

**UZUPEŁNIA ZDAJĄCY**

KOD			PESEL																	

*miejsce  
na naklejkę*

**EGZAMIN MATURALNY  
Z HISTORII MUZYKI  
POZIOM ROZSZERZONY**


DATA: **13 maja 2015 r.**

GODZINA ROZPOCZĘCIA: **14:00**

CZAS PRACY: **180 minut**

LICZBA PUNKTÓW DO UZYSKANIA: **100**

**Instrukcja dla zdającego**

1. Sprawdź, czy arkusz egzaminacyjny zawiera 44 strony i płytę z nagraniami. Ewentualny brak zgłoś przewodniczącemu zespołu nadzorującego egzamin.
2. Arkusz zawiera 21 zadań. Do zadań nr 13–19 dołączone są przykłady dźwiękowe nagrane kolejno na płycie. Zadania te oznaczone są . Przed zapoznaniem się z przykładami dźwiękowymi przeczytaj uważnie treść poleceń.
3. Rozwiązania zadań zamieść w miejscu na to przeznaczonym.
4. Pisz czytelnie. Używaj długopisu/pióra tylko z czarnym tuszem/atramentem.
5. Nie używaj korektora, a błędne zapisy wyraźnie przekreśl.
6. Pamiętaj, że zapisy w brudnopisie nie będą oceniane.
7. Na tej stronie oraz na karcie odpowiedzi wpisz swój numer PESEL i przyklej naklejkę z kodem.
8. Nie wpisuj żadnych znaków w części przeznaczonej dla egzaminatora.



MHM-R1\_1P-152

**Zadanie 1. (0–4)**



**1.1.** Na ilustracji widoczny jest fragment mozaiki przedstawiający postać Orfeusza.  
**Podaj nazwę instrumentu, na którym gra Orfeusz.**

.....

**1.2.** Orfeusz swoją grą poruszał nie tylko ludzi i zwierzęta, ale nawet bogów.  
**Podaj nazwę antycznej teorii, według której muzyka ma moc oddziaływania na ludzką duszę.**

.....

**1.3.** Mit o Orfeuszu stał się źródłem inspiracji dla kompozytorów tworzących w różnych epokach.  
**Wymień dwa dzieła muzyczne, wraz z nazwiskami autorów, zainspirowane mitem o Orfeuszu, pochodzące z dwóch różnych epok historycznych.**

Nazwisko kompozytora	Tytuł dzieła

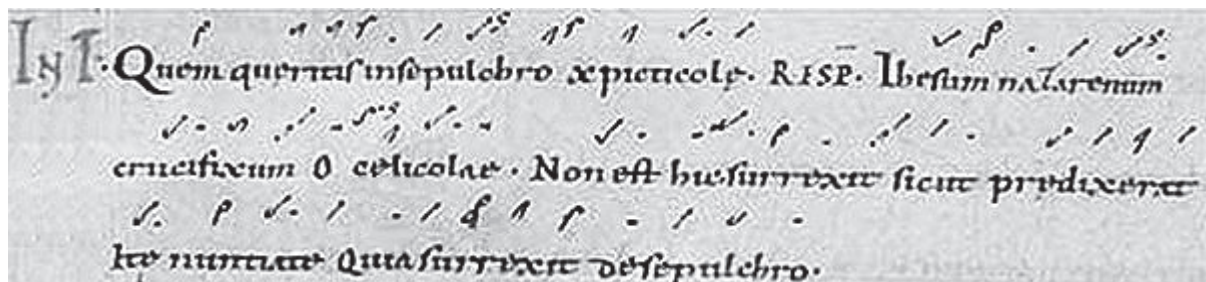
### Zadanie 2. (0–3)

Poniżej przedstawiono fragment średniowiecznego rękopisu zawierający trop *Quem quaeritis*, wykonywany w ramach introitu mszy wielkanocnej. Dialogowany tekst tego tropu (cytowany w przekładzie na język polski) opiera się na fragmencie Ewangelii o nawiedzeniu grobu Jezusa przez Marie:

*Aniol: Kogo szukacie w grobie?*

*Marie: Jezusa Nazareńskiego, ukrzyżowanego.*

*Aniol: Nie ma Go tu, zmartwychwstał.*



Uzupełnij trzy poniższe zdania.

Dialogowany trop *Quem quaeritis* był punktem wyjścia dla ..... liturgicznego.

Widoczny na ilustracji zapis melodii tego tropu sporządzono przy użyciu notacji .....

Niemal wszystkie powstałe w średniowieczu tropy usunięto z liturgii na mocy postanowień ..... w wieku .....

