


**WPISUJE ZDAJĄCY**

KOD			PESEL											
<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>

*miejsce  
na naklejkę* dysleksja**EGZAMIN MATURALNY  
Z HISTORII MUZYKI  
POZIOM ROZSZERZONY****PRZYKŁADOWY ARKUSZ EGZAMINACYJNY  
DLA OSÓB SŁABOSŁYSZĄCYCH (A3)**DATA: **18 grudnia 2014 r.**CZAS PRACY: **do 210 minut**LICZBA PUNKTÓW DO UZYSKANIA: **100****Instrukcja dla zdającego**

1. Sprawdź, czy arkusz egzaminacyjny zawiera 39 stron i płytę z nagraniami. Ewentualny brak zgłoś przewodniczącemu zespołu nadzorującego egzamin.
2. Arkusz zawiera 24 zadania. Do zadań nr 16, 17, 18, 20, 22 i 23 dołączone są przykłady dźwiękowe nagrane kolejno na płycie. Zadania te oznaczone są . Przed zapoznaniem się z przykładami dźwiękowymi przeczytaj uważnie treść poleceń.
3. Rozwiązania zadań zamieść w miejscu na to przeznaczonym.
4. Pisz czytelnie. Używaj długopisu/pióra tylko z czarnym tuszem/atramentem.
5. Nie używaj korektora, a błędne zapisy wyraźnie przekreśl.
6. Pamiętaj, że zapisy w brudnopisie nie będą oceniane.
7. Na tej stronie oraz na karcie odpowiedzi wpisz swój numer PESEL i przyklej naklejkę z kodem.
8. Nie wpisuj żadnych znaków w części przeznaczonej dla egzaminatora.

### Zadanie 1. (0–3)

**A. Ułóż chronologicznie niżej wymienione szkoły kompozytorskie i ugrupowania artystyczne, w kolejności ich powstania.**

*Camerata florencka, Młoda Polska, szkoła Notre Dame, Grupa Sześciu, szkoła mannheimska*

1. ....
2. ....
3. ....
4. ....
5. ....

**B. Niektóre z wymienionych powyżej ugrupowań miały określony program ideowy i artystyczny.**

**Przedstaw założenia programowe jednego z nich. Nazwę wybranego do opisu ugrupowania podkreśl na wykazie w części A.**

Założenia programowe: .....

.....

.....

### Zadanie 2. (0–3)

**Uzupełnij poniższe zdania dotyczące kultury muzycznej starożytnej Grecji.**

1. Najpełniejszym przejawem greckiej sztuki synkretycznej był ....., w którym słowo i muzyka współdziałały z tańcem i pantomimą.
2. W starożytnej Grecji instrumenty odgrywały ważną rolę kultową, na przykład aulos wiązany był z kultem Dionizosa, a ..... – z kultem Apollina.
3. Najważniejszy rodzaj kompozycji oraz sposób wykonywania był w starożytnej Grecji określany mianem .....

### Zadanie 3. (0–5)

**A. Uporządkuj podane niżej części wykształconego w średniowieczu cyklu mszalnego według ich przynależności do części stałych (*ordinarium missae*) i części zmiennych (*proprium missae*).**

*Gloria, Offertorium, Kyrie, Credo, Sanctus, Introitus, Agnus Dei*

Części stałe: .....

Części zmienne: .....

B. Podaj te z wymienionych części, które nie występują w cyklu mszy żałobnej (*requiem*).

C. Uzupełnij zamieszczone poniżej opisy właściwymi nazwami form monodii choralowej (dwie z podanych nazw pozostaną niewykorzystane).

nazwy form: *psalmy, antyfony, sekwencje, tropy, responsoria*

1. .... składają się zazwyczaj z solowego wersetu oraz chóralnego refrenu, śpiewanych na przemian.
2. .... to 150 śpiewów, zawartych w samodzielnej księdze Starego Testamentu.
3. .... są to wstawki tekstowe, muzyczne lub tekstowo-muzyczne występujące pomiędzy słowami tekstu liturgicznego.

