


UZUPEŁNIA ZDAJĄCY

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

*miejsce
na naklejkę***EGZAMIN MATURALNY
Z HISTORII MUZYKI
POZIOM ROZSZERZONY**DATA: **10 maja 2016 r.**GODZINA ROZPOCZĘCIA: **14:00**CZAS PRACY: **180 minut**LICZBA PUNKTÓW DO UZYSKANIA: **100****Instrukcja dla zdającego**

1. Sprawdź, czy arkusz egzaminacyjny zawiera 30 stron i płytę z nagraniami. Ewentualny brak zgłoś przewodniczącemu zespołu nadzorującego egzamin.
2. Arkusz zawiera 27 zadań. Do wybranych dołączone są przykłady dźwiękowe nagrane kolejno na płycie. Zadania te oznaczone są . Przed zapoznaniem się z przykładami dźwiękowymi przeczytaj uważnie treść poleceń.
3. Rozwiązania zadań zamieść w miejscu na to przeznaczonym.
4. Pisz czytelnie. Używaj długopisu/pióra tylko z czarnym tuszem/atramentem.
5. Nie używaj korektora, a błędne zapisy wyraźnie przekreśl.
6. Pamiętaj, że zapisy w brudnopisie nie będą oceniane.
7. Na tej stronie oraz na karcie odpowiedzi wpisz swój numer PESEL i przyklej naklejkę z kodem.
8. Nie wpisuj żadnych znaków w części przeznaczonej dla egzaminatora.
9. Kolejność nagrań została zamieszczona na 2 stronie.



MHM-R1_1P-162

Wykaz przykładów dźwiękowych

Zadanie 9. – Ścieżka 1., 2.

Zadanie 10. – Ścieżka 3., 4.

Zadanie 11. – Ścieżka 5., 6.

Zadanie 21. – Ścieżka 7., 8.

Zadanie 22. – Ścieżka 9., 10.

Zadanie 24. – Ścieżka 11., 12.; 13., 14.; 15., 16.

Zadanie 25. – Ścieżka 17., 18.

Zadanie 26. – Ścieżka 19., 20.

Zadanie 1. (0–3)

Uzupełnij zdania. Wpisz w miejsce kropek właściwe terminy związane z muzyczną kulturą starożytnej Grecji.

Forma literacka, w której muzyka odgrywała ważną rolę, to
Geneza tej formy związana jest z wykonywaniem, czyli pieśni chóralnych na cześć boga wina – Dionizosa. Śpiewającym mężczyznom lub chłopcom towarzyszył z reguły muzyk grający na

Zadanie 2. (0–1)

W twórczości truwerów skryształizowały się formy pieśni podejmowane przez kompozytorów następnych stuleci, obecne jeszcze w muzyce świeckiej kolejnej epoki.

Podaj nazwę jednej z tych form.

.....

Zadanie 3. (0–2)

Podaj nazwy dwóch odmian wioli, na których grają aniołowie przedstawieni na ilustracji.



Musée d'Unterlinden w Colmarze

.....

.....

Zadanie 4. (0–2)

Wśród pojęć stosowanych w periodyzacji historii muzyki obecne są określenia zaczerpnięte ze średniowiecznego piśmiennictwa teoretycznego: *ars antiqua*, *ars nova*.

4.1. Napisz, do których stuleci odnoszą się te określenia.

ars antiqua *ars nova*

4.2. Do zdobyczy *ars nova* należy m.in. rozwój systemu rytmicznego i wykształcenie notacji odpowiedniej do jego zapisu.

Podaj nazwę tej notacji.

.....

Zadanie 5. (0–2)

Motet to gatunek muzyczny, który był głównym polem rozwoju renesansowej polifonii.

5.1. Wymień nazwy dwóch technik kompozytorskich, które stosowano w motetach szkoły franko-flamandzkiej.

.....

5.2. Podaj nazwisko przedstawiciela pierwszej lub drugiej generacji kompozytorów szkoły franko-flamandzkiej.

.....

Zadanie 6. (0–3)

Podaj nazwy trzech instrumentów, które wchodziły w skład barokowego zespołu towarzyszącego przedstawieniom *dramma per musica* i wyszły z użycia w następnej epoce.