### Zadanie 3. (0–2)

**3.1.** W XV i XVI wieku powstały liczne msze zatytułowane *L’homme armé* (Człowiek zbrojny). Wyjaśnij, jaką informację o utworze zawiera tytuł „Missa *L’homme armé*”.

.....  
.....

**3.2.** Podkreśl nazwisko kompozytora, który posiada w swym dorobku twórczym mszę *L’homme armé*.

Guillaume de Machaut, Josquin des Prés, Leoninus, Mikołaj z Radomia, Claudio Monteverdi

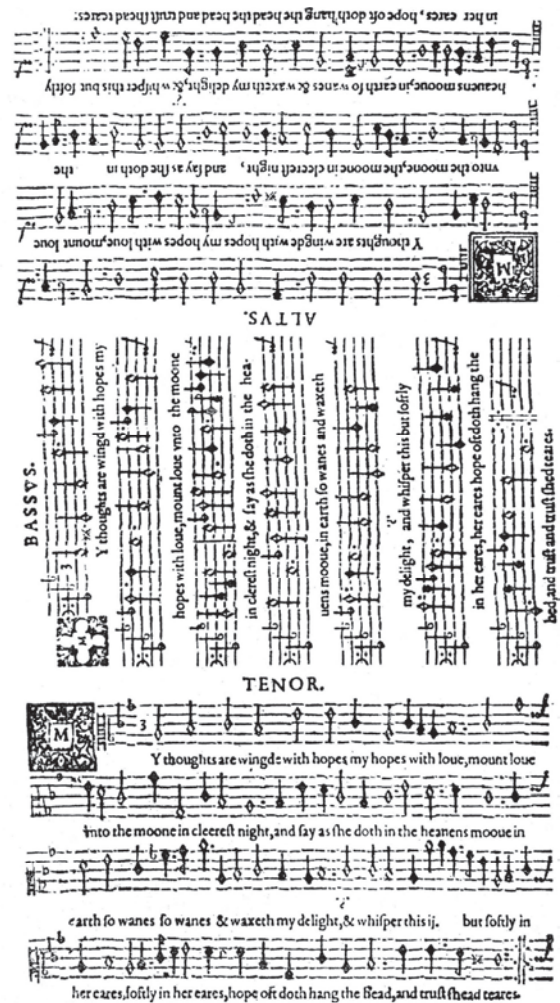
**Zadanie 4. (0–4)**

Ilustracja przedstawia zapis Ayre Johna Dowlanda, z którego korzystali wszyscy zasiadający wokół stołu wykonawcy. Jeden z nich nie tylko śpiewa, lecz także realizuje instrumentalny akompaniament.

III. CANTVS.



And you my thoughts that some mistrust do carry, If he for this, with cloudes do maske her eyes,  
 If for mistrust my mistrust do you blame, And make the heauens darke with her disdaine,  
 Say though you alter, yet you do not vary, With windie sighes disperse them in the skies,  
 As the dish change, and yet remaine the same: Or with thy teares dissolue them into raine,  
 Distrust doth enter hearts, but not infect, Thoughts, hopes, & loue returne to me no more,  
 And loue is sweetest fearefed with suspight. Till Cynthia shine as she hath done before.



BASSVS.  
 Y thoughts are wingde with hops my  
 hopes with loue, mount loue vnto the moone  
 in cleereft night, & say as she doth in the hea-  
 uens mooue, in earth fo wanes and wazeth  
 my delight, and whisper this but fofily  
 in her cares, her cares hope of doth hang the  
 head and truff and truff shed teares.

SALVO

TENOR.  
 Y thoughts are wingde: with hopes my hopes with loue, mount loue  
 vnto the moone in cleereft night, and say as she doth in the heauens mooue in  
 earth fo wanes fo wanes & wazeth my delight, & whisper this ij. but fofily in  
 her cares, fofily in her cares, hope off doth hang the head, and truff thead teares.

4.1. Podaj nazwę instrumentu, na którym gra osoba śpiewająca partię *cantus*.

.....

4.2. Podaj nazwy zastosowanych tu notacji: instrumentalnej i wokalne.

Notacja instrumentalna: .....

Notacja wokalna: .....

4.3. Podaj nazwę epoki, w której stosowano przedstawioną notację wokalną i instrumentalną.

.....

### Zadanie 5. (0–5)

Przykłady nutowe zawierają początkowe fragmenty dwóch utworów religijnych, skomponowanych w tej samej epoce, lecz zróżnicowanych pod względem stylistycznym.

**5.1. Pod każdym fragmentem podaj nazwę stylu, który reprezentuje ten utwór i uzasadnij swoją odpowiedź, wskazując dwa argumenty dotyczące obsady utworu i zastosowanych środków techniki kompozytorskiej.**

Przykład 1.

