

Miejsce
na naklejkę
z kodem szkoły

dysleksja

MHM-R1_1P-072

EGZAMIN MATURALNY Z HISTORII MUZYKI POZIOM ROZSZERZONY

MAJ
ROK 2007

Czas pracy 180 minut

Instrukcja dla zdającego

1. Sprawdź, czy arkusz egzaminacyjny zawiera 18 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 jednym z podanych tematów.
3. Czynności zaplanuj tak, aby możliwe było rozwiązanie zadań z trzech części arkusza w ciągu 180 minut.
4. Rozwiązania zadań zamieść 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. Wypełnij tę część karty odpowiedzi, którą koduje zdający. Nie wpisuj żadnych znaków w części przeznaczonej dla egzaminatora.
9. Na karcie odpowiedzi wpisz swoją datę urodzenia i PESEL. Zamaluj pola odpowiadające cyfrom numeru PESEL. Błędne zaznaczenie otocz kółkiem i zaznacz właściwe.

Życzymy powodzenia!



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

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. (1 pkt)**

Podaj nazwy epok, w których działały wymienione poniżej szkoły lub ugrupowania kompozytorskie.

Szkoła kompozytorska	Epoka
paryska szkoła Notre Dame	<i>średniowiecze</i>
Potężna Gromadka (Grupa Pięciu)	<i>neoromantyzm</i>
szkoła starowiedeńska	<i>klasycyzm</i>

Zadanie 2. (1 pkt)

Wymień dwie techniki kompozytorskie, których stosowanie charakterystyczne jest dla renesansowej szkoły weneckiej.

technika polichóralności

technika koncertująca

Zadanie 3. (2 pkt)

Wielu kompozytorów XIX w. sięgało w swojej twórczości po teksty J. Goethego.

A. Połącz tytuły utworów Goethego z odpowiadającymi im nazwiskami kompozytorów, którzy inspirowali się w swojej twórczości wskazanym w tabeli dziełem poety. Nazwiska wybierz z poniższej listy:

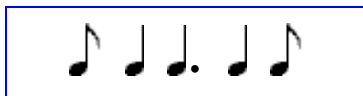
P. Dukas, J. Brahms, F. Liszt, P. Czajkowski, F. Schubert.

B. Określ gatunki muzyczne utworów, które inspirowane były wymienionymi tekstami. Wszystkie odpowiedzi wpisz w odpowiednie miejsca tabeli.

Tytuł utworu	A. Kompozytor	B. Gatunek muzyczny
<i>Król Olszyn</i>	<i>F. Schubert</i>	<i>ballada</i>
<i>Faust</i>	<i>F. Liszt</i>	<i>symfonia programowa</i>
<i>Uczeń czarnoksiężnika</i>	<i>P. Dukas</i>	<i>scherzo symfoniczne</i>

Zadanie 4. (1 pkt)

Olivier Messiaen w swoim traktacie *Technika mojego języka muzycznego* wprowadza termin *rytm nieodwracalny*. Podaj własny przykład takiego rytmu.



Zadanie 5. (1 pkt)

Ułóż chronologicznie nazwy technik, których lista znajduje się poniżej. Rozpocznij od techniki najdawniejszej.

Techniki: *organalna*, *fauxbourdon*, *basso continuo*, *izorytmiczna*

1. *organalna*
2. *izorytmiczna*
3. *fauxbourdon*
4. *basso continuo*

Zadanie 6. (1 pkt)

Zestaw nazwiska kompozytorów z nazwami szkół kompozytorskich. W tym celu przyporządkuj cyfrom po jednej literze.

- | | |
|-------------------------------------|-----------------------------|
| 1. Giovanni Pierluigi da Palestrina | A. szkoła franko-flamandzka |
| 2. Johannes Ockeghem | B. szkoła neapolitańska |
| 3. Andrea Gabrieli | C. szkoła rzymska |
| | D. szkoła wenecka |

1.	C
----	---

2.	A
----	---

3.	D
----	---

Zadanie 7. (2 pkt)

A. Wymień dwa ośrodki muzyki barokowej, w których wykształciły się różne typy uwertury.

1. *ośrodek francuski*
2. *ośrodek włoski*

B. Podaj, na czym polega różnica w ukształtowaniu formalnym w obu typach uwertury.

W uwerturze francuskiej jest następstwo części: wolna – szybka – wolna, a we włoskiej: szybka – wolna – szybka.

Wypełnia egzaminator!	Nr zadania	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
	Maks. liczba pkt	1	1	2	1	1	1	2
	Uzyskana liczba pkt							

Zadanie 8. (1 pkt)

Podaj nazwę gatunku muzycznego epoki baroku, dla obsady którego charakterystyczna jest partia *testo*.

oratorium

Zadanie 9. (1 pkt)

Poniższe fragmenty muzyczne to dwa różne przykłady koncertu instrumentalnego. Na podstawie analizy tych partytur wskaż dwie cechy, które różnią koncert barokowy od klasycznego.

