

CENTRALNA KOMISJA EGZAMINACYJNA
OKRĘGOWE KOMISJE EGZAMINACYJNE

INFORMATOR
O EGZAMINIE MATURALNYM
Z HISTORII MUZYKI
OD ROKU SZKOLNEGO 2014/2015

INFORMATOR
O EGZAMINIE MATURALNYM
Z HISTORII MUZYKI
OD ROKU SZKOLNEGO 2014/2015

opracowany przez Centralną Komisję Egzaminacyjną
we współpracy z okręgowymi komisjami egzaminacyjnymi
w Gdańsku, Jaworznie, Krakowie, Łodzi,
Łomży, Poznaniu, Warszawie i we Wrocławiu



Centralna Komisja Egzaminacyjna
Warszawa 2013

Centralna Komisja Egzaminacyjna
ul. Józefa Lewartowskiego 6, 00-190 Warszawa
tel. 22 536 65 00
ckesekr@cke.edu.pl

Okręgowa Komisja Egzaminacyjna w Gdańsku
ul. Na Stoku 49, 80-874 Gdańsk
tel. 58 320 55 90
komisja@oke.gda.pl

Okręgowa Komisja Egzaminacyjna w Jaworznie
ul. Adama Mickiewicza 4, 43-600 Jaworzno
tel. 32 616 33 99
oke@oke.jaworzno.pl

Okręgowa Komisja Egzaminacyjna w Krakowie
os. Szkolne 37, 31-978 Kraków
tel. 12 683 21 01
oke@oke.krakow.pl

Okręgowa Komisja Egzaminacyjna w Łomży
ul. Nowa 2, 18-400 Łomża
tel. 86 216 44 95
sekretariat@oke.lomza.pl

Okręgowa Komisja Egzaminacyjna w Łodzi
ul. Ksawerego Praussa 4, 94-203 Łódź
tel. 42 634 91 33
komisja@komisja.pl

Okręgowa Komisja Egzaminacyjna w Poznaniu
ul. Gronowa 22, 61-655 Poznań
tel. 61 854 01 60
sekretariat@oke.poznan.pl

Okręgowa Komisja Egzaminacyjna w Warszawie
ul. Grzybowska 77, 00-844 Warszawa
tel. 22 457 03 35
info@oke.waw.pl

Okręgowa Komisja Egzaminacyjna we Wrocławiu
ul. Tadeusza Zielińskiego 57, 53-533 Wrocław
tel. 71 785 18 94
sekretariat@oke.wroc.pl

Spis treści

Wstęp	7
1. Opis egzaminu maturalnego z historii muzyki na poziomie rozszerzonym	9
1.1. Zakres wiadomości i umiejętności sprawdzanych na egzaminie	9
1.2. Ogólne informacje o egzaminie maturalnym z historii muzyki od roku szkolnego 2014/2015	9
1.3. Arkusz egzaminacyjny z historii muzyki na poziomie rozszerzonym	10
1.4. Ocenianie odpowiedzi zdających	10
2. Przykładowe zadania z historii muzyki na poziomie rozszerzonym wraz z rozwiązaniami	13
Przykładowe zadania do części sprawdzającej odbiór wypowiedzi i zawartych w niej informacji	13
Przykładowe zadania do części analityczno-interpretacyjnej	37
Przykładowe zadania do dłuższej wypowiedzi pisemnej	45
Opinia Konferencji Rektorów Akademickich Szkół Polskich o informatorach maturalnych od 2015 roku	57

Wstęp

Informator o egzaminie maturalnym z historii muzyki od roku szkolnego 2014/2015 jest podzielony na dwie części.

CZĘŚĆ PIERWSZA (1.1.–1.4.) zawiera ogólne informacje dotyczące egzaminu maturalnego z historii muzyki, w tym zakres sprawdzanych wiadomości i umiejętności, krótką charakterystykę arkusza egzaminacyjnego oraz sposobu oceniania odpowiedzi w zadaniach zamkniętych i otwartych.

CZĘŚĆ DRUGA zawiera przykładowe zadania z historii muzyki, jakie mogą pojawić się w arkuszach egzaminacyjnych.

Do każdego zadania:

- przypisano najważniejsze wymagania ogólne i szczegółowe z podstawy programowej kształcenia ogólnego, do których to zadanie się odnosi,
- podano oczekiwane rozwiązanie,
- przedstawiono schemat punktowania.

Zadania w *Informatorze*:

- nie wyczerpują wszystkich typów zadań, które mogą pojawić się w arkuszach egzaminacyjnych,
- nie ilustrują wszystkich wymagań z zakresu historii muzyki w podstawie programowej,
- nie zawierają wszystkich rodzajów materiałów źródłowych, które mogą stanowić obudowę zadań.

Informator nie może być zatem jedyną ani nawet główną wskazówką do planowania procesu kształcenia w zakresie historii muzyki w szkole ponadgimnazjalnej. Tylko realizacja wszystkich wymagań z podstawy programowej może zapewnić wszechstronne wykształcenie uczniów szkół ponadgimnazjalnych.

Przed przystąpieniem do dalszej lektury *Informatora* warto zapoznać się z ogólnymi zasadami obowiązującymi na egzaminie maturalnym od roku szkolnego 2014/2015. Są one określone w rozporządzeniu Ministra Edukacji Narodowej z dnia 30 kwietnia 2007 r. w sprawie warunków i sposobu oceniania, klasyfikowania i promowania uczniów i słuchaczy oraz sposobu przeprowadzania sprawdzianów i egzaminów w szkołach publicznych (Dz.U. nr 83, poz. 562, z późn. zm.), w tym w szczególności w rozporządzeniu z 25 kwietnia 2013 r. zmieniającym powyższe rozporządzenie (Dz.U. z 2013 r., poz. 520), oraz – w skróconej formie – w części ogólnej *Informatora o egzaminie maturalnym od roku szkolnego 2014/2015*, dostępnej na stronie internetowej Centralnej Komisji Egzaminacyjnej (www.cke.edu.pl) oraz na stronach internetowych okręgowych komisji egzaminacyjnych.

1.**Opis egzaminu maturalnego z historii muzyki na poziomie rozszerzonym****1.1. Zakres wiadomości i umiejętności sprawdzanych na egzaminie**

Egzamin maturalny z historii muzyki sprawdza, w jakim stopniu absolwent spełnia wymagania z zakresu historii muzyki określone w podstawie programowej kształcenia ogólnego dla IV etapu edukacyjnego w zakresie rozszerzonym.

Podstawa programowa dzieli wymagania na ogólne i szczegółowe. Wymagania ogólne – jako syntetyczne ujęcie nadrzędnych celów kształcenia – informują, jak rozumieć podporządkowane im wymagania szczegółowe, które odwołują się do ściśle określonych wiadomości i umiejętności.

Zadania w arkuszu maturalnym z historii muzyki na poziomie rozszerzonym mają na celu sprawdzenie:

- czy zdający zna fakty, pojęcia i terminy muzyczne, umożliwiające rozumienie muzyki tworzonej na przestrzeni wieków i tekstów o niej, a także samodzielne poszukiwanie informacji o muzyce i jej dziejach,
- w jakim stopniu zdający potrafi stosować posiadaną wiedzę do opisu i analizy dzieł muzycznych i tekstów o muzyce,
- w jakim stopniu zdający potrafi analizować słuchowo, wzrokowo oraz wzrokowo-słuchowo utwory muzyczne, interpretować dzieła muzyczne, opiniować i uzasadniać swoje stanowisko,
- czy zdający potrafi tworzyć dłuższą wypowiedź o muzyce, jej twórcach i dziejach, kulturze muzycznej, związkach muzyki z innymi dziedzinami sztuki, wydarzeniami historycznymi i społecznymi.

1.2. Ogólne informacje o egzaminie maturalnym z historii muzyki od roku szkolnego 2014/2015

Od roku szkolnego 2014/2015¹ egzamin maturalny z historii muzyki może być zdawany wyłącznie jako przedmiot dodatkowy na poziomie rozszerzonym. Egzamin ma formę pisemną i trwa 180 minut. Do egzaminu z historii muzyki może przystąpić każdy absolwent, niezależnie od typu szkoły, do której uczęszczał, oraz od przedmiotów, których uczył się w zakresie rozszerzonym.

Wyniki części pisemnej egzaminu maturalnego są wyrażane w procentach i na skali centylowej (por. punkt G. „Ocenianie i wyniki egzaminu” w CZĘŚCI OGÓLNEJ *Informatora o egzaminie maturalnym od roku szkolnego 2014/2015*). Wyniki uzyskane w części pisemnej egzaminu maturalnego z historii muzyki – podobnie jak z innych przedmiotów dodatkowych – nie mają wpływu na zdanie egzaminu maturalnego.²

¹ W przypadku absolwentów techników – od roku szkolnego 2015/2016.

² Z wyjątkiem sytuacji, kiedy egzamin z historii muzyki był jedynym egzaminem z przedmiotu dodatkowego, którego zdawanie zadeklarował zdający, po czym nie przystąpił do tego egzaminu lub egzamin ten został mu unieważniony.

1.3. Arkusz egzaminacyjny z historii muzyki na poziomie rozszerzonym

Arkusz egzaminacyjny z historii muzyki będzie miał trzy części: sprawdzającą odbiór wypowiedzi i zawartych w nich informacji, sprawdzającą umiejętności analityczno-interpretacyjne oraz sprawdzającą umiejętność tworzenia dłuższej wypowiedzi, i będzie zawierał około 30 zadań. Przy numerze każdego zadania podana będzie maksymalna liczba punktów, którą można uzyskać za poprawne jego rozwiązanie.

Zadania w arkuszu egzaminacyjnym:

- będą dobrane w taki sposób, aby reprezentowały różnorodne wymagania ogólne i szczegółowe z podstawy programowej,
- będą zróżnicowane pod względem poziomu trudności oraz sposobu udzielania odpowiedzi,
- będą miały formę zamkniętą lub otwartą. W zadaniach zamkniętych, np. wyboru wielokrotnego, prawda / fałsz, na dobieranie, zdający wybiera jedną z podanych propozycji odpowiedzi, natomiast w zadaniach otwartych – tworzy odpowiedź samodzielnie; w arkuszu będą przeważały zadania otwarte,
- będą występowały pojedynczo lub w wiązkach tematycznych,
- będą odnosić się do rozmaitych materiałów źródłowych zamieszczonych w arkuszu, np. źródeł ikonograficznych, tekstowych, nutowych i dźwiękowych.

W poleceniu do każdego zadania występuje co najmniej jeden czasownik wskazujący czynność, jaką powinien wykonać zdający, aby poprawnie dane zadanie wykonać. W przypadku zadań zamkniętych będą to najczęściej czasowniki takie jak „wybierz”, „podkreśl”, „zaznacz”. W przypadku zadań otwartych katalog czasowników jest dużo szerszy, a dokładne ich zrozumienie warunkuje poprawną realizację polecenia.

Wśród zadań otwartych z historii muzyki w każdym arkuszu egzaminacyjnym będzie również zadanie rozszerzonej odpowiedzi. Zadaniem zdającego będzie stworzenie własnej wypowiedzi pisemnej na **jeden** spośród dwóch tematów podanych w arkuszu. Tematy mogą zobowiązywać zdających do np.:

1. rozważenia zagadnienia sformułowanego w poleceniu,
2. omówienia zagadnienia sformułowanego w poleceniu,
3. przedstawienia zagadnienia w ujęciu monograficznym,
4. porównania zjawisk, zagadnień,
5. opisanie rozwoju zagadnienia w ujęciu chronologicznym,
6. przedstawienia i uzasadnienia związków i zależności między wymienionymi zagadnieniami.

1.4. Ocenianie odpowiedzi zdających

Odpowiedzi udzielone przez zdającego są oceniane przez egzaminatorów zgodnie ze schematem punktowania określonym dla każdego zadania.

W przypadku zadań zamkniętych zdający może otrzymać 1 punkt, jeżeli udzieli poprawnej odpowiedzi, lub 0 punktów, jeżeli udzieli odpowiedzi błędnej lub nie udzieli jej wcale. W przypadku zadań otwartych skala oceniania może być bardziej rozbudowana, np. od 0 do 2 punktów lub od 0 do 5 punktów, lub od 0 do 8 punktów. Za odpowiedź egzaminator może przyznać wyłącznie pełne punkty (nie przyznaje się połówek punktu).

Oceniając odpowiedź udzieloną przez zdającego w zadaniu otwartym, egzaminator odwołuje się do **przykładowego** rozwiązania opracowanego przez zespół ekspertów Centralnej i okręgowych komisji egzaminacyjnych oraz konsultantów akademickich. Rozwiązanie to określa wyłącznie zakres merytoryczny odpowiedzi i **nie jest ścisłym wzorcem**

oczekiwanego sformułowania (z wyjątkiem nazw własnych, dat itp.). Każda merytorycznie poprawna odpowiedź, spełniająca warunki zadania, zostanie oceniona pozytywnie.

SZCZEGÓŁOWE ZASADY OCENIANIA ODPOWIEDZI UDZIELONYCH PRZEZ ZDAJĄCYCH W ZADANIACH OTWARTYCH

1. Odpowiedź oceniana jest na zero punktów, jeżeli podane w odpowiedzi informacje świadczą o braku zrozumienia omawianego zagadnienia.
2. W zadaniach kilkuelementowych możliwe jest punktowanie odpowiedzi częściowych.
3. Ocenianiu podlegają tylko te fragmenty pracy zdającego, które dotyczą polecenia.
4. Komentarze, nawet poprawne, wykraczające poza zakres polecenia nie podlegają ocenianiu.
5. Zdający otrzymuje punkty tylko za poprawne rozwiązania, precyzyjnie odpowiadające poleceniom zawartym w zadaniach.
6. Jeśli do jednego polecenia zdający podaje kilka wzajemnie sprzecznych odpowiedzi, uznaje się je za niepoprawne.
7. Rozwiązanie zadania otrzymane na podstawie błędnego merytorycznie założenia, uznaje się w całości za niepoprawne.
8. Jeśli w zadaniu otwartym zdający w odpowiedzi poda więcej elementów (nazw, cech, argumentów itd.), niż wynika z treści polecenia, to ocenionych zostanie tyle kolejnych elementów odpowiedzi (licząc od pierwszej), ile wskazano w poleceniu.
9. Jeżeli zamieszczone w odpowiedzi informacje (również dodatkowe, które nie wynikają z treści polecenia) świadczą o zasadniczych brakach w rozumieniu omawianego zagadnienia i zaprzeczają udzielonej prawidłowej odpowiedzi, to za odpowiedź taką zdający otrzyma 0 punktów.

