

**OKRĘGOWA KOMISJA EGZAMINACYJNA  
W GDAŃSKU**

**Sprawozdanie  
z egzaminu maturalnego  
w 2016 roku**

**Historia muzyki  
województwo pomorskie**

**Opracowanie**

Ewa Mikołajczyk (Okręgowa Komisja Egzaminacyjna w Jaworznie)

**Redakcja**

dr Wioletta Kozak (Centralna Komisja Egzaminacyjna)

**Opracowanie techniczne**

Bartosz Kowalewski (Centralna Komisja Egzaminacyjna)

**Współpraca**

Beata Dobrosielska (Centralna Komisja Egzaminacyjna)

Agata Wiśniewska (Centralna Komisja Egzaminacyjna)

Pracownia ds. Analiz Wyników Egzaminacyjnych Okręgowej Komisji Egzaminacyjnej w Gdańsku

**Centralna Komisja Egzaminacyjna**

ul. Józefa Lewartowskiego 6, 00-190 Warszawa

tel. 022 536 65 00, fax 022 536 65 04

e-mail: [ckesekr@cke.edu.pl](mailto:ckesekr@cke.edu.pl)

[www.cke.edu.pl](http://www.cke.edu.pl)

**Okręgowa Komisja Egzaminacyjna w Gdańsku**

ul. Na Stoku 49, 80-874 Gdańsk

tel. 58 320 55 90, fax 58 520 55 91

e-mail: [komisja@oke.gda.pl](mailto:komisja@oke.gda.pl)

[www.oke.gda.pl](http://www.oke.gda.pl)

## Historia muzyki

### Poziom rozszerzony

#### 1. Opis arkusza

Arkusz egzaminacyjny z historii muzyki, skonstruowany zgodnie z wymaganiami sformułowanymi w podstawie programowej, składał się z 27 różnego typu zadań.

Na część sprawdzającą odbiór wypowiedzi i zawartych w nich informacji składały się pierwsze 23 zadania. Wśród nich były zadania zamknięte, zadania na dobieranie oraz zadania otwarte (krótkiej odpowiedzi, zadania z luką).

Zdający musieli wykazać się umiejętnościami rozróżniania gatunków i określania podstawowych instrumentów występujących w kulturze antycznej Grecji. Zadania sprawdzały również umiejętność określania i charakteryzowania technik kompozytorskich charakterystycznych dla różnych stylów historycznych. Od zdających wymagano również zdolności postrzegania związków kultury muzycznej z wydarzeniami historycznymi, z kulturą epoki i innymi dziedzinami sztuki (np. literaturą, malarstwem, filmem). Zadaniem maturzystów było także charakteryzowanie twórczości wybranych kompozytorów (reprezentatywnych dla epoki), stylu, kierunku, szkoły lub ugrupowania artystycznego. Przy rozwiązywaniu zadań maturzyści stosowali posiadaną wiedzę do analizy wzrokowej i rozpoznawali rodzaje zapisu muzycznego, cechy stylów muzycznych oraz przynależności do epok. Do zadań zdających należało także porządkowanie chronologiczne: dzieł muzycznych, postaci kompozytorów, wybitnych wykonawców i teoretyków muzyki.

W drugiej części arkusza egzaminacyjnego, sprawdzającej umiejętności analityczno-interpretacyjne, znalazło się 6 zadań otwartych. W tej części zdający stosowali posiadaną wiedzę do analizy słuchowo-wzrokowej utworów muzycznych, rozpoznawania i opisu cech stylów muzycznych oraz rozpoznawania i charakteryzowania podstawowych cech języka muzycznego, rozpoznawania i opisu cech gatunków i form muzycznych oraz ich przeobrażeń. Musieli także analizować teksty literackie o muzyce, wybierać i porządkować informacje istotne dla zagadnienia oraz rozpoznawać i opisywać cechy stylu muzycznego szkół kompozytorskich.

W ostatnim, 27. zadaniu, sprawdzającym umiejętność tworzenia dłuższej wypowiedzi, należało napisać wypracowanie na jeden z dwóch zaproponowanych tematów. Jeden z nich dotyczył przemian stylu muzycznego w I połowie XVII wieku, drugi – sposobów przedstawiania treści pozamuzycznych w muzyce instrumentalnej.

Za poprawne rozwiązanie wszystkich zadań można było uzyskać 100 punktów (za pierwszą część arkusza 45 punktów, za drugą część 30 punktów oraz 25 punktów za wypracowanie).

#### 2. Dane dotyczące populacji zdających

Tabela 1. Zdający rozwiązujący zadania w arkuszu standardowym\*

Liczba zdających		17
Zdający rozwiązujący zadania w arkuszu standardowym	z liceów ogólnokształcących	15
	z techników	2
	ze szkół na wsi	1
	ze szkół w miastach do 20 tys. mieszkańców	1
	ze szkół w miastach od 20 tys. do 100 tys. mieszkańców	3
	ze szkół w miastach powyżej 100 tys. mieszkańców	12
	ze szkół publicznych	17
	ze szkół niepublicznych	0
	kobiety	9
	mężczyźni	8

\* Dane w tabeli dotyczą tegorocznych absolwentów.

Z egzaminu zwolniono 23 osoby – laureatów i finalistów Olimpiady Artystycznej.