1.

2.

3.

Zadanie 7. (0–2)

Georg Friedrich Händel to jeden z głównych barokowych przedstawicieli opery i oratorium.

7.1. Podaj, jaki styl operowy reprezentują dzieła tego kompozytora.

.....

7.2. Podaj, jakim typem uwertury Händel poprzedzał swoje dzieła operowe.

.....

Zadanie 8. (0–2)

Podaj dwa znaczenia terminu *concertino*.

1.

.....

2.

.....

Uwaga! W każdym z zadań 9.–11., 21.–22., 24.–26. przed przystąpieniem do analizy dołączonych przykładów dźwiękowych zapoznaj się dokładnie z treścią poleceń.

Zadanie 9. (0–3) 🎧

Artyści jazzowi wielokrotnie sięgali do twórczości F. Chopina jako źródła swoich inspiracji.

Zapoznaj się z nagraniem fragmentu utworu *Chopin impressions* Leszka Możdżera, a następnie wymień trzy cechy muzyki Chopina, które inspirują artystów jazzowych i są dostrzegalne w przykładzie muzycznym.

1.

2.

3.

Zadanie 10. (0–1) 🎧

Wysłuchaj nagrania fragmentu śpiewu chorałowego i podkreśl te terminy, które dotyczą rodzaju tego śpiewu i jego faktury.

Rodzaj śpiewu: responsorialny antyfonalny *tractim*

Faktura: heterofonia burdonowa homofonia monodia

Zadanie 14. (0–2)

Poniższe polecenia dotyczą twórczości Ludwiga van Beethovena.

14.1. Podaj tytuł wybranego cyklu wariacji tego kompozytora.

.....

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

.....

Zadanie 15. (0–1)

Przeczytaj uważnie poniższy opis, a następnie podaj imię i nazwisko kompozytora, o którym mowa w tekście.

W wieku siedemnastu lat stał się autorem jednej z najbardziej znanych romantycznych uwertur koncertowych, napisanych jako muzyka do dramatu Szekspira. Występujący w niej czarowny taniec elfów stał się „muzyczną wizytówką” symfonicznego stylu tego kompozytora.

.....

Zadanie 16. (0–3)

Zapoznaj się z zacytowanym fragmentem wypowiedzi F. Liszta, a następnie wykonaj polecenia umieszczone pod cytatem.

Od niepamiętnych czasów słowo śpiewane dawało powód do łączenia muzyki z utworami literackimi lub quasi-literackimi. Ale obecna tendencja zmierza do ściślejszego ich zespolenia niż kiedykolwiek. Coraz więcej arcydzieł muzycznych wchłania w siebie arcydzieła literatury. Dlaczego muzyka, która zrosła się tak nierozdzielnie z tragedią Sofoklesa i z odami Pindara, miałyby się wahać przed połączeniem, w inny wprawdzie sposób, ale za to jeszcze lepszy, z dziełami zrodzonymi pod wpływem inspiracji nieznanego starożytnym, dlaczego miałyby się obawiać przymierza z takimi nazwiskami, jak Dante i Szekspir?

Alfred Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, Kraków 1965.

16.1. Podaj, o jakiej idei charakterystycznej dla estetyki sztuki romantycznej wypowiedział się w ten sposób F. Liszt.

.....

16.2. Podaj nazwę stworzonego przez F. Liszta gatunku muzyki instrumentalnej, który jest odzwierciedleniem powyższych poglądów kompozytora.

.....

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

.....

Zadanie 17. (0–1)

Poniżej zamieszczono nazwy tańców oraz nazwy krajów.

Każdemu z tańców (1.–4.) przyporządkuj nazwę jednego kraju, z którego ten taniec pochodzi (A–E).

1.	furiant
2.	trepak
3.	czardasz
4.	fandango

A.	Polska
B.	Węgry
C.	Rosja
D.	Czechy
E.	Hiszpania

1. 2. 3. 4.

Zadanie 18. (0–3)

Poniżej wymieniono trzy symfonie Karola Szymanowskiego.