SKALA OCENIANIA WYPOWIEDZI ZDAJĄCYCH W ZADANIACH ROZSZERZONEJ ODPOWIEDZI

W ocenie wypracowania uwzględniane są następujące aspekty:

- treść,
- posługiwanie się terminologią,
- uporządkowanie treści,
- język i estetyka.

Kryteria oceniania wypracowania

Lp.	Kryterium	Punkty
1.	Zgodność treści pracy z tematem, czyli rozpoznanie problemu sformułowanego w temacie, np. określenie stylu, techniki, gatunku, epoki, twórczości kompozytora lub sformułowanie tezy.	0–2
2.	Trafne przywołanie faktów istotnych dla tematu lub argumentów uzasadniających postawioną tezę; dobór przykładów z literatury muzycznej, ilustrujących omawiane fakty lub sformułowane argumenty.	0–5
3.	Omówienie przywołanych faktów i przykładów z literatury muzycznej.	0–10
4.	Jakość omówienia, czyli: <ul style="list-style-type: none"> • umiejętne hierarchizowanie problemów, • chronologiczne porządkowanie zagadnień, zjawisk i przykładów, • trafne przywołanie kontekstów interpretacyjnych. 	0–3
5.	Poprawne stosowanie terminologii.	0–2
6.	Uporządkowanie treści – kompozycja i język. Logika wyvodu i wnioskowanie. Język i estetyka pracy.	0–3
	Razem	25

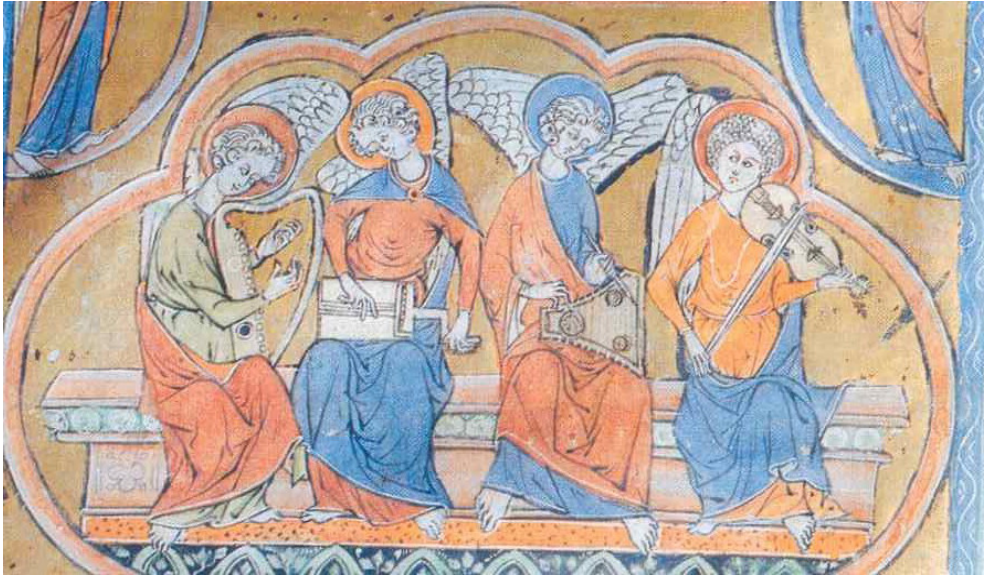
2.

Przykładowe zadania z historii muzyki na poziomie rozszerzonym
wraz z rozwiązaniami

PRZYKŁADOWE ZADANIA DO CZĘŚCI SPRAWDZAJĄCEJ ODBIÓR WYPOWIEDZI I ZAWARTYCH W NICH INFORMACJI

Zadanie 1. (0–6)

Poniżej zamieszczono fragment miniatury z początku XIII w.



A. Podkreśl nazwy tych instrumentów, na których grają przedstawieni tu aniołowie.

psalterium szalamaja lira korbowa lutnia harfa fidel tubmaryna portatyw

B. Podaj, który z podkreślonych instrumentów ma historię sięgającą antyku.

.....

C. Wypisz nazwę instrumentu, który trafił do dziewiętnastowiecznej literatury i malarstwa jako atrybut natchnionego wieszca Wernyhory.

.....

Wymagania ogólne

I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.

Wymagania szczegółowe

1.6 Zdający rozróżnia i określa podstawowe instrumenty występujące w kulturze antycznej [...], instrumentarium oraz charakterystyczne obsady wykonawcze typowe dla poszczególnych epok od średniowiecza do XXI wieku.

Rozwiązanie

- A. harfa, lira korbowa, psalterium, fidel
- B. harfa (akceptowane: psalterium)
- C. lira korbowa

Schemat punktowania

A.

- 4 pkt – za podanie czterech poprawnych nazw.
- 1 pkt – za podanie każdej poprawnej nazwy (po jednym punkcie).
- 0 pkt – za błędną odpowiedź lub brak odpowiedzi.

B.

- 1 pkt – za poprawne wskazanie instrumentu o antycznym rodowodzie.
- 0 pkt – za błędną odpowiedź lub brak odpowiedzi.

C.

- 1 pkt – za poprawne wskazanie instrumentu, który stał się atrybutem Wernyhory.
- 0 pkt – za błędną odpowiedź lub brak odpowiedzi.

Zadanie 2. (0–2)

Na ilustracji przedstawiono portret Orlanda di Lasso opatrzony łacińskim epigramatem o następującej treści: *O ile Orlando wznosi się ponad innych w sztuce dźwięków, o tyle zbliża się ku chórom niebiańskim.*

Podaj dwa argumenty potwierdzające opinię o wyjątkowej pozycji Orlanda i jego dzieł w kulturze muzycznej późnego renesansu.



.....

.....

Wymagania ogólne

I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.

Wymagania szczegółowe

1.7 b Zdający charakteryzuje twórczość wybranych kompozytorów europejskich.

Rozwiązanie

Np.:

- był wszechstronnie wykształconym humanistą,
- działał w różnych ośrodkach Europy,
- cieszył się uznaniem władców, otrzymał nobilitację,
- pozostawił ogromną twórczość (zachowało się około 2 000 utworów),
- był twórcą wszechstronnym; uprawiał wszystkie gatunki muzyki religijnej i świeckiej,
- posługiwał się wieloma technikami kompozytorskimi.

Schemat punktowania

2 pkt – za dwa poprawne argumenty.

1 pkt – za jeden poprawny argument.

0 pkt – za odpowiedź niepoprawną lub brak odpowiedzi.

Zadanie 3. (0–1)

Połącz nazwiska teoretyków muzyki z opisem ich osiągnięć. W tym celu obok cyfr wpisz odpowiednie litery.

1. J.P. Rameau
 2. Glareanus
 3. Guido z Arezzo
- A. Stworzenie systemu solmizacyjnego w nauce śpiewu.
 - B. Stworzenie teoretycznych podstaw harmoniki funkcyjnej i systemu dur-moll.
 - C. Podział komatu pitagorejskiego w systemie równomiernie temperowanym.
 - D. Opisanie skal eolskiej i jońskiej w systemie dwunastu skal kościelnych.

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

Wymagania ogólne

I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.

Wymagania szczegółowe

1.9 c Zdający porządkuje chronologicznie postaci wybitnych teoretyków muzyki.

Rozwiązanie

1 – B; 2 – D; 3 – A

Schemat punktowania

1 pkt – za wszystkie poprawne połączenia.

0 pkt – za odpowiedź niepoprawną lub niepełną, lub brak odpowiedzi.

Zadanie 4. (0–2)

Zapoznaj się z zapisem fragmentu utworu Arcangelo Corellego i wykonaj polecenia.

The image shows two systems of a musical score for a Concertino by Arcangelo Corelli. The first system is for the string ensemble, including Violino I, Violino II, and Violoncello. It is marked 'Vivace' and contains 'Soli.' and 'Tutti.' markings with trills. The second system is for the keyboard part, marked 'Allegro' and 'Tutti.', with fingerings (6, 6, 6, 4, 3) indicated in the lower systems.

A. Na podstawie obsady wykonawczej i zastosowanej tu techniki kompozytorskiej określ typ formy, jaki ten utwór reprezentuje.

.....

B. Wyjaśnij obecność oznaczeń cyfrowych w taktach 12–14.

.....

.....

Wymagania ogólne

I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.

Wymagania szczegółowe

1.5 Zdający rozpoznaje gatunki i formy muzyczne baroku.

1.3 b Zdający rozpoznaje techniki kompozytorskie charakterystyczne dla różnych stylów historycznych.

1.6 Zdający rozróżnia i określa charakterystyczne obsady wykonawcze typowe dla poszczególnych epok.

Rozwiązanie

A. concerto grosso

B. Np.: Oznaczenia cyfrowe odnoszą się do partii basso continuo i są symbolami współbrzmień harmoniczných budowanych od dźwięku basowego.

Schemat punktowania

A.

1 pkt – za poprawne określenie formy utworu.

0 pkt – za błędną odpowiedź lub brak odpowiedzi.

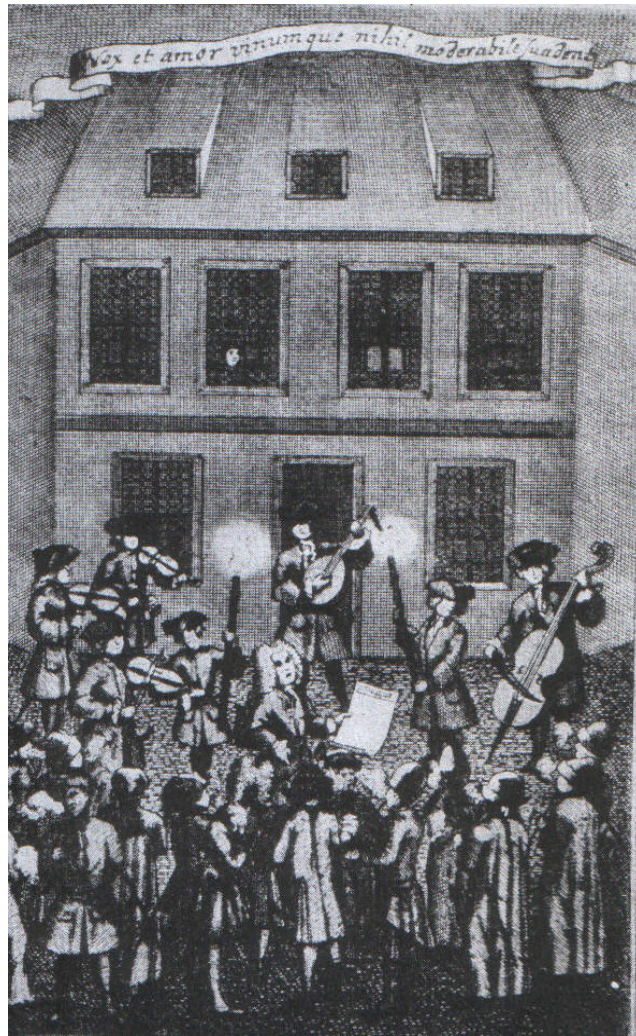
B.

1 pkt – za poprawne wyjaśnienie.

0 pkt – za błędną odpowiedź lub brak odpowiedzi.

Zadanie 5. (0–2)

Na ilustracji przedstawiono muzyków grających nocą pod oknami czyjegoś domu. Podaj nazwę dwóch gatunków muzycznych, które wykonywane były w wieku XVIII w podobnych okolicznościach.



.....

Wymagania ogólne

I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.

Wymagania szczegółowe

1.4 Zdający wykazuje się znajomością funkcji gatunków muzyki klasycznej (muzyka plenerowa).

Rozwiązanie

Np.:

- serenada,
- divertimento,
- nokturn,
- kasacja.

Schemat punktowania

2 pkt – za dwie poprawne odpowiedzi.

1 pkt – za jedną poprawną odpowiedź.

0 pkt – za odpowiedź niepoprawną lub brak odpowiedzi.

Zadanie 6. (0–3)

Poniżej zacytowano fragment wypowiedzi Stanisława Moniuszki.

Z każdej strony obijają się o uszy powszechne narzekania na niedostatek śpiewu domowego; chociaż, prawdę mówiąc, nie można o to obwiniać artystów z profesji [...]. Śpiewnik mój zawierać będzie zbiór śpiewów na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu. Wiersze starałem się wybrać z najlepszych narodowych poetów, [...] będąc tego przekonania, że te utwory poetyczne najwięcej w sobie charakteru i barwy krajowej okazywały. [...] Pod wpływem takiego natchnienia układane śpiewy moje, chociaż mieszczące w sobie różnego rodzaju muzykę, dążność i charakter mają jednak krajowy.

S. Moniuszko

A. Podaj tytuł zbioru, którego dotyczy ta wypowiedź.

.....

B. Wyjaśnij, jaką ideę starał się Moniuszko zrealizować w tym dziele.

.....

C. Wskaż dwa środki muzyczne służące do realizacji tej idei.

.....

.....

Wymagania ogólne

I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.

Wymagania szczegółowe

1.7 a Zdający zna twórczość wybranych polskich kompozytorów (Stanisława Moniuszki).

1.8 c Zdający rozpoznaje cechy stylu muzycznego kompozytorów polskich.

Rozwiązanie**A. Śpiewniki domowe****B. Np.:**

- stworzenie narodowego repertuaru pieśni,
- rozwój kultury śpiewu „domowego”, narodowego,
- podniesienie poziomu śpiewu „domowego”,
- podtrzymywanie kultury języka polskiego poprzez popularyzację poezji najlepszych pisarzy polskich.