Tabela 2. Zdający rozwiązujący zadania w arkuszach dostosowanych

Zdający rozwiązujący zadania w arkuszach dostosowanych	z autyzmem, w tym z zespołem Aspergera	0
	słabowidzący	0
	niewidomi	0
	słabosłyszący	0
	niesłyszący	0
	<b>ogółem</b>	<b>0</b>

### 3. Przebieg egzaminu

Tabela 3. Informacje dotyczące przebiegu egzaminu

Termin egzaminu		10 maja 2016	
Czas trwania egzaminu		180 minut	
Liczba szkół		7	
Liczba zespołów egzaminatorów		Sprawdzone centralnie w OKE Jaworzno	
Liczba egzaminatorów			
Liczba obserwatorów <sup>1</sup> (§ 8 ust. 1)			
Liczba unieważnień <sup>2</sup>	w przypadku:		
	art. 44zzv pkt 1	stwierdzenia niesamodzielnego rozwiązywania zadań przez zdającego	0
	art. 44zzv pkt 2	wniesienia lub korzystania przez zdającego w sali egzaminacyjnej z urządzenia telekomunikacyjnego	0
	art. 44zzv pkt 3	zakłócenia przez zdającego prawidłowego przebiegu egzaminu	0
	art. 44zzw ust. 1.	stwierdzenia podczas sprawdzania pracy niesamodzielnego rozwiązywania zadań przez zdającego	0
	art. 44zzy ust. 7	stwierdzenie naruszenia przepisów dotyczących przeprowadzenia egzaminu	0
	art. 44zzy ust. 10	niemożność ustalenia wyniku (np. zaginięcie karty odpowiedzi)	0
Liczba wglądów <sup>2</sup> (art. 44zzz)		0	
Liczba prac, w których nie podjęto rozwiązania zadań		0	

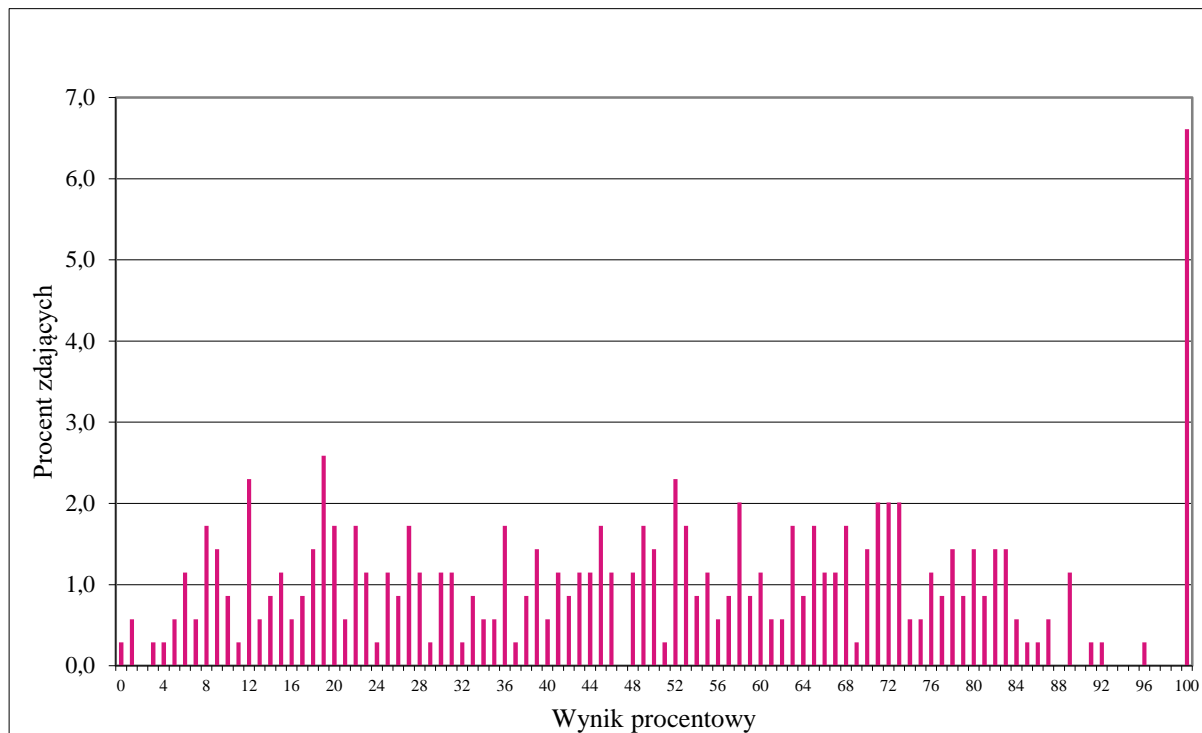
\*Dane dotyczą poziomu rozszerzonego „nowej formuły” i „starej formuły” łącznie.

<sup>1</sup>Na podstawie rozporządzenia Ministra Edukacji Narodowej z dnia 25 czerwca 2015 r. w sprawie szczegółowych warunków i sposobu przeprowadzania sprawdzianu, egzaminu gimnazjalnego i egzaminu maturalnego (Dz.U. z 2015 r., poz. 959):

<sup>2</sup>Na podstawie ustawy z dnia 7 września 1991 r. o systemie oświaty (tekst jedn. Dz.U. z 2015 r., poz. 2156, ze zm.).

## 4. Podstawowe dane statystyczne

### Wyniki zdających



Wykres 1. Rozkład wyników zdających

Tabela 4. Wyniki zdających – parametry statystyczne\*

Zdający	Liczba zdających	Minimum (%)	Maksimum (%)	Mediana (%)	Modalna (%)	Średnia (%)	Odchylenie standardowe (%)
<b>ogółem</b>	<b>15</b>	–	–	–	–	–	–
w tym:							
z liceów ogólnokształcących	–	–	–	–	–	–	–
z techników	–	–	–	–	–	–	–

\* Dane dotyczą tegorocznych absolwentów.

