



Análisis musical

Serie 5

Qualificació			TR		
Exercici 1		1			
		2			
		3			
		4			
		5			
		6			
		7			
		8			
		9			
		10			
Exercici 2	Part A	1			
		2			
		3			
		4			
		5			
	Part B				
Exercici 3		1			
		2			
Suma de notes parcials					
Qualificació final					

Etiqueta de l'alumne/a

Ubicació del tribunal

Número del tribunal

Etiqueta de qualificació

Etiqueta del corrector/a

Esta prueba consta de tres ejercicios y se iniciará con las audiciones en las que se basan el ejercicio 1 y el ejercicio 2.

Ejercicio 1

[4 puntos: 0,4 puntos por cada cuestión. No se aplicarán descuentos de penalización en ningún caso.]

Este ejercicio consiste en la audición de diez fragmentos de música. Cada fragmento se repetirá dos veces antes de pasar al siguiente. Después de un pequeño intervalo, volverá a escuchar los diez fragmentos seguidos.

Escuche con atención los diez fragmentos que oirá a continuación y escoja la respuesta correcta entre las cuatro que se proponen para cada fragmento.

1. **a)** Violín.
b) Viola.
c) Violoncelo.
d) Contrabajo.

2. **a)** Misa.
b) Pasión.
c) Oratorio.
d) Ópera.

3. **a)** Soprano, contralto, tenor y bajo.
b) Bajo, tenor, contralto y soprano.
c) Tenor, contralto, bajo y soprano.
d) Contralto, bajo, soprano y tenor.

4. **a)** Renacimiento.
b) Barroco.
c) Clasicismo.
d) Romanticismo.

5. **a)** Cuarteto de cuerda.
b) Orquesta sinfónica.
c) Orquesta de cuerda.
d) Banda.

6. **a)** Monodia.
b) Contrapunto.
c) Homofonía.
d) Melodía acompañada.

7. **a)** Concierto.
b) Sonata.
c) Sinfonía.
d) Suite.

8. *a)* Banda.
b) Orquesta sinfónica.
c) Cobla.
d) *Big band*.
9. *a)* Minueto.
b) Tema con variaciones.
c) Forma sonata.
d) Rondó.
10. *a)* *Organum*.
b) Motete.
c) Villancico.
d) *Lied*.

Ejercicio 2

[4 puntos en total]

Este ejercicio consiste en la audición de una pieza musical que escuchará dos veces. Después de un intervalo de cuatro minutos, volverá a escucharla por tercera vez.

A) Análisis formal y estructural

[3 puntos: 0,6 puntos por cada cuestión; se descontarán 0,1 puntos por cada respuesta incorrecta. Por las cuestiones no contestadas no se aplicará ningún descuento.]

Escuche con atención la pieza que oirá a continuación, que figura en la lista de obras que debe conocer, y escoja la respuesta correcta a cada cuestión.

1. En el fragmento de esta obra,
 - a) el compás 4/4 se mantiene siempre inalterado.
 - b) el compás simple 3/4 se combina con el compás compuesto 6/8.
 - c) el compás simple 4/4 se combina con el compás simple 3/4.
 - d) el compás 3/4 se mantiene siempre inalterado.

2. Desde el primer compás se impone un *ostinato* rítmico de dos compases ejecutado por la caja según la fórmula



3. Si se fija en el orden de aparición de los cinco primeros instrumentos solistas y en los temas (A o B) que ejecutan, puede establecerse la siguiente secuencia:
 - a) clarinete (A) - flauta (B) - fagot (A) - clarinete agudo (B) - oboe de amor (A).
 - b) flauta (A) - clarinete agudo (A) - oboe de amor (B) - fagot (B) - clarinete (A).
 - c) clarinete agudo (A) - oboe de amor (A) - fagot (B) - flauta (A) - clarinete (A).
 - d) flauta (A) - clarinete (A) - fagot (B) - clarinete agudo (B) - oboe de amor (A).
4. Si se escuchan con atención los dos temas (A y B) de que consta esta obra, puede establecerse que
 - a) ambos tienen un comienzo tético y comparten el mismo número de compases, pero el primero se encuentra en modalidad mayor y el segundo se encuentra en modalidad menor.
 - b) ambos tienen un comienzo tético y comparten la misma modalidad, pero difieren en el número de compases.
 - c) ambos tienen un comienzo anacrúsico y comparten la misma modalidad y el mismo número de compases.
 - d) el primero tiene un comienzo tético y el segundo, un comienzo anacrúsico; por lo demás, el número de compases y la modalidad son los mismos en ambos.

5. Esta obra presenta la siguiente estructura básica:
- a) es una forma sonata que se desarrolla libremente a partir de los dos temas expositivos que presentan los instrumentos solistas.
 - b) es una obra de una gran complejidad armónica en la que los dos temas, sin que cambie su perfil melódico, son transportados constantemente a tonalidades diferentes.
 - c) es una forma monotemática con un estribillo impertérrito de carácter esencialmente rítmico que se interpone entre cada una de las sucesivas apariciones del tema único.
 - d) es una forma bitemática sometida a una única progresión dinámica (un inmenso *crescendo*) y a un juego cambiante de timbres instrumentales.