The musical score consists of ten staves. The vocal parts are Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The instrumental parts are Violino I, Violino II, Clarino I, Clarino II, and Basso continuo. The lyrics are: Soprano: Lae-ta-tus, lae-ta-tus, lae-ta-tus; Alto: Lae-ta-tus sum, lae-ta-tus sum, Lae-ta-tus; Tenor: Lae-ta-tus, lae-ta-tus, lae-ta-tus; Bass: Lae-ta-tus, lae-ta-tus, lae-ta-tus. The score is in common time (C) and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines.

Nazwa stylu: .....

Uzasadnienie (2 argumenty):

.....  
.....

Przykład 2.

The image shows a musical score for a piece titled 'Lacerta sum'. It consists of two systems of four staves each. The first system has a treble clef and a common time signature (C). The lyrics are: 'Lac - ta - - - - tus sum,' on the first staff; 'Lac - ta - - - - tus sum, lae - ta -' on the second staff; 'Lac - ta - - - - tus sum,' on the third staff; and 'Lac - ta - - - -' on the fourth staff. The second system starts with a measure rest marked '7'. The lyrics continue: 'lae - ta - - - - tus sum, lae -' on the first staff; '- - - - - tus sum,' on the second staff; 'lae - ta - - - - -' on the third staff; and '- - - - tus sum, Lac - ta - - -' on the fourth staff.

Nazwa stylu: .....

Uzasadnienie (2 argumenty):

.....  
.....

**5.2. Określ epokę, w której powstały oba utwory.**

.....

**Zadanie 6. (0–3)**

W baletach wystawianych w XVII wieku w pałacu królewskim w Wersalu, czynny udział brał cały dwór monarszy, łącznie z królem – zapalonym tancerzem. Poniżej przedstawiono scenę z baletu, w której francuski król wystąpił w stroju „Króla Słońce”.



**6.1. Podaj imię króla przedstawionego na ilustracji.**

.....

**6.2. Podaj nazwisko słynnego kompozytora, który pisał muzykę baletową i operową dla francuskiego dworu królewskiego w XVII wieku.**

.....

**6.3. Podaj nazwisko związanego w XVII w. z francuskim dworem królewskim słynnego komediopisarza, który był współtwórcą komedii baletowej.**

.....

**Zadanie 7. (0–2)**

Podaj nazwisko kompozytora i tytuł „monumentalnego dzieła”, o którym mowa w cytowanym tekście.

„W Londynie brał [...] udział w uroczystych obchodach ku czci Haendla, widział, że muzyka wielkiego rówieśnika Bacha stała się własnością tysięcy, że olbrzymie rzesze słuchaczy zachwycały się jego oratoriami. Te masowe festiwale muzyki Haendlowskiej jakże różniły się od koncertów, na których wobec garstki znawców i melomanów prezentował [...] dotychczas swoje utwory, komponowane na stanowisku nadwornego kompozytora Esterházyego w Eisenstadt [...]. Różnica była ogromna i tym większa podnieta do pójścia w ślady Haendla. Na szczytach mistrzostwa zapragnął [...] ukoronować swą twórczość dziełem monumentalnym, a zarazem przystępnym, przemawiającym do masowego odbiorcy.”

Nazwisko kompozytora: .....

Tytuł dzieła: .....

**Zadanie 8. (0–2)**

Przemiany klasycznych form cyklicznych w XIX wieku często związane były z ideą „jedności w różnorodności”, czyli scalenia wielkiej formy metodą motywicznego pokrewieństwa części cyklu. Przykłady realizacji tej idei znajdujemy m.in. w twórczości Ludwiga van Beethovena. **Wymień jeden z utworów Beethovena, w którym nastąpiło „scalenie” wielkiej formy i wyjaśnij, w jaki sposób ono zostało dokonane.**

Nazwa utworu: .....

Wyjaśnienie: .....

.....

.....

.....

**Zadanie 9. (0–2)**

W muzyce XIX wieku określenie „liryka” dotyczyło nie tylko utworów z poetyckim (lirycznym) tekstem, lecz zostało także przeniesione na grunt muzyki instrumentalnej.

**Wymień trzy nazwy nadawane wówczas miniaturom instrumentalnym o lirycznym charakterze.**

.....

.....

.....



**Zadanie 10. (0–4)**

**10.1.** Poniżej przedstawiono fragmenty trzech utworów Fryderyka Chopina, reprezentujące trzy różne tańce, obecne w jego twórczości.

**Rozpoznaj, który taniec reprezentuje każdy z przykładów nutowych, i podaj jego nazwę.**

Przykład 1.

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble. A 'cresc.' marking is present in the second measure of the first system. The second system continues the piece, with a '5' marking above a measure in the treble staff.

