

Osiągnięcia maturzystów w roku 2008

Komentarz do zadań z historii muzyki



Opracowanie

Bożena Anusiewicz-Działak

Ewa Mikołajczyk

Współpraca

Lucyna Grabowska

Daniela Kraus-Burzyńska

Barbara Mażak

Aleksandra Wilde

Konsultacja naukowa

dr Elżbieta Zwolińska

WSTĘP

Egzamin maturalny z historii muzyki odbył się w całym kraju 16 maja 2008 r. i miał formę pisemną. Maturzyści mogli wybrać historię muzyki jako przedmiot obowiązkowy lub dodatkowy.

Historia muzyki jako przedmiot obowiązkowy mogła być zdawana na poziomie podstawowym lub rozszerzonym, a jako przedmiot dodatkowy tylko na poziomie rozszerzonym. Egzamin na poziomie podstawowym trwał 120 minut. Egzamin na poziomie rozszerzonym trwał 180 minut. Warunkiem zdania egzaminu na każdym poziomie było uzyskanie co najmniej 30% punktów możliwych do zdobycia.

OPIS ARKUSZY EGZAMINACYJNYCH

Zadania zawarte w arkuszach egzaminacyjnych sprawdzały umiejętności odpowiadające standardom wymagań egzaminacyjnych z historii muzyki. Pozwalały maturzystom wykazać się m.in.:

- w obszarze: wiadomości i rozumienie:
 - znajomością i rozumieniem terminologii z zakresu historii muzyki
 - znajomością twórczości wybranych kompozytorów
 - znajomością chronologii i cech stylu muzycznego epok historycznych, szkół kompozytorskich oraz wybranych kompozytorów i wykonawców
- w obszarze stosowania posiadanej wiedzy do opisu i analizy wybranych zjawisk:
 - umiejętnością przedstawiania wiedzy o dziejach muzyki na podstawie znajomości dzieł muzycznych, twórczości i biografii wybranych kompozytorów
 - umiejętnością analizowania utworów muzycznych w kategoriach stylu
 - umiejętnością analizowania literackich tekstów o muzyce
- w obszarze przedstawiania i oceniania wybranych zjawisk w historii muzyki:
 - umiejętnością określania powiązań, wpływów, różnic i podobieństw dzieł, form, technik kompozytorskich i wykonawczych
 - umiejętnością postrzegania związków kultury muzycznej z innymi dziedzinami sztuki
 - umiejętnością prezentowania indywidualnego i krytycznego poglądu na muzyczną kulturę minionych epok.

Arkusze egzaminacyjne dostępne są na stronie CKE www.cke.edu.pl.

Arkusz dla poziomu podstawowego

Arkusz zawierał 30 zadań, w tym zadania złożone (dwa lub kilkuczęściowe), w których poszczególne części badały inne umiejętności. Do arkusza dołączono płytę CD z nagraniem przykładami muzycznymi potrzebnymi do rozwiązania dwóch spośród 30 zadań. Zadania otwarte i zamknięte obejmowały wiedzę o muzyce z całego zakresu chronologicznego i sprawdzały wiadomości oraz umiejętności określone w standardach wymagań egzaminacyjnych z historii muzyki dla poziomu podstawowego. Zadanie otwarte rozszerzonej odpowiedzi dotyczyło rozwoju symfonii w XIX wieku.

Opis zadań egzaminacyjnych. Sprawdzane umiejętności, poprawne odpowiedzi i uwagi do rozwiązań maturzystów

W tabeli w wierszu *Błędne odpowiedzi* i w *Załącznikach* zacytowane zostały teksty maturzystów zaczerpnięte z tegorocznych arkuszy egzaminacyjnych zgodnie z oryginałem, a więc z błędami merytorycznymi, językowymi i ortograficznymi.

Zadanie 1. (5 pkt) 🗣️

Na podstawie nagrania i dołączonego poniżej zapisu nutowego wykonaj polecenia.

- A. Podaj nazwę techniki kompozytorskiej.
- B. Wymień trzy środki techniki występujące w utworze.
- C. Nazwij epokę, z której pochodzi utwór.

Podstawą zadania są fragmenty nagrania i partytury II części *Sonaty fortepianowej G-dur* op. 14 nr 2 Ludwiga van Beethovena.

<p>Sprawdzane umiejętności Zadanie sprawdza umiejętność rozpoznania techniki wariacyjnej i jej środków na podstawie analizy słuchowo-wzrokowej.</p>
<p>Rozwiązywalność zadania 46%</p>
<p>Poprawne odpowiedzi zdających A. <i>technika wariacyjna</i> B. Przykładowe odpowiedzi: – <i>zmiany artykulacji (staccato na legato)</i> – <i>zmiany rytmiczne (przesunięcie akcentów)</i> – <i>zmiana faktury akordowej na melodię z akompaniamentem figuracyjnym</i> – <i>zmiana rejestru – przeniesienie melodii do partii lewej ręki</i> – <i>zmiany w opracowaniu harmonicznym</i> – <i>figuracja linii melodycznej</i> C. <i>klasycyzm</i></p>
<p>Błędne odpowiedzi A. – <i>technika przetworzeniowa</i> – <i>technika przeimitowana</i> – <i>technika imitacyjna</i> B. – <i>melodyka</i> – <i>rytmika</i> – <i>dynamika</i> – <i>dyminucja</i> – <i>staccato</i> – <i>zmiany dynamiki</i></p>

C.

- *renesans*
- *barok*
- *romantyzm*

Komentarz

Zdający w części A na ogół poprawnie określali technikę, czasem używając nazwy formy *wariacje*, co było odpowiedzią akceptowaną. Otrzymywali wówczas 1 punkt za tę część zadania. Niepokoi fakt wskazywania przez sporą grupę zdających w takim przykładzie techniki imitacyjnej lub przeimitowanej. Można przypuszczać, iż ci maturzyści imitacyjność pojmują jako powtarzanie ze zmianami, bez analizy faktury.

Zdający w części B otrzymywali po 1 pkt za prawidłowo wskazany środek techniki wariacyjnej (max 3 pkt). Z tą częścią zadania maturzyści mieli najczęściej kłopotów.

Jako środki techniki wariacyjnej wymieniano często elementy muzyki, np.: *rytmika*, *dynamika*, *artykulacja*. Pisano także o *dyminucji* lub *augmentacji wartości rytmicznych*.

Jest to zadanie, szczególnie w części B, odwołujące się do umiejętności analitycznych. Maturzyści mieli problem z terminologią (prawdopodobnie niektórzy nie rozumieli terminu „środek techniki wariacyjnej”) i z precyzyjnym formułowaniem odpowiedzi.

Typowe błędy to wymienianie w części B elementów muzyki, np. melodyka, rytmika, dynamika itp. Stosunkowo często wskazywanym środkiem techniki wariacyjnej były też zmiany dynamiki. Nieuważne odczytanie polecenia prowadziło w niektórych pracach do wymieniania wszystkich znanych zdającemu środków techniki wariacyjnej.

W części C zdający na ogół poprawnie wskazywali epokę klasycyzmu, za co otrzymywali 1 punkt. Zdarzały się jednak prace, w których podawali inne epoki, najczęściej romantyzm.

Zadanie 2. (2 pkt) 🗣️

Kompozytorzy XIX wieku w finałach koncertów często stosowali stylizację tańców ludowych. Zapoznaj się z nagraniem fragmentu III części *Koncertu fortepianowego e-moll op.11* Fryderyka Chopina i wykonaj polecenia.

- A. Podaj nazwę tańca, którego cechy słyszysz w prezentowanym przykładzie.**
- B. Podaj inny przykład koncertu romantycznego, w którego finale zastosowano stylizację muzyki ludowej.**

Podstawą zadania są fragmenty nagrania III części *Koncertu fortepianowego e-moll op.11* Fryderyka Chopina w wykonaniu Krystiana Zimmermana i Polish Festival Orchestra.

Sprawdzane umiejętności

Zadanie sprawdza umiejętność przeprowadzenia analizy słuchowej i określenia nazwy tańca ludowego będącego podstawą stylizacji.

Rozwiązywalność zadania

54%

Poprawne odpowiedzi zdających

A.

krakowiak

B.

- *J. Brahms: Koncert skrzypcowy D-dur*
- *H. Wieniawski: Koncert skrzypcowy d-moll*
- *P. Czajkowski: Koncert fortepianowy b-moll*

Błędne odpowiedzi

A.
mazurek, kujawiak, polonez, oberek, scherzo

B.
K. Szymanowski: II Koncert skrzypcowy

Komentarz

Zdający otrzymywali po 1 punkcie za każdą część zadania. Zdecydowanie gorzej wypadła część A. Zdający w tym punkcie nie wykazali się ani wiedzą o polskich tańcach, ani umiejętnościami analizy słuchowej. Rozpoznanie cech tańca polskiego na podstawie analizy słuchowej okazało się dla zdających dużym problemem.

Druga część zadania (B) była łatwiejsza dla maturzystów, tutaj najczęściej wykazywali się wiedzą o koncertach romantycznych. Niektórzy zdający, podając przykład koncertu romantycznego, zapominali wpisać nazwisko kompozytora.

Zadanie 3. (1 pkt)

Rozstrzygnij, czy poniższa wypowiedź, dotycząca działalności trubadurów i truwerów, jest prawdziwa, czy fałszywa. W tym celu obok tekstu wpisz literę „P” (prawda) lub „F” (fałsz).

Trubadurzy, jak i truwerzy, pochodzili z różnych warstw społecznych. Byli wśród nich nawet książęta i królowie, np.: Thibaut de Champagne – król Nawarry, zwany księciem truwerów, król Anglii – Ryszard Lwie Serce, czy książę Akwitanii – „ojciec trubadurów” – Guillaume de Poitiers.

Sprawdzane umiejętności

Zadanie sprawdza wiedzę na temat trubadurów i truwerów.

Rozwiązywalność zadania

72%

Poprawna odpowiedź zdających

prawda

Błędne odpowiedzi

fałsz

Komentarz

Zdający na ogół poprawnie odpowiadali, wskazując, że zdanie jest prawdziwe.

Zadanie 4. (1 pkt)

Uzupełnij zdanie.

Element muzyczny, odnoszący się do tempa utworu, to

Sprawdzane umiejętności

Zadanie sprawdza znajomość terminologii dotyczącej elementów muzyki.

Rozwiązywalność zadania

80%

Poprawna odpowiedź zdających

<i>agogika</i>
Błędne odpowiedzi <ul style="list-style-type: none"> – <i>rytm</i> – <i>metrum</i> – <i>tempo</i> – <i>dynamika</i>
Komentarz Większość maturzystów poprawnie rozwiązywała zadanie. Błędne odpowiedzi (np. tempo) wynikały z nieuwważnego czytania polecenia, bądź z nieznanomości terminologii elementów muzycznych.

Zadanie 5. (1 pkt)

Podaj nazwę gatunku świeckiej muzyki wokalne reprezentatywnej dla włoskiego renesansu.

Sprawdzane umiejętności Zadanie sprawdza znajomość gatunków muzyki świeckiej doby renesansu.
Rozwiązywalność zadania 54%
Poprawna odpowiedź zdających <i>madrygał</i>
Błędne odpowiedzi <ul style="list-style-type: none"> – <i>chanson</i> – <i>motet</i> – <i>canzona</i>
Komentarz W odpowiedziach dużej grupy zdających pojawiały się błędy, które mogły wynikać z niedokładnego czytania polecenia, np. <i>chanson</i> , chociaż pytanie dotyczyło muzyki włoskiej, <i>motet</i> – a należało wskazać gatunek muzyki świeckiej, czy <i>canzona</i> – a polecenie dotyczyło muzyki wokalne.

Zadanie 6. (1 pkt)

Rozstrzygnij, czy poniższe zdanie jest prawdziwe, czy fałszywe. W tym celu obok zdania wpisz literę „P” (prawda) lub „F” (fałsz).

<i>Carl Maria von Weber jest jednym z przedstawicieli stylu brillant w muzyce epoki romantyzmu.</i>	
---	--

Sprawdzane umiejętności Zadanie sprawdza znajomość stylu charakterystycznego dla twórczości Carla Marii von Webera.
Rozwiązywalność zadania 55%
Poprawna odpowiedź zdających

prawda
Błędne odpowiedzi fałsz
Komentarz Prawie połowa maturzystów nie otrzymała punktu za to zadanie. Najprawdopodobniej zdający kojarzyli twórczość Webera tylko z romantyczną muzyką operową.

Zadanie 7. (3 pkt)

A. Podaj nazwę kierunku w malarstwie i muzyce, która wywodzi się z tytułu zamieszczonego poniżej dzieła Claude’a Moneta.

B. Podaj tytuł tego obrazu.

C. Wymień jedną cechę tego kierunku, występującą w obu dziedzinach sztuki.

Podstawą zadania jest reprodukcja obrazu Claude Moneta *Impresja, wschód słońca*.

Sprawdzane umiejętności Zadanie sprawdza umiejętność określenia związków kultury muzycznej XX wieku z malarstwem impresjonistycznym.
Rozwiązywalność zadania 82%
Poprawne odpowiedzi zdających A. <i>impresjonizm</i> B. – <i>Impresja, wschód słońca</i> – <i>Impresja</i> C. – <i>kolorystyka (barwa) istotnym elementem utworu</i> – <i>nieostrość konturu linii malarskiej, a w muzyce linii melodycznej</i> – <i>sztuka przekazująca wrażenia chwili</i> – <i>delikatne pastelowe barwy obrazu adekwatne do subtelnej dynamiki utworu muzycznego</i>
Błędne odpowiedzi A. – <i>ekspresjonizm</i> – <i>weryzm</i> – <i>aleatoryzm</i> B. – <i>Wschód słońca</i> – <i>Zachód słońca</i> – <i>Statki na wodzie</i> C. – <i>sztuka ma wywołać wrażenie na odbiorcy</i> – <i>przekazywanie swych uczuć i emocji</i> – <i>dynamika w odcieniach piano</i> – <i>nowatorska harmonika</i>
Komentarz

Egzaminatorzy przyznawali 1 punkt za każdą część zadania. W części A maturzyści w większości poprawnie wskazywali nazwę kierunku. Natomiast w części B trudność sprawiło podanie prawidłowego tytułu obrazu. Kluczowe było tu słowo „Impresja”, od którego wywodzi się nazwa gatunku. Określenie cechy wspólnej w muzyce i malarstwie (część C) było dość proste dla zdających, aczkolwiek niektórzy nieporadnie i zbyt lakonicznie formułowali swoje myśli, nie dotykając istoty rzeczy. Niekiedy wskazywali tylko cechy muzyki (np. *dynamika w odcieniach piano, nowatorska harmonika*), zapominając, że polecenie wymagało sformułowania cechy kierunku, która byłaby wspólna dla malarstwa i muzyki.

Zadanie 8. (3 pkt)

Wymień trzy cechy charakteryzujące styl renesansowej szkoły weneckiej.

Sprawdzane umiejętności

Zadanie sprawdza znajomość cech stylu renesansowej szkoły weneckiej.

Rozwiązywalność zadania

52%

Poprawne odpowiedzi zdających

- *polichóralność*
- *technika koncertująca*
- *rozwój muzyki instrumentalnej*

- *wprowadzenie obsady wokalna-instrumentalnej*
- *dialogowanie grup wykonawczych (cori spezzati)*
- *wykształcenie nowych form instrumentalnych*

Błędne odpowiedzi

- *faktura wokalna a cappella*
- *dominacja muzyki instrumentalnej*
- *bel canto*
- *wielogłosowość*
- *muzyka wokalna*

Komentarz

Zadanie sprawiło kłopoty. Maturzyści mogli otrzymać 1 punkt za każdą prawidłowo podaną cechę. Często wskazywali reprezentatywne dla renesansowej szkoły weneckiej cechy stylu. Zdarzały się jednak odpowiedzi zbyt ogólnikowe (np. *muzyka wokalna, wielogłosowość*), a także wskazywanie cech barokowej weneckiej szkoły operowej.

Zadanie 9. (1 pkt)

Uzupełnij poniższe zdanie.