Symfonia „Pieśń o nocy”

II Symfonia B-dur

Symfonia koncertująca

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

	Symfonia	Aparat wykonawczy
1.		
2.		
3.		

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

.....

.....

.....

.....

Zadanie 19. (0–2)

19.1. W którym okresie wynaleziono sposób zapisu dźwięku na taśmie filmowej (ścieżkę dźwiękową)? Zaznacz właściwą odpowiedź.

- A. 1911–1920 B. 1921–1930
C. 1931–1940 D. 1941–1950

19.2. Wyjaśnij, w jaki sposób muzyka towarzyszyła filmowi przed zastosowaniem ścieżki dźwiękowej zsynchronizowanej z obrazem.

.....
.....

Zadanie 20. (0–3)

W średniowiecznym systemie studiów muzyka była częścią tzw. *quadrivium*, czyli grupy czterech nauk operujących liczbą. Element liczbowy jest też istotny w niektórych technikach lub kierunkach kompozytorskich wykształconych w XX wieku.

Podaj nazwy trzech takich dwudziestowiecznych technik lub kierunków.

1.
2.
3.

Na podstawie nagrań i nut przeprowadź analizę przykładów zgodnie z poleceniami w zadaniach 21.–22. i 24.–26. Z treścią poleceń zapoznaj się przed przystąpieniem do przesłuchania nagrań.

Zadanie 21. (0–8) 🎧

Przedmiotem zadania jest *Lament Nimfy* Claudia Monteverdiego (nagranie, nuty s. 10–12 i tekst s. 13) i pogląd kompozytora przekazany przez jego brata – Giulia Cesarego.

21.1. Zapoznaj się z treścią wypowiedzi Giulia Cesarego Monteverdiego i podaj znaczenie terminów *prima pratica (prattica)* i *seconda pratica (prattica)*, a także wyjaśnij, czego dotyczył spór zwolenników jednego i drugiego stylu.

Mój brat mówi, że nie tworzy swych dzieł przypadkiem; jego intencją było sprawić, by mowa (poezja) była panią harmonii, nie służką; brat mój pojmuje *prima prattica* jako tę, która zabiega o doskonałość harmonii, czyli uważa ona harmonię nie za dowodzoną, ale dowodzącą, nie za służbę, ale panią mowy.

Ewa Obniska, *Claudio Monteverdi*, Gdańsk 1993.

Prima pratica:

Seconda pratica:

Przedmiot sporu:

Claudio Monteverdi *NON HAVEA FEBO ANCORA*
 Rappresentativo
 (Madrigali guerrieri et amorosi, libro ottavo Venetia 1638)

Sposób przedstawienia tego śpiewu. Trzy partie głosowe, które śpiewają poza płaczem Nimfy zostały podane oddzielnie, ponieważ śpiewa się je w takim tempie, jak wskazuje ręka, zaś owe trzy słabym głosem wyrażające nad Nimfą litość podano w partyturze, aby szły za jej płaczem, który ma być śpiewany w takim tempie, jak dyktuje uczucie duszy, a nie ręka.

1 2 3 4 5

Canto Non havea febo ancora tacet

Tenore primo Non ha-vea Fe-bo an-co-ra Re-ca-to al mon-do il di Ch'u-na don-zel-la fuo-ra Del

Tenore secondo Non ha-vea Fe-bo an-co-ra Re-ca-to al mon-do il di Ch'u-na don-zel-la fuo-ra Del

Basso Non ha-vea Fe-bo an-co-ra Re-ca-to al mon-do il di Ch'u-na don-zel-la fuo-ra Del

Basso continuo

6 7 8 9 10 11

T I pro-prio al-ber-go u-sci. Sul pal-li det-to vol-to Scor-ge-a se il suo do-

T II pro-prio al-ber-go u-sci. Sul pal-li det-to vol-to Scor-ge-a se il suo do-

B pro-prio al ber-go u-sci. Sul pal-li det-to vol-to Scor-ge-a se il suo do-

Bc

12 13 14 15 16 17

T I -lor. Spes-so gli ve-nia sciol-to Un gran so-spir dal cor.

T II -lor. Spes-so gli ve-nia sciol-to Un gran so-spir dal cor.

