Informator o egzaminie maturalnym

z historii muzyki

od roku szkolnego 2024/2025

dla uczniów niewidomych

1. Opis egzaminu maturalnego z historii muzyki

Wstęp

 Historia muzyki jest jednym z dodatkowych przedmiotów egzaminacyjnych na egzaminie maturalnym.

 Egzamin maturalny z historii muzyki sprawdza, w jakim stopniu zdający spełnia wymagania określone w podstawie programowej kształcenia ogólnego dla szkoły ponadpodstawowej.

„Informator” prezentuje przykładowe zadania egzaminacyjne wraz z rozwiązaniami oraz wskazuje, w jaki sposób zadania odnoszą się do wymagań podstawy programowej. Zadania w „Informatorze” nie ilustrują wszystkich wymagań z zakresu historii muzyki określonych w podstawie programowej, nie wyczerpują również wszystkich typów zadań, które mogą wystąpić w arkuszu egzaminacyjnym. Tylko realizacja wszystkich wymagań z podstawy programowej, zarówno ogólnych, jak i szczegółowych, może zapewnić wszechstronne wykształcenie w zakresie historii muzyki, w tym – właściwe przygotowanie do egzaminu maturalnego.

Zadania na egzaminie

 W arkuszu egzaminacyjnym znajdą się zarówno zadania zamknięte, jak i otwarte.

 Zadania zamknięte to takie, w których zdający wybiera odpowiedź spośród podanych. Wśród zadań zamkniętych znajdą się m.in. zadania wyboru wielokrotnego, zadania typu prawda-fałsz oraz zadania na dobieranie.

 Zadania otwarte to takie, w których zdający samodzielnie formułuje odpowiedź. Wśród zadań otwartych znajdą się m.in.:

 – zadania z luką, wymagające uzupełnienia zdania bądź krótkiego tekstu jednym lub kilkoma wyrazami

 – zadania krótkiej odpowiedzi, wymagające napisania krótkiego tekstu

 – zadanie rozszerzonej odpowiedzi, wymagające napisania wypracowania.

 W arkuszu będą przeważały zadania otwarte występujące pojedynczo lub w wiązkach tematycznych. Wiązka zadań to wyróżniona jednym numerem głównym grupa zadań (co najmniej dwóch), występujących w jakimś wspólnym kontekście (podanej informacji, tekstu, przykładu muzycznego itp.). Zadania w wiązce powinny być niezależne od siebie i powinny sprawdzać opanowanie różnych wymagań ogólnych. Mogą to być zadania otwarte lub zamknięte o zróżnicowanym stopniu trudności.

 W zadaniach egzaminacyjnych szczególny nacisk zostanie położony na sprawdzanie umiejętności związanych z analizowaniem, wnioskowaniem, argumentowaniem, porównywaniem.

Opis arkusza egzaminacyjnego

 Egzamin maturalny z historii muzyki na poziomie rozszerzonym będzie trwał 180 minut[[1]](#footnote-1).

 W arkuszu egzaminacyjnym znajdzie się od 15 do 23 zadań. Łączna liczba punktów, jakie można uzyskać za prawidłowe rozwiązanie wszystkich zadań, jest równa 60.

 Arkusz będzie składał się z dwóch części:

 Część I. Test

 1. Zadania sprawdzające wiadomości i umiejętności z zakresu:

 a) chronologii historii muzyki

 b) znajomości epok, stylów i kierunków

 c).dorobku artystycznego najwybitniejszych twórców dzieł muzycznych

 d).terminologii muzycznej

 e).znajomości najważniejszych dzieł muzycznych

 f) analizy i opisu dzieł muzycznych.

 2. Zadania będą ułożone chronologicznie i będą obejmowały wszystkie epoki od prehistorii

do pierwszej dekady XXI wieku.

 3. W zadaniach mogą być wykorzystywane przykłady dzieł muzycznych – nutowe i dźwiękowe, ikonografia muzyczna, teksty źródłowe, rysunki i ilustracje.

 4. Liczba zadań: 14–22, w tym:

 a) co najmniej cztery zadania dotyczące analizy wybranych utworów / fragmentów utworów prezentowanych w postaci zapisu lub nagrania, bądź w postaci partytury z nagraniem

 b) jedno zadanie dotyczące analizy, także analizy porównawczej, wybranego utworu lub utworów prezentowanych w postaci partytury z nagraniem.

 5. Liczba punktów możliwych do uzyskania w części pierwszej: 45 pkt.

 Część II. Wypracowanie

 1. W arkuszu są podane dwa tematy wypracowań, z których zdający wybiera jeden. Do wyboru będą dwa typy wypracowań:

 a) temat szczegółowy (np. omówienie wskazanego stylu, twórczości wybranego kompozytora)

 b) temat przekrojowy.

 2. W temacie przekrojowym należy odwołać się do trzech utworów muzycznych.

 3. Liczba punktów do uzyskania za napisanie wypracowania: 15 pkt.

 Do arkusza będą dołączone „Przykłady nutowe do wybranych zadań” oraz płyta CD z przykładami dźwiękowymi.

Zasady oceniania

 Zadania zamknięte i zadania otwarte z luką

 Zadania zamknięte są oceniane – w zależności od maksymalnej liczby punktów, jaką można uzyskać za rozwiązanie danego zadania – zgodnie z poniższymi zasadami:

1 pkt – odpowiedź poprawna.

0 pkt – odpowiedź niepoprawna lub niepełna albo brak odpowiedzi.

albo

2 pkt – odpowiedź całkowicie poprawna.

1 pkt – odpowiedź częściowa poprawna lub odpowiedź niepełna.

0 pkt – odpowiedź niepoprawna lub brak odpowiedzi.

 Zadania otwarte krótkiej odpowiedzi

Za rozwiązanie zadania otwartego krótkiej odpowiedzi będzie można otrzymać od 0 do 8 punktów. Zasady oceniania będą opracowane do każdego zadania odrębnie. Za każde poprawne rozwiązanie, inne niż opisane w zasadach oceniania, można przyznać maksymalną liczbę punktów, o ile rozwiązanie jest merytorycznie poprawne, zgodne
z poleceniem i warunkami zadania.

 Zadanie otwarte rozszerzonej odpowiedzi – wypracowanie

 Za napisanie wypracowania zdający będzie mógł otrzymać maksymalnie 15 punktów.

Oceniając pracę egzaminatorzy będą przydzielali punkty w czterech kryteriach głównych, tj.:

 1. Spełnienie formalnych warunków polecenia (od 0 do 1 pkt)

 2. Wartość merytoryczna (od 0 do 10 pkt)

 3. Terminologia (od 0 do 2 pkt)

 4. Kompozycja i język (od 0 do 2 pkt).

 1. Spełnienie formalnych warunków polecenia (maksymalnie 1 punkt)

 Sprawdzając wypracowanie zdającego w tym kryterium, egzaminator będzie oceniał:

 – czy w pracy omówiony został przynajmniej jeden, merytorycznie poprawny przykład dzieła muzycznego

 – czy wypracowanie przynajmniej częściowo dotyczy problemu wskazanego w poleceniu.

Zdający otrzyma 1 pkt, jeśli:

 W wypracowaniu omówiono przynajmniej jeden, poprawny merytorycznie przykład dzieła muzycznego

oraz

wypracowanie przynajmniej częściowo dotyczy problemu wskazanego w poleceniu.

Zdający otrzyma 0 pkt, jeśli:

 Wypracowanie nie spełnia któregokolwiek z warunków określonych w kategorii „1 pkt”

albo

wypracowanie jest napisane w formie planu albo w punktach.

 Uwaga: jeżeli w kryterium „Spełnienie formalnych warunkówpolecenia” przyznano 0 pkt, we wszystkich pozostałych kryteriach przyznaje się 0 pkt.

Wyjaśnienia. Kryterium 1. – „Spełnienie formalnych warunków polecenia”.

 1. W wypracowaniu zdający powinien odwołać się do przykładów dzieł muzycznych wskazanych w poleceniu. Odwołanie się zdającego do dzieła muzycznego oznacza, że co najmniej jedno zdanie o danym przykładzie ma charakter analityczny, a nie – tylko informacyjny.

 2. „Problem wskazany w poleceniu” obejmuje zakres merytoryczny zagadnienia, którego omówienie jest wymagane.

 3. Wypracowanie przynajmniej częściowo dotyczy problemu wskazanego w poleceniu, jeżeli obejmuje co najmniej jeden aspekt zakresu merytorycznego.

 2. Wartość merytoryczna (maksymalnie 10 punktów)

 Sprawdzając wypracowanie zdającego w tym kryterium, egzaminator będzie oceniał, czy
w wypracowaniu zdający:

 – wykazał się znajomością tematu wskazanego w poleceniu

 – omówił przykłady dzieł muzycznych, które odpowiadają tematowi pracy i są poprawne merytorycznie

 – odniósł się do problemu zawartego w temacie i wyciągnął słuszne wnioski.

 Zdający otrzyma 10 pkt, jeśli:

 – przedstawi pełne opracowanie tematu.

 – wnikliwie opisze i dokona wnikliwej analizy dzieł muzycznych ze znajomością kontekstów i datowań.

 – przedstawi przekonujące wnioskowanie.

 Zdający otrzyma 9 pkt, jeśli:

 – przedstawi pełne opracowanie tematu.

 – wnikliwie opisze i dokona wnikliwej analizy dzieł muzycznych.

 – przedstawi przekonujące wnioskowanie.

 Zdający otrzyma 8 pkt, jeśli:

 – przedstawi pełne opracowanie tematu.

 – poprawnie opisze i dokona poprawnej analizy dzieł muzycznych.

 – przedstawi przekonujące wnioskowanie.

 Zdający otrzyma 7 pkt, jeśli:

 – przedstawi częściowe opracowanie tematu.

 – poprawnie opisze i dokona poprawnej analizy dzieł muzycznych.

 – przedstawi poprawne wnioskowanie.

 Zdający otrzyma 6 pkt, jeśli:

 – przedstawi częściowe opracowanie tematu.

 – poprawnie opisze i dokona poprawnej analizy dzieł muzycznych.

 –wnioskowanie będzie niepełne.

 Zdający otrzyma 5 pkt, jeśli:

 – przedstawi częściowe opracowanie tematu.

 – powierzchownie opisze i dokona powierzchownej analizy dzieł muzycznych.

 –wnioskowanie będzie niepełne.

 Zdający otrzyma 4 pkt, jeśli:

 – przedstawi niepełne opracowanie tematu.

 – powierzchownie opisze i dokona powierzchownej analizy dzieł muzycznych.

 – wnioskowanie będzie niepełne.

 Zdający otrzyma 3 pkt, jeśli:

 – przedstawi niepełne opracowanie tematu.

 – powierzchownie opisze i dokona powierzchownej analizy dzieł muzycznych.

 – nie będzie wnioskowania.

 Zdający otrzyma 2 pkt, jeśli:

 – podejmie próbę cząstkowego opracowania tematu.

 – podejmie próbę opisu i analizy dzieł muzycznych.

 – nie będzie wnioskowania

 Zdający otrzyma 1 pkt, jeśli:

podjęta została próba formułowania wypowiedzi, w której widoczne są jakiekolwiek poprawne merytorycznie informacje w związku z tematem.

 Zdający otrzyma 1 pkt, jeśli:

 – nie opracowano tematu, opis i analiza dzieł muzycznych są niewystarczające lub ich brak

albo

 – nie podjęto próby formułowania wypowiedzi.

 Wyjaśnienia (Kryterium 2. – „Wartość merytoryczna”)

 1. Opracowanie tematu należy rozumieć jako wyjaśnienie i interpretację problemu sformułowanego w temacie wypracowania:

 a) pełne opracowanie tematu: wnikliwe i wieloaspektowe spojrzenie na problem. Zawiera elementy refleksji / głębszego namysłu nad problemem.

 b) częściowe opracowanie tematu: poprawne spojrzenie na problem, ale brak pogłębionej analizy. Zdający nie odwołał się do kontekstów.

 c) niepełne opracowanie tematu: oparte na uogólnieniach, mało dokładne, niewnikające w istotę rzeczy.

