


**UZUPEŁNIA ZDAJĄCY****KOD**

--	--	--

**PESEL**

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

*miejsce  
na naklejkę***EGZAMIN MATURALNY  
Z HISTORII MUZYKI  
POZIOM ROZSZERZONY**DATA: **10 maja 2016 r.**GODZINA ROZPOCZĘCIA: **14:00**CZAS PRACY: **180 minut**LICZBA PUNKTÓW DO UZYSKANIA: **100****Instrukcja dla zdającego**

1. Sprawdź, czy arkusz egzaminacyjny zawiera 30 stron i płytę z nagraniami. Ewentualny brak zgłoś przewodniczącemu zespołu nadzorującego egzamin.
2. Arkusz zawiera 27 zadań. Do wybranych 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.
9. Kolejność nagrań została zamieszczona na 2 stronie.



MHM-R1\_1P-162

Wykaz przykładów dźwiękowych

**Zadanie 9.** – Ścieżka 1., 2.

**Zadanie 10.** – Ścieżka 3., 4.

**Zadanie 11.** – Ścieżka 5., 6.

**Zadanie 21.** – Ścieżka 7., 8.

**Zadanie 22.** – Ścieżka 9., 10.

**Zadanie 24.** – Ścieżka 11., 12.; 13., 14.; 15., 16.

**Zadanie 25.** – Ścieżka 17., 18.

**Zadanie 26.** – Ścieżka 19., 20.

**Zadanie 1. (0–3)**

Uzupełnij zdania. Wpisz w miejsce kropek właściwe terminy związane z muzyczną kulturą starożytnej Grecji.

Forma literacka, w której muzyka odgrywała ważną rolę, to .....  
Geneza tej formy związana jest z wykonywaniem ....., czyli pieśni chóralnych na cześć boga wina – Dionizosa. Śpiewającym mężczyznom lub chłopcom towarzyszył z reguły muzyk grający na .....

**Zadanie 2. (0–1)**

W twórczości truwerów skryształizowały się formy pieśni podejmowane przez kompozytorów następnych stuleci, obecne jeszcze w muzyce świeckiej kolejnej epoki.

Podaj nazwę jednej z tych form.

.....

**Zadanie 3. (0–2)**

Podaj nazwy dwóch odmian wioli, na których grają aniołowie przedstawieni na ilustracji.



Musée d'Unterlinden w Colmarze

.....

.....

#### Zadanie 4. (0–2)

Wśród pojęć stosowanych w periodyzacji historii muzyki obecne są określenia zaczerpnięte ze średniowiecznego piśmiennictwa teoretycznego: *ars antiqua*, *ars nova*.

##### 4.1. Napisz, do których stuleci odnoszą się te określenia.

*ars antiqua* .....      *ars nova* .....

4.2. Do zdobyczy *ars nova* należy m.in. rozwój systemu rytmicznego i wykształcenie notacji odpowiedniej do jego zapisu.

**Podaj nazwę tej notacji.**

.....

#### Zadanie 5. (0–2)

Motet to gatunek muzyczny, który był głównym polem rozwoju renesansowej polifonii.

5.1. Wymień nazwy dwóch technik kompozytorskich, które stosowano w motetach szkoły franko-flamandzkiej.

.....

5.2. Podaj nazwisko przedstawiciela pierwszej lub drugiej generacji kompozytorów szkoły franko-flamandzkiej.

.....

#### Zadanie 6. (0–3)

Podaj nazwy trzech instrumentów, które wchodziły w skład barokowego zespołu towarzyszącego przedstawieniom *dramma per musica* i wyszły z użycia w następnej epoce.

1. ....

2. ....

3. ....

#### Zadanie 7. (0–2)

Georg Friedrich Händel to jeden z głównych barokowych przedstawicieli opery i oratorium.

7.1. Podaj, jaki styl operowy reprezentują dzieła tego kompozytora.

.....

7.2. Podaj, jakim typem uwertury Händel poprzedzał swoje dzieła operowe.

.....