**Zadanie 4. (0–2)**

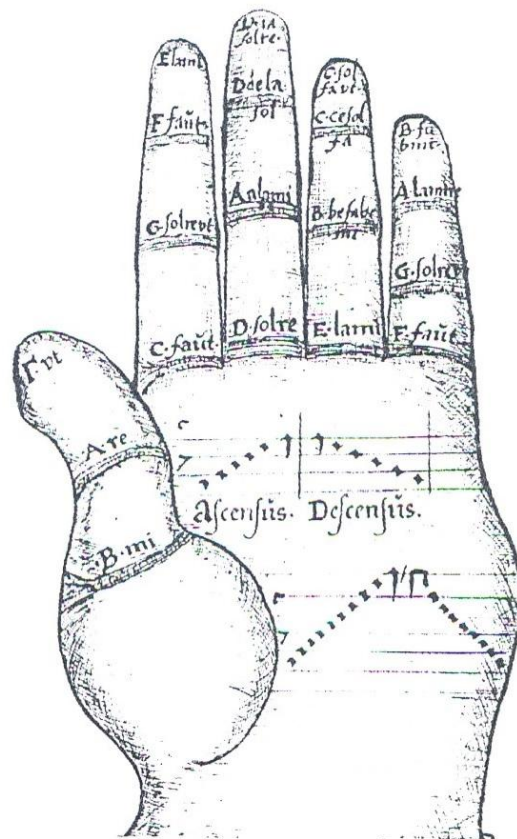
Poniższa ilustracja przedstawia graficzne zobrazowanie systemu nauki śpiewu autorstwa jednego z czołowych teoretyków epoki średniowiecza. Podaj imię i nazwisko tego teoretyka oraz nazwę tego systemu.

1. Teoretyk:

.....

2. System:

.....



Źródło: J. S. van Waesberghe, *Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter*, [w:] „*Musikgeschichte in Bildern*” III/3, Lipsk 1969, s. 143.

**Zadanie 5. (0–4)**

Poniżej zamieszczono nazwiska wybranych kompozytorów staropolskich.

*Adam Jarzębski, Mikołaj z Radomia, Mikołaj Zieleński, Wacław z Szamotuł, Bartłomiej Pękiel*

1. Wypisz nazwisko kompozytora, który jako jeden z pierwszych stosował technikę *fauxbourdon*. .....
2. Wypisz nazwisko kompozytora, który jest jednym z pierwszych przedstawicieli wczesnobarokowego stylu instrumentalnego. ....
3. Wypisz nazwisko kompozytora, który jest pierwszym polskim przedstawicielem polichóralności w stylu weneckim. ....
4. Dwóch z wymienionych kompozytorów było związanych z dworem królewskim Wazów. Podaj ich nazwiska. ....

**Zadanie 6. (0–2)**



Źródło: A.Buchner, *Encyklopedia instrumentów muzycznych*, Racibórz 1995.

**A. Podaj nazwy instrumentów widocznych na ilustracji.**

.....

**B. Wyjaśnij, czy taki skład instrumentów odpowiada obsadzie barokowej sonaty triowej.**

.....

.....

**Zadanie 7. (0–2)**

Podaj nazwę stylu muzycznego, o którym mowa w poniższym tekście, oraz jednego z przedstawicieli tego stylu.

*Rozwinął się głównie w muzyce instrumentalnej – zwłaszcza klawesynowej – i dramatycznej we Francji i Włoszech, w słabszym stopniu w Niemczech. W muzyce klawesynowej widoczne jest przewyższenie barokowej polifonii i rozwój prostych form utrzymanych na ogół w fakturze homofonicznej, jak suita, rondo, jednoczęściowa sonata. W muzyce operowej styl ten przyczynił się do rozwoju opery komicznej, charakteryzującej się – w porównaniu z operą seriał – uproszczeniem środków.*

1. Nazwa stylu: .....

2. Przedstawiciel : .....

**Zadanie 8. (0–3)**

**A. Podaj dwa tytuły oratoriów Josepha Haydna.**

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

**B. Podaj nazwisko wybranego kompozytora, który tworzył oratoria w XVII wieku.**

.....

**C. Podaj nazwisko wybranego kompozytora, który tworzył oratoria w XIX wieku.**

.....

**Zadanie 9. (0–3)**

**A. Poniżej zamieszczono zapis początkowego fragmentu melodii znanej polskiej pieśni patriotycznej. Podaj tytuł tej pieśni (lub 6 początkowych słów tekstu) oraz określ historyczne okoliczności jej powstania.**

muzyka Karol Kurpiński



1. Tytuł pieśni .....

2. Okoliczności powstania pieśni .....

.....

**B. Wyjaśnij zwięźle okoliczności powstania francuskiej pieśni patriotycznej – Marsylianki – która obecnie jest hymnem państwowym Francji.**

.....

**Zadanie 10. (0–2)****A. Wymień dwie cechy nowatorskiej techniki skrzypcowej Nicolò Paganiniego.**

1. ....

2. ....