 2. Opis i analizę dzieła muzycznego należy rozumieć jako odwołanie się do przykładów muzycznych i zawarcie istotnych informacji na ich temat:

 a) wnikliwy opis i wnikliwa analiza zawierają autora i tytuł dzieła muzycznego lub poprawną nazwę kierunku / postawy artystycznej i jego przedstawicieli. Składają się na nie opis danego przykładu oraz analiza cech formalnych i treściowych, jeśli temat tego wymaga. Opis i analiza są pogłębione i skupiają się na tych elementach, które odnoszą się do tematu wypracowania.

 b) poprawny opis i poprawna analiza zawierają autora i tytuł dzieła muzycznego lub poprawną nazwę zjawiska artystycznego / postawy artystycznej i jego przedstawicieli. Składają się na nie opis danego przykładu oraz analiza cech formalnych i treściowych, jeśli temat tego wymaga.

 c) powierzchowny opis i powierzchowna analiza: zdający podał jedynie autora / przedstawiciela lub tytuł dzieła sztuki / nazwę zjawiska artystycznego lub prądu. Składa się na nie opis danego przykładu lub analiza cech formalnych. Analiza jest niepełna, oparta na uogólnieniach, mało dokładna.

 3. Terminologia (maksymalnie 2 punkty)

 Sprawdzając wypracowanie zdającego w tym kryterium, egzaminator będzie oceniał, czy
w wypracowaniu zdający:

 – wykazał się wiedzą z zakresu terminologii historii muzyki

 – potrafi stosować terminy i pojęcia z zakresu historii muzyki we właściwym kontekście.

 Zdający otrzyma 2 pkt, jeśli:

w wypracowaniu występuje bogata i różnorodna terminologia z dziedziny muzyki (w tym nazwy technik, stylów, kierunków artystycznych oraz znajomość nazewnictwa elementów dzieła muzycznego).

 Zdający otrzyma 1 pkt, jeśli:

wykazał się ograniczoną umiejętnością posługiwania się terminologią z dziedziny muzyki lub popełnia drobne błędy w jej stosowaniu (w tym nazwy technik, stylów, kierunków artystycznych oraz znajomość nazewnictwa elementów dzieła muzycznego).

 Zdający otrzyma 0 pkt, jeśli

wykazał się nieznajomością terminologii muzycznej lub błędnie posługuje się terminami muzycznymi.

 Wyjaśnienia (Kryterium 3. – „Terminologia”)

 1. Terminologia z dziedziny muzyki dotyczy nazwy technik, stylów, kierunków artystycznych oraz znajomość nazewnictwa elementów dzieła muzycznego.

 2. Zdający może uzyskać maksymalną liczbę punktów za to kryterium, jeżeli w swojej pracy posłużył się przynajmniej 8 terminami z dziedziny muzyki i praca nie zawiera żadnych błędów terminologicznych.

 3. Zdający może uzyskać 1 punkt za to kryterium, jeżeli w swojej pracy posłużył się przynajmniej 5 terminami z dziedziny muzyki i praca nie zawiera rażących błędów terminologicznych.

 4. Kompozycja (maksymalnie 2 punkty)

 Sprawdzając wypracowanie zdającego w tym kryterium, egzaminator będzie oceniał, czy:

 – kompozycja wypowiedzi jest poprawna.

 Zdający otrzyma 2 pkt, jeśli

 – kompozycja pracy jest trójdzielna i proporcjonalna.

 Zdający otrzyma 1 pkt, jeśli

 – kompozycja pracy jest zaburzona.

Zdający otrzyma 0 pkt, jeśli:

 – elementy treściowe wypowiedzi niezorganizowane.

 Uwagi

 1. Jeżeli wypowiedź jest nieczytelna (w rozumieniu czytelności zapisu), egzaminator oceni ją na 0 pkt.

 2. Jeżeli wypowiedź nie zawiera w ogóle rozwinięcia (np. zdający napisał tylko wstęp), egzaminator przyzna 0 pkt w każdym kryterium.

 3. Jeżeli wypowiedź zawiera mniej niż 250 wyrazów, jest oceniana wyłącznie w kryteriach: „Spełnienie formalnych warunków polecenia oraz Treść”. W pozostałych kryteriach egzaminator przyzna 0 punktów.

 4. Jeżeli wypowiedź jest napisana niesamodzielnie, np. zawiera fragmenty odtworzone z podręcznika, zadania zawartego w arkuszu egzaminacyjnym lub innego źródła, w tym internetowego, lub jest przepisana od innego zdającego, wówczas egzamin z historii muzyki, w przypadku takiego zdającego, zostanie unieważniony.

 5. Zabronione jest pisanie wypowiedzi obraźliwych, wulgarnych lub propagujących postępowanie niezgodne z prawem. W przypadku takich wypowiedzi zostanie podjęta indywidualna decyzja dotycząca danej pracy, np. nie zostaną przyznane punkty za styl i język lub cała wypowiedź nie będzie podlegała ocenie.

2. Przykładowe zadania z rozwiązaniami.

W „Informatorze” dla każdego zadania podano:

 – liczbę punktów możliwych do uzyskania za jego rozwiązanie (po numerze zadania)

 – najważniejsze wymagania ogólne i szczegółowe, które są sprawdzane w tym zadaniu

 – zasady oceniania rozwiązań zadań

 – poprawne rozwiązanie każdego zadania zamkniętego oraz przykładowe rozwiązanie każdego zadania otwartego.

#

#  Muzyka w ujęciu historycznym

 Zadanie 1. (0–1)

 Uzupełnij tekst opisujący instrument muzyczny, który służył greckim teoretykom do określania stosunku długości struny do wysokości dźwięku. W wyznaczonych miejscach zapisz prawidłowe numery interwałów spośród podanych (1–3).

1. kwartę

2. kwintę

3. oktawę

Monochord był starożytnym narzędziem teoretyków, które pozwalało obliczyć interwały i wyznaczać kolejne stopnie skali. Napięta struna przyrządu, skracana w połowie, dawała dźwięk wyższy o ….

Jeśli struna przyrządu skracana była w jednej trzeciej, brzmiała wyżej o …

jeśli w jednej czwartej – brzmiała wyżej o …

 Zasady oceniania

1 pkt – poprawne uzupełnienie nazw wszystkich interwałów.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższego kryterium albo brak odpowiedzi.

 Rozwiązanie

3., 2., 1.

 Zadanie 2. (0–2)

 Jednym z pierwszych znanych z imienia kompozytorów polskich był Wincenty z Kielc (z Kielczy). Zapisz nazwę epoki, w której żył Wincenty z Kielc (z Kielczy) oraz nazwę dwóch rodzajów działalności, które przypisuje mu się poza działalnością kompozytorską.

Nazwa epoki: …

Działalność 1.: …

Działalność 2.: …

 Zasady oceniania

2 pkt – poprawne podanie nazwy epoki oraz dwóch rodzajów działalności.

1 pkt – poprawne podanie nazwy epoki oraz jednego rodzaju działalności.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższych kryteriów albo brak odpowiedzi.

 Rozwiązanie

Nazwa epoki: średniowiecze

Działalność 1.: kronikarz

Działalność 2.: poeta

 Zadanie 3. (0–1)

 Poniżej zapisano nazwy trzech notacji muzycznych. Obok nazwy notacji zapisz nazwę epoki, w której każda z nich powstała.

 1. Notacja tabulaturowa

Nazwa epoki: …

 2. notacja neumatyczna

Nazwa epoki: …

 3. Notacja menzuralna

Nazwa epoki: …

 Zasady oceniania

1 pkt – poprawne przypisanie każdej z notacji właściwej epoki.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższego kryterium albo brak odpowiedzi.

 Rozwiązanie

1. notacja tabulaturowa, renesans

2. notacja neumatyczna, średniowiecze

3. notacja menzuralna, średniowiecze

 Zadanie 4. (0–2)

Wyjaśnij, co oznacza termin „cantus firmus” oraz zapisz, jaką informację o pochodzeniu „cantus firmus” przekazują zapisane poniżej tytuły mszy:

 Wyjaśnienie terminu: …

 Informacje o pochodzeniu „cantus firmus”:

1. Guillaume Dufay, „Missa sine nominae” …

# 2. Johannes Ockeghem, „Missa L'homme armé” …

# 3. Josquin des Préz, „Missa Pange Lingua” …

 Zasady oceniania

2 pkt – poprawne wyjaśnienie znaczenia terminu „cantus firmus” i poprawne wskazanie pochodzenia „cantus firmus” dla wszystkich mszy.

1 pkt – poprawne wyjaśnienie znaczenia terminu „cantus firmus” ALBO poprawne wskazanie pochodzenia „cantus firmus” dla wszystkich mszy.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższych kryteriów albo brak odpowiedzi.

 Rozwiązanie

Wyjaśnienie terminu: śpiew stały, melodia konstrukcyjna w polifonii średniowiecza i renesansu.

Informacje o pochodzenie „cantus firmus”:

1. „Cantus firmus” pochodzi z inwencji kompozytora.

2. „Cantus firmus” świecki (piosenka francuska).

3. „Cantus firmus” jest melodią chorałową.

 Zadanie 5.1. (0–1)

Wyjaśnij, co oznaczała w I połowie XVIII wieku gatunkowa nazwa intermezzo.

…

 Zasady oceniania

1 pkt – odpowiedź poprawna.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższego kryterium albo brak odpowiedzi.

 Przykładowe rozwiązanie

Intermezzo było przedstawieniem operowym o komediowej treści, które było prezentowane w przerwach między aktami przedstawienia wieczoru w teatrach operowych Neapolu.

 Zadanie 5.2. (0–1)

Napisz, jaką rolę odegrały intermezza w historii muzyki.

…

 Zasady oceniania

1 pkt – odpowiedź poprawna.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższego kryterium albo brak odpowiedzi.

 Przykładowe rozwiązanie

Intermezza doprowadziły do powstania opery „buffa” w połowie XVIII wieku. Tym samym dokonał się podział przedstawień operowych na „seria” i „buffa”.

 Zadanie 6.

W XVII wieku w przedstawieniach odbywających się w pałacu królewskim w Wersalu czynny udział brał dwór monarszy, łącznie z królem.

 Zadanie 6.1. (0–1)

Zapisz nazwę gatunkową przedstawień, w których król występował w roli tancerza.

…

 Zasady oceniania

1 pkt – odpowiedź poprawna.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższego kryterium albo brak odpowiedzi.

 Rozwiązanie

Balety dworskie / „ballet de cour”

 Zadanie 6.2. (0–1)

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

…

 Zasady oceniania

1 pkt – odpowiedź poprawna.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższego kryterium albo brak odpowiedzi.

 Rozwiązanie

Jean-Baptiste Lully

 Zadanie 7. (0–2)

Do podanych poniżej imion i nazwisk kompozytorów (A–D)

A. Giovanni Pierluigi da Palestrina

B. George Friedrich Händel

C. Giuseppe Verdi

D. Arnold Schönberg

przyporządkuj tytuły utworów (1–5)

1. „Mojżesz i Aron”

2. „Canticum canticorum” („Pieśń nad Pieśniami”)

3. „Nabucco”

4. „Izrael w Egipcie”

5. „Absalon fili mi” (Absalonie, mój synu)

A. …

B. …

C. …

D. …

Podaj źródło inspiracji wszystkich utworów.

…

 Zasady oceniania

2 pkt – prawidłowe przyporządkowanie czterech tytułów do nazwisk i prawidłowe podanie źródła inspiracji.

1 pkt – prawidłowe przyporządkowanie trzech tytułów do nazwisk i prawidłowe podanie źródła inspiracji.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższych kryteriów albo brak odpowiedzi.

 Rozwiązanie

A. „Pieśń nad pieśniami”

B. „Izrael w Egipcie”

C. „Nabucco”

D. „Mojżesz i Aron”

Źródło inspiracji – Stary Testament / Biblia / Pismo Święte

 Zadanie 8. (0–2)

 Uzupełnij poniższe zdania dotyczące twórczości Wolfganga Amadeusza Mozarta.