Nazwa tańca: .....

Przykład 2.

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It starts at measure 17. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment, while the treble staff has a melodic line with some chords. A '1' marking is present below the first measure. The second system continues from measure 25. It features a similar accompaniment style with various markings above the treble staff, including '2', '3', '4', '5', '6', 'bb', and '5'.

Nazwa tańca: .....

Przykład 3.

Vivo. M. M. ♩ = 60.

*f semplice*

*mezza voce*

*f*

*sotto voce*

red. \*

Nazwa tańca: .....

10.2. Podaj nazwisko innego kompozytora, w którego twórczości obecne są wszystkie trzy tańce przedstawione w powyższych przykładach.

.....

**Zadanie 11. (0–6)**

W tabeli wymieniono tytuły dzieł symfonicznych o charakterze programowym.

**11.1. Podaj nazwiska kompozytorów tych dzieł, przy każdym określ nazwę formy lub gatunku muzycznego, który reprezentuje.**

**11.2. Przyporządkuj każdemu z tych utworów jeden z wymienionych poniżej typów programu.**

Typy programu:

autobiograficzny

filozoficzny

literacki

malarski

historyczny

Tabela do zadania 11.

Tytuł dzieła	Nazwisko kompozytora	Forma lub gatunek	Typ programu
1. <i>Fantastyczna</i>			
2. <i>Szecherezada</i>			
3. <i>Rok 1812</i>			
4. <i>Stanisław i Anna Oświęcimowie</i>			

**11.3. Określ, które z wymienionych w tabeli dzieł powstało najpóźniej.**

.....

**Zadanie 12. (0–3)**

**12.1. Poniżej zamieszczono tytuły muzycznych traktatów teoretycznych oraz nazwiska autorów traktatów o muzyce.**

**Każdemu traktatowi (A.–E.) przyporządkuj nazwisko jego twórcy spośród niżej wymienionych nazwisk (1.–6.).**

<b>A.</b>	<i>Technika mojego języka muzycznego</i>
<b>B.</b>	<i>Ars nova</i>
<b>C.</b>	<i>Opera i dramat</i>
<b>D.</b>	<i>Traktat o harmonii</i>
<b>E.</b>	<i>Traktat o instrumentacji i orkiestracji</i>

<b>1.</b>	Richard Wagner
<b>2.</b>	Jean Philippe Rameau
<b>3.</b>	Hector Berlioz
<b>4.</b>	Olivier Messiaen
<b>5.</b>	Philippe de Vitry
<b>6.</b>	Henricus Glareanus

A. .... B. .... C. .... D. .... E. ....

**12.2. Uporządkuj traktaty chronologicznie. Jako pierwszy zapisz numer tego traktatu, który powstał chronologicznie najwcześniej.**

.....

W każdym z zadań 13.–20. przed przystąpieniem do analizy dołączonych przykładów dźwiękowych i nutowych zapoznaj się dokładnie z treścią poleceń.

**Zadanie 13. (0–3)** 🎧

Nagranie zawiera fragment utworu zatytułowanego *Ragtime (wohltemperiert)* Paula Hindemitha. Kompozytor w żartobliwy sposób przekształcił znane barokowe dzieło, łącząc je z elementami muzyki jazzowej.

**13.1. Podaj nazwę barokowej formy, której cechy Hindemith zachował w swoim utworze.**

.....

**13.2. Wymień jedną z cech ragtime’u, zawartą w prezentowanym fragmencie.**

.....

**13.3. Wyjaśnij, dlaczego w nazwie utworu pojawia się słowo *wohltemperiert*.**

.....

.....

**Zadanie 14. (0–2)** 🎧

Nagranie zawiera dwa fragmenty ścieżki dźwiękowej z filmu *Misja* w reżyserii Rolanda Joffého z muzyką Ennia Morriconego. Film przedstawia historię misji założonej przez jezuitów wśród Indian w połowie XVIII wieku, a muzyka w filmie posiada wymowę symboliczną. Pierwszy z nagranych fragmentów towarzyszy scenie, w której grający na oboju ojciec Gabriel „zasiewa” w sercach Indian ziarno wiary. Drugi fragment obrazuje, jak ono dojrzewa i staje się integralną częścią ich kultury.

**Porównaj oba fragmenty i wyjaśnij, w jaki sposób Morricone poprzez swoją muzykę oddaje proces przenikania się kultury indiańskiej z kulturą chrześcijańskiej Europy. W wyjaśnieniu przedstaw dwa różne argumenty.**

.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....

**Zadanie 15. (0–5) 🎧**

Trzecia część koncertu *L'autunno [Jesień]* Antonia Vivaldiego z cyklu *Le quattro stagioni [Cztery pory roku]* nosi tytuł *La caccia [Polowanie]*.