1. *W koncercie barokowym (Przykład 1.) stosowane jest basso continuo, które zanika w muzyce klasycznej.*
2. *W koncercie barokowym jest przewaga faktury polifonicznej, w koncercie klasycznym – homofonicznej.*

Przykład 1.

The image shows a musical score for a Baroque concerto, labeled "Allegro". The score is divided into three systems. The first system includes Violin I and II (Viol. concert.), and Violoncello (Vc.). The second system includes Violin I and II (Viol. di rip.), Viola (Via.), and Violoncello/Double Bass (Vc. Cb.). The third system includes Cembalo (Cemb.). The score shows a complex, polyphonic texture with multiple voices and instruments playing simultaneously, characteristic of Baroque music.

Przykład 2.

The musical score is divided into two main sections. The first section, labeled 'SOLO', features a prominent Flute part with a melodic line, while other instruments provide harmonic support. The second section, labeled 'TUTTI', is characterized by a dense texture of string instruments playing in unison or close harmony, with a dynamic marking of *p* (piano). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

W. A. M. 466

Wypełnia egzaminator!	Nr zadania	8.	9.
	Maks. liczba pkt	1	1
	Uzyskana liczba pkt		

Zadanie 10. (1 pkt)

Podaj, w jaki sposób notowana była muzyka antycznej Grecji.

W starożytnej Grecji posługiwano się notacją literową.

Zadanie 11. (2 pkt)

A. Podaj trzy cechy ekspresjonizmu muzycznego szkoły wiedeńskiej XX w.

1. *atonalność*
2. *silne kontrasty dynamiczne*
3. *eksponowanie dysonansu*

B. Wymień dwóch przedstawicieli tej szkoły.

1. *Schönberg*
2. *Webern*

Zadanie 12. (1 pkt)

Prasa warszawska tak opisywała w 1906 r. powstanie nowego ugrupowania artystycznego:

Ficio, od lat protegowany księcia – uczył go kompozycji w jego majątku w Rajczy – rzucił myśl, żeby stworzyć w Polsce odpowiednik rosyjskiej Wielkiej Piątki. Księciu ten pomysł przypadł do gustu, sygnął pieniędzmi i tak powstała Młoda Polska.

Podaj imię i nazwisko muzyka, który kryje się pod pseudonimem „Ficio”.

Grzegorz Fitelberg

Zadanie 13. (1 pkt)

Uzupełnij poniższy tekst dotyczący fragmentu biografii Fryderyka Chopina. W wolne miejsca wpisz brakującą datę, miejscowość oraz pełny tytuł utworu Chopina.

W roku *1830* Chopin po raz ostatni wystąpił przed warszawską publicznością po czym wyjechał, udając się najpierw do Drezna, następnie do *Wiednia* i Paryża. Miał już wtedy w swoim dorobku kilka utworów na fortepian i orkiestrę, między innymi dwa koncerty, *Fantazję na tematy polskie* oraz *Rondo à la krakowiak* op. 14.

Zadanie 14. (2 pkt)

Na poniższej ilustracji przedstawiona jest bardzo charakterystyczna postać występująca w jednym z dzieł scenicznych Mozarta.



A. Podaj tytuł tego dzieła i określ jego gatunek.

tytuł: *Czarodziejski flet*

gatunek: *Singspiel*

B. Podaj nazwę związanego z tą postacią charakterystycznego środka kompozytorskiego zastosowanego przez Mozarta i rozwiniętego później w dziewiętnastowiecznym dramacie muzycznym.

motyw przewodni

Zadanie 15. (2 pkt)

Wyjaśnij w trzech lub czterech zdaniach, czym różniło się wczesne, średniowieczne organum paralelne od organum tworzonych w paryskiej szkole Notre Dame. W wypowiedzi wskaż przynajmniej dwie cechy różnicujące oba rodzaje organum.

Organum paralelne polegało na zdwojeniu melodii chorałowej w interwale kwinty lub kwarty. W organum paryskiej szkoły Notre Dame nastąpiło zróżnicowanie głosów: na tle długonutowego vox organalis rozwijały się melizmaty jednego, dwóch lub nawet trzech głosów dodanych. W organum paralelnym vox organalis zależny był rytmicznie od vox principalis (technika nota contra notam). W organum szkoły paryskiej ze względu na powiększenie liczby głosów i długość melizmatów wprowadzono rytmizację, stosując rytmikę modalną.

