

## ANEXO I.

### Listado de Audicións. Comentario de Audición. Preguntas 1, 2 e 3 do modelo.

No caso de obras con duración superior a 3 minutos, só se poñerán os primeiros 3 minutos da obra.

Os descritores que seguen ao título das obras non son prescritivos, senón orientativos.

#### 1. Canto gregoriano. *Veni creator Spiritus.*

Aínda que o canto dos *himnos* remóntase ós albores do cristianismo, non foron adoptados oficialmente pola igrexa romana ata o século IX ou X, grazas á tradición monástica benedictina; con todo, o seu uso complementa as celebracións litúrxicas pero non se integran na misa. Este himno gregoriano foi composto para a oración de *Vésperas* da festividade de Pentecostés, sendo as vésperas a penúltima oración do día, ó serán. Os *himnos*, estróficos e con frecuencia rimados, tiñan unha liberdade textual da que non gozaban os salmos bíblicos, pero tamén sacrificaban ás veces a relación tan estreita entre texto e melodía dos outros, ó ter que se cinguir a unha estrutura prefixada. Tamén a rítmica do texto oscilaba entre o silabismo ou o canto neumático en función do verso. Neste caso, temos sete estrofas de catro versos que invocan a chegada do Espírito Santo, aínda que cada interpretación acorte ou complete o texto a demanda.

Hymn.  
8.  
V




Eni Cre- á-tor Spí-ri-tus, Méntes tu- órum ví-si-ta :

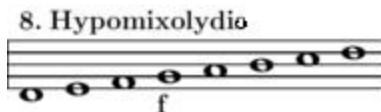


Imple su-pérna grá-ti-a Quæ tu cre- ásti pécto-ra.

A existencia dunha métrica condiciona un ritmo que, sen chegar a ter unha pulsación regular de maneira constante, si a manifesta nalgunhas ocasións, especialmente cando o texto se presta ó silabismo, e xa menos nos momentos neumáticos (especialmente coincidentes

sobre o neuma de dúas notas  (*clivis*). Canto á modalidade, este himno cónguese ó modo oitavo (*hipomixolidio* ou *tetrardus plagal*) que flexiona en semitóns entre o graos II-III e VI-VII. A melodía estrutúrase en ámbitos delimitados en cada verso describindo un arco ascendente-descendente.

8. Hypomixolydia



f

Aínda que orixinalmente os cantos gregorianos foron concibidos para a súa interpretación *a capella*, é moi frecuente a utilización do órgano na maioría dos centros relixiosos, executando este un acompañamento acórdico de natureza tonal.

#### 2. Afonso X. *Santa María estrela do día*

O repertorio das cantigas de Afonso X o Sabio constitúe o corpo musical máis extraordinario de toda a época medieval. Escrito entre 1260 e 1284, ofrece non só unha escritura musical

moi perfeccionada para a súa época, en canto a detalles editoriais de melodía e ritmo, senón que aporta tamén unha información documental de grande interese para o mundo dos instrumentos e da vida cotiá da súa época. Esta peza, *Santa María estrela do día*, ofrece certa claridade á hora de interpretar ritmicamente as súas notas, cunha alternancia moi regular de valores longos e breves que nos dá unha solución binaria ao pulso. A melodía pertence ao *Modo I* (Re) no *retrouso* e ao *Modo VII* (Sol) na primeira parte da *estrofa* rematando esta, de novo, en *Modo I*. Como no caso das *cantigas de amigo*, de M. Códax, a instrumentación non figura expresamente indicada no manuscrito orixinal, sendo a súa elección totalmente opcional, aínda que as mostras iconográficas dos manuscritos aconsellan o uso de instrumentos.

Como boa parte das cantigas alfonsíes, a súa estrutura é de *virelai*, estrutura de danza pra ser cantada na que alterna o *retrouso* (AA), que entoaría o coro, cunha *estrofa* (BBBBAA) que interpretaría un solista e na que se desenvolve a narración da historia ou ben da loanza á Virxe. Aínda que normalmente o cambio de *retrouso* a *estrofa* non require nos *virelais* un cambio de modalidade interna, as veces (como é no caso desta *cantiga de Loor*, nº 100), cambiase de modo, do *I* ó *VII* (*Ca veer fazelos errados...*), cadenciando o solista xa na modalidade principal, dando entrada e preparando así, de novo, ao *retrouso* (*Santa María Strela do día*, etc).