B -lor. Spes-so gli ve-nia sciol-to Un gran so-spir dal cor.

Bc

18 19 20 21

T I Si cal-pe-stan-do fio-ri Si cal-pe-stan-do Si cal-pe-stan-do fio-ri Er-ra-va or qua or

T II Si cal-pe-stan-do fio-ri Er-ra-va or qua or là Si cal-pe-stan-do Si cal-pe-stan-do fio-ri Er-

B Si cal-pe-stan-do fio-ri Er-ra-va or qua or là Si cal-pe-stan-do Si cal-pe-stan-do fio-ri Er-ra-va or

Bc

22 23 24 25 26 27

T I
là, I suoi per-du-ti a-mo-ri I suoi per-du-ti a-mo-ri Co - si pian - gen - do va:

T II
-ra-va or qua or là, I suoi per-du-ti a-mo-ri I suoi per-du-ti a-mo-ri Co - si pian - gen - do va:

B
qua or là, I suoi per-du-ti a-mo-ri I suoi per-du-ti a-mo-ri Co - si pian - gen - do va:

Bc

Lamento della Ninfa

28 29 30 31 32 33 34 35

C
le tre parti cantino piano A - mor A -

T I
di - ce - - a,

T II
di - ce - - a,

B
di - ce - - a,

Bc

36 37 38 39 40 41 42 43

C
- mor A - mor A - mor do - ve

T I
Il ciel mi - ran - do il piè fer - - mò.

T II
Il ciel mi - ran - do il piè fer - - mò.

B
Il ciel mi - ran - do il piè fer - - mò.

Bc

44 45 46 47 48 49 50 51

C
dov'è la fè Che'l tra - di - tor Che'l tra - di - tor giu - rò?

T I
Mi - se - - rel - la

T II
Mi - se - - rel - la

B
Mi - se - - rel - la

Bc

52 53 54 55 56 57 58 59

C Fa che ri - tor - ni il mio A - mor co - m'ei pur fu O O tu m'an-

Bc

60 61 62 63 64 65 66 67

C - ci - di ch'i - o Non mi tor - men - ti più. Non mi tor - men -

T I

Bc Mi - se - rel - la

68 69 70 71 72 73 74 75

C - ti Non mi tor - men - ti Non mi tor - men - ti

T I - rel - la

T II Mi - se - rel - la ah più no no Tan - to gel sof - frir non

Bc

76 77 78 79 80 81 82 83

C più. No Non vo' più ch'ei so - spi - ri Se non lon - tan lon - tan da me;

T II può

Bc Ah mi - se - rel - la

83 84 85 86 87 88 90 91

C No, no che i mar - ti - ri Più non di - ram - mi non di - ram - mi af -

T I Ah mi - se - rel - la

T II Ah mi - se - rel - la

Bc

*Non havea Febo ancora
recato al mondo il dì,
ch'una donzela fuora
Del proprio albergo uscì.
Sul pallidetto volto
Scorgea se il suo dolor,
spesso gli venia sciolto
Un gran sospir dal cor.
Sì calpestando fiori
Errava or qua, or là
I suoi perduti amori
così piangendo va:*

*„Amor”, dicea, il ciel
mirando, il piè fermò,
„Dov'è, dove la fè
che 'l traditor giurò
Miserella, ah più no, no
Tanto gel soffrir non può.
Fa che ritorni il mio
amor com'ei pur fu,
o tu m'ancidi, ch'io
non mi tormenti più.
Non vo' più ch'ei sospiri
se non lontan da me,
no, no che i martiri
più non dirammi affe.*

Tłumaczenie tekstu:

Febus jeszcze ciągle
nie przyniósł światu dnia,
kiedy dziewczyna opuściła
swój dom.
Na jej bladej twarzy
widoczny był ból,
i częstokroć wyrывało się
wielkie westchnienie z jej piersi.
Depcząc bosymi stopami kwiaty,
spacerowała w tę i tamtą stronę
o miłości, którą straciła,
lamentując w ten sposób:
„Miłości”, powiedziała, w niebo
spoglądając, a jej stopy zatrzymały się,
„co stało się z wiarą,
którą zdrajca ślubował?
*Nieszczęsna, ach dłużej
nie zniesie tak wielkiego cierpienia.*
Przekonajcie go, by wrócił do mnie
i kochał jak niegdyś,
albo zabijcie mnie,
bo nie mogę dłużej tak cierpieć.
Nie będę słyszeć jego westchnień
jak wtedy, gdy był blisko mnie,
och nie, od tego nieszczęścia
chcę być strzeżona.

