **KOMPOZYTOR.**

P R O G R A M :

1. SONATA NA SKRZYPCE I FORTEPIAN D-moll op.9 a) Allegro patetico b) Andantino cantabile c) Presto	a) D-dur b) A-moll (Theme Variee)
2. PIEŚNI Z cyklu "MIŁOSNE PIEŚNI HAFISA" op.24 a) Życzenia b) Taniec Z cyklu "BARWNE PIEŚNI" c) Przeznaczenie d) Pustelnik.	4. "MITY" NA SKRZYPCE i FORTEPIAN op. 30 a) Zdrój Aretuzy b) Narcyz c) Pani Dryady
3. PARAFRAZY "CAPRICES" PAGANINIEGO	5. PIEŚNI a) Zulejka op. 13 Nr 1 b) Kołysanka Dzieciątka Jezus op 13 Nr 2 c) Allah d) O ukochana ma
	6. "Nokturno tarantelle" na skrzypce i fortepian op. 28

Dłuższa pauza po Nr 3

FORTEPIAN KONCERTOWY BOSENDORFA
ZE SKŁADU I. HESZELESA (DOM CHOPINA)

POCZĄTEK O GODZINIE 8-mej WIECZOREM

Z ROZPOCZĘCIEM KAŻDEGO NUMERU PROGRAMU WSTĘP NA
SAŁĘ WZBRONIONY

A. Wskaż imię i nazwisko kompozytora, który jest autorem prezentowanych dzieł oraz ich współwykonawcą na tym koncercie.

imię i nazwisko kompozytora: *Karol Szymanowski*

B. Zakreśl rok, w którym odbył się ten koncert.

1905 1910 1920 1940

Wypełnia egzaminator!	Nr zadania	6.	7.	8.	9.	10.
	Maks. liczba pkt	1	1	2	1	2
	Uzyskana liczba pkt					

Zadanie 11. (2 pkt)

Ekspozycja to pojęcie funkcjonujące w teorii muzyki w wielu znaczeniach. Jako współczynnik dzieła muzycznego termin *ekspozycja* wprowadzany jest w dwóch popularnych formach muzycznych.

A. Wyjaśnij znaczenie terminu *ekspozycja*.

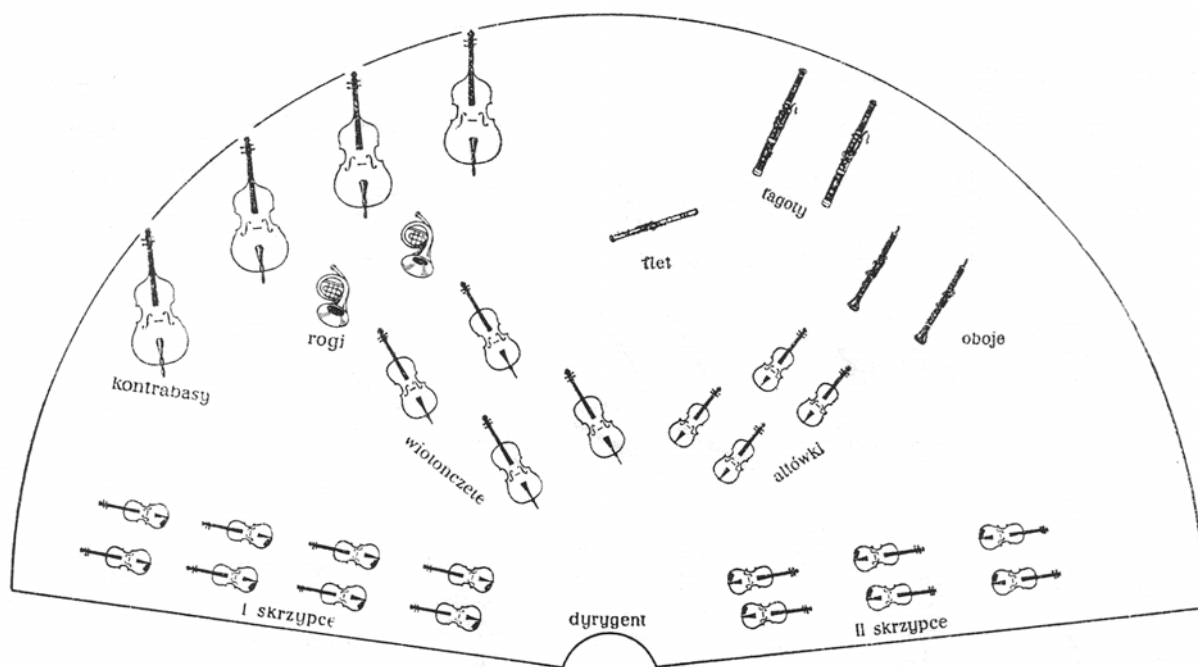
Ekspozycja to współczynnik dzieła muzycznego, w którym prezentowany jest zasadniczy materiał tematyczny, będący podstawą dla rozwoju dzieła muzycznego.