C. Np.:

- wykorzystywanie rytmiki tańców narodowych,
- inspirowanie melodyki utworów melodyką pieśni ludowych,
- podkreślanie treści wierszy muzyką,
- przejrzysta, prosta faktura utworów,
- obsada (głos z fortepianem) pozwalająca na wykonywanie pieśni w muzykowaniu domowym.

Uwaga: Środki muzyczne powinny być adekwatne do wskazanej idei.

Schemat punktowania**A.**

- 1 pkt – za podanie tytułu zbioru.
0 pkt – za błędną odpowiedź lub brak odpowiedzi.

B.

- 1 pkt – za poprawne wyjaśnienie.
0 pkt – za błędną odpowiedź lub brak odpowiedzi.

C.

- 1 pkt – za wskazanie dwóch poprawnych środków muzycznych.
0 pkt – za błędną odpowiedź lub brak odpowiedzi.

Zadanie 7. (0–3)**A. Połącz nazwiska kompozytorów z rodzajami śpiewów, które występują w ich twórczości.**

1. C. Debussy
2. G. Rossini
3. A. Schönberg

- A. Sprechgesang
- B. wokaliza
- C. jodłowanie
- D. parlando

1.	
----	--

2.	
----	--

3.	
----	--

B. Wyjaśnij, na czym polega jeden z rodzajów śpiewu przyporządkowanych przez Ciebie kompozytorom.

.....

.....

C. Podaj przykład utworu (tytuł i nazwisko kompozytora), w którym omówiony przez Ciebie rodzaj śpiewu został wykorzystany.

.....

Wymagania ogólne

I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.

Wymagania szczegółowe

1.3 b Zdający rozpoznaje techniki kompozytorskie charakterystyczne dla różnych stylów historycznych.

1.8 c Zdający rozpoznaje cechy indywidualnego stylu muzycznego kompozytorów.

Rozwiązanie

A. 1 – B, 2 – D, 3 – A

B. Np.:

Sprechgesang – śpiewna deklamacja, śpiew mówiony

wokaliza – śpiew bez tekstu, na jednej głosce

parlando – śpiew zbliżony do melodeklamacji, oparty w dużym stopniu na repetycjach dźwięku, o niedużym ambitusie

C. *Sprechgesang*, np. *Księżycowy Pierrot* Schönberga

Wokaliza, np. *Nokturny* Debussy'ego

Parlando, np. *Cyrulik Sewilski* (aria Figara) Rossiniego

Schemat punktowania

A.

1 pkt – za poprawne połączenie wszystkich nazwisk kompozytorów z rodzajami śpiewu.

0 pkt – za odpowiedź niepełną lub błędną, lub brak odpowiedzi.

B.

1 pkt – za poprawne wyjaśnienie.

0 pkt – za błędną odpowiedź lub brak odpowiedzi.

C.

1 pkt – za wskazanie poprawnego przykładu.

0 pkt – za odpowiedź niepełną lub błędną, lub brak odpowiedzi.

Zadanie 8. (0–2)

A. Podkreśl nazwę techniki kompozytorskiej XX w., którą można uznać za najbardziej rygorystyczne porządkowanie materiału muzycznego.

politonalność serializm aleatoryzm sonoryzm modalizm

B. Uzasadnij swój wybór.

.....

.....

.....

.....

Wymagania ogólne

I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.

Wymagania szczegółowe

1.3 b Zdający rozpoznaje techniki kompozytorskie charakterystyczne dla różnych stylów historycznych.

Rozwiązanie

A. Serializm.

B. Np. W tej technice porządkowaniu według praw serii podlega nie tylko wysokość dźwięków, ale też pozostałe elementy utworu (rytmika, dynamika, agogika, artykulacja).

Schemat punktowania

A.

1 pkt – za właściwe podkreślenie techniki.

0 pkt – za błędne podkreślenie lub brak podkreślenia.

B.

1 pkt – za poprawne uzasadnienie.

0 pkt – za błędną odpowiedź lub brak odpowiedzi.

Zadanie 9. (0–4)

A. Wymień nazwiska dwóch kompozytorów pierwszej połowy XX w., w muzyce których dostrzec można wpływ jazzu.

.....

B. Podaj dwa przykłady wykorzystania elementów jazzu w muzyce klasycznej XX w.

.....

.....

Wymagania ogólne

I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.

Wymagania szczegółowe

1.8 c Zdający zna twórczość kompozytorów XX wieku.

Rozwiązanie

A. Np.: Ravel, Strawiński, Satie, Hindemith, Gershwin

B. Np.:

- eksponowanie czynnika rytmicznego, charakteryzującego się nieregularnością akcentów i synkopowaniem,
- stosowanie improwizacji,
- dobór instrumentarium nawiązujący do brzmienia zespołów jazzowych,
- wykorzystanie skali bluesowej.

Schemat punktowania

A.

2 pkt – za podanie dwóch nazwisk kompozytorów.

1 pkt – za podanie jednego nazwiska kompozytora.

0 pkt – za błędną odpowiedź lub brak odpowiedzi.

B.

2 pkt – za poprawne wskazanie dwóch elementów.

1 pkt – za poprawne wskazanie jednego elementu.

0 pkt – za błędną odpowiedź lub brak odpowiedzi.

Zadanie 10. (0–3)

Podaj przykład utworu Igora Strawińskiego, w którym twórca nawiązuje do stylu innego kompozytora. Podaj nazwisko tego twórcy oraz wyjaśnij, na czym polega nawiązanie.

tytuł utworu

naśladowany kompozytor

wyjaśnienie

.....

.....

.....

Wymagania ogólne

I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.

Wymagania szczegółowe

1.7 b Zdający zna twórczość kompozytorów europejskich.

Rozwiązanie

Np.:

– Balet *Pulcinella* – Pergolesi – wykorzystanie fragmentów utworów Pergolesiego, nawiązanie do jego stylu w zakresie doboru instrumentów, sposobu prowadzenia linii melodycznej.

– Balet *Pocahunek wróżki* – Czajkowski – nawiązanie do brzmienia orkiestry Czajkowskiego, długiej, lirycznej frazy muzycznej, brzmienia harmonicznego.

– *Symfonia psalmów* – Bach – polifonia imitacyjna i technika fugi; G. P. da Palestrina – nawiązanie do faktury a cappella w psalmach.

Schemat punktowania

3 pkt – za trzy poprawne odpowiedzi (tytuł utworu Strawińskiego oraz nazwisko naśladowanego kompozytora, oraz wyjaśnienie).

2 pkt – za dwie poprawne odpowiedzi (tytuł utworu Strawińskiego oraz nazwisko naśladowanego kompozytora).

1 pkt – za jedną poprawną odpowiedź (tytuł utworu Strawińskiego lub nazwisko naśladowanego kompozytora).

0 pkt – za odpowiedź niepoprawną lub brak odpowiedzi.

Zadanie 11. (0–3)

A. Podaj nazwę grupy polskich kompozytorów, którzy na początku XX w. głosili, że sztuka może stać się narodową bez sięgania do skostniałych wzorców dziewiętnastowiecznego folklorizmu. Wymień nazwiska kompozytorów należących do tej grupy.

nazwa grupy

nazwiska kompozytorów

.....

B. Podaj nazwisko kompozytora, który formalnie nie należał do tego ugrupowania, ale w swojej twórczości symfonicznej i pieśniach realizował jego postulaty.

.....

Wymagania ogólne

I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.

Wymagania szczegółowe

1.9 b Zdający zna założenia twórczości ugrupowań artystycznych.

1.7 a Zdający zna twórczość wybranych polskich kompozytorów.

Rozwiązanie

A. Młoda Polska; Grzegorz Fitelberg, Ludomir Różycki, Apolinary Szeluto, Karol Szymanowski

B. Mieczysław Karłowicz

Schemat punktowania**A.**

2 pkt – za poprawne podanie nazwy grupy oraz nazwisk czterech kompozytorów.

1 pkt – za poprawne podanie nazwy grupy lub poprawne wypisanie nazwisk czterech kompozytorów.

0 pkt – za odpowiedź niepełną lub błędną, lub brak odpowiedzi.

B.

1 pkt – za poprawne wskazanie nazwiska kompozytora.

0 pkt – za błędną odpowiedź lub brak odpowiedzi.

Zadanie 12. (0–3)

A. Ułóż chronologicznie wymienione poniżej fakty, które przyczyniły się do rozwoju muzyki elektronicznej. Numerem 1 oznacz najstarszy z nich.

Założenie pierwszego studia muzyki elektronicznej

Wynalezienie fonografu

Powstanie pierwszej rozgłośni radiowej

B. Poniżej wymieniono tytuły utworów, które stały się „kamieniami milowymi” historii muzyki elektronicznej. Zaznacz kłamarą na osi czasu dziesięciolecie XX wieku, w którym powstały wszystkie te utwory.

K. Stockhausen – *Śpiew młodzianków (Gesang der Jünglinge)*
J. Cage – *Wymyślony krajobraz nr 5 (Imaginary Landscape no 5)*
P. Schaeffer, P. Henry – *Symfonia dla samotnego człowieka (Symphonie pour un homme seul)*

1920 1930 1940 1950 1960 1970 1980

C. Podaj nazwę międzynarodowego festiwalu muzycznego organizowanego w Polsce od lat pięćdziesiątych XX w. i wskaż rodzaj muzyki, któremu jest poświęcony.

festiwal

rodzaj muzyki

Wymagania ogólne

I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.

Wymagania szczegółowe

1.9. Zdający porządkuje chronologicznie fakty z historii muzyki, dzieła muzyczne.

1.3 b Zdający porządkuje chronologicznie techniki kompozytorskie.

2.3. Zdający dostrzega związki współczesnych technik kompozytorskich z wydarzeniami historycznymi i kulturą XX w.

Rozwiązanie

A. 3, 1, 2

B. lata 1950–1960

C. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” – muzyka współczesna lub muzyka XX wieku lub Jazz Jamboree – muzyka jazzowa.

Schemat punktowania

A.

1 pkt – za poprawną kolejność faktów.

0 pkt – za odpowiedź niepełną lub błędną, lub brak odpowiedzi.

B.

1 pkt – za poprawne wskazanie na osi czasu lat 1950–1960.

0 pkt – za błędną odpowiedź lub brak odpowiedzi.

C.

1 pkt – za poprawne podanie nazwy festiwalu oraz rodzaju muzyki.

0 pkt – za odpowiedź niepełną lub błędną, lub brak odpowiedzi.

Zadanie 13. (0–7)

Porównaj dwie piosenki opatrzone tytułem *Taniec*. Pierwsza z nich pochodzi ze *Śpiewnika dla dzieci* Zygmunta Noskowskiego do słów Marii Konopnickiej z 1890 roku, druga – z cyklu *6 piosenek dzieciennych* Witolda Lutosławskiego do słów Juliana Tuwima z 1947 roku.

- W tekstach piosenek pojawiają się nazwy pięciu tańców polskich. Na podstawie metrum i schematów rytmicznych tych piosenek wskaż dwa tańce, które są tu wykorzystane.
- Opisz krótko różnice w budowie i obsadzie wykonawczej tych piosenek.
- Wyjaśnij, który element muzyczny pozwala stwierdzić, że piosenka z przykładu nr 2 powstała później niż ta z przykładu 1.
- Podaj nazwisko innego kompozytora, który komponował do tekstów Juliana Tuwima.
- Maria Konopnicka jest autorką tekstu pieśni patriotycznej, do której muzykę skomponował Feliks Nowowiejski. Podaj tytuł tej pieśni.
- Utwory dla dzieci mają w dorobku najwybitniejsi kompozytorzy światowi. Podaj wybrany przykład tej twórczości (nazwisko kompozytora i tytuł utworu).

Taniec

Poco allegro Chór

Da - lej ra - żno, da - lej w ko - ło, da - lej uszy - scy wraz -!

Wszak wy - sko - czyć i za - śpie - wać u - mie każ - dy z nas -!

Fine

Wszak wy - sko - czyć i za - śpie - wać u - mie ka - żdy z nas -!

Jeden głos

f Graj nam skrzypku kra - ko - wia - ka, a zaś po - tem ku - ja - wia - ka

15 *f* *p*

i ma - zu - ra graj - ! Jak się do - brze za - po - ci - my,

19 *f* *p*

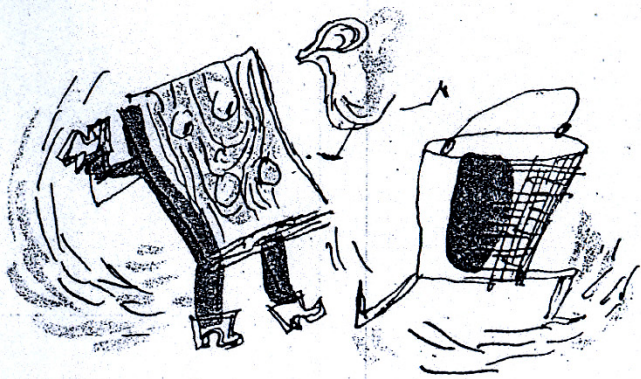
to pol - skie - go się pu - ści - my, toż to bę - dzie raj - !

23 *p*

Chór *crescendo* *D. s. al fine*

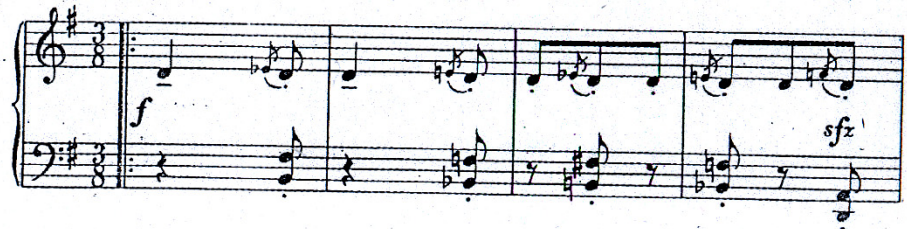
Hop, sa, sa, sa! Hop, sa, sa, sa! Hop, hop, hop! Hop, hop, hop!

