



# 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				X	
Qualificació final				X	

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)* Violí.  
*b)* Viola.  
*c)* Violoncel.  
*d)* Contrabaix.
  
2. *a)* Missa.  
*b)* Passió.  
*c)* Oratori.  
*d)* Òpera.
  
3. *a)* Soprano, contralt, tenor i baix.  
*b)* Baix, tenor, contralt i soprano.  
*c)* Tenor, contralt, baix i soprano.  
*d)* Contralt, baix, soprano i tenor.
  
4. *a)* Renaixement.  
*b)* Barroc.  
*c)* Classicisme.  
*d)* Romanticisme.
  
5. *a)* Quartet de corda.  
*b)* Orquestra simfònica.  
*c)* Orquestra de corda.  
*d)* Banda.
  
6. *a)* Monodia.  
*b)* Contrapunt.  
*c)* Homofonia.  
*d)* Melodia acompanyada.
  
7. *a)* Concert.  
*b)* Sonata.  
*c)* Simfonia.  
*d)* Suite.

8. *a)* Banda.  
*b)* Orquestra simfònica.  
*c)* Cobla.  
*d)* *Big band*.
9. *a)* Minuet.  
*b)* Tema amb variacions.  
*c)* Forma sonata.  
*d)* Rondó.
10. *a)* *Organum*.  
*b)* Motet.  
*c)* Villancet.  
*d)* *Lied*.

## Exercici 2

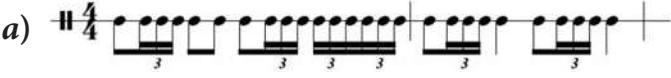
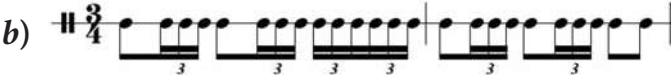
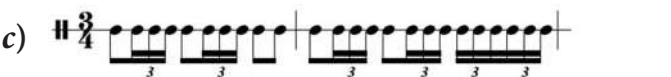

[4 punts en total]

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 a cada qüestió.

- En el fragment d'aquesta obra,
  - el compàs 4/4 es manté sempre inalterat.
  - el compàs simple 3/4 es combina amb el compàs compost 6/8.
  - el compàs simple 4/4 es combina amb el compàs simple 3/4.
  - el compàs 3/4 es manté sempre inalterat.
- Des del primer compàs s'imposa un *ostinato* rítmic de dos compassos executat per la caixa d'acord amb la fórmula
  - 
  - 
  - 
  - 
- Si ens fixem en l'ordre d'aparició dels cinc primers instruments solistes i en els temes (A o B) que executen, podem establir aquesta seqüència:
  - clarinet (A) - flauta (B) - fagot (A) - clarinet agut (B) - oboè d'amor (A).
  - flauta (A) - clarinet agut (A) - oboè d'amor (B) - fagot (B) - clarinet (A).
  - clarinet agut (A) - oboè d'amor (A) - fagot (B) - flauta (A) - clarinet (A).
  - flauta (A) - clarinet (A) - fagot (B) - clarinet agut (B) - oboè d'amor (A).
- Si escoltem amb atenció els dos temes (A i B) de què consta aquesta obra, podem establir que
  - tots dos tenen un començament tètic i comparteixen el mateix nombre de compassos, però el primer es troba en modalitat major i el segon es troba en modalitat menor.
  - tots dos tenen un començament tètic i comparteixen la mateixa modalitat, però difereixen en el nombre de compassos.
  - tots dos tenen un començament anacrútic i comparteixen la mateixa modalitat i el mateix nombre de compassos.
  - el primer té un començament tètic i el segon, un començament anacrútic; tret d'això, en tots dos el nombre de compassos i la modalitat són els mateixos.

5. Aquesta obra presenta l'estructura bàsica següent:
- a) és una forma sonata que es desenvolupa lliurement a partir dels dos temes expositius que presenten els instruments solistes.
  - b) és una obra d'una gran complexitat harmònica en què els dos temes, sense que canviï el seu perfil melòdic, són transportats constantment a tonalitats diferents.
  - c) és una forma monotemàtica amb una tornada impertèrrita de caràcter essencialment rítmic que s'interposa entre cadascuna de les aparicions successives del tema únic.
  - d) és una forma bitemàtica sotmesa a una única progressió dinàmica (un *crescendo* immens) i a un joc canviant de timbres instrumentals.