Wypełnia egzaminator!	Nr zadania	10.	11.	12.	13.	14.	15.
	Maks. liczba pkt	1	2	1	1	2	2
	Uzyskana liczba pkt						

CZEŚĆ II**ANALIZA PRZYKŁADÓW MUZYCZNYCH (10 punktów)**

Na podstawie nagrań i nut przeprowadź analizę czterech przykładów, zgodnie z poleceniami w zadaniach nr 16 – 19. Z treścią poleceń zapoznaj się **przed** przystąpieniem do przesłuchania nagrań.

Zadanie 16. (3 pkt) 🎧

Na podstawie przykładu dźwiękowego numer 1 oraz fragmentu partytury pieśni C. Jannequin'a *La guerre (Bitwa)* opisz, w jaki sposób kompozytor uzyskał efekty dźwiękonaśladowcze.

W tym celu wykonaj polecenia A, B i C.

A. Scharakteryzuj środki techniki kompozytorskiej dotyczące tekstu.

Tekst traktowany jest sylabicznie. Występują długie odcinki, w których nie niesie on konkretnej treści, ale ma znaczenie typowo dźwiękonaśladowcze: występuje rytmiczne powtarzanie sylab imitujących odgłosy walki, wystrzały czy szczęk broni.

B. Scharakteryzuj środki techniki kompozytorskiej dotyczące melodyki.

Melodyka w odcinkach onomatopeicznych ma uproszczony przebieg, charakterystyczne jest powtarzanie pojedynczych dźwięków, jak i poszczególnych motywów melodycznych.

C. Scharakteryzuj środki techniki kompozytorskiej dotyczące rytmiki.

Kompozytor stosuje w tym fragmencie wartości rytmiczne od całej nuty do szesnastki, przy czym dominują drobne wartości występujące w motywach często powtarzanych w różnych głosach.

Zadanie 17. (2 pkt) 🗨

Zapoznaj się z przykładem dźwiękowym numer 2 – pieśnią *Pstrąg* F. Schuberta, a następnie opisz sposób, w jaki oddana jest w warstwie muzycznej treść tego utworu. Uzasadnij zwrotkowo-wariacyjną budowę pieśni, wskazując na środki muzyczne służące uzyskaniu odmiennego nastroju w poszczególnych jej fragmentach.

Tekst pieśni:

*Strumyka fala szybka wśród jasnych bieży łąk,
w niej płąsa mała rybka, wesoly, zwinny pstrąg.
Jam cicho stał na łące, za rybką patrzył w ślad,
jak lśni w promieniu słońca, co w jasną wodę wpadł.*

*Nad brzegiem rybak młody na czatach z wędką stał
i patrząc w głębię wody, na oku rybkę miał.
Lecz zdobycz, choć tak bliska, wymyka mu się z rąk,
bo póki woda czysta, bezpieczny będzie pstrąg.*

*Lecz sposób ma na wszystko ten rybak zły,
zamącił nagle toń przejrzystą, o rybko, biada ci!
Ach, patrz, plusnęła woda, na wędce schwyty pstrąg już drga.
O, jakże mi cię szkoda, maleńka rybko ma!*

Pieśń „Pstrąg” Schuberta jest małą scenką rodzajową. Przedstawiony jest tu obraz młodego człowieka wędkującego w piękny, słoneczny dzień nad brzegiem strumyka. Pogodny nastrój („wesoly, zwinny pstrąg”, „jasna łąka”) utrzymuje się w dwóch pierwszych zwrotkach tekstu – dlatego warstwa muzyczna pozostaje w obu zwrotkach bez zmian. Nastrój ten tworzy prosta, kantylenowa linia melodyczna w durowej tonacji, a także ilustracyjny charakter akompaniamentu (fortepian imituje w krótkich, łukowych motywach fale strumienia oraz dzięki ornamentom i trylom naśladuje śpiew ptaków). W trzeciej zwrotce mowa jest o mąceniu wody. Następuje więc zmiana nastroju w akompaniamencie, pojawia się nowy motyw melodyczno-rymiczny, bogatsza, dysonująca harmonika. Moment kulminacyjny – złapanie rybki, podkreślone jest dynamiką forte i pauzą generalną. Ostatni wers tekstu jest powrotem do początkowej melodii z pierwszych zwrotek pieśni.

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

Zadanie 18. (3 pkt) 🎧

Na podstawie przykładu dźwiękowego numer 3 oraz partytury pieśni *Czaty* S. Moniuszki wskaż i zwięźle opisz trzy środki muzyczne, przy pomocy których kompozytor wyraża treść i ekspresję wiersza Mickiewicza.

