

Miejsce  
na naklejkę  
z kodem szkoły

dysleksja

MHM-R1A1P-062

# EGZAMIN MATURALNY Z HISTORII MUZYKI

Arkusz II

## POZIOM ROZSZERZONY

Czas pracy 150 minut

ARKUSZ II

MAJ  
ROK 2006

### Instrukcja dla zdającego

1. Sprawdź, czy arkusz egzaminacyjny zawiera 11 stron, nuty i płytę z nagraniami. Ewentualny brak zgłoś przewodniczącemu zespołu nadzorującego egzamin.
2. Arkusz zawiera dwie części. Część pierwsza arkusza wymaga analizy przykładów muzycznych, a część druga napisania wypracowania na jeden z podanych tematów.
3. Czynności zaplanuj tak, aby możliwe było rozwiązanie zadań z obu części arkusza w ciągu 150 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.

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

*Życzymy powodzenia!*

Wypełnia zdający przed  
rozpoczęciem pracy

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

PESEL ZDAJĄCEGO

--	--	--

KOD  
ZDAJĄCEGO

## CZEŚĆ I

## ANALIZA PRZYKŁADÓW MUZYCZNYCH

Na podstawie nagrań i nut przeprowadź analizę pięciu przykładów, zgodnie z poleceniami w zadaniach nr 31- 36. Z treścią poleceń zapoznaj się **przed** przystąpieniem do przesłuchania nagrań. Ostatni, piąty przykład jest przeznaczony tylko do analizy słuchowej.

**Zadanie 31. (3 pkt)** 🎧

Przykład dźwiękowy i nutowy nr 1 prezentuje fragment pierwszej części jednego z koncertów J.S. Bacha. Po wysłuchaniu przykładu określ, jaki to rodzaj koncertu barokowego. Swoją odpowiedź uzasadnij, określając role poszczególnych grup instrumentów w utworze.

rodzaj koncertu: *concerto grosso*

role instrumentów typowe dla tego typu koncertu:

*concertino – trio koncertujące – skrzypce, flet I i flet II przeciwstawione jest dużemu*

*zespółowi (concerto, ripieno) smyczkowemu z basso continuo.*

*Ripieno jest silnie zredukowanym akompaniamentem w odcinkach solowych.*

**Zadanie 32. (5 pkt)** 🎧

Wysłuchaj przykładu dźwiękowego nr 2. Określ formę utworu oraz takty, w których po raz pierwszy pojawia się temat. Zaznacz w **nutach** kadencje wirtuozowskie. Podaj polskie tłumaczenie tytułu *Totentanz (Dance of Death, Danse Macabre)* i uzasadnij ten tytuł, odwołując się do cytowanej przez kompozytora melodii.

forma: *wariacje*

temat po raz pierwszy w taktach: *3 - 11*

znaczenie i uzasadnienie tytułu utworu:

*„Taniec śmierci” – tytuł uzasadnia dominująca w temacie i całym utworze sekwencja*

*żałobna „Dies irae”.*

*Typowe dla romantyzmu nawiązanie do średniowiecza.*

**Zadanie 33. (3 pkt) 🎧**

Po wysłuchaniu przykładu dźwiękowego nr 3 uzupełnij poniższe zdanie, podając nazwę elementu formy pierwszej części *Koncertu e-moll* F. Chopina. Wymień dwie cechy stylu wczesnego romantyzmu występujące w tym fragmencie.

Wysłuchany fragment pierwszej części *Koncertu e-moll* Chopina to ekspozycja orkiestry oraz początek ekspozycji solisty.

dwie cechy utworu typowe dla stylu wczesnego romantyzmu:

1. nadrzędność partii solisty, która jest utrzymana w stylu brillant

2. faktura homofoniczna z silnie wyeksponowaną liryczną melodyką

**Zadanie 34. (3 pkt) 🎧**

Wysłuchaj przykładu dźwiękowego nr 4 - fragmentu czwartej części *Koncertu B-dur* J. Brahmsa, a następnie porównaj go z uprzednio wysłuchanym przykładem nr 3 (*Koncert e-moll* Chopina).