Technika kompozytorska, stosowana w utworach polifonicznych, polegająca na naśladowaniu przebiegu jednego głosu przez głos drugi lub przez większą ilość głosów, dokonującym się z pewnym opóźnieniem, nazywa się

<p>Sprawdzane umiejętności Zadanie sprawdza rozumienie techniki imitacyjnej.</p>
<p>Rozwiązywalność zadania 91%</p>
<p>Poprawna odpowiedź zdających <i>technika imitacyjna</i></p>
<p>Błędne odpowiedzi <i>fugato</i></p>
<p>Komentarz Maturzyści na ogół poprawnie odpowiadali. Pojawiały się niekiedy określenia: technika kanoniczna lub technika fugowana. Takie odpowiedzi były akceptowane przez egzaminatorów i zdający otrzymywali 1 punkt. Natomiast <i>fugato</i> nie było uznawane (w tekście jest mowa o technice).</p>

Zadanie 10. (1 pkt)

Podkreśl właściwą odpowiedź.

Richard Wagner jest twórcą tetralogii zatytułowanej

- a) *Tristan i Izolda.*
- b) *Śpiewacy norymberscy.*
- c) *Pierścień Nibelunga.*

<p>Sprawdzane umiejętności Zadanie sprawdza znajomość twórczości Richarda Wagnera.</p>
<p>Rozwiązywalność zadania 87%</p>
<p>Poprawna odpowiedź zdających <i>c) Pierścień Nibelunga</i></p>
<p>Błędne odpowiedzi <i>a) Tristan i Izolda</i></p>
<p>Komentarz Zdający na ogół poprawnie wskazywali tytuł tetralogii, za co otrzymywali 1 punkt. Błędy mogły wynikać z nieuważnie przeczytanej treści zadania lub z braku znajomości twórczości Wagnera.</p>

Zadanie 11. (4 pkt)

A. Podaj nazwę instrumentalnej formy muzycznej, której dotyczą następujące określenia:

sonatowe, starofrancuskie, brillant.

forma

B. We wskazane miejsca wpisz nazwę epoki, dla której dany rodzaj formy był charakterystyczny.

sonatowe

starofrancuskie

brillant

epoka

.....

.....

.....

<p>Sprawdzane umiejętności Zadanie sprawdza wiedzę na temat formy rondo w aspekcie przemian historycznych.</p>
<p>Rozwiązywalność zadania 38%</p>
<p>Poprawne odpowiedzi zdających A. <i>rondo</i> B. sonatowe – <i>klasycyzm</i> starofrancuskie – <i>barok</i> lub <i>rokoko</i> brillant – <i>romantyzm</i></p>
<p>Błędne odpowiedzi A. – <i>allegro</i> – <i>koncert</i> – <i>sonata</i> B. starofrancuskie – <i>renesans</i></p>
<p>Komentarz Zdający mieli problemy z rozwiązaniem tego zadania. Często wskazywali inne formy (<i>allegro</i>, <i>sonata</i>, <i>koncert</i>), prawdopodobnie kierując się tylko jednym z określeń. W przypadku błędnego wskazania formy dalsza część zadania nie była punktowana. Na ogół w części B odpowiedzi były poprawnie. Poprawność tę – powiązanie z odpowiednią epoką – sugerowały pojęcia: <i>sonatowe</i>, <i>starofrancuskie</i>, <i>brillant</i>.</p>

Zadanie 12. (1 pkt)

Uporządkuj chronologicznie niżej podane rodzaje notacji. W tym celu wpisz ich nazwy we właściwej kolejności, zaczynając od najstarszej.

modalna

literowa

menzuralna

<p>Sprawdzane umiejętności Zadanie sprawdza umiejętność porządkowania chronologicznego różnych typów notacji.</p>
--

<p>Rozwiązywalność zadania 49%</p>
<p>Poprawna odpowiedź zdających 1. <i>literowa</i> 2. <i>modalna</i> 3. <i>menzuralna</i></p>
<p>Błędne odpowiedzi – 1. <i>literowa</i> 2. <i>menzuralna</i> 3. <i>modalna</i> – 1. <i>menzuralna</i> 2. <i>modalna</i> 3. <i>literowa</i></p>
<p>Komentarz Za prawidłową chronologię notacji zdający otrzymywali 1 punkt. Zadanie sprawiło trudność maturzystom. Często notacja menzuralna wskazywana była jako wcześniejsza niż modalna, literowa zaś wymieniana jako ostatnia. Błędy wynikały z braku znajomości chronologii notacji średniowiecznych. Nie uznano odwrotnej kolejności: <i>menzuralna</i>, <i>modalna</i>, <i>literowa</i>, ponieważ w poleceniu wyraźnie zaznaczono, że należy podać kolejność rozpoczynając od najstarszej notacji.</p>

Zadanie 13. (4 pkt)

Obok podanych niżej rodzajów obsady wykonawczej, wpisz nazwę epoki, w której wykształcił się ten typ obsady.

- A. solowy głos wokalny z towarzyszeniem fortepianu:
- B. zespół wokalny a cappella:
- C. dwoje skrzypiec z basso continuo:
- D. kwartet smyczkowy:

<p>Sprawdzane umiejętności Zadanie sprawdza znajomość obsad wykonawczych typowych dla różnych epok.</p>
<p>Rozwiązywalność zadania 92%</p>
<p>Poprawne odpowiedzi zdających A. – <i>klasycyzm</i> – <i>romantyzm</i> B. – <i>średniowiecze</i> – <i>renesans</i> C. <i>barok</i> D. <i>klasycyzm</i></p>
<p>Błędne odpowiedzi A. <i>barok</i> B. <i>starożytność</i></p>

C. <i>renesans</i>
D. <i>barok</i>
Komentarz Maturzysta otrzymywał po 1 punkcie za każdą, prawidłowo podaną, epokę. Zdający na ogół udzielali poprawnych odpowiedzi, właściwie wskazując epoki.

Zadanie 14. (8 pkt)

Napisz, jaki styl (kierunek) muzyki XX wieku reprezentują niżej wymienione utwory muzyczne oraz podaj nazwiska kompozytorów poniższych dzieł.

Styl (kierunek) muzyki XX w.	Tytuł utworu	Kompozytor
A.	<i>Poemat ekstazy</i>	
B.	<i>Święto wiosny</i>	
C.	<i>Symfonia klasyczna D-dur</i>	
D.	<i>Dafnis i Chloe</i>	

Sprawdzane umiejętności

Zadanie sprawdza znajomość stylów (kierunków) muzyki XX wieku i reprezentatywnych dla nich dzieł muzycznych. Od zdających oczekiwano podania nie tylko stylu (kierunku) muzyki, ale i kompozytora każdego ze wskazanych czterech utworów.

Rozwiązywalność zadania

55%

Poprawne odpowiedzi zdających

- A.
ekspresjonizm, Aleksander Skriabin
- B.
– *witalizm, Igor Strawiński*
– *barbaryzm, Igor Strawiński*
– *fowizm, Igor Strawiński*
– *styl narodowy, Igor Strawiński*
- C.
neoklasycyzm, Sergiusz Prokofiew
- D.
impresjonizm, Maurice Ravel

Błędne odpowiedzi

- A.
– *Schönberg*
– *Prokofiew*
- B.
neoklasycyzm
- C.
Lutosławski
- D.
– *Claude Debussy*
– *neoromantyzm, Messiaen*

Komentarz

Zdający otrzymywali po jednym punkcie za każdą, prawidłowo wypełnioną rubrykę tabeli. Niektórzy, nie czytając polecenia i nagłówków tabeli, wpisywali gatunki (balet, symfonia). Najczęstsza pomyłka to wskazywanie Debussy’ego jako twórcy *Dafnis i Chloe*. Bez problemów uzupełniano poprawnie rubrykę C. Różnorodność błędnych odpowiedzi zdających świadczy o braku znajomości stylów reprezentatywnych dzieł kompozytorów I połowy XX wieku.

Zadanie 15. (2 pkt)

Przeczytaj uważnie poniżej zamieszczony fragment tekstu i wykonaj polecenia.

A. Uzupełnij tekst, wpisując w wykropkowane miejsce odpowiednią nazwę gatunku.

*[...] muzyka była podzielona u nas wtedy na różne rodzaje i style. Jeden rodzaj stanowiły modły do bogów, nazywano je **hymnami**, przeciwny im charakter wykazywał inny rodzaj pieśni – można by je najlepiej nazwać **trenami**; odmiennym znów rodzajem były **peany**, a innym jeszcze – z początkiem kultu Dionizosa związane były*

.....

B. Podaj nazwę kultury muzycznej i epokę, której dotyczy podany tekst.

kultura muzyczna i epoka:

Podstawą zadania jest fragment tekstu Platona w przekładzie Marii Maykowskiej.

<p>Sprawdzane umiejętności Zadanie sprawdza umiejętność analizy tekstu literackiego i znajomość gatunków w starożytnej Grecji.</p>
<p>Rozwiązywalność zadania 59%</p>
<p>Poprawne odpowiedzi zdających A. <i>dytyramby</i> B. <i>kultura grecka, starożytność</i></p>
<p>Błędne odpowiedzi A. <i>dionizje</i> B. – <i>Rzym, średniowiecze</i> – <i>kultura antyczna</i></p>
<p>Komentarz W części A zdający mogli otrzymać 1 punkt, jednak wielu zdających nie wskazywało właściwej nazwy gatunku starogreckiego. Z zakresu kultury starożytnej maturzysta powinien – według wymagań egzaminacyjnych – znać i rozumieć terminy określające różnorodne gatunki literacko-muzyczne. Dytyramby jako gatunek, z którego narodził się</p>

starogrecki dramat, powinien być znany maturzystom nie tylko z historii muzyki, ale nawet z lekcji języka polskiego czy historii.

Zdecydowanie lepiej wypadła część B, w której za oba elementy prawidłowo podane egzaminatorzy przyznawali 1 punkt. Zdarzały się prace, w których zdający zapominali o epoce, wówczas za tę część nie otrzymali punktu.

Zadanie 16. (4 pkt)

W historii muzyki kompozytorzy pisali często swoje utwory z myślą o wykonawcach.

Dobierz w pary niżej podane nazwiska kompozytorów i wykonawców.

Wpisz je w kolejności chronologicznej.

Paweł Kochański, Mieczysław Karłowicz, Mścisław Rostropowicz, Joseph Joachim, Karol Szymanowski, Witold Lutosławski, Johannes Brahms

kompozytor	wykonawca
1.	+
2.	+
3.	+

Sprawdzane umiejętności

Zadanie sprawdza wiedzę o związkach kompozytorów i wykonawców z XIX i XX wieku.

Rozwiązywalność zadania

63%

Poprawne odpowiedzi zdających

1. *J. Brahms + J. Joachim*
2. *K. Szymanowski + P. Kochański*
3. *W. Lutosławski + M. Rostropowicz*

Błędne odpowiedzi

- *M. Karłowicz + M. Rostropowicz*
- *M. Karłowicz + P. Kochański*

Komentarz

Maturzyści mogli otrzymać 1 punkt za każdą właściwie dobraną parę i 1 punkt za poprawną chronologię. Akceptowano również porządek w kolejności od XX wieku wstecz, czyli:

1. *W. Lutosławski*
2. *K. Szymanowski*
3. *J. Brahms*

Zdający różnorodnie łączyli w pary kompozytorów i wykonawców, najczęstsze błędy wskazano powyżej. Zdarzały się też prace, w których mylono kompozytorów i wykonawców. Nieuważne czytanie polecenia sprawiło, że czasem zapominano o zachowaniu chronologii.

Zadanie 17. (1 pkt)

Wyjaśnij, na czym polegał synkretyzm charakterystyczny dla kultury starożytnej Grecji.

<p>Sprawdzane umiejętności Zadanie sprawdza znajomość pojęcia synkretyzm. Od zdającego oczekiwano wyjaśnienia tego pojęcia w odniesieniu do kultury starożytnej Grecji.</p>
<p>Rozwiązywalność zadania 71%</p>
<p>Poprawne odpowiedzi zdających</p> <ul style="list-style-type: none"> – <i>Synkretyzm to przenikanie się różnych dziedzin sztuki, a więc muzyki, literatury, tańca.</i> – <i>Synkretyzm to połączenie tańca, muzyki i słowa; jednoczesne występowanie tych elementów w czasie obrzędów i uroczystości.</i> – <i>Synkretyzm to pierwotna łączność różnych dziedzin sztuki: muzyki, słowa, tańca, gestu.</i>
<p>Błędne odpowiedzi</p> <ul style="list-style-type: none"> – <i>Synkretyzm to łączenie ze sobą różnych dziedzin życia. Estetyka, muzyka, matematyka, filozofia i religia wspólnie na siebie oddziaływały.</i> – <i>Synkretyzm to synteza epiki, liryki i dramatu.</i> – <i>Synkretyzm to połączenie muzyki i sztuk pięknych.</i>
<p>Komentarz Zdający otrzymywali punkt za wyjaśnienie pojęcia synkretyzmu w odniesieniu do kultury starogreckiej. Zadanie wykazało, że podstawowe dla rozumienia kultury muzycznej starożytnej Grecji pojęcie <i>synkretyzmu</i> jest dla niektórych zdających trudne. Wyjaśnienia były nieporadne językowo, nie dawały wyraźnego rozróżnienia między synkretyzmem a syntezą sztuk.</p>

Zadanie 18. (6 pkt)

Obok podanego nazwiska kompozytora i tytułu jego dzieła, umieść nazwę ośrodka muzyki włoskiego baroku, w którym to dzieło powstało oraz określ znaczenie tego utworu w historii muzyki.

A. Jacopo Peri: <i>L'Euridice (Eurydyka)</i>	Ośrodek
Znaczenie dzieła:	
B. Giovanni Battista Pergolesi: <i>La serva padrona (Służąca panią)</i>	Ośrodek
Znaczenie dzieła:	
C. Claudio Monteverdi: <i>Koronacja Poppei</i>	Ośrodek
Znaczenie dzieła:	

<p>Sprawdzane umiejętności Zadanie sprawdza wiedzę o wybitnych dziełach operowych baroku oraz umiejętność określenia znaczenia tych utworów w dziejach muzyki.</p>
<p>Rozwiązywalność zadania 46%</p>

Poprawne odpowiedzi zdających

A.

Florencja

- *Jest to jedna z pierwszych zachowanych oper.*
- *Jest to dzieło będące próbą wskrzeszenia dramatu antycznego.*
- *dramma per musica – jedna z zachowanych najwcześniejszych oper*

B.

Neapol

- *Dzieło to jest intermezzem do opery.*
- *Dzieło, które zapoczątkowało rozwój opery buffa, przyczyniając się do wyodrębnienia gatunków operowych*

C.

Wenecja

- *Pierwsze dzieło operowe, które oparte jest nie na mitologii, a na faktycznych wydarzeniach historycznych.*
- *zastosowanie zamkniętych, różnorodnych form aryjnych*
- *skontrastowanie recytatywu i arii*

Błędne odpowiedzi

A.

Włochy

- *pierwsza zaginiona opera*

Neapol

- *wybitna opera*

B.

Rzym

- *pierwsza opera poważna*

C.

Mantua

- *dzieło napisane na koronację Poppei*

Wenecja

- *dzieło napisane na dużą uroczystość*

Komentarz

Za każdą część zadania zdający mogli otrzymać 2 punkty: 1 punkt za poprawne wskazanie ośrodka i 1 punkt za uzasadnienie. Mylne wskazanie ośrodka nie miało wpływu na przyznanie punktu za uzasadnienie znaczenia dzieła.

Odpowiedź na polecenie w części C okazała się bardzo trudna, chociaż twórczość Monteverdiego jest wymagana na poziomie podstawowym.

Zadanie 19. (8 pkt)

Twórczość Karola Szymanowskiego charakteryzuje się różnorodnością stylów, gatunków muzycznych oraz mnogością źródeł inspiracji, wynikających z licznych podróży, bądź lektur kompozytora.