Treść ballady Mickiewicza Moniuszko ujął w formę trzyczęściową. Części skrajne, obrazujące „akcję” Wojewody, utrzymane są w żywym tempie, akompaniament jest akordowy, w partii wokalne charakterystyczne jest sylabiczne traktowanie tekstu z zastosowaniem drobnych wartości rytmicznych. Część środkowa, odpowiadająca lirycznej scenie w altanie, wnosi kontrast ekspresji poprzez zmianę metrum, zmianę typu melodyki na kantylenową i akompaniamentu na figuracyjny. Punktem kulminacyjnym jest finał pieśni, gdzie ważną rolę odgrywa też dynamika i agogika.

Zadanie 19. (2 pkt) 🎧

Feliks Mendelssohn-Bartholdy napisał cykl utworów fortepianowych pod wspólnym tytułem *Pieśni bez słów*. Na podstawie przykładu dźwiękowego numer 4 oraz partytury *Pieśni bez słów fis-moll op. 30 nr 6* uzasadnij nazwę całego cyklu, uwzględniając dwie cechy wspólne kompozycji Mendelssohna oraz pieśni romantycznej.

„Pieśni bez słów” są cyklem przeznaczonym na fortepian, a tytuł wskazuje na inspiracje tych miniatur instrumentalnych pieśnią romantyczną. Świadczą o tym takie wspólne cechy pieśni wokalnych i „Pieśni bez słów” jak: kantylenowość, liryzm, subiektywizm i niewielkie rozmiary.

CZĘŚĆ III

ZADANIE ROZSZERZONEJ ODPOWIEDZI (20 punktów)

Zadanie 20. (20 pkt)

Ludzie często narzekają, że muzyka jest zbyt dwuznaczna, że to, co przychodzi na myśl, gdy się jej słucha, jest niejasne, podczas gdy wszyscy rozumieją słowa. Moim zdaniem jest dokładnie na odwrót... [słowa] również wydają się dwuznaczne i ulotne, tak łatwo zrozumieć je niewłaściwie w porównaniu z muzyką....te same słowa nie oznaczają nigdy tego samego dla różnych ludzi. Tylko pieśń może znaczyć to samo, może wzbudzić te same uczucia w jednej i w drugiej osobie, uczucia, których nie da się jednak wyrazić samymi słowami.

Felix Mendelssohn-Bartholdy: *Briefe*, Lipsk 1865

Napisz wypracowanie na jeden z niżej podanych tematów.

Temat nr 1

Przedstaw przemiany gatunku pieśni na przykładach twórczości kompozytorów dwóch dowolnie wybranych epok od średniowiecza do romantyzmu. Uwzględnij różnorodność jej rodzajów, obsady wykonawczej, faktury oraz treści.

W pracy wykorzystaj wyniki analizy przykładów muzycznych z II części arkusza oraz zamieszczony powyżej cytat.

Temat nr 2

Scharakteryzuj lirykę wokalną XIX wieku. Uwzględnij postulaty romantyzmu, które realizuje pieśń na głos z akompaniamentem oraz opisz wpływ pieśni na inne gatunki muzyczne.

W pracy wykorzystaj wyniki analizy przykładów muzycznych z II części arkusza oraz zamieszczony powyżej cytat.

Wybieram temat nr 1

Pieśń to gatunek muzyczny, który współtworzą dwa podstawowe elementy: słowo i dźwięk. Poprzez słowo, wzmocnione działaniem muzyki, można wyrażać różnorodne emocje, refleksje i przeżycia człowieka. Ta możliwość oddawania uczuć i myśli stała się przyczyną ogromnej popularności pieśni w dziejach muzyki. W pieśniach wyrażano chwałę Boga, opiewano miłość, wyrażano zachwyt nad pięknem przyrody czy radość wspólnego biesiadowania, sławiono bohaterskie czyny rycerzy, oplakiwano zmarłych. Większość twórczości pieśniowej należy do gatunku liryki wokalnej, lecz można tu też wyróżnić gatunki epickie (np. średniowieczna chanson de geste czy romantyczna pieśń balladowa).

Wypełnia egzaminator!	Nr zadania	18.	19.	20.
	Maks. liczba pkt	3	2	20
	Uzyskana liczba pkt			

Historia pieśni sięga starożytności. Przez kolejne epoki gatunek ten ulegał różnorodnym przekształceniom, zgodnie ze zmianami w kulturze oraz przeobrażeniami stylu muzycznego (środków wykonawczych, faktury, technik kompozytorskich, tonalności i innych elementów). Przemiany pieśni chciałabym przedstawić na przykładzie świeckiej twórczości średniowiecza i renesansu. Doceniam znaczenie pieśni religijnej w obu epokach (nie można pominąć np. historycznej roli „Bogurodzicy” czy pieśni protestanckiej), jednak ze względu na funkcję rozwój tego gatunku nie był tak dynamiczny jak pieśni świeckiej.