**Zadanie 8. (0–2)**

Podaj dwa znaczenia terminu *concertino*.

1. ....

.....

2. ....

.....

Uwaga! W każdym z zadań 9.–11., 21.–22., 24.–26. przed przystąpieniem do analizy dołączonych przykładów dźwiękowych zapoznaj się dokładnie z treścią poleceń.

**Zadanie 9. (0–3) 🎧**

Artyści jazzowi wielokrotnie sięgali do twórczości F. Chopina jako źródła swoich inspiracji.

Zapoznaj się z nagraniem fragmentu utworu *Chopin impressions* Leszka Możdżera, a następnie wymień trzy cechy muzyki Chopina, które inspirują artystów jazzowych i są dostrzegalne w przykładzie muzycznym.

1. ....

2. ....

3. ....

**Zadanie 10. (0–1) 🎧**

Wysłuchaj nagrania fragmentu śpiewu chorałowego i podkreśl te terminy, które dotyczą rodzaju tego śpiewu i jego faktury.

Rodzaj śpiewu: responsorialny    antyfonalny    *tractim*

Faktura: heterofonia burdonowa    homofonia    monodia



#### **Zadanie 14. (0–2)**

Poniższe polecenia dotyczą twórczości Ludwiga van Beethovena.

**14.1. Podaj tytuł wybranego cyklu wariacji tego kompozytora.**

.....

**14.2. Podaj tytuł wybranego dzieła L. van Beethovena, w którym temat z wariacjami jest jedną z części utworu.**

.....

#### **Zadanie 15. (0–1)**

**Przeczytaj uważnie poniższy opis, a następnie podaj imię i nazwisko kompozytora, o którym mowa w tekście.**

W wieku siedemnastu lat stał się autorem jednej z najbardziej znanych romantycznych uwertur koncertowych, napisanych jako muzyka do dramatu Szekspira. Występujący w niej czarowny taniec elfów stał się „muzyczną wizytówką” symfonicznego stylu tego kompozytora.

.....

#### **Zadanie 16. (0–3)**

**Zapoznaj się z zacytowanym fragmentem wypowiedzi F. Liszta, a następnie wykonaj polecenia umieszczone pod cytatem.**

Od niepamiętnych czasów słowo śpiewane dawało powód do łączenia muzyki z utworami literackimi lub quasi-literackimi. Ale obecna tendencja zmierza do ściślejszego ich zespolenia niż kiedykolwiek. Coraz więcej arcydzieł muzycznych wchłania w siebie arcydzieła literatury. Dlaczego muzyka, która zrosła się tak nierozdzielnie z tragedią Sofoklesa i z odami Pindara, miałyby się wahać przed połączeniem, w inny wprawdzie sposób, ale za to jeszcze lepszy, z dziełami zrodzonymi pod wpływem inspiracji nieznanego starożytnym, dlaczego miałyby się obawiać przymierza z takimi nazwiskami, jak Dante i Szekspir?

Alfred Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, Kraków 1965.

**16.1. Podaj, o jakiej idei charakterystycznej dla estetyki sztuki romantycznej wypowiedział się w ten sposób F. Liszt.**

.....

**16.2. Podaj nazwę stworzonego przez F. Liszta gatunku muzyki instrumentalnej, który jest odzwierciedleniem powyższych poglądów kompozytora.**

.....

**16.3. Podaj tytuł inspirowanego literaturą symfonicznego dzieła F. Liszta, w którym kolejne części noszą tytuły: *Inferno (Pieńło)* – *Purgatorio (Czyśćciec)* – *Magnificat*.**

.....

**Zadanie 17. (0–1)**

Poniżej zamieszczono nazwy tańców oraz nazwy krajów.

Każdemu z tańców (1.–4.) przyporządkuj nazwę jednego kraju, z którego ten taniec pochodzi (A–E).

1.	furiant
2.	trepak
3.	czardasz
4.	fandango

A.	Polska
B.	Węgry
C.	Rosja
D.	Czechy
E.	Hiszpania

1. .... 2. .... 3. .... 4. ....