**Poziom wykonania zadań**

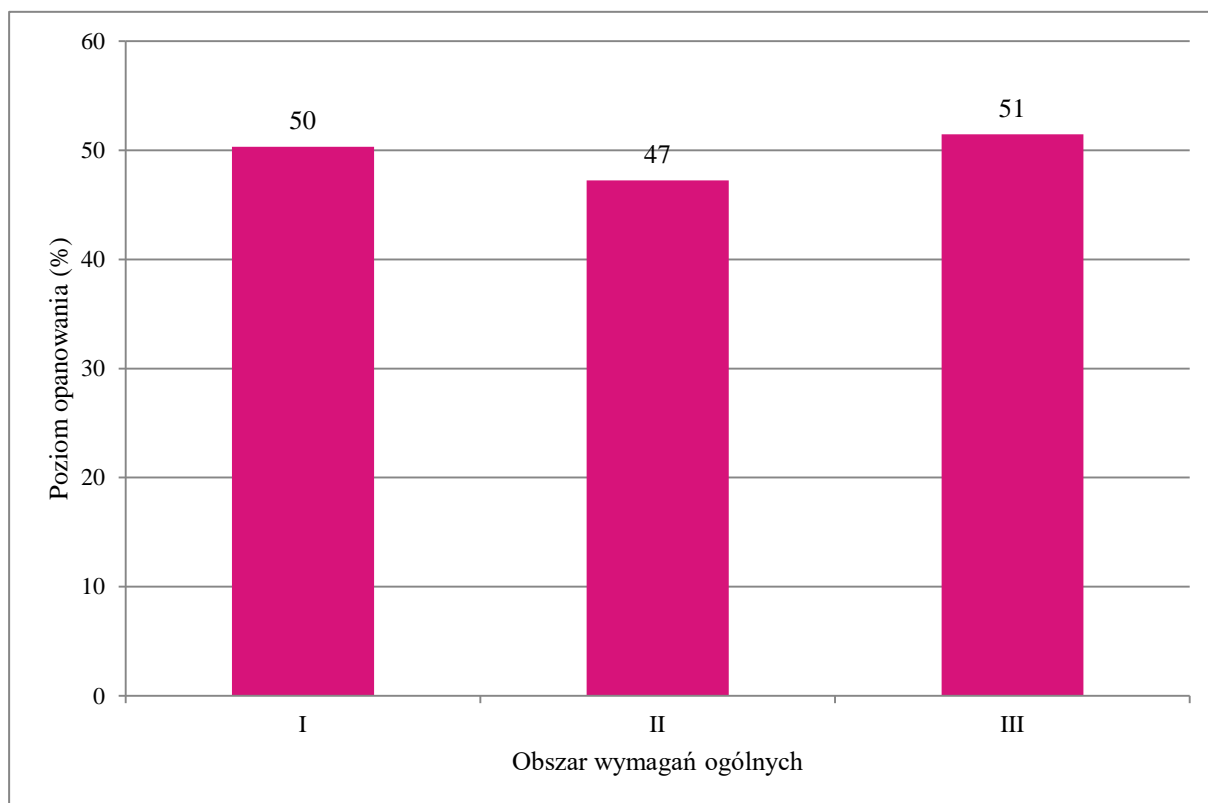
Tabela 5. Poziom wykonania zadań

Nr zad.	Wymaganie ogólne	Wymaganie szczegółowe	Poziom wykonania zadania (%)
1.	I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.	Zdający rozróżnia i określa starogreckie gatunki literacko-muzyczne oraz zna instrumenty starożytnej Grecji (I.5.a, I.6).	51
2.	I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.	Zdający zna formy średniowiecznej pieśni rycerskiej i renesansowej <i>chanson</i> (I.5.b).	47
3.	I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.	Zdający rozróżnia instrumenty charakterystyczne dla okresu renesansu i określa ich typy (I.6).	47
4.	I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.	Zdający porządkuje chronologicznie i określa ramy czasowe faz okresu średniowiecza; zna rodzaje notacji muzycznej (I.9.a; I.2).	38
5.	I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.	Zdający zna techniki charakterystyczne dla szkoły franko-flamandzkiej i przedstawicieli tej szkoły (I.3.b; I.7.c).	50
6.	I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.	Zdający zna instrumentarium barokowe i środki wykonawcze barokowego gatunku <i>dramma per musica</i> (I.5.b; I.6).	57
7.	I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.	Zdający zna styl operowy G.F. Haendla (I.7.b; I.8.c).	38
8.	I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.	Zdający rozróżnia i charakteryzuje gatunki muzyki instrumentalnej (I.5.c).	50
9.	I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.	Zdający zna cechy stylu F. Chopina, potrafi rozpoznać na podstawie analizy słuchowej cechy jego stylu w muzyce jazzowej (I.7.a; III.1.c).	67
10.	I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich	Zdający zna terminy i pojęcia muzyczne, rozróżnia rodzaje śpiewów chorałowych na podstawie analizy słuchowej (I.1.c; I.5.b; III.1.b).	65