B) Análisis estilístico y contextual

[1 punto]

Redacte un breve comentario sobre la pieza que ha escuchado en el que mencione el género al cual pertenece, el estilo general en el cual se inscribe, la época en que se compuso y el contexto cultural en que se enmarca.

Ejercicio 3

[2 puntos: 1 punto por cada cuestión]

Lea el siguiente texto y responda a las cuestiones planteadas a continuación.

Lo que tiene la música de singular y anómalo es esto: transmitirla e interpretarla es un acto único. Un libro o un cuadro se pueden conservar en una biblioteca o en un museo; después pueden ser interpretados, pero es otro acto, autónomo, que no tiene que ver con su simple conservación. La música no. La música es sonido y solo existe en el momento en que se toca, y en el momento en que es tocada no se puede evitar interpretarla. El acto que la conserva, que la transmite, está fatalmente «corrompido» por las infinitas variables ligadas al acto de tocarla. Lo que ha condenado al mundo de la música a un eterno complejo de culpa que es extraño a las otras regiones del arte es que se teme constantemente traicionar el original porque se tiene el sentimiento de que es una manera de perderlo para siempre. Como quemar un libro o destruir una catedral. El desdén del melómano que frente a una interpretación un poco osada salta con el clásico «pero esto no es Beethoven» equivale a la desazón que genera el robo de un cuadro en un museo. Uno se siente robado.

Este temor ha inmovilizado y sigue inmovilizando la práctica de la interpretación musical. El deber de transmitir censura el placer de interpretar. A la sombra de este sortilegio viven y sobreviven las prácticas más nobles y las más vergonzosas: desde el rigor auténtico y sufrido de algunos grandes ejecutantes a la chapucera convencionalidad con la que, por ejemplo, se transmite el teatro musical. El temor a traicionar legitima el estudio severo del gran intérprete, así como la mediocridad sin remisión de otros infinitos músicos, por no hablar de las ejecuciones filológicas, que llevan hasta el paroxismo el ansia de fidelidad condenando la audición a una liturgia arqueológica tan ingenua como penitente.

Para salir de este *impasse* hay una forma drástica y definitiva: advertir de una vez por todas al público de la música que el original no existe. Que el *verdadero* Beethoven, admitiendo que se pueda hablar de un *verdadero* Beethoven, se ha perdido para siempre. La historia es una cárcel de amplias aberturas. Aquí se sigue haciendo de carcelero de un prisionero que se evadió hace ya tiempo.

Si se quiere, no faltan motivaciones obvias y elementales para reforzar una noticia de esta índole. Desde los tiempos de Beethoven han cambiado muchas cosas: la praxis de la ejecución, el contexto social, los términos de referencia cultural, el paisaje sonoro. El piano que usamos hoy es solo un pariente lejano del fortepiano que se usaba entonces; diferentes son los lugares, los modos y las motivaciones sociales que condicionan la audición; diferente es el patrimonio auditivo con el que nos acercamos hoy a esa música: en el oído no tenemos solo a Haydn y Mozart, sino también a Brahms, Mahler, Ravel (y Morricone, Madonna, las sintonías publicitarias, Philip Glass...). En los ojos se tiene el cine; en la mente, consignas completamente distintas, y en el salón, un artilugio que al apretarle un botón escupe música cuantas veces se quiera y con una calidad de sonido que Beethoven, aun queriendo concederle un oído mejor que aquel del que pudiera presumir, no se habría ni imaginado. Así podríamos continuar muchas páginas. Pero en realidad no son esas las razones que cuentan. Es más, si se insiste demasiado, solo se corre el riesgo de proporcionar coartadas para diligentes restauraciones filológicas, en las que siglos de historia corren el peligro de disolverse al son anémico de un fortepiano o ante la fascinación sonora de lastimeras orquestas tristes como circos.

[...] Todo ello pulveriza el tótem de la fidelidad a la obra. No existe un original al que permanecer fiel. Es más, se hace justicia a las ambiciones de una obra precisamente al hacerla acontecer, una vez más, como material del presente, no retomándola como vestigio de algún pasado inmóvil. Lo que el melómano medio denomina el *verdadero* Beethoven no es otra cosa que el último Beethoven producido por las metamorfosis de la interpretación. Cuando Liszt, por primera vez, proponía las *Sonatas* de Beethoven en público, estas ya se habían convertido en algo distinto de lo que eran. Desde entonces, viven más allá de sí mismas según un proceso irrefrenable y, hay que convencerse, fascinante. El acto que extravía el original encuentra la esencia más íntima en la obra: su objetiva ambición es no acabar nunca.

Adaptación realizada a partir del texto de

Alessandro BARICCO. *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*. Madrid: Siruela, 1992, pp. 32-35

1. En los dos primeros párrafos de este texto, el autor habla del temor —o el complejo de culpa— del intérprete. ¿En qué consiste este temor? ¿Por qué se da en la música y no se da, en cambio, en la literatura o en las artes visuales?

2. A partir del tercer párrafo, el autor establece la tesis fundamental del fragmento. ¿Cuál es esta tesis? Explique cómo la justifica.

--	--

--	--

Etiqueta de l'alumne/a



Institut
d'Estudis
Catalans