

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) Villancet barroc.
 - b) *Chanson* imitativa.
 - c) Coral.
 - d) Cantiga d'Alfons X.
2.
 - a) Gòspel.
 - b) *Blues*.
 - c) *Dixieland*.
 - d) *New-age*.
3.
 - a) Binari tètic.
 - b) Ternari anacrúsic.
 - c) Ternari tètic.
 - d) Quaternari acèfal.
4.
 - a) *Lied*.
 - b) Ària per a contratenor.
 - c) Recitatiu.
 - d) Ària per a baríton.
5.
 - a) *Tempo lento*.
 - b) *Tempo allegro*.
 - c) *Tempo moderato doloroso*.
 - d) *Tempo molto vivace*.
6.
 - a) Romanticisme.
 - b) Classicisme.
 - c) Estil *Empfindsamkeit*.
 - d) Neoclassicisme.
7.
 - a) Tonalitat menor.
 - b) Tonalitat major.
 - c) Mode jònic.
 - d) Atonalitat.
8.
 - a) Melodia a tota la secció de corda.
 - b) Melodia als violoncel·ls.
 - c) Melodia doblada per instruments de vent-fusta i vent-metall.
 - d) Melodia a les violes.

9. a) Falset.
b) Cant líric.
c) *Sprechgesang*.
d) Nota de pit.

10. a) *Rap*.
b) *Dance pop*.
c) *Trap*.
d) Jazz electrònic.

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.]

Abans de començar l'audició, que figura en la llista d'obres que heu de conèixer, llegiu atentament les qüestions que hi ha després del text de la peça. Mentre escolteu la peça, cal que aneu seguint el text en italià (que també teniu traduït al català). Una vegada feta l'audició, trieu la resposta correcta per a cada qüestió.

[Text de la peça]

«Piangerò la sorte mia,
sì crudele e tanto ria,
finché vita in petto avrò.

Ma poi morta d'ogn'intorno
il tiranno e notte e giorno
fatta spettro agiterò.»

[Traducció al català]

Ploraré la meva sort,
tan cruel i tan dura,
mentre tingui vida al pit.

Però, morta, per tot arreu
al tirà, nit i dia,
tornada espectre espantaré.

1. L'estructura d'aquesta obra es correspon al model
- a) A-B-A.
 - b) de *lied*.
 - c) d'ària *da capo* barroca.
 - d) d'ària italiana *tripartita*.
2. Quina diferència s'aprecia a la part central de la veu solista, si la relacionem amb el text?
- a) Interpreta una melodia que procedeix en un sentit contrari al de l'inici, plàcid, és a dir, els intervals que abans eren descendents ara són ascendents. El significat del text és diferent.
 - b) El text parla sobre pertorbar amb el seu espectre. La veu comença amb dissenys descendents, amenaçadors. Sobre la paraula *agiterò* es genera una vocalització extensa.
 - c) La veu imita el que fa l'acompanyament orquestral, que ara és molt més dens i mogut. Passa al mode major, molt més brillant i vistós perquè és un moment d'embelliment i virtuosisme vocal.
 - d) El text destaca que l'heroïna morirà. Sobre la paraula *morta*, que és la més important de tot aquest fragment, se situa la nota més aguda de tota l'ària.

3. Què passa a la tercera secció, quan la solista torna a començar amb les paraules «Piangerò la sorte mia», després que ha acabat la secció central?
 - a) Repeteix exactament la mateixa música, sense canvis.
 - b) Torna al *tempo* inicial, però fa molts canvis en la dinàmica, passant d'un *forte* a un *piano* als llocs on abans s'interpretava tot en *piano*.
 - c) L'acompanyament instrumental canvia, es fa més ric i dens.
 - d) Sobre la melodia inicial fa ornamentacions que no s'havien sentit a la primera secció, a l'inici de l'ària.