B. Podaj dwie formy, w których ekspozycja jest współczynnikiem dzieła muzycznego.

forma sonatowa, fuga

Zadanie 12. (1 pkt)

Na poniższej ilustracji zaprezentowany jest typowy dla jednej z epok skład orkiestry. Podaj nazwę tej epoki.



nazwa epoki: *klasycyzm*

Zadanie 13. (1 pkt)

Zapoznaj się z treścią niżej zamieszczonego fragmentu listu Mieczysława Karłowicza. Podaj nazwę gatunku muzycznego, do którego należy wspomniana w tekście kompozycja.

Przed laty, jak mi się zdaje około roku 1892-93, miałem sposobność widzieć w Krakowie, wkrótce potem i w Warszawie, obraz Pańskiego pędzla: „Anna Oświecimówna”. Utkwił mi on w pamięci, jako jeden z najpiękniejszych obrazów, noszących na sobie podpis polskiego malarza. Słów powyższych raczy Pan nie brać jako komplement, lecz jako wyraz szczerego przekonania. Legenda o miłości Stanisława i Anny Oświecimów pobudziła mię do napisania [kompozycji] pod tym tytułem; a stało się to w znacznym stopniu za sprawą wspomnień, jakie zachowałem o dziele Pańskim.

poemat symfoniczny

Zadanie 14. (2 pkt)

Zapoznaj się z zamieszczonym poniżej tekstem, a następnie wykonaj polecenia.

Wykonawca powinien skrupulatnie przestrzegać różnicy między „dźwiękiem śpiewanym” i „dźwiękiem mówionym”. Dźwięk śpiewany zachowuje niezmiennie swą wysokość, natomiast dźwięk mówiony, z diminuendami i crescendami, porzuca natychmiast początkową wysokość. Wykonawca musi jednak strzec się pilnie, by nie wpaść w pewien typ mówienia „śpiewanego”. Nie to jest celem; realistyczny, naturalny sposób mówienia, rzecz jasna, nie był tu zamierzony przez kompozytora. Wręcz przeciwnie, różnica między normalną mową i tą, która funkcjonuje w ramach formy muzycznej, musi być bardzo wyraźna, ale nie powinna też przywoływać na myśl śpiewu.

A. Podaj nazwę techniki wokalne. *Sprechgesang*

B. Podaj imię i nazwisko twórcy stosującego w swych utworach tę technikę wokalną oraz podaj tytuł dzieła, w którym znalazła ona zastosowanie.

imię i nazwisko: *Arnold Schönberg*

tytuł dzieła: *„Pierrot lunaire”*

Wypełnia egzaminator!	Nr zadania	11.	12.	13.	14.
	Maks. liczba pkt	2	1	1	2
	Uzyskana liczba pkt				

CZĘŚĆ II
ANALIZA PRZYKŁADÓW MUZYCZNYCH
(10 punktów)

Na podstawie nagrań i nut przeprowadź analizę czterech przykładów, zgodnie z poleceniami w zadaniach nr 15–18. Z treścią poleceń zapoznaj się **przed** przystąpieniem do przesłuchania nagrań.

Zadanie 15. (3 pkt) 🎧

Na podstawie zapisu nutowego i nagrania przykładu nr 1 oraz po zapoznaniu się z tekstem wykonaj polecenia.

