

Proves d'accés a la universitat

Anàlisi musical

Sèrie 2

| 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

Aquesta prova consta de tres exercicis i s'iniciarà amb les audicions en què es basen l'exercici 1 i l'exercici 2.

Exercici 1

[4 punts: 0,4 punts per cada qüestió. No hi haurà descomptes de penalització en cap cas.]

Aquest exercici consisteix en l'audició de deu fragments de música. Cada fragment es repetirà dues vegades abans de passar al següent. Després d'un petit interval, tornareu a escoltar els deu fragments tots seguits.

Escolteu amb atenció els deu fragments que sentireu a continuació i trieu la resposta correcta entre les quatre que es proposen per a cada fragment.

1. *a)* Ternari compost.
b) Binari compost.
c) Binari simple.
d) Compàs d'amalgama.
2. *a)* Trompetes.
b) Clarinets.
c) Tubes.
d) Trompes.
3. *a)* *Lied*.
b) Iòdel.
c) *Scat*.
d) *Sprechgesang*.
4. *a)* Baix continu.
b) Baix obstinat.
c) Bordó.
d) Heterofonia.
5. *a)* Barroc.
b) Classicisme.
c) Romanticisme.
d) Dodecatonisme.
6. *a)* Classicisme.
b) Renaixement.
c) Impressionisme.
d) Edat mitjana.
7. *a)* *Bebop*.
b) *Ragtime*.
c) *Swing*.
d) *Free-jazz*.
8. *a)* Recitatiu.
b) Ària.
c) Concertant.
d) *Cabaletta*.

9. *a) Hard-rock.*
b) Folk-rock.
c) New-wave.
d) Rock simfònic.
10. *a) Fuga.*
b) Forma estròfica.
c) Rondó.
d) Tema amb variacions.

Exercici 2

[4 punts en total]

Aquest exercici consisteix en l'audició d'una peça musical que escoltareu dues vegades. Després d'un interval de quatre minuts, la tornareu a escoltar per tercer cop.

A) Anàlisi formal i estructural

[3 punts: 0,6 punts per cada qüestió; es descomptaran 0,1 punts per cada resposta incorrecta. Per les qüestions no contestades no hi haurà cap descompte.]

Escolteu amb atenció la peça que sentireu a continuació, que figura en la llista d'obres que heu de conèixer, i trieu la resposta correcta de cada qüestió.

[Text de la peça]

Hoy comamos y bebamos,
 y cantemos y holguemos,
 que mañana ayunaremos.

Por honra de San Antruejo
 parémonos hoy bien anchos.
 Embutamos estos panchos,
 recalquemos el pellejo:
 que costumbre es de concejo
 que todos hoy nos hartemos,
 que mañana ayunaremos.

Honremos a tan buen santo
 porque en hambre nos acorra;
 comamos a calca porra,
 que mañana hay gran quebranto.
 Comamos, bebamos tanto
 hasta que nos reventemos,
 que mañana ayunaremos.

Bebe, Bras; más tú Beneito,
 beba Pedruelo y Lloriente,
 bebe tú primeramente;
 quitarnos has deste preito,
 en beber bien me deleito:
 daca, daca, beberemos,
 que mañana ayunaremos.

Tomemos hoy gasajado,
 que mañana vien la muerte;
 bebamos, comamos huerte,
 vámonos carra el ganado.
 No perderemos bocado,
 que comiendo nos iremos,
 y mañana ayunaremos.

1. La textura d'aquesta composició és
- a) contrapuntística.*
b) de melodia acompanyada.
c) monofònica.
d) homofònica.

2. En aquesta peça cada pulsació és de subdivisió
 - a) ternària.
 - b) binària.
 - c) quaternària.
 - d) isorítmica.

3. Si ens fixem en la melodia de la veu superior, observem que
 - a) el seu àmbit és extens i es mou preferentment per graus disjunts.
 - b) el seu àmbit és reduït i es mou preferentment per graus conjunts.
 - c) el seu àmbit és reduït, però amb nombrosos salts de quarta.
 - d) el seu àmbit és reduït i es mou seguint els graus d'una escala cromàtica.