A. Opisz rolę orkiestry w obydwu koncertach.

W koncercie Chopina orkiestra pełni funkcję drugoplanową, akompaniującą; forma budowana jest przede wszystkim w partii solisty, chociaż I cz. zaczyna się ekspozycją orkiestry.

W koncercie Brahmsa proporcje obu partii są wyrównane; partia orkiestry jest równie ważna w budowaniu formy i ekspresji, chociaż główny temat I cz. wprowadzony jest przez solistę. Nie występuje tu podwójna ekspozycja.

B. Na podstawie wiedzy pozazródłowej opisz różnicę w budowie cyklu sonatowego obu dzieł.

Koncert e-moll Chopina jest typowym dla klasycznego koncertu 3-częściowym cyklem sonatowym, zaś Koncert B-dur Brahmsa posiada 4 części, jak cykl sonatowy w symfoniach.

**Zadanie 35. (3 pkt)** 🎧

Na podstawie utworów J. Brahmsa i F. Liszta (przykład dźwiękowy oraz nutowy nr 4 i nr 2) wyjaśnij, na czym polega symfonizacja romantycznych form koncertujących. W tym celu wymień trzy cechy utworów wskazujące na tę symfonizację.

*1. Zwiększenie roli orkiestry – zmiana roli z akompaniującej na równorzędną.*

*2. Symfoniczne traktowanie partii fortepianu (nowy rodzaj bogatej faktury fortepianowej o potężnym brzmieniu i szerokiej skali).*

*3. Instrument solowy traktowany jak jeden z instrumentów orkiestry.*

**Zadanie 36. (3 pkt)** 🎧

W przykładzie dźwiękowym nr 5 zamieszczono fragment koncertu Marcina Mielczewskiego. Utwór ten różni się od dzieł z poprzednich przykładów tego arkusza funkcją i obsadą wykonawczą. Określ rodzaj tego koncertu i jego funkcję. Opisz, na czym polega technika koncertująca zastosowana tu przez Mielczewskiego.

rodzaj koncertu: *koncert wokalny*

funkcja koncertu: *religijna*

technika koncertująca:

*współzawodniczenie głosu solowego z zespołem instrumentalnym oraz przeciwstawianie sobie różnych grup instrumentów w ramach orkiestry*

## CZEŚĆ II

### ZADANIE ROZSZERZONEJ ODPOWIEDZI

#### Zadanie 37. (30 pkt)

Napisz wypracowanie na jeden z niżej podanych tematów

Temat nr 1: **Przedstaw powstanie i rozwój koncertu instrumentalnego w epoce baroku.**  
W pracy uwzględnij analizę przykładów muzycznych z Części I arkusza oraz zamieszczony niżej cytat.

*Na koniec Vivaldi zagrał solo bez akompaniamentu - wspaniale, potem dodał fantazję - kadencję - która mnie wprost oszołomiła, gdyż wydaje się niemożliwością, by w ogóle można tak grać. Dochodził palcami do podstawka za ledwie na szerokość słomki, tak że smyczek nie miał miejsca i to na wszystkich czterech strunach z nieprawdopodobną szybkością.*

J.F. Uffenbach *Dzienniki*

Temat nr 2: **Przedstaw przemiany koncertu i form koncertujących w klasycyzmie i w XIX wieku.**

W pracy uwzględnij wnioski z analizy przykładów muzycznych w Części I arkusza oraz zamieszczone niżej cytaty.

*Są pośrodku między tym, co za trudne, i tym, co za łatwe - są bardzo błyskotliwe - przyjemne dla ucha - naturalne, lecz nie puste; tu i tam mogą sprawiać satysfakcję tylko znawcom, jednakże i laicy muszą być zadowoleni, nie wiedząc nawet dlaczego...*

W. A. Mozart o własnych koncertach fortepianowych w *Liście do ojca* z 28.II.1782 r.

*Pozwolić królować instrumentowi solowemu nie wymagając abdykacji orkiestry, taki był zamiar, który Beethoven urzeczywistnił zwycięsko po raz pierwszy.*