	informacji.		
11.	I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.	Zdający rozpoznaje na podstawie analizy słuchowej rodzaj tańca i brzmienie instrumentów; zna twórczość M. Ravela (I.5.c; I.6; I.7.b; III.1.b).	69
12.	I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.	Zdający zna cechy wybranych gatunków muzycznych z różnych epok historycznych (I.5.b.c).	75
13.	I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.	Zdający zna twórczość wybitnych kompozytorów (I.7.b).	88
14.	I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.	Zdający zna twórczość L. van Beethovena (I.7.b).	41
15.	I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.	Zdający zna twórczość F. Mendelssohna–Bartholdy’ego, rozpoznaje kompozytora na podstawie tekstu literackiego (I.7.b; III.2).	29
16.	I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.	Zdający rozpoznaje cechy stylu okresu romantyzmu, zna twórczość F. Liszta, analizuje tekst historyczny o muzyce i odczytuje informacje istotne dla problemu (I.8.a,c; III.2).	49
17.	I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.	Zdający zna gatunki taneczne, określa ich pochodzenie (I.5.c).	41
18.	I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.	Zdający zna twórczość K. Szymanowskiego, porządkuje chronologicznie jego dzieła symfoniczne, potrafi podać cechy jego stylu w kolejnych okresach twórczości (I.7.a,d; I.8.c; I.9.d).	31
19.	I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.	Zdający zna różne funkcje muzyki i określa jej związki z innymi dziedzinami sztuki (I.4.; II.3.).	47
20.	I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.	Zdający rozróżnia techniki i kierunki kompozytorskie XX w.; zna cechy stylu tej epoki (I.3.b; I.8.b).	57

21.	III. Analiza i interpretacja tekstów kultury.	Zdający analizuje teksty źródłowe o muzyce i rozpoznaje problem omawiany w tekście; na podstawie analizy słuchowo-wzrokowej określa cechy stylu analizowanego utworu C. Monteverdiego w kontekście stylistyki wczesnego baroku, w tym środków wykonawczych muzyki wokalne tego okresu (III.1.b,c; III.2).	52	
22.	III. Analiza i interpretacja tekstów kultury.	Zdający określa związki muzyki z treścią tekstu kantaty J.S. Bacha na podstawie analizy słuchowo-wzrokowej oraz wzrokowej (III.1.b).	55	
23.	III. Analiza i interpretacja tekstów kultury.	Na podstawie analizy wzrokowej zdający określa i porównuje techniki kompozytorskie obecne w dwóch utworach późnego i wczesnego baroku (III.1.a).	46	
24.	III. Analiza i interpretacja tekstów kultury.	Na podstawie analizy słuchowej zdający rozpoznaje środki kompozytorskie służące ilustracji treści pozamuzycznych (III.1.b).	74	
25.	III. Analiza i interpretacja tekstów kultury.	Zdający analizuje program pozamuzyczny utworu okresu neoromantyzmu i na podstawie analizy słuchowej określa środki kompozytorskie służące ilustracji treści tego programu (III.1.b; III.2).	49	
26.	III. Analiza i interpretacja tekstów kultury.	Na podstawie analizy słuchowej zdający rozpoznaje styl historyczny epok dawnych. Postrzega związek muzyki z innymi dziedzinami sztuki (III.1.b; II.3).	59	
27.1	II. Tworzenie wypowiedzi.	Zdający formułuje jasną wypowiedź pisemną, przedstawiając różnorodność stylów, technik i gatunków w muzyce wczesnego baroku; prezentuje własny pogląd na znaczenie omawianych zjawisk w dziejach muzyki; popiera wywody właściwie dobranymi przykładami twórczości tego czasu (II.1.a; II.2.a,b,c; II.4).	Zgodność treści pracy z tematem, czyli rozpoznanie problemu sformułowanego w temacie.	50
27.2			Trafne przywołanie faktów istotnych dla tematu, omówienie przywołanych faktów.	45
27.3			Dobór przykładów z literatury muzycznej, ilustrujących omawiane fakty.	35
27.4			Jakość omówienia.	33
27.5			Poprawne stosowanie terminologii.	41
27.6			Uporządkowanie treści – kompozycja i język, logika wywodu i wnioskowania, język i estetyka pracy.	51





Wykres 2. Poziom wykonania zadań w obszarach wymagań ogólnych

## Komentarz

### 1. Analiza jakościowa zadań

Arkusze maturalne z historii muzyki na poziomie rozszerzonym w formule obowiązującej od 2015 r. okazały się umiarkowanie trudne dla zdających. Najtrudniejszy dla zadających okazał się obszar badający umiejętność tworzenia wypowiedzi (poziom wykonania – 47%). Trochę lepsze rezultaty uzyskano w zakresie odbioru wypowiedzi i wykorzystania zawartych w nich informacji (poziom wykonania – 50%) oraz analizy i interpretacji tekstów kultury (poziom wykonania – 51%).

Poszczególne obszary wymagań ogólnych zrealizowane zostały w dwudziestu siedmiu zadaniach otwartych i zamkniętych. W całym arkuszu żadne z zadań nie było bardzo trudne dla zdających, jednak większość (tzn. piętnaście zadań) okazała się trudna (poziom wykonania mieścił się w przedziale 0,20 – 0,49). Duża część arkusza egzaminacyjnego stanowiła umiarkowaną trudność (poziom wykonania mieścił się w przedziale 0,50–0,69) dla tegorocznych zadających. Cztery zadania należały do łatwych (poziom wykonania: 0,75, 0,88, 0,71 i 0,74) i nie było zadań powyżej 90%.

Najłatwiejsze dla tegorocznych zdających było zadanie 13. (poziom wykonania – 88%). Pytano w nim o nazwisko kompozytora, którego dzieła sygnowane są w tytule numerem katalogowym. Najczęściej zdających udzielały poprawnych odpowiedzi, wskazując np. J. S. Bacha czy W. A. Mozarta.