**Wysłuchaj nagrania tej części koncertu, śledząc partyturę zamieszczoną na stronach od 14. do 22.**

**15.1. Zaznacz w partyturze literą R początki wszystkich odcinków pełniących tu rolę ritornella.**

**15.2. Opisz budowę tej części koncertu oraz relację partii *violino principale* i zespołu (*tutti*).**

.....

.....

.....

.....

**15.3. W czterech miejscach partytury tej części kompozytor zamieścił wersy poetyckie, wyjęte z sonetu poprzedzającego koncert. Fragmenty sonetu zamieszczone nad taktami 76–77 i 82–85 mówią o zwierzynie, „*co umyka zaszczuta psów i rogów graniem*” [przekład Agnieszki Osieckiej]. **Wskaż dwa środki muzyczne zastosowane w tym odcinku (takty 76–96) przez kompozytora i wyjaśnij ich rolę w ilustrowaniu sytuacji opisanej w tym cytacie.****

1. ....

.....

2. ....

.....

LA CACCIA

I cacciator alla nov'alba à caccia Con corni, Schioppi, e canni escono fuore

Allegro

Violino principale

Violini I II

Viola

Bassi

7

VI. princ.

VI. I II

Vle

B.

14

VI. princ.

VI. I II

Vle

B.

21

VI. princ.

I

VI. II

Vle

B.

28

VI. princ.

I

VI. II

Vle

B.

36

VI. princ.

I

VI. II

Vle

B.

43

VI. princ.

I

VI.

II

Vle

B.

50

VI. princ.

B.

57

VI. princ.

B.

61

VI. princ.

B.



64

VI. princ.

VI. I

VI. II

Vle

B.

67

VI. princ.

VI. I

VI. II

Vle

B.

72

VI. princ.

VI. I

VI. II

Vle

B.

LA FIERA CHE FUGGE  
Fugge la belva, e seguono la traccia;

SCHIOPPI  
E CANI  
Già sbigottita,

78



VI. princ.

VI. I

VI. II

Vle

B.

e lassa al gran rumore De Schioppi e canni, ferita minaccia.

83



VI. princ.

VI. I

VI. II

Vle

B.

88



VI. princ.

VI. I

VI. II

Vle

B.

92

VI. princ.

VI. I

VI. II

Vle

B.

96

VI. princ.

VI. I

VI. II

Vle

B.

103

VI. princ.

VI. I

VI. II

Vle

B.

108

VI. princ.

VI. I

VI. II

Vle

B.

113

VI. princ.

VI. I

VI. II

Vle

B.

119

VI. princ.

VI. I

VI. II

Vle

B.

125

VI. princ.

I VI.

II VI.

Vle

B.

LA FIERA FUGGENDO MUORE  
Languida di fuggir, mà oppressa muore.

129

VI. princ.

I VI.

II VI.

Vle

B.

133

VI. princ.

I VI.

II VI.

Vle

B.

Tasto solo

138

VI. princ.

I

VI. II

Vle

B.

144

VI. princ.

I

VI. II

Vle

B.

151

VI. princ.

I

VI. II

Vle

B.

**Zadanie 16. (0–5) 🎧**

Przykłady muzyczne do tego zadania (nagrania i nuty) – to początkowe fragmenty dwóch koncertów skrzypcowych. (Uwaga! Przykłady dźwiękowe są dłuższe niż przedstawione fragmenty partytur).

**Po zapoznaniu się z przykładami wykonaj poniższe polecenia.**

**16.1.** Kompozytorami tych dzieł są Feliks Mendelssohn-Bartholdy i Mieczysław Karłowicz. **Przyporządkuj nazwiska kompozytorów do ich dzieł.**

Przykład 1. Kompozytor .....

Przykład 2. Kompozytor .....

**16.2.** **Opisz różnice w obsadzie orkiestry z przykładu 2. w stosunku do obsady orkiestry wykształconej w klasycyzmie.**

.....  
.....

**16.3.** **Wyjaśnij, w jaki sposób kształtowanie początków obu tych koncertów odbiega od normy stosowanej w koncercie okresu klasycyzmu.**

.....  
.....  
.....

**16.4.** **Opisz kształtowanie formy w partii solowej i partii orkiestry w obu przykładach.**

Przykład 1.

.....  
.....  
.....

Przykład 2.

.....  
.....  
.....

Przykład 1.

Allegro molto appassionato

Solo

Flauti

Oboi

Clarineti in A

Fagotti

Corni in E

Trombe in E

Timpani in E-H

Violino principale

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Contrabasso



Cl.  
Fg.  
Vl.pr.  
Vl.  
Vla.  
Vc.  
e Cb.