H. Berlioz

*Nowym pomysłem musi odpowiadać nowa forma.*

F. Liszt

**Wybieram temat nr ....1...**

*Barok, XVII i pierwsza połowa XVIII wieku, jest pierwszą epoką w historii muzyki, która przyniosła rozkwit twórczości instrumentalnej. Wśród nowych gatunków i form komponowanych z przeznaczeniem do wykonania na instrumentach szczególne miejsce zajmuje koncert. Wykształcony w późnej fazie epoki, jest połączeniem najważniejszych zdobyczy baroku.*

*Źródłem koncertu instrumentalnego możemy szukać w renesansowej technice polichóralnej, która powstała i rozwinęła się w szkole weneckiej. Łączenie i przeciwstawianie, współzawodniczenie odcinków utworu o różnym brzmieniu jest podstawą techniki koncertującej i stile concertato. Technika koncertująca pojawiła się w latach 80. XVI wieku w motetach i madrygalach. Nazwa „concerto” stała się modna i używana w odniesieniu do zespołu instrumentalnego lub do form komponowanych techniką concertato. Po raz pierwszy spotykamy ją w tytułach zbiorów zawierających religijne kompozycje wokально-instrumentalne. Są to opublikowane na przełomie XVI i XVII wieku „Concerti ecclesiastici” G. Gabrielelego, L. Viadany i A. Banchieriego.*

*W pierwszych latach XVII wieku, wraz z rozwojem „seconda prattica” i „stile moderno”, rozwojem monodii akompaniowanej i praktyki basso continuo, kompozytorzy baroku dostrzegli odmienne od głosu ludzkiego możliwości wykonawcze instrumentów. Nastąpiło zróżnicowanie faktury wokalnej i instrumentalnej. Dzięki różnorodności środków wykonawczych kontrast odcinków wokalnych, instrumentalnych i wokально-instrumentalnych stał się czytelny i doskonale służył realizacji naczelnej tezy estetycznej baroku, która głosiła, że „słowo jest panem harmonii”. Od muzyki wymagano, by oddawała treść i emocje („afekty”) tekstu. Założenia te realizowano w motetach koncertujących, madrygalach koncertujących (C. Monteverdi) oraz w koncertach religijnych. Przykładem tej ostatniej formy jest „Deus in nomine Tuo” Marcina Mielczewskiego (dialog głosu solowego z koncertującym fagotem i zespołem instrumentalnym), koncerty religijne Heinricha Schütza, a wcześniej „Offertoria et Communiones” Mikołaja Zieleńskiego. Twórczość tych kompozytorów dowodzi, że technika i forma koncertująca rozprzestrzeniła się w Europie, przede wszystkim za sprawą bezpośrednich uczniów G. Gabrielelego i C. Monteverdiego. W Wenecji technika koncertująca przeniesiona została na grunt zespołowej, instrumentalnej canzony. Wielochórowe kompozycje instrumentalne realizują zasadę współzawodniczenia przez naprzemienną brzmień np. grup instrumentów dętych i smyczkowych, dodatkowo różniących się rejestrami (np. „Sonata pian e forte” Gabrielelego).*

*Druga połowa XVII wieku przyniosła ugruntowanie nowej tonalności dur-moll, faktury homofonicznej wykształconej w muzyce dramatycznej, odrębność stylu wokálního i instrumentalnego oraz śpiewny styl bel canto weneckiej opery solowej. Doskonale instrumenty lutnicze (viole i przede wszystkim skrzypce) tworzone przez rody Stradivarich, Guarnerich i Amaticch oraz coraz sprawniejsze instrumenty dęte (oboje, flety, fagoty) i klawiszowe (organy, klawesyn) gotowe były do realizacji wyszukanych pomysłów artystycznych, bez współdziałania z tekstem. Następujące po sobie odcinki solo i tutti zastępowały dramatyczną fabułę i dialog postaci. Przeciwstawienie melodii basu i sopranu, podział instrumentów utrwalony w operze i kantacie na ornamentalne i fundamentalne dały „ramy organizacyjne” nieustabilizowanym jeszcze formom muzyki instrumentalnej opartym na stylu concerto.*