Niewiele wiemy o pieśni z okresu wczesnego średniowiecza, bowiem pierwsze znane nam źródła z zapisem tego gatunku pochodzą z XII i XIII wieku. Jest to repertuar obejmujący twórczość poetów – śpiewaków z kręgu trubadurów, truwerów i minnesingerów. Trubadurzy tworzyli na terenie Prowansji i Langwedocji w języku d’oc i w swych utworach podejmowali różne wątki. Poza tematyką miłosną o różnych odcieniach (np. pieśni do niedostępnej damy serca czy tzw. alby, które opisują rozstanie kochanków o świcie) ważna była też rycerska (wspomniana już, sławiąca bohaterskie czyny chanson de geste czy tzw. plankty o charakterze żałobnym). Opracowanie muzyczne przybierało formę tzw. canzo oraz vers. Wiadomo, że śpiew wykonywano z towarzyszeniem instrumentalnym (np. fideli), który był improwizowany (nie zachowały się zapisy tego akompaniamentu). Do przedstawicieli trubadurów należą np. Bernart de Ventadorn (autor m.in. słynnej „Pieśni o skowronku”) i Raimbaut de Vaqueiras (twórca m.in. pieśni „Kalenda maya”). Działający nieco później w Królestwie Francji truwerzy posługiwali się językiem d’oil i w zasadzie obracali się w kręgu podobnej tematyki, co trubadurzy. Dla ich twórczości charakterystyczne są refrenowe formy poetycko-muzyczne o ściśle określonej budowie: ballada, rondo i virelai (które będą wykorzystywane nawet jeszcze przez kompozytorów wczesnego renesansu). Do najwybitniejszych truwerów należeli m.in. Chrétien de Troyes, Adam de la Halle. Warto zaznaczyć, że w twórczości Adama de la Halle – poza znaną „Grą o Robinie i Marion” – są najwcześniejsze przykłady pieśni polifonicznej. Idee trubadurów i truwerów podjęli w Niemczech minnesingerzy, z których szczególnie ceniony był Walther von der Vogelweide.

Istotne przemiany gatunku pieśni nastąpiły w XIV wieku, czyli w okresie ars nova. Dużą rolę w twórczości wybitnych kompozytorów odgrywa wówczas pieśń polifoniczna (2-, 3-, a nawet 4-głosowa). We Francji najważniejszym twórcą jest Guillaume de Machaut, który komponuje polifoniczne ballady, rondo i virelais. Stosuje w nich niekiedy wyrafinowane środki techniczne (np. skomplikowany kanon w rondzie „Mój koniec jest moim początkiem” czy wielotekstowość w niektórych balladach). Typowa dla tych utworów jest obsada wokalnie-instrumentalna. W warstwie muzycznej zwraca uwagę dominacja ozdobnie opracowanego głosu górnego. Bardzo ważnym ośrodkiem twórczości pieśniowej stają się wtedy Włochy, szczególnie Toskania, gdzie działają m.in. Francesco Landini i Jacopo da Bologna. Uprawiali oni takie gatunki poetycko-

muzyczne, jak ballata (zbliżona w budowie do virelai) i madrygał (przeważnie o treści pastoralnej, ujętej w 3-wersowe strofy i końcowy ritornel). Popularna była też caccia, w której przy pomocy środków muzycznych ilustrowano sceny polowania (kanon jako odzwierciedlenie pogoni). W wykonaniu – podobnie jak we Francji – obok głosów wokalnych biorą udział instrumenty, ale z pewną przewagą elementu wokalnego.

Wzrost znaczenia pieśni i jeszcze większą obfitość jej rodzajów obserwujemy w muzyce epoki renesansu. Pieśni tworzą niemal wszyscy znaczący kompozytorzy tego czasu. Liryczne utwory do tekstów francuskich w znakomitych polifonicznych opracowaniach spotykamy m.in. u Guillaume Dufay'a i Johanneses Okeghema. Z uwagi na rozwój i propagowanie twórczości w językach narodowych powstają specyficzne odmiany lokalne, np. niemiecka pieśń tenorowa czy hiszpańskie villancico. Jednak najważniejsze przemiany obserwujemy nadal na gruncie pieśni francuskiej i włoskiej.

We Francji w pierwszej połowie XVI wieku pojawia się gatunek stosunkowo prostej pieśni zwrotkowej o zwykle pogodnej, żartobliwej tematyce, określanej dziś jako chanson paryska. Wielką popularność zyskuje też wówczas chanson ilustracyjna, której najwybitniejszym przedstawicielem był Clement Janequin, twórca m.in. takich pieśni-obrazów, jak „Śpiew ptaków”, „Krzyki Paryża” czy analizowana wcześniej w arkuszu egzaminacyjnym pod kątem efektów dźwiękonaśladowczych słynna „Bitwa”. Pieśń była też przedmiotem rozważań francuskich humanistów z kręgu Plejady czy Akademii Poezji i Muzyki, wykształcił się tu gatunek chanson metryzowanej na wzór antyczny, której głównym przedstawicielem był Claude le Jeune. W tym gatunku rytm muzyczny był uzależniony od metrycznej struktury wiersza. Omówione rodzaje chanson były zwykle 4-głosowe i przeznaczone głównie do wykonania wokalnego (nawet przy pojedynczej obsadzie głosów, jak można przekonać się na podstawie dzisiejszych fachowych nagrań tego gatunku). U schyłku XVI wieku pojawia się też pieśń solowa z towarzyszeniem lutni.