1. Wolfgang Amadeusz Mozart na scenie Burghtheater z powodzeniem wystawił trzy przedstawienia, w tym dwie opery buffa Così fan tutte i …

2. Ostatnim dziełem scenicznym Wolfganga Amadeusza Mozarta, wystawiony w podmiejskim Theater auf der Wieden we wrześniu 1791 roku, był …

3. Wolfgang Amadeusz Mozart zmarł w 1791 roku, pozostawiając niedokończone dzieło …

 Zasady oceniania

2 pkt – poprawne uzupełnienie trzech zdań.

1 pkt – poprawne uzupełnienie dwóch zdań.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższych kryteriów albo brak odpowiedzi.

 Rozwiązanie

1. „Wesele Figara”

2. „Czarodziejski flet”

3. „Requiem d-moll”

 Zadanie 9. (0–1)

Usłyszysz fragment pierwszej części Sonaty fortepianowej A-durKV 331 Wolfganga Amadeusza Mozarta (Materiały dźwiękowe: ścieżka 1.).Zapisz nazwę kadencji kończącej wysłuchany fragment utworu.

…

 Zasady oceniania

1 pkt – odpowiedź poprawna.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższego kryterium albo brak odpowiedzi.

 Rozwiązanie

Kadencja wielka doskonała

 Zadanie 10.

 Wśród dorobku kompozytorskiego Ludwiga van Beethovena znalazło się dziewięć symfonii. Beethoven zastosował w nich wiele nowatorskich rozwiązań, tym samym wytyczył nowe drogi rozwoju symfoniki romantycznej.

 Zadanie 10.1. (0–2)

 Poniżej znajdują się cztery opisy innowacyjnych rozwiązań zastosowanych przez Ludwiga van Beethovena w czterech z jego symfonii. Pod każdym z opisów zapisz numer symfonii,
w której pojawiły się opisane innowacje.

1. Przestawny szyk cyklu sonatowego, zakończenie całości kantatą.

…

2. Wprowadzenie trzeciego tematu w przetworzeniu części pierwszej, druga część cyklu – marsz żałobny, czwarta – wariacje.

…

3. Wprowadzenie programowych tytułów do każdej z pięciu części symfonii.

…

4. Integracja tematyczna cyklu, poszerzenie składu orkiestry
o flet piccolo, kontrafagot i trzy puzony.

…

 Zasady oceniania

2 pkt – poprawne zapisanie czterech numerów symfonii.

1 pkt – poprawne zapisanie trzech numerów symfonii.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższych kryteriów albo brak odpowiedzi.

 Rozwiązanie

1. „IX Symfonia d-moll”

2. „IX Symfonia d-moll”

3. „VI Symfonia F-dur”

4. „V Symfonia c-moll”

 Zadanie 10.2. (0–1)

 Wymień jedną symfonię romantyczną, której twórca podąża drogą wytyczoną przez symfonikę Ludwika van Beethovena. Podaj nazwisko kompozytora i tytuł wybranej przez Ciebie symfonii. Zapisz jedną cechę właściwą dla romantycznej symfonii, którą prezentuje wybrany przez Ciebie utwór.

Nazwisko kompozytora: …

Tytuł symfonii: …

Cechy symfonii: …

 Zasady oceniania

1 pkt – poprawne zapisanie nazwiska kompozytora, tytułu symfonii oraz jej cechy.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższego kryterium albo brak odpowiedzi.

 Przykładowe rozwiązania

Hector Berlioz, „Symfonia fantastyczna”, symfonia programowa, pięcioczęściowość, bogata instrumentacja (po raz pierwszy w orkiestrze pojawiły się harfy)

Hector Berlioz, „Harold w Italii”, symfonia programowa

Franciszek Liszt, „Symfonia faustowska”, symfonia programowa, finał wokalno-instrumentalny

Gustav Mahler, „IV Symfonia”, programowość, finał wokalno-instrumentalny

Gustav Mahler, „VIII Symfonia „Symfonia tysiąca”, wokalno-instrumentalna, niebywale rozbudowany aparat wykonawczy

 Zadanie 11. (0–2)

 Poniżej przedstawiono zapisane w partyturze składy zespołów orkiestrowych z dwóch różnych epok. Pod opisem każdego składu zapisz, z jakiej epoki on pochodzi. Podaj jeden argument, który potwierdzi słuszność Twojej odpowiedzi.

Skład 1.: 2 flety, flet piccolo, 2 oboje, rożek angielski, 2 klarnety, 3 fagoty, 4 waltornie, 3 trąbki, 3 puzony, tuba, kotły, talerze, werbel, 2 harfy, kwintet smyczkowy.

Epoka: …

Uzasadnienie: …

Skład 2.: 2 flety, 2 oboje, 2 klarnety, 2 fagoty, 2 waltornie, 2 trąbki, kotły, kwintet smyczkowy.

Epoka: …

Uzasadnienie: …

 Zasady oceniania

2 pkt – prawidłowe podanie nazwy epoki i uzasadnienia dla dwóch składów orkiestr.

1 pkt – prawidłowe podanie nazwy epoki i uzasadnienia dla jednego składu orkiestry.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższych kryteriów albo brak odpowiedzi.

 Rozwiązanie

Skład1.

Epoka: romantyzm

Uzasadnienie: rozbudowane grupy smyczków, dwie harfy, duży skład instrumentów dętych blaszane (w tym puzony i tuby), instrumenty dęte drewniane (w tym kontrafagot) i perkusja.

Skład 2.

Epoka: klasycyzm

Uzasadnienie: niewielki skład smyczków, podwójne instrumenty dęte drewniane i instrumenty dęte blaszane (tylko waltornie i trąbki), jeden kocioł.

 Zadanie 12. (0–1)

 Zapoznaj się z początkowymi taktami „Mazurka cis-moll”op. 41 nr 1Fryderyka Chopina (Materiały dźwiękowe: ścieżka 2.). Podaj dwie cechy zaprezentowanej melodii, które wskazują na inspiracje muzyką ludową.

…

 Zasady oceniania

1 pkt – poprawne wskazanie dwóch elementów melodii.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższego kryterium albo brak odpowiedzi.

 Rozwiązanie

* melodyka o charakterze kujawiakowym
* skala modalna (frygijska)

 Zadanie 13. (0–1)

 Do poniższych tytułów utworów (A–D)

A. Ludwig van Beethoven, „Sonata A-dur „Kreutzerowska””

B. Claude Debussy, „Syrinx”

C. Witold Lutosławski, „Muzyka żałobna”

D. Johann Sebastian Bach, “Concerto italiano” (“Koncert włoski”)

dopasuj obsadę wykonawczą (1–5)

1. orkiestra smyczkowa

2. wielka orkiestra symfoniczna

3. klawesyn

4. skrzypce i fortepian

5. flet

A. …

B. …

C. …

D. …

 Zasady oceniania

1 pkt – poprawne dopasowanie obsady wykonawczej do każdego utworu.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższego kryterium albo brak odpowiedzi.

 Rozwiązanie

A. 4

B. 5

C. 1

D.3

 Zadanie 14. (0–2)

 Oceń prawdziwość poniższych zdań. Napisz numer każdego zdania, a po nim literę P, jeśli zdanie jest prawdziwe, albo F – jeśli jest fałszywe.

1. Pierwsza edycja Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” miała miejsce w 1956 roku we Wrocławiu.

2. Preparacja fortepianu polega na zmianie barwy instrumentu, uzyskiwanej dzięki umieszczeniu między strunami lub na strunach przedmiotów codziennego użytku (np. śrub, wkrętów, gumek).

3. Powstałe w 1961 roku „Gry weneckie”były pierwszym utworem, w którym Witold Lutosławski posłużył się techniką aleatoryczną.

 Zasady oceniania

2 pkt – poprawne zaznaczenie trzech odpowiedzi.

1 pkt – poprawne zaznaczenie dwóch odpowiedzi.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższych kryteriów albo brak odpowiedzi.

 Rozwiązania

1. F, 2. P, 3. P.

 Zadanie 15. (0–1)

 Zapoznaj się z opisem utworu na sopran solo i orkiestrę powstałego w drugiej połowie ubiegłego stulecia.

„[…] skomponowana w ciągu dwóch miesięcy 1976 roku, została uznana za arcydzieło muzyki współczesnej. Nastąpiło to jednak dopiero w szesnaście lat po powstaniu. Stało się tak dzięki nagraniu tego utworu przez London Sinfonietta z solistką Dawn Upshaw w 1992 roku. Płyta z tym nagraniem rozeszła się w ponad milionowym nakładzie na całym świecie, wchodząc do kanonu arcydzieł muzyki symfonicznej XX wieku. Kiedy dzieło zostało docenione, przyniosło światową sławę swojemu twórcy”.

Zapisz tytuł utworu oraz imię i nazwisko polskiego kompozytora będącego autorem opisanego dzieła.…

Imię i nazwisko kompozytora: …

Tytuł utworu: …

 Zasady oceniania

1 pkt – poprawny zapis imienia i nazwiska kompozytora oraz tytułu utworu.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższego kryterium albo brak odpowiedzi.

 Rozwiązanie

Imię i nazwisko kompozytora: Henryk Mikołaj Górecki

Tytuł utworu: III Symfonia„Symfonia pieśni żałosnych”

#  Analiza i interpretacja dzieł muzycznych

 Zadanie 16. (0–1)

 Zapoznaj się z nagraniem anonimowego utworu pochodzącego z końca XIII wieku (Materiały dźwiękowe: ścieżka 3.). Zapisz nazwę techniki, która została wykorzystana w wysłuchanym utworze oraz opisz, na czym ta technika polegała.

Nazwa techniki: …

Opis techniki: …

 Zasady oceniania

1 pkt – poprawne zapisanie nazwy i opisu techniki.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższego kryterium albo brak odpowiedzi.

 Rozwiązanie

Nazwa techniki: hoketus/hoquetus

Przykładowy opis techniki: W języku starofrancuskim „hoquet „ oznacza czkawkę. Ta technika stosowana była w wokalnej muzyce polifonicznej i polegała na przerywaniu linii melodycznej za pomocą pauz.

 Zadanie 17.

 Zapoznaj się z nagraniami trzech fragmentów motetów z różnych epok (Materiały dźwiękowe: ścieżki 4., 5. i 6.)

 Zadanie 17.1. (0–2)

Pod nazwisku kompozytora wpisz numer ścieżki przykładu muzycznego oraz nazwę epoki,
z której pochodzi utwór.

1. Josquin des Préz

Numer ścieżki: …

Epoka: …

2. Guilliame de Machaut

Numer ścieżki: …

Epoka: …

3. Bartłomiej Pękiel

Numer ścieżki: …

Epoka: …

 Zasady oceniania

2 pkt – prawidłowe dopasowanie ścieżki utworu i epoki w trzech przykładach.

1 pkt – prawidłowe dopasowanie ścieżki i utworu w dwóch przykładach.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższych kryteriów albo brak odpowiedzi.

 Rozwiązanie

1.

Numer ścieżki: 5.

Epoka: renesans

2.

Numer ścieżki: 6.

Epoka: średniowiecze

3.

Numer ścieżki: 4.

Epoka: barok

 Zadanie 17.2. (0–1)

 Podaj dwie cechy charakterystyczne motetu występujące w każdym z tych utworów mimo różnic stylistycznych.

…

 Zasady oceniania

1 pkt – prawidłowe podanie dwóch cech.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższego kryterium albo brak odpowiedzi.

 Przykładowe rozwiązanie

* polifonia
* wykonanie a cappella
* podstawą konstrukcji motetu jest tekst

 Zadanie 18.

 Zapoznaj się z nagraniem wstępnego fragmentu z „Magnificatu D-dur” Jana Sebastiana Bacha (Materiały dźwiękowe: ścieżka 7.).

 Zadanie 18.1. (0–1)

 Zapisz trzy środki muzyczne, za pomocą których Jan Sebastian Bach stworzył uroczysty, radosny nastrój muzyki.

…

 Zasady oceniania

1 pkt – prawidłowe zapisanie trzech środków muzycznych.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższego kryterium albo brak odpowiedzi.