4. L'acompanyament instrumental de la primera secció i la melodia de la solista
 - a) estan molt relacionats, sobretot als violins. Aquests continuen el mateix disseny que acaba d'exposar la solista, en fan una rèplica, o anticipen un interval que després cantarà la solista.
 - b) consisteixen en un baix del tipus *passacaglia*. Sobre un mateix disseny que es va repetint, la cantant desenvolupa la seva melodia.
 - c) es relacionen de tal manera que, quan la solista fa un interval ascendent, l'orquestra respon sempre amb un interval descendent.
 - d) no es relacionen gens, només es relacionaran a la secció central.

5. Quines diferències hi ha entre la primera i la segona secció?
 - a) Hi ha un canvi de tonalitats molt sobtat, les dues tonalitats es perceben molt allunyades i estranyes entre elles; la instrumentació canvia i desapareix el baix continu a la segona secció.
 - b) Es passa del mode major al mode menor; el *tempo* inicial és lent, un *andante*, mentre que la part central és ràpida, quasi un *allegro*; l'acompanyament inicial és pausat i estable, mentre que després és turbulent, dens i amb dinàmica *forte*.
 - c) Es passa del mode menor al major; el *tempo* inicial és moderat i lleuger, després es torna una mica més ràpid; la part inicial només té corda, mentre que després entren els instruments de vent.
 - d) Es conserven punts de contacte entre les dues seccions: per exemple, en l'arxillaüt que fa de baix continu; però l'oboè que se sent a la primera secció és substituït pel *tutti* orquestral a la segona.

B) Anàlisi estilística i contextual

[1 punt]

Redacteu un comentari breu sobre la peça que heu escoltat. N'heu d'esmentar el gènere, l'estil i el corrent estètic al qual pertany, el títol i el compositor. Situeu la peça en l'època de la seva creació, expliqueu-ne la significació i importància, i esmenteu el moment històric 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.

L'1 de desembre de 1924, la violoncellista catalana Aurora Bertrana, amb el seu Trio de Senyorettes, debutava com a *jazzwoman* en un hotel de Chamonix, un idíl·lic poblet als peus del Mont Blanc que, a més, aquell any havia acollit els primers Jocs Olímpics d'hivern de la història. Tota la zona estava farcida d'hotelets i la temporada d'hivern es convertia en un lloc d'esbarjo per a gent distingida, amb ganes de practicar esports de neu i també de divertir-se. Mesos abans d'encetar la temporada, les tres intèrprets havien estat assajant i es coneixien prou bé el repertori: «Teníem un contracte de dos mesos i havíem de fer dos concerts diaris. Al vespre intercalàvem música de dansa: valsos, foxtrots, *one-step*, tangos, i també cantàvem *blues*, sempre en anglès. Jo era la que feia de *jazzwoman*, amb un gran esglai de les meves companyes. Sovint abandonava el violoncel i recolzada al piano de cua, amb qualsevol paper de solfa a la mà, improvisava una melodia, lletra i música, mentre elles m'acompanyaven discretament, una al piano i l'altra al violí. Era el primer cop que ens llançàvem a emprar el *jazz*, i allò suposava una autèntica revolució dins les orquestres femenines», puntualitzava Bertrana.

El 1934, Aurora Bertrana ja no era una joveneta. Tenia trenta-dos anys i feia uns quants mesos que havia arribat a Ginebra, per aprofundir en els seus estudis musicals, perseguint un somni. Part d'aquest bagatge li venia d'anys enrere, quan encara era molt joveneta i tocava pels cafès de Barcelona amb diferents conjunts i diversos repertoris, cosa que li havia donat molt d'ofici. Tant és així que, quan va acabar la temporada a Chamonix, li van oferir un nou contracte per marxar a París a dirigir una orquestra de ball. Perseguien una bona *jazzwoman* i ella ho era i ho sabia, i també era conscient que, si seguia pel camí de la música clàssica amb el violoncel, no sortiria de la mediocritat. Però hi havia alguna cosa que la tirava enrere. Probablement tenia la sensació que si escollia aquell camí més velleïtós se sentiria malaguanyada i, encara més, pensaria que estava desautoritzant l'autoritat familiar: «Poc podia pensar el meu pobre pare que aquella filla ben dotada per a la música fracassaria amb el violoncel, i fracassaria també en voler ser professora de rítmica i plàstica, i tindria tant d'èxit tocant els bombos i platerets. Tots els Bertrana i Salazar, els vius i els morts, en cas de continuar jo per aquest camí, s'haurien avergonyit d'estar emparentats amb una noia que es dedicava amb entusiasme al *jazz-band*.» Finalment, Aurora va preferir abandonar aquella idea esbojarrada i en el seu lloc va optar per «una nova aventura igual d'arriscada». Es va casar. «Casar-me em permetria continuar a la universitat i esdevenir, finalment, escriptora: el que tota la vida, des dels sis anys, havia desitjat. Tot el que havia patit a l'Institut Dalcroze quedava recompensat per tot el que fruïa a la Universitat de Ginebra.»