**Zadanie 18. (0–3)**

Poniżej wymieniono trzy symfonie Karola Szymanowskiego.

*Symfonia „Pieśń o nocy”*

*II Symfonia B-dur*

*Symfonia koncertująca*

**18.1. Ułóż chronologicznie wymienione symfonie K. Szymanowskiego – zacznij od utworu najwcześniejszego – oraz określ aparat wykonawczy każdej z nich.**

	Symfonia	Aparat wykonawczy
1.		
2.		
3.		

**18.2. Wybierz jedną z tych symfonii i omów jej cechy w kontekście przynależności do właściwego okresu twórczości kompozytora.**

.....

.....

.....

.....



**Zadanie 19. (0–2)**

**19.1. W którym okresie wynaleziono sposób zapisu dźwięku na taśmie filmowej (ścieżkę dźwiękową)? Zaznacz właściwą odpowiedź.**

- A. 1911–1920                      B. 1921–1930  
C. 1931–1940                      D. 1941–1950

**19.2. Wyjaśnij, w jaki sposób muzyka towarzyszyła filmowi przed zastosowaniem ścieżki dźwiękowej zsynchronizowanej z obrazem.**

.....  
.....

**Zadanie 20. (0–3)**

W średniowiecznym systemie studiów muzyka była częścią tzw. *quadrivium*, czyli grupy czterech nauk operujących liczbą. Element liczbowy jest też istotny w niektórych technikach lub kierunkach kompozytorskich wykształconych w XX wieku.

**Podaj nazwy trzech takich dwudziestowiecznych technik lub kierunków.**

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

*Na podstawie nagrań i nut przeprowadź analizę przykładów zgodnie z poleceniami w zadaniach 21.–22. i 24.–26. Z treścią poleceń zapoznaj się przed przystąpieniem do przesłuchania nagrań.*

**Zadanie 21. (0–8) 🎧**

Przedmiotem zadania jest *Lament Nimfy* Claudia Monteverdiego (nagranie, nuty s. 10–12 i tekst s. 13) i pogląd kompozytora przekazany przez jego brata – Giulia Cesarego.

**21.1. Zapoznaj się z treścią wypowiedzi Giulia Cesarego Monteverdiego i podaj znaczenie terminów *prima pratica (prattica)* i *seconda pratica (prattica)*, a także wyjaśnij, czego dotyczył spór zwolenników jednego i drugiego stylu.**

Mój brat mówi, że nie tworzy swych dzieł przypadkiem; jego intencją było sprawić, by mowa (poezja) była panią harmonii, nie sługą; brat mój pojmuje *prima prattica* jako tę, która zabiega o doskonałość harmonii, czyli uważa ona harmonię nie za dowodzoną, ale dowodzącą, nie za sługę, ale panią mowy.

Ewa Obniska, *Claudio Monteverdi*, Gdańsk 1993.

*Prima pratica:* .....

*Seconda pratica:* .....

Przedmiot sporu: .....

Claudio Monteverdi *NON HAVEA FEBO ANCORA*  
 Rappresentativo  
 (Madrigali guerrieri et amorosi, libro ottavo Venetia 1638)

Sposób przedstawienia tego śpiewu. Trzy partie głosowe, które śpiewają poza płaczem Nimfy zostały podane oddzielnie, ponieważ śpiewa się je w takim tempie, jak wskazuje ręka, zaś owe trzy słabym głosem wyrażające nad Nimfą litość podano w partyturze, aby szły za jej płaczem, który ma być śpiewany w takim tempie, jak dyktuje uczucie duszy, a nie ręka.

The musical score is presented in four systems, each containing five staves. The first system (measures 1-5) includes Canto, Tenore primo, Tenore secondo, Basso, and Basso continuo. The second system (measures 6-11) includes T I, T II, B, and Bc. The third system (measures 12-17) includes T I, T II, B, and Bc. The fourth system (measures 18-21) includes T I, T II, B, and Bc. The lyrics are written below the vocal staves.