 Rozwiązanie

 – tonacja D-dur

 – duży aparat wykonawczy (wokalno-instrumentalny)

 – 5-głosowy chór

 – orkiestra z partiami koncertującymi 3 trąbek, 2 fletów, 2 obojów, 2 obojów d’amore

 – użycie kotłów

 – zróżnicowana faktura partii chóralnych

 – rozwinięta melodyka w partiach poszczególnych głosów

 – dialogi głosów

 – liczne odcinki homorytmiczne.

 Zadanie 18.2. (0–1)

 Zapisz nazwę dwóch technik kompozytorskich zastosowanych w przedstawionym fragmencie „Magnificatu”.

…

 Zasady oceniania

1 pkt – poprawne zapisanie dwóch technik kompozytorskich

0 pkt – odpowiedź niepoprawna lub niepełna albo brak odpowiedzi.

 Rozwiązanie

 – technika koncertująca

 – technika polifoniczna

 – technika „basso continuo”

 Zadanie 18.3. (0–1)

 Podaj nazwę miasta, w którym powstała większa część kantatowo-oratoryjnych kompozycji Jana Sebastiana Bacha. Wyjaśnij przyczynę tak intensywnej twórczości kompozytora w gatunku kantaty i oratorium.

Nazwa miasta: …

Wyjaśnienie: …

 Zasady oceniania

1 pkt – prawidłowe podanie nazwy miasta i wyjaśnienie.

0 pkt – odpowiedź niepoprawna lub niepełna albo brak odpowiedzi.

 Rozwiązanie

Nazwa miasta: Lipsk

Wyjaśnienie: intensywna twórczość w gatunku kantaty i oratorium Bacha była związana z jego pracą na stanowisku kantora w kościele św. Tomasza w Lipsku.

 Zadanie 19.

 Zapoznaj się z nagraniem „Scherza” z „Sonaty skrzypcowej” op. 24 Ludwiga van Beethovena (Materiały dźwiękowe: ścieżka 8.).

 Zadanie 19.1. (0–2)

 Określ budowę „Scherza” i opisz jego części.

Budowa: …

Opis: …

 Zasady oceniania

2 pkt – poprawne określenie budowy i opisanie części.

1 pkt – poprawne określenie budowy albo opisanie części.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższych kryteriów albo brak odpowiedzi.

 Przykładowe rozwiązanie

Budowa scherza: A B A / trzyczęściowa typu repryzowego

Opis: Część A charakteryzuje skoczna melodyka utrzymana w rytmie punktowanym. Towarzyszą jej akordy w partii fortepianu. Temat pojawia się w partii prawej ręki fortepianu,
a następnie przechodzi do partii skrzypcowej. Część B – trio – kontrastuje płynnym ruchem melodyki o stałym przebiegu ósemkowym, figuracją gamowo-akordową ukazaną w partii obu instrumentów.

 Zadanie 19.2. (0–1)

Podaj dwie cechy charakterystyczne dla „scherza”jako jednej z części sonaty.

 Zasady oceniania

1 pkt – poprawne zapisanie dwóch cech.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższego kryterium albo brak odpowiedzi.

 Przykładowe odpowiedzi

 – metrum $\frac{3}{4}$

 – szybkie tempo

 – rytm punktowany z charakterystycznymi pauzami

 – artykulacja „staccato”

 Zadanie 19.3. (0–1)

Wyjaśnij funkcję „scherza” w dramaturgii cyklu sonatowego.

 Zasady oceniania

1 pkt – odpowiedź poprawna.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższego kryterium albo brak odpowiedzi.

 Przykładowe rozwiązanie

Zgodnie z konwencją klasyczną „scherzo”zajmuje trzecie miejsce w cyklu – pojawia się po zazwyczaj dramatycznej części I („allegrze”sonatowym) i po wolnej, lirycznej części II. Metrum trójdzielne, ożywienie rytmiczne, taneczny charakter i prosta budowa formalna decydują o odprężeniowej roli scherza w cyklu sonatowym.

 Zadanie 20.

 Zapoznaj się z nagraniami trzech miniatur tanecznych Fryderyka Chopina (Materiały dźwiękowe: ścieżki 9., 10. i 11.)

 Zadanie 20.1. (0–2)

 Zapisz nazwę tańców, które są podstawą stylizacji muzycznej w wysłuchanych utworach.

Nazwy tańców:

Przykład 1. (ścieżka 9.): …

Przykład 2. (ścieżka 10.): …

Przykład 3. (ścieżka 11.): …

 Zasady oceniania

2 pkt – podanie nazw trzech tańców.

1 pkt – podanie nazw dwóch tańców.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższych kryteriów albo brak odpowiedzi.

 Rozwiązanie

Przykład 1.: walc

Przykład 2.: kujawiak

Przykład 3.: polka

 Zadanie 20.2. (0–1)

 Który z wysłuchanych utworów Fryderyka Chopina reprezentuje styl „brillante”? Odpowiedz na pytanie i uzasadnij swój wybór – wymień dwie muzyczne cechy utworu, które wskazują na powyższą stylistykę.

Styl „brillante” jest reprezentowany przez przykład numer …

Uzasadnienie:

 Zasady oceniania

1 pkt – poprawna wskazanie numeru utworu wraz z uzasadnieniem.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższego kryterium albo brak odpowiedzi.

 Rozwiązanie

Styl „brillante” jest reprezentowany przez przykład numer 1 (walc).

Uzasadnienie: jest to utwór charakterystyczny dla stylu brillante, ponieważ występują w nim wirtuozeria fortepianowa, połączenie fragmentów popisowych z kantylenowymi, lekki, wdzięczny charakter muzyki, zdobnictwo muzyczne.

 Zadanie 21.

 Zapoznaj się z fragmentem nagrania finałowej części „VI Symfonii h-moll” Piotra Czajkowskiego (Materiały dźwiękowe: ścieżka 12.).

 Zadanie 21.1. (0–1)

 Wyjaśnij, na czym polegało nowe rozwiązanie Piotra Czajkowskiego w konstrukcji dramaturgicznej tej symfonii w stosunku do wzorca klasycznego.

…

 Zasady oceniania

1 pkt – odpowiedź poprawna.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższego kryterium albo brak odpowiedzi.

 Rozwiązanie

Finałem Symfonii jest część wolna „Lamentoso”.

 Zadanie 21.2. (0–1)

 Opisz jakimi środkami muzycznymi kompozytor kształtuje wyraz emocjonalny utworu określony terminem „adagio lamentoso”. W swojej odpowiedzi uwzględnij dwa różne środki muzyczne.

…

 Zasady oceniania

1 pkt – za poprawny opis uwzględniający dwa różne środki muzyczne.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższego kryterium albo brak odpowiedzi.

 Przykładowe rozwiązanie

 – wolne tempo („Adagio”) współgra/wzmacnia oznaczenie wyrazowe „lamentoso”

 – melodyka jest oparta na opadających motywach sugerujących głębokie westchnienia

 – częste zatrzymania fraz na długich wartościach rytmicznych

 – nostalgiczne solo fagotu utrzymane „espressivo” w niskim rejestrze instrumentu

 – falująca dynamika od p do ff

 – w prezentowanym fragmencie współdziałanie kwintetu i instrumentów dętych drewnianych (eliminacja instrumentów dętych blaszanych)

 Zadanie 22.

Zapoznaj się z nagraniem „Tańca hiszpańskiego” nr 5 „Andaluza” ze zbioru 12 „Tańców hiszpańskich” op. 37 na fortepian Enrique Granadosa (Materiały dźwiękowe: ścieżka 13.). Zwróć uwagę na prezentowany w nagraniu, odmienny od oryginalnego aparat wykonawczy.

…

 Zadanie 22.1. (0–1)

 Podaj aparat wykonawczy (skład instrumentalny) prezentowanego nagrania.

…

 Zasady oceniania

1 pkt – odpowiedź poprawna.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższego kryterium albo brak odpowiedzi.

 Rozwiązanie

Skrzypce i gitara

 Zadanie 22.2. (0–1)

 Zapisz, jak nazywamy zaprezentowany sposób muzycznego opracowania oryginalnej wersji utworu.

 Zasady oceniania

1 pkt – odpowiedź poprawna.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższego kryterium albo brak odpowiedzi.

 Rozwiązanie

Transkrypcja

 Zadanie 23. (0–2)

 Wśród koncertów instrumentalnych Andrzeja Panufnika znajdziemy m.in. *Koncert na fagot i małą orkiestrę*. O wyborze instrumentu solowego kompozytor napisał: „Starałem się zapomnieć o wszystkich dotychczasowych utworach na ten czasem niezdarny instrument, zbyt często używany dla celów groteskowych czy komicznych jako orkiestrowy błazen. W moich uszach jego dźwięk brzmiał jak głęboki brąz lub aksamitna czerń. Wyobrażałem go sobie, jak śpiewa dramatycznie, prawie operowo”.

Wysłuchaj nagrania fragmentu „Koncertu fagotowego” Andrzeja Panufnika (Materiały dźwiękowe: ścieżka 14.).

 Odnosząc się do cytowanej wypowiedzi, opisz, w jaki sposób kompozytor uzyskał dramatyczny charakter brzmienia fagotu. W swojej odpowiedzi uwzględnij rejestr instrumentu, artykulację i rodzaj melodyki.

…

 Zasady oceniania

2 pkt – poprawa odpowiedź uwzględniająca rejestr instrumentu, artykulację i rodzaj melodyki.

1 pkt – poprawna odpowiedź uwzględniająca dwa aspekty spośród wymienionych: rejestr instrumentu, artykulacja lub rodzaj melodyki.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższych kryteriów albo brak odpowiedzi.

 Przykładowe rozwiązanie

Zróżnicowanie rejestrów, artykulacja głównie *staccato*, „poszarpana” melodyka o dramatycznych, dużych skokach interwałowych.

 Zadanie 24.

 Zapoznaj się z fragmentem nagrania drugiej części „Pasja wg św. Marka*”* Pawła Mykietyna, będącej, zgodnie z komentarzem kompozytora – obrazem drogi krzyżowej, oraz z poniższym opisem obsady wykonawczej utworu ((Materiały dźwiękowe: ścieżka 15.)

 „Obsada dzieła jest kameralna: oprócz recytatora – Piłata, mezzosopranu – Jezusa i głosu białego – komentatora, uczestniczącego w opisywanych wydarzeniach, obejmuje trzy głosy chłopięce symbolizujące tłum, chór kameralny potraktowany na wzór antycznych tragedii (informujący oraz przedstawiający rodowód Jezusa Chrystusa) oraz zespół instrumentalny, złożony z saksofonów, tuby, dwóch gitar elektrycznych, perkusji i smyczków o określonym, innym stroju niż pozostałe instrumenty”.

 Zadanie 24.1. (0–2)

 Na podstawie przedstawionego opisu i analizy słuchowej nagrania zapisz dwie cechy utworu będące wyrazem nawiązania do tradycji gatunku pasji.

…

 Zasady oceniania

2 pkt – podanie dwóch cech.

1 pkt – podanie jednej cechy.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższych kryteriów albo brak odpowiedzi.

 Przykładowe rozwiązanie

 – użycie typowego dla pasji podziału na głosy solowe i chór komentujący przebieg akcji

 – traktowanie partii mezzosopranowej na wzór barokowej arii z towarzyszeniem zespołu smyczków

 – interpolacja tekstów spoza pasyjnych scen Ewangelii (chór śpiewający rodowód Jezusa)

 Zadanie 24.2. (0–2)

 Na podstawie przedstawionego opisu i analizy słuchowej nagrania zapisz dwie cechy utworu będące wyrazem nowatorskiego potraktowania gatunku pasji w muzyce XXI stulecia.

…

 Zasady oceniania

2 pkt – podanie dwóch cech.

1 pkt – podanie jednej cechy.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższych kryteriów albo brak odpowiedzi.

 Przykładowe rozwiązanie

 – nietypowa obsada wykonawcza partii solowych (szczególnie powierzenie partii Jezusa głosowi mezzosopranowemu, użycie głosu białego, trzy głosy chłopięce w roli tłumu)

 – niekonwencjonalne instrumentarium (gitary elektryczne, saksofony, perkusja)

 – innowacje brzmieniowe (smyczki nastrojone inaczej, niż pozostałe instrumenty)

 – przeplatanie się brzmień tradycyjnych z brzmieniami sonorystycznymi

 – użycie języka hebrajskiego

 Zadanie 25.