21.2. Po wysłuchaniu przykładu dźwiękowego i zapoznaniu się z zapisem nutowym wymień trzy cechy *Lamentu Nimfy* świadczące o tym, iż madrygał ten należy do *seconda pratica*.

1.

2.

3.

21.3. Autorska wskazówka wykonawcza na początku partytury dotyczy swobodnego tempa. Podaj przykład innego środka, za pomocą którego ówczesni śpiewacy podkreślali „uczucia duszy”.

.....

.....

21.4. Monteverdi określa swój utwór jako *rappresentativo* (przedstawienie). Podaj jedną cechę utworu, która o tym zdecydowała.

.....

Zadanie 22. (0–3) 🎧

Zapoznaj się z zapisem nutowym (s. 15–18), nagraniem fragmentu kantaty *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* [*Placze, jęki, troski, lęki*] Jana Sebastiana Bacha i wykonaj polecenia.

22.1. Wymień dwa środki kompozytorskie, jakimi J.S. Bach w *Sinfonii* posłużył się dla zilustrowania tytułu kantaty *Placze, jęki, troski, lęki*.

1.

2.

22.2. Opisz, w jaki sposób J.S. Bach odmalowuje w partii chóru uczucia cierpienia.

.....

.....

Dominica Jubilate.
„Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen.“

SINFONIA. Adagio assai.

Oboe.

Violino I.

Violino II.

Viola I.

Viola II.

Continuo e Fagotto.

6⁵ 6 5 6

7 5 6 5

Musical score system 1, measures 1-3. The system consists of six staves: a single treble staff at the top, two grand staff systems (each with a treble and bass staff), and a single bass staff at the bottom. The music is in a minor key and 3/4 time. The first staff features a complex melodic line with many sixteenth notes and a trill in the second measure. The second and third staves have a similar rhythmic pattern. The fourth and fifth staves provide a steady accompaniment. The bottom staff shows a simple bass line.

Musical score system 2, measures 4-6. This system continues the piece with similar complexity. The first staff has a trill in the fifth measure. The second and third staves continue their rhythmic patterns. The fourth and fifth staves provide accompaniment. The bottom staff shows a simple bass line.

System 1 of a musical score, consisting of six staves. The top two staves are treble clefs, the middle two are alto clefs, and the bottom is a bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. The bass clef staff includes figured bass notation: 7 5, 6 5, 6 5, 6, 6 4 2, 6 5.

System 2 of a musical score, consisting of six staves. The top two staves are treble clefs, the middle two are alto clefs, and the bottom is a bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns, including trills (tr) in the top staff. The bass clef staff includes figured bass notation: 6, 6 5, 6 5, 6, 6 5 3, 6 5 3.

Lento.

Violino I.

Violino II.

Viola I.

Viola II.

Fagotto.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

Wei - nen, Kla - gen,

Kla - gen, Za -

Sor - gen, Wei - nen,

Za - gen, Sor - gen,

Weinen, Klagen, Weinen, Klagen, Wei -

- gen, Weinen, Kla - gen, Sor - gen, Zagen, Wei - nen,

Weinen, Kla - gen,

Weinen, Kla - gen, Sorgen, Za -

Tłumaczenie całego tekstu chóru: „Płacze, jęki, troski, lęki, bóle, męki, ci za chleb powszedni mają, co do Pana się przyznają.”

Zadanie 23. (0–6)

Na podstawie analizy wzrokowej fragmentu chóralnego kantaty J.S. Bacha (s. 18) wykonaj polecenia.

23.1. Określ technikę kompozytorską występującą w partii chóru.

.....

23.2. Podaj nazwę techniki kompozytorskiej wykorzystanej do kształtowania partii basu (*continuo* i *fagotto*).

.....

