

Muzyczne spojrzenie w przeszłość

Materiały:

- komputer z dostępem do internetu oraz projektor lub telewizor,
 - prezentacja w formacie pptx,
 - wydruki tabelki z punktu 7. scenariusza (wraz z elementami do wstawienia, zamieszczonymi poniżej),
 - polskie tłumaczenie tekstu średniowiecznej sekwencji *Dies irae* (np. Leopolda Staffa) – dostępne w Internecie,
 - przygotowane następujące linki z Kanonu Muzykoteeki:
- Carl Orff *Carmina burana*, [cz. I: O fortuna](#)
- Hector Berlioz [Symfonia fantastyczna](#), cz. I
- Benjamin Britten [Wariacje i fuga na temat Purcella](#)
- Józef Haydn [94. Symfonia G-dur „Niespodzianka”](#) cz. IV
- Sergiusz Prokofiew [Symfonia klasyczna](#) cz. IV
- nagrania (dostępne np. w internecie):
- *O fortuna*, cz. I jednogłosowego średniowiecznego zbioru *Carmina burana*,
- *Dies irae* (oryginalna średniowieczna sekwencja chorałowa),
- Henry Purcell *Suita Abdelazar* – cz. II *Rondeau*,
- Paweł Szymański *Pięć utworów na kwartet smyczkowy* cz. I (fragment dostępny na oficjalnej stronie wydawnictwa [Hyperion](#)),
- Sergiusz Prokofiew *Suita scytyjska* lub *II Koncert fortepianowy g-moll* lub *Wizje ulotne*.

Przebieg lekcji:

1. Muzyczne spojrzenie w przeszłość

- Lekcję zaczynamy od zaprezentowania uczniom dwóch pojęć SLAJD NR 1: muzyki współczesnej i muzyki dawnej, pytając następnie, czy umieliby wskazać granicę oddzielającą jedną od drugiej. Dyskusja. Prawdopodobnie wniosek będzie taki, że trudno to precyzyjnie ustalić i że pojęcia te są w gruncie rzeczy bardzo niejednoznaczne.
- Uświadamiamy uczniom, że obecnie dostęp do zasobów muzyki dawnej i nowej (bez względu na to, gdzie wyznaczylibyśmy dzielącą je granicę) jest równie łatwy. Czy zawsze tak było?
- Wyjaśniamy, że do XVIII w. wykonywano w zasadzie wyłącznie muzykę współczesną i zwykle utwory (z małymi wyjątkami) niedługo po prawykonaniu popadały w zapomnienie. W sztuce obowiązywała doktryna postępu, zgodnie z którą dzieła stworzone w nowoczesnym stylu miały być „lepsze” od tych dawniejszych. Wszystko zmieniło się w XIX w., kiedy zaczęto odkrywać zapomniane kompozycje sprzed wieków, wykonywać je i doceniać ich wartość. Początkowo w repertuarach orkiestr i zespołów wciąż dominowała muzyka nowa, zaś muzyka z przeszłości stanowiła raczej ciekawostkę, z czasem wykonywano jej coraz więcej i proporcje zaczęły się wyrównywać, a w końcu odwracać – obecnie (niestety) to dzieła współczesne stanowią ciekawostkę w programach koncertów, zaś codziennością są utwory z wieków minionych. Wszyscy mamy uszy pełne Bacha i Mozarta (jeśli ktoś ma wątpliwości, niech uważnie przyjrzy się dzwonom w swoim telefonie), w związku z tym nie powinno dziwić, że współcześni kompozytorzy – mimo iż na ogół starają się wymyślać takie brzmienia i konstrukcje dźwiękowe, jakich jeszcze nie było – czasami w swojej twórczości też odwołują się do muzyki dawnej. Można to zrobić na różne sposoby i dziś właśnie będziemy się im przyglądać.
- Uświadamiamy młodzieży, że praktyka wykorzystywania we własnej kompozycji utworów powstałych dawno temu nie funkcjonuje wyłącznie w muzyce klasycznej. Prosimy uczniów, by spróbowali przez chwilę pomyśleć, czy nie kojarzą czasem takich sytuacji z muzyki, której słuchają na co dzień. Jeśli jest im trudno, naprowadzamy ich na dwa

pojęcia: coveru i samplowania SLAJD NR 2. Próbuje wspólnie ustalić, w jaki sposób wykorzystuje się istniejące już kompozycje (choć liczące lat raczej kilka lub kilkadziesiąt niż kilkaset). W jednym i drugim przypadku prosimy uczniów o podanie znanych im przykładów, znajdujemy je w internecie i odsłuchujemy krótkie fragmenty.