1 Non havea febo ancora tacet  
 2 Non ha-vea Fe-bo an-co-ra Re-ca-to al mon-do il di Ch'u-na don-zel-la fuo-ra Del  
 3 Non ha-vea Fe-bo an-co-ra Re-ca-to al mon-do il di Ch'u-na don-zel-la fuo-ra Del  
 4 Non ha-vea Fe-bo an-co-ra Re-ca-to al mon-do il di Ch'u-na don-zel-la fuo-ra Del  
 5 Non ha-vea Fe-bo an-co-ra Re-ca-to al mon-do il di Ch'u-na don-zel-la fuo-ra Del  
 6 pro-prio al-ber-go u-sci. Sul pal-li det-to vol-to Scor-ge-a se il suo do-  
 7 pro-prio al-ber-go u-sci. Sul pal-li det-to vol-to Scor-ge-a se il suo do-  
 8 pro-prio al-ber-go u-sci. Sul pal-li det-to vol-to Scor-ge-a se il suo do-  
 9 pro-prio al-ber-go u-sci. Sul pal-li det-to vol-to Scor-ge-a se il suo do-  
 10 pro-prio al-ber-go u-sci. Sul pal-li det-to vol-to Scor-ge-a se il suo do-  
 11 pro-prio al-ber-go u-sci. Sul pal-li det-to vol-to Scor-ge-a se il suo do-  
 12 -lor. Spes-so gli ve-nia sciol-to Un gran so-spir dal cor.  
 13 -lor. Spes-so gli ve-nia sciol-to Un gran so-spir dal cor.  
 14 -lor. Spes-so gli ve-nia sciol-to Un gran so-spir dal cor.  
 15 -lor. Spes-so gli ve-nia sciol-to Un gran so-spir dal cor.  
 16 -lor. Spes-so gli ve-nia sciol-to Un gran so-spir dal cor.  
 17 -lor. Spes-so gli ve-nia sciol-to Un gran so-spir dal cor.  
 18 Si cal-pe-stan-do fio-ri Si cal-pe-stan-do Si cal-pe-stan-do fio-ri Er-ra-va or qua or  
 19 Si cal-pe-stan-do fio-ri Er-ra-va or qua or là Si cal-pes-tan-do Si cal-pes-tan-do fio-ri Er-  
 20 Si cal-pe-stan-do fio-ri Er-ra-va or qua or là Si cal-pes-tan-do Si cal-pe-stan-do fio-ri Er-ra-va or  
 21 Si cal-pe-stan-do fio-ri Er-ra-va or qua or là Si cal-pes-tan-do Si cal-pe-stan-do fio-ri Er-ra-va or

22 23 24 25 26 27

T I là, I suoi per-du-ti a-mo-ri I suoi per-du-ti a-mo-ri Co - si pian - gen - do va:

T II -ra-va or qua or là, I suoi per-du-ti a-mo-ri I suoi per-du-ti a-mo-ri Co - si pian - gen - do va:

B qua or là, I suoi per-du-ti a-mo-ri I suoi per-du-ti a-mo-ri Co - si pian - gen - do va:

Bc

**Lamento della Ninfa**

28 29 30 31 32 33 34 35

C le tre parti cantino piano A - mor A -

T I di - ce - - a,

T II di - ce - - a,

B di - ce - - a,

Bc di - ce - - a,

36 37 38 39 40 41 42 43

C - mor A - mor A - mor do - ve

T I Il ciel mi - ran - do il piè fer - mò.

T II Il ciel mi - ran - do il piè fer - mò.

B Il ciel mi - ran - do il piè fer - mò.

Bc Il ciel mi - ran - do il piè fer - mò.

44 45 46 47 48 49 50 51

C dov'è la fè Che 'l tra - di - tor Che 'l tra - di - tor giu - rò?