27 *crescendo*

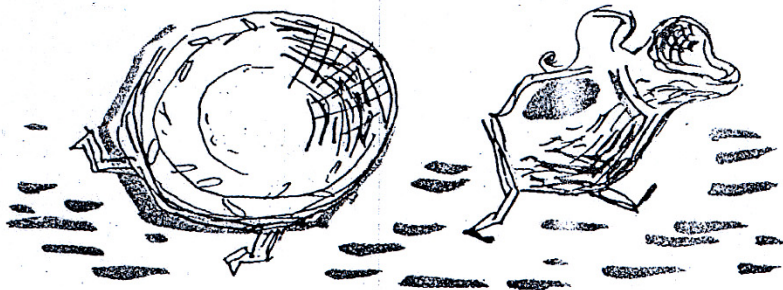


Taniec

Vivo



1. Skoczyć stół do wiaderka, zaprosić je do oberka, dubanek z półką tyś na ziemię: "Ja nie gorę! Poproś - nie mnie!"
2. A za dubankiem także skoczyć, do choluska się potoczyć, piec, choć grubas, stapać kija i ochoczo z nim wywija.



3. Pie - dna miotła w kącie stoi, ten by chciał, lecz się boi, bo jak w tańcu się rozluźni, to ją będą zbierać później.

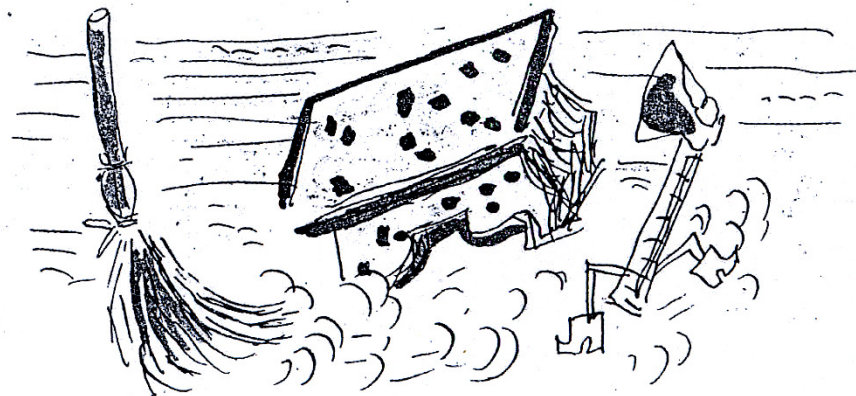
P meno mosso e legato

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

rit.

cresc. e acceler.

sfz



4. Fakosy - starynia i siekiera, aż się miotła na płaszczyźnie zbiera, już nie może ustać dłuższej i tak płaszczyzna, że się kurczy.

p tempo I

p cresc. e acceler.

sfz

Wymagania ogólne

I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.

Wymagania szczegółowe

1.3 a Zdający określa i charakteryzuje elementy budowy dzieła i sposób jego kształtowania.

1.5 c Zdający rozróżnia i charakteryzuje formy taneczne.

1.7 Zdający charakteryzuje (zna) twórczość wybranych polskich kompozytorów

2.3 Zdający postrzega i określa związki kultury muzycznej z kulturą epoki i innymi dziedzinami sztuki oraz wydarzeniami historycznymi

Rozwiązanie

A. mazur, oberek

B. Piosenka Noskowskiego ma budowę ABA z przygrywką i łącznikiem między B i A, piosenka Lutosławskiego – AABA z przygrywką przed każdą częścią.

Piosenka Noskowskiego ma obsadę chóralną 2-głosową w części A i 1-głosową solową w części B, piosenka Lutosławskiego ma obsadę solową; obie piosenki są z akompaniamentem fortepianu.

C. harmonika

D. Np.: Karol Szymanowski, Henryk Mikołaj Górecki, Tadeusz Baird, Artur Malawski, Zygmunt Konieczny

E. *Rota* (tytuł oryginalny *Hasło*)

F. Np.: Robert Schumann *Album dla młodzieży*, *Sceny dziecięce*, Piotr Czajkowski *Album dziecięcy*, Claude Debussy *Kącik dziecięcy*, Sergiusz Prokofiew *Muzyka dziecięca*, *Piotruś i wilk*

Schemat punktowania

A.

1 pkt – za poprawne wskazanie dwóch tańców.

0 pkt – za odpowiedź niepełną lub błędną, lub brak odpowiedzi.

B.

2 pkt – za poprawne opisanie różnic w budowie oraz obsadzie wykonawczej.

1 pkt – za poprawne opisanie różnic w budowie oraz lub poprawne opisanie różnic w obsadzie wykonawczej.

0 pkt – za odpowiedź niepełną lub błędną, lub brak odpowiedzi.

C.

1 pkt – za poprawne wyjaśnienie.

0 pkt – za błędną odpowiedź lub brak odpowiedzi.

D.

1 pkt – za podanie nazwiska kompozytora.

0 pkt – za błędną odpowiedź lub brak odpowiedzi.

E.

1 pkt – za podanie tytułu pieśni.

0 pkt – za błędną odpowiedź lub brak odpowiedzi.

F.

1 pkt – za podanie imienia i nazwiska kompozytora oraz tytułu utworu.

0 pkt – za odpowiedź niepełną lub błędną, lub brak odpowiedzi.

Zadanie 14. (0–2)

Poniżej przedstawiono dwa zapisy pieśni o weselu króla Zygmunta Augusta: dzisiejszą transkrypcję utworu i jego zapis oryginalny z XVI wieku. Porównaj je ze sobą i wskaż dwie różnice między tymi zapisami.

Pieśń o weselu króla Zygmunta wtorego, Augusta pierwszego

Chwa - ła Bo - gu z wy - so - ko - ści z ta - kich

Chwa - ła Bo - gu z wy - so - ko - ści z ta - kich

Chwa - ła Bo - gu z wy - so - ko - ści z ta - kich

Chwa - ła Bo - gu z wy - so - ko - ści z ta - kich

3

na - wdzie - czniej - szych go - ści; bądź - my wdzię - czni tej no-

na - wdzie - czniej - szych go - ści; bądź - my wdzię - czni tej no-

na - wdzie - czniej - szych go - ści; bądź - my wdzię - czni tej no-

na - wdzie - czniej - szych go - ści; bądź - my wdzię - czni tej no-

6

- wi - nie, je - dnać ta - ka w Pol - szce sły - nie.

- wi - nie, je - dnać ta - ka w Pol - szce sły - nie.

- wi - nie, je - dnać ta - ka w Pol - szce sły - nie.

- wi - nie, je - dnać ta - ka w Pol - szce sły - nie.

<p>CANT</p>  <p>Chwała Bogu z wspaniałymi narzędziami i goście! Bądźmy wdzięczni i jedni i wszyscy w Polsce słynę.</p>	<p>TEN</p>  <p>Chwała Bogu z wspaniałymi narzędziami i goście! Bądźmy wdzięczni i jedni i wszyscy w Polsce słynę.</p>
<p>ALT</p> 	<p>BAS</p> 

1.
2.

Wymagania ogólne

1. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.

Wymagania szczegółowe

1.2 Zdający rozróżnia rodzaje notacji muzycznej i zapisu muzycznego.

Rozwiązanie

Np.:

- inny kształt znaków nutowych,
- inne klucze,
- w zapisie oryginalnym brak kresek taktowych,
- w zapisie oryginalnym partie głosów zapisane są oddzielnie, a w dzisiejszej transkrypcji jest zapis partyturowy z korelacją głosów w pionie,
- w zapisie oryginalnym tekst podłożono tylko w dwóch głosach, a w transkrypcji – we wszystkich.

Schemat punktowania

2 pkt – za dwie poprawnie wskazane różnice.

1 pkt – za jedną poprawnie wskazaną różnicę.

0 pkt – za odpowiedź niepoprawną lub brak odpowiedzi.

Zadanie 15. (0–2)

A. Wyjaśnij, jaką funkcję pełnił gatunek pieśni określanej jako protest-song.

.....
.....

B. Wśród podanych niżej nazwisk zaznacz dwóch piosenkarzy, którzy uprawiali ten gatunek.

Bob Dylan	Marek Grechuta	Domenico Modugno	Czesław Niemen
Elvis Presley	Frank Sinatra		

Wymagania ogólne

I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.

Wymagania szczegółowe

1.4 Zdający wskazuje funkcje muzyki.

2.3 Zdający postrzega i określa związki kultury muzycznej z kulturą epoki i innymi dziedzinami sztuki oraz wydarzeniami historycznymi i zjawiskami społecznymi.

Rozwiązanie

A. Np.: Protest-songi wyrażały sprzeciw wobec zjawisk społecznych i politycznych, wiązały się z ideologią środowisk młodzieżowych lat 60-tych XX wieku.

B. Bob Dylan, Czesław Niemen

Schemat punktowania

A.

1 pkt – za poprawne wskazanie funkcji pieśni.

0 pkt – za błędną odpowiedź lub brak odpowiedzi.

B.

1 pkt – za poprawne zaznaczenie dwóch nazwisk.

0 pkt – za odpowiedź niepełną lub błędną, lub brak odpowiedzi.

Zadanie 16 (1 pkt)

Wśród kompozytorów polskich największym dorobkiem w dziedzinie muzyki filmowej szczyci się Wojciech Kilar, który współpracuje z najwybitniejszymi reżyserami naszych czasów.

Podaj nazwiska dwóch reżyserów, których filmy mają oprawę muzyczną stworzoną przez Wojciecha Kilara.

.....

Wymagania ogólne

I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.

Wymagania szczegółowe

1.4 Zdający wskazuje funkcje muzyki.

2.3 Zdający postrzega i określa związki kultury muzycznej z kulturą epoki i innymi dziedzinami sztuki.

Rozwiązanie

Np.: Andrzej Wajda, Kazimierz Kutz, Tadeusz Konwicki, Roman Polański, Krzysztof Zanussi, Jerzy Hoffman, Francis Ford Coppola

Schemat punktowania

1 pkt – za wymienienie dwóch nazwisk reżyserów.

0 pkt – za odpowiedź niepełną lub niepoprawną, lub brak odpowiedzi.

Zadanie 17. (0–4) 🗨

Zapoznaj się z nagraniem hymnu Mesomedesa *Do Nemesis*, a następnie wykonaj polecenia A i B.

A. Określ fakturę, rodzaj melodyki i rytmiki w tym utworze.

faktura

melodyka

rytmika

B. Podaj nazwę starożytnego greckiego instrumentu strunowego, który towarzyszył zazwyczaj hymnom śpiewanym ku czci Apollina.

.....

Wymagania ogólne

I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.

Wymagania szczegółowe

1.5 a Zdający rozróżnia i charakteryzuje gatunki i formy muzyczne związane z muzyczną i literacką kulturą starożytnej Grecji.

1.6 Zdający rozróżnia i określa podstawowe instrumenty występujące w kulturze antycznej Grecji.

Rozwiązanie

A.

- faktura monofoniczna (monodia)
- melodyka deklamacyjna (recytatywna)
- rytmika ustalona, oparta na powtarzających się formułach rytmicznych (stopach metrycznych)

B. gitara (lira)

Schemat punktowania

A.

3 pkt – za podanie trzech poprawnych odpowiedzi, czyli poprawne określenie faktury, melodyki i rytmiki w wysłuchanym utworze.

1 pkt – za podanie każdej poprawnej odpowiedzi (po jednym punkcie).

0 pkt – za błędną odpowiedź lub brak odpowiedzi.

B.

1 pkt – za podanie poprawnej nazwy instrumentu starogreckiego.

0 pkt – za błędną odpowiedź lub brak odpowiedzi.

Zadanie 18. (0–3) 🎧

Wysłuchaj trzech przykładów muzycznych i określ ich przynależność do nurtów stylistycznych w muzyce XX wieku. Nazwy nurtów wybierz z niżej podanych.

ekspresjonizm neoklasycyzm impresjonizm folkloryzm minimal music sonoryzm

przykład 1.

przykład 2.

przykład 3.

Wymagania ogólne

I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.

Wymagania szczegółowe

1.8 Zdający rozpoznaje ze słuchu przynależność utworu do nurtu stylistycznego w muzyce.

Rozwiązanie

przykład 1. – minimal music

przykład 2. – folkloryzm

przykład 3. – neoklasycyzm

Schemat punktowania

3 pkt – za trzy poprawne odpowiedzi.

2 pkt – za dwie poprawne odpowiedzi.

1 pkt – za jedną poprawną odpowiedź.

0 pkt – za odpowiedź niepoprawną lub brak odpowiedzi.

Zadanie 19. (0-2)

Na podstawie nut i nagrania miniatury Chopin z cyklu Karnawał op. 9 Roberta Schumanna wymień dwa środki muzyczne, jakimi posłużył się kompozytor w celu oddania stylu Fryderyka Chopina.

Chopin

Agitato

The musical score consists of four systems of piano music. The first system starts with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a 4/4 time signature. It begins with a forte (*f*) dynamic and includes a section marked *sf* (sforzando). The second system continues the piece, also featuring *sf* dynamics. The third system shows a change in dynamics and includes a section marked *ritard.* (ritardando). The fourth system concludes the piece with a section marked *a tempo* and ends with the instruction *D.S.* (Da Capo). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5).

1.
2.

Wymagania ogólne

I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.

Wymagania szczegółowe

1.8 c Zdający rozpoznaje ze słuchu i z zapisu nutowego indywidualne cechy stylu Chopina.

Rozwiązanie

Np.:

- typ faktury fortepianowej (kantylenowa melodia w prawej ręce, figuracja akordowa w lewej),
- ekspresyjna dynamika i agogika,
- nawiązanie do stylu harmoniki Chopina,
- nawiązanie do stylu nokturnowego Chopina w sposobie kształtowania fraz melodycznych.

Schemat punktowania

2 pkt – za dwie poprawne odpowiedzi.

1 pkt – za jedną poprawną odpowiedź.