**B. Podaj przykład kompozytora, który w swej twórczości fortepianowej wykorzystał utwory Paganiniego.**

.....

**Zadanie 11. (0–2)****A. Podaj dwa wybrane nazwiska twórców romantycznej miniatury fortepianowej.**

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

**B. Podaj nazwy dwóch wybranych gatunków romantycznej miniatury fortepianowej.**

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

**Zadanie 12. (0–1)****Podaj imię i nazwisko jednego z najwybitniejszych kompozytorów XIX wieku, którego cechy twórczości opisane są w poniższym tekście.***Jego twórczość łączy osiągnięcia muzyki europejskiej z pierwiastkami narodowymi. Zainteresowanie kompozytora teatrem wyraziło się nie tylko w pisaniu oper i muzyki do sztuk scenicznych, lecz także w komponowaniu muzyki baletowej; spośród wielkich romantyków tylko on uprawiał tę formę wypowiedzi muzycznej. Niezwykle szerokie wykorzystanie form tanecznych stanowi specyficzną cechę jego muzyki. Ulubioną formą kompozytora był walc.*

.....

**Zadanie 13. (0–2)****Uzupełnij poniższą tabelę.**

Tytuł opery	Kompozytor	Pierwowzór literacki libretta
	Ignacy Jan Paderewski	Powieść <i>Chata za wsią</i> J. I. Kraszewskiego
<i>Goplana</i>	Władysław Żeleński	

**Zadanie 14. (0–3)**

Oceń prawdziwość poniższych zdań. Wybierz P, jeśli zdanie jest prawdziwe lub F – jeśli jest fałszywe.

Dodekafonia należy do technik kompozytorskich, w których ważną rolę pełni kontrapunkt.	<b>P</b>	<b>F</b>
John Cage jest autorem koncepcji aleatoryzmu kontrolowanego.	<b>P</b>	<b>F</b>
Collage to technika kompozytorska polegająca na operowaniu pojedynczymi dźwiękami lub strukturami interwałowymi.	<b>P</b>	<b>F</b>

**Zadanie 15. (0–2)**

W latach 50. XX wieku zasób środków kompozytorskich wzbogaciły dźwięki uzyskiwane w studiu elektronicznym. Podaj przykład radiowego studia w Europie, które pełniło wtedy funkcję ważnego ośrodka muzyki elektronicznej i nazwisko wybranego twórcy tego gatunku muzyki.

Ośrodek: ..... Kompozytor: .....

**Zadanie 16. (0–6) ♪**

Przykłady dźwiękowe do tego zadania stanowią trzy fragmenty muzyki filmowej Wojciecha Kilara z zastosowaniem gatunków tanecznych.

**A. Rozpoznaj w każdym przykładzie rodzaj tańca i podaj jego nazwę.**

Przykład nr 1 .....

Przykład nr 2 .....

Przykład nr 3 .....

**B. Podaj, który z tych tańców pojawił się najwcześniej w historii muzyki.**

.....

**C. Podaj nazwę kraju, z którego pochodzi taniec z przykładu nr 2.**

.....

**D. Zaznacz dziesięciolecie, w którym wynaleziono metodę zapisu dźwięku na taśmie filmowej.**

1901–1910

1911–1920

1921–1930

1931–1940

W każdym z zadań 17.–23. przed przystąpieniem do analizy dołączonych przykładów dźwiękowych i nutowych zapoznaj się dokładnie z treścią poleceń.

### Zadanie 17. (0–5) 🎧

Po zapoznaniu się z nagraniem i zapisem nutowym części *Kyrie* z cyklu *Missa Hercules Dux Ferrariae* Josquina des Prés wykonaj poniższe polecenia:

A. Wymień dwie techniki polifoniczne występujące w tym utworze.

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

B. Wyjaśnij, na czym polega jedna z tych technik.

Technika .....

.....

C. Wyjaśnij, co jest podstawą ujęcia tej części mszy w formę trzyczęściową.

.....

D. Opisz, w jaki sposób kompozytor kształtuje przebieg melodyczno-rytmiczny głosów *superius*, *altus* oraz *bassus* w trzeciej części *Kyrie*.

.....

.....

The image shows a musical score for the Kyrie section of the Mass by Josquin des Prés. It features four vocal parts: Superius, Altus, Tenor, and Bassus. The score is divided into three systems, with measures 5, 10, and 15 marked. The lyrics are 'Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e, Ky-ri-e'. The Superius part has a melodic line with some rests. The Altus part has a more active line. The Tenor part has a line with many rests. The Bassus part has a line with many rests. The score is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.