23.3. Określ sposób kształtowania melodyki w partiach instrumentów smyczkowych oraz związek budowy tych partii z przebiegiem głosu basowego.

.....

23.4. Wróć do partytury *Lamentu Nimfy* C. Monteverdiego (s. 10–12) i podaj, która z technik zastosowanych w kantacie J.S. Bacha jest też obecna w tamtym przykładzie.

.....

23.5. Wymień nazwy dwóch barokowych form tanecznych, w których stosowano technikę wykorzystaną w *Lamencie Nimfy* oraz w chórze z kantaty J.S. Bacha.

1.

2.

Zadanie 24. (0–5) 🎧

Wysłuchaj fragmentów trzech miniatur orkiestrowych z cyklu *Karnawał zwierząt* C. Saint-Saënsa, a następnie wykonaj poniższe polecenia.

24.1. Do każdego przykładu dźwiękowego przyporządkuj tytuł miniatury. Weź pod uwagę walory brzmieniowe i wyrazowe zastosowanych w nich instrumentów.

Osy azjatyckie

Ptaszarnia

Żółwie

Łabędź

Numer przykładu	Tytuł
1.	
2.	
3.	

24.2. Opisz, jakimi środkami muzycznymi kompozytor imituje charakterystyczne dla tych zwierząt cechy.

Przykład 1.

.....

Przykład 2.

.....

Przykład 3.

.....

24.3. W jednej z miniatur C. Saint-Saëns zacytował w formie żartu taneczny fragment operetki *Orfeusz w piekle* J. Offenbacha. Podaj nazwę tego tańca popularnego w XIX wieku oraz wyjaśnij, na czym polega muzyczny żart kompozytora.

.....

.....

Zadanie 25. (0–4) 🗣️

Zapoznaj się z nagraniem fragmentu poematu symfonicznego *Step* Zygmunta Noskowskiego oraz z inwokacją, zamieszczoną w partyturze utworu, a następnie wykonaj polecenia.

Inwokacja:

Stepie wspaniały – pieśnią cię witam! Pośród twych niezmiernych przestrzeni słyhać było i szum skrzydeł, i dźwięk kopyt konnicy, rozbrzmiewała fujarka pastusza i tęskna pieśń kozacza, której towarzyszyły teorbany i bębenki, rozlegały się okrzyki wojenne i zgrzyt ścierających się szabel. Walki i zapasy olbrzymie skończyły się, wojownicy w grobie legli. Ty jeden tylko, wielki stepie, pozostałeś – wiecznie piękny i spokojny...

25.1. Wymień trzy zastosowane w tym fragmencie środki techniki kompozytorskiej, które świadczą o współzależności między treścią programową a koncepcją brzmieniową utworu.

1.

2.

3.

25.2. Podaj autora i tytuł polskiej dziewiętnastowiecznej powieści historycznej, do której nawiązuje program poematu Z. Noskowskiego.

.....

Zadanie 26. (0–4) 🗣️

Andrzej Panufnik był twórcą muzyki do filmu o ołtarzu Wita Stwosza z kościoła Mariackiego w Krakowie. Wykorzystał w niej fragmenty kilku staropolskich utworów ze średniowiecza, renesansu i baroku. Muzyka ta stała się później podstawą jego *Koncertu gotyckiego*, znanego też pod tytułem *Concerto in modo antico*.

Po wysłuchaniu dwóch fragmentów tego koncertu wykonaj polecenia.

26.1. Podaj, z jakich epok pochodzą wykorzystane w tych fragmentach utwory staropolskie.

Fragment 1.

Fragment 2.

26.2. Oceń, który fragment jest bardziej zbliżony w swym stylu do czasów Wita Stwosza.

.....

26.3. Instrumentem dominującym w koncercie Panufnika jest trąbka. Wyjaśnij, jaki wpływ na wybór tego instrumentu mogła mieć tematyka filmu.

.....

.....

.....

Blank page with horizontal dotted lines for writing.

Blank page with horizontal dotted lines for writing.

Blank page with horizontal dotted lines for writing.

Blank page with horizontal dotted lines for writing.

BRUDNOPIS (*nie podlega ocenie*)