T I Mi - se - - rel - la

T II Mi - se - - rel - la

B Mi - se - - rel - la

Bc Mi - se - - rel - la

52 53 54 55 56 57 58 59

C Fa che ri - tor - ni il mio A - mor co - m'ei pur fu O O tu m'an-

Bc

60 61 62 63 64 65 66 67

C - ci - di ch'i - o Non mi tor - men - ti più. Non mi tor - men -

T I

Bc Mi - se -

Mi - se - - rel - la

68 69 70 71 72 73 74 75

C - ti Non mi tor - men - ti Non mi tor - men - ti

T I - rel - la

T II

Bc Mi - se - - rel - la ah più no no Tan - to gel sof - frir non

76 77 78 79 80 81 82 83

C più. No Non vo' più ch'ei so - spi - ri Se non lon - tan lon - tan da me;

T II

Bc può

Bc Ah mi - se - - rel - la

83 84 85 86 87 88 90 91

C No, no che i mar - ti - ri Più non di - ram - mi non di - ram - mi af -

T I

T II Ah mi - se - - rel - la

Bc Ah mi - se - - rel - la

*Non havea Febo ancora  
recato al mondo il dì,  
ch'una donzela fuora  
Del proprio albergo uscì.  
Sul pallidetto volto  
Scorgea se il suo dolor,  
spesso gli venia sciolto  
Un gran sospir dal cor.  
Sì calpestando fiori  
Errava or qua, or là  
I suoi perduti amori  
così piangendo va:*

*„Amor”, dicea, il ciel  
mirando, il piè fermò,  
„Dov'è, dove la fè  
che 'l traditor giurò  
Miserella, ah più no, no  
Tanto gel soffrir non può.  
Fa che ritorni il mio  
amor com'ei pur fu,  
o tu m'ancidi, ch'io  
non mi tormenti più.  
Non vo' più ch'ei sospiri  
se non lontan da me,  
no, no che i martiri  
più non dirammi affe.*

### **Tłumaczenie tekstu:**

Febus jeszcze ciągle  
nie przyniósł światu dnia,  
kiedy dziewczyna opuściła  
swój dom.  
Na jej bladej twarzy  
widoczny był ból,  
i częstokroć wyrывało się  
wielkie westchnienie z jej piersi.  
Depcząc bosymi stopami kwiaty,  
spacerowała w tę i tamtą stronę  
o miłości, którą straciła,  
lamentując w ten sposób:

„Miłości”, powiedziała, w niebo  
spoglądając, a jej stopy zatrzymały się,  
„co stało się z wiarą,  
którą zdrajca ślubował?  
*Nieszczęsna, ach dłużej  
nie zniesie tak wielkiego cierpienia.*  
Przekonajcie go, by wrócił do mnie  
i kochał jak niegdyś,  
albo zabijcie mnie,  
bo nie mogę dłużej tak cierpieć.  
Nie będę słyszeć jego westchnień  
jak wtedy, gdy był blisko mnie,  
och nie, od tego nieszczęścia  
chcę być strzeżona.

**21.2. Po wysłuchaniu przykładu dźwiękowego i zapoznaniu się z zapisem nutowym wymień trzy cechy *Lamentu Nimfy* świadczące o tym, iż madrygał ten należy do *seconda pratica*.**

1. ....

2. ....

3. ....

**21.3. Autorska wskazówka wykonawcza na początku partytury dotyczy swobodnego tempa. Podaj przykład innego środka, za pomocą którego ówczesni śpiewacy podkreślali „uczucia duszy”.**

.....

.....

**21.4. Monteverdi określa swój utwór jako *rappresentativo* (przedstawienie). Podaj jedną cechę utworu, która o tym zdecydowała.**

.....

**Zadanie 22. (0–3) 🗣️**

Zapoznaj się z zapisem nutowym (s. 15–18), nagraniem fragmentu kantaty *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* [*Placze, jęki, troski, lęki*] Jana Sebastiana Bacha i wykonaj polecenia.

**22.1. Wymień dwa środki kompozytorskie, jakimi J.S. Bach w *Sinfonii* posłużył się dla zilustrowania tytułu kantaty *Placze, jęki, troski, lęki*.**

1. ....

2. ....

**22.2. Opisz, w jaki sposób J.S. Bach odmalowuje w partii chóru uczucia cierpienia.**

.....

