

Proves d'accés a la universitat

Anàlisi musical

Sèrie 1

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)** Oboè.
b) Fagot.
c) Clarinet.
d) Flauta travessera.
2. **a)** Ritme compost.
b) Ritme ternari.
c) Ritme de *zortziko*.
d) Ritme quaternari.
3. **a)** *Mezzosoprano*.
b) Sopranista.
c) *Soprano lleugera*.
d) Contratenor.
4. **a)** Mode major.
b) Mode menor.
c) Mode *mixolidi*.
d) Atonal.
5. **a)** Madrigal.
b) Psalm gregorià.
c) Himne de coronació.
d) Lai trobadoresc.
6. **a)** Contrapunt imitatiu.
b) Melodia repetitiva.
c) *Lied* simfònic.
d) Tocata i fuga.
7. **a)** *Moderato*.
b) *Pesante*.
c) *Allegro vivace (quasi presto)*.
d) *Poco allegretto*.
8. **a)** *Concerto grosso* barroc.
b) Tocata renaixentista.
c) Concert per a violí.
d) Simfonia clàssica.

9.
 - a) Introducció amb guitarres, veus i percussió.
 - b) Introducció amb veu solista i sintetitzador.
 - c) Introducció a una veu, guitarra i *music-box*.
 - d) Introducció amb guitarra i *sampler*.
10.
 - a) *Hot-rock*.
 - b) *Jazz*.
 - c) *Reggae*.
 - d) Espiritual negre.

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, llegiu atentament les qüestions que hi ha a continuació. Una vegada feta l'audició, trieu la resposta correcta per a cada qüestió.

1. L'estructura d'aquest moviment simfònic es correspon, a grans trets, amb una forma del tipus següent:
 - a) FUGA. Subjecte A / contrasubjecte B // Reexposició: resposta / coda.
 - b) FORMA SONATA. Exposició: tema A (inici en arpegis ascendents a la corda) / tema B (més pausat i acompanyat pel fagot) / coda (dinàmica en *fortissimo*, recorda el tema A) // Desenvolupament: diverses modulacions del tema A i del tema B // Reexposició: tema A / tema B / coda.
 - c) FORMA SONATA. Exposició: tema A (a la corda) // Desenvolupament: tema B (a les trompes, en *fortissimo*) // Reexposició: tema B (flautí i trombons) / coda (*tutti* en *fortissimo*).
 - d) VARIACIONS. Tema A (flauta i violins) / tema A' (fagot i violins) / tema A'' (flauta i violins) // tema B (oboè i fagot) / tema B' (fagot i violins) / coda.
2. El *tempo* d'aquest moviment consisteix en un
 - a) *allegro*.
 - b) *moderato quasi andante*.
 - c) *andante molto sostenuto*.
 - d) *vivace veloce*.
3. Quina secció d'instruments fa el paper principal durant tot el moviment?
 - a) La secció de vent-fusta té el paper melòdic i el vent-metall fa el baix.
 - b) Aquesta obra és singular perquè els temes principals sempre els exposen les violes.
 - c) Tot i que els violins exposen els temes principals, els diferents instruments de l'orquestra tenen intervencions breus que els donen molta presència.
 - d) Els violins, juntament amb les trompetes i els violoncells.
4. Pel que fa a la dinàmica, podem dir que aquest moviment
 - a) és estable: tot discorre *forte*, amb pocs moments en *piano*.
 - b) és estable: tot discorre *piano*, llevat d'alguns acords en *forte*.
 - c) mostra una gradació: sempre hi ha uns grans *crescendi*.
 - d) és contrastat: passa del *forte* al *pianissimo*, sovint d'una manera ràpida.

5. L'estructura formal i el *tempo* presenten una relació que podríem definir com segueix:
- a) el *tempo* es manté estable de dalt a baix, sense cap *rallentando* ni *accelerando*.
 - b) el *tempo* canvia a cada gran secció: més ràpid a l'inici, lent amb el tema B.
 - c) el *tempo* va augmentant segons la dinàmica: més ràpid al *forte* i més lent al *piano*.
 - d) no hi ha cap relació: el *tempo* canvia sense ordre ni concert.