Spośród utworów Karola Szymanowskiego wybierz dwie kompozycje reprezentujące różne style, różne gatunki muzyczne oraz podaj ich źródła inspiracji.

1.	2.
A. Tytuł utworu:	A. Tytuł utworu:
B. Styl:	B. Styl:
C. Gatunek:	C. Gatunek:
D. Źródło inspiracji:	D. Źródło inspiracji:

Sprawdzane umiejętności

Zadanie sprawdza wiedzę na temat twórczości Karola Szymanowskiego.

Rozwiązywalność zadania

63%

Poprawne odpowiedzi zdających

A. <i>Mity</i>	A. <i>Harnasie</i>
B. <i>impresjonizm</i>	B. <i>narodowy</i>
C. <i>cykl miniatur</i>	C. <i>balet-pantomima</i>
D. <i>kultura starożytnej Grecji</i>	D. <i>folklor podhalański</i>

A. <i>Słopiewnie</i>	A. <i>Preludia</i>
B. <i>folklorystyczny</i>	B. <i>neoromantyczny</i>
C. <i>pieśni</i>	C. <i>miniatury fortepianowe</i>
D. <i>poezja J. Tuwima</i>	D. <i>twórczość A. Skriabina</i>

Błędne odpowiedzi

A. <i>Harnasie</i>	A. <i>Koncert fortepianowy</i>
B. <i>ekspresjonizm</i>	B. <i>brillant</i>
C. <i>opera</i>	C. <i>koncert</i>
D. <i>folklor kurpiowski</i>	D. <i>podróże po świecie</i>

Komentarz

Zdający mogli wybrać z bogatej twórczości Karola Szymanowskiego dwa utwory różnych gatunków, reprezentujące różnorodną stylistykę i powstałe w wyniku różnorodnych inspiracji kompozytora. Otrzymywali po jednym punkcie za każdą, prawidłowo wypełnioną rubrykę tabeli.

Zadanie wymagało od maturzystów wszechstronnej znajomości życia i twórczości Karola Szymanowskiego. Takiej wiedzy należało się spodziewać od młodzieży, która w czasie edukacji muzycznej w ubiegłym 2007 roku z całym społeczeństwem RP obchodziła ogłoszony przez Sejm Rok Szymanowskiego. Należy też podkreślić, że Szymanowski jest jednym z dwóch kompozytorów polskich, których twórczość, z odniesieniem do wątków biograficznych, jest ujęta w wymaganiach egzaminacyjnych na poziomie podstawowym. Niestety zdarzały się prace, w których maturzyści nie potrafili wskazać dwóch poprawnych tytułów utworów, często nieprecyzyjnie określano styl i gatunek tych wybranych dzieł. Dużym problemem dla zdających było także wskazanie źródeł inspiracji Szymanowskiego. Świadczy to m.in. o tym, iż zdający nie znają zakresu wymagań egzaminacyjnych opublikowanych w *Informatorze maturalnym*.

Zadanie 20. (2 pkt)

Zestaw nazwiska kompozytorów muzyki polskiej z tytułami ich utworów. W tym celu przyporządkuj liczbom po jednej, odpowiedniej literze.

- | | |
|-------------------|---|
| 1. M. Karłowicz | A. <i>De natura sonoris</i> |
| 2. H. M. Górecki | B. <i>Łańcuch III</i> |
| 3. S. Moniuszko | C. <i>III Symfonia „Pieśni żałosnych”</i> |
| 4. K. Penderecki | D. <i>Odwieczne pieśni</i> |
| 5. W. Lutosławski | E. <i>Verbum nobile</i> |
| | F. <i>III Symfonia „Pieśń o nocy”</i> |

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

Sprawdzane umiejętności

Zadanie sprawdza znajomość twórczości kompozytorów polskich XIX i XX wieku.

Rozwiązywalność zadania

46%

Poprawne odpowiedzi zdających

1. D; 2. C; 3. E; 4. A; 5. B

Błędne odpowiedzi

1. F; 2. B; 3. D; 5. A

Komentarz

Za poprawne przyporządkowanie wszystkich tytułów utworów kompozytorom polskim zdający otrzymywali 2 punkty; za poprawne przyporządkowanie trzech lub czterech dzieł otrzymywali 1 punkt.

Zadanie okazało się trudne. Najczęstszym błędem było łączenie Karłowicza z tytułem utworu *III Symfonia „Pieśń o nocy”*.

Zadanie 21. (4 pkt)

W przykładowym nutowym zamieszczono początkowy fragment sonaty. Na podstawie tego materiału nutowego wykonaj polecenia.

- Podaj polskie nazwy instrumentów zamieszczonych w partyturze.
- Określ rodzaj sonaty.
- Nazwij epokę, w której powstał utwór.

Podstawą zadania jest fragment partytury utworu J.S. Bacha *Musikalisches Opfer*.

Sprawdzane umiejętności

Zadanie sprawdza umiejętność określenia rodzaju sonaty oraz jej obsady wykonawczej na podstawie analizy wzrokowej.

Rozwiązywalność zadania

75%

Poprawne odpowiedzi zdających

- A.
- *flet poprzeczny, skrzypce, wiolonczela, klawesyn*
 - *flet, skrzypce, viola da gamba, klawesyn*
- B.
- *sonata triowa*
 - *sonata a tre*
 - *sonata da chiesa*
- C.
- barok*

Błędne odpowiedzi

- A.
- *flet prosty, altówka, kontrabas, cymbały*
 - *flet, skrzypce, kontrabas, fortepian*
- B.
- *sonata da camera*
 - *sonata barokowa*
 - *sonata a quattro*
- C.
- *XVIII wiek*
 - *romantyzm*

Komentarz

W części A zdający otrzymywali 2 punkty za cztery poprawne polskie nazwy instrumentów. Gdy podali dwie lub trzy właściwe nazwy instrumentów przyznawano 1 punkt. Najczęstszym błędem w tej części zadania było rozpoznanie *cembalo* jako cymbałów! W części B za określenie rodzaju sonaty na podstawie przykładu nutowego zdający otrzymywali 1 punkt. Polecenie nie precyzowało kryterium, według którego należy określić rodzaj sonaty. Najczęściej zdający, którzy wykorzystali informacje z części A, określali rodzaj sonaty ze względu na obsadę wykonawczą w nawiązaniu do pierwszej części zadania – jako sonatę triową. Część zdających wybrała inną możliwość, określając rodzaj sonaty ze względu na budowę formalną. Wówczas maturzyści musieli wykazać się znajomością budowy sonaty wieloczęściowej i znajomością układu części w sonacie da chiesa w odróżnieniu od sonaty da camera. Niektórzy zdający, poprzez analizę przykładu nutowego, będącego początkowym fragmentem sonaty w tempie *Largo*, wskazywali sonatę da chiesa. Za taką odpowiedź egzaminatorzy przyznawali punkt. Natomiast nie uznawano odpowiedzi sonata barokowa, ponieważ jest to odpowiedź zbyt ogólnikowa i powielająca część C zadania. Niektórzy zdający po wypisaniu czterech instrumentów w tym miejscu określali rodzaj sonaty a quattro. Odpowiedź taka jest błędna, gdyż piszący powinni także zwrócić uwagę na partie poszczególnych instrumentów, a w tym przykładzie wiolonczela realizuje basso continuo.

Za wskazanie epoki baroku w części C przyznawano 1 punkt. Ta część zadania była najczęściej poprawnie rozwiązywana przez zdających. Nie uznawano odpowiedzi określających stulecie, gdyż polecenie brzmi: nazwij epokę.

Zadanie 22. (2 pkt)

W utworach epoki klasycyzmu i romantyzmu często występuje zasada kształtowania, której podstawowym elementem jest okres muzyczny. Uzupełnij poniższą definicję.

Okres muzyczny to cząstka formotwórcza utworu złożona najczęściej z dwóch dopełniających się zdań, z których pierwsze nazywane jest i zakończone jest zwykle funkcją harmoniczną, a drugie zwane jest i zakończone jest zwykle funkcją harmoniczną

Sprawdzane umiejętności

Zadanie sprawdza wiedzę o okresowej zasadzie kształtowania dzieła muzycznego.

Rozwiązywalność zadania

81%

Poprawne odpowiedzi zdających

luka 1. – *poprzednikiem*

luka 2. – *dominantą*

luka 3. – *następnikiem*

luka 4. – *toniką*

Błędne odpowiedzi

luka 1. – *zdaniem prostym*

luka 2. – *subdominantą*

luka 3. – *zdaniem złożonym*

luka 4. – *dominantą*

Komentarz

Zdający mogli otrzymać 1 punkt za podanie prawidłowych nazw zdań muzycznych i 1 punkt za właściwe określenie funkcji harmonicznnych. Wymagało to znajomości terminologii dotyczącej budowy okresowej utworu muzycznego. Większość maturzystów nie miała problemów z rozwiązaniem tego zadania.

Zadanie 23. (2 pkt)

Wymień nazwiska dwóch kompozytorów polskich epoki renesansu i dwóch kompozytorów polskich epoki baroku.

A. Renesans

B. Barok

Sprawdzane umiejętności

Zadanie sprawdza znajomość kompozytorów polskich epok: renesansu i baroku.

Rozwiązywalność zadania

69%

Poprawne odpowiedzi zdających

A.

– *Wacław z Szamotuł, Mikołaj Gomółka*

– *Mikołaj z Krakowa, Mikołaj Zieleński*

B.

– *Adam Jarzębski, Bartłomiej Pękiel*

– *G. G. Gorczycki, S. S. Szarzyński*

Błędne odpowiedzi

A.

- *Wacław Gomółka, Mikołaj z Radomia*
- *Witkacy z Kielc, Mikołaj Zieleński*
- *Palestrina, Lasso*

B.

- *Mikołaj Zieleński, Mikołaj Gomółka*
- *Ludomir Różycki, Stanisław Sęp Szarzyński*
- *Bach, Vivaldi*

Komentarz

Za poprawne wskazanie dwóch kompozytorów polskich epoki renesansu zdający otrzymywał 1 punkt. Również za dwa nazwiska polskich kompozytorów baroku przyznawano 1 punkt. Gdy jedno z nazwisk było właściwe, a drugie błędne nie przyznawano punktu w danej części zadania.

Zadanie wymagało od maturzystów jedynie znajomości nazwisk polskich kompozytorów z podanych epok. Jednak w niektórych pracach podawano błędne odpowiedzi, gdzie często wśród polskich kompozytorów epoki renesansu umieszczano twórców baroku i odwrotnie, a nawet podawano pisarzy i malarzy z wszystkich epok! Nieuważne czytanie polecenia przez niektórych zdających spowodowało, iż niekiedy wpisywali oni nazwiska kompozytorów włoskich, niemieckich.

Zadanie 24. (4 pkt)

Zapoznaj się z zamieszczonymi poniżej dwoma przykładami, które są fragmentami kompozycji z początkowych etapów rozwoju wielogłosowości, a następnie wykonaj polecenia.

- A. Wskaż technikę wspólną dla obu przykładów.
- B. Nazwij epokę, w której ta technika występowała.
- C. Określ nazwy głosów, wynikające z ich funkcji.

- głos wyższy -
- głos niższy -

Podstawą zadania są dwa przykłady partytur organum *Cunctipotens genitor* ze zbioru „EZER EV KORUSA”.

Sprawdzane umiejętności

Zadanie sprawdza umiejętność rozpoznawania, na podstawie analizy partytury, techniki organalnej i znajomość podstawowych zagadnień związanych z tą techniką.

Rozwiązywalność zadania

65%

Poprawne odpowiedzi zdających

A.

organum

B.

średniowiecze

- C.
 głos wyższy:
 – *vox organalis*
 – *głos dokomponowany*
 głos niższy:
 – *vox principalis*
 – *głos chorałowy*
 – *głos główny*
 – *głos podstawowy*

Błędne odpowiedzi

- A.
 – *discantus*
 – *nota contra notam*
 – *imitacja*
 B.
renesans
 C.
 głos wyższy:
 – *principalis*
 – *melizmatyczny*
 głos niższy:
 – *organalis*

Komentarz

Zdający na ogół wykazywali się umiejętnością analizy tekstu nutowego, będącego współczesnym zapisem techniki organalnej. Po jednym punkcie przyznawano za prawidłowe określenie techniki oraz wskazanie epoki. Z tymi elementami zadania maturzyści radzili sobie dość dobrze. Stąd wydaje się, że błędy zdarzające się w części C wynikały nie tyle z braku wiedzy, ile z braku skupienia i dokładnego przeczytania poleceń. Zdający często mechanicznie wpisywali nazwy każdego z głosów (*principalis*, *organalis*) bez analizy ich przebiegu melodycznego, potrzebnej do wskazania ich funkcji. Jedynie prawidłowe określenie nazwy każdego z głosów skutkowało przyznaniem punktu. Za tę część zadania zdający otrzymywali maksymalnie dwa punkty.

Zadanie 25. (4 pkt)

Przy każdym z podanych tytułów utworów J.S. Bacha i G.F. Haendla, wpisz nazwę miasta, w którym dane dzieło powstało.

1. Utwory J.S. Bacha – nazwa miasta	2. Utwory G.F. Haendla – nazwa miasta
A. <i>Koncertы brandenburskie</i> miasto	A. <i>Almira</i> miasto
B. <i>Pasja wg św. Mateusza</i> miasto	B. <i>Muzyka na wodzie</i> miasto

Sprawdzane umiejętności

Zadanie sprawdza znajomość związków twórczości J.S. Bacha i G.F. Haendla z biografią.

<p>Rozwiązywalność zadania 43%</p>
<p>Poprawne odpowiedzi zdających 1. J. S. Bach A. <i>Köthen</i> B. <i>Lipsk</i> 2. G. F. Haendel A. <i>Hamburg</i> B. <i>Londyn</i></p>
<p>Błędne odpowiedzi 1. A. <i>Weimar, Mühlhausen, Lipsk, Brandenburg</i> 1. B. <i>Weimar, Poczdam, Berlin</i> 2. A. <i>Wenecja, Neapol, Londyn</i> 2. B. <i>Wenecja, Anglia</i></p>
<p>Komentarz Zdający otrzymywali 1 punkt za każdą właściwą nazwę miasta, w których powstały wymienione kompozycje. Maturzyści częściej poprawnie odpowiadali w części B, gdyż utwory są zazwyczaj dokładniej omawiane na lekcjach i zdający potrafili powiązać je z faktami biograficznymi z ostatnich etapów twórczości kompozytorów. Natomiast różnorodne odpowiedzi w części A, a zwłaszcza 2.A, świadczą o nikłej znajomości wcześniejszych faz działalności Bacha i Haendla. To już kolejny egzamin maturalny, w którym potwierdza się fakt, iż zdający nie wykazują się wiadomościami biograficznymi o kompozytorach (a przecież w standardach wymagań egzaminacyjnych z historii wskazanych jest zaledwie kilku kompozytorów, w przypadku których wymagane jest powiązanie faktów biograficznych z twórczością).</p>

Zadanie 26. (3 pkt)

Do podanych tytułów kompozycji dopisz odpowiednie nazwiska klasyków wiedeńskich. Określ formę (gatunek) podanych utworów.

Tytuł utworu	Kompozytor	Forma (gatunek)
A. <i>Don Giovanni</i>		
B. <i>Stworzenie świata</i>		
C. <i>Do dalekiej ukochanej</i>		

<p>Sprawdzane umiejętności Zadanie sprawdza znajomość twórczości klasyków wiedeńskich.</p>
<p>Rozwiązywalność zadania 64%</p>
<p>Poprawne odpowiedzi zdających A. A. <i>Mozart – opera, semiseria, dramma giocoso</i> B. <i>Haydn – oratorium</i> C. <i>L. van Beethoven – cykl pieśni lub pieśni</i></p>

Błędne odpowiedzi

A.

seria

B.

Haendel

C.

Schubert – pieśń, miniatura fortepianowa, bagatela

Komentarz

Zdający otrzymywali 1 punkt za podanie nazwiska kompozytora i określenie gatunku każdego z wymienionych dzieł (maksymalnie 3 punkty). Niektórzy nie potrafili skorzystać z podpowiedzi zawartej w poleceniu, o czym świadczą nazwiska przytoczone w błędnych odpowiedziach. Jeśli chodzi o wskazanie formy, najtrudniejsze okazało się nazwanie *cyklem pieśni* dzieła Beethovena *Do dalekiej ukochanej*.