*Pierwsze, samodzielne koncerty instrumentalne stworzyli kompozytorzy związani ze szkołą wenecką i szkołą bolońską – G. Torelli i A. Corelli. Po prawie stu latach od powstania pierwszych wokalnych koncertów religijnych, opublikowane zostaną zbiory koncertów instrumentalnych. Wzorcem nowego gatunku jest 12 Concerti grossi op. 8 Corellego, wydane w 1714 r. Ustalają one technikę koncertującą typową dla włoskiego*

*concerto grosso*. Polega ona na współzawodniczeniu grupy solistów (*concertino*) z grupą *concerto* (*ripieno*, *tutti*). *Concertino* u Corellego stanowi trio smyczkowe – skrzypce I i II oraz wiolonczela, *concerto* to zespół instrumentów smyczkowych z *basso continuo* realizowanym przez cembalo i wiolonczelę (*gambę*) lub organy i *gambę*. Forma wczesnych *concerti grossi* jest nieustalona, wieloczęściowa, wzorowana na 5- lub 4- częściowej budowie sonaty *da chiesa*, z następstwem części kontrastujących tempem, charakterem i fakturą. Układ: wolna – szybka - wolna – (wolna) – szybka posiada polifoniczne (imitacyjne) *allegro*, akordowe, majestatyczne *largo* lub *grave* jako część pierwszą oraz liryczne, homofoniczne, w stylu *bel canto* *adagio*, umieszczone w środku cyklu. Kolejne części na ogół utrzymane są w jednej tonacji. Współzawodniczenie *solo* i *tutti* realizowane jest krótkimi odcinkami o wspólnej lub podobnej motywie.

W początkach XVIII wieku *concerto grosso* znane jest w krajach ościennych. Niemcy i Francuzi wnoszą własny wkład w postaci *concertina* złożonego z instrumentów dętych (oboje i fagot) czy mieszanego składu koncertującego *trio* lub kwartetu. Przykładem jest II Koncert brandenburski F-dur J.S. Bacha, w którym *concertino* stanowią skrzypce, flet, obój i trąbka *clarino* przeciwstawione smyczkowemu *concerto*.

„Koncerty brandenburskie” Bacha są syntezą form i sposobów koncertowania stworzonych w barokowym *concerto grosso*. Koncerty I i III nawiązują do wczesnobarokowej, wielochórowej *canzony* (I F-dur: dwa chóry, w pierwszym - 2 rogi i skrzypce, w drugim - 3 oboje i fagot; III G-dur: trzy dialogujące *trio* smyczkowe). Koncert II i V, zbudowane w ustalonej przez Vivaldiego trzyczęściowej formie, ewoluują w stronę koncertu solowego, gdzie w V Koncercie podwójna rola klawesynu – *concertino* i wirtuozowskie *solo*, pozwala go określić mianem pierwszego koncertu na klawesyn i orkiestrę.

Koncert IV, z trzema koncertującymi (2 flety i skrzypce) jest typowym przykładem *concerto grosso*, utrzymanym w późnobarokowej, trzyczęściowej formie. W początkowym *Allegro* dialog grup *concertino* i *concerto* prowadzony jest krótkimi, 12- taktowymi odcinkami. Charakterystyczne cechy techniki to: redukcja roli zespołu w odcinkach solowych do harmonicznego-rytmicznego akompaniamentu (np. takty 25-36), równorzędna rola wszystkich instrumentów w odcinkach *tutti* (takty 37-56), polifoniczny dialog solistów w ramach *concertino* (takty 1-9), eksponowanie solowych skrzypiec silniej niż pozostałych instrumentów *concertina* (takty 91-124). VI Koncert B-dur nawiązuje stylem koncertowym do stworzonego przez Torellego *concerto ripieno*, orkiestrowego, bez wyraźnie wyodrębnionej grupy *concertina*. Zasada współzawodniczenia prowadzona jest tu w ramach zespołu o stałym składzie.