2. Czy na pewno cover?

- Proponujemy teraz uczniom przeanalizowanie pewnego przypadku z muzyki klasycznej, który na pierwszy rzut oka wydaje się mieć cechy coveru – dwa dzieła (jedno z XIII w., drugie z XX) mają ten sam tytuł SLAJD NR 3 – *Carmina burana* – i w dodatku autor późniejszego jawnie przyznaje się do inspiracji tym pierwszym. Wyjaśnijmy, że średniowieczne *Carmina burana* to zbiór moralizatorskich, miłosnych i biesiadnych pieśni zapisanych w postaci jednogłosowej (czyli pojedynczych melodii bez akompaniamentu, który dogrywano, improwizując podczas śpiewania).
- Proponujemy uczniom wysłuchanie fragmentu średniowiecznego *Carmina burana* SLAJD NR 4 – prezentujemy im pieśń *O fortuna* (nagranie dostępne jest w internecie), prosząc, by podczas słuchania starali się zapamiętać melodię – komu się uda, niech dołączy do wykonawców w kolejnych zwrotkach, nucąc ją sobie. Jeśli w nagraniu słychać jakieś instrumenty, wyjaśniamy, że nie było ich w pierwotnym zapisie, ich partie wymyślili sami wykonawcy.
- Sprawdźmy w takim razie czy napisana w 1937 r. przez niemieckiego kompozytora Carla Orffa *Carmina burana* jest coverem XIII-wiecznej pieśni SLAJD NR 5. Przypomnijmy najpierw: cover jest rodzajem nowej aranżacji, czyli należałoby się liczyć z nowym opracowaniem warstwy instrumentalnej i różnych dźwięków towarzyszących, ale sama melodia powinna być rozpoznawalna. Czy będzie tak w tym przypadku? Prezentujemy uczniom pochodzące ze zbioru *Carmina burana* [nagranie pieśni O fortuna](#) Carla Orffa z zasobów Kanonu Muzykoteki (0'00 – 5'02).
- Prosimy uczniów o podzielenie się obserwacjami – oczywiście nie był to cover, zabrzmiała melodia inna niż w średniowiecznym oryginale. Właściwie wszystko było inne – z pewnością przy okazji zwrócili uwagę na potężną obsadę SLAJD NR 6. Wyjaśniamy, że kompozytor ze średniowiecznego zbioru zaczerpnął tylko teksty, zaś muzykę stworzył własną. Pytamy uczniów, czy słyszeli to po raz pierwszy w życiu – prawdopodobnie wielu z nich miało już wcześniej kontakt z tym utworem, wyjaśniamy więc, że cieszy się on ogromną popularnością i wielokrotnie wykorzystywany był w filmach i reklamach.

