

UZUPEŁNIA ZDAJĄCY

KOD			PESEL																	

*miejsce
na naklejkę*

**EGZAMIN MATURALNY
Z HISTORII MUZYKI
POZIOM ROZSZERZONY**


DATA: **13 maja 2015 r.**

GODZINA ROZPOCZĘCIA: **14:00**

CZAS PRACY: **180 minut**

LICZBA PUNKTÓW DO UZYSKANIA: **100**

Instrukcja dla zdającego

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



MHM-R1_1P-152

Zadanie 1. (0–4)



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

.....

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

.....

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

Nazwisko kompozytora	Tytuł dzieła

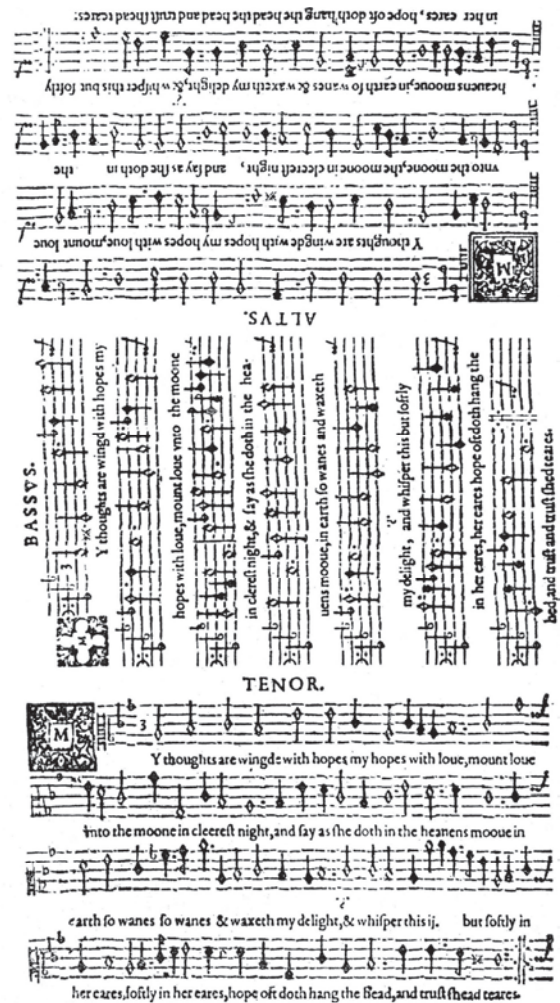
Zadanie 4. (0–4)

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

III. CANTVS.



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



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

.....

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

Notacja instrumentalna:

Notacja wokalna:

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

.....

Zadanie 5. (0–5)

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

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

Przykład 1.

The image shows a musical score for a religious work. It consists of ten staves. The top four staves are for vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The bottom six staves are for instrumental parts: Violino I, Violino II, Clarino I, Clarino II, and Basso continuo. The lyrics are written below the vocal staves. The lyrics are: 'Lae-ta-tus, lae-ta-tus, lae-ta-tus' and 'Lae-ta-tus sum, lae-ta-tus sum, Lae-ta-tus'. The music is in a common time signature (C) and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines.

Nazwa stylu:

Uzasadnienie (2 argumenty):

.....
.....

Zadanie 6. (0–3)

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



6.1. Podaj imię króla przedstawionego na ilustracji.

.....

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

.....

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

.....

Zadanie 7. (0–2)

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

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

Nazwisko kompozytora:

Tytuł dzieła:

Zadanie 8. (0–2)

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

Nazwa utworu:

Wyjaśnienie:

.....

.....

.....

Zadanie 9. (0–2)

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

Wymień trzy nazwy nadawane wówczas miniaturom instrumentalnym o lirycznym charakterze.

.....

.....

.....

Zadanie 10. (0–4)

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

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

Przykład 1.

The musical score for Example 1 consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows a right-hand part with a melodic line and a left-hand part with a rhythmic accompaniment. A 'cresc.' marking is present in the right hand. The second system continues the piece, featuring a more complex rhythmic pattern in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. An '8' marking is placed above a measure in the right hand.