Podobnie realizowane jest koncertowanie w 12 *concerti grossi* op.6 J.F. Haendla, który koncertom solowym i zespołowym daje także formę łączącą uwerturę francuską z następującymi po niej częściami tanecznymi (*concerto da camera*).

Oba rodzaje koncertu zespołowego (*grosso* i *ripieno*) tworzył też A. Vivaldi, autor około 500 koncertów instrumentalnych. Większość z nich (ponad 300) to koncerty solowe, przeznaczone na jeden instrument melodyczny i smyczkowe *tutti* z *basso continuo*. Słusznie więc Vivaldiego uznaje się za twórcę koncertu solowego, przede wszystkim skrzypcowego. Wykształcił się on po 1710 r. z *concerto grosso*, w którym jedne skrzypce spośród koncertującego *trio* lub kwartetu otrzymują dominującą rolę. Przykładem są „Pory roku”, koncerty określane jako *semi-solo*. Cykl ten jest także ważny ze względu na realizację programu poetyckiego. Każdy koncert współgra z sonetem poświęconym odpowiedniej porze roku. Vivaldi zainicjował rozwój orkiestrowej muzyki programowej. Różnorodne środki onomatopieczne jak śpiew ptaków (koncert fletowy „Szczygieł”), odgłosy burzy („Pory roku” i „Burza morską”), czy polowania („Pory roku” i „La caccia”) wpłynęły na rozwój kolorystyki instrumentalnej i przyczyniły się do wprowadzenia popisowych, wirtuozowskich partii. Zgodnie ze świadectwem współczesnych stworzył wirtuozowską kadencję *senza basso*:

„Na koniec Vivaldi zagrał solo bez akompaniamentu (...) potem dał fantazję – kadencję, która mnie wprost oszłomiła”. Powielenie kilkaset razy formy opartej na tej samej technice doprowadziło do jej krystalizacji. Wzorzec zaczerpnął Vivaldi z włoskiej sinfoni operowej oraz koncertów Torellego i przekształcił go w cykl 3 częściowy: Allegro – Adagio – Allegro. Część pierwsza i trzecia mają budowę refrenową, rondową. Ritornele realizowane tutti przeplatane są solowymi kupletami lub dłuższymi epizodami. Często występuje konstrukcja lukowa, gdzie po centralnym epizodzie, w lustrzanym odbiciu, wracają kuplety początkowe. Trzecia część, podobnie jak w sonacie, może mieć fakturę imitacyjną i taneczny rytm. Środkowe adagio przybiera zróżnicowane rozmiary i formy – od kilku taktów (być może przeznaczonych do improwizacyjnego rozwinięcia) do rozbudowanych ustępów o budowie da capo. Zawsze II część kontrastuje z I i III charakterem i fakturą (homofonia) oraz brzmieniem zredukowanej do b.c. orkiestry.

Vivaldi tworzył koncerty solowe, podwójne, potrójne, poczwórne (Koncert h-moll na 4 skrzypiec, przerobiony przez Bacha na Koncert a-moll na 4 fortepiany). Jako instrumenty solowe wprowadził wszystkie używane w tym czasie instrumenty, z wyjątkiem klawesynu i organów. Koncert klawesynowy jest dziełem Bacha, a organowy Haendla (np. 6 koncertów op.7).

Formę koncertu solowego przejęła od Vivaldiego nie tylko większość kompozytorów okresu późnego baroku, ale także twórcy kolejnej epoki. Połączenie homofonii i polifonii, stylu bel canto ze stylem koncertującym, prostej harmoniki z kunsztownymi zdobieniami, brzmienia zespołu z popisową partią solisty pozwoliło stworzyć Vivaldiemu jeden z najpopularniejszych gatunków muzyki i jedną z najtrwalszych form cyklicznych.