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, i també el títol i el compositor. Situeu la peça en l'època de la seva creació, expliqueu-ne la significació i importància, i feu referència al moment històric en què s'emmarca. Poseu l'obra en contraposició a altres corrents musicals contemporanis.

Exercici 3

[2 punts: 1 punt per cada qüestió]

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

Molt a principis dels anys noranta del segle xx, la musicologia a l'Estat espanyol, per exemple, encara no existia. [...] Era poc corrent, per exemple, investigar la música popular urbana o tractar qualsevol altre tema que no fos des d'una perspectiva històrica. [...]

Però en aquests mateixos anys noranta, en el món universitari, gairebé de cop —o això va semblar, al principi, si bé no era realment així perquè la cosa ja venia d'enrere amb arrels en els anys seixanta i setanta— va esdevenir-se una implosió de *studies*, una «moda», si se'm permet el mot, que tenia arrels a França, instigada per alguns dels seus mediàtics pensadors (Foucault, Barthes, Derrida, Kristeva i altres), a vegades anomenats postestructuralistes. L'eclosió dels *studies*, però, va agafar força sobretot als EUA dins el seu sòlid món acadèmic, com les grans universitats, centres de recerca i *think tanks*. Així, de cop i volta, es van formalitzar estructures d'investigació i disseminació del coneixement, amb pressuposts i jerarquies professionals, departaments, àrees de coneixement i grups d'investigació, sota rúbriques com *cultural studies*, *women's studies*, *gay studies*, *African-American studies*, *gender studies* i, un poc després, *post-colonial studies* i *disability studies*.

En aquests mateixos anys noranta, el que sí que va quallar, i de quina manera, val a dir, van ser els *Madonna studies*: articles, tesis i tesines, miscel·lànies i monografies, taules rodones, simposis i congressos i cursos de postgrau sobre Madonna Louise Ciccone (Michigan, 1958), la cantant, compositora, actriu i icona cultural dels EUA. En un temps rècord, els musicòlegs, filòlegs, historiadors i totes les altres tipologies imaginables d'escriptors i treballadors de la cultura van començar a donar a llum escrits d'anàlisi de caràcter feminista, de gènere, social, cultural, musical, audiovisual, etc., sobre Madonna. I, per cert, gràcies o per mor dels *Madonna studies*, els musicòlegs, si un altre cop se'm permet la caricatura, van passar de la paleografia medieval als estudis culturals contemporanis.

Vet aquí ara el cas de Rosalía (Rosalía Vila Tobella, Sant Esteve Sesrovires, 1992), la cantant, compositora i *influencer* que, a més de deixar una forta empremta en el món de la música, ha generat una reacció acadèmica que ben bé mereix ser anomenada *Rosalía studies*. Des de la publicació del seu segon àlbum, *El mal querer* (2018), i en un temps rècord que supera el de Madonna, Rosalía ha originat ni més ni menys que unes trenta tesines (treballs de fi de grau); més de cinquanta articles científics (o sigui, avaluats per experts), unes quatre monografies i miscel·lànies; diversos cursos universitaris... El que és realment sorprenent no és ben bé el fet que hagi rebut tanta atenció, sinó sobretot que l'hagi rebuda tan ràpidament. De fet, es pot dir que cap músic no havia rebut tanta atenció acadèmica com Rosalía en un espai de temps tan breu.

La gran pregunta, tanmateix, persisteix: per què els erudits, professors, experts, musicòlegs, sociòlegs, historiadors, etc., han escrit tant, sobre Rosalía? I, per què Rosalía i no una altra? Dit d'una altra manera: per què hi ha uns *Rosalía studies* i no uns *Serrat studies* o uns *Savall studies*? Certament, la qualitat de la música no determina l'impacte acadèmic, com no el determina la popularitat o les vendes d'enregistraments o entrades a concerts. Com en el cas de Madonna, l'entramat cultural permet que s'escriuin moltes coses sobre ella: els drets de la dona, les xarxes socials, el *choni-chic* i tants altres referents culturals que es poden entendre i sobre els quals es pot escriure. La música d'Anton Webern, per exemple, no és gaire popular, però li han dedicat 2.697 estudis musicològics possiblement per mor de la seva complexitat.