We Włoszech twórczość pieśniowa tego czasu obejmuje wiele rodzajów – od wczesnorenesansowych utworów tworzonych na zabawy karnawałowe po wyrafinowane w treści i formie późnorenesansowe madrygały. Na początku XVI wieku głównym typem pieśni była tzw. frottola, zwykle o budowie zwrotkowej i prostym opracowaniu muzycznym. Potem jej miejsce zajęły villanella, villotta i inne lokalne gatunki popularnych pieśni. W latach trzydziestych XVI wieku pojawiły się utwory określane jako madrygał (ale należy tu dodać, że nie były one powiązane z madrygałem uprawianym wcześniej w okresie trecenta). Gatunek ten bardzo szybko się rozwinął, zdobył popularność i naśladowców także poza granicami Włoch. Interesujące są przemiany, jakim uległ madrygał w stosunkowo krótkim czasie. W pierwszym okresie (np. w twórczości Constanza Festa) miał prostą budowę zbliżoną do frottoli. W drugim okresie rozwoju madrygału zwiększono ilość głosów i wprowadzono bardziej kunsztowne środki, jak np. technikę przeimitowania

(przykładem może być tu twórczość Cipriana de Rore czy Orlanda di Lasso). W okresie trzecim, pod koniec XVI wieku, madrygał stał się polem poszukiwań muzycznych środków wyrazu dla oddania ekspresji tekstu czy nawet pojedynczych słów (wprowadzano np. bogatą chromatykę, kontrasty fakturalne, rytmiczne, harmoniczne, stosowano muzyczne figury retoryczne). Do największych twórców późnego madrygału należą Gesualdo di Venosa i Claudio Monteverdi. Wykonanie tych utworów wymagało dobrze przygotowanych śpiewaków. Warto jeszcze dodać, że do madrygałów wybierano teksty o określonej treści (najczęściej erotyki) i były to poezje najwyższej próby (sięgano też do przeszłości, np. do dzieł Petrarcki).

Na przestrzeni dwóch omówionych epok historycznych gatunek pieśni podlegał wielu przemianom, zarówno w zakresie doboru środków kompozytorskich, jak i wykonawczych. Wynikało to z poszukiwania odpowiednich dla danego czasu muzycznych sposobów przekazania tekstu, by słowa i muzyka mogły się wzajemnie przenikać i uzupełniać. Bo według myśli Mendelssohna „... tylko pieśń może znaczyć to samo, może wzbudzić te same uczucia w jednej i drugiej osobie ...”.

CZEŚĆ III

ZADANIE ROZSZERZONEJ ODPOWIEDZI (20 punktów)

Zadanie 20. (20 pkt)

Ludzie często narzekają, że muzyka jest zbyt dwuznaczna, że to, co przychodzi na myśl, gdy się jej słucha, jest niejasne, podczas gdy wszyscy rozumieją słowa. Moim zdaniem jest dokładnie na odwrót... [słowa] również wydają się dwuznaczne i ulotne, tak łatwo zrozumieć je niewłaściwie w porównaniu z muzyką....te same słowa nie oznaczają nigdy tego samego dla różnych ludzi. Tylko pieśń może znaczyć to samo, może wzbudzić te same uczucia w jednej i w drugiej osobie, uczucia, których nie da się jednak wyrazić samymi słowami.

Felix Mendelssohn-Bartholdy: *Briefe*, Lipsk 1865

Napisz wypracowanie na jeden z niżej podanych tematów.

Temat nr 1

Przedstaw przemiany gatunku pieśni na przykładach twórczości kompozytorów dwóch dowolnie wybranych epok od średniowiecza do romantyzmu. Uwzględnij różnorodność jej rodzajów, obsady wykonawczej, faktury oraz treści.

W pracy wykorzystaj wyniki analizy przykładów muzycznych z II części arkusza oraz zamieszczony powyżej cytat.

Temat nr 2

Scharakteryzuj lirykę wokalną XIX wieku. Uwzględnij postulaty romantyzmu, które realizuje pieśń na głos z akompaniamentem oraz opisz wpływ pieśni na inne gatunki muzyczne.

W pracy wykorzystaj wyniki analizy przykładów muzycznych z II części arkusza oraz zamieszczony powyżej cytat.