0 pkt – za odpowiedź niepoprawną lub brak odpowiedzi.

Zadanie 20. (0–2)

Po wysłuchaniu fragmentu piosenki Zbigniewa Wodeckiego *Zacznij od Bacha* podaj dwie jej cechy, które mają związek z tradycją stylu barokowego.

.....

.....

Wymagania ogólne

I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.

Wymagania szczegółowe

1.8 c Zdający rozpoznaje ze słuchu cechy stylu barokowego w utworze współczesnym.

Rozwiązanie

Np.:

- rozwijanie refrenu w oparciu o progresję opadającą,
- linia melodyczna rozwijana na zasadzie snucia motywicznego,
- koncertujący instrument solowy (towarzyszenie koncertującej trąbki),
- polifonizująca faktura,
- harmonika przypominająca harmonikę barokową,
- fortepian realizujący stałą formułę harmoniczną – nawiązanie do ostinato lub do b.c.,
- proste ukształtowanie rytmiczne melodii refrenu przypominające chorał,
- nawiązanie do Bacha w treści.

Schemat punktowania

2 pkt – za poprawne wskazanie dwóch cech.

1 pkt – za poprawne wskazanie jednej cechy.

0 pkt – za odpowiedź niepoprawną lub brak odpowiedzi.

PRZYKŁADOWE ZADANIA DO CZĘŚCI ANALITYCZNO-INTERPRETACYJNEJ

Na podstawie nagrań i nut przeprowadź analizę przykładów zgodnie z poleceniami w zadaniach nr 21–25. Z treścią poleceń zapoznaj się **przed** przystąpieniem do przesłuchania nagrań.

Zadanie 21. (0–6) 

Zapoznaj się z zapisem nutowym i nagraniem *Sonaty h-moll* Domenico Scarlattiiego. Jest to przykład formy sonatowej z początku XVIII w., wykazującej cechy zarówno muzyki klasycznej jak i barokowej.

A. Wymień dwie cechy klasycznej formy sonatowej, występujące w podanym przykładzie muzycznym.

.....

B. Podaj trzy argumenty, które świadczą o oddziaływaniu stylu barokowego w tym utworze.

1.
2.
3.

C. Wyjaśnij, na czym polega podobieństwo budowy sonaty Scarlattiiego do ukształtowania formalnego tańców w barokowej suicie.

.....

Wymagania ogólne

3. *Analiza i interpretacja tekstów kultury.*

Wymagania szczegółowe

3.1 *b* Zdający *stosuje* posiadaną wiedzę do analizy słuchowej, wzrokowej lub słuchowo-wzrokowej utworów muzycznych; *rozpoznaje i opisuje* style muzyczne.

3.1 *c* Zdający *rozpoznaje i opisuje* cechy gatunków i form muzycznych oraz ich przeobrażenia i funkcje.

Rozwiązanie

A. Np.:

- dualizm tematyczny,
- dualizm harmoniczny,
- obecność reprzyzy,
- tematy w reprzyzie w tonacji głównej,
- obecność współczynników charakterystycznych dla formy sonatowej,
- okresowa zasada kształtowania.

B. Np.:

- polifonizacja,
- snucie motywiczne w części przetworzeniowej (ewolucyjna zasada kształtowania),
- ornamentalno-figuracyjny typ linii melodycznej, charakterystyczny dla późnobarokowej muzyki klawesynowej,
- stosowanie techniki ostinatowej w akompaniamencie lewej ręki,
- łączniki rozwijane na zasadzie progresji,
- budowa sonaty przypominająca dwuczęściową formę barokową.

C. Np. Sonata ma budowę zbliżoną do barokowej formy dwuczęściowej, to znaczy składa się z dwóch części, które przedzielone są znakiem repetycji a plan harmoniczny dąży w pierwszej części od moll toniki do paraleli, a w drugiej części od paraleli do moll toniki.

Schemat punktowania

A.

- 2 pkt – za podanie dwóch poprawnych cech klasycznej formy sonatowej.
- 1 pkt – za podanie jednej poprawnej cechy klasycznej formy sonatowej.
- 0 pkt – za błędną odpowiedź lub brak odpowiedzi.

B.

- 3 pkt – za podanie trzech poprawnych argumentów.
- 2 pkt – za podanie dwóch poprawnych argumentów.
- 1 pkt – za podanie jednego poprawnego argumentu.
- 0 pkt – za odpowiedź błędną lub brak odpowiedzi.

C.

- 1 pkt – za poprawne wyjaśnienie podobieństwa.
- 0 pkt – za błędną odpowiedź lub brak odpowiedzi.

Zadanie 22. (0–10) 🎧

Zapoznaj się z zapisem nutowym oraz nagraniem trzeciej części *Sonaty cis-moll op. 27 nr 2* Ludwiga van Beethovena, a następnie wykonaj polecenia A, B i C.

A. Porównaj tematy w sonacie Scarlattiego oraz w sonacie Beethovena i opisz różnicę w podejściu obu kompozytorów do dualizmu tematycznego.

.....

.....

.....

.....

B. Wymień trzy środki techniki przetworzeniowej zastosowane przez Beethovena w prezentowanej części sonaty.

.....

.....

.....

- C. W klasycznym koncercie zasadą jest, że solista gra fragment utworu bez towarzyszenia orkiestry. Podaj, który odcinek sonaty cis-moll L. Beethovena mógłby być wykorzystany w takim momencie i uzasadnij swoją odpowiedź.**

.....

.....

.....

- D. Podaj trzy cechy faktury fortepianowej sonaty Beethovena świadczące o nowatorstwie tego kompozytora.**

.....

.....

Wymagania ogólne

3. Analiza i interpretacja tekstów kultury.

Wymagania szczegółowe

3.1 a, c Zdający stosuje posiadaną wiedzę do analizy słuchowej, wzrokowej lub słuchowo-wzrokowej utworów muzycznych; rozpoznaje i opisuje podstawowe techniki kompozytorskie oraz cechy gatunków i form muzycznych i ich przeobrażenia i funkcje.

Rozwiązanie

A. Np. Tematy w sonacie Scarlattiego wykazują duże pokrewieństwo materiałowe, wyrazowe, fakturalne. Beethoven zestawia tematy na zasadzie kontrastu ruchu, ekspresji, materiału muzycznego.

B. Np.:

- przekształcanie materiału tematycznego przy pomocy środków techniki wariacyjnej (np.: zmiany dynamiki, artykulacji, rejestrów brzmieniowych, kolorystyki),
- przekształcanie materiału tematycznego poprzez zmiany harmonizacji,
- progresyjne powtarzanie fragmentów tematu,
- jednoczesne wykorzystanie materiału tematycznego tematu pierwszego i drugiego.

C. Np. Coda – od taktu 159 (dopuszczalna odpowiedź od taktu 157 lub od taktu 163), która ma charakter wirtuozowskiej kadencji ze względu na spiętrzenie trudności technicznych i improwizacyjny charakter.

Uwaga – akceptowana może być odpowiedź wskazująca na wirtuozowski finał utworu.

D. Np.:

- szeroki wolumen brzmienia,
- zagęszczenie faktury fortepianowej,
- wykorzystanie gry akordowej w układzie skupionym i rozległym,
- duże kontrasty dynamiczne i artykulacyjne,
- przenoszenie linii melodycznej do niskiego rejestru,
- wykorzystanie wirtuozowskich i brzmieniowych możliwości fortepianu.

Schemat punktowania

A.

- 2 pkt – za poprawne wskazanie i opis różnicy.
- 1 pkt – za poprawne wskazanie różnicy.
- 0 pkt – za błędną odpowiedź lub brak odpowiedzi.

B.

- 3 pkt – za poprawne wymienienie trzech środków techniki przetworzeniowej.
- 2 pkt – za poprawne wymienienie dwóch środków techniki przetworzeniowej.
- 1 pkt – za poprawne wymienienie jednego środka techniki przetworzeniowej.
- 0 pkt – za błędną odpowiedź lub brak odpowiedzi.

C.

- 2 pkt – za poprawne wskazanie odcinka sonaty wraz z uzasadnieniem.
- 1 pkt – za poprawne wskazanie odcinka sonaty bez uzasadnienia.
- 0 pkt – za błędną odpowiedź lub brak odpowiedzi.

D.

- 3 pkt – za poprawne wymienienie trzech cech faktury.
- 2 pkt – za poprawne wymienienie dwóch cech faktury.
- 1 pkt – za poprawne wymienienie jednej cechy faktury.
- 0 pkt – za błędną odpowiedź lub brak odpowiedzi.

Zadanie 23. (0–5)

Wysłuchaj fragmentu trzeciej części *VI Symfonii D-dur „Poranek”* Josepha Haydna (nagranie i nuty), a następnie wykonaj polecenia A, B i C.

A. Podaj dokładną nazwę zespołu instrumentalnego, na który przeznaczona jest ta symfonia.

.....

B. Podaj nazwę techniki kompozytorskiej zastosowanej przez Haydna w trio tego menueta oraz polskie nazwy dwóch instrumentów, które realizują tę technikę.

.....

C. Na przełomie XVIII i XIX w. menuet zaczął być zastępowany przez scherzo. Podaj dwie cechy, które odróżniają ówczesne scherzo od menueta.

.....

.....

Wymagania ogólne

3. Analiza i interpretacja tekstów kultury.

Wymagania szczegółowe

3.1 b, c Zdający stosuje posiadaną wiedzę do analizy słuchowej, wzrokowej lub słuchowo-wzrokowej utworów muzycznych; rozpoznaje i opisuje cechy stylów muzycznych, podstawowe cechy języka muzycznego oraz cechy gatunków i form muzycznych i ich przeobrażenia i funkcje.

Rozwiązanie

A. mała orkiestra klasyczna lub orkiestra klasyczna

B. technika koncertująca; fagot, wiolonczela

C. Np.:

- szybsze tempo scherza,
- lżejszy, żartobliwy charakter scherza uzyskany dzięki wykorzystaniu wyższych rejestrów i artykulacji staccato,
- przesunięcia akcentów, nagłe sforzato i synkopy dla uzyskanie żartobliwego charakteru utworu.

Schemat punktowania

A.

1 pkt – za podanie poprawnej nazwy zespołu instrumentalnego.

0 pkt – za błędną odpowiedź lub brak odpowiedzi.

B.

2 pkt – za poprawne nazwanie techniki kompozytorskiej oraz podanie dwóch polskich nazw instrumentów.

1 pkt – za poprawne nazwanie techniki kompozytorskiej.

0 pkt – za błędną odpowiedź lub brak odpowiedzi.

C.

2 pkt – za poprawne wskazanie dwóch cech odróżniających scherzo i menuet.

1 pkt – za poprawne wskazanie jednej cechy odróżniających scherzo i menuet.

0 pkt – za błędną odpowiedź lub brak odpowiedzi.

Zadanie 24. (0–7) 

Zapoznaj się z zapisem nutowym i nagraniem ostatniej z *Pięciu pieśni do słów Kazimierzy Iłakowiczówny* Witolda Lutosławskiego oraz z wypowiedzią kompozytora o tej pieśni, a następnie wykonaj polecenia.

Najbardziej czytelnym przykładem zależności między muzyką a tekstem literackim jest pieśń ostatnia. Jej dwie kontrastujące pod względem ekspresji strofy: „Lubimy dzwony cerkiewne, kiedy są śpiewne...” (I strofa), „ale lubimy także dzwony cerkiewne, kiedy są gniewne...” (II strofa), mają odpowiednik w dwuczęściowości warstwy muzycznej w zakresie harmoniki. [...] Jest to informacja, jakiego typu harmoniczna agregacja odpowiada w moim subiektywnym odczuciu pojęciu śpiewności i gniewności.

Witold Lutosławski

A. Opisz interwałikę melodii w partii wokalne w obu strofach pieśni.

1. strofa

2. strofa

B. Podaj, jakie rodzaje współbrzmień w partii orkiestry służą ilustrowaniu treści pierwszej i drugiej strofy („śpiewności” i „gniewności”)

1. strofa

.....

2. strofa

.....

C. Wskaż dwa środki instrumentacji służące podkreśleniu treści tekstu w tej pieśni.

1.

2.

D. Podaj polskie nazwy dwóch różnych instrumentów perkusyjnych obecnych w obsadzie tego utworu.

.....

Wymagania ogólne

1. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.

3. Analiza i interpretacja tekstów kultury.

Wymagania szczegółowe

1.1 c Zdający rozpoznaje i określa środki techniki kompozytorskiej.

3.1 b, c Zdający stosuje posiadaną wiedzę do analizy słuchowej, wzrokowej lub słuchowo-wzrokowej utworów muzycznych; rozpoznaje i opisuje cechy stylów muzycznych, podstawowe cechy języka muzycznego oraz cechy gatunków i form muzycznych.

2.3 Zdający postrzega i określa związki kultury muzycznej z innymi dziedzinami sztuki.

Rozwiązanie

A. Melodia partii wokalne w pierwszej strofie prowadzona jest małymi krokami interwałowymi z przewagą sekund małych i wielkich. W drugiej strofie w melodii partii wokalne dominują duże skoki interwałowe: septymy, trytony.

B. Warstwa harmoniczna towarzysząca pierwszej strofie wiersza oparta jest na dwunastodźwięku, w którym dominują współbrzmienia tercjowe. Natomiast w drugiej strofie o odmiennej ekspresji eksponowane są współbrzmienia sekundowe.

C. Np.:

- naśladowanie uderzeń serca dzwonu przez artykulację arco i pizzicato w instrumentach smyczkowych,
- delikatność i śpiewność dzwonów podkreślana współbrzmieniami realizowanymi przez dwie harfy,
- strofy mówiące o dzwonach gniewnych instrumentowane są tutti z udziałem instrumentów perkusyjnych i fortepianu.

D. talerze, tam-tam

Schemat punktowania**A.**

- 2 pkt – za poprawne wskazanie cech interwaliki obu strof.
 1 pkt – za poprawne wskazanie cech interwaliki jednej ze strof.
 0 pkt – za błędną odpowiedź lub brak odpowiedzi.