Dwa zadania łatwe należały do obszaru analizy słuchowej. W zadaniu 24. (poziom wykonania – 74%) większość zdających nie miała problemów z przyporządkowaniem i opisywaniem cech ilustracyjnych wysłuchanych miniatur. Najczęściej trudność stanowiło rozpoznanie cytowanego tańca i wyjaśnienie żartu muzycznego. Drugim łatwym zadaniem (zadanie 9., poziom wykonania – 67%) dla tegorocznych maturzystów okazało się zadanie wymagające wskazania cech muzyki Chopina, stanowiących inspirację dla artystów jazzowych, na podstawie wysłuchanego nagrania fragmentu utworu *Chopin impressions* Leszka Możdżera.

Spśród czternastu trudnych zadań w tegorocznym zestawie dwa, które osiągnęły podobny wskaźnik (poziom wykonania – 29% i 31%), dotyczą zagadnień szczegółowych, związanych ze znajomością twórczości kompozytorów wymienionych w podstawie programowej kształcenia ogólnego. Każde z nich w inny sposób sprawdzało szczegółową wiedzę zdających, jednak w obu przypadkach potwierdza się niewielką znajomość twórczości kompozytorów, w tym ich dzieł oraz cech stylu. I tak w zadaniu 15. zdający powinien na podstawie zamieszczonego tekstu, opisującego cechy twórczości, wskazać nazwisko kompozytora. Zdecydowana większość zdających przywoływała błędne nazwiska (np. Czajkowskiego, Wagnera, Berliozę, Lisztę, a nawet Prokofiewa). Nieliczni poprawnie rozpoznawali Feliksa Mendelssohna. Natomiast zadanie 18. dotyczyło twórczości symfonicznej Karola Szymanowskiego. Badało ono znajomość chronologii trzech wskazanych dzieł i zastosowanej w nich obsady wykonawczej. Zdający mieli również możliwość wyboru omówienia cech jednej z wymienionych symfonii w kontekście przynależności do właściwego okresu twórczości kompozytora. W wielu przypadkach zadanie to ukazywało zupełny brak znajomości dzieł i cech twórczości jednego z najważniejszych polskich artystów. Liczna grupa zdających nie potrafiła wskazać ważnej solowej funkcji fortepianu w obsadzie wykonawczej *Symfonii koncertującej*. Problemem także stało się omówienie cech wybranej symfonii. Na tej podstawie można wywnioskować, iż wiedza na temat okresów twórczości K. Szymanowskiego u wielu tegorocznych maturzystów była bardzo powierzchowna. Zamieszczone niżej przykładowe odpowiedzi ilustrują omówione wyżej problemy. Dwa pierwsze przykłady (przykład 1., przykład 2.), w których zdający otrzymali częściową punktację, ukazują dobrą znajomość chronologii dzieł oraz cech etapów twórczości kompozytora. Jednak w obu przypadkach zauważyć można braki w zakresie określania aparatu wykonawczego.

Przykład 1.

2 **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.	II Symfonia B-dur	orkiestra symf.
2.	Symfonia „Pieśń o nocy”	orkiestra + chór
3.	Symfonia koncertująca	orkiestra najmniejsza do tej chwili w historii

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

...Symfonia „Pieśń o nocy” pochodzi z II okresu twórczości Karola Szymanowskiego. Zauważ w niej m.in. elementy stylu impresjonistycznego - ekspressionistycznego.

Przykład 2.

2 **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.	II Symfonia B-dur	orkiestra
2.	Symfonia „Pieśń o nocy”	orkiestra
3.	Symfonia koncertująca	orkiestra (concertino i ripieni).

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

...IV Symfonia koncertująca należy do ostatniego - trzeciego etapu twórczości kompozytora - Karol Szymanowski...  
...wyżył się w t.j.m. stylem wpływał niemieckiego neoromantyzmu (Strauss, Wagner) oraz... u prosił swój język muzyczny...  
...się ku ludowości

Kolejne dwa przykłady (przykład 3., przykład 4.), zawierające błędne odpowiedzi, obrazują brak wiedzy zdających na temat chronologii dzieł, okresów twórczości, jak i obsady wykonawczej w dziełach K. Szymanowskiego. W pierwszej z poniższych odpowiedzi (przykład 3.) zdający wykazuje się podstawową wiedzą o zainteresowaniach kompozytora folklorem polskim, natomiast wybór dzieła, które omawia, świadczy o tym, iż wiedza ta jest bardzo wycinkowa.

Przykład 3.

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

	Symfonia	Aparat wykonawczy
1.	Symfonia koncertująca	Orkiestra smyczkowa
2.	II Symfonia D-dur	Orkiestra symfoniczna
3.	Symfonia „Pieśń o nocie”	Orkiestra symfoniczna i chór

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

Symfonia „Pieśń o nocie” - jest to dzieło pochodzące z III. trzeciego okresu twórczości K. Szymanowskiego, który odznacza się ~~wpływem~~ zainteresowaniem folklorem polskim.

Drugi z przykładów (przykład 4.) jest świadectwem tego, że zdający nic nie wie o twórczości K. Szymanowskiego.

Przykład 4.

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

	Symfonia	Aparat wykonawczy
1.	II Symfonia B-dur	orkiestra kameralna
2.	Symfonia koncertująca	orkiestra kameralna
3.	Symfonia „Pieśń o nocy”	orkiestra symfoniczna

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

„Symfonia koncertująca” powstała w okresie reformacji  
nawracie kompozytora klasycyzmem. Nawiązuje one do  
tej epoki zarówno obsadą orkiestry, jak i formą, choć  
nie ma wyodrębnionych części.