This system contains the first four measures of the score. The Clarinet (Cl.) and Bassoon (Fg.) parts are mostly rests, with some notes in the first measure. The Violin (Vl.) and Viola (Vla.) parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello and Double Bass (Vc. e Cb.) part has a simple bass line. The Violin part (Vl.pr.) has a melodic line with slurs and dynamics.

10  
Fl.  
Cl.  
Fg.  
Cor. (E)  
Timp.  
Vl.pr.  
Vl.  
Vla.  
Vc.  
e Cb.

This system contains measures 10 through 13. The Flute (Fl.) part has a melodic line starting in measure 10. The Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Cor Anglais (Cor. (E)) parts have sustained notes with dynamics. The Timpani (Timp.) part has a rhythmic pattern. The Violin (Vl.) and Viola (Vla.) parts continue their rhythmic pattern. The Violoncello and Double Bass (Vc. e Cb.) part has a simple bass line. The Violin part (Vl.pr.) has a melodic line with slurs and dynamics.

Fl. *p*

Fg. *p*

Vl. pr.

Vl. *get.*

Vla. *arco*

Vc. e Cb. *p*

20

Fl. *p*

Ob. *zu 2* *p* *cresc.* *f*

Cl. *zu 2* *cresc.* *f*

Fg. *cresc.* *f*

Cor. (E) *p* *f*

Timp. *f*

Vl. pr. *cresc.*

Vl. *cresc.*

Vla. *cresc.*

Vc. e Cb. *cresc.* *f*

Koniec przykładu 1.

Przykład 2.

Allegro moderato Op.8

The score is for a symphony orchestra, Op. 8, in the tempo of Allegro moderato. It consists of four measures of music. The key signature is two sharps (D major). The instruments and their parts are as follows:

- Flauti:** Flute I and II. Part I starts with a first ending bracket and a second ending bracket. Dynamics include *f* and *cresc.*
- Oboi:** Oboe I and II. Dynamics include *f* and *cresc.*
- Clarinetti in A:** Clarinet I and II. Dynamics include *f* and *cresc.*
- Fagotti:** Bassoon I and II. Dynamics include *f* and *cresc.*
- Corni in F:** Horn I, II, III, and IV. Dynamics include *f* and *cresc.*
- Trombe in F:** Trumpet I and II. Dynamics include *f* and *cresc.*
- Tromboni tenori:** Tenor Trombone I and II. Dynamics include *f* and *cresc.*
- Trombone basso e Tuba:** Bass Trombone and Tuba. Dynamics include *f* and *cresc.*
- Timpani in A, E:** Timpani. Dynamics include *f* and *cresc.*
- Violino principale:** Violin Principal. Dynamics include *f* and *cresc.*
- Violini:** Violin I and II. Dynamics include *f* and *cresc.*
- Viole:** Viola. Dynamics include *f* and *cresc.*
- Violoncelli:** Violoncello. Dynamics include *f* and *cresc.*
- Contrabassi:** Contrabass. Dynamics include *f* and *cresc.*

The image displays a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is written for various instruments, including Flutes (Fl. I, II), Oboes (Ob. I, II), Clarinets in A (Cl. in A I, II), Bassoon (Fg. I, II), Cor Anglais (Cr. in F I, II, III, IV), Trumpets in F (Trb. in F I, II), Trombones (Trbni ten. I, II), Trombone Bass and Tuba (Trbne basso e Tuba), Timpani (Timp), Violins (Vni I, II), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *p* (piano), and performance instructions like *(a 2)*. The music is written in a key signature of two sharps (D major or F# minor) and a 4/4 time signature. The score is divided into two systems, with a double bar line separating them. The first system covers measures 1 through 12, and the second system covers measures 13 through 24. The instruments are arranged in a standard orchestral layout, with strings at the bottom and woodwinds and brass at the top.

Koniec przykłądu 2.

**Zadanie 17. (0–6) 🎧**

Przykład dźwiękowy zawiera główny temat (refren) oraz jeden z epizodów (*Meno mosso*) z III części *III Koncertu skrzypcowego* Grażyny Bacewicz. Poniżej zapisano melodię tego tematu.



**17.1. Podkreśl nazwę skali, na której opiera się podany temat.**

Skala:      *molowa*      *calotonowa*      *dorycka*      *lidyjska*      *pentatonika*

**17.2. Podaj nazwę polskiego tańca narodowego, którego cechy posiada podany temat.**

.....

**17.3. Melodia wprowadzona w epizodzie (cytat oryginalnej melodii ludowej) wnosi kontrast w stosunku do refrenu.**

**Wskaż jedną cechę stanowiącą o tym kontraście.**

.....