3. Cytat

- Przyjrzyjmy się teraz innej sytuacji. Punktem wyjścia będzie ponownie śpiew średniowieczny, tym razem fragment gregoriańskiej mszy żałobnej pt. *Dies irae* SLAJD NR 7. Przed wysłuchaniem sekwencji odcytujemy uczniom jej tekst w tłumaczeniu Leopolda Staffa (dostępny w internecie) i ustalimy, o czym on mówi, a następnie prezentujemy nagranie (dostępne w internecie) początkowych fragmentów *Dies irae*, powtarzając dodatkowo raz lub dwa pierwsze frazy, by się utrwaliły.
- Prosimy teraz uczniów o wyczerpującą uwagę – za chwilę zabrzmie muzyka z zupełnie innej epoki, ale z pewnością zauważymy coś szczególnego, trzeba się tylko pilnie wsłuchać. Prezentujemy fragment piątej części [Symfonii fantastycznej Berlioz](#) z Kanonu Muzykoteki (np. od 42'29, by wyprzedzić nieco pojawienie się sekwencji, do 44'30) i prosimy uczniów o wypowiedzi – czy coś zabrzmiało znajomo?
- Z pewnością zauważyli, że w orkiestrowej muzyce pojawiła się melodia średniowiecznej sekwencji *Dies irae*, wyjaśniamy więc krótko, czego właściwie słuchaliśmy – był to fragment XIX-wiecznej symfonii francuskiego kompozytora Hectora Berlioz SLAJD NR 8. Symfonia to zazwyczaj kilkuczęściowy utwór orkiestrowy, po co więc właściwie Berlioz zacytował tam fragment średniowiecznej mszy żałobnej? Czy uczniowie mają jakiś pomysł? Wyjaśniamy, że nie była to zwykła symfonia, lecz tzw. programowa (zresztą pierwsza tego gatunku), co znaczy, że kompozytor stworzył ją w oparciu o pewną historię, której miała być muzyczną ilustracją. Historia jest długa i zmatwana (i oczywiście bardzo romantyczna), w każdym razie w finałowej części jej główny bohater staje się świadkiem swego własnego pogrzebu w otoczeniu upiornych postaci SLAJD NR 9 – czy w tym momencie dostrzegamy już powiązanie między średniowiecznym *Dies irae* i treścią tej części symfonii Berlioz? Rozmawiamy o tym z uczniami.
- Cytat *Dies irae* ma więc znaczenie symboliczne. Melodia ta w ciągu kolejnych stuleci została jeszcze wielokrotnie wykorzystana w podobny lub zbliżony sposób, stając się w końcu muzycznym symbolem śmierci. Do tego wątku obiecujemy jeszcze dzisiaj powrócić.

4. Temat wariacji

- Czy melodia *Dies irae* w utworze Berlioz była taka sama jak w oryginale? Jeśli uczniowie nie za dobrze pamiętają, wracamy jeszcze raz do nagrania *Symfonii* (tym razem już od początku cytatu, tj. od 42'55). Jakie wnioski? Początek jest w zasadzie wiernym cytatem, ale w niektórych dalszych frazach pojawiają się drobne urozmaicenia rytmiczne

(43'26, 43'52, 43'56 itd.). Zwracamy uwagę, że są one niewielkie i w dalszym ciągu bez problemu możemy rozpoznać cytowaną melodię. Sprawdźmy, czy podobnie będzie w innej kompozycji.