Nazwa tańca:

Przykład 2.

The musical score for Example 2 consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows a right-hand part with a melodic line and a left-hand part with a rhythmic accompaniment. A 'sf' marking is present in the right hand. The second system continues the piece, featuring a more complex rhythmic pattern in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. A '5' marking is placed above a measure in the right hand.

Nazwa tańca:

Przykład 3.

Vivo. M. M. ♩ = 60.

f semplice

mezza voce

f

sotto voce

red. *

red. *

Nazwa tańca:

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

.....

Zadanie 11. (0–6)

W tabeli wymieniono tytuły dzieł symfonicznych o charakterze programowym.

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

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

Typy programu:

autobiograficzny

filozoficzny

literacki

malarski

historyczny

Tabela do zadania 11.

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

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

.....

Zadanie 12. (0–3)

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

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

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

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

A. B. C. D. E.

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

.....

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

Zadanie 13. (0–3) 🎧

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

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

.....

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

.....

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

.....

.....

Zadanie 14. (0–2) 🎧

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

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

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

Zadanie 15. (0–5) 🎧

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

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

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

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

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

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

1.
.....
2.
.....

LA CACCIA

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

Allegro

Violino principale

Violini

Viole

Bassi

7
VI. princ.

I
VI.

II

Vle

B.

14
VI. princ.

I
VI.

II

Vle

B.

21

VI. princ.

I

VI. II

Vle

B.

28

VI. princ.

I

VI. II

Vle

B.

36

VI. princ.

I

VI. II

Vle

B.

43

VI. princ.

I

VI.

II

Vle

B.

50

VI. princ.

B.

57

VI. princ.

B.

61

VI. princ.

B.

64

VI. princ.

VI. I

VI. II

Vle

B.

6 4 5 3 \sharp 6 4

67

VI. princ.

VI. I

VI. II

Vle

B.

5 4 3 \sharp

72

VI. princ.

VI. I

VI. II

Vle

B.

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

SCHIOPPI
E CANI
Già sbigottita,

78

VI. princ.

VI. I

VI. II

Vle

B.

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

83

VI. princ.

VI. I

VI. II

Vle

B.

88

VI. princ.

VI. I

VI. II

Vle

B.

92

VI. princ.

VI. I

VI. II

Vle

B.

96

VI. princ.

VI. I

VI. II

Vle

B.

103

VI. princ.

VI. I

VI. II

Vle

B.

108

VI. princ.

VI. I

VI. II

Vle

B.

113

VI. princ.

VI. I

VI. II

Vle

B.

119

VI. princ.

VI. I

VI. II

Vle

B.

125

VI. princ.

I

VI.

II

Vle

B.

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

129

VI. princ.

I

VI.

II

Vle

B.

133

VI. princ.

I

VI.

II

Vle

B.

Tasto solo

138

VI. princ.

I

VI. II

Vle

B.

144

VI. princ.

I

VI. II

Vle

B.

151

VI. princ.

I

VI. II

Vle

B.

Zadanie 16. (0–5) 🎧

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

Po zapoznaniu się z przykładami wykonaj poniższe polecenia.

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

Przykład 1. Kompozytor

Przykład 2. Kompozytor

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

.....
.....

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

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

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

Przykład 1.

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

Przykład 2.

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

Przykład 1.

Allegro molto appassionato

Solo

Flauti

Oboi

Clarineti in A

Fagotti

Corni in E

Trombe in E

Timpani in E-H

Violino principale

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Contrabasso

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

This system of musical notation includes staves for Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. e Cb.). The Clarinet and Bassoon parts feature long, sustained notes with slurs. The Violin part has a melodic line with slurs. The Viola part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello/Double Bass part has a simple rhythmic accompaniment.

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

This system of musical notation includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (E) (Cor. (E)), Timpani (Timp.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. e Cb.). The Flute part begins at measure 10 with a first ending bracket. The Clarinet, Bassoon, and Cor Anglais parts have sustained notes with slurs and a *p* dynamic marking. The Timpani part has a rhythmic pattern with a *p* dynamic marking. The Violin part has a melodic line with slurs. The Viola part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello/Double Bass part has a simple rhythmic accompaniment.