**17.4. Bacewiczówna, niezrównana skrzypaczka, pisała koncerty skrzypcowe z myślą o sobie jako wykonawcy partii solowej.**

**Wymień dwa środki techniki skrzypcowej, decydujące o wirtuozowskim charakterze wysłuchanego fragmentu utworu.**

.....  
.....  
.....

**17.5. Podaj nazwę nurtu w muzyce XX wieku, którego cechą było nawiązywanie do tradycyjnych form i technik kompozytorskich.**

.....

**Zadanie 18. (0–4) 🗣**

W twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego ważną rolę odgrywała inspiracja religijna. Pierwiastek sacrum pojawił się także w *II Symfonii „Kopernikowskiej”*, upamiętniającej pięćsetną rocznicę urodzin Mikołaja Kopernika.

Zdaniem Bohdana Pocięja symfonia „ma wyraźne przesłanie religijne i symbolikę kosmiczno-teologiczną. Tej symbolice dźwiękowej, opartej na osi kontrastu: materia – duch, ciemny żywioł – jasna myśl, służą elementy, struktura, budowa, forma muzyki. [...] Tutaj [...] ścierają się dwa [...] światy dźwiękowe.”

**Na podstawie nagrań fragmentów dwóch części tej symfonii opisz cztery sposoby skontrastowania tych części, dające – wg Pocięja – wrażenie „zderzenia dwóch światów”.**

Sposób 1. ....  
.....  
.....

Sposób 2. ....  
.....  
.....

Sposób 3. ....  
.....  
.....

Sposób 4. ....  
.....  
.....

**Zadanie 19. (0–6) ♪**

Zapoznaj się z zapisem nutowym (zamieszczonym na s. 32.–35.) i nagraniem fragmentu utworu Góreckiego, zatytułowanego *Amen*, i wykonaj polecenia.

**19.1. Wymień trzy cechy, które łączą ten utwór z nurtem *minimal music*.**

1. ....  
.....  
.....
2. ....  
.....  
.....
3. ....  
.....  
.....

**19.2. Przedstaw trzy sposoby, przy pomocy których kompozytor stopniuje napięcie wyrazowe i osiąga kulminację w przedstawionym fragmencie utworu.**

1. ....  
.....  
.....
2. ....  
.....  
.....
3. ....  
.....  
.....





S. ME — N A

A.

T. ME — N A

B.

25

*p* *p*

S. ME — N A

A.

T. ME — N A

B.

33

*p* *cresc. -*

S.  MEN A

A. 

T.  MEN A

B.  41

----- p


S. 


A. 


T. 


B.  49

poco avanti:  $\text{♩} = 69$  ESPRESSIVO

S.  MEN A

A. 

T.  MEN A

B.  57

(cresc.) ff

S.

A.

T.

B.

65

**ff**

S.

A.

T.

B.

73

S.

A.

T.

B.

**mf** **p**

**Zadanie 20. (0–4)**

Poniżej przedstawiono początkowy fragment I Kwartetu smyczkowego *Już się zmierzcha* Góreckiego.

**Deciso - Marcatissimo** (♩ = 54 - 56) **Molto Lento - Tranquillo** (♩ = 42)  
*ten. rall.* ----- *Tutti: poco vibrato*

Violino I  
 Violino II  
 Viola  
 Violoncello

*fff* *pp sempre* *p* *pp sempre* *\* sempre poco "en dehors"* *poco meno pp* *pp sempre* *allarg.* *poco* *poco* *poco* *poco*

10 19

Kompozytor wykorzystał w nim (po 5-taktowym wstępie) zapisaną poniżej melodię, stanowiącą *cantus firmus* czterogłosowej pieśni Wacława z Szamotuł *Już się zmierzcha* (stąd tytuł).

T E N ▶

Już się zmierzcha nadejści noc / po,  
 prośmy Boga o pomoc / aby on

**20.1.** Melodia *cantus firmus* w postaci oryginalnej pojawia się w kwartecie w partii altówki. W pozostałych głosach podlega imitacji z zastosowaniem inwersji, raka i raka inwersji. **Określ, jaki rodzaj imitacji występuje w partii I skrzypiec (uwaga – powtórzony na początku dźwięk fis<sup>2</sup> należy interpretować jako jeden dźwięk).**

.....

**20.2.** Podaj nazwę ścisłej techniki imitacyjnej, zastosowanej w przedstawionym fragmencie kwartetu.

.....

**20.3.** Podaj wiek, w którym powstała pieśń Wacława z Szamotuł.

.....

**20.4.** Wymień inny utwór Góreckiego zawierający cytat staropolskiej melodii.

.....