Zadanie 27. (2 pkt)

A. Wyjaśnij, na czym polega technika koncertująca w concerto grosso epoki baroku.

B. Wymień trzech przedstawicieli kultywujących tę formę w epoce baroku.

Sprawdzane umiejętności

Zadanie sprawdza umiejętność charakteryzowania techniki koncertującej występującej w concerto grosso oraz znajomość twórców tej formy.

Rozwiązywalność zadania

66%

Poprawne odpowiedzi zdających

A.

– polega na współzawodniczeniu grupy instrumentów solowych – concertino z całą orkiestrą – tutti

– polega na dialogowaniu grupy solistów z orkiestrą

B.

Bach, Haendel, Corelli

Błędne odpowiedzi

A.

– współzawodniczenie solisty z orkiestrą

– dialogowanie instrumentów solowych

B.

Pękiel, Haydn, Karłowicz

Komentarz

Za poprawne wyjaśnienie zdający otrzymywali 1 punkt. Egzaminatorzy zaobserwowali, że w wielu pracach wyjaśnienia maturzystów były niepełne, nieściśle, co może świadczyć o braku wiedzy na temat concerto grosso lub też o słabych umiejętnościach formułowania myśli. Za wskazanie trzech przedstawicieli tej formy z epoki baroku przyznawano 1 punkt. Zdający na ogół podawali poprawne nazwiska. Jednak zdarzały się prace, w których wskazywano zupełnie przypadkowych twórców, również z innych epok.

Zadanie 28. (4 pkt)

Podanym w tabeli nazwom szkół i ugrupowań artystycznych przyporządkuj jedną z podanych poniżej form lub jeden gatunek. W tym celu wpisz w drugiej kolumnie tabeli jedną, odpowiednią literę. W trzeciej kolumnie tabeli podaj nazwę epoki, w której działały wymienione ugrupowania.

- A. motet przeimitowany
- B. *dramma per musica*
- C. *divertimento*
- D. opera narodowa
- E. *sonata da chiesa*

Szkoły/Ugrupowania artystyczne	Forma/Gatunek	Nazwa epoki
Mannheimska		
Franko-flamandzka		
Potężna Gromadka		
Camerata florencka		

Sprawdzane umiejętności

Zadanie sprawdza znajomość szkół kompozytorskich i ugrupowań artystycznych w aspekcie uprawianych form/gatunków i czasu ich działalności.

Rozwiązywalność zadania

68%

Poprawne odpowiedzi zdających

Mannheimska – C – *klasycyzm*

Franko-flamandzka – A – *renesans*

Potężna Gromadka – D – *romantyzm (późny romantyzm)*

Camerata florencka – B – *barok* lub *renesans*

Błędne odpowiedzi

Mannheimska – *barok*

Potężna Gromadka – *XIX w.*

Szkoła mannheimska – *sonata da chiesa* – *późny barok*

Potężna Gromadka – *divertimento* – *XX w.*

Komentarz

Aby otrzymać 1 punkt należało przyporządkować daną formę do ugrupowania artystycznego oraz wskazać właściwą nazwę epoki. Zdający na ogół dobrze radzili sobie z tym zadaniem; tylko niektórzy nie zwrócili uwagi na konieczność nazwania epoki, co wpłynęło na rozwiązywalność zadania.

Zadanie 29. (3 pkt)

Podpisz portrety kompozytorów, wybierając nazwiska z podanej listy.

M. Karłowicz, S. Moniuszko, B. Bartok, F. Chopin, K. Szymanowski, I. Strawiński

Podstawą zadania są trzy źródła ikonograficzne – portrety: Igora Strawińskiego (rysunek P. Picassa), Karola Szymanowskiego (*narysowany przez S.I. Witkiewicza*) i obraz *Chopin w r. 1838* (namalowany przez E. Delacroix). Na portretach widnieją nazwiska malarzy.

<p>Sprawdzane umiejętności Zadanie sprawdza umiejętność postrzegania związków kultury muzycznej z malarstwem, jak również znajomość biografii Chopina, Szymanowskiego oraz Strawińskiego.</p>
<p>Rozwiązywalność zadania 75%</p>
<p>Poprawne odpowiedzi zdających Pierwszy portret: <i>Strawiński</i> Drugi portret: <i>Szymanowski</i> Trzeci portret: <i>Chopin</i></p>
<p>Błędne odpowiedzi Pierwszy portret: <i>Bartok, Karłowicz</i> Drugi portret: <i>Moniuszko, Karłowicz, Prokofiew</i></p>
<p>Komentarz Za każdy dobrze podpisany portret zdający otrzymywali 1 punkt. Maturzyści najczęściej właściwie podpisywali portret Chopina. Najczęstszym błędem było podpisanie portretu Strawińskiego nazwiskiem Bartoka. Niektórzy zdający, nieuważnie czytający polecenie, podpisywali portrety nazwiskami kompozytorów spoza listy (np. Prokofiew).</p>

Zadanie 30. (13 pkt)

W krótkiej wypowiedzi przedstaw rozwój symfonii w XIX wieku. Omów główne nurty. W omówieniu podaj po dwie cechy charakterystyczne i po dwa przykłady dzieł każdego ze wskazanych nurtów.

Oceniana jest również kompozycja Twojej wypowiedzi.

<p>Sprawdzane umiejętności Zadanie sprawdza umiejętność przedstawienia w formie spójnej i logicznej wypowiedzi rozwoju symfonii w XIX wieku.</p>
<p>Rozwiązywalność zadania 51%</p>
<p>Poprawne odpowiedzi zdających Maturzyści, którzy otrzymali za wypowiedź maksymalną liczbę punktów wykonali zadanie następująco:</p> <ul style="list-style-type: none"> – przedstawili trzy wybrane nurty w rozwoju symfonii: np. klasyczny (absolutny, autonomiczny), programowy, wokально-instrumentalny, koncertujący, narodowy – podali po dwie charakterystyczne cechy tych nurtów – dobrali po dwa adekwatne przykłady (kompozytor i tytuł symfonii) dla każdego z nurtów – napisali pracę spójną i logicznie uporządkowaną.

Błędne odpowiedzi

- *wskazywanie jedynie cech poszczególnych symfonii, bez nazywania nurtów*
- *brak dwóch przykładów symfonii adekwatnych dla danego nurtu*
- *błędy rzeczowe, np. w przykładach: niepełne tytuły, błędne tonacje symfonii, nieadekwatne przykłady, przedstawienie różnych gatunków muzyki programowej (poemat symfoniczny, suita), omawianie stylów i twórców muzyki XX wieku, np. impresjonizm, ekspresjonizm (!)*
- *brak spójności i logiki wypowiedzi*
- *błędy stylistyczne i językowe*

Komentarz

Większość maturzystów podejmowała próbę rozwiązania zadania, mało było jednak wypowiedzi ocenionych przez egzaminatorów na maksymalną liczbę punktów. Egzaminatorzy zwrócili uwagę, że na ogół zdający nie mieli trudności ze wskazaniem cech symfonii XIX-wiecznej. Najczęściej wskazywali na powiększenie obsady wykonawczej oraz obecność programowości na przykładzie symfonii Berlioza. Maturzyści opisywali zazwyczaj dwa nurty: klasycyzujący i programowy. Symfonie wokalne-instrumentalne rzadko były wskazywane jako odrębny rodzaj, z reguły wspomniano o obsadzie wokalne-instrumentalnej przy omawianiu symfonii Beethovena, Liszta i Mahlera. Niektórzy wskazywali nurt narodowy. Pomijano symfonię koncertującą. Zdający często nie wyodrębniali nurtów w muzyce symfonicznej, lecz opisywali symfonie w twórczości różnych kompozytorów XIX wieku. Wówczas egzaminatorzy przyznawali punkty za poszczególne cechy symfonii oraz dwa adekwatne przykłady do omawianych cech. Częstym błędem było omawianie innych gatunków muzyki programowej, np. poematu symfonicznego, suit programowej. Spora grupa zdających ograniczyła się do przedstawienia wyłącznie symfonii Beethovena, nie wykazując dalszego rozwoju symfonii w XIX wieku. Tak jak w poprzednich latach dużym problemem była także nieporadność językowa maturzystów. Prace pisane były chaotycznie, nie korzystano z możliwości przygotowania tekstu lub planu tekstu w brudnopisie.

Prezentujemy dwie prace, w których maturzyści wykazali się dużą wiedzą na temat symfonii w XIX wieku. Zgodnie z poleceniem w zadaniu przedstawili różne nurty w rozwoju symfonii w tym okresie, wskazali cechy symfonii oraz poparli je odpowiednimi przykładami. Dzięki temu, mimo pewnych małych nieścisłości i usterek językowych, uzyskali wysoką punktację za to zadanie (*Załącznik 1. i Załącznik 2.*).

Arkusz dla poziomu rozszerzonego

Część I arkusza – to test składający się z czternastu zadań otwartych i zamkniętych, które obejmowały wiedzę o muzyce z całego zakresu chronologicznego i sprawdzały wiadomości i umiejętności określone w standardach wymagań egzaminacyjnych z historii muzyki, głównie z poziomu podstawowego.

Tematyka w części II i III arkusza dotyczyła technik i form polifonicznych, co dało maturzystom możliwość wykorzystania materiału z różnych epok historycznych. W części II zdający przeprowadzali analizę czterech przykładów dźwiękowych zgodnie z treścią poleceń (od zadania 15. do 18.). Na płycie CD dołączonej do arkusza znajdowały się fragmenty następujących dzieł:

- Wacław z Szamotuł: *Ego sum pastor bonus*, wyk. Kameralny Zespół Wokalny *Il Canto*
- *Credo* (nr12) z *Wielkiej Mszy h-moll* J.S.Bacha, wyk. Collegium Vocale Philippe Herreweghe
- W.A. Mozart: *Symfonia C-dur „Jowiszowa”*, wyk. Capella Istropolitana dyr. Barry Wordsworth
- W. Lutosławski: *Prolog* z *„Muzyki żałobnej”*, wyk. Orkiestra Filharmonii Narodowej dyr. Witold Rowicki.

Dodatkowo do wszystkich zadań z części analitycznej był dołączony materiał nutowy.

W części III arkusza egzaminacyjnego maturzyści pisali wypracowanie na jeden z dwóch zaproponowanych tematów (zadanie 19. – zadanie rozszerzonej odpowiedzi). Wszystkie zadania w części II i III arkusza obejmowały wiadomości i umiejętności zawarte w podstawie programowej do historii muzyki i sprawdzały wiadomości i umiejętności opisane w standardach dla poziomu rozszerzonego.

W egzaminie na poziomie rozszerzonym zdający mogli otrzymać łącznie 50 punktów, w tym 20 punktów za test, 10 punktów za zadania związane z analizą materiałów źródłowych i 20 punktów za zadanie rozszerzonej odpowiedzi.

Opis zadań egzaminacyjnych. Sprawdzane umiejętności, poprawne odpowiedzi i uwagi do rozwiązań maturzystów

CZEŚĆ I

TEST SPRAWDZAJĄCY WIADOMOŚCI I UMIEJĘTNOŚCI USTALONE W STANDARDACH WYMAGAŃ EGZAMINACYJNYCH Z HISTORII MUZYKI

Zadanie 1. (3 pkt)

Na podstawie zapisu nutowego *VII Contrapunctus z Kunst der Fuge (Sztuka fugi)* J.S. Bacha wykonaj polecenia.

A. Wskaż jeden ze sposobów przekształcania tematu wykorzystany w utworze. Podaj jego nazwę i wyjaśnij, na czym polega.

sposób przekształcania tematu:

wyjaśnienie:

B. Uzasadnij, dlaczego cykl *Kunst der Fuge* uważany jest za dzieło teoretyczne.

C. W ostatnim, niedokończonym ogniwie cyklu *Kunst der Fuge* Bach wykorzystał motyw utworzony z liter swojego nazwiska. Wskaż dwóch innych kompozytorów, którzy w swoich utworach wprowadzili motyw B-A-C-H.

Podstawą zadania jest fragment partytury utworu J.S. Bacha *Die Kunst der Fuge*.

<p>Sprawdzane umiejętności Zadanie sprawdza znajomość środków kontrapunktycznych (sposobów przekształcania tematu w fugie) i umiejętność ich rozpoznania oraz znajomość twórczości J. S. Bacha i późniejszych inspiracji jego twórczością (wykorzystanie motywu B-A-C-H).</p>
<p>Rozwiązywalność zadania 48%</p>
<p>Poprawne odpowiedzi zdających A. – <i>Augmentacja polega na proporcjonalnym powiększeniu wartości rytmicznych tematu.</i> – <i>Inwersja – polega na odwróceniu kierunku interwałów linii melodycznej tematu.</i> B. Przykładowe uzasadnienia: – <i>Kompozytor wykorzystując jeden temat ukazuje katalog sposobów tworzenia formy fugi.</i> – <i>Kompozytor wprowadzając nazwę contrapunctus dla poszczególnych fug podkreśla dydaktyczny charakter zbioru.</i> C. Przykładowe odpowiedzi: – <i>R. Schumann</i> – <i>F. Liszt</i> – <i>M. Reger</i> – <i>A. Webern</i> – <i>K. Penderecki</i></p>
<p>Błędne odpowiedzi A. – <i>dyminucja</i> – <i>imitacja – powtórzenie danego odcinka w innym głosie</i></p>

B.

- *Kunst der Fuge* stanowi mistrzowski przykład dla kompozytorów późniejszych epok.
- Forma fugi osiąga w nim doskonałość.
- dzieło doskonałe, szczytowe osiągnięcie
- dzieło niedokończone

C.

- Paderewski
- Lutosławski
- Mendelssohn

Komentarz

Zdający otrzymywali w części A punkt za wskazanie i wyjaśnienie sposobu przekształcenia tematu wykorzystanego w utworze. Najczęściej spotykanym błędem było wskazywanie dyminucji. Prawdopodobnie zdający porównywali temat w sopranie z tematem w alcie, pomijając pierwszą prezentację tematu w tenorze.

W części B egzaminatorzy przyznawali 1 punkt za poprawne uzasadnienie. Ta część zadania była na ogół rozwiązywana poprawnie. Tylko niektórzy zdający ze względu na nieporadność w formułowaniu myśli i argumentowaniu oraz z braku wiedzy podawali błędne odpowiedzi.

W części C zdający otrzymywali 1 punkt za wskazanie dwóch kompozytorów, którzy w swej twórczości zastosowali motyw B-A-C-H. Niektórzy zdający wskazywali przypadkowe nazwiska.

Zadanie 2. (1 pkt)

Wymień dwa nazwiska kompozytorów ważnych dla twórczości symfonicznej pierwszej połowy XIX wieku i dwa nazwiska kompozytorów ważnych dla twórczości symfonicznej drugiej połowy XIX wieku.

pierwsza połowa XIX wieku:

druga połowa XIX wieku:

Sprawdzane umiejętności

Zadanie sprawdza znajomość chronologii w aspekcie twórczości symfonicznej XIX wieku.

Rozwiązywalność zadania

42%

Poprawne odpowiedzi zdających

I połowa XIX w.

- *Schubert, Schumann*
- *Mendelssohn, Berlioz*

II połowa XIX w.

- *Liszt, J. Brahms*
- *Czajkowski, Mahler*

Błędne odpowiedzi

I połowa XIX w.

- *Schubert, Czajkowski*
- *Brahms, Mendelssohn*

II połowa XIX w.

- *Liszt, Berlioz*
- *Schumann, Czajkowski*

Komentarz

Zadający otrzymywali 1 punkt jeśli prawidłowo rozwiązali całe zadanie. Dla tegorocznych maturzystów zadanie okazało się trudne. Ponad 50% zdających ma braki w wiedzy na temat twórczości symfonicznej XIX wieku.