Należy podkreślić, że Karol Szymanowski, kompozytor szczególnie ważny dla kultury polskiej XX wieku, jest jednym z nielicznych twórców wymienionych w wymaganiach szczegółowych podstawy programowej kształcenia ogólnego. Są tu wskazane postaci, których etapy i cechy twórczości należy znać z odniesieniem do biografii. Zdający powinni zwrócić szczególną uwagę na tę listę nazwisk, przygotowując się do egzaminu z historii muzyki.

Kolejne trudne zadanie – zadanie 14. (poziom wykonania – 41%) – dotyczyło również wiedzy o twórczości kompozytora, tym razem pod kątem znajomości formy wariacji jako formy samodzielnej i zastosowanej w cyklu przez L. van Beethovena. W wielu pracach zdający zostawiali zadanie bez odpowiedzi, wpisywali jakiegokolwiek kompozycje Beethovena (np. Sonata „Księżycowa”) lub niejednoznacznie wskazywali dzieła bez możliwości identyfikacji (brak tonacji, numeru opusowego, obsady, tytułu). W nielicznych przypadkach przywoływano tytuły właściwych utworów (nawet bez tonacji czy numeru opus).

Przykład 5.

**Zadanie 14. (0–2)**

Poniższe polecenia dotyczą twórczości Ludwiga van Beethovena.

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

32 wariacje c-moll

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

IX Symfonia

W niektórych pracach jednak wskazanie samego tytułu i tonacji (*Eroica*, *Es-dur*) nie były wystarczającą odpowiedzią, aby otrzymać pełną punktację za zadanie (przykład 6.).

Przykład 6.

1 Poniższe polecenia dotyczą twórczości Ludwiga van Beethovena.

↓ 14.1. Podaj tytuł wybranego cyklu wariacji tego kompozytora.  
 ..... Wariacje *Es-dur* „*Eroica*” op. 35 .....

— 14.2. Podaj tytuł wybranego dzieła L. van Beethovena, w którym temat z wariacjami jest jedną z części utworu.  
 ..... Wariacje *Es-dur* „*Eroica*” op. 35 .....

W powyższym przykładzie widać, że zdający ma świadomość podwójnego istnienia formy wariacji, jednak błędnie podaje numerację oraz nie wskazuje właściwej nazwy: III Symfonia *Eroica* op. 55, w której finałową częścią są wcześniejsze fortepianowe wariacje o tym samym tytule. Aby zdający odniósł sukces, powinien pamiętać o precyzyjnym udzielaniu odpowiedzi.

W tegorocznym arkuszu wśród zadań trudnych znalazły się także takie, w których zdający powinni wykazać się **znajomością kontekstów kulturowych oraz związków muzyki z literaturą**.

W zadaniu 16. (poziom wykonania – 49%), na podstawie cytatu mówiącego o idei korespondencji sztuk, zdający, poza wskazaniem tej idei oraz nazwy gatunku muzycznego, będącego jej odzwierciedleniem, powinni wskazać tytuł kompozycji F. Liszta, na podstawie tytułów części, które odnoszą się do inspiracji *Boską komedią* Dantego. Mimo wielu odpowiedzi w treści zadania (w źródle i w poleceniu), tylko nieliczni zadający w podpunkcie 16.3. wskazywali właściwy tytuł dzieła F. Liszta. Nierzadko w tym miejscu błędnie pojawiał się tytuł symfonii Liszta, inspirowanej innym dziełem literackim (przykład 7.).

Przykład 7.

16.3. Podaj tytuł inspirowanego literaturą symfonicznego dzieła F. Liszta, w którym kolejne części noszą tytuły: *Inferno (Pieńko)* – *Purgatorio (Czyściec)* – *Magnificat*.  
 ..... Poemat symfoniczny „*Faust*” .....

O pobieżnej znajomości twórczości Liszta lub o nieuważnym czytaniu polecenia świadczą również poniższe odpowiedzi (przykład 8., przykład 9.).

Przykład 8.

16.3. Podaj tytuł inspirowanego literaturą symfonicznego dzieła F. Liszta, w którym kolejne części noszą tytuły: *Inferno (Pieńko)* – *Purgatorio (Czyściec)* – *Magnificat*.  
 ..... Dante Alighieri „*Boska Komedia*” .....

Przykład 9.

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

Zadanie 25. (poziom wykonania – 49%), badające umiejętności z obszaru analizy utworu, odwoływało się także do znajomości związków muzyki i literatury. Poza fragmentem słuchowym *Stepu* Z. Noskowskiego zamieszczono w nim inwokację, wskazującą na inspirację kompozytora polską powieścią historyczną. Zdający mieli podać tytuł tej powieści oraz nazwisko jej autora. Rzadko w tej części zadania (25.2.) można było znaleźć właściwe odpowiedzi. Jeśli przywołano właściwie nazwisko H. Sienkiewicza, to, niestety, pośród podawanych tytułów pojawiał się cały katalog jego dzieł, np. *Potop*, *W pustyni i w puszczy*, *Krzyżacy*. Inni natomiast wskazywali A. Mickiewicza, a z jego dzieł najczęściej *Stepy akemańskie*, *Pana Tadeusza*. Tak duży rozrzut błędnych odpowiedzi świadczy o zaniedbaniach w zakresie znajomości ważnych dzieł w historii muzyki polskiej, jak również w zakresie znajomości polskiej literatury.