4. Si ens fixem en la relació entre el text i la música, observem que
 - a) la melodia de la tornada només apareix al principi i al final de la composició.
 - b) la melodia de la tornada apareix al principi de la peça i en els tres versos finals de cadascuna de les quatre estrofes.
 - c) cadascuna de les quatre estrofes té una melodia diferent.
 - d) la melodia de la tornada sempre té la mateixa lletra.

5. En la versió que heu escoltat, observem que
 - a) els instruments musicals només apareixen al començament i al final tocant la melodia de la tornada.
 - b) les veus canten les estrofes mentre els instruments toquen la tornada.
 - c) les veus sempre canten totes juntes mentre alguns instruments solistes les acompanyen a la tornada.
 - d) a part de la presència continuada dels instruments, és característica l'alternança entre veus solistes que canten les estrofes i el conjunt de veus responent a la tornada.

B) Anàlisi estilística i contextual

[1 punt]

Redacteu un comentari breu sobre la peça que heu escoltat en què esmenteu el gènere al qual pertany, l'estil general en el qual s'inscriu, l'època en què es va compondre i el context cultural en què s'emmarca.

Exercici 3

[2 punts: 1 punt per cada qüestió]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que es plantegen a continuació.

Si fos cert que la música va sorgir a partir de la selecció sexual, aleshores seria lògic d'esperar que els músics tinguessin més fills (o fills amb més capacitat per a la supervivència). És així? No en tenim ni idea, ni sembla que hi hagi ningú gaire disposat a esbrinar-ho. Encara és més lamentable el fet que als partidaris de la hipòtesi de la selecció sexual sembla que els sigui impossible no establir una analogia d'allò més fàcil en relació amb els excessos libidinosos de les estrelles del rock, raó per la qual proposo que l'anomenem «teoria Hendrix» de l'origen de la música. Sí, Jimi Hendrix va mantenir múltiples conquestes sexuals —malgrat que va engendrar pocs fills— amb la qual cosa, en el seu cas, la combinació perillosa de drogues i alcohol —que va provocar-li una mort prematura— no tindria per què haver resultat desastrosa en termes evolutius. Si hi ha alguna cosa pitjor que basar les teories en anècdotes és basar-les en anècdotes de personalitats cèlebres. Per a cadascun d'aquests casos trobaríem un exemple de signe contrari: no sabem gaire coses de les aventures sexuals dels trobadors, però la major part de la música de l'edat mitjana era obra de monjos que practicaven —suposadament— el celibat. En algunes societats africanes es considera que els músics són persones gandules i informals o, dit altrament, un mal partit (hi ha persones que troben atractives aquestes característiques, però això tampoc no serveix com a teoria evolucionista).

Així mateix, si la música és una adaptació fruit de la selecció sexual, el que seria normal és que s'hagués desenvolupat en distint grau entre homes i dones. En canvi, no tenim cap prova que això hagi estat així, encara que hi ha diferències lleus en la manera com el cervell processa la música. No es coneix cap altre exemple de selecció sexual que es manifesti de la mateixa manera en ambdós sexes. Això no vol dir que la música no pugui ser-ne una excepció en aquest sentit, però sí que ens convida a contemplar la hipòtesi amb una certa dosi d'escepticisme.

Tampoc no ens falten explicacions alternatives sobre l'origen de la música. Una qüestió clau és preguntar-nos si la música humana es troba d'alguna manera relacionada amb els «cants» que emeten alguns animals, des dels ocells fins a les balenes. Algunes persones semblen acostumar-se a qualificar de música aquests «cants» simplement perquè tenen una sonoritat lleugerament semblant. No tinc res en contra d'aquesta denominació sempre que s'accepti que els trinats dels ocells no constitueixen música pel fet que Olivier Messiaen els transcriu com a música, ni pel fet que un gran nombre de compositors anteriors, entre aquests Beethoven, hagin imitat acústicament aquells «cants» en les seves creacions. La música no és una simple successió de tons, ni tampoc una sèrie de sons concebuts per a transmetre informació. En teoria, podríem codificar qualsevol missatge en notació musical, senzillament assignant a cada lletra una nota. Qui conegués el codi podria transmetre la Bíblia d'aquesta manera, però no estaria fent una conversió de la Bíblia a «música», perquè el text resultant no tindria cap contingut musical.