20

Chri - ste e - le - - - i - son, e - le - -

Chri - ste e - le - - - i - son, Chri - ste

Chri - ste e - le - - - i - son, Chri - ste e -

25

- i - son, Chri - - - ste e - le - - -

e - le - - - i - son, Chri - ste e -

le - - - i - son, Chri - ste, Chri - ste e - le - - - i - son,

30

- i - son, Chri - ste e - - - le - i - son.

le - - - i - son, Chri - ste e - le - i - son, e - - - le - i - son.

le - - - i - - - son.

Chri - ste e - le - - - i - son, Chri - ste e - le - - - i - son.

40

Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - -

Ky - ri - e, e - le - - - i - son, e - -

Ky - - - ri - e,

45

le - - - i - son, e - -

le - - - i - son, e - -

Ky - - - ri - - -

Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e,

50

le - - - i - son, Ky - - ri - e e - le - i - son, e - - - le - i - son.

- i - son, Ky - ri - e e - - - le - - - i - son, e - le - - - i - son.

e - - - le - - - i - - - son.

Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i - son.

**Zadanie 18. (0–5)**

Po zapoznaniu się z nagraniem i materiałem nutowym części *Kyrie* z *Mszy* Igora Strawieńskiego wykonaj poniższe polecenia.

A. Przedstaw obsadę wykonawczą tego utworu, podając polskie nazwy głosów wokalnych i instrumentów.

.....  
.....

B. Opisz sposób, w jaki kompozytor operuje w tym utworze grupami wykonawców.

.....  
.....

C. Podaj jeden ze środków, które służą w tym utworze podkreśleniu ekspresji tekstu błagalnego.

.....

D. Podaj nazwę nurtu stylistycznego w muzyce XX wieku, jaki reprezentuje ta kompozycja Strawieńskiego.

.....

\*) Children's voices should be employed.

D. Ky-ri-e e-lei-son. Chri-  
 A. Ky-ri-e e-lei-son. Chri-  
 T. Ky-ri-e e-lei-son.  
 B. Ky-ri-e e-lei-son.  
 Ob. I, II *e-lei-son.*  
 Fag. I, II *marc. in p*  
 Tr. I, II *legato*  
 Trb. I, II, III

D. ste, Chri-ste e-lei-son. Chri-  
 A. ste, Chri-ste e-lei-son.  
 T. Chri-ste, Chri-ste e-lei-son.  
 B. Chri-ste, Chri-ste e-lei-son.  
 Ob. I, II *p stacc.*  
 Fag. I *p stacc.-marc.*  
 Tr. I, II  
 Trb. I, II, III

ste,..... Chri ste, Chri ste, Christe e-lei son,

Chri ste, Chri ste,

Chri ste, Christe e-

Chri ste,

Ob. I, II

I

Fag. II

Tr. I in Bb

I

Trb. II

e-lei-son, e-lei-son, e-lei-son e-lei-son.

-lei son, e-lei-son, e-lei son.

Ob. I, II

C. I.

I

Fag. II

Tr. in Bb

I

Trb. II

5

4

5

D. Ky-ri-e, Ky-ri-e, Ky-ri-e  
 A. Ky-ri-e, Ky-ri-e, Ky-ri-e  
 T. Ky-ri-e, Ky-ri-e, Ky-ri-e, Ky-ri-e  
 B. Ky-ri-e, Ky-ri-e, Ky-ri-e, Ky-ri-e  
 I. (6)  
 Ob. II  
 C. I.  
 I. Fag.  
 II. Fag.  
 I. Tr. in Bb  
 II. Tr. in Bb  
 I. Trb.

D. -e, Ky-ri-e, Ky-ri-e e-le-i-son. Ky-ri-e  
 A. -e, Ky-ri-e, Ky-ri-e e-le-i-son. Ky-ri-e  
 T. -e, Ky-ri-e, Ky-ri-e e-le-i-son. Ky-ri-e  
 B. -e, Ky-ri-e, Ky-ri-e e-le-i-son. Ky-ri-e  
 Ob. I, II (7)  
 C. I.  
 I. Fag.  
 II. Fag.

The image shows a page of a musical score for a Kyrie. It includes vocal parts for Soprano (D.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), and instrumental parts for Oboe (I, II), Clarinet in C (C.I.), Bassoon (I, II), Trumpet in B-flat (Tr. la Bb, I, II), and Trombone (Trb., I, II, III). The lyrics are: "e-lei-son..... Ky-ri-e, Ky-ri-e..... Ky-ri-e e-le-i-son." A circled number 9 is placed above the first measure of the vocal parts.