B.

- 2 pkt – za poprawne wskazanie rodzajów spółbrzmień w obu strofach.
 1 pkt – za poprawne wskazanie rodzaju spółbrzmień w jednej strofie.
 0 pkt – za błędną odpowiedź lub brak odpowiedzi.

C.

- 2 pkt – za poprawne wskazanie dwóch środków instrumentacji.
 1 pkt – za poprawne wskazanie jednego środka instrumentacji.
 0 pkt – za błędną odpowiedź lub brak odpowiedzi.

D.

- 1 pkt – za poprawne wskazanie dwóch instrumentów perkusyjnych.
 0 pkt – za odpowiedź niepełną lub błędną, lub brak odpowiedzi.

Zadanie 25. (0–6) 🎧

Wysłuchaj ostatniego na płycie przykładu muzycznego.

A. Określ formę utworu.

.....

B. Nazwij dwa charakterystyczne środki techniki kontrapunktycznej, występujące od taktu 25.

.....

.....

C. Wskaż dwa elementy formotwórcze w tej kompozycji.

.....

.....

D. Określ rolę wykonawców w jej realizacji.

.....

E. Utwór został po raz pierwszy wykonany na festiwalu muzyki współczesnej w Berlinie w 1930 roku. Oceń, czy koncepcja tego utworu i zastosowane w nim środki były wówczas na tyle nowatorskie, że mogły szokować słuchaczy festiwalowego koncertu. Podaj argument uzasadniający ocenę.

.....

.....

.....

Wymagania ogólne

- I. Odbiór wypowiedzi i wykorzystanie zawartych w nich informacji.*
3. Analiza i interpretacja tekstów kultury.

Wymagania szczegółowe

- 1.3 b Zdający określa i charakteryzuje techniki kompozytorskie.*
1.5 b Zdający rozróżnia i charakteryzuje imitacyjne gatunki i formy muzyczne.
3.1 a, b, c Zdający stosuje posiadaną wiedzę do analizy słuchowej utworów muzycznych; rozpoznaje i opisuje podstawowe cechy języka muzycznego oraz cechy gatunków i form muzycznych.

Rozwiązanie

- A.** fuga
- B.** stretto i augmentacja
- C.** rytm i tekst (rytmizowany tekst)
- D.** Nadanie kształtu dźwiękowego (quasi-melodycznego) tekstowi.
- E.** Tak, ponieważ utwór np. jest nie tylko „amelodyczny”, ale i atonalny, co jest sprzeczne z ideą fugi klasycznej; nie, ponieważ np. „mówiony śpiew” (*Sprechgesang*) nie był w latach 30. XX wieku zjawiskiem nowym.

Schemat punktowania

A.

- 1 pkt – za poprawne określenie gatunku.
0 pkt – za błędną odpowiedź lub brak odpowiedzi.

B.

- 2 pkt – za poprawne nazwanie dwóch środków techniki kontrapunktycznej.
1 pkt – za poprawne nazwanie jednego środka techniki kontrapunktycznej.
0 pkt – za błędną odpowiedź lub brak odpowiedzi.

C.

- 1 pkt – za poprawne wskazanie dwóch elementów.
0 pkt – za błędną odpowiedź lub brak odpowiedzi.

D.

- 1 pkt – za poprawne określenie roli wykonawców.
0 pkt – za błędną odpowiedź lub brak odpowiedzi.

E.

- 1 pkt – za przedstawienie oceny oraz argumentu uzasadniającego ocenę reakcji publiczności na utwór.
0 pkt – za odpowiedź niepełną lub błędną, lub brak odpowiedzi.

PRZYKŁADOWE ZADANIA DO DŁUŻSZEJ WYPOWIEDZI PISEMNEJ

Zadanie 26. (0–25)

Napisz wypracowanie na jeden z niżej podanych tematów.

Temat 1. **Klasyczny, czyli jaki?**

Przedstaw swój pogląd na temat klasyczności w muzyce na wybranych przykładach twórczości kompozytorów różnych epok.

Wymagania ogólne

2. Tworzenie wypowiedzi.

Wymagania szczegółowe

2.4 Zdający formułuje przejrzystą wypowiedź pisemną, prezentując własny pogląd na zjawisko klasyczności w muzyce, dokonuje syntezy, porównań, wskazuje dzieła i twórców oraz uzasadnia swoje poglądy, popierając je właściwie dobranymi przykładami.

1.7 c Zdający charakteryzuje twórczość kompozytorów reprezentatywnych dla stylu muzycznego.

1.8 Zdający rozpoznaje i opisuje cechy stylu muzycznego szkół kompozytorskich.

Przykładowe wypracowanie

Pojęcie klasyczności funkcjonuje w kulturze w różnych kontekstach i znaczeniach. Można mówić na przykład o klasycznym stroju, mając na myśli skromną, dyskretną elegancję, klasycznych wzorcach – myśląc o proporcjach i kanonie piękna sztuki antycznej, czy też po prostu o klasycznej muzyce – mając na myśli wszystko to, co nie mieści się w szeroko rozumianej muzyce rozrywkowej. Jednak pierwszym skojarzeniem ucznia zdającego egzamin maturalny z historii muzyki może być odniesienie tego terminu do twórczości klasyków wiedeńskich – J. Haydna, W.A. Mozarta i L. van Beethovena.

To właśnie w muzyce XVIII w. miała miejsce krystalizacja cech uznawanych później za klasyczne: homofoniczna faktura z dominującą na pierwszym planie linią melodyczną, symetryczne, okresowe kształtowanie formy, harmonika funkcyjna oparta głównie na zależnościach akordów należących do triady harmoniczej. W tym też czasie ustalone zostały ściśle normy budowy podstawowych gatunków i form muzycznych: trzy- lub czteroczęściowego cyklu sonatowego, formy sonatowej, wariacji klasycznych i rondo sonatowego. Józef Haydn, ale też kompozytorzy szkoły mannheimskiej, utrwalają czteroczęściową budowę symfonii, z formą sonatową w części pierwszej i menuetem w części trzeciej, np. Symfonia D-dur „Poranek”, Symfonie Paryskie, czy też cykl 12. Symfonii Londyńskich. Z kolei Mozart przyczynił się do utrwalenia trzyczęściowej budowy sonaty, realizując niemal wszystkie cykle według wzoru: forma sonatowa – część wolna – rondo lub forma sonatowa. Beethoven, który w niektórych swoich dziełach złamał te zasady, np. w ostatnim, wieloczęściowym

kwartecie smyczkowym czy kantatowym finale IX Symfonii d-moll, bardziej był postrzegany jako prekursor romantyzmu niż jako klasyk.

Dla następnych epok normy muzyki drugiej połowy osiemnastego wieku były punktem odniesienia jeśli chodzi o warsztat kompozytorski, przejrzystość faktury, klarowność formy czy nawet antyprogramową postawę estetyczną. Z tego względu Johann Brahms określany jest jako romantyk klasyczny, a jego I Symfonia c-moll nazywana „X symfonią Beethovena”. Podobnie przejrzystość faktury i finezja orkiestracji Uwertury do suity „Sen nocy letniej” Feliksa Mendelssohna-Bartholdiego sprawiają, że kompozytor ten porównywany jest do Mozarta i nazywany „klasykiem romantycznym”.

W tym wypadku ocieramy się jeszcze o inne znaczenie klasyczności, rozumianej nie tylko jako mistrzostwo formy i instrumentacji, ale także jako klasyczna elegancja, umiar i wdzięk. Być może także jako odwołanie się do klasycznych, a więc antycznych ideałów platońskiego piękna, rozumianego jako „ład, umiar i harmonia”.

Nie zawsze jednak mistrzostwo warsztatowe oznacza klasyczne kanony piękna. Mówimy przecież o klasykach dodekafonii, ale nie przyjdzie nam do głowy myśleć na przykład o Symfonii op. 21 Antona Weberna jako utworze harmonijnym w tradycyjnym znaczeniu. Podobnie Igor Strawiński, okrzyknięty po premierze „Święta wiosny” za największego skandalistę swoich czasów, obecnie uważany jest za klasyka XX wieku.

Nie ma zatem, według mnie, jednego rozumienia pojęcia „klasyczności”. Może być ono stosowane w różnych znaczeniach i zmieniać się w zależności od kontekstu. Będzie jednak zawsze odwoływało się do tego, co najbardziej wartościowe w muzyce – mistrzostwa warsztatowego i wyzwania intelektualnego zarówno dla twórców jak i odbiorców muzyki.

Poziom wykonania zadania

Praca zgodna z tematem. Autor rozpoznał problem sformułowany w temacie, tzn. przedstawił różne rozumienie terminu „klasyczny”, a następnie określił rozumienie terminu w muzyce. Trafnie przywołał przykłady dzieł muzycznych ilustrujących klasycyzm i omówił je w zakresie określonym w temacie wypracowania. Wypowiedź została uporządkowana logicznie; wnioski wynikają z wcześniejszych rozważań. Praca napisana jest poprawną polszczyzną.

25 punktów

Temat 2. Na wybranych przykładach omów sposoby stylizacji folklorystycznej w muzyce polskiej XIX i XX wieku.

Wymagania ogólne

2. Tworzenie wypowiedzi.

Wymagania szczegółowe

2.1 a Zdający opisuje dzieje muzyki na podstawie znajomości dzieł muzycznych, biografii kompozytorów, problemów i procesów historycznych (wykorzystanie folkloru w twórczości artystycznej).

2.4 Zdający formułuje przejrzystą wypowiedź pisemną, prezentując utwory muzyczne stylizowane folklorem.

2.3 Zdający postrzega i określa związki kultury muzycznej z kulturą epoki i zjawiskami społecznymi.

2.4 Zdający prezentuje własny pogląd na muzyczną twórczość i kulturę epok minionych, dokonuje syntezy i porównań, wskazuje dzieła, twórców i wykonawców o szczególnym znaczeniu dla danej epoki, stylu, ośrodka oraz uzasadnia swoje poglądy i popiera je właściwie dobranymi przykładami.

1.4 Zdający wskazuje funkcje muzyki.

1.7 Zdający charakteryzuje twórczość wybranych kompozytorów polskich.

Przykładowe wypracowanie

Od kiedy w kulturze XIX wieku nasiliła się tendencja do podkreślania rodzimego charakteru muzyki, dla kompozytorów polskich folklor stał się ważnym źródłem inspiracji. Trend ten zaowocował powstaniem tzw. „polskiej szkoły narodowej”. Jej twórcy w swoich kompozycjach programowo nawiązywali do folkloru w warstwie muzycznej, tematycznej i obrzędowej.

Sposoby artystycznego wykorzystania folkloru były bardzo zróżnicowane: od cytowania autentycznych melodii ludowych po komponowanie „w duchu folkloru” bez bezpośrednich nawiązań, lecz z uwzględnieniem cech melodycznych, metrycznych i brzmieniowych ludowego pierwowzoru.

Najwybitniejszym twórcą polskiej szkoły narodowej był Fryderyk Chopin. Jego Mazurki to mistrzowskie stylizacje rytmów ludowych „tańców mazurowych”: mazura, kujawiaka i oberka. Nie wprowadzając ludowych cytatów, Chopin stworzył miniatury taneczne, w których zawiera się kwintesencja cech mazowieckiego folkloru. W mazurkowym akompaniamencie nierzadko można usłyszeć puste kwinty, ostinata i burdony, naśladujące brzmienie ludowej kapeli. Mazurki były także polem eksperymentów harmoniczo-tonalnych – zawarte w nich modalizmy podkreślają odrębność tonalną polskiej muzyki ludowej, opartej na dawnych skalach modalnych.

Także w muzyce Stanisława Moniuszki mamy do czynienia ze stylizacją folklorystyczną, która decyduje o narodowym charakterze jego twórczości. Zafascynowanie muzyką ludową widać zarówno w pieśniach, jak i w dziełach scenicznych twórcy polskiej opery narodowej. Wiele pieśni zebranych w „Śpiewnikach domowych” wyróżnia swoista melodyka o zabarwieniu

ludowym, taneczna rytmika i prostota formalna przejęta z polskiego folkloru. Opery „Halka” i „Straszny dwór” zachwycają rozmachem stylizowanych tańców ludowych i śpiewnością arii, wśród których dominują bliskie wzorom ludowym arie o charakterze pieśniowym. W librettach oper pojawia się tematyka ludowa, a wśród postaci tytułowych jest uboga góralka (Halka). Są także sceny ukazujące ludowe obrzędy i obyczaje (lanie wosku) oraz zajęcia (praca przy krosnach, polowanie). W scenach polowania kompozytor wprowadza cytaty popularnych melodii ludowych: „Siedzi sobie zając” i „Pojedziemy na łów”.

Folklor góralski był ważnym źródłem inspiracji twórczej nie tylko dla Moniuszki, ale także dla wielu kompozytorów polskich XX wieku. Apoteozą góralszczyzny stał się balet „Harnasie” Karola Szymanowskiego. Kompozytor stworzył dzieło niezwykle zwarte, pełne temperamentu, w którym artystycznie ujął typowe cechy muzyki Podhala. Znaczące miejsce utworze mają tańce i obrzędy góralskie. Partie wokalne baletu zawierają autentyczne melodie ludowe, a melodią przenikającą cały utwór jest utrzymana w skali góralskiej „nuta Sabalowa”. Dosłowne cytaty pojawiają się we wspaniałej, wysoce indywidualnej oprawie brzmieniowej, wysmakowanej pod względem kolorystyki. Orkiestra symfoniczna w wielu fragmentach naśladuje grę kapeli góralskiej. Ostre i dysonansowe współbrzmienia, motoryczność i silne akcenty rytmiczne podkreślają żywiołowość muzyki góralskiej i powodują, że w balecie krzyżują się cechy dwóch nurtów muzyki XX wieku – folkloryzmu i witalizmu.

Szymanowskiego inspirował nie tylko folklor góralski. Podstawą dwóch cykli jego pieśni opracowanych na głos z fortepianem oraz na chór a cappella stały się oryginalne kurpiowskie melodie ludowe, zebrane i wydane przez etnografa Władysława Skierkowskiego w pracy „Puszcza kurpiowska w pieśni”.