Ego sum pastor bonus, (alleluja)
et cognosco oves meas, (alleluja)
et cognoscunt me meae, (alleluja)
pono animam meam pro ovibus meis. (alleluja)

- A. Wyjaśnij sposób kształtowania formy muzycznej tego utworu w kontekście budowy jego tekstu oraz podaj nazwę zastosowanej tu techniki kompozytorskiej.

Kształtowanie formy muzycznej polega na imitacyjnym rozpoczynaniu kolejnych odcinków kompozycji, które odpowiadają kolejnym wersom tekstu słownego. Ten sposób kształtowania nosi nazwę techniki przeimitowanej.

- B. Podaj nazwę formy muzycznej wysłuchanego utworu.

motet przeimitowany

- C. Podaj nazwę wykształconego w okresie renesansu gatunku instrumentalnego, w którym stosowano podobną technikę polifoniczną.

ricercar

Zadanie 16. (3 pkt) 🎧

Na podstawie zapisu nutowego i nagrania przykładu nr 2 wykonaj polecenia.

- A. Uzasadnij, że prezentowana część utworu J. S. Bacha jest utrzymana w formie fugi.

Prezentowana część kompozycji Jana Sebastiana Bacha utrzymana jest w formie fugi, ponieważ na początku zaprezentowany został temat, który pojawia się, poprzez zastosowanie imitacji w kolejnych głosach wokalnych i instrumentalnych. Kompozytor stosuje typowe dla fugi środki, np. imitację w kwincie w początkowej ekspozycji, stretto i augmentację w odcinku końcowym.

B. Wymień dwa inne gatunki wokально-instrumentalne z twórczości J.S. Bacha, w których występują odcinki z zastosowaniem techniki fugi.

1. *pasja*
2. *kantata*

Zadanie 17. (2 pkt) 🗣️

Niemiecki muzykolog Alfred Einstein napisał o *Symfonii C-dur KV 551 Jowiszowej* W.A. Mozarta:

Styl „galant” i „uczony” stopione w jedność: ponadczasowy, jedyny moment w dziejach muzyki.

Na podstawie fragmentu zapisu nutowego i nagrania przykładu nr 3 (fragment finału *Symfonii Jowiszowej*) podaj dwa argumenty potwierdzające pogląd Einsteina o syntezie różnych stylów muzycznych w ostatniej symfonii W.A. Mozarta.

1. *W ramach jednej części występują odcinki skontrastowane pod względem faktury (homofonia i polifonia).*
2. *Opinię Einsteina potwierdza zastosowanie obok techniki przetworzeniowej techniki imitacyjnej, np. fugato jako dowód stylu „uczonego”.*

Zadanie 18. (2 pkt) 🗣️

W *Prologu z Muzyki żałobnej* Witold Lutosławski zastosował charakterystyczne sposoby organizacji materiału dźwiękowego i architektoniki formy muzycznej.

Na podstawie nagrania i fragmentu zapisu nutowego przykładu nr 4 wskaż dwa z tych sposobów wykorzystane przez Witolda Lutosławskiego w analizowanej części dzieła.

1. *Stosowanie techniki kanonicznej.*
2. *Wykorzystanie serii dwunastotonowej dla kształtowania melodyki i harmoniki utworu.*

Wypełnia egzaminator!	Nr zadania	15.	16.	17.	18.
	Maks. liczba pkt	3	3	2	2
	Uzyskana liczba pkt				

CZĘŚĆ III
ZADANIE ROZSZERZONEJ ODPOWIEDZI
(20 punktów)

Zadanie 19. (20 pkt)

Napisz wypracowanie na jeden z niżej podanych tematów.

Temat nr 1

Scharakteryzuj fugę w twórczości instrumentalnej i wokально-instrumentalnej J. S. Bacha.

W opracowaniu tematu wykorzystaj materiał z poprzednich części arkusza.

Temat nr 2

Przedstaw znaczenie technik polifonicznych w rozwoju muzyki na podstawie wybranych przykładów z różnych epok.

W opracowaniu tematu wykorzystaj wnioski z analizy przykładów.