Wybieram temat nr 2

Epoka romantyzmu to niezwykle czas, kiedy w krainie sztuki, muzyki, literatury i malarstwa zaczęło rządzić uczucie. Romantyczne idee wolności i twórczej roli jednostki znalazły ujście we wszystkich dziedzinach artystycznej działalności człowieka. Wspaniałe obrazy „Wolności wiodącej lud na barykady” Delacroix czy „Wędrowca nad mgłą” Friedricha stały się symbolami myśli romantycznej, w centrum której stał zbuntowany, samotny i niezrozumiany bohater. Muzyka jednak zajmowała wśród innych sztuk w XIX wieku miejsce szczególne. Traktowana była jako metajęzyk, który potrafi wyrazić to, czego słowa nie są w stanie oddać. Absolutnie idealnym wydawało się więc połączenie literatury

Wypełnia egzaminator!	Nr zadania	21.	22.	23.
	Maks. liczba pkt	3	2	20
	Uzyskana liczba pkt			

z muzyką, a gatunkiem, który spełniał ten romantyczny postulat, była pieśń. Tylko pieśń – jak napisał w swoim liście Mendelssohn – może znaczyć to samo, może wzbudzić te same uczucia w jednej i drugiej osobie, uczucia, których nie da się wyrazić samymi słowami. Dlatego właśnie pieśń stała się w pierwszej połowie XIX wieku gatunkiem najpopularniejszym i najsilniej wpływającym na inne rodzaje muzyki. Nawet symboliczne rozpoczęcie romantyzmu w muzyce w roku 1814/15 wiąże się z tzw. rokiem pieśni Schuberta, a szczególnie z jego pieśnią „Małgorzata przy kołowrotku”. Odtąd pieśń z towarzyszeniem fortepianu staje się podstawowym gatunkiem, skupiającym postulaty romantyzmu, takie jak subiektywizm, uczuciowość, nastrojowość, ludowość, fantastyka, baśniowość, metafizyka i elementy narodowe.

Ścisła zależność warstwy tekstowej i muzycznej, nierozzerwalne powiązanie muzyki ze znaczeniem i treścią słów to najistotniejsza cecha pieśni romantycznej. Muzyka miała podążać za tekstem, podkreślając nastrój i symbolikę słów. Dlatego – obok pieśni zwrotkowej czy zwrotkowo-wariacyjnej – bardzo popularna stała się pieśń przekomponowana, deklamacyjna i balladowa. Każdy z tych typów pieśni odnaleźć można w przebogatej, liczącej ponad 600 pozycji, twórczości pieśniarskiej Schuberta.

Chyba największą popularność spośród wszystkich utworów tego kompozytora zyskała prosta, trzyzwrotkowa pieśń „Pstrąg”. Reprezentuje ona typ zwrotkowo-wariacyjny. Pogodna, sielankowa narracja dwóch pierwszych zwrotek zmieniona jest w ostatnim fragmencie utworu poprzez wprowadzenie dysonansów, przekształceń harmoniczných, dynamiczných i fakturalnych. Wszystkie te środki mają służyć oddaniu dramatu schwytanego na wędkę pstrąga. Uczuciowość, nastrojowość nie tylko przejawia się w linii melodycznej głosu wokalnego, ale również w partii towarzyszącego instrumentu. W pieśni „Pstrąg” fortepian ilustruje szum i ruch wody, śpiew ptaków, ale także, poprzez zmianę motywu melodyczno-rytmicznego, nastrój niepokoju w ostatniej zwrotce.

Pieśń przekomponowana to chyba najliczniejsza grupa pieśni w twórczości kompozytorów XIX wieku. Polega ona na nieustannych modyfikacjach opracowania muzycznego tekstu, w zależności od jego treści i nastroju. Przekształcenia dotyczą zarówno partii wokalnej, jak i instrumentalnej. Przykładem pieśni tego typu jest „Małgorzata przy kołowrotku” Schuberta. Przed oczami dziewczyny pracującej przy kołowrotku przesuwały się zmienne obrazy związane z historią jej miłości. Sprzeczne uczucia, które targają duszą Małgorzaty pozostają w kontraście z monotonną, jednostajną czynnością przędzenia. W genialny sposób oddaje to muzyka Schuberta: miarowy, motoryczny akompaniament ilustrujący furkot kołowrotka i zmienna, niespokojna linia wokalna.

Dramatyczna, ale w zupełnie inny sposób, jest także deklamacyjna pieśń „Śmierć i dziewczyna”. Składa się ona z dwóch części, które odpowiadają skrajnie różnym obrazom odmalowanym przez muzykę. Pierwszy obraz to śmierć, smutna ale spokojna, która zbliża się do dziewczyny krokami marsza

żałobnego. Druga postać to umierająca, przerażona dziewczyna. Strach i protest dziewczyny oddany jest poprzez dramatyczną, recytacyjną partię wokalną i niespokojny, dynamiczny akompaniament.