Zadanie 3. (1 pkt)

Podaj nazwisko średniowiecznego teoretyka, który przyczynił się do rozwoju notacji muzycznej.

Sprawdzane umiejętności

Zadanie sprawdza wiedzę na temat zasług Guidona z Arezzo.

Rozwiązywalność zadania

76%

Poprawna odpowiedź zdających

Guido z Arezzo

Błędne odpowiedzi

- *Wincenty z Kielc*
- *Tinctoris*

Komentarz

Znajomość teoretyków muzyki jest wymagana na poziomie rozszerzonym. Zasługi Guidona z Arezzo są znane maturzystom, z tego względu na ogół poprawnie rozwiązywali to zadanie.

Zadanie 4. (1 pkt)

Ułóż chronologicznie wymienione niżej kierunki stylistyczne XX wieku.

impresjonizm, neoklasycyzm, postmodernizm, ekspresjonizm

Sprawdzane umiejętności

Zadanie sprawdza znajomość chronologii stylów i kierunków muzyki XX wieku.

Rozwiązywalność zadania

54%

Poprawna odpowiedź zdających

1. *impresjonizm*
2. *ekspresjonizm*
3. *neoklasycyzm*
4. *postmodernizm*

Błędne odpowiedzi

1. *neoklasycyzm*
2. *impresjonizm*
3. *ekspresjonizm*
4. *postmodernizm*

Komentarz

Zadaniem zdających było uporządkowanie chronologiczne wymienionych w poleceniu stylów i kierunków muzyki dwudziestowiecznej. Za podanie właściwej chronologii kierunków zdający otrzymywali 1 punkt. Najczęściej powtarzającym się błędem było

wskazywanie neoklasycyzmu na pierwszym lub ostatnim miejscu. Może to wynikać z faktu, iż nurt ten wykazuje się najdłuższą żywotnością w muzyce.

Zadanie 5. (1 pkt)

Franciszek Schubert wielokrotnie wykorzystywał swoje pieśni jako materiał motywiczny do kompozycji instrumentalnych. Połącz tytuł utworu instrumentalnego z pieśnią, wpisując właściwą literę w poniżej zamieszczonej tabelce.

- | | |
|-------------------------------|-------------------------------|
| 1. Kwartet smyczkowy d-moll | A. Pstrąg |
| 2. Kwintet fortepianowy A-dur | B. Małgorzata przy kołowrotku |
| | C. Śmierć i dziewczyna |

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

Sprawdzane umiejętności

Zadanie sprawdza znajomość twórczości Franciszka Schuberta.

Rozwiązywalność zadania

64%

Poprawne odpowiedzi zdających

- C (*Śmierć i dziewczyna*)
- A (*Pstrąg*)

Błędne odpowiedzi

Kwartet smyczkowy d-moll – *Małgorzata przy kołowrotku*

Komentarz

Za właściwe przyporządkowanie utworów zdający otrzymywali 1 punkt. Niektórzy maturzyści mieli problemy z przyporządkowaniem obu utworów.

Zadanie 6. (1 pkt)

Oceń, czy podane twierdzenie dotyczące muzyki starożytnej Grecji jest prawdziwe. W tym celu wpisz do tabelki literę „P” (prawda) lub „F” (fałsz).

<i>W starożytnej Grecji wykształciła się teoria ethosu, zakładająca określony wpływ rytmów, skal, tetrachordów, a nawet instrumentów na duszę słuchaczy.</i>	
--	--

Sprawdzane umiejętności

Zadanie sprawdza wiedzę na temat starożytnej teorii etosu.

Rozwiązywalność zadania

90%

Poprawna odpowiedź zdających

prawda

Błędne odpowiedzi

fałsz

Komentarz

Prawie wszyscy zdający rozwiązyali poprawnie zadanie dotyczące starogreckiej teorii etosu.

Zadanie 7. (1 pkt)

Uzupełnij definicję, wpisując nazwę techniki kompozytorskiej powstałej w drugiej połowie XX wieku.

Technika zaczerpnięta ze sztuk pięknych, polegająca na łączeniu w utworze muzycznym różnych materiałów, zjawisk i elementów, najczęściej niespójnych estetycznie, wtapianiu ich w nową sytuację artystyczną to

Sprawdzane umiejętności

Zadanie sprawdza znajomość XX-wiecznych technik kompozytorskich.

Rozwiązywalność zadania

47%

Poprawna odpowiedź zdających

collage

Błędne odpowiedzi

- *aleatoryzm*
- *sonorystyka*

Komentarz

Za prawidłowe uzupełnienie definicji maturzyści otrzymywali 1 punkt. Ponad połowa zdających miała problemy z rozwiązaniem zadania; nie rozumie pojęcia *collage* i podawała nazwy innych awangardowych technik XX wieku.

Zadanie 8. (2 pkt)

A. Wskaż literackie źródło tematyki wszystkich wymienionych poniżej utworów.

1. *Mojżesz i Aron*
2. *Canticum canticorum (Pieśni nad pieśniami)*
3. *Nabucco (Nabuchodonozor)*
4. *Eliasz*
5. *Izrael w Egipcie*

literackie źródło tematyki:

B. Do podanych nazwisk kompozytorów przyporządkuj wymienione w punkcie A tytuły kompozycji. W tym celu do liter w tabeli dopisz właściwe liczby.

- a) G.P. da Palestrina
- b) G.F. Haendel
- c) G. Verdi
- d) A. Schönberg

a)	b)	c)	d)
-----------	-----------	-----------	-----------

<p>Sprawdzane umiejętności Zadanie sprawdza umiejętność rozpoznawania biblijnych źródeł inspiracji dla kompozycji z różnych epok w historii muzyki oraz znajomość twórczości kompozytorów.</p>
<p>Rozwiązywalność zadania 72%</p>
<p>Poprawne odpowiedzi zdających A. – <i>Stary Testament</i> – <i>Biblia</i> B. a) 2, b) 5, c) 3, d) 1</p>
<p>Błędne odpowiedzi a) 4, b) 2, c) 4, d) 4 i 2</p>
<p>Komentarz Za prawidłowo rozwiązana każdą część zadania zdający otrzymywali 1 punkt. Zdecydowanie łatwiejsze dla maturzystów było wskazanie literackiego źródła wymienionych kompozycji niż przyporządkowanie ich twórcom.</p>

Zadanie 9. (1 pkt)

Podkreśl nazwiska kompozytorów z kręgu renesansowych szkół franko-flamandzkich.

G. de Machaut, F. Landini, J. des Prés, G. da Palestrina, O. di Lasso, C. Monteverdi

<p>Sprawdzane umiejętności Zadanie sprawdza znajomość twórców z kręgu szkół franko-flamandzkich.</p>
<p>Rozwiązywalność zadania 53%</p>
<p>Poprawne odpowiedzi zdających <i>J. des Prés, O. di Lasso</i></p>
<p>Błędne odpowiedzi – <i>Palestrina, O. di Lasso</i> – <i>Machaut, des Prés, Lasso</i> – <i>des Prés, Palestrina, Lasso</i></p>
<p>Komentarz Za prawidłowe wskazanie nazwisk kompozytorów franko-flamandzkich zdający otrzymywali 1 punkt. Zadanie okazało się dość trudne. Maturzyści mają niepełną wiedzę na temat przynależności kompozytorów do renesansowych szkół franko-flamandzkich.</p>

Zadanie 10. (2 pkt)

Zapoznaj się z afiszem koncertu kompozytorskiego i wykonaj polecenia.

A. Wskaż imię i nazwisko kompozytora, który jest autorem prezentowanych dzieł oraz ich współwykonawcą na tym koncercie.

imię i nazwisko kompozytora:

B. Zakreśl rok, w którym odbył się ten koncert.

1905 1910 1920 1940

Podstawą zadania jest afisz z Koncertu kompozytorskiego Karola Szymanowskiego z 1920 roku (data nie była ujawniona).

<p>Sprawdzane umiejętności Zadanie sprawdza znajomość biografii Karola Szymanowskiego i umiejętność wyszukiwania oraz uogólniania informacji z materiału źródłowego.</p>
<p>Rozwiązywalność zadania 67%</p>
<p>Poprawne odpowiedzi zdających A. <i>Karol Szymanowski</i> B. <i>1920</i></p>
<p>Błędne odpowiedzi A. – <i>Wieniawski</i> – <i>Karłowicz</i> – <i>Chopin</i> B. <i>1910</i></p>
<p>Komentarz Za prawidłowo rozwiązaną każdą część zadania zdający otrzymywali 1 punkt. Znaczna grupa maturzystów wykazała się umiejętnością analizy materiału źródłowego z wykorzystaniem posiadanej wiedzy o Szymanowskim, ale byli i tacy, którzy nie potrafili odczytać informacji z afisza. Niekiedy bezmyślnie podawali nazwiska Chopina czy Wieniawskiego.</p>

Zadanie 11. (2 pkt)

Ekspozycja to pojęcie funkcjonujące w teorii muzyki w wielu znaczeniach. Jako współczynnik dzieła muzycznego termin *ekspozycja* wprowadzany jest w dwóch popularnych formach muzycznych.

A. Wyjaśnij znaczenie terminu *ekspozycja*.

B. Podaj dwie formy, w których ekspozycja jest współczynnikiem dzieła muzycznego.

<p>Sprawdzane umiejętności Zadanie sprawdza znajomość terminów z zakresu historii muzyki.</p>
<p>Rozwiązywalność zadania 50%</p>
<p>Poprawne odpowiedzi zdających A. <i>Ekspozycja to współczynnik dzieła muzycznego, gdzie prezentowany jest zasadniczy materiał motywiczno-tematyczny, stanowiący podstawę rozwoju formy muzycznej.</i> B. – <i>forma sonatowa, fuga</i> – <i>allegro sonatowe, fuga</i></p>
<p>Błędne odpowiedzi A. <i>Ekspozycja to wprowadzenie tematu muzycznego w utworze występujące, np. w cyklu sonatowym.</i> B. – <i>symfonia, I część koncertu</i> – <i>sonata, koncert</i> – <i>sonata, symfonia</i> – <i>cykl sonatowy, koncert</i></p>
<p>Komentarz Zdający nieprecyzyjnie wyjaśniali znaczenie terminu ekspozycja, które wg polecenia powinno odnosić się do dwóch form muzycznych, gdyż od zdających na poziomie rozszerzonym wymaga się umiejętności dokonywania syntezy. Zdający najczęściej jednak utożsamiali termin ekspozycja z jedną formą. Często definiowano ekspozycję, odnosząc ją jedynie do formy sonatowej. Następnie wymieniano takie utwory, jak: <i>sonata, symfonia i koncert</i>, nie zwracając uwagi na fakt, że ekspozycja jest w nich współczynnikiem tej samej formy – formy sonatowej, będącej pierwszą częścią sonaty, symfonii czy koncertu. Niektórzy zdający nie odnosili terminu ekspozycja do formy fugi.</p>

Zadanie 12. (1 pkt)

Na poniższej ilustracji zaprezentowany jest typowy dla jednej z epok skład orkiestry. Podaj nazwę tej epoki.

Podstawą zadania jest ilustracja przedstawiająca orkiestrę klasyczną J. Haydna.

<p>Sprawdzane umiejętności Zadanie sprawdza umiejętność określenia epoki, dla której charakterystyczny był prezentowany na ilustracji skład orkiestry.</p>
<p>Rozwiązywalność zadania 70%</p>
<p>Poprawna odpowiedź zdających <i>klasycyzm</i></p>
<p>Błędne odpowiedzi <i>barok</i></p>
<p>Komentarz Zdający na podstawie analizy ilustracji zespołu orkiestrowego powinien podać właściwą epokę. Zadanie nie sprawiło maturzystom większych trudności.</p>

Zadanie 13. (1 pkt)

Zapoznaj się z treścią niżej zamieszczonego fragmentu listu Mieczysława Karłowicza. Podaj nazwę gatunku muzycznego, do którego należy wspomniana w tekście kompozycja.

Przed laty, jak mi się zdaje około roku 1892-93, miałem sposobność widzieć w Krakowie, wkrótce potem i w Warszawie, obraz Pańskiego pędzla: „Anna Oświecimówna”. Utkwił mi on w pamięci, jako jeden z najpiękniejszych obrazów, noszących na sobie podpis polskiego malarza. Słów powyższych raczy Pan nie brać jako komplement, lecz jako wyraz szczerzego przekonania. Legenda o miłości Stanisława i Anny Oświecimów pobudziła mnie do napisania [kompozycji] pod tym tytułem; a stało się to w znacznym stopniu za sprawą wspomnień, jakie zachowałem o dziele Pańskim.

Podstawą zadania jest fragment listu kompozytora zamieszczony w publikacji A. Wightmana Karłowicz. *Młoda Polska i muzyczny fin de siècle.*

<p>Sprawdzane umiejętności Zadanie sprawdza umiejętność korzystania z pisanych źródeł informacji i wskazania gatunku muzycznego na podstawie tekstu źródłowego.</p>
<p>Rozwiązywalność zadania 68%</p>
<p>Poprawna odpowiedź zdających <i>poemat symfoniczny</i></p>
<p>Błędne odpowiedzi <i>opera</i></p>
<p>Komentarz Niektórzy zdający mieli problem z rozwiązaniem zadania i nie potrafili wskazać nazwy gatunku muzycznego kompozycji wspomnianej w liście Karłowicza.</p>

Zadanie 14. (2 pkt)

Zapoznaj się z zamieszczonym poniżej tekstem, a następnie wykonaj polecenia.

Wykonawca powinien skrupulatnie przestrzegać różnicy między „dźwiękiem śpiewanym” i „dźwiękiem mówionym”. Dźwięk śpiewany zachowuje niezmiennie swą wysokość, natomiast dźwięk mówiony, z *diminuendami* i *crescendami*, porzuca natychmiast początkową wysokość. Wykonawca musi jednak strzec się pilnie, by nie wpaść w pewien typ mówienia „śpiewanego”. Nie to jest celem; realistyczny, naturalny sposób mówienia, rzecz jasna, nie był tu zamierzony przez kompozytora. Wręcz przeciwnie, różnica między normalną mową i tą, która funkcjonuje w ramach formy muzycznej, musi być bardzo wyraźna, ale nie powinna też przywoływać na myśl śpiewu.

A. Podaj nazwę techniki wokalne.

B. Podaj imię i nazwisko twórcy stosującego w swych utworach tę technikę wokalną oraz podaj tytuł dzieła, w którym znalazła ona zastosowanie.

imię i nazwisko:

tytuł dzieła:

Podstawą zadania jest fragment pracy *Wiedeńska szkoła muzyczna* L. Rognoniego.

Sprawdzane umiejętności

Zadanie sprawdza umiejętność korzystania z tekstu jako źródła informacji oraz znajomość techniki wokalne charakterystycznej dla języka muzycznego A.Schönberga.

Rozwiązywalność zadania

50%

Poprawne odpowiedzi zdających

A.

– *Sprechgesang*

– *Sprechstimme*

B.

– *Schönberg, Pierrot lunaire* lub *Księżycowy Pierrot*

– *A. Schönberg, Mojżesz i Aaron*

Błędne odpowiedzi

A.

recytatyw

B.

Penderecki, Pasja

Komentarz

Za właściwe rozwiązanie każdej z części zadania egzaminatorzy przyznawali 1 punkt. Maturzyści mieli problemy z rozwiązaniem zadania. Duża grupa zdających nie potrafiła określić techniki wokalne na podstawie opisu lub/i nie zna kompozycji, w których *Sprechgesang* ma zastosowanie.

CZEŚĆ II ANALIZA PRZYKŁADÓW MUZYCZNYCH

Zadanie 15. (3 pkt) 🗣️

Na podstawie zapisu nutowego i nagrania przykładu nr 1 oraz po zapoznaniu się z tekstem wykonaj polecenia.

Ego sum pastor bonus, (alleluja)
et cognosco oves meas, (alleluja)
et cognoscunt me meae, (alleluja)
pono animam meam pro ovibus meis. (alleluja)

- Wyjaśnij sposób kształtowania formy muzycznej tego utworu w kontekście budowy jego tekstu oraz podaj nazwę zastosowanej tu techniki kompozytorskiej.
- Podaj nazwę formy muzycznej wysłuchanego utworu.
- Podaj nazwę wykształconego w okresie renesansu gatunku instrumentalnego, w którym stosowano podobną technikę polifoniczną.