Wybieram temat nr 1

Fuga jest jedną z najważniejszych form uprawianych przez kompozytorów w czasach baroku. Można powiedzieć, że stanowi rodzaj muzycznej wizytówki tej epoki. Forma ta kształtowała się na przestrzeni XVII wieku, ale jej korzeni można doszukiwać się już w kunsztownych utworach polifonicznych renesansu, w których stosowano technikę przeimitowania (motet, ricercar, fantazja). Do krystalizacji formy fugi przyczynili się tacy barokowi twórcy, jak np. Girolamo Frescobaldi, Samuel Scheidt, Johann Jacob Froberger czy Dietrich Buxtehude, ale do szczytu rozwoju doprowadził ją Jan Sebastian Bach. Fugi Bacha pozostają do dziś niedoścignutym wzorem doskonałości tej formy.

Bach komponował fugi we wszystkich okresach swej twórczości i stosował je w różnych gatunkach muzyki. Występują one zarówno w muzyce instrumentalnej, jak i wokально-instrumentalnej. W muzyce instrumentalnej solowej są to albo utwory samodzielne, poprzedzane często preludium czy toccatą (np. szczególnie dziś popularna organowa „Toccata i fuga d-moll”), albo części utworów cyklicznych (np. w „V suicie wiolonczelowej c-moll” czy w niektórych sonatach na skrzypce solo). Przykładem zastosowania fugi w muzyce instrumentalnej zespołowej może być finał „IV koncertu brandenburskiego G-dur”. Wyjątkowe znaczenie mają słynne Bachowskie zbiory fug instrumentalnych, mianowicie dwa tomy „Das wohltemperierte Klavier” (każdy obejmuje 24 preludia i fugi w 12 tonacjach durowych i 12 molowych), „Kunst der Fuge” (fugi i kanony połączone wspólną tonacją d-moll i tematem) i „Musikalisches Opfer” (zbiór fug i kanonów). Bohdan Pociąg określa dwa ostatnie wymienione zbiory mianem „testamentu polifonicznego” Bacha. Może to wynikać nie tylko z czasu powstania tych dzieł, ale i faktu, że widoczna jest tu

idea ukazania przeróżnych możliwości kontrapunktycznego opracowania wybranych tematów (z tego względu Bach nie stosuje tu nazwy fuga, tylko „contrapunctus”). Te dwa dzieła interpretuje się też jako rodzaj polifonicznych wariacji, ponieważ każde z nich składa się z różnych opracowań jednego tematu przeznaczonego do budowy formy.

Formę i technikę fugi Bach stosuje też w sposób mistrzowski w swych dziełach wokarno-instrumentalnych. Fuga wprowadzana tu jest jako ilustracja lub uwypuklenie sytuacji wynikającej z tekstu słownego. Wiąże się z partiami tekstu o dużej wadze, węzłowymi w planie dramaturgicznym – ruch głosów przekazujących sobie temat muzyczny w technice fugi jest tu zjawiskiem dynamizującym akcję. W kantatach fuga występuje we fragmentach chóralnych przedstawiających sedno treści liturgicznej utworu (fragment Pisma Świętego czy chorał – jak np. początkowa fuga na temat „Ein feste Burg” w Kantacie na święto Reformacji). W pasjach technika fugi jest ważnym środkiem efektu dramatycznego, zwłaszcza w partiach tłumu. Różne rodzaje fugi występują w największym dziele wokarno-instrumentalnym Bacha, mianowicie we wszystkich częściach „Wielkiej mszy h-moll” (jeden przykład był przedstawiony do analizy w poprzedniej części arkusza) i też służą wyeksponowaniu wybranych fragmentów tekstu liturgicznego (np. „Patrem omnipotentem”, „Confiteor”, „Dona nobis pacem”).