Kolejne zadanie nawiązujące do znajomości kontekstu kulturowego było zadanie 26., które w całości okazało się dla zdających umiarkowanie trudne (poziom wykonania – 59%). W ostatniej części tego zadania należało wyjaśnić zależność wyboru trąbki, jako partii dominującej w obsadzie wykonawczej, z tytułem filmu *Wit Stwosz*. Mimo podpowiedzi w treści zadania o usytuowaniu ołtarza Wita Stwosza w Kościele Mariackim w Krakowie, argumentowano np. że *Wit Stwosz grał na trąbce; był to instrument popularny w czasach Wita Stwosza; trąbka wskazywała na wewnętrzne uduchowanie człowieka*, zapominając wyraźnie o kulturowych związkach miejsca z hejnałem mariackim. Należy podkreślić, iż znajomość kontekstów kulturowych, wymagana w podstawie programowej kształcenia ogólnego, jest ważnym, wręcz niezbędnym czynnikiem dla właściwej interpretacji dzieł artystycznych.

## 2. Problem „pod lupą”

*To, co wydaje się łatwe i podstawowe, w rezultacie sprawia problemy,  
czyli  
trudności związane z właściwym stosowaniem oraz wyjaśnianiem terminów i pojęć*

Analiza i interpretacja tekstów kultury to obszar, z którego tegorocznymi maturzyści uzyskali najlepsze wyniki, powyżej 50%. Zastanawiające jest jednak to, że wśród zadań trudnych znalazły się zarówno te z obszaru analizy słuchowej, jak i te z obszaru analizy tekstu literackiego, które na pierwszy rzut oka nie powinny sprawiać większych kłopotów.

Trudne dla zdających w Polsce okazało się zadanie 10. (poziom wykonania – 20%), a w województwie pomorskim poziom wykonania wynosił 65%. W tym zamkniętym zadaniu należało wysłuchać fragmentu śpiewu chorałowego, a następnie podkreślić właściwe terminy związane z fakturą oraz rodzajem śpiewu. Podane pojęcia wydają się podstawowe dla rozumienia gatunku chorału, a często wprowadzane są na wcześniejszym etapie edukacji muzycznej i utrwalane poprzez historię muzyki. Jeśli nie zostaną właściwie zrozumiane, to ich zastosowanie do opisu i analizy staje się niemożliwe.

W pierwszym przykładzie (przykład 1.) zdający właściwie rozpoznaje śpiew responsorialny i trudno przypuszczać, że nie słyszy, iż jest on jednogłosowy. Jednak błędnie zakreśla rodzaj faktury, gdyż nie rozumie właściwie pojęcia homofonii.

Przykład 1.

**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

Drugi przykład (przykład 2.) ilustruje sytuację odwrotną. Zdający rozpoznaje monodię, ale słysząc naprzemienny śpiew kantora i grupy wokalne, wskazuje niewłaściwy termin antyfonalny.

Trudno przypuszczać, by terminy najczęściej wskazywane przez zdających były im nieznane, wszak to określenia łączące się z praktyką wykonawczą.

Przykład 2.

**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

Podobnie bliskim i często stosowanym w praktyce muzycznej wydaje się termin *concertino*. Jednak połowa zdających nie potrafiła podać właściwie dwóch znaczeń tego określenia w zadaniu 8. (poziom wykonania – 50%). Rzadko można było spotkać tak modelowe odpowiedzi, jak w poniższym przykładzie (przykład 3.).

Przykład 3.

**Zadanie 8. (0-2)**  
Podaj dwa znaczenia terminu *concertino*.

1. *Concertino* jest nazwą grupy instrumentalnych słowych w *concerto grosso*.

2. *Concertino* to również nazwa formy muzycznej, jednoczesnej.

Kolejny przykład (przykład 4.) jest świadectwem wykorzystania wiedzy z praktyki muzycznej. Odpowiedź poniższa świadczy, że zdający zna termin *concertino* nie tylko w aspekcie historycznym, lecz także kojarzy go ze ścieżką współczesnej edukacji muzycznej.

Przykład 4.

**Zadanie 8. (0-2)**  
Podaj dwa znaczenia terminu *concertino*.

1. *Grupa instrumentalna* przewidywana orkiestrze i dialogująca z nią i między sobą w *concerto grosso*.

2. *Wzrostki* pisany także wspólnie w celach edukacyjnych.

albo *umów* w celu przygotowania do grania koncertów (słownych)

Duża grupa zdających potrafiła jedynie częściowo rozwiązać to zadanie, z reguły poprawnie wyjaśniając tylko jedno znaczenie wskazanego terminu (przykład 5., przykład 6., przykład 7.).



Przykład 5.

1. grupa concertino - grupa instrumentów solowych, lidera  
... występuje w concerto grosso
2. concertino - jako utwór od solowy od stowa  
... koncert

Przykład 6.

1. grupa solistów w formie concerto grosso
2. koncert solowy w baroku

Przykład 7.

1. concertino - to grupa solistów wchodząca w skład  
... barokowego concerto grosso
2. concertino - to styl koncertowy, ~~używa~~ technika używana  
... przez kompozytorów

Nie zawsze jednak było to pierwsze znaczenie (przykład 8., przykład 9.).

Przykład 8.

1. **Zadanie 8. (0-2)**  
Podaj dwa znaczenia terminu *concertino*.
- 1. technika kameryzacja w której artysta towarzyszy instrumentom  
lub grupie instrumentów solowych
  - + 2. gatunek muzyczny o pełnej budowie do koncertu, bez  
... mniejszej formie

Przykład 9.

1. technika koncertująca
2. mniejsza forma koncertu

Z powyższych – częściowo poprawnych wypowiedzi – wynika, że zdający często mylili termin *concertino* z *concertare* i techniką koncertującą. Dobrze ilustruje ten problem poniższa błędna, lakonicznie sformułowana odpowiedź (przykład 10.).

Przykład 10.

Podaj dwa znaczenia terminu *concertino*.