Sprawdzane umiejętności

Zadanie sprawdza umiejętność określenia na podstawie analizy wzrokowej i słuchowej wpływu struktury tekstu na formę muzyczną, rozpoznania techniki przeimitowanej i formy motetu przeimitowanego oraz gatunków instrumentalnych renesansu.

Rozwiązywalność zadania

57%

Poprawne odpowiedzi zdających

A.
Kształtowanie formy utworu polega na imitacyjnym rozpoczynaniu kolejnych odcinków kompozycji, które odpowiadają poszczególnym wersom tekstu słownego. Jest to technika przeimitowana.

B.

- *motet przeimitowany*
- *motet*

C.

- *ricercar*
- *tiento*

Błędne odpowiedzi

A.

Sposób kształtowania:

- *zastosowanie techniki imitacyjnej*
- *zastosowanie techniki kanonicznej*
- *zastosowanie techniki fugowanej*

B.

- *kanon*
- *fuga*
- *forma przekomponowana*
- *psalm*

- C.
– fuga
– motet

Komentarz

Zdający mogli otrzymać po jednym punkcie za każdą część zadania. Maturzyści niezupełnie poradzieli sobie z zadaniem, które wymagało uważnego słuchania. W części A należało uwzględnić dwa elementy. Jeśli zdający opisali, na czym polega technika zastosowana w słuchanym przykładzie, ale nie podali jej nazwy, nie otrzymywali punktu. I odwrotnie, gdy wskazali nazwę techniki i nie wyjaśnili, na czym polega, odpowiedź uznawano za niepełną. Niektórzy maturzyści nie odnosili się do polecenia w zadaniu, pomijając w wyjaśnianiu tekst słowny, kluczowy dla właściwego rozpoznania techniki.

Na ogół część B rozwiązywano poprawnie, zwłaszcza, gdy poprzednia część wymagającą analizy była właściwa. Niektórzy jednak, mimo braku umiejętności rozpoznania techniki, wskazywali właściwą formę, wykorzystując wiedzę o muzyce renesansu i twórczości Wacława z Szamotuł. Błędy w części C zadania wynikały najczęściej z nieuważnego czytania polecenia oraz z braku wiedzy.

Zadanie 16. (3 pkt) 🎧

Na podstawie zapisu nutowego i nagrania przykładu nr 2 wykonaj polecenia.

- A. Uzasadnij, że prezentowana część utworu J. S. Bacha jest utrzymana w formie fugi.
B. Wymień dwa inne gatunki wokально-instrumentalne z twórczości J.S. Bacha, w których występują odcinki z zastosowaniem techniki fugi.

Sprawdzane umiejętności

Zadanie sprawdza umiejętność analizy słuchowo-wzrokowej formy fugi i znajomość twórczości J. S. Bacha.

Rozwiązywalność zadania

73%

Poprawne odpowiedzi zdających

A.

Podstawą kształtowania wysłuchanego utworu jest temat imitowany w kolejnych głosach wokalnych i instrumentalnych w odpowiednim stosunku tonalnym. Występują środki typowe dla fugi (kontrapunkt, stretto, augmentacja tematu).

B.

Zdający wymieniali dwa spośród: oratoria, pasje, kantaty, magnificat, motety.

Błędne odpowiedzi

A.

Temat imitowany jest kolejno w różnych głosach.

B.

msza

Komentarz

Na ogół maturzyści dobrze poradzi sobie z zadaniem, które wymagało uważnego słuchania i śledzenia partytury. Za prawidłowo rozwiązaną każdą część zadania zdający otrzymywali 1 punkt. W części A odpowiedzi niekiedy były zbyt ogólne, niepozwalające na odróżnienie fugi od innych form polifonicznych imitacyjnych, np. takich jak kanon. W części B źródłem błędnej odpowiedzi było mało uważne przeczytanie polecenia, zgodnie z którym należało wskazać dwa inne niż w przykładzie muzycznym gatunki wokalne-instrumentalne w twórczości J. S. Bacha, zatem nie mszę.

Zadanie 17. (2 pkt) 🗨

Niemiecki muzykolog Alfred Einstein napisał o *Symfonii C-dur KV 551 Jowiszowej* W.A. Mozarta:

Styl „galant” i „uczony” stopione w jedność: ponadczasowy, jedyny moment w dziejach muzyki.

Na podstawie fragmentu zapisu nutowego i nagrania przykładu nr 3 (fragment finału *Symfonii Jowiszowej*) podaj dwa argumenty potwierdzające pogląd Einsteina o syntezie różnych stylów muzycznych w ostatniej symfonii W.A. Mozarta.

Sprawdzane umiejętności

Zadanie sprawdza umiejętność analizy wzrokowo-słuchowej formy symfonii i wskazania podobieństw i różnic stylów historycznych oraz odczytania informacji zawartych w tekście źródłowym.

Rozwiązywalność zadania

36%

Poprawne odpowiedzi zdających

- wykorzystanie w jednym utworze odcinków o fakturze homofonicznej i polifonicznej
- stosowanie dwóch technik: przetworzeniowej, charakterystycznej dla formy sonatowej w klasycyzmie i imitacyjnej (fugato), charakterystycznej dla epok wcześniejszych
- połączenie żywiołowości agogicznej, finezji brzmienia z kontrastującym wyrazowo poważnym, skomplikowanym stylem „uczonym” (reprezentowanym przez fugato)
- stosowanie techniki przetworzeniowej i imitacyjnej

Błędne odpowiedzi

- lekka, zwiewna instrumentacja przy jednoczesnym wykorzystaniu instrumentów wcześniej nie eksponowanych
- obsada wykonawcza charakterystyczna dla klasycyzmu
- styl galant charakteryzuje się lekkością, prostotą i bogatą ornamentyką
- styl uczony pasuje do opisu tego utworu, gdyż jego budowa jest klasyczna

Komentarz

Zdający otrzymywali 1 punkt za wskazanie jednego argumentu, potwierdzającego istnienie syntezy stylów w utworze Mozarta. Maturzyści mogli uzyskać 2 punkty za dwa argumenty. Zadanie wymagało od zdających uważnego słuchania i odczytywania partytury symfonicznej, a w szczególności umiejętności odnajdywania w utworze cech odmiennych stylów muzycznych. Następnie na tej podstawie należało wyjaśnić, na czym polega zauważona przez Einsteina synteza stylów w ostatniej symfonii Mozarta. Dla tegorocznych maturzystów zadanie okazało się trudne. Przyczyny tego mogą być różnorodne. U sporej

grupy zdających zauważono dużą nieporadność językową w formułowaniu argumentów. Często odnosiło się wrażenie, że maturzyści wiedzieli, o czym chcą pisać, ale nie potrafili ująć myśli w słowa. Liczni zdający mieli problem z rozumieniem pojęcia styl „uczony”, trochę lepiej rozpoznawano cechy stylu „galant”. W wielu pracach egzaminatorzy zauważyli brak umiejętności wykazywania połączeń stylów. W poprawnych odpowiedziach najczęściej zdający wskazywali na łączenie faktury polifonicznej i homofonicznej. Znalezienie drugiego argumentu stanowiło już duży problem. Niektórzy zdający, nieuważnie czytający polecenie, zasugerowani pozostawionym wolnym miejscem na odpowiedź podawali w punkcie 1. cechę dotyczącą tylko stylu „uczonego” oraz w punkcie 2. cechę dotyczącą stylu „galant”. Mimo takiego zapisu, jeśli cechy te stanowiły o syntezie egzaminatorzy przyznawali punkt.

Zadanie 18. (2 pkt) 🗣️

W Prologu z Muzyki żałobnej Witold Lutosławski zastosował charakterystyczne sposoby organizacji materiału dźwiękowego i architektoniki formy muzycznej.

Na podstawie nagrania i fragmentu zapisu nutowego przykładu nr 4 wskaż dwa z tych sposobów wykorzystane przez Witolda Lutosławskiego w analizowanej części dzieła.

Sprawdzane umiejętności

Zadanie sprawdza umiejętność przeprowadzenia analizy słuchowo-wzrokowej i rozpoznania sposobów organizacji materiału dźwiękowego w utworze Witolda Lutosławskiego.

Rozwiązywalność zadania

52%

Poprawne odpowiedzi zdających

- *konsekwentne stosowanie techniki kanonicznej*
- *stosowanie środków techniki imitacyjnej np. inwersji*
- *charakterystyczna harmonika wynikająca z zastosowania wybranych klas interwałowych*
- *wykorzystanie serii dwunastotonowej dla kształtowania melodyki i harmoniki utworu*
- *ograniczenie interwaliki do trytonów i sekund małych*
- *wykorzystanie techniki izorytmicznej*
- *stosowanie polimetrii sukcesywnej*

Błędne odpowiedzi

- *zastosowanie techniki fugowanej*
- *forma łańcuchowa*
- *użycie różnych instrumentów*

Komentarz

Za każdy właściwy wskazany sposób organizacji utworu zdający otrzymywali 1 punkt (maksymalnie 2 punkty). Duża grupa maturzystów nie poradziła sobie z zadaniem, które wymagało uważnego słuchania, odczytania z partytury tekstu muzycznego oraz użycia do opisu odpowiedniej terminologii. Część piszących pozostawiła to zadanie bez odpowiedzi.

CZEŚĆ III

ZADANIE ROZSZERZONEJ ODPOWIEDZI

Zadanie 19. (20 pkt)

Napisz wypracowanie na jeden z niżej podanych tematów.

Temat nr 1

Scharakteryzuj fugę w twórczości instrumentalnej i wokально-instrumentalnej J. S. Bacha.

W opracowaniu tematu wykorzystaj materiał z poprzednich części arkusza.

Temat nr 2

Przedstaw znaczenie technik polifonicznych w rozwoju muzyki na podstawie wybranych przykładów z różnych epok.

W opracowaniu tematu wykorzystaj wnioski z analizy przykładów.

Sprawdzane umiejętności

Oba tematy zadania 19. sprawdzają umiejętność tworzenia tekstu własnego, czyli napisania dłuższej, logicznej, spójnej wypowiedzi, poprawnej również pod względem językowym. Opracowanie każdego z tematów pozwoliło maturzystom wykazać się m.in. następującymi umiejętnościami przedmiotowymi:

- ❖ pisania tekstu na zadany temat
- ❖ właściwego doboru informacji i dokonania selekcji informacji
- ❖ logicznego myślenia
- ❖ syntetyzowania i wyciągania wniosków oraz ich formułowania
- ❖ wyrażania własnego stanowiska
- ❖ właściwego dobierania i wartościowania argumentów uzasadniających stanowisko własne i/lub cudze.

Tworzenie tekstu własnego pozwala maturzystom wykazać się również kompetencjami językowymi, a więc umiejętnościami budowania komunikatywnego przekazywania myśli i posługiwania się poprawnym językiem. Od maturzysty oczekuje się:

- ❖ wypowiedzi spójnej, logicznie uporządkowanej
- ❖ pracy poprawnej pod względem kompozycyjnym
- ❖ pracy poprawnej pod względem językowym i stylistycznym

Rozwiązywalność zadania

57%

Poprawne odpowiedzi zdających

Temat nr 1

Maturzyści, którzy otrzymali za wypracowanie maksymalną liczbę punktów wykazali się bardzo dobrą znajomością faktografii, sprawnością w analizie dzieł i zjawisk, trafnością doboru przykładów i argumentów świadczącą o szczegółowej znajomości tematu i dojrzałą umiejętnością selekcji materiału, a także właściwe posługiwali się terminami i pojęciami muzycznymi. Po sformułowaniu tezy dotyczącej obecności fugi w twórczości J. S. Bacha maturzyści przedstawiając temat:

- wskazali na obecność formy i techniki fugi w twórczości instrumentalnej i wokально-instrumentalnej (w utworach samodzielnych, zbiorach, częściach instrumentalnych utworów cyklicznych, częściach utworów wokально-instrumentalnych)

- zwrócili uwagę na cechy fug Bachowskich
 - rodzaje – ilość głosów, tematów
 - ukształtowania formalne fug
 - środki techniki kontrapunktycznej (np. stretto, inwersja, augmentacja, kontrapunkt stały)
 - nowatorstwo harmoniczne (odpowiedź tonalna, wykorzystanie systemu równomiernie temperowanego dla tworzenia fug we wszystkich 24 tonacjach)
- wykazali się znajomością dzieł J. S. Bacha z zastosowaniem formy i techniki fugi
- zwrócili uwagę na funkcje fugi Bachowskiej (dydaktyczną, teoretyczną, użytkową, jako symbol treści pozamuzycznych, estetyczną)
- zwrócili uwagę na znaczenie i kontekst fugi J. S. Bacha w dziejach muzyki
- umiejętnie odwoływali się do analiz z II części arkusza
- sformułowali trafne wnioski.

Prace ocenione na maksymalną liczbę punktów mają czytelną strukturę i wyróżniają się jednorodnym i adekwatnym do tematu stylem oraz poprawnym językiem.

Temat nr 2

Maturzyści, którzy otrzymali za wypracowanie maksymalną liczbę punktów wykazali się bardzo dobrą znajomością faktografii, sprawnością w analizie dzieł i zjawisk, trafnością doboru przykładów i argumentów świadczącą o szczegółowej znajomości tematu i dojrzałą umiejętnością selekcji materiału, a także właściwie posługiwali się terminami i pojęciami muzycznymi. Po sformułowaniu tezy dotyczącej roli technik polifonicznych w dziejach muzyki maturzyści przedstawiając temat:

- wskazywali i omawiali podstawowe techniki polifoniczne: cantus firmus oraz imitacji oraz licznych odmian (np. organalna, izorytmia, przeimitowana, polichóralna, kanoniczna, fugi, ostinatowa)
- wykazywali się znajomością ważnych w historii muzyki form i gatunków opartych o techniki polifoniczne (np. organum, różne gatunki motetu i mszy wielogłosowej, kanony wokalne i instrumentalne, fugi)
- omawiali znaczenie wybranych utworów polifonicznych ważnych w historii muzyki (wybór indywidualny zdających: od utworów z kręgu szkoły Notre Dame po czasy współczesne)
- omawiali ogólne znaczenie technik polifonicznych dla rozwoju muzyki (np. wpływ polifonii na rozwój systemu dźwiękowego, rytmicznego i notacji muzycznej, powiązania technik polifonicznych ze słowem czy liczbą, polifonia jako pole poszukiwań twórczych i pole dociekań teoretyków, kontrapunkt jako ważny element edukacji muzycznej itp.)
- umiejętnie odwoływali się do analiz z II części arkusza
- sformułowali trafne wnioski.

Prace ocenione na maksymalną liczbę punktów mają czytelną strukturę i wyróżniają się również walorami stylistycznymi i językowymi.