.....

Dominica Jubilate.  
„Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen.“

SINFONIA. Adagio assai.

The image displays a page of a musical score for a symphony. The title is "SINFONIA. Adagio assai." and the subtitle is "Dominica Jubilate. „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen.“". The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Oboe, Violino I, Violino II, Viola I, Viola II, and Continuo e Fagotto. The second system continues the same instruments. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked "Adagio assai". The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations such as trills and slurs. The Continuo e Fagotto part is written in a lower register, using a bass clef. The page number "Strona 15 z 30" is located at the bottom center.

The first system of the musical score consists of six staves. The top staff is a single melodic line with a trill (tr) in the second measure. The second and third staves are part of a grand staff, with the second staff being the right hand and the third the left hand. The fourth and fifth staves are also part of a grand staff, with the fourth being the right hand and the fifth the left hand. The bottom staff is a bass line. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The system contains three measures of music.

The second system of the musical score consists of six staves, similar in layout to the first system. It features a melodic line with a trill (tr) in the second measure, a grand staff for the right and left hands, and a bass line. The key signature and time signature remain the same. The system contains three measures of music.



Musical score system 1, consisting of six staves. The top two staves are treble clef, the middle two are alto clef, and the bottom is bass clef. The system contains three measures of music. The first measure features a complex melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves. The second measure continues the melodic development. The third measure concludes the system with a final chord. Below the bass staff, there are figured bass notations: 7 5, 6 5, 6 5, followed by a bar line, then 6, and finally 6 4 2 and 6 5.

Musical score system 2, consisting of six staves. The top two staves are treble clef, the middle two are alto clef, and the bottom is bass clef. The system contains three measures of music. The first measure features a complex melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves. The second measure continues the melodic development. The third measure concludes the system with a final chord. Below the bass staff, there are figured bass notations: 7, 6 7, 1, followed by a bar line, then 6, 6 5, and finally 6 5 3 and 6 5 3.

Lento.

Violino I.

Violino II.

Viola I.

Viola II.

Fagotto.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

Wei - nen, Kla - gen,

Kla - gen, Za -

Sor - gen, Wei - nen,

Za - gen, Sor - gen,

Weinen, Klagen, Weinen, Klagen, Weinen,

- gen, Weinen, Klagen, Sor - gen, Zagen, Wei - nen,

Weinen, Kla - gen,

Weinen, Klagen, Sorgen, Za -

Tłumaczenie całego tekstu chóru: „Płacze, jęki, troski, lęki, bóle, męki, ci za chleb powszedni mają, co do Pana się przyznają.”

**Zadanie 23. (0–6)**

Na podstawie analizy wzrokowej fragmentu chóralnego kantaty J.S. Bacha (s. 18) wykonaj polecenia.

**23.1. Określ technikę kompozytorską występującą w partii chóru.**

.....

**23.2. Podaj nazwę techniki kompozytorskiej wykorzystanej do kształtowania partii basu (*continuo* i *fagotto*).**

.....

**23.3. Określ sposób kształtowania melodyki w partiach instrumentów smyczkowych oraz związek budowy tych partii z przebiegiem głosu basowego.**

.....

.....

**23.4. Wróć do partytury *Lamentu Nimfy* C. Monteverdiego (s. 10–12) i podaj, która z technik zastosowanych w kantacie J.S. Bacha jest też obecna w tamtym przykładzie.**

.....

**23.5. Wymień nazwy dwóch barokowych form tanecznych, w których stosowano technikę wykorzystaną w *Lamencie Nimfy* oraz w chórze z kantaty J.S. Bacha.**

1. ....

2. ....

**Zadanie 24. (0–5) 🎧**

Wysłuchaj fragmentów trzech miniatur orkiestrowych z cyklu *Karnawał zwierząt* C. Saint-Saënsa, a następnie wykonaj poniższe polecenia.