- Tym razem punktem wyjścia będzie utwór barokowego twórcy angielskiego Henry'ego Purcella SLAJD NR 10. *Suita Abdelazar* to zbiór kompozycji napisanych pierwotnie jako muzyczna oprawa sztuki teatralnej autorstwa XVII-wiecznej pisarki angielskiej Aphry Behn. Drugą część *Suity* Purcella stanowi *Rondeau* – prezentujemy w tym momencie nagranie (dostępne w internecie; by podkreślić kontrast między brzmieniem tego samego utworu w wersji XVII- i XX-wiecznej, najlepiej wybrać któreś z dostępnych wykonań na instrumentach z epoki). Zaraz po nim niech zabrmi temat z [Wariacji na temat Purcella Benjamina Brittena](#) (korzystamy z zasobów Kanonu Muzykoteki). Wyjaśniamy uczniom, że odpowiedź na pytanie „Jakie instrumenty tu grają?” usłyszą podczas nagrania, niech więc się tylko zastanowią, czy są to te same, które słyszeliśmy przed chwilą, oraz czy w ogóle jest to ten sam utwór. SLAJD NR 11
- Jakie wnioski? Prawdopodobnie uczniowie zwrócili uwagę, że instrumentów jest tu więcej, brzmia potężniej i jakoś inaczej niż w pierwszym nagraniu (w tym momencie możemy krótko wspomnieć o różnicach między instrumentami XVII-wiecznymi i współczesnymi), natomiast sama muzyka (pomijając epizod perkusyjny) jest zasadniczo taka sama. Z pewnością więc do tego momentu drugi utwór można uznać za cover/aranżację pierwszego.
- Wyjaśniamy, że żyjący w XX wieku Benjamin Britten SLAJD NR 12 „pożyczył” utwór od Purcella (zmieniając mu nieco szatę brzmieniową) w określonym celu. Było nim skomponowanie wariacji SLAJD NR 13. Przypomnijmy, że słowo to pojawiło się w towarzyszącym muzyce komentarzu Piotra Orawskiego – czy na pewno wiemy, jakie jest jego znaczenie? Jeśli nie, wyjaśniamy – z wariacjami mamy do czynienia wtedy, gdy do wyjściowego utworu (zwanego wówczas tematem) wprowadza się jakieś zmiany, które mogą być niewielkie (jak było w kilku frazach *Dies irae* wykorzystanego przez Berliozę) – i wtedy wciąż pierwowzór można rozpoznać bez problemu, albo bardziej zaawansowane – wówczas trzeba się uważnie wsłuchiwać, by wychwycić pokrewieństwo z tematem SLAJD NR 14.
- Poznaliśmy na razie temat wariacji Brittena (przypomnijmy raz jeszcze: pożyczony od żyjącego trzysta lat wcześniej Purcella), natomiast teraz przyjrzymy się kilku wariacjom, które kompozytor zaplanował jako swoisty „przewodnik po orkiestrze” (taki jest zresztą oryginalny tytuł utworu), jako że „bohaterami” kolejnych wariacji są różne grupy instrumentów. Wsłuchajmy się w ich brzmienie, ale przede wszystkim starajmy się zwrócić uwagę, czy i do jakiego stopnia daje się w poszczególnych fragmentach rozpoznać temat Purcella – prosimy uczniów o robienie notatek podczas prezentacji dalszych fragmentów nagrania (na całość z pewnością nie starczy nam czasu, wybieramy więc kilka wariacji). Po wysłuchaniu pozwalamy uczniom podzielić się obserwacjami – z pewnością nie mieli łatwego zadania.
- Wyjaśniamy przy okazji, że technika wariacyjna (czyli różne sposoby modyfikowania tematu) istniała już w czasach Purcella, jednak wówczas nie sięgano po tematy z odległych epok, jak to zrobił Britten.

5. Stylizacja

- Na przykładach kompozycji Berliozę i Brittena obserwowaliśmy, w jaki sposób w nowej muzyce można wykorzystać dzieło z odległej przeszłości. Za chwilę zobaczymy, jak odniesienie do muzyki dawnej można uzyskać bez cytowania czy przerabiania konkretnego utworu. Czy domyślamy się, jak to można zrobić?
- Środek ten nosi nazwę stylizacji SLAJD NR 15 – czy słyszeliśmy już kiedyś to słowo? Wspólnymi siłami staramy się określić, czym jest stylizacja – chodzi oczywiście o wykorzystanie we własnym utworze elementów określonego stylu muzycznego, którym może być np. styl charakterystyczny dla jakiejś epoki. Takie upodobnienie może być subtelne, ale też bardzo dosłowne (mówimy wówczas o pastiszu).
- Proponujemy teraz uczniom zapoznanie się z jednym z najbardziej znanych przykładów stylizacji. *Symfonia klasyczna* Sergiusza Prokofiewa powstała w 1917 r. jako wyraz hołdu kompozytora dla Józefa Haydna SLAJD NR 16 tworzącego pod koniec XVIII w., czyli w epoce klasycyzmu, kiedy to pisano muzykę o pogodnych, wyrazistych melodiach i przejrzystej strukturze. Żeby mieć świadomość, do czego odnosi się dzieło Prokofiewa, posłuchajmy fragmentu jednej z symfonii Haydna – korzystając z zasobów Kanonu Muzykoteki Szkolnej prezentujemy uczniom (w całości lub we fragmencie) finałową część [94. Symfonii Haydna](#) (od 21'29). Dopiero w tym kontekście zabrmi finał [Symfonii klasycznej Sergiusza Prokofiewa](#) SLAJD NR 17 (w nagraniu z Kanonu Muzykoteki od 9'46) – czy uczniowie dostrzegli jakieś podobieństwo? Uświadamiamy uczniom, że taki styl w twórczości Prokofiewa był dla jego współczesnych szokiem, gdyż do tej pory kojarzyli go z muzyką brzmiącą zupełnie inaczej – korzystając z nagrań dostępnych np. w internecie, prezentujemy, przykładowo, początkowe fragmenty 1. lub 2. części *Suity scytyjskiej*, finał *II Koncertu fortepianowego*, *Wizję ulotną nr 15* lub dowolny inny przykład wczesnej – brutalistycznej twórczości Prokofiewa, po czym rozmawiamy o tym z uczniami – czym ta muzyka różniła się od *Symfonii klasycznej*?