**Zadanie 19. (0–2) 🎧**

Na podstawie partytur utworów z zadań 17. i 18. wykonaj poniższe polecenia.

**A. Podaj, która z technik polifonicznych obecnych w *Kyrie* Josquina des Prés ma też zastosowanie w *Kyrie* Igora Strawińskiego.**

.....

**B. Opisz różnicę w kształtowaniu melodyki do słów *Kyrie eleison* w obu utworach.**

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

**Zadanie 20. (0–4) 🗣**

Po wysłuchaniu pierwszej części *Mszy a-moll* Stanisława Moniuszki wykonaj poniższe polecenia.

**A. Podaj obsadę tego utworu.**

.....

**B. Określ, jaką formę ma ta część mszy.**

.....

**C. Opisz dwie wybrane różnice między częściami *Kyrie* stanowiącymi przedmiot analizy w zadaniach 17. i 18. a pierwszą częścią cyklu Moniuszki.**

1. ....

2. ....

**Zadanie 21. (0–5)**

Na podstawie partytury fragmentu szóstej części *Ein deutsches Requiem* Johannes Brahmsa (zapis nutowy na s. 16–24) wykonaj poniższe polecenia.

**A. Podaj nazwę zastosowanej formy muzycznej.**

.....

**B. Wskaż dwa wybrane, charakterystyczne dla tej formy środki kompozytorskie, które umożliwiły jej rozpoznanie.**

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

**C. Przeanalizuj stosunek partii chóru i orkiestry w tym fragmencie i określ dwie różne funkcje, jakie pełnią tu instrumenty.**

1. ....

2. ....

Picc.

Fl.

Ob.

Kl. in B. *a 2*

Fg.

in C.

Hr.

in E.

Trp. in C.

Pos. u. Tuba.

Pk.

**Allegro.**

I. Vln.

II. Vln.

Vla.

Sopr.

Alt.

Ten.

Baß.

Vcll.

K. B.

Herr, du bist wür - dig zu nehmen Preis und Eh - re und Kraft

Herr, du bist



215

Ob. *a 2*

Fg. *a 2*

Vln. I.

Vla.

Sopr. wür - dig zu neh - men Preis und Eh - re und Kraft,

Alt. denn du hast al - le Din - ge er - schaf - - fen, und durch dei - nen

Ten.

Baß. *f*

Vcll.

K. B. *f*

215 *f* (senza Org.)

Herr, du bist

---

220

Fg. *a 2*

I. Vln.

II. Vln.

Vla.

Sopr. denn du hast al - le Din - ge er - schaf - - fen, und durch dei - nen

Alt. Willen ha - ben sie das We - sen und sind ge - schaf - fen,

Ten. *f*

Baß. wür - - dig zu neh - men Preis und Eh - re und Kraft,

Vcll.

K. B.

220

Herr, du bist

Fl.

Ob.

Hr. in C.

Trp. in C.

Pk.

I. II.

Vln. I.

Vln. II.

Vla.

Sopr.

Alt.

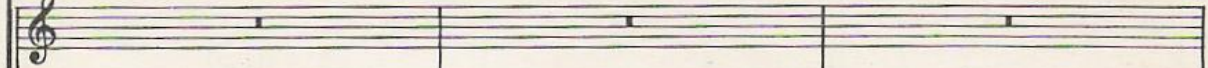
Ten.


Baß.

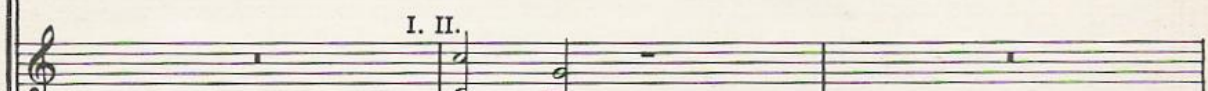
Vcll.

K.B.

Wil-len ha - ben sie das We - sen und sind ge-schaf - fen,  
 und sind ge-schaf - fen, ge - schaf - fen, Herr, du bist  
 wür - - dig zu neh - men Preis und Eh - re und Kraft,  
 denn du hast al - le - Din - ge er - schaf - - fen, und durch dei - nen


Fl. 

Ob. 