Al final de l'estiu del 1926 marxaven rumb a la Polinèsia Francesa, a Papeete, una ciutat a l'illa de Tahití, on Denys (el seu marit) havia trobat feina per instal·lar una central elèctrica. Aurora va exercir de professora de música a l'Escola de Magisteri de Papeete, un càrrec que atorgava el govern francès, i també dirigiria una coral de música religiosa.

Adaptació feta a partir del text de

Victòria PALMA. *Femení i singulars: Històries de dones i música*. Barcelona: Huygens, 2016, p. 187-197

1. L'autora del text ressegueix unes memòries que va publicar la compositora i violoncellista Aurora Bertrana i Salazar (1892-1974), filla de l'escriptor Prudenci Bertrana. Expliqueu de què va anar a treballar Aurora Bertrana a Chamonix. Com era aquella feina? En quin entorn es trobava? Quines dificultats podia tenir en aquell moment una dona per a fer aquell ofici, tenint en compte que finalment Aurora Bertrana va refusar d'anar a París?
2. Per quina raó se li feia difícil aquell canvi tan radical a la seva vida? Quins motius familiars i socials va tenir en compte per a rebutjar el contracte que li oferien a París? Què significà per a ella el matrimoni? Què implicà per a Aurora Bertrana el fet de casar-se?

--	--

--	--

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			
		4			
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)** Concert per a solista.
b) Simfonia.
c) Sonata.
d) *Concerto grosso*.
2. **a)** Tenor.
b) Contralt.
c) Baríton.
d) *Soprano*.
3. **a)** Missa medieval.
b) Missa del Renaixement.
c) Missa del classicisme.
d) Cantata barroca.
4. **a)** *Big-band*.
b) Cobla.
c) Banda simfònica.
d) Orquestra.
5. **a)** Cantata.
b) Oratori.
c) Missa.
d) Òpera.
6. **a)** Pavana.
b) Gallarda.
c) Motet.
d) Minuet.
7. **a)** Compàs binari simple.
b) Compàs ternari simple.
c) Compàs quaternari simple.
d) Compàs d'amalgama.
8. **a)** Cor de veus mixtes.
b) Cor de veus femenines.
c) Cor de veus masculines.
d) Cor de veus infantils.

9. *a)* Orquestra de corda.
b) Orquestra barroca.
c) Orquestra simfònica.
d) Orquestra de música alta.
10. *a)* Segle xx.
b) Barroc.
c) Classicisme.
d) Renaixement.

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.]

Abans d'escoltar la peça, que figura en la llista d'obres que heu de conèixer, llegiu atentament les qüestions que hi ha a continuació. Una vegada feta l'audició, trieu la resposta correcta en cada cas.

1. Aquesta peça és interpretada per
a) solistes acompanyats d'una gran orquestra simfònica.
b) solistes acompanyats d'una orquestra de cambra.
c) un trio d'instruments solistes amb el suport d'un orgue.
d) un quartet d'instruments de corda.
2. En aquesta peça els instruments solistes són
a) tots de corda fregada.
b) alguns de corda fregada i algun de corda polsada.
c) alguns de corda fregada i algun de vent-metall.
d) alguns de corda fregada i algun de vent-fusta.
3. En aquesta peça els instruments solistes
a) entren tots a la vegada executant la mateixa melodia.
b) entren escalonadament executant melodies diferents.
c) entren tots a la vegada executant melodies diferents.
d) entren escalonadament executant la mateixa melodia.
4. Quina és la melodia dels compassos inicials de la peça?