### 3. Juan del Enzina. *Todos los bienes del mundo*. Villancico

O *Cancioneiro Musical de Palacio*, ou “*Cancioneiro Barbieri*” (tamén chamado por ser este recoñecido músico madrileño o seu descubridor), contén a música que se facía nos anos finais do século XV e comezos do XVI na corte dos Reis Católicos. As composicións son de autores moi variados, ademais dalgunhas pezas anónimas, e están escritas en xéneros moi relacionados coa música popular: *romances*, *frótoas*, *vilancicos*, *cancións*... Entre todos os autores que contén, sen dúbida, Juan del Enzina (ou de la Encina) (1463-1529) é o máis representativo xa que, ademais de músico, foi un relevante poeta, con importante obra poética e escénica.

*Todos los bienes del mundo* é unha peza de carácter moralizante, cun argumento moi propio do Renacemento en xeral: a fugacidade da vida e a permanencia da memoria por medio da honra e a fama. Trátase dunha composición estrófica: un *vilancico* a 4 voces, de carácter homofónico, e de concepción acordal (*La menor* e *Re menor*), avance cara a un posicionamento harmónico característico nos xéneros polifónicos considerados populares (*villanella*, *chanson*, *frótola*, etc.). Os preto de medio centenar de *vilancicos* que posúe Encina no *Cancioneiro Musical de Palacio* conservan literalmente o esquema dos *virelais* medievais que escoitabamos nas cantigas de Alfonso X e que se prolongan nestes xéneros popularizantes na polifonía italiana, española e francesa: un *retrouso* (neste caso de 3 versos) maila *estrofa* de 7 versos asimétricos (4 + 3 semellantes ós do *retrouso*). A música conserva o esquema das formas medievais paralelas: A (*retrouso*)/ BBA (*estrofa*)

### 4. G. P. Palestrina. *Kyrie da Misa do Papa Marcelo*

Di a tradición que esta *Misa*, escoitada nunha das sesións do Concilio de Trento, precisamente a Comisión de Música e Liturxia, serviu para que se inclinasen por non eliminar da liturxia o canto polifónico, servindo, ao tempo, para marcar as directrices da

música a varias voces, estilo que se denominaría en futuro *Polifonía Clásica* e que se seguiría cantando ata o século XX. A realidade é ben distinta: foron algunhas das composicións do mestre Jacobus de Kerle, a modo de catálogo, as que serviron para marcar estas guías estéticas. No entanto, esta obra, dedicada por G. P. da Palestrina ao Papa Marcelo, convértese, para teóricos e compositores, en prototípica e seguramente a máis representativa das súas 105 *misas*, e en todo caso un modelo para describir ese *estilo clásico*: transparencia e intelixibilidade do texto, *diatonismo*, ou polo menos escaso *cromatismo*, rítmica baseada nos contrastes harmónicos e na acentuación prosódica do texto, articulación vocal preto do canto gregoriano, etc. O *Kyrie* ofrece un certo emprego da linguaxe imitativa, parafraseando nas diversas voces a melodía na que se inspira. A estrutura tripartita do texto vai dar lugar a unha forma tamén tripartita (A B C) e en cada sección presenta unha frase diferente que recibe un tratamento imitativo ao ser parafraseada polas seis voces do coro. Algúns musicólogos cren ver relación entre a primeira frase musical do *Kyrie* e unha canción de orixe medieval, *L'homme armé*. As melodías, que non son moi *melismáticas* senón sinxelas e cantables, móvense no ámbito aproximado dunha 9ª e a curva sonora resultante é uniforme, natural e elegante. O ritmo xorde da combinación contrapuntística das liñas melódicas, e as frases musicais comezan e rematan xeralmente con notas en valores máis longos. Aínda que nos encontramos ante unha música modal, esta soa xa máis próxima ó oído actual polo emprego de intervalos harmónicos de 3ª e 6ª. En canto á dinámica, a suavidade e a ausencia de contrastes é o que caracteriza esta obra na que a maior ou menor forza do son vén determinada polo número de voces que soan á vez en cada momento