Fl. *p*

Fg. *p*

Vl. pr.

Vl.

Vla. *get.*

Vc. e Cb. *arco p*

20

Fl. *p*

Ob. *zu 2 p cresc. f*

Cl. *zu 2 cresc. f*

Fg. *cresc. f*

Cor. (E) *p f*

Timp. *f*

Vl. pr. *cresc.*

Vl. *cresc.*

Vla. *cresc.*

Vc. e Cb. *cresc. f*

Koniec przykładu 1.

Przykład 2.

Allegro moderato Op.8

The score is for a symphony orchestra, Op. 8, in the tempo of Allegro moderato. It features a variety of instruments including woodwinds, brass, percussion, and strings. The woodwinds (Flauti, Oboi, Clarinetti in A, Fagotti) and strings (Violini, Viole, Violoncelli, Contrabassi) all show a crescendo in the final measure of the excerpt. The brass section (Corni in F, Trombe in F, Tromboni tenori, Trombone basso e Tuba) is present but has no notes in this section. The percussion (Timpani in A, E) and Violino principale parts are also present but have no notes in this section. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 4/4. The tempo is marked Allegro moderato. The score is for Op. 8. The woodwinds and strings all have a crescendo in the final measure.

Flauti I II
Oboi I II
Clarinetti in A I II
Fagotti I II
Corni in F I II III IV
Trombe in F I II
Tromboni tenori I II
Trombone basso e Tuba
Timpani in A, E
Violino principale
Violini I II
Viole
Violoncelli
Contrabassi

(a 2)
 Fl. I
 Fl. II
 Ob. I
 Ob. II
 Cl. in A I
 Cl. in A II
 Fg. I
 Fg. II
 Cr. in F I
 Cr. in F II
 Cr. in F III
 Cr. in F IV
 Trb. in F I
 Trb. in F II
 Trbni ten. I
 Trbni ten. II
 Trbne basso e Tuba
 Timp
 Vno princ.
 Vni I
 Vni II
 Vle
 Vc.
 Cb.
 Vno princ.

Koniec przykładu 2.

Zadanie 18. (0–4) 🗣

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

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

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

Sposób 1.

.....
.....

Sposób 2.

.....
.....

Sposób 3.

.....
.....

Sposób 4.

.....
.....

Zadanie 19. (0–6) ♪

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

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

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

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

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

LENTO e **T**RANQUILLO (♩=52)
 2/4

S. A - ME - N A
 A. A - ME - N A
 T. A - ME - N A
 B. A - ME - N A

p *p*

8

S. ME - N
 A. ME - N
 T. ME - N
 B. ME - N

16

S. ME - N A

A.

T. ME - N A

B.

25

p *p*

S. ME - N A

A.

T. ME - N A

B.

33

p *cresc.* -

S.

A.

T.

B.

41

----- p

S.

A.

T.

B.

49

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

S.

A.

T.

B.

57

(cresc.) ff

S.

A.

T.

B.

65

ff

S.

A.

T.

B.

73

S.

A.

T.

B.

mf **p**

Zadanie 20. (0–4)

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

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

Violino I
 Violino II
 Viola
 Violoncello

10
19

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

T E N ▶

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

20.1. Melodia *cantus firmus* w postaci oryginalnej pojawia się w kwartecie w partii altówki. W pozostałych głosach podlega imitacji z zastosowaniem inwersji, raka i raka inwersji. **Określ, jaki rodzaj imitacji występuje w partii I skrzypiec (uwaga – powtórzony na początku dźwięk fis² należy interpretować jako jeden dźwięk).**

.....

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

.....

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

.....

20.4. Wymień inny utwór Góreckiego zawierający cytat staropolskiej melodii.

.....

Zadanie 21. (0–25)

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

Temat nr 1:

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

Temat nr 2:

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

WYPRACOWANIE

na temat nr

.....

.....

.....

.....

.....

.....

BRUDNOPIS (*nie podlega ocenie*)