## Wybieram temat nr ....2...

Koncert jako gatunek muzyczny wykształcił się w epoce baroku, a wszystkie jego postaci i formy zostały stworzone w twórczości kompozytorów trzech epok – baroku, klasycyzmu i romantyzmu. Kolejne generacje twórców XX wieku poza językiem dźwiękowym nie wniosły nic nowego, nie rozwinęły gatunku, przeciwnie – czerpały i czerpią wzorce z koncertu minionych epok. Koncert instrumentalny wykreowany w bogatej różnorodności przez Corellego, Vivaldiego i Bacha, skryształizowany w swoisty monolit przez klasyków wiedeńskich, w XIX wieku powrócił do zarzuconych przez klasyków barokowych idei, rozwinął się z niespotykanym wcześniej rozmachem i osiągnął apogeum (kres?) w twórczości Johannes Brahmsa. Gatunek do dzisiejszego dnia zachował żywotność, a źródłem jego popularności jest jego cecha konstytutywna – popis solisty. Rodzaj partii solowej, jej relacja z orkiestrowym tutti, stopień wirtuozerii, wybór instrumentu solowego, skład orkiestry i ukształtowanie formy stanowią elementy zmienne, przekształcone w XVIII i XIX wieku. Cechą stałą jest nadrzędna idea kontrastu i współzawodniczenia partii solowej z zespołem orkiestrowym.

Technika koncertująca przeniesiona na grunt instrumentalnej i polichóralnej canzony przygotowała powstanie na przelomie wieku XVII i XVIII form takich jak: concerto grosso (A. Corelli), koncert orkiestrowy (concerto ripieno) i koncert solowy (A. Vivaldi). Pierwsza połowa XVIII wieku, późny barok, okres twórczości Vivaldiego, Bacha i Haendla, przyniósł wykształcenie się czysto instrumentalnego stylu concerto i ustalenie cyklicznej, trzyczęściowej formy, opartej na kontraście tempa, charakteru wyrazowego, tonacji, faktury i brzmienia. Skrajne, szybkie części (pierwsza i trzecia), radosne lub dramatyczne, posiadają formę rondową, gdzie w ritornelach wykorzystane jest brzmienie pełnego zespołu, któremu w epizodach (kupletach) przeciwstawiane są obszerne partie solowe, niekiedy nacechowane elementem wirtuozowskim. Środkowe adagio kontrastuje z nimi lirycznym charakterem kantylenowej melodii, homofonią, tonacją (najczęściej paralelną), uboższym brzmieniem (orkiestra zredukowana do b.c.) oraz brakiem żywego dialogu solisty z zespołem, tak typowego dla form ritornelowych. Znamienne jest, że te wykształcone przez Vivaldiego zasady budowy, zostały niemal w całości zachowane jako ramy konstrukcyjne koncertu wszystkich kolejnych epok. „Rudemu księdzu” zawdzięczamy także wprowadzenie do koncertu elementów ilustracyjności (np. w koncercie fletowym „Il gardellino”) oraz programowości (np. „Le Quattro Stagioni”), które z kolei wpłynęły na popisowy charakter partii solowych – „na koniec Vivaldi zagrał solo, bez akompaniamentu, potem dał fantazję i kadencję (...).”

W baroku, mimo jednoznacznej dominacji skrzypiec, koncerty pisano na niemal wszystkie instrumenty używane w tej epoce. Solistom towarzyszył zespół smyczkowy z basso continuo.

Kompozytorzy drugiej połowy XVIII wieku radykalnie ograniczyli zarówno bogactwo instrumentów solowych, jak i różnorodność typów i form koncertu barokowego. W klasycyzmie zanika concerto grosso i concerto ripieno, forma suitowa i forma da chiesa. Nielicznie reprezentowane są koncerty podwójne i potrójne (np. Mozart – Koncert na skrzypce i altówkę, Beethoven – Koncert potrójny na fortepian, skrzypce i wiolonczelę). Rola instrumentu solowego powierzana jest niemal wyłącznie fortepianowi i skrzypcom, które usuwają w cień inne instrumenty. W przeciwieństwie do romantyzmu, klasycy nieliczne koncerty piszą jeszcze na popularne do niedawna flet, fagot i róg (Mozart), obój i trąbkę (J. Haydn), czy także na instrumenty nowe w tym czasie (klarnet, kontrabas – J.V. Stamitz). Zmienia się także skład orkiestry – zanika partia b.c. i cembalo, wprowadzone są instrumenty dęte – obój, flet, fagot, róg. Dominuje koncert solowy, który zachowuje trzyczęściową formę z właściwym jej kontrastem agogicznym, wyrazowym i brzmieniowym (z redukcją obsady w powolnej części środkowej). Klasycy wiedeńscy, zgodnie ze stylem i estetyką epoki,