 Zapoznaj się z nagraniami dwóch fragmentów XX-wiecznych kwartetów smyczkowych kompozytorów polskich (*Materiały dźwiękowe*: ścieżki 16., 17.).

 Zadanie 25.1. (0–2)

Przy numerze ścieżki wpisz nazwisko kompozytora i nazwę kierunku, w który wpisuje się wysłuchany fragment kwartetu. Nazwiska wybierz z podanych: Krzysztof Penderecki, Tadeusz Baird, Andrzej Panufnik, Karol Szymanowski, Grażyna Bacewicz.

Przykład 1. (ścieżka 16.):

Kompozytor: …

Kierunek: …

Przykład 2. (ścieżka 17.):

Kompozytor: …

Kierunek: …

 Zasady oceniania

2 pkt – poprawne podanie nazwisk dwóch kompozytorów i nazw kierunków.

1 pkt – poprawne podanie nazwiska jednego kompozytora i nazwy kierunku.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższych kryteriów albo brak odpowiedzi.

 Przykładowe rozwiązanie

Przykład 1.:

Kompozytor: Krzysztof Penderecki

Kierunek: sonoryzm

Przykład 2.:

Kompozytor: Grażyna Bacewicz

Kierunek: neoklasycyzm

 Zadanie 25.2. (0–2)

 Dla każdego z wysłuchanych przykładów zapisz po dwie cechy charakteryzujące zastosowaną w nim technikę kompozytorską.

Przykład 1. (ścieżka 16.): …

Przykład 2. (ścieżka 17.): …

 Zasady oceniania

2 pkt – poprawne podanie dwóch cech dla każdego przykładu.

1 pkt – poprawne podanie dwóch cech dla jednego przykładu albo poprawne podanie jednej cechy dla każdego przykładu.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższych kryteriów albo brak odpowiedzi.

 Przykładowe rozwiązanie

Przykład 1.:

* efekty szmerowe
* efekty perkusyjne
* niekonwencjonalne sposoby wydobycia dźwięku
* dźwięki o nieokreślonej i określonej wysokości

Przykład 2.:

* określona wysokość dźwięków
* motoryka
* melodyka i rytmika o proweniencji ludowej
* duża rola melodyki w różnych układach fakturalnych (homofonicznych i polifonizujących)

 Zadanie 26. (0–7)

 Zapoznaj się z nagraniem i partyturą pierwszej części „V Koncertu brandenburskiego D-dur” Jana Sebastiana Bacha (Materiały dźwiękowe: ścieżka 18.). Dokonaj opisu tego dzieła uwzględniając: gatunkową nazwę koncertu, jego budowę, aparat wykonawczy, fakturę, typ harmoniki, tonację wyjściową, techniki kompozytorskie, typ koncertowania. Wskaż dwa nowe rozwiązania, które zastosował Bach w pierwszej części tego koncertu.

…

Zasady oceniania

 7 pkt – poprawny opis dzieła muzycznego, w tym:

1 pkt – poprawna nazwa gatunkowa koncertu

1 pkt – poprawne określenie aparatu wykonawczego

1 pkt – poprawne określenie faktury

1 pkt – poprawne określenie dwóch technik kompozytorskich

1 pkt – poprawne określenie typu harmoniki

1 pkt – poprawny opis typu koncertowania

1 pkt – wskazanie dwóch nowych rozwiązań.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższych kryteriów albo brak odpowiedzi.

 Przykładowe rozwiązanie

 „Koncerty Brandenburskie” (BWV 1046–1051) to sześć „concerti grossi”, które powstały
w czasie pobytu Johanna Sebastiana Bacha w Köthen i zostały dedykowane ówczesnemu margrabiemu Brandenburgii – Christianowi Ludwigowi.

„V Koncert Brandenburski D-dur” reprezentujący typ barokowego „concerto grosso” został napisany na grupę instrumentów koncertujących („concertino”): skrzypce, flet poprzeczny, klawesyn, oraz zespół smyczkowy („ripieno”) i „basso continuo”. Pierwsza część koncertu utrzymana jest w szybkim tempie. Instrumenty grupy „concertino” koncertują ze sobą i partią „ripieno”. Nowym rozwiązaniem Bacha w stosunku do „concerti grossi” Corellego było wprowadzenie do grupy koncertującej fletu poprzecznego i klawesynu. Na szczególną uwagę zasługuje pełna technicznych trudności i brawury 64-taktowa kadencja klawesynu
w końcowym odcinku utworu. Warto dodać, że klawesyn w całej pierwszej części koncertu pełni podwójną rolę: raz jest instrumentem koncertującym, raz realizatorem „basso continuo”. Budowa tej części oparta jest na barokowej technice szeregowania odcinków i ma polifoniczną fakturę. Tonacja durowa, szybkie tempo, bogata, barokowa melodyka i intensywność techniki koncertującej decydują o radosnym, ale też podniosłym wyrazie muzyki.

 Zadanie 27. (0–7)

 Zapoznaj się z nagraniami dwóchkolejnych utworów z cyklu „24 Preludiów*”* op. 28 Fryderyka Chopina – „Preludium A-dur” op. 28 nr 7 i „Preludium fis-moll*”* op. 28 nr 8 (Materiały dźwiękowe: ścieżki 19. i 20.). Dokonaj porównania obu utworów, uwzględniając takie elementy dzieła muzycznego, jak: melodyka, harmonika, rytmika, agogika, faktura, dynamika, sposób kształtowania (budowa). Na podstawie porównania powyższych elementów sformułuj wniosek dotyczący typu wyrazowości obu preludiów.

…

 Zasady oceniania

7 pkt – poprawny opis dzieł muzycznych, w tym:

1 pkt – poprawne określenie typu harmoniki w obu utworach

1 pkt – poprawne określenie agogiki obu utworów.

1 pkt – poprawne określenie faktury w obu utworach.

1 pkt – poprawne określenie dynamiki obu utworów.

1 pkt – poprawne określenie sposobu kształtowania / budowy obu utworów.

1 pkt – sformułowanie poprawnego wniosku dotyczącego typu wyrazowości obu utworów.

0 pkt – odpowiedź niespełniająca powyższych kryteriów albo brak odpowiedzi.

 Przykładowe rozwiązanie

 *„*Preludia A-dur nr 7” i „fis-moll*”* nr 8 należą do zbioru „24 Preludiów*”* op. 28 Fryderyka Chopina. O kolejności i następstwie zdecydowały paralelne tonacje utworów. Zestawienie trybu majorowego pierwszego z preludiów z kolejnym – minorowym – stanowi pierwszy rodzaj kontrastu. Zwraca także uwagę różnica długości obu miniatur. „Preludium A-dur*”* jest typowym okresem muzycznym składającym się z poprzednika i następnika. „Preludium fis-moll” ma budowę trzyczęściową typu repryzowego (A-B-A1).

 Kontrast dotyczy wszystkich elementów dzieła muzycznego. „Preludium A- dur*”* utrzymane jest w metrum trójdzielnym i umiarkowanym tempie. Cechuje się tanecznym charakterem (jest stylizacją walca) i prostą, niemal homorytmiczną rytmiką. „Preludium fis-moll*”* przebiega w metrum parzystym i powinno być wykonywane bardzo gwałtownie. Akordowej, homofonicznej fakturze pierwszego z preludiów przeciwstawiona została wielowarstwowa, polirytmiczna struktura drugiego: przebiegi trzydziestodwójek w głosie najwyższym, melodia w rytmie punktowanym (ósemka z kropką szesnastka) w głosie środkowym, grupy niemiarowe w głosie najniższym.

 Pierwszy z omawianych utworów opiera się na śpiewnej, diatonicznej melodyce z charakterystycznymi opóźnieniami dźwięków akordowych na pierwszej mierze taktów nieparzystych. Prosta melodyka umieszczona w partii głosu górnego wsparta jest dwoma podstawowymi funkcjami harmonicznymi – dominantą i toniką (krótkie wyjście z tonacji
w następniku). W drugim z preludiów melodia, opleciona figuracyjnymi przebiegami głosów skrajnych, jest burzliwa, schromatyzowana, pełna postępów progresyjnych. Jest ściśle zespolona z bogatą warstwą harmoniczną.

 Zróżnicowana jest także dynamika: w „Preludium A-dur” przeważa „piano”, z niewielkim wzrostem w momencie wychylenia modulacyjnego, w „fis-moll” – dynamika oscyluje między „fortissimo” a „pianissimo”.

 Wszystkie wymienione wyżej różnice decydują o odmienności wyrazowej obu utworów. Spokojnej, wyciszonej aurze „Preludium A-dur*”* przeciwstawiona została burzliwa, zmienna, niespokojna narracja „Preludium fis-moll”.

 Wypracowania

 Temat 1.

 Przedstaw proces powstania i rozwoju sonaty w baroku. W swojej wypowiedzi odwołaj się do genezy gatunku, omów różne typy sonat, ich budowę i aparat wykonawczy.

Przykładowe ocenione rozwiązanie

 Sonata jest ważnym gatunkiem muzyki instrumentalnej. Można zaryzykować stwierdzenie, że poczynając od baroku była obowiązkową pozycją w dorobku niemal każdego kompozytora. Warto więc przedstawić początkową historię sonaty, którą stworzyli i rozwinęli kompozytorzy epoki baroku.

 Geneza sonaty sięga ostatnich dekad XVI wieku i działalności kompozytorów szkoły weneckiej. Jej nazwa wywodzi się od włoskiego czasownika „sonare” czyli brzmieć. Termin „sonata” pojawił się na przełomie XVI–XVII wieku w Wenecji i stosowany był dla wieloodcinkowych utworów będących przeniesieniem wokalnej „chanson” na organy lub na zespół instrumentów. Pierwsze sonaty tworzyli Andrea i Giovanni Gabrieli. Jedną

z najbardziej znanych sonat tamtych czasów jest dwuchórowa „Sonata pian’e forte” Giovanniego Gabrielego zamieszczona w zbiorze „Sacrae symphoniae”.

 Około połowy XVII wieku we Włoszech wykształciły się dwa typy sonaty. Sonata „da chiesa*”* czyli sonata kościelna, początkowo wykonywana była podczas nabożeństw. Modelową postać tego typu sonaty ukształtował Arcangelo Corelli. W jego koncepcji sonata „da chiesa*”* składała się z czterech części. Pierwsza część, poważna, utrzymana w wolnym tempie, rozgrywała się imitacyjnie, druga część, szybka, była fugowana, natomiast trzecia – wolna – kontrastowała fakturą akordową. Finałowa część czwarta, utrzymana w tempie szybkim, miała fugowaną lub imitacyjną fakturę i najczęściej taneczny charakter. Corelli, jak wielu innych kompozytorów, poddawał ten schemat różnym modyfikacjom. Istotny wpływ na rozwój sonaty kościelnej miał kompozytor i teoretyk niemiecki Johann Kuhlau. U schyłku XVII wieku przeniósł on ten gatunek na instrumenty klawiszowe. Wiele z jego sonat ma tytuły programowe odnoszące się do całości utworu lub jego poszczególnych części. Ważnym dziełem Kuhlaua jest cykl sonat zatytułowany „Musikalische Vorstellung einiger Biblischer Historien*”.* Mieści on sześć sonat biblijnych, które zawierają programowe komentarze do poszczególnych części utworu zaczerpnięte ze Starego Testamentu. Mają one różną liczbę części – od trzech do ośmiu – zestawionych na zasadzie kontrastu. Innym typem sonaty barokowej była sonata „da camera*”*, nazywana też dworską lub komnatową. U Corellego sonaty „da camera*”* zaczynają się preludiami, po których występują części będące stylizacją barokowych tańców. Można powiedzieć, że sonata „da camera*”* miała postać suity. Powolne ogniwa tego typu sonat cechowały się dużą śpiewnością oraz obecnością faktury „nota contranotam”, a cechami charakterystycznymi szybkich części było użycie polifonii imitacyjnej oraz zasady snucia motywicznego. Wszystkie części utrzymywane były w tej samej tonacji, wyjątkiem stały się sonaty molowe, gdzie wewnętrzne ogniwa powolne mogły wystąpić w tonacji równoległej. O klasyfikacji sonat na „da chiesa” i „da camera” decydowały miejsce ich wykonania i związany z tym miejscem charakter muzyki. Z czasem układ sonaty „da chiesa” rozpowszechnił się i stał się najczęściej stosowanym układem cyklu sonatowego wśród kompozytorów późnego baroku.