**24.1. Do każdego przykładu dźwiękowego przyporządkuj tytuł miniatury. Weź pod uwagę walory brzmieniowe i wyrazowe zastosowanych w nich instrumentów.**

*Osy azjatyckie*

*Ptaszarnia*

*Żółwie*

*Łabędź*

Numer przykładu	Tytuł
1.	
2.	
3.	

**24.2. Opisz, jakimi środkami muzycznymi kompozytor imituje charakterystyczne dla tych zwierząt cechy.**

Przykład 1. ....

.....

Przykład 2. ....

.....

Przykład 3. ....

.....

**24.3. W jednej z miniatur C. Saint-Saëns zacytował w formie żartu taneczny fragment operetki *Orfeusz w piekle* J. Offenbacha. Podaj nazwę tego tańca popularnego w XIX wieku oraz wyjaśnij, na czym polega muzyczny żart kompozytora.**

.....

.....

#### **Zadanie 25. (0–4) 🗣️**

Zapoznaj się z nagraniem fragmentu poematu symfonicznego *Step* Zygmunta Noskowskiego oraz z inwokacją, zamieszczoną w partyturze utworu, a następnie wykonaj polecenia.

Inwokacja:

Stepie wspaniały – pieśnią cię witam! Pośród twych niezmiernych przestrzeni słyhać było i szum skrzydeł, i dźwięk kopyt konnicy, rozbrzmiewała fujarka pastusza i tęskna pieśń kozacza, której towarzyszyły torbany i bębni, rozlegały się okrzyki wojenne i zgrzyt ścierających się szabel. Walki i zapasy olbrzymie skończyły się, wojownicy w grobie legli. Ty jeden tylko, wielki stepie, pozostałeś – wiecznie piękny i spokojny...

**25.1. Wymień trzy zastosowane w tym fragmencie środki techniki kompozytorskiej, które świadczą o współzależności między treścią programową a koncepcją brzmieniową utworu.**

1. ....

2. ....

3. ....

**25.2. Podaj autora i tytuł polskiej dziewiętnastowiecznej powieści historycznej, do której nawiązuje program poematu Z. Noskowskiego.**

.....

**Zadanie 26. (0–4) 🗣️**

Andrzej Panufnik był twórcą muzyki do filmu o ołtarzu Wita Stwosza z kościoła Mariackiego w Krakowie. Wykorzystał w niej fragmenty kilku staropolskich utworów ze średniowiecza, renesansu i baroku. Muzyka ta stała się później podstawą jego *Koncertu gotyckiego*, znanego też pod tytułem *Concerto in modo antico*.

**Po wysłuchaniu dwóch fragmentów tego koncertu wykonaj polecenia.**

**26.1. Podaj, z jakich epok pochodzą wykorzystane w tych fragmentach utwory staropolskie.**

Fragment 1. ....

Fragment 2. ....

**26.2. Oceń, który fragment jest bardziej zbliżony w swym stylu do czasów Wita Stwosza.**

.....

**26.3. Instrumentem dominującym w koncercie Panufnika jest trąbka. Wyjaśnij, jaki wpływ na wybór tego instrumentu mogła mieć tematyka filmu.**

.....

.....

.....

**Zadanie 27. (0–25)**

**Napisz wypracowanie na jeden z podanych niżej tematów.**

**Temat 1. Nawiązując do poniższej wypowiedzi Nicolasa Harnoncourta, przedstaw przemiany stylu muzycznego, jakie dokonały się w I połowie XVII wieku.**

Około roku 1600, czyli mniej więcej w połowie życia Monteverdiego, w muzyce zachodniej nastąpił prawdziwie radykalny zwrot – jaki nie zdarzył się nigdy przedtem, ani nie miał zdarzyć się nigdy potem.

Nicolas Harnoncourt, *Muzyka mową dźwięków*, Warszawa 1995.