6. Dekonstrukcja

- Na koniec proponujemy uczniom przyjrzenie się jeszcze jednemu sposobowi, w jaki niektórzy twórcy muzyki nowej próbują poradzić sobie z własną nieuleczalną fascynacją muzyką dawnych epok. Tym razem niczego nie wyjaśniamy zawczasu, prosimy tylko o uważne słuchanie i odpowiedź na pytanie: co się stało z tym, co na początku brzmi jak utwór z okresu baroku? SLAJD NR 18
- Prezentujemy uczniom fragment części pierwszej z [Pięciu utworów na kwartet smyczkowy Pawła Szymańskiego](#) i prosimy uczniów o odpowiedź na zadane wcześniej pytanie. Pozwalamy przedstawić im własne interpretacje tego, co usłyszeli (zachęcamy ich, żeby swoimi słowami próbowali to jakoś określić), następnie wyjaśniamy, że takie zjawisko nazywane bywa różnie – sam kompozytor SLAJD NR 19 preferuje określenie surkonwencjonalizm SLAJD NR 20, inni wolą słowo „dekonstrukcja” SLAJD NR 21.
- Czy w takim razie samplowanie można uznać za rodzaj dekonstrukcji? Dyskusja.

7. Podsumowanie i zadanie domowe

- Na koniec rozdajemy uczniom wydruki poniższej tabelki i prosimy o ich wypełnienie (pojęciami umieszczonymi poniżej) w celu utrwalenia nowo nabytej wiedzy (w niektórych przypadkach wykorzystanych środków może być więcej niż jeden):

	punkt wyjścia	wykorzystane środki
C. Orff <i>Carmina burana</i>		
H. Berlioz <i>Symfonia fantastyczna</i>		
B. Britten <i>Wariacje na temat Purcella</i>		
S. Prokofiew <i>Symfonia klasyczna</i>		
P. Szymański <i>Pięć utworów na kwartet smyczkowy</i>		

Punkt wyjścia: *Carmina burana* (pieśni średniowieczne), *Dies irae*, muzyka barokowa, muzyka Haydna, Purcell *Suita Abdelazar*

Wykorzystane środki: cytaty, dekonstrukcja, nowa aranżacja („cover”), stylizacja, technika wariacyjna, wykorzystanie samego tekstu.

- Sprawdzamy tabelki, w razie potrzeby wspólnie rozwiewamy wątpliwości.
 - Przedstawiamy uczniom trzy zadania domowe (do wyboru):
1. Jak wspomnieliśmy wcześniej, średniowieczna sekwencja *Dies irae* została wykorzystana nie tylko przez Berliozę, ale i przez wielu innych kompozytorów – należy znaleźć trzy inne przykłady (spotykamy je również w muzyce filmowej!) i (we fragmentach) zaprezentować klasie.
 2. Znaleźć inne przykłady dekonstrukcji (można pójść tropem Pawła Szymańskiego, ale niekoniecznie!) i zaprezentować jeden lub dwa.
 3. Dla wyjątkowo zainteresowanych tematem: dokonać własnej dekonstrukcji jakiegoś dzieła muzyki klasycznej za pomocą ogólnie dostępnego bezpłatnego sekwensera.