Uwagi o realizacji tematu w wypracowaniach nisko ocenionych

Temat nr 1

Maturzyści:

- rzadko wskazywali obecność fugi jako części cyklicznych utworów instrumentalnych (np. partit skrzypcowych)
- nie wykazali się wiedzą i znajomością terminologii dotyczącej cech fugi i jej współczynników
- nie wykazali się dobrą znajomością konkretnych dzieł J.S. Bacha (poza utworami z poprzednich części arkusza przywoływano najczęściej jedynie Das Wohltemperierte Klavier)
- wykorzystanie stroju równomiernie temperowanego do tworzenia fug w 24 tonacjach rzadko łączyli z nowatorstwem harmonicznym J. S. Bacha
- rzadko podejmowali problem znaczenia fugi w twórczości J. S. Bacha.
- nie podejmowali zagadnienia funkcji użytkowej, estetycznej oraz symboliki i treści pozamuzycznych fug J. S. Bacha

Temat nr 2

Maturzyści:

- rzadko podejmowali zagadnienie znaczenia technik polifonicznych dla rozwoju muzyki, ograniczając się do wskazywania jedynie przemian form i gatunków polifonicznych
- wykazywali się słabą znajomością dzieł kompozytorów (brak konkretnych tytułów)
- pisali prace mało konkretne, charakteryzujące się bardzo dużym stopniem ogólności
- pisali prace sprowadzające się do wymieniania utworów (nie zawsze polifonicznych) z różnych epok z porządku chronologicznym
- przedstawiali polifonię jako każdy rodzaj wielogłosowości
- rzadko omawiali technikę ostinatową, polichóralną, izorytmiczną
- nie dostrzegali wpływu polifonii na rozwój systemu dźwiękowego, rytmicznego oraz systemu notacji muzycznej
- nie przedstawiali polifonii jako pola poszukiwań twórczych i pola dociekań teoretyków

Komentarz

Zadanie rozszerzonej odpowiedzi wymagało od maturzystów zaprezentowania wiedzy na temat charakterystyki fugi w twórczości J. S. Bacha oraz znaczenia technik polifonicznych w dziejach muzyki. Zadanie zbudowane zostało na podstawie III obszaru standardów wymagań egzaminacyjnych z historii muzyki dla poziomu rozszerzonego i sprawdzało umiejętność całościowego wyjaśnienia problematyki dotyczącej polifonii. Rozwiązywalność tego zadania sugeruje, że maturzyści nie opanowali wszystkich sprawdzanych tym zadaniem umiejętności i mieli problemy z tworzeniem przejrzystej i logicznej wypowiedzi, która powinna uwzględniać sformułowane przez zdających własne wnioski i oceny. Egzaminatorzy zauważyli, że dla znacznej grupy tegorocznych maturzystów trudność stanowiło postawienie tezy, dokonanie syntezy oraz napisanie wniosków końcowych w sposób jasny i przekonujący. Oba tematy wymagały rzetelnej wiedzy i umiejętności posługiwania się właściwą terminologią muzyczną. Niepokoi fakt, iż niektórzy abiturienti piszący egzamin maturalny z historii muzyki na poziomie rozszerzonym, wybierając temat dotyczący technik polifonicznych, nie rozumieją podstawowego terminu jakim jest POLIFONIA.

Maturzyści, braki w znajomości zagadnień, pokrywali szeregiem stwierdzeń ogólnych oraz powtarzaniem fragmentów analizy z części źródłowej arkusza. Najprawdopodobniej piszący nie dysponując zbyt głęboką wiedzą, powtarzali to, co wcześniej napisali w związku z *Kunst der Fuge* i *Credo* z *Mszy h-moll*. W niektórych

pracach na temat pierwszy znaczną część wypracowania zajmowała analiza fug z *Das Wohltemperierte Klavier*, przerabianych prawdopodobnie na zajęciach z form muzycznych.

Zdarzały się jednak prace poprawne merytorycznie, ciekawe, z wnioskami końcowymi zdającego i podsumowaniem oraz napisane poprawną polszczyzną. Przytaczamy pracę z arkusza egzaminacyjnego, w której maturzysta realizujący temat pierwszy przedstawia fugę w twórczości J. S. Bacha. (*Załącznik 3.*) Zdający w swoim wypracowaniu bardzo dobrze wykorzystał materiał z poprzednich części arkusza oraz znakomicie rozwinął temat wykazując się dużą wiedzą, zwłaszcza na temat twórczości organowej J. S. Bacha. Tak wnikliwe przedstawienie tematu, w którym zastosowano odpowiednią terminologię, rozważania poparto właściwymi przykładami, wykazano się znajomością literatury, mimo pewnych usterek kompozycyjnych zostało ocenione na maksymalną liczbę punktów.

Temat drugi wymagał umiejętności dokonania wyboru i omówienia technik polifonicznych oraz podania przykładów ich zastosowania z różnych epok. Na ogół jednak piszący przedstawiali rozwój form (a nie technik!) muzyki wielogłosowej od średniowiecza, poprzez renesans, barok, klasycyzm, XIX i XX wiek, ograniczając się do wymienienia kilku tytułów dzieł muzycznych. Rzadko wskazywano utwory spoza części źródłowej. Świadczy to o słabej znajomości literatury muzycznej znacznej grupy zdających oraz ich małej samodzielności.

W przykładowej pracy na drugi temat (*Załącznik 4.*), dotyczącej znaczenia technik polifonicznych w rozwoju muzyki, zdający wykazał się wprawdzie dużą wiedzą o dziejach polifonii, ale uwagę poświęcił głównie formom muzyki polifonicznej, a nie technikom (np. mylnie pisze o formie organum zamiast o technice; omawiając renesansowy motet w ogóle nie wymienia charakterystycznej dla tego okresu techniki *cantus firmus* czy techniki przeimitowanej). Temat wypracowania nie został tu zatem dokładnie odczytany, dlatego warto zwrócić uwagę na potrzebę rozróżniania pojęć techniki i formy, zwłaszcza, że podobne ujęcie obserwowano w pracach wielu innych maturzystów, w których skupiono się na przedstawianiu przykładów dzieł różnych gatunków, pomijając aspekt znaczenia i funkcji technik kompozytorskich. W zakresie kompozycji pracy zdający w omawianym wypracowaniu nie sformułował tezy na temat znaczenia technik polifonicznych i nie podkreślił różnych aspektów funkcji polifonii, skupiając się bardziej na wyliczaniu kolejnych przykładów.

Podobne usterki, jak te w przytoczonej pracy (*Załącznik 4.*), zaobserwowano w wypracowaniach wielu innych maturzystów. W pracy przekrojowej ogromnie ważne jest zaplanowanie i wybór odpowiednich przykładów. Maturzyści niejednokrotnie poprzestawali na wnikliwym opisie (lecz bez funkcji, znaczenia) techniki organalnej, przedstawieniu gatunku motetu, ale im dalej „wędrowali przez epoki”, tym ogólniejsze były opisy przykładów. Egzaminatorzy dostrzegali pośpiech w wyliczaniu kolejnych przykładów, a pomijanie znaczenia polifonii.

Niestety, wypracowania, podobnie jak w latach poprzednich, rzadko cechowała przemyślana kompozycja. Większość maturzystów nie korzystała z brudnopisu i nie sporządzała planu. Niepokoi niekomunikatywność językowa maturzystów, potoczny język, ubogie słownictwo oraz nieumiejętność jasnego formułowania myśli.

PODSUMOWANIE

Wyniki egzaminu maturalnego z historii muzyki pozwalają ocenić, jak maturzyści, którzy przystąpili do egzaminu w maju 2008 roku, opanowali wiadomości i umiejętności zawarte w standardach wymagań egzaminacyjnych z historii muzyki. Egzamin pozwolił zróżnicować populację, a analiza wyników może zostać wykorzystana przez uczelnie wyższe dla oszacowania mocnych i słabych stron studentów pierwszego roku. Tegoroczni maturzyści za rozwiązanie zadań z arkusza na poziomie podstawowym uzyskali średnio 60%, a za rozwiązanie zadań z arkusza rozszerzonego – 58%. Wyniki są niższe w porównaniu z ubiegłorocznymi.

Maturzyści na ogół potrafili korzystać z różnorodnych źródeł informacji i dość dobrze poradzili sobie z zadaniami źródłowymi, zarówno na poziomie podstawowym, jak i rozszerzonym. Wciąż jednak jest grupa maturzystów, która nie potrafi posługiwać się partyturami i słabo orientuje się w podstawowych dziełach literatury muzycznej. Niektórzy zdający nie potrafią precyzyjnie posługiwać się terminologią muzyczną i ująć w odpowiednie słowa spostrzeżenia analityczne, które wynikają z analiz dokonywanych na podstawie materiału nutowego lub słuchowego. Problem stanowi uogólnianie informacji, wnioskowanie, wyjaśnianie problemu. Maturzyści często nie potrafią połączyć wiedzy ogólnej o historii muzyki z informacjami ze źródeł.

Większość zdających podjęła próbę pisania wypracowania. Niektórzy z nich mieli jednak trudności ze sformułowaniem tezy, dokonaniem syntezy oraz ze sformułowaniem wniosków końcowych. Braki w znajomości zagadnień – podobnie jak w latach ubiegłych – pokrywali szeregiem stwierdzeń ogólnikowych oraz powtarzaniem odpowiedzi z części źródłowej arkusza. Warto jednak dodać, że zdarzały się również prace dojrzałe, przemyślane, z bogatym odwołaniem do literatury muzycznej.

Niestety nadal, zarówno na poziomie podstawowym, jak i na rozszerzonym dość niskie są kompetencje językowe zdających. Nieporadność językowa, brak precyzji, chaotyczność, zwroty z języka potocznego znacznie obniżają wartość wypowiedzi, zwłaszcza w wypracowaniach.

Zaskakująca jest grupa prac zarówno na poziomie podstawowym, jak i rozszerzonym zawierająca kardynalne błędy. W niektórych z nich zdający bezmyślnie, „na chybił trafił”, przepisywali pojęcia, nazwiska i tytuły podane w zadaniach na jednej stronie arkusza do innych zadań. Świadczyć to może o bezkrytycznym wyborze przedmiotu maturalnego przez niektórych abiturientów, którzy wybrali historię muzyki bez należytego przemyślenia i dojrzałej samooceny. Najprawdopodobniej pewna grupa nie miała tego przedmiotu w szkole i samodzielnie przygotowywała się do egzaminu. Nauczyciele uczący w szkołach ponadgimnazjalnych powinni pomóc wychowankom w wyborze właściwych przedmiotów maturalnych, a także w wyborze właściwego poziomu, na którym będą zdawać egzamin z wybranego przedmiotu.

Gdyby maturzyści pracowali z *Informatorem maturalnym od 2008 roku/historia muzyki* oraz arkuszami z poprzednich lat najprawdopodobniej lepiej opanowałyby umiejętności sprawdzane na egzaminie i mniej kłopotów sprawiałyby im zadania, które wymagały wykazania się tak wiedzą własną, jak i umiejętnością wnioskowania na podstawie źródeł i tworzenia tekstu własnego. Analiza tegorocznych prac egzaminacyjnych z historii muzyki wskazuje, że duża grupa maturzystów nie zapoznała się należycie z arkuszami maturalnymi z lat poprzednich i nie wykorzystwała, ucząc się do matury, arkuszy przygotowanych na egzamin próbny w marcu 2008 roku. Zachęcamy wobec tego do przeanalizowania tych materiałów.

Załącznik 1.

Zadanie 30.

W krótkiej wypowiedzi przedstaw rozwój symfonii w XIX wieku. Omów główne nurty. W omówieniu podaj po dwie cechy charakterystyczne i po dwa przykłady dzieł każdego ze wskazanych nurtów.

Oceniana jest również kompozycja Twojej wypowiedzi.

W XIX wieku symfonia była jednym z ulubionych gatunków wypowiedzi artystycznej romantycznych twórców. Kompozytorzy różnych narodowości w bardzo odmienny sposób traktowali gatunek symfonii. Zasadniczo w rozwoju symfonii w XIX wieku można wyróżnić dwa nurty: nawiązujący do symfonii klasycznej i nurt symfonii programowej. Większość symfonii romantycznych to utwory instrumentalne, niektóre dzieła reprezentują muzykę wokalnoinstrumentalną. Oddzielnym nurtem symfonii romantycznej jest twórczość Gustawa Mahlera, kompozytora końca XIX wieku.

Wielu kompozytorów epoki romantyzmu nawiązywało, poprzez czteroczęściową formę, budowę cykliczną z zastosowaniem w części I allegro sonatowego i czysto instrumentalny charakter dzieła należącego do muzyki absolutnej, do symfonii epoki klasycyzmu. Należeli do takich twórców Schubert, którego jednak VIII Symfonia zwana „Niedokończoną” nie posiada 4 części, Schumann, Franck, Czajkowski i wreszcie Brahms. Dzieła szczególnie nawiązujące do klasycyzmu i twórczości Beethovena to 4 symfonie J. Brahmsa. Wśród nich I Symfonia c-moll zwana X symfonią Beethovena ze względu na podobieństwo motywów i podobne do Beethovenowskiego traktowanie formy sonatowej.

Klasyczną budowę posiadają także symfonie F. Mendelssohna (III Szkocka, IV Włoska), posiadające jednak tytuły, służące podkreśleniu nastroju utworu. Na przykładzie VI Symfonii P. Czajkowskiego można zauważyć odmiennie następstwo części. Część wolna (adagio) występuje tu na końcu. Symfonię tę cechuje posepny, patetyczny charakter, na który szczególnie wpływa dość rozbudowana harmonika utworu.

Kolejnym nurtem symfonicznym jest nurt symfonii programowej zapoczątkowany przez VI Symfonię „Pastoralną” L. van Beethovena. Symfonie programowe mają określony program literacki, przeważnie świadczą o tym tytuły symfonii i poszczególnych części. Niekiedy zauważyć można w symfoniach fragment wiersza czy innego utworu literackiego na początku partytury. Pierwszą w pełni romantyczną symfonią programową jest Symfonia „fantastyczna” Hektora Berlioza. Tematyka utworu wkracza w świat nierealny, a w całej symfonii słychać idee fixe – melodię przedstawiającą postać ukochanej kompozytora. Dzieło ma charakter autobiograficzny. W jednej z części zastosował kompozytor sekwencję Dies irae (Sabat czarownic). Innym dziełem tego typu jest symfonia domowa R. Straussa. Tematyka dotyczy pewnej rodziny, której członków kompozytor przedstawia w poszczególnych częściach. Charakterystyczna jest dla niej b. duża obsada wykonawcza (ok. 100 wykonawców). Symfonie programowe pisał także F. Liszt np. Symfonia „Dantejska”.

Symfonie Mahlera należą do oddzielnego nurtu. Kompozytor w swoich symfoniach dokonał syntezy symfonii klasycyzujących i programowych. W jego utworach, jak np. VIII Symfonii „Tysiąca” zwanej symfonią miłości, składającej się z 2 części, znajdujemy tekst literacki. W I części jest to hymn Veni Creator, a w II części fragment „Fausta” Goethego. Symfonia ta jest wokalnoinstrumentalna, przeznaczona na b. duży skład orkiestry, dwa chóry i solistów. Innym dziełem jest np. II Symfonia „Zmartwychwstanie”, również wokalnoinstrumentalna. Taki typ symfonii zapoczątkował IX symfonią d-moll Beethoven, umieszczając w ostatniej części choralną „Ode do radości”. Głosy wokalne wykorzystywał w swoich symfoniach Liszt, a przede wszystkim Mahler. Można zatem stwierdzić iż symfonie wokalnoinstrumentalne tworzą osobny nurt.

W romantyzmie wyjątkowa była różnorodność symfonii. Nawet w obrębie jednego nurtu utwory bardzo się różnią. Ciekawym efektem było wówczas wprowadzenie elementów narodowych charakterystycznych dla epoki. Polegało na umieszczaniu w symfoniach elementów tańców narodowych. Czynił tak np. P. Czajkowski.

Załącznik 2.

Zadanie 30.

W krótkiej wypowiedzi przedstaw rozwój symfonii w XIX wieku. Omów główne nurty. W omówieniu podaj po dwie cechy charakterystyczne i po dwa przykłady dzieł każdego ze wskazanych nurtów.

Oceniana jest również kompozycja Twojej wypowiedzi.

Zastanawiając się nad rozwojem symfonii w XIX wieku należy ustalić przynależność niektórych kompozytorów. Często spotykamy się z pytaniem: „L. van Beethoven – klasyk czy romantyk”, gdyż to jego właśnie symfonie są prekursorami symfonii romantycznych. Zauważamy w nich ogromny przepływ emocji, tak charakterystyczny dla XIX wieku.

Za początki czysto romantycznej symfonii należy wziąć H. Berliozę Symfonię „fantastyczną”, w której kompozytor poszerza skład wykonawczy o harfy czy tuby. Można tutaj podkreślić, że symfonia ta zapoczątkowała nurt programowy – do każdej części jest dodany komentarz kompozytora, np. cz. I to „Marzenia i namiętności”. Obok tego w symfonii tej po raz pierwszy pojawia się myśl przewodnia – idee fixe charakteryzująca ukochaną. Przykładem symfonii programowej jest również „Symfonia Dantejska” F. Liszta (I Piekło, II Czyściec, III Raj).