rezygnują w koncercie z elementu ilustracyjnego i programowego, zmieniają budowę kolejnych części cyklu (cz. I – forma sonatowa z podwójną ekspozycją, orkiestry i solisty oraz improwizowaną kadencją między reprzyzą a kodą; cz. II – adagio, forma  $a - b - a_1$  lub wariacyjna; cz. III - rondo, często z elementami rytmów tanecznych i wirtuozowskim popisem w ostatnim epizodzie). Barokowa polifonia ustąpiła miejsca homofonii, a kontrast faktur zastąpiła silniejsza polaryzacja brzmienia solo i tutti, przy ilościowej dominacji partii solowych i towarzyszącej roli orkiestry. Partie solowe nie posiadają charakteru wirtuozowskiego, doskonale opisuje je sam Mozart: „są pośrodku między tym, co za trudne i tym, co za łatwe, są błyskotliwe, przyjemne dla ucha (...)”. Takie też są koncerty skrzypcowe i młodzieńcze koncerty fortepianowe Mozarta.

Dojrzała twórczość kompozytora (np. Koncert klarnetowy A-dur, Koncerty fortepianowe C-dur, d-moll i c-moll) przynosi zmiany symptomatyczne dla epoki romantyzmu – pogłębienie charakteru wyrazowego, swobodnie kształtowane środkowe „romanze”, popisowość partii solowej, zwiększenie składu i roli orkiestry, która z funkcji akompaniamentu wybiła się na pozycję partii równorzędnej, współtworzącej formę.

Proces zainicjowany przez Mozarta w XIX wieku rozwinął L. van Beethoven. W swoich 5 koncertach fortepianowych stworzył nowy typ koncertu symfonicznego. Rozmiarami równy symfoniom, pozwolił „królować instrumentowi solowemu nie wymagając abdykacji orkiestry”. Forma, budowana przez ścisłą współpracę wirtuozowsko, symfonicznie traktowanej partii fortepianu z pełnoobsadową orkiestrą (podwójny skład instrumentów dętych), zachowuje trzyczęściową dyspozycję. Centralną rolę pełni w niej część I, allegro sonatowe, w którym kompozytor rezygnuje z podwójnej ekspozycji i improwizowanej kadencji. Wprowadza też do koncertu ideę integracji cyklu, łącząc attacca część liryczną, powolną z brawurowym finałowym rondem (IV Koncert G-dur i V Koncert Es-dur). Beethoven, wprowadzając zmiany utorował drogę romantykom a jednocześnie w szczególny sposób powrócił do intensywności emocjonalnej i wirtuozerii solowych koncertów Vivaldiego.

Rodzaj koncertu stworzony przez Beethovena przejęli romantycy – F. Mendelssohn (Koncert skrzypcowy e-moll) i R. Schumann (Koncert fortepianowy a-moll, wiolonczelowy h-moll). Wnieśli do beethovenowskiej formy liryczną, pieśniową partię solisty, wolną od elementów brawury i popisu.

Przeciwieństwem tzw. „koncertu romantycznego” był rozwijający się równolegle, w pierwszej połowie XIX wiek, koncert w stylu brillant (błyskotliwy) reprezentowany twórczością licznych kompozytorów – wirtuozów (N. Paganini, C.M. Weber, J.N. Hummel, F. Chopin). Cechy stylu brillant dobrze ilustruje przytoczony w materiale źródłowym Koncert e-moll F. Chopina. Zestawienie w partii solowej fragmentów figuracyjnych, ornamentalnych, pasażowych (prezentujących biegłość pianisty) z odcinkami o śpiewnej, sentymentalno – lirycznej kantylenie zastępuje tu dialog solisty z orkiestrą, która sprowadzona jest do roli harmonicznego akompaniamentu. (Przykład nr 3, ekspozycja solisty, takty 139-154 kontra 155-174). Forma zachowuje cechy klasyczne, przedbeethovenowskie.