Fugi Bacha wykazują wielką różnorodność pod względem stosowanych środków kontrapunktycznych. Dotyczy to już ilości głosów – Bach komponował fugi z wykorzystaniem od trzech do siedmiu głosów, przy czym warto odnotować jednostkowy przykład istnienia fugi dwugłosowej, mianowicie fugę e-moll z I tomu „Das wohltemperierte Klavier”. Przewagę stanowią jednak fugi czterogłosowe. Natomiast przykładem kunsztownej fugi siedmiogłosowej może być fragment „Credo” z „Mszy h-moll”. Pod względem ilości tematów zastosowanych do kształtowania formy, większość fug opiera się na jednym temacie, ale kunszt polifoniczny Bacha można podziwiać też w fugach dwu-, trzy- a nawet czterotematowych (np. w „Kunst der Fuge”). Tematy fug Bachowskich cechuje wyrazisty rysunek interwałowy i rytmiczny. Do kształtowania tematu w fugach wokarno-instrumentalnych Bach sięga niekiedy do wzorców chorałowych (chorał protestancki w kantatach czy w „Pasji według św. Mateusza”, chorał gregoriański w „Credo z „Mszy h-moll”), przez co temat stanowi też pewien rodzaj cantus firmus. Szczególny charakter mają tematy opracowane w „Kunst der Fuge” (przykład w poprzedniej części arkusza) i „Musikalisches Opfer” (temat określany jako „królewski”, ponieważ był wskazany Bachowi do improwizacji przez króla pruskiego Fryderyka II).

Stosowane w fugach Bacha sposoby przekształcania i przeprowadzania tematu obejmują takie środki, jak imitacja prosta, inwersja, augmentacja, dyminucja, stretto (przykłady inwersji, augmentacji i stretta widoczne są we fragmencie z „Kunst der Fuge” zamieszczonym w pierwszym zadaniu arkusza). Często stosowany jest tzw. kontrapunkt stały, czyli melodia towarzysząca

tematowi na przestrzeni całego utworu. Są też przykłady stylizacji fug, np. fuga „in stile antico” w „Mszy h-moll” czy „Contrapunctus in stile francese” z „Kunst der Fuge”. Bardzo ważny w fugach Bacha jest aspekt harmoniczny, widoczny w relacjach dominantowo-tonicznych tematu i odpowiedzi oraz w stosowaniu tzw. odpowiedzi tonalnej. Z uwagi na rozwój systemu dźwiękowego i tonalnego szczególnie ważną pozycją w dziejach muzyki są wymienione wcześniej dwa tomy „Das wohltemperierte Klavier”; Bach przeznaczył te utwory na instrument strojony według zasad tzw. równomiernej temperacji i przyczynił się do pełnego przyjęcia tego systemu w praktyce instrumentalnej.

Fugi Bacha pełniły (i nadal pełnią) różne funkcje. Na przykład dla Bacha jako organisty jego fugi organowe miały charakter użytkowy, ale jako wykonywane na organach w kościele spełniały też funkcję religijną. W inny sposób funkcję religijną spełniały fugi w dziełach wokalnoinstrumentalnych, bowiem ilustrowały w określony sposób treści religijne zawarte w tekście utworu, tak więc w tym przypadku można nawet mówić o ich funkcji symbolicznej. Jako dzieła mistrzowskie były i są wykorzystywane w dydaktyce, na tym repertuarze kształcą się do dziś zarówno kompozytorzy i teoretycy, jak i muzycy-wykonawcy. Oczywiście należy tu wymienić jeszcze funkcję estetyczną, bowiem dzieła te weszły na stałe do repertuaru koncertowego. Fuga Bachowska, uważana za niedościgły wzór, budzi zachwyt nie tylko doskonałością konstrukcji, ale i wielką siłą wyrazu, co nie łatwo osiągnąć w ścisłej i tak zdyscyplinowanej formie.

W świetle powyższych spostrzeżeń znaczenie fugi Bachowskiej w dziejach muzyki jako inspiracji dla kolejnych pokoleń wydaje się ogromne. W okresie klasycyzmu fuga pozostała ważnym elementem dzieł wokalnoinstrumentalnych (np. „Requiem” Mozarta, „Stworzenie świata” Haydna), wykorzystywano ją też w utworach symfonicznych (jak pokazuje przykład wzięty z Mozarta w poprzedniej części arkusza) i kameralnych (np. Beethoven). Podobnie było w okresie romantyzmu, kiedy szczególnie wzrosło zainteresowanie dziełem Bacha (fugi u Mendelssohna, Brahmsa i innych). W XX wieku obserwujemy wyraźne nawiązania nie tylko do techniki fugi Bachowskiej, ale i do konkretnych dzieł mistrza, czego przykładem mogą być cykle „Ludus tonalis” Paula Hindemitha oraz „24 preludia i fugi” Dymitra Szostakowicza, niewątpliwie inspirowane „Das wohltemperierte Klavier”.