5. En aquesta peça,
- a) el discurs melòdic progressa d'una manera contínua i oberta sense que mai reapareguin elements escoltats amb anterioritat.
 - b) hi ha uns mateixos elements melòdics que reapareixen imitativament en totes les veus.
 - c) les melodies dels instruments solistes són totes diferents i independents les unes de les altres.
 - d) l'harmonia té tanta força que fa desaparèixer la independència melòdica dels instruments solistes.

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: 0,5 punts per cada qüestió]

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

Un tendeix immediatament a associar-lo amb orquestres d'època, però en aquesta ocasió vostè està preparant un concert barroc amb l'Orquesta Nacional de España. Com pot abordar aquesta preparació amb una formació simfònica, diguem-ne romàntica?

Bé, jo no diria que és romàntica. Aquesta orquestra ha canviat enormement des que la conec, fins i tot diria que en els darrers mesos hi ha hagut la voluntat conscient de contractar gent nova. Per exemple, en la secció de violes, crec que tothom —tret d'un músic— és nou. I un dels violins solistes ha començat tot just fa un mes. Els músics d'aquesta generació i, en certa mesura els de la generació anterior, saben que no poden ignorar tot allò que la música antiga ens ha ensenyat. Sí, és possible que toquin instruments moderns, però saben perfectament el que poden fer des del punt de vista dels límits del gust i de l'estil, i el que no poden fer. Saben que avui no pots tocar Mozart de la mateixa manera que es feia vint-i-cinc anys enrere. Volen tocar Bach com fa cinquanta anys? O com Karajan tocava, per exemple, l'*Oratori de Nadal*? No, no ho volen. Avui els intèrprets identifiquen Bach o Haendel amb un altre estil, amb l'estil barroc.

Però, els permet algunes concessions que, en canvi, no admet quan toca amb la seva orquestra?

Avui una orquestra moderna amb instruments moderns pot acostar-se molt a aquest estil, encara que no completament, ja que els falta l'esperit dels instruments originals. No obstant això, val a dir que amb aquest equip em sento molt còmode, té nocions de com es pot tocar i, sobretot, de com no s'ha de tocar la música barroca. En definitiva, crec que es tracta d'una qüestió d'entusiasme: si tu ets un intèrpret de rutina, d'aquells que es miren a cada moment el rellotge en el canell mentre mouen l'arquet, si per a tu només es tracta d'unes hores de treball, aleshores no és divertit. Però aquesta orquestra vol aprendre, vol ser ensenyada, vol que se li donin coses.

Vostè deia que avui no és possible d'interpretar Bach com es feia fa unes dècades. Crec que vostè, en gran mesura, ha estat el responsable que això sigui així.

Bé, penso que això ha estat el resultat d'un moviment mundial. Miri, fa pocs anys, estava escoltant a París una interpretació de Mozart a càrrec d'una de les orquestres alemanyes més cèlebres, dirigida per un director pianista molt famós. Durant la interpretació, un dels meus joves músics va girar el cap per dir-me: «això és *Parc Juràssic* musical». Avui en dia no pots tocar Mozart com toques Bruckner. Amb aquesta manera pesada i llarga de moure l'arquet (*William Christie es posa aquí a gesticular fent veure que toca el violí d'una manera pomposa i solemne*). Aquesta manera amb què toques la música que t'agrada si, per exemple, t'agrada Bruckner o Xostakóvitx; aquesta música requereix una tècnica grandiloqüent. Has de tenir en compte, però, que Mozart no va conèixer aquests compositors dels segles XIX o XX, ni tampoc els instruments que mentrestant es van crear perquè ells poguessin compondre la seva música. Així doncs, en aquell concert no vam escoltar un Mozart flotant àgilment en l'aire, sinó un Mozart enterrat a dos metres sota terra, a causa d'una sobreinterpretació.