Els sons animals acostumen a ser de tipus codificat, és a dir, posseeixen un significat prèviament assignat: serveixen com a senyals d'alerta, reclams nupcials o d'advertiments a les cries. El que és sorprenent i suggeridor dels cants dels ocells i de les balenes és que a primera vista no pertanyen a cap d'aquestes categories: no són simples crits ni xiscles, sinó que consisteixen en frases amb pautes rítmiques i tonals ben diferenciades que es combinen per a produir senyals sonors de gran complexitat. Però sembla evident que aquestes seqüències no contenen cap informació semàntica: les aus canores no expressen una cosa quan repeteixen una frase dues vegades i una altra de ben diferent quan la repeteixen tres cops. En aquest sentit, cap animal produeix combinacions sonores amb significat lèxic —«oracions gramaticals», si es vol— que generin un significat nou a base de combinar els significats particulars dels seus components.

Traducció i adaptació fetes a partir del text de Philip BALL. *El instinto musical*. Madrid: Turner, 2010, p. 36

| | |
|--|--|
| | |
|--|--|

| | |
|--|--|
| | |
|--|--|

Etiqueta de l'alumne/a



Institut
d'Estudis
Catalans

Proves d'accés a la universitat

Anàlisi musical

Sèrie 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 | | | |
| | | 3 | | | |
| Suma de notes parcials | | | | | |
| Qualificació final | | | | | |

Etiqueta de l'alumne/a

Ubicació del tribunal

Número del tribunal

Etiqueta de qualificació

Etiqueta del corrector/a

Aquesta prova consta de tres exercicis i s'iniciarà amb les audicions en què es basen l'exercici 1 i l'exercici 2.

Exercici 1

[4 punts: 0,4 punts per cada qüestió. No hi haurà descomptes de penalització en cap cas.]

Aquest exercici consisteix en l'audició de deu fragments de música. Cada fragment es repetirà dues vegades abans de passar al següent. Després d'un petit interval, tornareu a escoltar els deu fragments tots seguits.

Escolteu amb atenció els deu fragments que sentireu a continuació i trieu la resposta correcta entre les quatre que es proposen per a cada fragment.

1. *a)* Música impressionista.
b) Música medieval.
c) Música del Renaixement.
d) Música clàssica.

2. *a)* Ritme de tresets arpegiats ascendents.
b) Ritme de cinquets arpegiats ascendents.
c) Ritme de tresets arpegiats descendents.
d) Ritme de cinquets arpegiats descendents.

3. *a)* Flauta dolça.
b) Flabiol.
c) Flauta travessera.
d) Dolçaina.

4. *a)* Estil improvisat.
b) Estil lliure.
c) Estil policoral.
d) Melodia acompanyada.

5. *a)* Duet de flautes.
b) Orquestra simfònica.
c) Quartet de corda clàssic.
d) Trio sonata barroca.

6. *a)* Compàs binari.
b) Compàs compost.
c) Compàs d'amalgama.
d) Compàs ternari.

7. *a)* Frase de 5 compassos.
b) Frase de 6 compassos.
c) Frase de 8 compassos.
d) Frase de 12 compassos.

8. *a)* Començament acèfal.
b) Començament anacrúctic.
c) Començament sincopat.
d) Començament tètic.
9. *a)* Entrades: baixos, contralts, *sopranos* i tenors.
b) Entrades: tenors, baixos, *sopranos* i contralts.
c) Entrades: tenors, contralts, *sopranos* i baixos.
d) Entrades: tenors, baixos, contralts i *sopranos*.
10. *a)* Baixos.
b) *Sopranos*.
c) Barítons.
d) Contratenors.

Exercici 2

[4 punts en total]

Aquest exercici consisteix en l'audició d'una peça musical que escoltareu dues vegades. Després d'un interval de quatre minuts, la tornareu a escoltar per tercer cop.

A) Anàlisi formal i estructural

[3 punts: 0,6 punts per cada qüestió; es descomptaran 0,1 punts per cada resposta incorrecta. Per les qüestions no contestades no hi haurà cap descompte.]