De la mateixa manera, escriure sobre Rosalía és, en principi, «fàcil» perquè el marc dels estudis culturals proporciona un patró epistemològic molt actual. [...] En alguns casos —i només alguns— escriure sobre Rosalía reflecteix més els interessos i aspiracions professionals dels joves investigadors que l'obra de Rosalía *per se*.

Adaptació feta a partir del text d'Antoni Pizà.

«Qui té por dels *Rosalía studies*? Guia de perplexos». *L'Avenç*, núm. 494 (octubre 2022), p. 6-9

1. Segons el text, quan i de quina manera va canviar la recerca sobre la música al nostre país?

2. L'autor del text contraposa els estudis sobre Rosalía als d'una altra cantant. Qui és aquesta altra cantant? I per què creu que han proliferat tant els estudis sobre Rosalía?

--	--

--	--

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		
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)** Tenor.
b) Contratenor.
c) Baix.
d) Sopranista.

2. **a)** Trompeta.
b) Clarinet.
c) Saxòfon.
d) Tenora.

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

4. **a)** Romanticisme.
b) Atonalitat.
c) Renaixement.
d) Minimalisme.

5. **a)** Simfonia.
b) *Concerto grosso*.
c) Concert.
d) Sonata.

6. **a)** Homofonia.
b) Melodia acompanyada.
c) Contrapunt.
d) Heterofonia.

7. **a)** Frase de 18 compassos.
b) Frase de 8 compassos.
c) Frase de 10 compassos.
d) Frase de 12 compassos.

8. **a)** Quintet de vent.
b) Banda.
c) *Combo*.
d) Orquestra.

9. *a)* Madrigal.
b) Coral.
c) Motet.
d) Missa.
10. *a)* Vals.
b) Bolero.
c) Samba.
d) Tango.

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 composició pertany al gènere
- a)* simfonia.
b) música de cambra.
c) quartet de corda.
d) concert per a violí i orquestra.

2. En començar la primera frase sentim que tots els instruments executen el ritme:



3. La primera part d'aquest fragment, de ritme lent i de textura homofònica, consta
- a)* de dues frases repetides: A-A/B-B.
b) de dues frases diferents que se succeeixen en l'ordre següent: A-B-A.
c) d'una primera frase no repetida i d'una segona que es repeteix: A/B-B.
d) d'una primera frase repetida i d'una segona que no es repeteix: A-A/B.
4. Si ens fixem en les tonalitats de la primera part del fragment, de ritme lent i de textura homofònica, observem la seqüència:
- a)* Frase A (tonalitat major) – Final de la frase B (tonalitat major).
b) Frase A (tonalitat menor) – Final de la frase B (tonalitat menor).
c) Frase A (tonalitat menor) – Final de la frase B (tonalitat major).
d) Frase A (tonalitat major) – Final de la frase B (tonalitat menor).

5. Pel fragment que heu escoltat, podem deduir que aquesta composició té la forma de
- a) tema amb variacions.
 - b) sonata.
 - c) rondó.
 - d) minuet.

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.

Amb la reedició de les obres mestres del rock en CD a finals dels anys vuitanta o a començaments dels noranta (predominantment per als qui tenien aleshores trenta o quaranta anys i que tenien els discs originals de vinil inservibles des de feia temps), va sorgir un nou tipus d'escrits crítics que tenien per objectiu justificar la condició d'obra mestra dels àlbums dels grups clàssics. Ho feien mostrant com aquests grups no s'havien limitat a reproduir música existent, sinó que havien forjat nous estils i noves composicions sobre la base d'una visió única compartida pels membres del grup. La música expressava aquesta visió, no pas els gustos de l'audiència o les demandes de la indústria; en unes altres paraules, els grups eren autors genuïns. No obstant això, aquest tipus d'interpretació crítica distorsiona força la realitat. Les relacions entre els grups clàssics i la indústria musical van ser sovint problemàtiques, però no hi ha cap dubte que van ser estretes. A més, la distinció entre autoria i reproducció és molt imprecisa (una intèrpret com Madonna no és capaç d'imprimir la seva identitat a una cançó com *Material Girl*, fent-se-la seva independentment de qui en fos l'autor?). D'alguna manera, el que resulta més revelador és la dificultat de sostenir la distinció entre una música rock «autèntica» i una música *pop* «inautèntica», perquè mostra únicament l'esforç tossut dels crítics per establir-la peti qui peti. Però, què és el que ha motivat aquest tipus de comentaris sobre la música popular? Quina és, adoptant un terme útil actual, la «tasca cultural» que aquesta música ha de dur a terme?