Specyficzny koloryt tych pieśni podkreśla zachowanie fonetyki oryginalnych tekstów gwarowych, prostota opracowań, zachowanie archaicznych skal modalnych i kurpiowskich manier wykonawczych, a także pewna powściągliwość i surowość w sferze ekspresji.

Nurt folklorystyczny wyraźnie zaznaczył się także w początkowym etapie twórczości Witolda Lutosławskiego. W utworach zatytułowanych „Tryptyk śląski”, „Bukoliki”, „Melodie ludowe”, „Mała suita”, „Preludia taneczne” kompozytor wykorzystał folklor z różnych regionów Polski, łącząc proste, tonalne melodie ludowe z atonalnym kontrapunktem i dysonującą, „przekorną” harmoniką. Najbardziej kunsztowne opracowanie muzyki ludowej zawiera jednak „Koncert na orkiestrę” – utwór, w którym przenikają się tendencje folklorystyczne i klasycyzujące. Podstawę dzieła stanowią mazowieckie pieśni ludowe, zaczerpnięte ze zbiorów Oskara Kolberga. Materiał folklorystyczny, traktowany jako budulec wielkiej formy symfonicznej, staje się materiałem tematycznym podlegającym rozwijaniu z zastosowaniem różnych technik kompozytorskich. Rolę pierwszoplanową w utworze odgrywa zróżnicowana kolorystyka, powiązana z bogatą i zmienną orkiestracją. Koncepcja formalna

dziela wiąże się z ideą barokowego koncertowania – na wzór concerto grosso kompozytor przeciwstawia sobie wirtuozowsko traktowane grupy instrumentów wyodrębnionych z orkiestry, wprowadza także barokowe formy (finał utworu obejmuje passacaglię, toccatę i chorał).

W II połowie XX wieku zmienia się rola folkloru w muzyce polskiej. Wielu współczesnych kompozytorów wykorzystuje motywy ludowe nie tyle w celu podkreślania cech narodowych, ile dla wzbogacania środków warsztatowych i uzyskania nowych efektów wyrazowych. Współczesna twórczość często łączy motywy ludowe z nowymi technikami kompozytorskimi, takimi jak np. sonoryzm, aleatoryzm, repetitive music, collage.

Przykładem oryginalnego sposobu sięgnięcia po folklor z wykorzystaniem techniki minimalizmu i aleatoryzmu jest utwór „Aus aller Welt stammende” Zygmunta Krauzego. Jedyne materiały dźwiękowe tej kompozycji stanowią melodie ludowe z Sandomierskiego, wykonywane symultatywnie w kilku wariantach (każdy z muzyków gra tę samą melodię, ale ma pełną swobodę w wyborze tempa, dynamiki i artykulacji). W wyniku takiej redukcji materiału muzycznego powstaje forma statyczna, którą cechuje jednolitość przebiegu i brak wszelkich kontrastów, co jest typowe dla nurtu minimal music.

Przytoczone przykłady dowodzą, że nie sposób przecenić roli folkloru jako źródła inspiracji twórczej. Wykorzystanie muzyki ludowej jako swoistego tworzywa w twórczości kompozytorów polskich XIX i XX wieku zaowocowało powstaniem wielu oryginalnych dzieł muzycznych o ponadczasowej i uniwersalnej wartości artystycznej.

Poziom wykonania zadania

Praca zgodna z tematem. Autor rozpoznał problem sformułowany w temacie. Na trafnie wybranych przykładach przedstawił sposoby wykorzystania folkloru w dziełach kompozytorów polskich XIX i XX wieku. Przywołane utwory zostały omówione pod kątem problematyki zakreślonej tematem pracy. Autor poprawnie posłużył się terminami muzycznymi. Wypowiedź została uporządkowana logicznie; wnioski wynikają z wcześniejszych rozważań. Praca napisana jest poprawną polszczyzną.

25 punktów

Temat nr 3. **Przedstaw miniaturę instrumentalną, jej różnorodność i znaczenie w muzyce XIX i 1 połowy XX w. W omówieniu tematu wskaż twórców i przykłady ich dzieł.**

Wymagania ogólne

2. Tworzenie wypowiedzi.

Wymagania szczegółowe

2.1 a Zdający opisuje dzieje muzyki na podstawie znajomości dzieł muzycznych twórców polskich i obcych oraz charakterystycznych cech utworów o szczególnym znaczeniu w historii muzyki.

2.1 b Zdający opisuje dzieje muzyki na podstawie znajomości biografii wybranych kompozytorów.

2.1 c Zdający opisuje problemy i procesy historyczne.

2.2 a Zdający określa genezę, przeobrażenia, powiązania, wpływy, podobieństwa i różnice dzieł, form i gatunków muzycznych w różnych epokach.

2.2 b Zdający określa genezę technik kompozytorskich.

2.2 c Zdający określa genezę, przeobrażenia, powiązania, wpływy, podobieństwa i różnice stylów historycznych różnych epok.

2.3 Zdający postrzega i określa związki kultury muzycznej z kulturą epoki i zjawiskami społecznymi.

1.4 Zdający wskazuje funkcje muzyki.

2.4 Zdający prezentuje własny pogląd na muzyczną twórczość i kulturę epok minionych, dokonuje syntezy i porównań, wskazuje dzieła, twórców i wykonawców o szczególnym znaczeniu dla danej epoki, stylu, ośrodka oraz uzasadnia swoje poglądy i popiera je właściwie dobranymi przykładami.

Przykładowe wypracowanie

Epoka romantyzmu przyniosła niespotykany wcześniej rozwój kultury mieszczańskiej i wraz z nią nowe formy funkcjonowania kultury muzycznej. Salon mieszczański i publiczne sale koncertowe stały się miejscami wydarzeń muzycznych dostępnych dla licznego grona odbiorców. Zakładano instytucje kształcące muzyków zawodowych i amatorów. Umiejętność gry na fortepianie lub skrzypcach należała do dobrego tonu i stała się ważnym elementem wykształcenia. Zakładano liczne stowarzyszenia muzyczne skupiające miłośników muzyki i również organizujące koncerty. Spowodowało to znacznie większe niż w poprzednich epokach zapotrzebowanie na utwory muzyczne dostępne dla wykonawców – amatorów oraz przystępne w odbiorze dla szerokiej publiczności. Jednocześnie w XIX wieku wraz z rozwojem techniki udoskonalono fortepian i inne instrumenty, co wpłynęło na wielki rozwój sztuki wykonawczej i pojawienie się mody na wirtuozowskie popisy muzyków.

Filozofia romantyzmu przypisywała muzyce rolę najwyższej spośród wszystkich sztuk, posiadającej w wyższym stopniu niż poezja siłę wyrażania uczuć twórcy oraz oddziaływania na uczucia wykonawców i słuchaczy. Muzyka, podobnie jak i inne sztuki, stała się osobistą, liryczną wypowiedzią artysty, nieskrępowaną rygorami formy. Była także sztuką, która najpełniej realizowała

romantyczny postulat powrotu do korzeni, do sztuki ludu, a później także do manifestowania narodowej odrębności. Wszystkie te zjawiska przyczyniły się do uczynienia z miniatury instrumentalnej jednego z najważniejszych gatunków epoki oraz wpłynęły na jego wielką różnorodność.

W XIX wieku skomponowano mnóstwo drobnych utworów fortepianowych, przeznaczonych dla amatorów, do celów edukacyjnych i do salonowych popisów. Obok licznych szkół gry na instrumentach zawierających przede wszystkim wprawki i etiudy, pojawia się również duża liczba stylizowanych tańców, kompozycji sentymentalnych oraz utworów popisowych, utrzymanych w stylu *brillant*. Do najszlachetniejszych wzorów należą „Noktury” Johna Fielda, „Pieśni bez słów” Feliksa Mendelssohna czy młodzieńcze „Polonezy” Fryderyka Chopina.

Przedstawiając obraz romantycznej miniatury, należy wskazać na jej różnorodność. Występuje ona przede wszystkim jako forma samodzielna, jednoczęściowa, wyrażająca wyłącznie emocje muzyki lub rzadziej, opatrzona tytułem określającym jej pozamuzyczną treść.

Występuje także w postaci cyklu miniatur. Podobnie jak Beethoven uczynił to w „Bagatelach” uznawanych za pierwsze cykle miniatur romantycznych, kompozytorzy XIX wieku łączyli miniatury w większe, cykliczne formy, często opatrując tytułem cały cykl oraz jego poszczególne części. Przykładem są tutaj cykle Roberta Schumanna „Sceny dziecięce”, z których pochodzi słynne „Marzenie”, „Karnawał”, w którym sparafrazował styl Chopina i Paganiniego, tworząc ich muzyczne, miniaturowe portrety. Pojawiają się także cykle miniatur ilustracyjnych, inspirowanych np. przyrodą, jak „Karnawał zwierząt” Camille’a Saint-Saënsa lub malarstwem jak „Obrazki z wystawy” Modesta Musorgskiego.

Typowym przykładem miniatur lirycznych są „Impromptus” i „Momenty muzyczne” Franciszka Schuberta oraz „Nokturny” Fryderyka Chopina. Komponowano też utwory charakterystyczne, jak kotysanki (Brahms) czy arabeski (Debussy). Ważny był też gatunek miniatur figuracyjnych, do których można zaliczyć etiudy, kaprysy, fantazje czy przywrócone przez Chopina preludia. Spotkamy wśród nich także typowe utwory pedagogiczne, jak etiudy Carla Czernego oraz utwory wirtuozowskie, jak etiudy Chopina i Liszta czy kaprysy Paganiniego, Lipińskiego i Wieniawskiego. Wiele z nich łączy wirtuozowskie figuracje z kantylenową, liryczną melodyką, co wpłynęło na przeobrażenia gatunku i z początkiem XX wieku dało takie dzieła, jak np. liryczne etiudy i preludia Karola Szymanowskiego, Sergiusza Rachmaninowa, Aleksandra Skriabina oraz impresjonistyczne cykle Claude Debussy’ego.

Osobną grupę wśród miniatur stanowią stylizowane tańce. Były komponowane przez wszystkich twórców, wszystkich krajów, stały się podstawową formą wyrażania cech narodowych i zyskały nadzwyczajną popularność. Po epoce klasycyzmu, w której królował menuet, bogactwo tańców obecnych tak w muzyce romantyzmu, jak i I połowy XX wieku jest porównywalne

do obfitości tańców obecnych w muzyce baroku. Różnica polega na tym, że romantycy nie sięgali po tańce dworskie, lecz po tańce ludowe. Obok walca, najpopularniejszego tańca XIX i pierwszej połowy XX wieku, spotkamy czeską polkę, ukraińskiego hopaka, węgierskiego czardasza, hiszpańskie bolero, włoską tarantelę, polskie mazury, kujawiaki, oberki, krakowiaki, polonezy, a w XX wieku także tango (Albeniz) i fokstrot (Hindemith).

Ważnym zjawiskiem jest różnorodność stylizacji tańców. Spotkamy wśród nich tańce w postaci umożliwiającej funkcjonowanie użytkowe (np. walce Schuberta), stylizacje salonowe, czy jak za sprawą Chopina – stylizacje przekształcające taniec w miniaturę liryczną (mazurki, walce), wirtuozowskie popisowe utwory (*grande valse brillante*) czy rozbudowane poematy (późne polonezy).

Kompozytorzy pierwszej połowy XX wieku kontynuowali tradycję romantyków, tworzyli te same formy i rodzaje miniatur, co ich poprzednicy. Jednak miniatura instrumentalna nie zajmowała w ich twórczości tak znaczącego miejsca, jak w twórczości kompozytorów poprzedniego stulecia. Pojawia się i staje modna nowa tematyka, inspirowana kulturą antyczną i egzotyką kultur wschodu, przykładem „Syrinx” Debussy’ego czy cykle miniatur „Mity” „Metopy” i „Maski” Karola Szymanowskiego. Modne stają się powroty do form baroku, fugi łączone na wzór Bacha w cykl tonalny („Ludus tonalis” Hindemitha) czy muzyki klawesynistów francuskich (Ravel), suita złożonej z miniatur tanecznych lub programowych. Nowym zjawiskiem w miniaturze XX wieku są utwory aforystyczne, zredukowane, jak wcześniej w niektórych bagatelach Beethovena i preludiach Chopina, do kilkunastu taktów. Często służą one doskonaleniu nowych technik kompozytorskich, łączenia serializmu z formami i technikami baroku, jak w przypadku klasyków dodekafonii, czego przykładów dostarcza twórczość Weberna.

Z biegiem lat, wraz z zanikaniem salonu jako formy życia towarzyskiego i muzycznego, miniatura instrumentalna w muzyce XX wieku przeniosła się na teren muzyki pedagogicznej, czego najdoskonalszym przykładem jest „Mikrokosmos” Beli Bartoka, który stanowi syntezę wszystkich rodzajów miniatury występujących w muzyce XIX i pierwszej połowy XX wieku.

Poziom wykonania zadania

Praca zgodna z tematem. Autor rozpoznał problem sformułowany w temacie. Na trafnie wybranych przykładach przedstawił rozmaite rodzaje miniatury muzycznej oraz jej genezę i znaczenie w muzyce XIX i I połowy XX wieku. Autor przywołał rozmaite przykłady miniatur muzycznych i w liczbie odpowiedniej do zilustrowania tematu.

Przywołane przykłady zostały omówione pod kątem problematyki określonej tematem pracy. Autor poprawnie posłużył się terminami muzycznymi. Wypowiedź została uporządkowana logicznie; wnioski wynikają z wcześniejszych rozważań. Praca napisana jest poprawną polszczyzną.

25 punktów

Temat 4. Przedstaw indywidualny styl muzyczny Witolda Lutosławskiego i jego przemiany, uwzględniając elementy tradycji i nowatorstwa obecne w twórczości kompozytora.