Escolteu amb atenció la peça que sentireu a continuació, que figura en la llista d'obres que heu de conèixer, i trieu la resposta correcta de cada qüestió.

[Text de la peça]

Che farò senza Euridice?
 Dove andrò senza il mio ben?
 Che farò? Dove andrò?
 Che farò senza il mio ben?
 Dove andrò senza il mio ben?
 Euridice!... Euridice!
 Oh Dio! Rispondi! Rispondi!
 Io son pure il tuo fedele.
 Son pure il tuo fedele.

Che farò senza Euridice?
 [...]
 Euridice!... Euridice!
 Ah! Non m'avanza
 più soccorso, più speranza,
 né dal mondo, né dal ciel!

Che farò senza Euridice?
 [...]

[Traducció al català]

Què faré sense Eurídice?
 On aniré sense el meu amor?
 Què faré? On aniré?
 Què faré sense el meu amor?
 On aniré sense el meu amor?
 Eurídice!... Eurídice!
 Oh Déu! Respon-me! Respon-me!
 Jo soc el teu fidel espòs.
 Soc el teu fidel espòs.

Què faré sense Eurídice?
 [...]
 Eurídice!... Eurídice!
 Ah! Ja no rebo
 socors ni esperança,
 ni de la terra, ni del cel!

Què faré sense Eurídice?
 [...]

1. Abans de començar a escoltar la persona que canta podem sentir
 - a) una breu introducció orquestral de vuit compassos amb protagonisme dels instruments de vent.
 - b) una breu introducció de sis compassos a càrrec dels instruments de corda.
 - c) una breu introducció de quatre compassos executada pels instruments de vent juntament amb els de corda.
 - d) una breu introducció de vuit compassos amb un tema diferent del que serà el tema principal de la peça.

2. En aquesta peça,
 - a) la cantant és una *soprano* que representa un personatge masculí.
 - b) la cantant és una *soprano* que representa un personatge femení.
 - c) el cantant és un contratenor que representa un personatge masculí.
 - d) el cantant és un contratenor que representa un personatge femení.

3. La primera melodia cantada consta
 - a) d'un començament anacrúctic, una frase de deu compassos i un final sobre el temps fort de l'últim compàs.
 - b) d'un començament acèfal, una frase de vuit compassos i un final sobre un temps dèbil de l'últim compàs.
 - c) d'un començament tètic, una frase de vuit compassos i un final sobre un temps dèbil de l'últim compàs.
 - d) d'un començament tètic, una frase de deu compassos i un final sobre el temps fort de l'últim compàs.

4. Si ens fixem en el *tempo* i el ritme d'aquesta peça, hi observem l'existència
 - a) d'un *tempo* uniforme (*andante*) tant per a la melodia principal com per a les secundàries, així com la presència d'un ritme uniforme de semicorxeres en l'acompanyament orquestral de la melodia principal.
 - b) de *tempi* lleugerament diferents amb *ritardandi* ben destacats que precedeixen les entrades successives de la melodia principal (*andante*), mentre que l'acompanyament manté gairebé sempre un ritme general de corxeres.
 - c) de *tempi* molt contrastats que segueixen la seqüència següent: *allegro-andante-adagio-allegro*, amb ritme de semicorxeres aplicat als primers violins en els *allegri*.
 - d) d'un *tempo* uniforme (*adagio*) només interromput pels períodes secundaris en què l'amant invoca el nom de l'estimada i on el *tempo* s'accelera progressivament i la corda acompanyant dobla el seu ritme: de corxeres a semicorxeres.

5. La peça que heu escoltat presenta una sèrie de seccions ordenades de la manera següent:
 - a) (Introducció orquestral)-A-B-A-(coda orquestral).
 - b) (Introducció orquestral)-A-B-C-B-A-(coda orquestral).
 - c) (Introducció orquestral)-A-A-B-B-C-A-(coda orquestral).
 - d) (Introducció orquestral)-A-B-A-C-A-(coda orquestral).