## **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.

El que la música té de singular i anòmal és això: transmetre-la i interpretar-la és un acte únic. Un llibre o un quadre es poden conservar en una biblioteca o en un museu; després poden ser interpretats, però això és un altre acte, autònom, que no té res a veure amb la seva simple conservació. La música no. La música és so i només existeix en el moment en què es toca, i en el moment en què és tocada no es pot evitar d'interpretar-la. L'acte que la conserva, que la transmet, es troba fatalment «corromput» per les infinites variables lligades a l'acte de tocar-la. El que ha condemnat el món de la música a un etern complex de culpa que és estrany a les altres regions de l'art és que constantment es tem de traïr l'original perquè es té el sentiment que és una manera de perdre'l per sempre. Com cremar un llibre o enderrocar una catedral. El desdeny del melòman que davant d'una interpretació una mica agosarada salta amb allò típic de «però això no és Beethoven» equival al desassossec que genera el robatori d'un quadre en un museu. Un se sent robat.

Aquest temor ha immobilitzat i segueix immobilitzant la pràctica de la interpretació musical. El deure de transmetre censura el plaer d'interpretar. A l'ombra d'aquest sortilegi viuen i sobreviuen les pràctiques més nobles i també les més vergonyoses: des del rigor autèntic i soferit d'alguns grans executants fins al convencionalisme barroer amb què, per exemple, es transmet el teatre musical. El temor de traïr legitima tant l'estudi sever del gran intèrpret com la mediocritat sense remissió d'altres infinits músics, per no parlar de les execucions filològiques, que duen fins al paroxisme l'ànsia de fidelitat i condemnen l'audició a una litúrgia arqueològica ingènua i, a la vegada, penitent.

Per a sortir d'aquest *impasse* hi ha una forma dràstica i definitiva: advertir definitivament el públic musical que l'original no existeix. Que el *veritable* Beethoven, admetent que es pugui parlar d'un *veritable* Beethoven, s'ha perdut per sempre. La història és una presó amb grans obertures. Aquí continuem fent de carceller d'un presoner que es va escapolir ja fa molt temps.

Si volem, no ens falten motivacions òbvies i elementals per a reforçar una notícia d'aquesta índole. Des dels temps de Beethoven han canviat moltes coses: la praxi de l'execució, el context social, els termes de referència cultural, el paisatge sonor. El piano que avui utilitzem és tan sols un parent llunyà del *fortepiano* que s'utilitzava aleshores; són diferents els llocs, les formes i les motivacions socials que condicionen l'audició; també és diferent el patrimoni auditiu amb què en l'actualitat ens atensem a aquella música: a l'oïda no hi tenim només Haydn i Mozart, sinó també Brahms, Mahler, Ravel (i Morricone, Madonna, les sintonies publicitàries, Philip Glass...). Als ulls hi tenim el cinema; a la ment, consignes completament diferents, i a la sala d'estar, un artefacte que, prement un botó, escup música tantes vegades com es vulgui i amb una qualitat que Beethoven, tot i concedint-li una oïda millor que aquella de què tant es vantava, no s'hauria imaginat mai. I així podríem continuar durant pàgines i més pàgines. Però en realitat no són aquestes les raons que compten. A més, si hi insistim massa, només correm el risc de proporcionar coartades per a restauracions filològiques diligents, en les quals segles d'història corren el perill de dissoldre's al so anèmic d'un *fortepiano* o davant la fascinació sonora de llastimosos orquestres tristes com els circs.

[...] Tot això destrueix el tòtem de la fidelitat a l'obra. No existeix un original al qual puguem mantenir-nos fidels. Encara més, fem justícia a les ambicions d'una obra precisament si la convertim, una vegada més, en material del present, i no pas si la concebem com a vestigi d'un passat immòbil. Allò que el melòman mitjà anomena el *veritable* Beethoven no és res més que el darrer Beethoven recreat per les metamorfosis de la interpretació. Quan Liszt va proposar al públic, per primera vegada, les *Sonates* de Beethoven, aquestes ja s'havien convertit en una cosa diferent del que havien estat. Des d'aleshores, viuen més enllà d'elles mateixes d'acord amb un procés irrefrenable i també, cal convèncer-se'n, fascinant. L'acte que extravia l'original troba l'essència més íntima en l'obra: la seva ambició objectiva és no acabar mai.

Traducció i adaptació fetes a partir del text

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

1. En els dos primers paràgrafs d'aquest text, l'autor parla del temor —o el complex de culpa— de l'interpret. En què consisteix aquest temor? Per què es dona en la música i no es dona, en canvi, en la literatura o en les arts visuals?

2. A partir del tercer paràgraf, l'autor estableix la tesi fonamental del fragment. Quina és aquesta tesi? Expliqueu com la justifica.

--	--

--	--

Etiqueta de l'alumne/a



Institut  
d'Estudis  
Catalans