 W epoce baroku sonaty różniły się typem obsady wykonawczej. I tak powstała sonata triowaprzeznaczona do wykonania na dwa instrumenty solowe i „basso continuo”. Dominowała ona w twórczości kompozytorów XVII wieku. Sonatę triową na dwoje skrzypiec i „basso continuo” stworzył Salomone Rossi w zbiorze „Sinfonie e Gagliarde*”*. Drugim typem obsady sonaty barokowej była sonata solowa przeznaczona do wykonania przez jeden instrument solowy i „basso continuo”. Niektórzy kompozytorzy, jak np. Francesco Maria Veracini, komponowali tylko sonaty solowe. W baroku powstała też sonata „a quattro*”* dla trzech instrumentów solowych i „basso continuo*”*. Jednak ten typ sonaty cieszył się zdecydowanie mniejszym zainteresowaniem twórców. Jak już wspomniałam wcześniej, gatunek sonaty został skrystalizowany przez Arcangelo Corellego. Wydał on 5 zbiorów sonat skrzypcowych, w których znajdują się sonaty triowe „da chiesa*”* i „da camera*”* oraz 12 sonat op. 5 z sonatami solowymi. Części utworów łączyła wspólna tonacja oraz pokrewieństwo motywiczne.

 Sonata wzbudziła duże zainteresowanie barokowych kompozytorów, choć warto podkreślić fakt, iż w twórczości sonatowej prym wiedli Włosi. Do znakomitych twórców tego gatunku należeli Salmone Rossi, Francesco Maria Veracini, Pietro Locatelli, Alessandro i Benedetto Marcello, i oczywiście Corelli. Rozwinięte w tamtym czasie budownictwo instrumentów smyczkowych spowodowało, że wśród instrumentów solowych w sonatach dominowały skrzypce. Partia „basso continuo*”* realizowana była przez instrumenty harmoniczne takie jak klawesyn, organy, a także przez lutnię oraz basowe instrumenty melodyczne – violę da gamba lub wiolonczelę. Do mistrzów XVIII-wiecznych sonat można zaliczyć Telemanna, Händla, Bacha, Tartiniego i Vivaldiego. Vivaldi i Tartini rozwinęli oczywiście muzykę skrzypcową. Wśród sonat Tartniniego uwagę zwraca „Sonata del Trillo del Diavolo*”* („Sonataz trylem diabelskim*”*). W XVIII wieku popularność zyskała także sonata z udziałem instrumentów dętych. W sonatach triowych Händla to właśnie flety i oboje są instrumentami solowymi.

 W historii sonaty ważne miejsce zajęły utwory Jana Sebastiana Bacha. Szczególnie interesujące są sonaty skrzypcowe z obligatoryjną partią klawesynu, sonaty na skrzypce solo „senza accompagnato” i sonaty gambowe. Ciekawą postać nadał Bach swoim sonatom organowym, które reprezentują typ sonaty triowej. Wśród włoskich twórców sonaty klawesynowej chciałabym przypomnieć utwory Domenico Albertiego, który w swoich sonatach zaproponował nowy typ akompaniamentu. Polegał on na figuracji opartej na rozłożonych akordach w partii lewej ręki, z czasem nazwanej basem Albertiego. Wśród wyjątkowych kreacji gatunku sonatowego znajduję „Sonaty misteryjne*”* Heinricha Bibera napisane na skrzypce i „basso continuo*”*. Zbiór ten zawiera 15 głęboko nastrojowym utworów, w których Biber zastosował technikę skordatury, czyli przestrajania strun.

 Mam świadomość, że udało mi się opisać tylko fragment z bogatej historii sonaty barokowej, gatunku, który cieszył się dużą popularnością i funkcjonował w różnych przestrzeniach barokowego życia muzycznego. Dziś sonata barokowa także cieszy się dużym zainteresowaniem muzyków i publiczności, wciąż zadziwia różnorodnością muzycznych form i ekspresji.

Punktacja 15/15

1. Spełnienie formalnych warunków polecenia 1/1

2. Wartość merytoryczna 10/10

3. Terminologia 2/2

4. Kompozycja 2/2

Komentarz

 1. Spełnienie formalnych warunków polecenia: 1pkt

 Wypracowanie w całości spełnia formalne warunki:

 – w wypracowaniu szeroko omówiono genezę sonaty barokowej, trafnie przywołano różne jej typy, opisano budowę i aparat wykonawczy

 – wypracowanie dotyczy tematu wskazanego w poleceniu.

 2. Wartość merytoryczna: 10 pkt

 Wnikliwe i wieloaspektowe spojrzenie na problem.

Opisanie genezy, trafne przywołanie twórców sonaty barokowej i ich dzieł, prezentujących różne typy omawianego gatunku.

 3. Terminologia: 2 pkt

 Zdający biegle i z dużym znawstwem używa terminologii z dziedziny muzyki.

 4. Kompozycja: 2 pkt

 Trójdzielna kompozycja wypowiedzi jest logiczna i zachowuje właściwe proporcje.

 Temat 2.

 Ludwik Erhard, omawiając twórczość Brahmsa, napisał: „Brahms był zdania, że jako kompozytor urodził się za późno. Tym sformułowaniem dawał wyraz swemu przywiązaniu do tradycji, które wyrażało się w kontynuowaniu barokowych i klasycznych form i wzorców, uważanych wówczas powszechnie za przebrzmiałe“*.*

W nawiązaniu do cytowanej wypowiedzi omów twórczość Johannesa Brahmsa. W swojej pracy uwzględnij źródła inspiracji Brahmsa, opisz najważniejsze gatunki w jego twórczości,
a także reprezentujące je dzieła.

Przykładowe ocenione rozwiązanie

 Brahms jako kompozytor drugiej połowy XIX wieku wyróżnia się na tle twórców romantycznych. Kontynuował tradycje epok poprzednich, wbrew obowiązującym trendom. Uważał bowiem, że jako kompozytor urodził się za późno. Wielokrotnie potwierdzał swoje przywiązanie do tradycji, które wyrażało się w nawiązaniu do barokowych i klasycznych form i wzorów, w II połowie XIX wieku uważanych za przebrzmiałe. Postrzegany był w swoim czasie jako konserwatysta, a mimo to jego muzyka zyskała duże uznanie. Świadczą o tym nie tylko żywa obecność jego muzyki w ówczesnym życiu koncertowym, ale także nadane mu tytuły honoris causa uczelni w Cambridge czy Wrocławiu. Słuchacze i krytycy dostrzegli talent i indywidualność muzyki Brahmsa. Tak – indywidualność, bo kompozytor odwoływał się do tradycji, ale interpretował ją na swój romantyczny sposób: interesująco łączył ją ze współczesnym mu językiem muzycznym. Mimo pewnych zastrzeżeń postawa Brahmsa kojarzy mi się z ideą neoklasycyzmu. Czy można uznać niemieckiego romantyka za prekursora kierunku, który powstał w XX wieku? Wydaje mi się, że tak, bo mimo inspiracji zaczerpniętych z przeszłości jego muzyka ma głęboko romantyczny charakter.

 W twórczości Brahmsa można dostrzec trzy główne źródła inspiracji. Pierwszym z nich była muzyka Beethovena, od którego uczył się on kształtowania formy, przejął i rozwinął liczne techniki; technikę wariacyjną, przetworzeniową czy pracę tematyczną. Wymowne związki
z twórczością klasyka, widoczne są w symfoniach Brahmsa. Warto podkreślić, że cztery jego symfonie oparte są na klasycznym w konstrukcji 4-częściowym cyklu sonatowym.
O kontynuacji symfonicznych koncepcji wielkiego klasyka wymownie świadczy „I Symfonia

c-moll*”* Brahmsa, nazwana *„*dziesiątą Beethovena*”.* Podobieństwo obu utworów dotyczy użycia tej samej tonacji, aluzji Brahmsa do beethovenowskiego motywu losu, podobnego działania harmonicznego, motywicznego, rozmachu w kształtowaniu dramaturgii muzycznej. Natomiast wariacyjny finał „IV Symfonii e-moll” Brahmsa przywodzi na myśl finałowe wariacje symfoniczne z „III Symfonii Es-dur” Beethovena. Dzieła symfoniczne Beethovena i Brahmsa cechują się głęboką ekspresją i powagą. Wpływ Beethovena dostrzegalny jest również
w twórczości kameralnej Brahmsa zarówno pod względem ilościowym, jak i z uwagi na różnorodność gatunków. Sonaty, tria, kwartety, kwintety, sekstety Brahmsa cechują się klasycznym układem cyklu, zamiłowaniem kompozytora do ciemnych barw (klarnetu, altówki czy wiolonczeli) i dynamicznymi kontrastami faktury. Twórczość tę reprezentuje m.in. „Kwintet fortepianowy f-moll” z rozbudowanym allegrem sonatowym w części pierwszej, liryczną, melancholijną częścią wolną, trochę motorycznym scherzem i radosnym, efektownym finałem, w którym faktura homofoniczna kontrastuje z ujęciami polifonicznymi.

W pieśniach Brahms wyraźnie nawiązał do spuścizny Schuberta poprzez predylekcję do form zwrotkowych, aluzje do muzyki ludowej, eksponowanie partii głosu wokalnego, a więc melodii z tekstem, którą na zasadzie kameralistyki wspiera partia fortepianu. Taką koncepcję odnajduję w znanych mi pieśniach, takich jak „Kowal, Samotność wiejska, Coraz lżejszy jest mój sen*”*. Mówiąc o muzyce wokalno-instrumentalne, warto wspomnieć o kantacie „Niemieckie requiem*”*. Tekst tego utworu oparł Brahms na poezji psalmowej w przekładzie na język niemiecki. Wzory klasycznych gatunków kantatowo-oratoryjnych z bogatym użyciem techniki polifonicznej łączą się z nowym, pieśniarskim potraktowaniem narracji muzycznej. Brahms, inaczej niż to czynił Beethoven, potraktował partie solistów, które nie są wyeksponowane, a raczej dodają koloru chórowi i orkiestrze. Inspiracje barokowe, a nawet – renesansowe, odnaleźć można w twórczości chóralnej Brahmsa, np. *„*Marienlieder” na 4 głosowy chór a cappella. W muzyce fortepianowej kontynuował on tradycję Schuberta i Schumanna. Pisał ballady, fantazje, rapsodie czy intermezza o intymnym charakterze, ale jakże często podstawą konstrukcji wielu utworów była swobodnie potraktowana forma sonatowa. Jak już wcześniej wspomniałam, Brahms interesował się Bachowską polifonią. Bezpośrednim nawiązaniem do twórczości lipskiego kantora jest finał „IV Symfonii e-moll*”*, chaconna oparta na temacie zaczerpniętym ze 150 kantaty Bacha. Skromna twórczość organowa Brahmsa; przygrywki chorałowe, preludia i fugi także powstały z inspiracji muzyką Bacha. Kolejnym ważnym gatunkiem w twórczości niemieckiego romantyka jest koncert. Brahms napisał 4 koncerty: dwa fortepianowe (d-moll i B dur), jeden skrzypcowy (D-dur) i jeden podwójny na skrzypce i wiolonczelę w tonacji a-moll. Wszystkie koncerty mają charakter symfoniczny: rozbudowana partia orkiestry ma znaczenie równorzędne z partią solową. Chciałabym zaryzykować stwierdzenie, że w swoich koncertach Brahms zrealizował ideę Beethovena, który rzucił pomysł symfonizacji tego gatunku. W „II Koncercie fortepianowym B-dur” Brahms, w celu podkreślenia symfonicznego charakteru dzieła, zastosował 4-częściową budowę cyklu sonatowego, czyli układ formalny charakterystyczny dla symfonii. Współdziałanie solisty z orkiestrą na zasadzie partnerstwa sprzeczne było
z wirtuozerskich tendencjami jego epoki.