1. Koncertować.....
- .....
2. Współtworzenie.....

Tego rodzaju błędy mogą wynikać nie tylko z braku wiedzy, ale też z nieuważnego, pośpiesznego czytania poleceń. Poniższa częściowo poprawna wypowiedź dobrze obrazuje taką sytuację (przykład 11.).

Przykład 11.

1. ...Męta...prop. forma koncertu - krótsza i prostsza od koncertu.....
- .....
2. Grupa...akompaniujących...or. ~~zest.~~ koncertu...prosi'.....

Tegorocznym maturzyści mieli duże problemy ze sformułowaniem wyjaśnienia dwóch znaczeń dobrze im znanego terminu. Należy z pewnością uczulić maturzystów przygotowujących się do egzaminu maturalnego na aspekt precyzji wypowiedzi oraz uważnego czytania poleceń.

Spośród zadań z części analitycznej arkusza jednym z umiarkowanie trudnych zadań okazało się zadanie 21. (poziom wykonania – 52%), które oprócz materiału nutowego i nagrania utworu C. Monteverdiego zawierało także cytaty z biografii E. Obniskiej. W pierwszej części zadania zdający powinni, korzystając ze źródeł, wyjaśnić znaczenie podanych terminów: *prima prattica* i *seconda prattica*. Wielu z nich nie potrafiło wykorzystać właściwie zamieszczonych tekstów kultury. Odpowiedzi często polegały na przepisaniu słów z cytatu, nierzadko błędnie i bez zrozumienia istoty sporu (przykład 12., przykład 13.).

Przykład 12.

#### Zadanie 21. (0–8)

Przedmiotem zadania jest *Lament Nimfy* Claudio 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 prattica* (*prattica*) i *seconda prattica* (*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 służą; brat mój pojmuje *prima prattica* jako tę, która zabiega o doskonałość harmonii, czyli uważa ona harmonię nie za dowodzoną, ale dowodzącą, nie za służącą, ale panią mowy.

Ewa Obniska, Claudio Monteverdi, Gdańsk 1993.

- Prima prattica*: .....harmonia jest jednym z najważniejszych elementów dzieła muzycznego przy komponowaniu mówu i kłystka musi współpracować ze sobą:
- Seconda prattica*: .....wypłata przez harmonij. Ciała ciała elementów dzieła muzycznego.....
- Przedmiot sporu: .....Kopitgramie wypłata elementów dzieła muzycznego nie aware tronemia utworu.....

## Przykład 13.

Prima pratica: ...wainiejsze... mone... tekst... przejsie... Prima pratica -  
 ...cajki... wainiejsze... solo... w bym... przypadku... tekstu...  
 Seconda pratica: ...cajki... mone... wainiejsze... solo... w bym... przypadku... harmonie,  
 melodie... akkompagnementu...  
 Przedmiot sporu: wyznaczenie tekstu ~~od~~ m. iperowego nad akkompagnementem  
 głos... wiodący... forte... ten... modyfikacji... harmonię

## Przykład 14.

Prima pratica: ~~...wainiejsze...~~ ~~...cajki...~~ tekst wainiejszy  
 ...od harmonii...  
 Seconda pratica: tekst uwymiarowany harmonie  
 ...  
 Przedmiot sporu: spór dotyczący słów i harmonii

Powyższe przykładowe odpowiedzi są świadectwem braku wiedzy na temat przemian stylu muzycznego na przełomie XVI i XVII wieku. W tej sytuacji maturzysta, jeśli nie zna i/lub nie rozumie znaczenia terminów, które są podstawowymi dla stylu i twórczości kompozytora przełomu renesansu i baroku, ma problem z umiejętnym wykorzystaniem źródeł.

### 3. Wnioski

1. Zdający dobrze radzą sobie z różnorodnością zadań, o czym świadczą podobne wyniki w każdym z trzech badanych obszarów wiedzy i umiejętności, w szczególności w obszarze analizy i interpretacji tekstów kultury. Natomiast trochę słabsze wyniki osiągają w tworzeniu wypowiedzi.
2. Precyzja w formułowaniu odpowiedzi i pełne realizowanie treści zawartych w poleceniu jest często związane z umiejętnością poprawnego posługiwania się terminami i pojęciami muzycznymi. Brak znajomości znaczenia określeń czy faktów uniemożliwia właściwe formułowanie przejrzystej wypowiedzi i rzutuje na jakość omówienia. Nie pozwala także na właściwą interpretację źródeł.
3. Dzieje muzyki powinny być postrzegane przez maturzystów w szerokim zakresie. Dla dobrego rozumienia i interpretowania dzieł muzycznych niezbędna jest ogólna wiedza na temat związków muzyki z kulturą danej epoki. Należy podkreślić, że zadania z dziedziny historii muzyki dotyczyć mogą również zagadnień, w których muzyka łączy się z innymi dziedzinami sztuki, wydarzeniami historycznymi i zjawiskami społecznymi. Ponadto na egzaminie maturalnym sprawdzana jest znajomość twórczości wybranych kompozytorów wymienionych w podstawie programowej kształcenia ogólnego. Warto zapoznać się z tą listą oraz wskazanymi aspektami charakterystyki ich twórczości, takimi jak: chronologia, cechy stylistyczne, gatunki, techniki kompozytorskie itp.
4. Przygotowując się do egzaminu pisemnego z historii muzyki, należy zwrócić uwagę na stosowanie różnorodnych ćwiczeń, m.in. w celu kształtowania umiejętności posługiwania się terminami i pojęciami muzycznymi, rozpoznawania związków kulturowych czy utrwalania wiedzy o kompozytorach i ich dziełach.