D'altra banda, si de la música popular saltem a la clàssica, n'hi ha prou de donar una ullada a les revistes musicals del quiosc més proper per a comprovar que la reflexió al voltant d'aquesta música se centra en la idea del «gran» músic, definit com un artista que es dona per fet que té una tècnica extraordinària, però l'art del qual radica en la seva visió personal. Els anuncis de les companyies discogràfiques no venen, en general, Beethoven o Mahler com a tals; de la mateixa manera que els fabricants de cotxes, s'ocupen fonamentalment de vendre marques. Així, el que venen és la visió interpretativa del músic excepcional i carismàtic: Pollini interpretant Beethoven o Rattle interpretant Mahler. En unes altres paraules, es comercialitza amb els intèrprets com si fossin estrelles, exactament com passa en la música *pop*, i, de fet, alguns dels exemples que criden més l'atenció els aporten els artistes clàssics que s'han introduït en el mercat *pop*.

D'aquesta manera, la indústria musical clàssica comercialitza els grans intèrprets en qualitat de creadors, o «autors», i no com a simples reproductors de música, i els atorga els mateixos valors d'autenticitat que es troben en la música popular. Però és en els llibres de música clàssica on la distinció entre autors i reproductors es pot veure més literalment. En la immensa majoria es refereixen a «música», però en realitat tracten de compositors i de les seves obres. Si consultem els dos grans volums de *The New Oxford Companion to Music*, per exemple, o *The Rough Guide to Classical Music*, trobarem una quantitat enorme d'informació sobre els compositors, fins i tot sobre els més desconeguts, però els intèrprets hi són del tot absents. És com el paper dels criats en la societat victoriana: han de ser-hi, però no se n'ha de parlar. Quan aquest tipus de llibres mencionen els intèrprets, la meitat de les vegades és en el context d'una queixa per la «llicència» o «extravagància» injustificada d'haver entelat la música original amb una sobreinterpretació o amb un virtuosisme gratuït. Fins i tot dins el món selecte del compositor opera el mateix sistema de valors: els escrits acadèmics sobre música fan ressaltar gairebé sempre la figura dels innovadors, dels creadors de tradició, dels Beethoven i dels Schoenberg a costa dels compositors molt més conservadors que escriuen en el marc d'un estil establert. En la nostra cultura impera, per tant, un sistema de valors que posa la innovació per damunt de la tradició, la creació per damunt de la reproducció, l'expressió personal per damunt del mercat. En una paraula, la música ha de ser autèntica, perquè, en cas contrari, ni tan sols és música.

Traducció i adaptació fetes a partir del text de
Nicholas COOK. *De Madonna al canto gregoriano: Una breu introducció a la música*.
Madrid: Alianza Editorial, 2012, p. 29-31

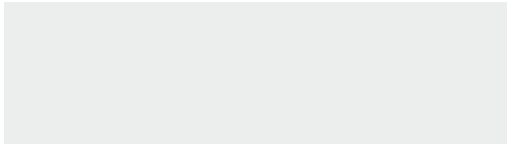
1. En el primer paràgraf d'aquest text, l'autor observa que per a la música popular es va construir des de ben aviat un discurs crític en el qual es distingia entre música «autèntica» i música «inautèntica». Quines són les característiques que defineixen un tipus de música i l'altre?

2. En els dos darrers paràgrafs l'autor se centra en la música clàssica. Com es trasllada a aquest gènere la distinció establerta anteriorment entre música «autèntica» i música «inautèntica»? Com és considerada en la música clàssica la figura de l'interpret?

--	--

--	--

Etiqueta de l'alumne/a



Institut
d'Estudis
Catalans