 Zamiłowanie Brahmsa do tradycji widoczne jest w prawie każdym obszarze działania kompozytora. Od pieśni po wielkie gatunki symfoniczne dostrzec można nawiązania do Schuberta, Bacha czy Beethovena. Są one jednak zrealizowane romantycznym językiem dźwiękowym (myślę tu o typie melodyki, harmonii, rozwiązaniach rytmicznych czy instrumentacyjnych), niosą też głęboko romantyczną ekspresję. Brahms prezentuje się jako twórczy kontynuator tradycji, co podkreślił w swojej ocenie muzyki przyjaciel kompozytora Hans von Bülow, gdy sformułował teorię „trzech wielkich B w niemieckiej muzyce*”,* którymi byli Bach, Beethoven i Brahms.

Punktacja 15/15

1. Spełnienie formalnych warunków polecenia 1/1

2. Wartość merytoryczna 10/10

3. Terminologia 2/2

4. Kompozycja 2/2

 Komentarz

 1. Spełnienie formalnych warunków polecenia: 1 pkt

 Wypracowanie w całości spełnia formalne warunki:

 – w wypracowaniu omówiono najważniejsze gatunki w twórczości kompozytora i reprezentujące je utwory

 – wypracowanie dotyczy tematu wskazanego w poleceniu.

 2. Wartość merytoryczna: 10 pkt

 Szerokie i wnikliwe rozwinięcie tematu. Celne wskazanie źródeł inspiracji Brahmsa i w tym kontekście omówienie głównych gatunków twórczości kompozytora. Prawidłowe przywołanie i interpretacja licznych utworów potwierdzających słuszność wywodu zdającego. Interesujące subiektywne refleksje autora pracy dotyczące recepcji i znaczenia muzyki Brahmsa.

 3. Terminologia: 2 pkt

 Zdający sprawnie posługuje się terminologią z dziedziny muzyki.

 4. Kompozycja: 2 pkt

 Praca odznacza się dobrą kompozycją uwzględniającą celnie zgłoszoną tezę, szerokie
i logiczne rozwinięcie i trafne podsumowanie.

 Temat 3.

 Przełom XIX i XX stulecia przyniósł wiele przemian społecznych, kulturowych, filozoficznych. Przemiany te nie ominęły także muzyki. Przywołaj i omów trzy przykłady dzieł muzycznych będących odpowiedzią na kryzys spowodowany wagneryzmem. W swojej wypowiedzi zwróć uwagę na nową organizację materiału dźwiękowego, odmienne założenia estetyczne i formalne.

Przykładowe ocenione rozwiązanie

 Okres przełomu wieków XIX i XX cechowała niespotykana przedtem na kontynencie europejskim mnogość stylów i technik w sztuce, oraz teorii w naukach ścisłych i humanistycznych. Różnorodność ta miała swoje źródło przede wszystkim w epokowych przemianach społecznych, które – choć trwały od stuleci – zaowocowały ostatecznie dopiero pod koniec XIX wieku. Sedno społecznych zjawisk stanowiła emancypacja wolności *sensu largo*, wzmagana przez rozwój przemysłu i nauki. W wyniku klasowej dialektyki narodziły się fundamentalne koncepcje filozoficzne, które podyktowały estetyczne i aksjologiczne podstawy dla twórców wszystkich dziedzin sztuki. W tym okresie od sztuki przestano wymagać, by komunikowała treści w znaczeniu semantycznym, toteż w dziedzinach graficznych odrzucono figuratywność, a w muzyce – funkcyjność. Emancypacja wolności sięgnęła tu zatem na tyle daleko, by z orientacji na podmiot postrzegający przekierować uwagę na percypowany przedmiot i wydobyć jego dotychczas niewykorzystywane właściwości. Friedrich Nietzsche krytykował wagnerowską muzykę za jej aspiracje symboliczne, za używanie muzyki jako instrumentu wyrażania treści zgoła nie muzycznych. „Parsifal” czy „Tristan i Izolda”przesiąknięte są głębią, wzniosłością, obecnością symbolu w każdej warstwie utworu. Nietzsche oczekiwał muzyki suwerennej, która manifestuje się dźwiękami, a nie figurami skonstruowanymi z dźwięków.

 W sztuce europejskiej pierwsze próby uniezależnienia jakości tworzonych dzieł od treści semantycznych pojawiają się dopiero wraz estetyką impresjonistyczną końca XIX wieku. Claude Debussy jako pierwszy komponował impresjonistycznie w rozumieniu estetyki, która zwrócona jest ku powierzchniowej warstwie dzieła. Inspirowany pejzażami Williama Turnera – tworzonymi z nastawieniem na grę światła, zamazania, w celu skutecznego wywołania u odbiorcy poczucia imersji – Debussy odsuwa na daleki plan założenie budowania dramaturgii na bazie elementu funkcyjnego podstawowego dla muzyki – elementu semantycznego. Naturalnie nadal w wielu jego utworach, takich jak „Popołudnie Fauna*”* czy „Peleas” i „Melizanda”*,* obecny jest element figuratywny, bogactwo meliczne i fakturalne, dzięki któremu muzyka ma ilustrować. Toteż, podobnie jak Turner, Debussy operuje znanymi środkami wyrazu – jednak przeobraża je w celu wydobycia czystych jakości brzmieniowych. Za przykład niech posłuży trzyczęściowy pejzaż symfoniczny „La Mer*”* z 1905 roku. Utwór ten pozbawiony jest wysokich ambicji kontrapunktycznych, typowych dla symfonii Mahlera czy Brahmsa.Obecne w dziele falowanie morza albo szklenie się jego tafli ilustrowane jest przez Debussy'ego za pomocą instrumentacyjnych środków, pozwalających słuchaczowi nie tylko odczytać tę ilustracyjną intencję, lecz także odebrać pozasemantyczną warstwę dzieła – warstwę czysto muzyczną, brzmieniową. Można powiedzieć, że kompozytor prowadzi narrację powoli, jako że pozwala danej fakturze swobodnie wybrzmieć na tyle, by uwaga słuchacza skutecznie zwróciła się ku barwie instrumentu solowego lub orkiestrowej złożoności teksturalnej. Jeden akord całotonowy potrafi trwać kilkanaście taktów, czego nie sposób było doświadczyć w muzyce dotychczasowej. Zamiast harmonicznej eksploatacji, charakterystycznej dla Skriabina czy Wagnera, Debussy komponuje z wykorzystaniem drobnych zmian dynamicznych i bogatego wachlarza środków artykulacyjnych. Rozpisane na orkiestrę symfoniczną, wywołują niesłychany efekt fakturalny, wrażenie oddychania jednorodnej masy. Poszczególne instrumenty nadal bywają używane solistycznie, jednak część z nich Debussy traktuje czysto fakturalnie. Za przykład posłużyć może wykorzystanie harfy – jedno linearne „pociągnięcie” przez wszystkie rejestry tego instrumentu naniesione na crescendood pianissimodo pianoefektywnie wzmaga wrażenie nabrzmiewania kulminacji dynamicznej i kolorystycznej.

 Kryzys wagneryzmu przejawiał się w wyczerpaniu potencjału ekspresyjnego tonalności funkcyjnej. Niektórzy kompozytorzy usiłowali odrzucić tonalność, jak Ferenc Liszt w „Bagatelle sans tonalite*”.* W utworze tym okazuje się jednak, że uniknięcie ciążeń interwałowych, pomimo odrzucenia funkcyjności, pozostaje niezwykle trudne. Inni kompozytorzy, jak Arnold Schönberg, poszukiwali postaci muzycznego pola eksploatacji alternatywnego wobec systemu dur-moll, czyli – dwunastotonowości, w której wszystkie dźwięki są jednakowej wagi harmoniczno-wyrazowej. W 1912 roku Schönberg skomponował utwór awangardowy, w pełni atonalny i przesycony chromatyką, a zarazem zdeklarowany narracyjnie – „Pierrot lunaire”. Zespół kameralny złożony z fletu, klarnetu, skrzypiec, wiolonczeli i fortepianu wspólnie z kobiecym głosem opowiada o niepokoju i poczuciu izolacji artysty. Kompozytor we wstępie do utworu opisał śpiewającemu wykonawcy nowatorskie wówczas „Sprechgesang”*,* technikę swobodniejszej od śpiewu mowy melicznej, która pozwala uniknąć tworzenia centrów tonalnych, zarazem nadając dziełu niespotykany, przejmujący wyraz. Słuchacz podąża za muzyką tego utworu w sposób odmienny od dzieł tonalnych,

w których zestawienie konkretnych akordów generuje silne napięcie i oczekiwanie na rozwiązanie go. W „Księżycowym pierrocie*”*  odbiorca poddaje się oddziaływaniu nieznanego mu układu napięć i zagęszczeń chromatycznych, rytmicznych i artykulacyjnych. Dzieło Schönberga inspirowało i nadal inspiruje twórców muzycznego teatru awangardowego, jak np. Meredith Monk.

 Erik Satie w dalece odmienny sposób wyrażał modernistyczne pojmowanie muzyki. Świadomy tego, jak bardzo muzyka europejska nacechowana jest ciążeniami melodycznymi, harmonicznymi i metrycznymi, nie próbował ich przełamywać np. w ślad za współczesnymi mu kompozytorami drugiej szkoły wiedeńskiej. Zamiast tego obrał kierunek kpiący z owych zależności narracyjnych, uwydatniający je maksymalnie i wypaczający. W dziesięć lat po pierwszej wystawie Salonu Niezależnych, w czasie, gdy inni kompozytorzy europejscy eksperymentowali z nowymi układami ciążeń tonalnych lub nadal pielęgnowali stare, Satie w 1893 roku zaproponował „Vexations”.Utwór fortepianowy oparty jest na temacie powtarzanym 840 razy z rzędu, co daje około 10 godzin nieprzerwanej gry, oraz wzbogacony – dotyczącą wykonawcy – sugestią przebywania w ciszy i bezruchu przed wykonaniem. Kompozytor nie stosuje w nim notacji metrycznej, a następstwo akordów jest swobodnie dobrane, bez dbałości wobec enharmonii, która określałaby tożsamość każdej wysokości dźwięku w zależności od poprzedzającego go i następującego po nim. Z jednej strony wszystkie te cechy mogą świadczyć o bezczelności, z jaką kompozytor kpi ze słuchaczy, o ekscentryzmie jako przejawie wyrazistego indywidualizmu i wolności twórczej. Z drugiej strony takie zapętlenie motywu jest propozycją zupełnego zredukowania oczekiwań słuchacza wobec dzieła, zorientowanych na narracyjne rozwijanie się. Satie dowodzi, że skoro bezcelowe okazuje się słuchanie utworu jako „continuum”, znika powód jego istnienia

w czasie, bez którego pojmowana dotychczas muzyka nie mogła się obejść. Tego rodzaju zmiana punktu widzenia rodzi konieczność zredefiniowania samego pojęcia muzyki oraz,
w konsekwencji, utworu muzycznego.

 Nie sposób w chronologii dziejów sztuki odnaleźć czasu równie bogatego stylistycznie, a zarazem tak niezwykle płodnego i inspirującego następne pokolenia twórców. W ciągu zaledwie kilku dekad dokonał się niemal całkowity rozpad założeń figuratywnych, jako podstawowych i dotychczas koniecznych, na rzecz abstrakcji, która opanowała wszystkie dziedziny sztuki. Przełom XIX i XX stulecia obejmuje etap przejściowy dążenia do czystej abstrakcji, okres narodzin współczesnej myśli w sztuce.

Punktacja 15/15

1. Spełnienie formalnych warunków polecenia 1/1

2. Wartość merytoryczna 10/10

3. Terminologia 2/2

4. Kompozycja 2/2

 Komentarz

 1. Spełnienie formalnych warunków polecenia: 1 pkt

 Wypracowanie w całości spełnia formalne warunki:

 – w wypracowaniu omówiono trzy merytorycznie poprawne przykłady

 – wypracowanie dotyczy tematu wskazanego w poleceniu.