B) Anàlisi estilística i contextual

[1 punt]

Redacteu un comentari breu sobre la peça que heu escoltat en què esmenteu el gènere al qual pertany, l'estil general en el qual s'inscriu, l'època en què es va compondre i el context cultural en què s'emmarca.

Exercici 3

[2 punts en total]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que es plantegen a continuació.

Un error habitual, si bé no per això menys greu, és la suposició que la música consisteix en notes damunt d'un pentagrama, si està escrita, o en sons, si és interpretada. No és impensable imaginar que un compositor escrigui música sense la intenció que ningú no l'escolti, tot i que un aïllament tan extrem deu ser tan estrany com el fet que una nau encalli en una illa deserta. Pràcticament tota la música occidental depèn d'una interacció entre els creadors, els intèrprets i el públic. A més, cadascun d'aquests tres participants hi té un paper actiu i crucial. Les notes passen de l'abstracció a la forma només quan els músics les converteixen en sons i els oients les perceben. Quan el compositor escull les notes que escriu a la partitura, té en compte els instruments que es poden utilitzar, el tipus d'espai on s'interpretarà l'obra i la classe de públic que potser vingui a escoltar-la. Fer música és un procés social.

En alguns aspectes importants, el propòsit de la música no ha canviat al llarg de la història. Una constant ha estat la redempció, dur els éssers humans més a prop de Déu animant els seus esperits perquè s'enlairin cap a un cel sonor. La música encara conserva aquesta funció en les religions organitzades, si bé la seva abraçada transcendental s'ha fet més ampla, fins a incloure gairebé a tothom. Una altra funció constant ha estat la de recrear i entretenir, tot i que l'abast i la categoria social del públic no ha deixat d'expandir-se. El que abans era monopoli del príncep o del prelat és en l'actualitat una experiència comuna a tothom, excepte als sords.

No obstant això, el canvi més important s'ha produït en el nivell del propòsit *primordial* de la música, que a partir d'un cert moment ja no va ser el de representar el poder del mecenes, sinó el d'expressar els sentiments del músic. Aquest moment va arribar pels volts del 1800. Fins al sorgiment d'un públic anònim que representava un agent cultural de primer ordre, només el mecenes individual determinava qui componia, què escrivia, per a quins instruments i per a quin tipus de públic. En el cas de Monteverdi i de Haydn, la influència dominant en la major part de la música que van escriure va ser la del duc de Màntua i la del príncep d'Esterházy, respectivament. Ara bé, el millor exemple de música guiada —o, més ben dit, dictada— pel mecenes va ser el del Versalles de Lluís XIV.

En crear una cultura cortesana l'opulència de la qual només podia ser finançada amb el tresor de la reialesa, el rei Lluís va reduir fins i tot els més grans magnats a la condició de satèl·lits. Per exemple, quan el monarca va fer acte de presència públicament amb un abric amb diamants incrustats per un valor de catorze mil *livres*, demostrava als seus cortesans que cap individu privat podia competir amb els recursos de la monarquia. En proporcionar el millor en l'àmbit de l'entreteniment aristocràtic —la millor caça, els millors balls, la millor òpera, la millor música, el millor teatre, el millor joc, etcètera—, va aconseguir que els aristòcrates de més alt llinatge abandonessin les seves províncies i passessin a residir en un lloc on els podia tenir vigilats. A més, com que el mateix monarca deixava ben establert que qui es mantingués lluny de la cort no gaudiria del patronatge reial, hi havia poques absències.

Traducció i adaptació fetes a partir del text de

Tim BLANNING. *El triunfo de la música: Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*. Barcelona: Acantilado, 2011, p. 118-120

1. Després de llegir el primer paràgraf del text, digueu per què l'autor creu que fer música és un procés social.

[0,5 punts]

2. Esmenteu les finalitats de la música que exposa l'autor i expliqueu-les breument.
[0,5 punts]

3. Descriviu el concepte de mecenatge en la música, esmenteu-ne els exemples que hi ha en el text i expliqueu per què va ser tan important en la cort de Lluís XIV.
[1 punt]

| | |
|--|--|
| | |
|--|--|

| | |
|--|--|
| | |
|--|--|

Etiqueta de l'alumne/a



Institut
d'Estudis
Catalans