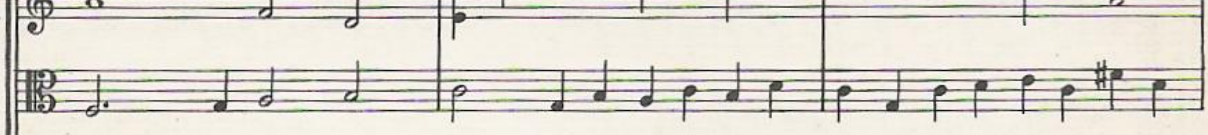
Hr. in C.  I. II.

Trp. in C. 

Pk. 

I. Vln. 

II. Vln. 

Vla. 

Sopr.  Herr, du bist wür - dig zu

Alt.  wür - dig zu neh - men Preis und Eh - re und

Ten.  und durch dei - nen Wil - len ha - ben

Baß.  Wil - len ha - ben sie das We - sen,

Vcll. 

K. B. 

230

Kl. in B. *a 2*  
 Fg. *f*  
 Hr. *a 2*  
 Trp. in C. *a 2.*  
 Pos. u. Tuba. *f*  
 Pk. *tr*  
 Vln. I. *3*  
 Vln. II. *3*  
 Vla. *3*  
 Sopr. neh-men Preis und Eh - re und Kraft, Herr, du bist  
 Alt. Kraft, Herr, du bist wür - dig zu neh-men Preis,  
 Ten. sie das We - sen, Herr, du bist wür - dig zu  
 Baß. Herr, du bist wür - dig zu neh-men Preis und Eh - re, und  
 Vcll. *3*  
 K. B. *3*

230

235

Fl. *a 2*

Ob. *a 2* *b<sub>2</sub>*

Kl. in B. *a 2*

Fg. *a 2*

in C. Hr.

in E. *a 2*

Trp. in C. *a 2*

Pos. u. Tuba.

Pk. *tr* *pp*

I. Vln.

II. Vln.

Vla.

Sopr. wür - - dig zu nehmen Preis und Eh - re,

Alt. Preis und Eh - re, zu nehmen Preis und Eh - re,

Ten. neh - - men Preis und Eh - re und Kraft, denn du hast

BaS. Eh - re, und Eh - re und Kraft, denn du hast

Vcll.

K.B. *fp* *pizz.*

Org. c. Pos. e B. *p* 235

Fg.

Hr. in C. I. II.

Vl. II.

Vla.

Sopr.

Alt.

Ten.

Baß.

Vcll.

K. B.

und durch dei-nen Wil-len

al - - le Din - ge er-schaf - fen,

al - - le Din - ge er - schaf - fen,

240

I. Vln.

II. Vln.

Vla.

Sopr.

Alt.

Ten.

Baß.

Vcll.

K. B.

und sind ge - schaffen,

ha - ben sie das We - sen, und sind ge-

und sind geschaffen,

arco

240

Fl.

Ob. *a 2*

Kl. in B. *a 2*

Fg. *a 2*

Hr. in C. I. II.

I. Vln.

II. Vln.

Vla.

Sopr. *f*  
Herr, du bist wür - dig zu neh-men Preis und Eh - re und

Alt.  
schaf - fen, denn du hast al - le Din - ge er - schaf -

Ten.  
durch deinen Wil - len ha - ben sie das We - sen und sind geschaf -

Baß.  
und sind ge - schaf - fen,

Vcll.

K. B.

Fl.

Ob.

Kl. in B. *a 2*

Fg.

Hr. in C. I. II.

Trp. in C.

Pos. u. Tuba. III. *f*

Pk.

I. Vln. *f* *3*

II. Vln. *f* *3*

Vla. *f* *3*

Sopr. Kraft, zu nehmen Preis und

Alt. fen, Herr, du bist wür - dig zu neh-men, zu nehmen Preis und

Ten. fen, zu neh-men, zu nehmen Preis und

Baß. Herr, du bist wür - dig zu neh-men, zu nehmen Preis und

Vcll.

K. B.

Org. B. t. s. 250 *f*



**Zadanie 22. (0–5)**

A. Na podstawie nagrania i zapisu nutowego początkowego fragmentu *Stabat Mater* Krzysztofa Pendereckiego podaj dwa sposoby nawiązania przez kompozytora do tradycji muzyki religijnej poprzednich epok oraz dwa nowatorskie środki kompozytorskie, wykorzystane w analizowanej części dzieła. Odnieś się zarówno do warstwy muzycznej, jak i tekstowej.

Nawiązania do tradycji:

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

Nowatorskie środki:

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

B. Kompozycja ta powstała w 1962 roku, po czym trzy lata później została włączona przez twórcę do wielkiej formy wokально-instrumentalnej, z którą wykazuje pokrewieństwo tematyczne. Podaj tytuł tego utworu Pendereckiego z 1965 roku.