Wybieram temat nr 2

Idea muzyki polifonicznej pojawiła się już w średniowieczu na gruncie chrześcijańskiej muzyki religijnej. Najstarsza polifonia miała być wzbogaceniem śpiewu chorałowego, ozdobą śpiewów podczas najbardziej uroczystych nabożeństw, co potwierdzają wzmianki w traktatach teoretycznych. Wczesna technika śpiewu wielogłosowego – tzw. organum paralelnego – była bardzo prosta, polegała na współdziałaniu z głosem podstawowym (vox principalis, wykonujący melodię chorałową) głosu dodanego (vox organalis) poruszającego się równolegle z głosem podstawowym w interwałach kwinty lub kwarty). Z biegiem lat ta prostota ustępowała miejsca strukturom bardziej skomplikowanym, następowało powiększanie ilości głosów, także ich usamodzielnienie i zróżnicowanie pod względem rejestrów i ukształtowania rytmicznego. W różnych ośrodkach pojawiały się nowe techniki komponowania i wykonywania polifonii, wykształciło się wiele gatunków i form muzyki wielogłosowej, a teoria muzyki formułowała nowe zasady kontrapunktu.

Zagadnienie roli polifonii w dziejach muzyki jest bardzo obszerne, dlatego omówię jedynie wybrane, moim zdaniem najważniejsze, zjawiska. Otóż podstawowymi technikami polifonicznymi wykształconymi już w średniowieczu i uprawianymi w kolejnych epokach były: technika cantus firmus oraz technika imitacyjna. Każda z nich występowała w różnych odmianach. Technika cantus firmus – czyli zasada dokomponowania głosów do wybranej stałej melodii głównej – wywodzi się ze wspomnianej wcześniej techniki organum. W późnym średniowieczu technika ta występowała niekiedy w połączeniu z kunsztowną techniką tzw. izorytmii, czyli ujmowaniu melodii stałej, znajdującej się zwykle w głosie tenorowym, w powtarzające się w przemyślany sposób schematy rytmiczne (przykłady takiej techniki znajdziemy m.in. w twórczości Guillaume'a de Machaut). Należy też tu wspomnieć o charakterystycznej dla XV wieku technice tzw. fauxbourdon, gdzie melodia stała wzmacniana jest współbrzmieniami tercji i sekst (polskim przykładem zastosowania tej techniki jest „Magnificat” Mikołaja z Radomia). W renesansie technika cantus firmus była stosowana głównie w łacińskiej twórczości religijnej i przybierała różne formy. Podstawę kompozycji stanowiły nie tylko fragmenty śpiewów chorałowych, ale też pieśni świeckie lub specjalnie konstruowane motywy z zakodowanym imieniem (przykładem może tu być msza „Hercules dux Ferrariae” Josquina de Prés). Technikę cantus firmus znajdziemy też w twórczości Jana Sebastiana Bacha, który melodie stałe (w chorałach organowych, przygrywkach chorałowych czy fragmentach niektórych kantat) czerpał z chorału protestanckiego.

Druga podstawowa technika – imitacyjna – stosowana była w odmianie ścisłej i swobodnej. Przykładem imitacji ścisłej jest uprawiany już w średniowieczu kanon (przykład angielski – kanon „Sumer is icumen in”, na kanonie oparta jest też średniowieczna caccia i chace). W renesansie kanon był obecny w twórczości najwybitniejszych kompozytorów, powiększano ilość