**Zadanie 21. (0–25)**

Napisz wypracowanie na jeden z niżej podanych tematów. W pracy wykorzystaj wyniki analizy przykładów muzycznych z II części arkusza.

Temat nr 1:

**Przedstaw genezę i przemiany solowego koncertu instrumentalnego na przykładzie wybranych koncertów skrzypcowych różnych epok.**

Temat nr 2:

**Przedstaw twórczość Henryka Mikołaja Góreckiego w kontekście przemian jego indywidualnego stylu.**

## **WYPRACOWANIE**

**na temat nr .....**

.....

.....

.....

.....

.....

.....



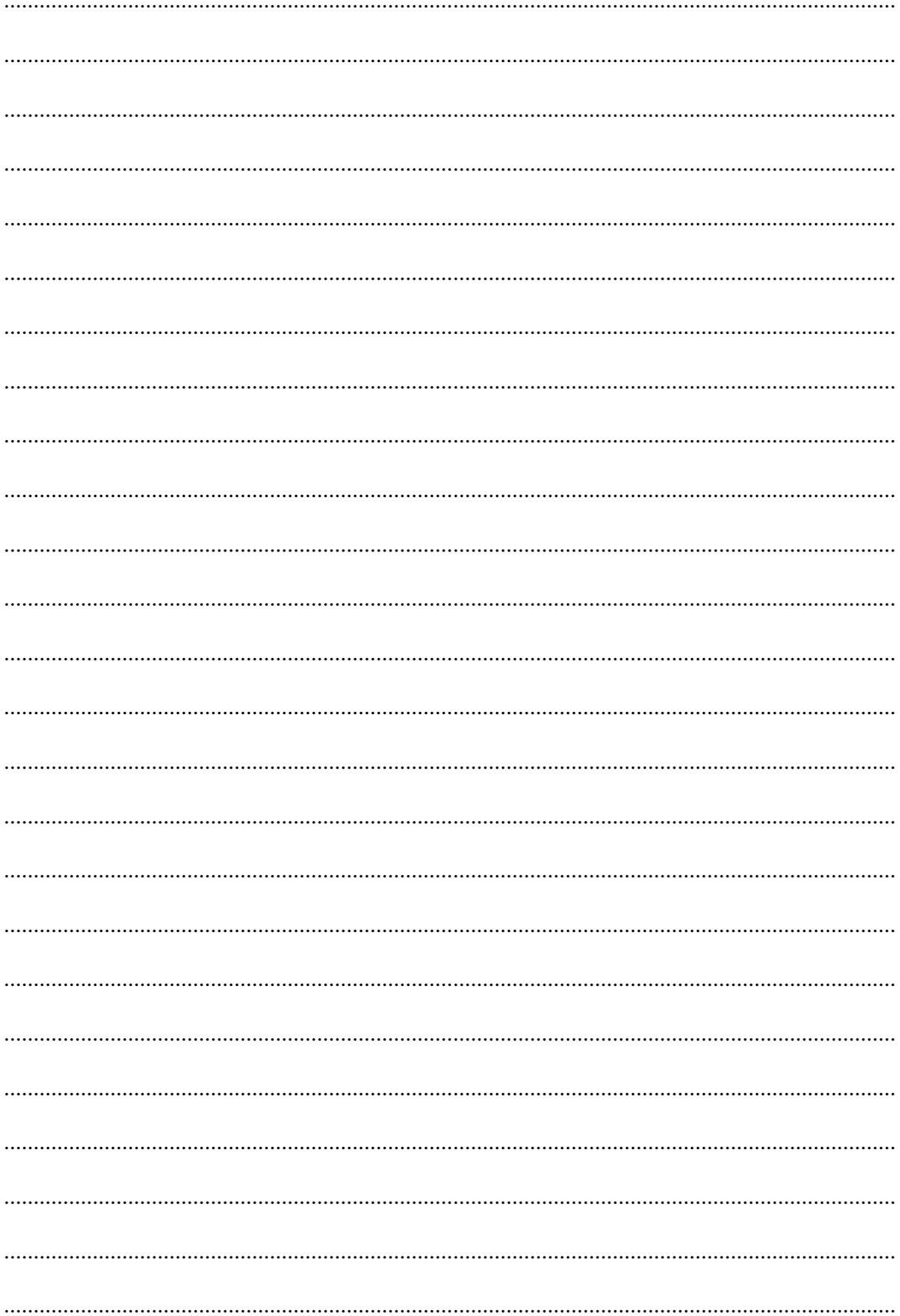






A series of 20 horizontal dotted lines spanning the width of the page, intended for handwritten notes.

A series of 25 horizontal dotted lines spanning the width of the page, intended for writing.



**BRUDNOPIS** (*nie podlega ocenie*)