Diríem, doncs, que es tracta d'una qüestió d'autenticitat, o tan sols d'una qüestió de gust?

L'autenticitat no té res a veure amb tot això. Com pot ser autèntica una interpretació si no tenim cap enregistrament de l'època? A més, l'autenticitat és una cosa realment perillosa. M'agradaria interpretar Brahms com ell ho va fer en un enregistrament realitzat cap al final de la seva vida? Segurament, jo no ho voldria. I potser trobaríem a França en aquell mateix moment algun altre compositor amb una concepció interpretativa completament diferent de la de Brahms. Què succeeix aleshores amb l'autenticitat? No es tracta d'això. Sabem que existeixen línies vermelles, que hi ha límits, que pots anar en una direcció determinada. Però si et passes, acabes trobant-te en un lloc estrany.

Té a veure essencialment amb un gran nombre de factors, però principalment amb allò que la música requereix. La pràctica interpretativa històricament informada significa que, mitjançant la pràctica amb instruments originals, mitjançant la investigació i un coneixement tècnic apropiat, podem atansar-nos a allò que la música d'una determinada època vol dir-nos. Tot és, però, molt complicat. Té

a veure amb l'afinació, amb els sistemes de temperament, amb la fabricació i configuració dels instruments, amb tantes coses! Però només és així com podem donar vida a aquella música que fins avui ha estat maltractada. Senzillament, no podem fer una òpera de Rameau amb una orquestra moderna. No funciona. Per exemple, tan sols abaixant l'afinació, de sobte, ens adonem que els tenors i les sopranos ja poden cantar amb facilitat; la seva interpretació deixa de ser forçada.

Vostès van ser els pioners, però avui aquesta manera de tocar ja no és revolucionària, s'ha convertit en *mainstream*. S'imaginava, quan vostè va començar, que la seva manera d'interpretar esdevindria un nou cànon?

Dir que en aquells moments em veia a mi mateix essent famós quaranta anys després seria del tot fals. Jo no era ni soc així. El que em va motivar va ser poder passar més temps amb la música que veritablement m'agradava, i aquesta música era la dels segles XVII i XVIII. I també interpretava algunes obres contemporànies. En aquell moment volíem llibertat per a fer coses que en els conservatoris no se'ns permetia de fer. També em preocupava la idea que músics com Charpentier o Rameau no fossin tan coneguts com es mereixien ser. Mai no vaig imaginar que tot allò arribés a convertir-se en una cosa com és ara. L'únic que volia era fer quelcom diferent.

Vaig tenir molts bons companys. Recordo haver estat al palau d'una reconeguda comtessa, a França, que em va dir: «Al pis de dalt hi tinc un amic músic, es diu Jordi Savall.» Allí ens vam conèixer. Més endavant vaig conèixer els anglesos: Trevor Pinnock, Chris Hogwood, Dave Munrow. I a Amsterdam vaig conèixer Leonhardt, Ton Koopman i la seva esposa. Als Estats Units vaig conèixer musicòlegs que em van ajudar molt. Vaig anar a França perquè m'agradava la música francesa, però el problema és que els francesos desconeixien la seva pròpia música.

Traducció i adaptació fetes a partir del text de
Juan José FREIJO. «William Christie: “El sueño europeo se está destruyendo”».
Platea Magazine [en línia] (1 març 2019)

1. Segons William Christie, es pot interpretar correctament la música dels segles XVII i XVIII amb una orquestra moderna? Justifiqueu la resposta.

2. Quin és el significat que es dona en el text a una «pràctica interpretativa històricament informada»?

3. Segons William Christie, l'autenticitat ha de ser un dels objectius perseguits en tota interpretació històricament informada? Justifiqueu la resposta.

4. Quines van ser les motivacions personals que van conduir William Christie a enfocar d'una manera diferent la interpretació de la música dels segles XVII i XVIII?

--	--

--	--

Etiqueta de l'alumne/a



Institut
d'Estudis
Catalans