**Temat 2. Omów różne sposoby przedstawiania treści pozamuzycznych w muzyce instrumentalnej, odwołując się do przykładów z dwóch dowolnie wybranych epok.**

**WYPRACOWANIE**

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

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

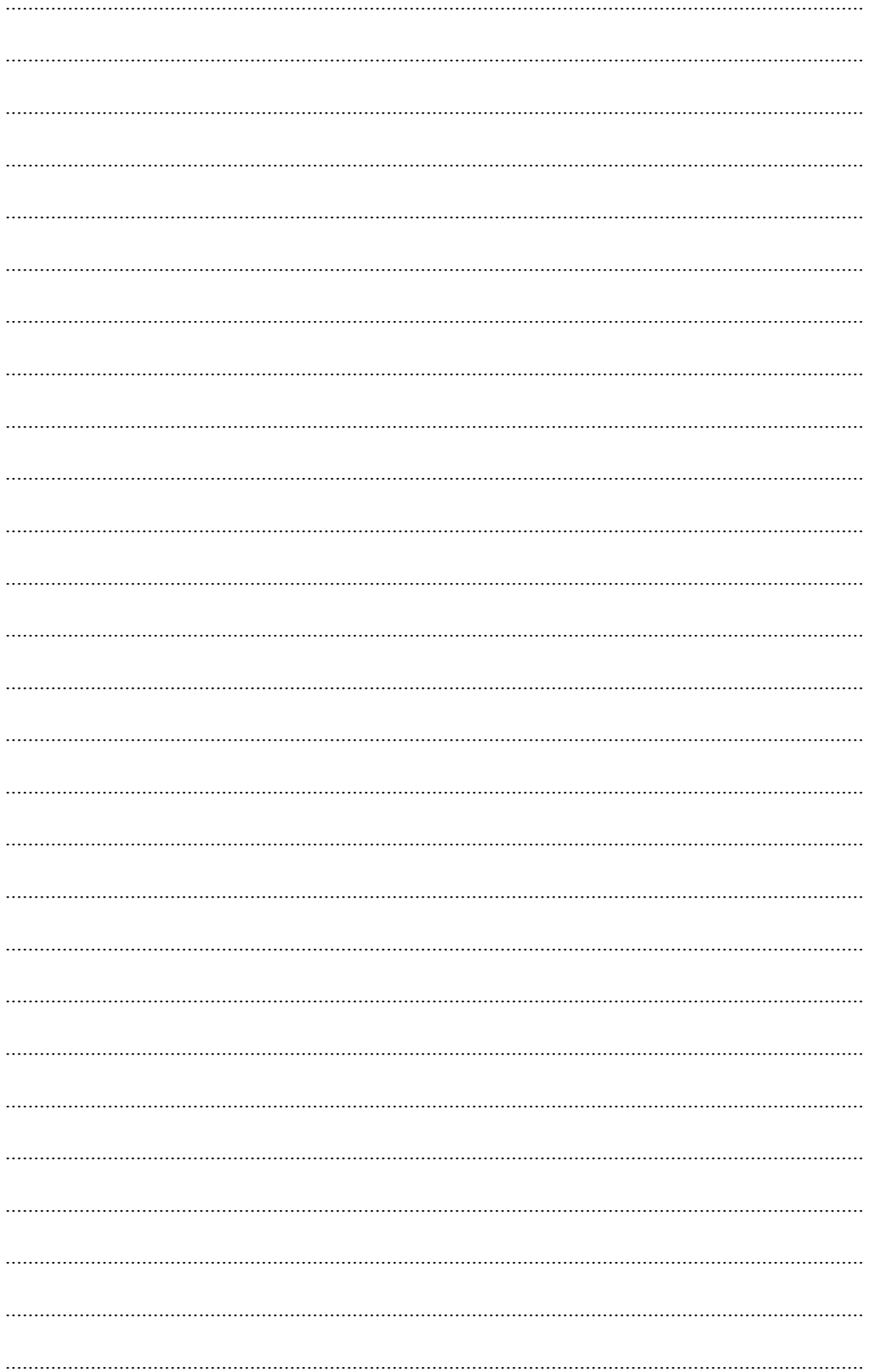
.....

A series of horizontal dotted lines for writing.





Blank page with horizontal dotted lines for writing.



Blank page with horizontal dotted lines for writing.



Blank page with horizontal dotted lines for writing.

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