Bardzo ważnym rodzajem pieśni w muzyce romantycznej jest także ballada. Łączy ona w sobie wątki epickie, liryczne i dramatyczne. Charakterystyczne jest dla niej nawiązanie do ballady ludowej. Sztandarowym przykładem ballady w twórczości Schuberta jest „Król Olszyn” do słów Goethego. W tak typowy dla romantyzmu sposób przenika się tutaj świat realny (pędzący na koniu jeździec wiozący śmiertelnie chore dziecko) i świat fantazji (wizje mającego w gorączce chłopca). W muzyce polskiej świetnym przykładem powiązania twórczości dwóch wielkich romantyków jest ballada „Czaty” Stanisława Moniuszki do słów Adama Mickiewicza. W „Czatach” muzyka nie tylko podkreśla zmienną narrację, fragmenty dramatyczne i liryczne (zmiana tempa, metrum, trybu itp.). Oddaje również wyraźnie komiczny, satyryczny charakter utworu.

Twórcy romantyczni często komponowali cykle pieśni. Na przykład w liryce wokalne Schuberta szczególne miejsce zajmują cykle pieśni: „Piękna młynarka” i „Podróż zimowa”. Obecny jest tu typowy dla romantyzmu temat samotnego wędrowca. Słynne cykle pieśni stworzyli też inni romantycy, m.in. Schumann – „Miłość poety”, „Miłość i życie kobiety”, „Mirty”, „Krąg pieśni” i Musorgski – „Z izby dziecięcej”, „Bez słońca”, „Pieśni i tańce śmierci”. W tym ostatnim cyklu można też dostrzec przejawy stylu narodowego, na przykład w postaci tanecznej stylizacji hopaka. Takie stylizacje bardzo często pojawiają się także w twórczości innych kompozytorów szkół narodowych, np. u Chopina, Moniuszki czy Czajkowskiego.

W drugiej połowie XIX wieku coraz większą rolę zaczęła odgrywać pieśń z towarzyszeniem orkiestry. Zastąpienie fortepianu dużym składem symfonicznym dawało możliwość zwiększenia walorów brzmieniowych i ekspresji utworów. Świetnym tego przykładem jest cykl „Cudowny róg chłopca” Mahlera. Cytaty pieśni z tego cyklu można odnaleźć także w jego wokalnie-instrumentalnych symfoniach.

Teksty wszystkich pieśni romantycznych dobierane były bardzo starannie z twórczości największych poetów XIX wieku: Heinego, Goethego, Eichendorffa, Puszkina i innych. Zdarzało się także, że kompozytor sam pisał słowa do swoich pieśni. Przykładem tego może być twórczość Musorgskiego.

Nastrojowość i uczuciowość liryki wokalne XIX wieku przejawia się głównie w kantylenowej linii melodycznej z wyraźnie zarysowanym, łagodnym przebiegiem melicznym. Ta cecha podjęta została przez inne gatunki romantyczne, a szczególnie przez lirykę instrumentalną, sonatę, symfonię i muzykę kameralną. Mendelssohn wskazał na ten bezpośredni związek miniatury instrumentalnej i wokalne, nazywając swój słynny cykl utworów fortepianowych „Pieśniami bez słów”. Niewielkie rozmiary, kantylenowy charakter linii melodycznej, budowa oparta na zasadzie kontrastu to tylko

niektóre ze wspólnych cech obu gatunków.

Łatwo również dostrzec związki muzyki kameralnej z pieśnią w twórczości Schuberta. Cytaty swoich pieśni wprowadził on na przykład do Kwintetu fortepianowego Pstrąg, Fantazji Wędrowiec czy Kwartetu d-moll (cytat pieśni „Śmierć i dziewczyna”). Kantylenowy charakter tematów w symfoniach Schuberta i Schumanna to także wpływ liryki wokalne.

Warto wspomnieć, że wybrane pieśni romantyczne były tworzywem dla wirtuozowskich transkrypcji fortepianowych. Mistrzem tego gatunku był Liszt, który sięgnął m.in. po pieśni Chopina.

Niezmiernie trudno w tak krótkim czasie wyczerpać w pełni temat dotyczący pieśni romantycznej i jej oddziaływania na inne gatunki XIX wieku. Można jednak udowodnić, że liryka wokalna skupiła w sobie najważniejsze tendencje szeroko rozumianej XIX-wiecznej sztuki. Stała się ulubionym gatunkiem muzykowania domowego i ważnym nośnikiem treści ideowych, estetycznych i narodowych.

BRUDNOPIS