głosów (np. 36-głosowy kanon „Deo gratias” Johannesa Ockeghema), komponowano kanony w różnych proporcjach rytmicznych, kanon stał się też zasadą dla tworzenia całych cykli mszalnych (np. „Missa ad fugam” Giovanniego Palestriny). Kanon był też ulubioną formą twórców barokowych, warto tu na przykład wymienić popularny ostatnio kanon Johanna Pachelbela czy słynne kanony Jana Sebastiana Bacha z „Musikalisches Opfer” i „Kunst der Fuge”. Szczególną odmianą techniki imitacyjnej jest rozwinięta w baroku technika fugi (wybrane przykłady tej techniki znajdują się w poprzedniej części arkusza). Ze względu na stałe elementy budowy (temat, odpowiedzi, kontrapunkt i in.) oraz zasady kształtowania formy, fugę zaliczamy do gatunku polifonii ścisłej. Natomiast bardziej swobodna odmiana techniki imitacyjnej to tzw. przeimitowanie, w którym zasada wzajemnego naśladowania głosów dotyczy kolejnych odcinków utworu. Ten rodzaj techniki był szczególnie popularny w XVI wieku. Polskim przykładem zastosowania tej techniki jest motet Wacława z Szamotuł w zadaniu nr 15. W późnym renesansie wyłonił się też inny, charakterystyczny rodzaj techniki polifonicznej, mianowicie polichóralność (wielochórowość), polegająca nie tylko na ilości głosów, ale też na ilości współdziałających ze sobą zespołów. Przykładem stosowania tej techniki mogą być dzieła Mikołaja Zieleńskiego, np. jego przeznaczony na trzy chóry 12-głosowy „Magnificat”.

Z rozwojem technik polifonicznych powiązany był rozwój form. Do najważniejszych wokalnych form polifonicznych należą motet i msza oraz niektóre gatunki pieśni (francuska chanson, włoski madrygał), do instrumentalnych – ricercar, fantazja, fuga. Techniki polifoniczne znajdują też zastosowanie we fragmentach większych form cyklicznych (np. w zamieszczonych w analitycznej części arkusza przykładach z mszy Bacha czy symfonii Mozarta). Najbujniejszy rozwój technik i form polifonicznych przypada na czasy średniowiecza, renesansu i baroku, ale i w epokach późniejszych – zdominowanych przez homofonię – mamy przykłady świadczące o chętnym sięganiu po te środki kompozytorskie dla wzbogacenia wyrazu czy eksponowania ważnych treści. Przykłady można wskazać zarówno w twórczości klasyków wiedeńskich (fugi w późnych dziełach Beethovena), jak i kompozytorów doby romantyzmu (dzieła Mendelssohna czy Brahmsa). Szczególne znaczenie zyskały techniki polifoniczne w niektórych nurtach twórczości XX wieku, głównie w neo-stylach (np. „Ludus tonalis” Paula Hindemitha, II część „Symfonii psalmów” Igora Strawińskiego) oraz w koncepcji dodekafonii serialnej. Przykładem znakomitego, nowoczesnego wykorzystania polifonii ścisłej jest „Muzyka żałobna” Witolda Lutosławskiego.

W świetle powyższych stwierdzeń znaczenie technik polifonicznych w rozwoju muzyki wydaje się oczywiste. Można jednak w podsumowaniu wskazać i inne zjawiska, które poszerzą zasób argumentów uzasadniających to znaczenie. To rozwój polifonii doprowadził do powiększenia zasobu środków wykonawczych (np. zwiększenia liczby głosów, poszerzenia rejestrów,

wykształcenia faktury polichóralnej, pełniejszego wykorzystania instrumentów). To właśnie dla koordynacji śpiewu wielogłosowego trzeba było stworzyć system rytmiczny (początkowo modalny, potem menzuralny), a następnie zasady zapisu tego systemu. Polifonia była długo ważnym polem poszukiwań twórczych nie tylko w kierunku komplikowania struktur (zagadkowe kanony, symbolika liczbowa), ale też ulepszania relacji słowa i dźwięku w utworach wokalnych (np. w muzyce kościelnej) oraz dobierania odpowiednich środków wyrazu (muzyczne figury retoryczne). Była też ważnym tematem teoretycznych dociekań, istotnych dla rozwoju harmonii czy tonalności. Nawet poddawanie polifonii ostrej krytyce przyczyniało się do ważnych zmian stylu. A techniki polifoniczne pozostają do dziś podstawą muzycznej edukacji.

BRUDNOPIS