.....

The image shows a page of a musical score for a choral work titled "CORI". The score is in 4/4 time and consists of two systems of music. The first system is marked with a circled "24" and "a cappella". It features three vocal parts: I (Tenor), II (Bass), and III (Bass). The lyrics are: "Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa", "- ter - ro - la - la - sa,", "- bat do - sa Cru - cri - Dum", "Ma - lo - lux - cem - mo - pen -". The second system is marked with a circled "20" and features three vocal parts: I (Alto), II (Bass), and III (Bass). The lyrics are: "Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa lux - la Cru -", "- de - li - Sta - Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa lux - la Cru -", "Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa lux - la Cru -", "Fi - Ma - ter - la - sa - la - cem - cri -". The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, and *mp*, and includes a "Dum" section for the Tenor in the second system.

CORI

Più mosso 30  
 2 5 3 2  
 4 8 4 4

Quis *f* *mp*

I

A -cem la - cri - mo - sa, Dum pen - de - bat Fi - li - us.  
 T pen - de - bat Fi - li - us. Quis est ho-mo.  
 B -cem la - cri - mo - sa, Dum pen - de - bat Fi - li - us.

II

A -cem la - cri - mo - sa, Dum - pen - de - bat Fi - li - us.  
 T pen - de - bat Fi - li - us.  
 B -mo- dum -de- Fi - us.

III

A -cem la - cri - mo - sa, Dum pen - de - bat Fi - li - us.  
 T pen - de - bat Fi - li - us.  
 B -sa pen - - bat - li -

Quis *f*

**Zadanie 23. (0–4)**

Przykład dźwiękowy do tego zadania to fragment ostatniej części kompozycji Mikołaja Henryka Góreckiego *Trzy utwory w dawnym stylu*. Kompozytor cytuje tu melodie, które zaczerpnął z anonimowej XVI-wiecznej pieśni, powstałej z okazji ślubu króla Zygmunta Augusta (partytura tej pieśni zamieszczona jest na następnej stronie).

A. Wysłuchaj fragmentu dzieła Góreckiego, porównując jego przebieg dźwiękowy z zapisem nutowym pieśni, i rozpoznaj, w których dwóch głosach staropolskiej pieśni znajdują się melodie cytowane kolejno przez Góreckiego na pierwszym planie jego utworu.

Pierwsza cytowana melodia zaczerpnięta jest z głosu .....

Druga cytowana melodia zaczerpnięta jest z głosu .....

B. Cytowanie oryginalnych melodii z XVI wieku jest jednym ze sposobów archaizacji stylu, zapowiedzianej w tytule dzieła. Na podstawie analizy słuchowej nagranych fragmentów podaj inny sposób archaizacji obecny w tym utworze oraz taką cechę kompozycji, która wynika z użycia środków z zasobu XX wieku.

Inny niż cytaty sposób archaizacji: .....

Cecha stylu XX w .....

# PIEŚŃ O WESELU KRÓLA ZYGMUNTA WTÓREGO

Canto

Alto

Tenore

Basso

Chwa - la Bo - gu z wy - so - ko - ści

Chwa - la Bo - gu z wy - so ko - ści

Chwa - la Bo - gu z wy - so - ko - ści

Chwa - la Bo - gu z wy - so - ko - ści

z ta - kich na - wdzię - czniej - szych go - ści.

z ta - kich na - wdzię - czniej - szych go - ści.

z ta - kich na - wdzię - czniej - szych go - ści.

z ta - kich na - wdzię - czniej - szych go - ści.

Bądź - my wdzię - czni tej no - wi - nie,

Bądź - my wdzię - czni tej no - wi - nie.

Bądź - my wdzię - czni tej no - wi - nie.

Bądź - my wdzię - czni tej no - wi - nie,

jed - nać ta - ka w Pol - sce sly - nie.

jed - nać ta - ka w Pol - sce sly - nie.

jed - nać ta - ka w Pol - sce sly - nie.

jed - nać ta - ka w Pol - sce sly - nie.

**Zadanie 24. (0–25)**

Napisz wypracowanie na jeden z podanych niżej tematów.

Temat 1.

Scharakteryzuj przemiany gatunku mszy w dziejach muzyki od średniowiecza do romantyzmu. Wskaż najwybitniejszych twórców i ich dzieła.

Temat 2.

„Prawdziwa tradycja nie jest świadectwem minionej przeszłości. Jest to żywa siła, która pobudza i kształtuje terażniejszość”. Przedstaw swoje stanowisko wobec zacytowanej myśli Igora Strawieńskiego, odwołując się do przykładów twórczości wybranych kompozytorów polskich XX wieku.