 2. Wartość merytoryczna: 10 pkt

 Wnikliwe i wieloaspektowe spojrzenie na problem. Zdający ukazuje temat w nakreślonym we wstępie szerokim kontekście przemian społecznych, kulturowych i estetycznych.

Trafne przywołanie trzech przykładów dzieł muzycznych ukazuje trzy różne postawy wobec kryzysu spowodowanego wagneryzmem. Analiza utworów koncentruje się ma tych elementach, które odnoszą się do tematu wypracowania. Zakończenie jest syntetycznym
i trafnym ujęciem przedstawionego problemu.

 3. Terminologia: 2 pkt

Zdający biegle i z dużym znawstwem używa terminologii z dziedziny muzyki.

 4. Kompozycja: 2 pkt

Trójdzielna kompozycja wypowiedzi jest logiczna i zachowuje właściwe proporcje.

 Temat 4.

 Na przestrzeni wielu epok historycznych pojawiali się wybitni artyści, których działalność obejmowała dwie profesje – kompozytora i dyrygenta. Ich dokonania w obu tych dziedzinach miały doniosłe znaczenie dla rozwoju i upowszechniania kultury muzycznej. Przywołaj sylwetki trzech kompozytorów-dyrygentów, omów ich działalność i znaczenie w dziejach muzyki.

Przykładowe ocenione rozwiązanie

 W nowożytnej historii muzyki odnajdujemy bardzo wielu kompozytorów będących jednocześnie wybitnymi instrumentalistami-wirtuozami, wykonawcami utworów własnych i dzieł innych twórców. Przyjrzyjmy się tym z nich, którzy łączyli profesję kompozytora i dyrygenta, a tym samym wnieśli znaczny wkład w rozwój i upowszechnianie kultury muzycznej. Spośród wielu wybitnych jednostek, aby wymienić choćby Jean-Baptiste’a Lully’ego, Johannesa Brahmsa, Feliksa Nowowiejskiego, a wśród twórców XX-wiecznych – Pierre’a Bouleza czy Witolda Lutosławskiego, wybrano postaci trzech artystów. W przypadku każdego z nich owo upowszechnianie kultury przybrało nieco inną postać, zależną od miejsca i czasu, w jakim przyszło im działać.

 Niemieckim kompozytorem-dyrygentem pierwszej połowy XIX wieku był Felix Mendelssohn-Bartholdy. Był twórcą niezwykle wszechstronnym – pisał muzykę przeznaczoną na bardzo różne obsady wykonawcze i uprawiał niemal wszystkie gatunki muzyczne.  Szczególną uwagę należy zwrócić na jego twórczość symfoniczną, m.in. na pięć symfonii (w „II Symfonii”, kontynuując wzór „IX Symfonii” Beethovena, wprowadził kantatę), „Koncert skrzypcowy e-moll”, „Koncert fortepianowy g-moll*”* (rezygnacja z ekspozycji orkiestry, połączenie w całość wszystkich części), uwerturę koncertową „Hebrydy”, uwerturę do dramatu Szekspira „Sen nocy letniej”, z której pochodzi słynny „Marsz weselny*”*. Wśród religijnych dzieł wokalno-instrumentalnych znajdują się m.in. kantaty i trzy oratoria – „Paulus”, „Eliasz” i „Chrystus”(to ostatnie nieukończone). Mendelssohn uprawiał także tak popularną i kultywowaną w romantyzmie lirykę wokalną (pieśni) i wzorowaną na niej lirykę instrumentalną („Pieśni bez słów”).

 Karierę dyrygencką kompozytora zapoczątkowało wykonanie, z zespołem Singakademie, Bachowskiej „Pasji wg św. Mateusza*”*. Miało to miejsce w roku 1829, a szczególną wagę temu wydarzeniu nadaje fakt, iż *Pasja* została przypomniana publiczności po raz pierwszy od śmierci jej twórcy. Mendelssohn jako jeden z pierwszych dyrygentów zaczął używać batuty, zwracał też uwagę na problemy wykonawcze zespołu orkiestrowego. Kontynuując proces przywracania słuchaczom dzieł epok minionych wykonywał utwory wokalno-instrumentalne Jerzego Fryderyka Haendla, doprowadził także do pierwszego wykonania ostatniej symfonii Franciszka Schuberta. Działalność kompozytorska i dyrygencka Mendelssohna wpisuje się w założenia epoki romantyzmu i jednocześnie wytycza drogi kolejnym twórcom, zwłaszcza w zakresie popularyzacji i przypominania dokonań innych kompozytorów.

 Kolejnym artystą, którego pragnę przedstawić, jest Stanisław Moniuszko. Jego życie i działalność przypadły na okres bardzo burzliwy, obfitujący w ważkie dla Polaków wydarzenia polityczne. Był to czas powstań – listopadowego (1830), Wiosny Ludów (1848), powstania styczniowego (1863). Zarówno te wydarzenia, jak też przeniknięta patriotyzmem atmosfera rodzinnego domu nadały kształt wszystkim poczynaniom artysty.

 Moniuszko był twórcą opery narodowej, najwybitniejszym po Chopinie przedstawicielem stylu narodowego w muzyce polskiej. W jego twórczości kompozytorskiej przeważały utwory wokalno-instrumentalne z tekstem – opery (m.in. „Halka”, „Straszny dwór”, „Verbum nobile”), pieśni solowe na głos z fortepianem zebrane w dwunastu zeszytach „Śpiewników domowych”, kantaty (m.in. kantata „Widma” do tekstu „Dziadów” Adama Mickiewicza), dzieła religijne („Msza Es-dur”, „Litanie Ostrobramskie*”*). Wpłynęły na to lata dzieciństwa i czas poprzedzający okres studiów. Właśnie z głosem ludzkim miał najwięcej doświadczeń podczas licznych spotkań i uroczystości rodzinnych. Z twórczości instrumentalnej największą popularność zdobyła uwertura fantastyczna „Bajka*”*.

 Wspomniana wyżej antologia pieśni na głos z fortepianem, tworzona przez całe życie, pokazuje szczególnie głęboko zakorzenioną ideę umuzykalniania i kształtowania postawy patriotycznej polskiego społeczeństwa. Była to pierwsza tego typu muzyczna wizja zrealizowana z tak wielkim rozmachem, która na stałe wpisała się w dzieje domowego muzykowania. Premiera „Strasznego dworu*”* we wrześniu roku 1865, po klęsce powstania styczniowego, zgromadziła takie tłumy słuchaczy, że władze carskie po trzech przedstawieniach nakazały zdjąć operę z desek teatru.

 Stanisław Moniuszko był nie tylko kompozytorem, ale również animatorem życia muzycznego. Jego działalność artystyczna obejmowała zarówno komponowanie, jak i wykonawstwo własnej muzyki oraz dzieł innych twórców. Wpłynął na to pobyt kompozytora w Singakademie w Berlinie. Był to czas wielopłaszczyznowej nauki: współpracy z wokalistami, nauki dyrygowania, gry na organach. Niezwykle istotnym doświadczeniem była aktywność związana z życiem muzycznym: organizacja koncertów, prowadzenie chórów i orkiestr, poznanie pracy wydawnictw – wszelkie umiejętności praktyczne, które w niedalekiej przyszłości pozwoliły Moniuszce zostać animatorem życia muzycznego. Po powrocie do kraju znacznie ożywił on wileńskie środowisko kulturalne – udało mu się do zorganizować zespół wykonawczy, z którym poprowadził „Requiem*”* Mozarta (przygotowanie do koncertu trwało zaledwie dwa miesiące), fragmenty „Stworzenia świata” Haydna, Paulusa Mendelssohna, a nawet uwertury do „Snu nocy letniej”. Karierę dyrygencką kontynuował, prowadząc przedstawienia swoich oper – po sukcesie czteroaktowej wersji „Halki” został mianowany dyrektorem opery w Warszawie. Wszechstronna działalność Moniuszki wpłynęła na umocnienie kultury polskiej w trudnym czasie zaborów.

 Ostatnim z przywołanych artystów jest żyjący współcześnie dyrygent i kompozytor Jerzy Maksymiuk. Ukończył studia muzyczne w trzech specjalnościach: fortepianu, kompozycji

i dyrygentury, dość szybko porzucił jednak karierę pianistyczną na rzecz działalności dyrygenckiej.  W 1972 roku założył Polską Orkiestrę Kameralną, jedną z najlepszych, a zarazem najbardziej rozpoznawalnych orkiestr na świecie. Wraz z tą orkiestrą odbywał liczne tournées koncertowe w najbardziej prestiżowych salach europejskich i światowych. Koncerty te zaowocowały współpracą z wytwórnią płytową EMI.  Jerzy Maksymiuk szefował Wielkiej Orkiestrze Symfonicznej Polskiego Radia, Sinfonii Varsovia, a także zespołowi BBC Scottish Symphony Orchestra. Nie sposób wymienić wszystkich jego dokonań na polu dyrygentury (niezliczona ilość koncertów, nagrań, nagród). Podkreślić jednak należy, iż Maksymiuk zawsze propagował muzykę współczesną. Był jednym z założycieli Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej oraz współtwórcą i wieloletnim członkiem Komisji Repertuarowej Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Dokonał wielu nagrań promujących twórczość kompozytorów polskich (m.in. Mieczysława Karłowicza, Witolda Lutosławskiego, Henryka Mikołaja Góreckiego).

 Jerzy Maksymiuk to także kompozytor m.in. muzyki symfonicznej, kompozycji kameralnych, pieśni, muzyki filmowej. Z tej ostatniej sam twórca szczególnie ceni muzykę napisaną do „Sanatorium pod klepsydrą*”* w reżyserii Wojciecha Hasa. Ostatnie lata zaowocowały wzmożoną twórczością kompozytorską, powstały m.in.: poemat symfoniczny „Norwidiana”, „Vivaldi w Bostonie*”* na orkiestrę smyczkową i kwartet smyczkowy oraz „Liście gdzieniegdzie spadające*”* na orkiestrę kameralną z fortepianem.

 Wszyscy opisani artyści z sukcesem łączyli pasję dyrygencką z komponowaniem, w prowadzonej działalności artystycznej wychodzili naprzeciw oczekiwaniom swojego kraju oraz czasów, w jakich przyszło im tworzyć. Celem ich pracy było nie tylko promowanie własnej twórczości, ale także dbałość o dokonania epok minionych i wizjonerskie spojrzenie w przyszłość.

Punktacja 15/15

1. Spełnienie formalnych warunków polecenia 1/1

2. Wartość merytoryczna 10/10

3. Terminologia 2/2

4. Kompozycja 2/2

 Komentarz

 1. Spełnienie formalnych warunków polecenia: 1 pkt

 Wypracowanie w całości spełnia formalne warunki:

 – w wypracowaniu omówiono trzy merytorycznie poprawne przykłady

 – wypracowanie dotyczy tematu wskazanego w poleceniu.

 2. Wartość merytoryczna: 1 pkt

 Wnikliwe i wieloaspektowe ujęcie problemu. Trafne przywołanie trzech sylwetek kompozytorów-dyrygentów. Zdający wykazał się wyczerpującą wiedzą na temat działalności wybranych postaci. Ich dobór jest przemyślany i uzasadniony.

 3. Terminologia: 2 pkt

Zdający biegle i z dużym znawstwem używa terminologii z dziedziny muzyki.

 4. Kompozycja: 2 pkt

Trójdzielna kompozycja wypowiedzi jest logiczna i zachowuje właściwe proporcje.

1. Czas trwania egzaminu może zostać wydłużony w przypadku uczniów ze specjalnymi potrzebami edukacyjnymi, w tym niepełnosprawnych, oraz w przypadku cudzoziemców. Szczegóły są określane w „Komunikacie dyrektora Centralnej Komisji Egzaminacyjnej w sprawie szczegółowych sposobów dostosowania warunków i form przeprowadzania egzaminu maturalnego” w danym roku szkolnym. [↑](#footnote-ref-1)