Motto:

Wybitnie nowatorski i odkrywca, nigdy nie stał się radykalny i awangardowy.
Andrzej Chłopecki

Wymagania ogólne

2. Tworzenie wypowiedzi.

Wymagania szczegółowe

2.1 a Zdający opisuje dzieje muzyki na podstawie znajomości dzieł muzycznych twórców polskich i charakterystycznych cech utworów o szczególnym znaczeniu w historii muzyki.

2.1 b Zdający opisuje dzieje muzyki na podstawie znajomości biografii wybranych kompozytorów.

2.1 c Zdający opisuje problemy i procesy historyczne.

2.2 a Zdający określa genezę, przeobrażenia, powiązania, wpływy, podobieństwa i różnice dzieł, form i gatunków muzycznych.

2.2 b Zdający określa genezę i przeobrażenia technik kompozytorskich.

2.2 c Zdający określa genezę, przeobrażenia, powiązania, wpływy, podobieństwa i różnice stylów historycznych różnych epok.

2.3 Zdający postrzega i określa związki kultury muzycznej z kulturą epoki i innymi dziedzinami sztuki oraz wydarzeniami historycznymi i zjawiskami społecznymi.

2.4 Zdający prezentuje własny pogląd na muzyczną twórczość i kulturę epok minionych, dokonuje syntezy i porównań, wskazuje dzieła i twórców o szczególnym znaczeniu dla danej epoki, stylu, ośrodka oraz uzasadnia swoje poglądy i popiera je właściwie dobranymi przykładami.

Przykładowe wypracowanie

Na tle muzyki XX wieku styl muzyczny Witolda Lutosławskiego jawi się jako monolit, mimo stałej ewolucji i dążeń kompozytora do nieustannego rozwoju języka muzycznego. Twórca ten ciągle doskonalił swój warsztat, wprowadzając nowatorskie techniki, przy jednoczesnym zachowaniu przywiązania do tradycji muzycznej.

Jego pierwszy etap twórczości, trwający do 1954 roku, określany jest jako neoklasycyzyzm, choć sam kompozytor nie bardzo zgadzał się z tym poglądem. W tym czasie Lutosławski często sięgał po elementy polskiego folkloru z różnych regionów np. w „Bukolikach” – kurpiowski, „Małej suicie” – rzeszowski, a w „Koncercie na orkiestrę” – mazowiecki, łącząc melodie ludowe o oryginalnej tonalności z tradycyjnymi formami (suity, koncert), technikami (wariacyjną, przetworzeniową) i nowoczesną, dysonansową harmoniką.

Kolejny – przejściowy – okres twórczości Lutosławskiego jest etapem poszukiwań sposobu organizacji zasad kształtowania melodyki i harmoniki opartej na skali dwunastodźwiękowej. Jak sam podkreślał, system harmoniczny, który wypracował, był daleki od zasad dodekafonii. Kompozytor zauważył,

iz współbrzmienia, nawet te najbardziej dysonansowe, gdy są konstruowane z wybranych interwałów, zyskują szczególną wartość ekspresyjną. Stąd system klas interwałowych stał się dla Lutosławskiego podstawowym budulcem melodyczno-harmonicznym. Do kompozycji, w których te zasady zostały realizowane należą m.in. „Pieśni” do słów Kazimierzy Iłakowiczówny oraz „Muzyka żałobna”. W Prologu tego utworu kompozytor porządkuje materiał melodyczny i harmoniczny, opierając tworzywo dźwiękowe na skali dwunastodźwiękowej i dobierając interwały sekundy małej i trytonu, a we współbrzmieniach także kwint i oktav. Redukcja dotyczy też pozostałych elementów: ułożony w 17- dźwiękową serię schemat metryczny zawierający trzy długie wartości rytmiczne w polimetrii sukcesywnej czy jednostajna artykulacja legato realizowana przez instrumenty smyczkowe, dają efekt homogeniczności brzmienia. W stałym tempie, przy stopniowo narastającym, a następnie zanikającym wolumenie brzmienia kompozytor prowadzi szereg kanonów, stosując ścisłą polifonię imitacyjną. W utworze tym Lutosławski łączy więc nowoczesną brzmieniowość z tradycyjną obsadą wykonawczą i techniką kompozytorską.

Lata 60-te w dziejach muzyki polskiej to czas otwarcia się na nowe koncepcje, dekada kształtowania sonoryzmu i wielu eksperymentów brzmieniowych. Lutosławskiemu okres ten przynosi nowe zdobycze w zakresie organizacji czasu w muzyce. Zafascynowany pomysłami Johna Cage’a, wykorzystuje je dla własnych celów. Przetwarzając idee aleatoryzmu, czyli wprowadzenia elementu przypadku do tworzenia dzieła, stara się łączyć je z dokładnością i precyzją. Wydawać by się mogło, że łączy skrajnie niespójne elementy. Rodzaj niedokładności, dającej efekt migotania tkanek brzmieniowych uzyskuje dzięki pozostawieniu swobody agogicznej w realizacji struktur rytmicznych. Natomiast precyzyjnie dba o współbrzmienia i inne elementy muzyczne, dokładnie je dookreślając. Taka technika, która po raz pierwszy jest obecna w Grach Weneckich, zostanie nazwana aleatoryzmem kontrolowanym, a kompozytor stosował ją będzie z dużym upodobaniem w kolejnych dziełach, np. Kwartecie smyczkowym czy II Symfonii. W utworach tych ma zastosowanie typowy dla Lutosławskiego dwufazowy sposób rozwinięcia formy, w którym część pierwsza – szereg epizodów dźwiękowych – jest rodzajem oczekiwania na zasadniczą kulminację dzieła zaplanowaną w drugiej części. Taki model formalny stanie się podstawą kształtowania wielu kolejnych utworów.

W latach 80-tych Lutosławski skomponował trzy utwory na różną obsadę wykonawczą, ale posiadające wspólny tytuł: Łańcuch (I, II i III). W dziełach tych, również poprzez tytuł kompozytor wyeksponował kolejną zasadę formalną, która stała się dla niego inspirująca w wielu utworach. Polega ona na niejednoczesnym rozpoczynaniu i kończeniu wątków brzmieniowych. Taka łańcuchowo zazębiająca się konstrukcja zapewniała twórcy ciągłość przebiegu formy i spójność dzieła. Została więc ona wielokrotnie wykorzystana w kompozycjach z późnego okresu twórczości.

W ostatnim okresie twórczości, obok wszystkich wcześniej stosowanych zdobyczy technicznych, zaobserwować można powrót do idei pięknej melodii, czy to w postaci tzw. „wiązek melodii” czy rozległych łuków melodycznych obecnych, np. w dwóch ostatnich symfoniach (Symfonia III i IV) czy Koncercie fortepianowym.

Styl twórczości Witolda Lutosławskiego, mimo że podlegał ewolucji, ciągłemu rozwojowi, pozostał konsekwentnie jednolity i rozpoznawalny. Od pierwszych kompozycji po ostatnie arcydzieła Lutosławski angażował tradycyjne, odziedziczone po poprzednikach instrumentarium orkiestry. Konsekwentnie dobierał znane z dziejów gatunki muzyczne (np. barokowa partita czy passacaglia), stroniąc jednak od programowości w muzyce. Bardziej inspirujące były dla niego właściwe proporcje między formą a treścią oraz logika konstrukcji utworu. Nigdy nie podążał za modnymi nowinkami w sztuce, nie był zaangażowany w awangardowe rewolucje w muzyce. Stale podążał własną drogą, nieustannie rozwijając indywidualne pomysły twórcze w oparciu o elementy warsztatu przejęte z tradycji. Te cechy zapewniły polskiemu twórcy stałe miejsce w panteonie kompozytorów XX wieku. Jak trafnie ujął w słowa istotę indywidualnego stylu kompozytorskiego Andrzej Chłopecki: „Witold Lutosławski potrafił w niezwykle sposób „przetworzyć tradycję w przyszłość”.

Poziom wykonania zadania

Praca zgodna z tematem. Rozważania o muzyce Lutosławskiego autor poprowadził zgodnie z ideą wypowiedzianą w motcie. Przedstawiając styl muzyczny twórcy autor omówił elementy tradycji i nowatorstwo w twórczości kompozytora. Adekwatnie wybrał utwory ilustrujące kształtowanie się indywidualnego stylu Lutosławskiego, które omówił pod kątem problematyki zakreślonej tematem pracy. Autor poprawnie posłużył się terminami muzycznymi. Wypowiedź została uporządkowana logicznie; wnioski wynikają z wcześniejszych rozważań. Praca napisana jest poprawną polszczyzną.

25 punktów

Opinia Konferencji Rektorów Akademickich Szkół Polskich o informatorach maturalnych od 2015 roku

Konferencja Rektorów Akademickich Szkół Polskich z wielką satysfakcją odnotowuje konsekwentne dążenie systemu oświaty do poprawy jakości wykształcenia absolwentów szkół średnich. Konferencja z uwagą obserwuje kolejne działania Ministerstwa Edukacji Narodowej w tym zakresie, zdając sobie sprawę, że od skuteczności tych działań w dużym stopniu zależą także efekty kształcenia osiągane w systemie szkolnictwa wyższego. W szczególności dotyczy to kwestii właściwego przygotowania młodzieży do studiów realizowanych z uwzględnieniem nowych form prowadzenia procesu kształcenia.

Podobnie jak w przeszłości, Konferencja konsekwentnie wspiera wszystkie działania zmierzające do tego, by na uczelnie trafiali coraz lepiej przygotowani kandydaci na studia. Temu celowi służyła w szczególności pozytywna opinia Komisji Edukacji KRASP z 2008 roku w sprawie nowej podstawy programowej oraz uchwała Zgromadzenia Plenarnego KRASP z dn. 6 maja 2011 r. w sprawie nowych zasad egzaminu maturalnego.

Z satysfakcją dostrzegamy, że ważne zmiany w egzaminie maturalnym, postulowane w cytowanej wyżej uchwale zostały praktycznie wdrożone przez MEN poprzez zmianę odpowiednich rozporządzeń.

Przedłożone do zaopiniowania informatory o egzaminach maturalnych opisują formę poszczególnych egzaminów maturalnych, przeprowadzanych na podstawie wymagań określonych w nowej podstawie programowej, a także ilustrują te wymagania wieloma przykładowymi zadaniami egzaminacyjnymi.

Po zapoznaniu się z przedłożonymi materiałami, KRASP z satysfakcją odnotowuje:

w zakresie języka polskiego:

- wzmocnienie roli umiejętności komunikacyjnych poprzez odejście od prezentacji na egzaminie ustnym i zastąpienie jej egzaminem ustnym, na którym zdający będzie musiał ad hoc przygotować samodzielną wypowiedź argumentacyjną,
- rezygnację z klucza w ocenianiu wypowiedzi pisemnych,
- zwiększenie roli tekstów teoretycznoliterackich i historycznoliterackich na maturze rozszerzonej;

w zakresie historii:

- kompleksowe sprawdzanie umiejętności z zakresu chronologii historycznej, analizy i interpretacji historycznej oraz tworzenia narracji historycznej za pomocą rozbudowanej wypowiedzi pisemnej na jeden z zaproponowanych tematów, łącznie pokrywających wszystkie epoki oraz obszary historii;

w zakresie wiedzy o społeczeństwie:

- położenie silniejszego akcentu na sprawdzanie umiejętności złożonych (interpretowanie informacji, dostrzeganie związków przyczynowo-skutkowych) w oparciu o poszerzony zasób materiałów źródłowych: teksty (prawne, naukowe, publicystyczne), materiały statystyczne, mapy, rysunki itp.

w zakresie matematyki:

- istotne zwiększenie wymagań na poziomie rozszerzonym poprzez włączenie zadań z rachunku różniczkowego i pojęć zaawansowanej matematyki,
- istotne poszerzenie wymagań z zakresu kombinatoryki oraz teorii prawdopodobieństwa;

w zakresie biologii oraz chemii:

- zwiększenie znaczenia umiejętności wyjaśniania procesów i zjawisk biologicznych i chemicznych,
- mierzenie umiejętności analizy eksperymentu – sposobu jego planowania, przeprowadzania, stawianych hipotez i wniosków formułowanych na podstawie dołączonych wyników;

w zakresie fizyki:

- zwiększenie znaczenia rozumienia istoty zjawisk oraz tworzenie formuł matematycznych łączących kilka zjawisk,
- mierzenie umiejętności planowania i opisu wykonania prostych doświadczeń, a także umiejętności analizy wyników wraz z uwzględnieniem niepewności pomiarowych;

w zakresie geografii:

- uwzględnienie interdyscyplinarności tej nauki poprzez sprawdzanie umiejętności integrowania wiedzy z nauk przyrodniczych do analizy zjawisk i procesów zachodzących w środowisku geograficznym,
- znaczne wzbogacenie zasobu materiałów źródłowych (mapy, wykresy, tabele statystyczne, teksty źródłowe, barwne zdjęcia, w tym lotnicze i satelitarne), także w postaci barwnej.

Konferencja Rektorów Akademickich Szkół Polskich z zadowoleniem przyjmuje też informację o wprowadzeniu na świadectwach maturalnych od 2015 roku dodatkowej formy przedstawiania wyniku uzyskanego przez zdającego w postaci jego pozycji na skali centylowej, tj. określenie, jaki odsetek zdających uzyskał taki sam lub słabszy wynik od posiadacza świadectwa. Wprowadzenie tej dodatkowej skali uwolni szkoły wyższe od dotychczasowego dylematu odnoszenia do siebie surowych wyników kandydatów na studia rekrutowanych na podstawie wyników egzaminów maturalnych o istotnie różnym poziomie trudności – rekrutacja stanie się prostsza i bardziej obiektywna.

Reasumując, w opinii Konferencji Rektorów Akademickich Szkół Polskich zaprezentowana w przedłożonych informatorach forma matury istotnie przyczyni się do tego, że młodzież przekraczająca progi uczelni będzie lepiej przygotowana do podjęcia studiów wyższych.

5 lipca 2013 r.

Przewodniczący KRASP

prof. zw. dr hab. Wiesław Banyś