Artysta romantyczny swą odmienną, niezwykłą, moc nadprzyrodzoną (szatańską w przypadku Paganiniego) musiał udowadniać szerokiej, mieszczańskiej publiczności epatując ją wirtuozowskim, efektownym, często pustym popisem na publicznych występach w salonach i w wielkich salach koncertowych. Muzyk – wirtuoz jednego instrumentu, miał obowiązek improwizować i komponować. Stąd, obok koncertów, pojawiły się jednoustępowe utwory na instrument solo z towarzyszeniem orkiestry. Otrzymywały różną postać: tematu z wariacjami (np. Wariacja „La ci darem la mano” Chopina) rondo koncertowego, stylizowanych tańców (np. Rondo à la Krakowiak Chopina) lub w drugiej połowie stulecia, zgodnie z romantycznym postulatem syntezy sztuk, zbliżyły się do programowego poematu symfonicznego. Przykładem połączenia, syntezy, romantycznej fascynacji średniowieczem, światem nadprzyrodzonym (tu – śmiercią) i fascynacji wirtuozerią jest „Totentanz” Liszta.

Średniowieczna sekwencja żałobna „Dies irae” jako materiał tematyczny utworu, środki pianistyczne i kolorystyka rozbudowanej orkiestry służą ilustracji pozamuzycznej treści. To samo robił w XVIII w. Vivaldi w „Porach roku” i w „Burzy morskiej”.

Lisztowski postulat „nowym pomysłem musi odpowiadać nowa forma” realizowany był nie tylko w „poematkach koncertowych”, ale także w samym koncercie. Zmiany realizowane są w dwojaki sposób, przez integrację cyklu (Liszt - I Koncert fortepianowy Es dur ma 4 części spójne attacca oraz motywem przewodnim; II Koncert fortepianowy A-dur to wieloodcinkowa forma jednoustępowa) lub przez rozbudowanie cyklu do ram czterech części właściwych symfonii. Przykładem takiej formy jest II Koncert fortepianowy B-dur Brahmsa, kontynuacja beethovenowskiej koncepcji koncertu symfonicznego, w którym partia fortepianu „wtopiona” jest w partię orkiestry. I część utworu otwiera wirtuozowskie, potężnie brzmiące solo fortepianu (wspólna ekspozycja solisty i orkiestry), do którego w kolejnych taktach (takty 9-30) stopniowo dołączają wszystkie instrumenty wielkiej orkiestry, zawłaszczając solistę (fortepian), jako jednego z członków wielobarwnego tutti (takty 45-74). Podobnie jak Beethoven, Brahms symfonizuje fakturę fortepianową (odległe rejestry, rozbudowane okrojenia i akordy) i tworzy nowy typ faktury solowo-orkiestrowej, w której zespół (symfoniczny) dominuje nad solistą. Jak w barokowym koncercie ripieno? Idea stylu concerto powróciła do idei stile concertato? Stały model formalny osiemnastowiecznego trzyczęściowego koncertu solowego „rozmięł się” na wiele postaci – jednoustępową, wieloodcinkową canzonę i czteroczęściowy cykl da chiesa?

Podobno „historia kołem się toczy” i - moim zdaniem - koncerty XX wieku potwierdzają tę maksymę. Liczne nawiązania klasyków XX wieku do barokowych concerti grossi i koncertu na orkiestrę, w drugiej połowie stulecia ewoluowały w kierunku bachowskiego, wirtuozowskiego koncertu klawesynowego (H.M. Górecki), a w ostatnim 20-leciu coraz więcej spotykamy nawiązań do koncertu klasyków wiedeńskich. Można twierdzić, że kompozytorzy XVIII wieku stworzyli ponadczasową technikę i formę muzyczną, która przez kolejnych 200 lat służyć będzie twórcom, wykonawcom i słuchaczom.

## **BRUDNOPIS**