Z drugiej strony w romantyzmie pojawiają się zwolennicy stylu klasycyzującego, którzy romantyczne treści chcą przekazać w klasycznych formach. Najwybitniejszym i najbardziej zagorzałym przedstawicielem tego nurtu jest Johannes Brahms i, np. jego IV Symfonia e-moll. Pod tym nurtem podpisywać się może Anton Bruckner, napisał on 9 symfonii, np. IX d-moll.

XIX wiek kojarzy się wielu osobom z powstaniem szkół narodowych. Ich przedstawiciele mieli na celu propagowanie i rozślawianie ojczyzny. Często więc w swoich utworach umieszczali elementy folkloru. Powstają wtedy, np. 9 symfonii A. Dvoraka (z czego IX e-moll najślynniejsza nosi tytuł „Z nowego świata”).

Nie należy oczywiście zapominać o innych kompozytorach romantycznych, którzy również w dużej mierze przyczynili się do rozwoju symfonii lub w swoim doбыtku kompozytorskim poświęcili jej wiele miejsca, np. F. Schubert Symfonia h-moll „Niedokończona”, P. Czajkowski symfonia h-moll „Patetyczna”, czy monumentalnych rozmiarów symfonie Mahlera (w niektórych poszerzył obsadę o chóry), a są to m.in. D-dur „Tytan” czy VIII „Tysiąca”.

Symfonie XIX wieku uznawane są nierzadko za najpiękniejsze utwory w historii muzyki. XX-wieczni kompozytorzy często czerpią z nich inspirację, a współczesne orkiestry lubią posiadać je w swoich repertuarach.

Załącznik 3.

Temat nr 1

Scharakteryzuj fugę w twórczości instrumentalnej i wokально-instrumentalnej J. S. Bacha.

W opracowaniu tematu wykorzystaj materiał z poprzednich części arkusza.

Jan Sebastian Bach nie bez przyczyn uznawany jest za mistrza barokowej polifonii. Do mistrzostwa doprowadził m.in. formę fugi. Stosował w niej wiele kunsztownych środków techniki polifonicznej. Temat w fudze Bachowskiej występował w licznych transpozycjach, augmentacji, dyminucji, inwersji, raku i raku inwersji. Bach tworzył też fugi dwutematyczne, w których stosował różne rodzaje kontrapunktu (stały, zmienny, wieloraki). Niekiedy trudno odmówić jego fugom innych walorów, np. tanecznego charakteru lub – jak określił w swej monografii Jarosław Iwaszkiewicz – „słowiańskiego charakteru” tematu w Fudze es-moll z I tomu „Das Wohltemperierte Klavier”.

Co prawda jeśli chodzi o twórczość wokально-instrumentalną, Bach nie ma w swym dorobku tak „sztandarowych” fug jak, np. Haendel i jego „Amen” z oratorium „Mesjasz”, ale nie oznacza to, że są one mniej interesujące. Wystarczy dokładniej przyjrzeć się takim dziełom, jak dwie pasje: św. Jana i św. Mateusza, „Magnificat”, oratorium, kantatom, czy najbardziej reprezentatywnej w tej materii Wielkiej Mszy h-moll. W każdej niemal części znajdziemy tam kunsztowną technikę fugi, np. przykład z zadania 17 – fuga z Credo lub fuga z cz. I Kyrie, która po mocnym wstępie w postaci słupów akordowych chóru odznacza się liryzmem i głęboką dramaturgią, najpierw w instrumentalnym „wstępie”, potem w dialogu głosów solowych.

Jeżeli chodzi o twórczość instrumentalną, połączenie słów „Bach” i „fuga” zawsze kojarzy się dwoma dziełami: „Kunst der Fuge” i „Das Wohltemperierte Klavier”. Zaprezentowana w zadaniu 1 „Sztuka fugi” została uznana za dzieło niemal teoretyczne, ponieważ nie jest przeznaczona na żaden z góry określony skład i zostały w nim wykorzystane wszystkie najkunsztowniejsze środki techniki polifonicznej, a w ostatniej, niedokończonyj części będący swoistym akrostychem temat „B-A-C-H”. Wewnętrznie dzieło podzielone jest na części nazwane „Contrapunctus”.

„Das Wohltemperierte Klavier” składające się z dwóch tomów to zbiór 48 preludiów i fug (po 24 w każdym tomie) we wszystkich tonacjach, przeznaczony na instrument klawiszowy o dobrze/równomiernie temperowanym stroju”. W większości mamy tu fugi 3 – (np. c-moll, g-moll itp.) i 4-głosowe (np. C-dur z I tomu), ale zdarzają się również 2 – (e-moll z I tomu) i 5 – głosowe (cis-moll z I tomu) oraz fugi dwutematyczne. Są wspaniałym studium techniki polifonicznej i obowiązkowym punktem repertuaru wszystkich pianistów.

Nie należy jednak zapominać o twórczości Bacha na inne instrumenty: skrzypce, wiolonczelę, a zwłaszcza organy. W twórczości skrzypcowej znajdziemy fugi na skrzypce solo, np. w sonatach, jako ich drugą część.

Fuga w organowej twórczości Bacha zajęła miejsce szczególne. Stosunkowo najprostsze są fugi z „Ośmiu małych preludiów i fug”. Dalej widzimy fugi samodzielne: h-moll, g-moll i c-moll, w której pedał dochodzi dopiero na sam koniec utworu. Są tu też transkrypcje z muzyki skrzypcowej, np. fuga z Preludium i fugi d-moll jest przeniesieniem na organy skrzypcowej Fugi g-moll. Ernst Zavariski napisał o tej fudze: „z krótkim oddechem”. Fuga jest często ostatnią częścią organowej partity, niekiedy bywa stosowana w preludiach chorałowych i przygrywkach chorałowych. Nawet III część IV Sonaty triowej e-moll, wyjątkowo taneczną w swym charakterze, moglibyśmy nazwać fugą.

Jednak szczyt osiągnął Bach w swych wielkich formach, np. Fantazji i fudze g-moll, Fantazji i fudze c-moll, Preludium i fudze a-moll (gdzie znów widzimy „taneczną” fugę),

Preludium i fudze h-moll (tu stosunkowo prosty temat, składający się z następujących po sobie dźwięków gamy w jednolitym ósemkowym rytmie, tworzy wspaniałą misterną konstrukcję), Preludium i fudze Es-dur, Preludium i fudze C-dur, zwanym „trójkowym” lub „bożonarodzeniowym” ze względu na taneczny charakter preludium (tu stosunkowo krótki, jednotaktowy temat jest pokazany w ciągu fugi ponad 90 razy!), Preludium i fudze D-dur (ze względu na wyjątkowe rozdrobnienie rytmiczne tematu, wymaga ono wspaniałej techniki, zwłaszcza w zakresie gry na klawiaturze nożnej, której Bach był mistrzem), Toccatę i fugę d-moll oraz Toccatę i fugę d-moll „dorycką”. Oprócz tego za szczyt techniki polifonicznej i barokowej retoryki muzycznej z pewnością można uznać thema fugatum z „Passacaglia c-moll”, które jest podwójną fugą.

W twórczości Bacha spotykamy wszystkie rodzaje tematu (andamento, sogetto, attacca) i kontrapunktu oraz szeroki wachlarz środków techniki polifonicznej. Dlatego można uznać Bacha za mistrza formy fugi, a utwory te do dziś zaskakują nas swą misterną, bogatą, wręcz matematyczną konstrukcją, w której jednak nie ma nic ze sztywnego, akademickiego wyliczenia, lecz coś, co niektórzy nazwaliby „duchem geniusza”.

Załącznik 4.

Temat nr 2

Przedstaw znaczenie technik polifonicznych w rozwoju muzyki na podstawie wybranych przykładów z różnych epok.

W opracowaniu tematu wykorzystaj wnioski z analizy przykładów.

Rozwój polifonii rozpoczął się wraz z pojawieniem się ok. XI wieku pierwszej formy muzyki wielogłosowej – organum. Najstarszymi znanymi przykładami takiej muzyki są wielogłosowo opracowane Tropiara winchesterskie, następnie organa szkoły St. Martial w Limoges oraz rękopisy z Chartres. Najpierwsze dwugłosowe organa dopuszczały jedynie równoległy ruch głosów, co dawało cały czas jedno współbrzmienie. Głosy te mogły być zdwojone oktawowo. Z czasem zaczęto wprowadzać uboczny i przeciwny ruch głosów głównie przy zakończeniu fraz, prowadzący do unisonu. Można również zaobserwować stopniowe uniezależnianie się *vox organalis* od *vox principalis*. Szczytowa faza organum przypada na okres działalności paryskiej szkoły Notre Dame (XIII w.) Tam właśnie ukształtowały się dwa odmienne rodzaje organum: organum melizmatyczne i diskantowe. W organum melizmatycznym *vox principalis* jest nośnikiem melodii chorałowej ujętej w bardzo długie wartości rytmiczne, natomiast *vox organalis* jest opracowany melizmatycznie. Natomiast w organum diskantowym głosy prowadzone są zgodnie z zasadami techniki *nota contra notam* lub *neuma contra neumam*. Głównymi przedstawicielami paryskiej szkoły Notre Dame byli Leoninus i Perotinus (zwany wielkim). W twórczości Perotinusa rozbudowie uległa liczba głosów, gdyż komponował on *organum triplum* i *organum quadruplum*, czyli organa trzy i czterogłosowe.

Kolejną istotną formą muzyki wielogłosowej jest motet, w którym zaprezentowany w tenorze *cantus firmus* jest opracowany polifonicznie. Szczególną odmianą motetu jest motet izorytmiczny, gdzie występuje stały, powtarzany schemat rytmiczny – *talea*, bądź również melodyczny – *color*. Motet izorytmiczny jest gatunkiem charakterystycznym dla twórczości Philippe'a de Vitry oraz Guillaume de Machaut'a. Jednak największy rozwój motetu przypada na okres działalności renesansowej szkoły franko-flamandzkiej, której przedstawicielami byli m.in. Johannes Ockeghem, Josquin des Pres, Jacob Obrecht czy Orlando di Lasso. Innymi charakterystycznymi dla tej szkoły gatunkami muzyki polifonicznej były: msza i kanon. Kanon, jako ściśle imitacyjna forma, był szczególnie obecny w twórczości J. Ockeghema, który komponował kanony-zagadki.

Epoka baroku jest ściśle związana z fakturą polifoniczną, którą przesiąknięta jest każda forma muzyczna. Jednak najkunsztowniejszą formą muzyki polifonicznej okazała się być fuga. Prototypem fugi był renesansowy *ricercar*. Rozwijala się ona na gruncie stosowanej już wcześniej techniki imitacyjnej, która zakładała pojawienie się w niezmienionej formie danej formuły melodyczno-rytmicznej w kolejnych głosach. Fugi komponował niemalże każdy barokowy kompozytor, jednak niekwestionowanym mistrzem fugi możemy nazwać Jana Sebastiana Bacha. Komponował on wszystkie możliwe rodzaje fug, o różnej ilości głosów, rozegrane zarówno w *stile antico* i *seconda prattica*.

Niektóre z jego zbiorów można potraktować wręcz dydaktycznie. I tak np. *Das Wohltemperierte Klavier* jest zbiorem 24 preludiów i fug z każdej kolejnej tonacji stroju temperowanego. W Wielkiej mszy h-moll Bach umieszcza również różne rodzaje fug. Jest to kompozycja powstała w podobnym okresie, co *Kunst der Fuge* i *Das Musikalische Opfer*, a o jej poza liturgicznej funkcji może świadczyć fakt, iż zawiera ona elementy zarówno religii katolickiej i protestanckiej, a w czasach Bacha nie mogła być wykonana w całości. *Kunst der fuge* jest zbiorem fug (*contrapunctus*) opartych na tym samym temacie. Co istotne, Bach nie zasugerował żadnej obsady wykonawczej, toteż dzieło to wykonuje się niemalże

we wszystkich konfiguracjach instrumentów, co brzmi ciekawie zwłaszcza w tzw. fugach lustrzanych.

Inną niezwykle ważną dla baroku formą imitacyjną były wariacje ostinatowe, których najsłynniejszym twórcą był *Ditrich Buxtehude*. Forma ta polegała na stałym powtarzaniu w głosie basowym formuły melodyczno-rytmicznej. Ostinatowy temat w basie był wykorzystywany w takich formach jak *passacaglia* i *chaccona*.

Śmierć *J. S. Bacha* jest umowną datą kończącą epokę baroku, po której następuje emancypacja faktury homofonicznej. Czy jednak cały klasycyzm to wyłącznie homofonia? Raczej nie, biorąc pod uwagę twórczość synów *Bacha*, którzy długo nie rezygnują ze środków techniki imitacyjnej, czy również *Josepha Haydna* oraz *W. A. Mozarta*. Pierwszy okres twórczości *Haydna* cechuje nawiązywanie do epoki baroku, co przejawia się w imitacyjnym opracowywaniu dużych fragmentów dzieła, malarstwie dźwiękowym czy użyciu *basso continuo*. Przykładem mogą być *Symfonie „Pory dnia”*: VI *Poranek*, VII *Południe*, VIII *Wieczór*. *W. A. Mozart* również chętnie stosuje elementy polifoniczne obok homofonicznych. Przykładem może być tutaj syntetyczny finał *Symfonii C-dur „Jowiszowej”*. Technika imitacyjna znalazła również szerokie zastosowanie w muzyce *Ludwiga van Beethovena*. W III *Symfonii Es-dur* trzykrotnie stosuje on fugato (raz w części II i dwa razy w części IV), a finał owej symfonii to wariacje ostinatowe. Imitacja ma też ogromne zastosowanie w V *Symfonii c-moll*, gdzie *Beethoven* podejmuje próbę ujednoczenia cyklu za pomocą imitacyjnie opracowywanego motywu, pojawiającego się w każdej części. Z kolei w finale IX *Symfonii d-moll* śledzimy podwójną fugę wokalnie-instrumentalną. Na uwagę zasługuje również *Wielka Fuga B-dur*, będąca finałem *Kwartetu smyczkowego B-dur*. W okresie romantyzmu elementy kształtowania imitacyjnego pojawiają się w twórczości wielu kompozytorów np. w symfoniach *Brucknera*, *Schumanna* czy *Lisza*. Twórcy ci komponują też fugi na temat *B-A-C-H*, składając hołd „mistrzowi polifonii”.

Jednak prawdziwy powrót do polifonii obserwujemy w twórczości kompozytorów XX wieku, którzy bardzo chętnie nawiązują do barokowych wzorców, przy jednoczesnym użyciu własnego języka muzycznego i nowych jakości harmonicznnych i brzmieniowych. I tak, np. formę fugi odnajdujemy w twórczości *Karola Szymanowskiego* – w II *Symfonii* i II *Sonacie fortepianowej*. *Igor Strawiński* zawsze odnosił się z wielkim szacunkiem w stosunku do muzyki baroku. W swojej „*Symfonii psalmów*” w II części wprowadził fugę wokalnie-instrumentalną. *Dymitr Szostakowicz* stworzył zbiór 24 *Preludiów i fug*, w nawiązaniu do dzieła *J. S. Bacha*. *Olivier Messiaen* w „*Kwartecie na koniec świata*” zastosował technikę izorytmiczną przy jednoczesnym użyciu swoich oryginalnych pomysłów rytmicznych takich jak rytmy w augmentacji i diminucji z wartością dodaną, rytmy nieodwracalne czy pedał rytmiczny. *Witold Lutosławski* w *Prologu* z „*Muzyki żałobnej*”, napisanej dla uczczenia pamięci *Beli Bartoka*, zastosował formę kanonu wprowadzając jednocześnie serię melodyczną i rytmiczną.

Zaprezentowane przykłady obrazują, iż polifonia i jej różnorodne techniki, od początku swego powstania aż do czasów obecnych, znajdują szerokie zastosowanie w muzyce.