**WYPRACOWANIE**

na temat nr .....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....



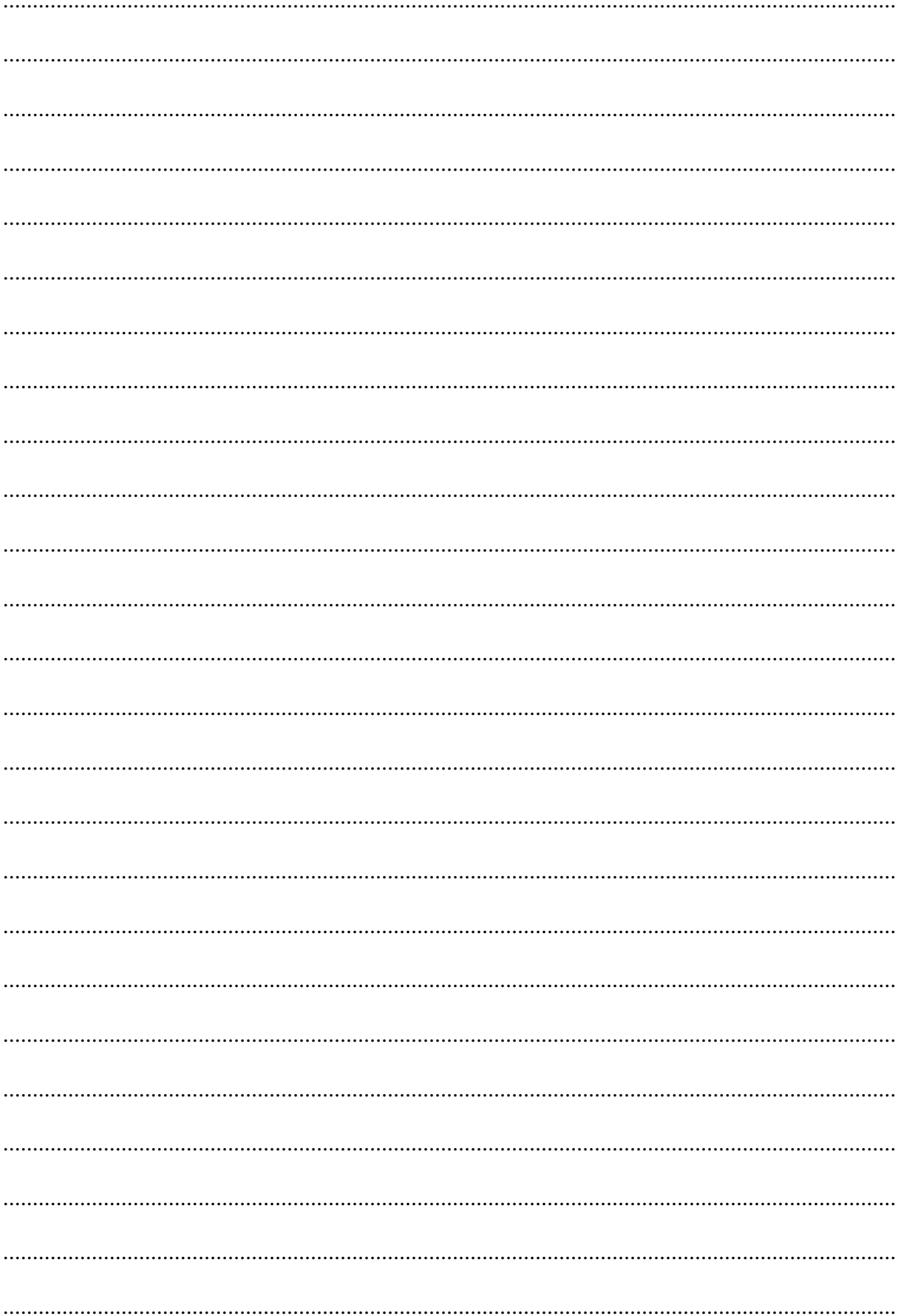
A series of 20 horizontal dotted lines spanning the width of the page, providing a template for handwriting practice.

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

A series of 25 horizontal dotted lines spanning the width of the page, intended for writing.



Lined paper with horizontal dotted lines for writing.



Lined writing area consisting of 28 horizontal dotted lines.

A series of 28 horizontal dotted lines spanning the width of the page, providing a template for handwriting practice.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Lined page for writing, consisting of multiple horizontal dotted lines.

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