##### **5. A. Vivaldi. “O inverno”, de *As catro estacións (Concerto para violín RV171) (1º mov.)*.**

A aparición, en 1725, dos doce *concertos* que conforman o *Opus 8* da obra de A. Vivaldi, “*Il cimento dell’armonia e dell’a invenzione*”, constitúe un paso máis na consolidación do *concerto* solista como unha estrutura instrumental emerxente, na que solista e orquestra se opoñen e enfrontan un á outra, en busca dun acordo entrambos, segundo os dous significados que adoitan darse ao verbo latino “*concertare*”. Por outra banda, supón tamén a reafirmación do violín como un instrumento plenamente desenvolvido, logo dos perfeccionamentos técnicos aos que se viu sometido durante o último século e medio polos *luthieres* de Brescia e Cremona. Os catro primeiros *concertos* desta colección son os que coñecemos polo nome de *As catro estacións*: ao evocador do título únese a circunstancia de que cada un deles aparece precedido por un *soneto* explicativo, que nos describe aspectos concretos de cada estación, que a música vai representar; (figuración de fusas e semicorcheas en *staccato*, para describir os efectos de tremor que xera o frío no primeiro movemento; ou o acompañamento en *pizzicato* da melodía do violín que evoca a choiva no segundo tempo). Deste xeito podemos afirmar que o carácter descritivo da música de Vivaldi fai desta peza un claro exemplo de *música programática*, moitos anos antes de que este termo fose acuñado.

**6. J. S. Bach. *Paixón segundo S. Mateo*, BWV 244 (Coro inicial, *Kommt, ihr Töchter*).**

A *Paixón segundo san Mateo* representa a culminación e síntese máis perfecta do Barroco musical e un dos cumios da historia da música occidental. Concibida como unha forma intermedia entre a *cantata* luterana e o *oratorio*, o xénero da *Paixón* acadou gran desenvolvemento na Alemaña ao longo do Barroco, cun fin didáctico, moi propio da Reforma e tamén da arte barroca. Aínda que posiblemente Bach chegase a compoñer catro *paixóns*, só nos chegaron dúas que son súas con seguridade (A *Paixón segundo San Xoán* e a *Paixón segundo San Mateo*), sendo esta última moito máis complexa pola súa monumentalidade.

A obra iníciase cun dobre coro, acompañado cada un pola súa respectiva orquestra, que como aplicación da *policoralidade*, dialogan e convídanse mutuamente a acudir a presenciar os sufrimentos que Cristo vai padecer pola súa redención. Tralo diálogo inicial dos dous grupos, un terceiro coro de voces brancas entoa un *coral* da máis pura tradición protestante (*O Lamm Gotte, unschuldig*, BWV 401), a partir do cal o *Oratorio* cobra a súa dimensión absolutamente contextualizada no tempo da *Paixón*. Tras este coro inicial e ata o coro final, sucédese unha serie de *recitativos* e *arias* dos diferentes personaxes da historia (Evanxelista, Cristo, personaxes varios, pobo etc.) Ao longo da obra aparecen numerosos *corais*, pezas fundamentalmente *homofónicas* (por acordes) típicas da liturxia protestante, que articulan e parafrasean todos os sucesos narrados, sendo ademais moi posible que nos momentos en que se entoaban estas *corais*, sobradamente coñecidas polos fieis, os asistentes á celebración litúrxica se puxesen en pé e se sumasen ao canto colectivo.

**7. G. F. Haendel. *Lascia ch'io pianga* (aria de *Almirena*) de *Rinaldo*.**

*Rinaldo* é unha *ópera* de argumento “serio” inspirado nas narracións de Torcuato Tasso, con personaxes heroicos e ambientada durante o asedio de Xerusalén na Primeira Cruzada (1110). As escenas de heroes, maxia e sortilexios onde o amor terreal se xunta con outras cuestións máis espirituais, conclúen co triunfo do Ben sobre o Mal.

Haendel foi un virtuoso ó *órgano* e ó *clavicémbalo*, que ademais de *oratorios* e *óperas* consagrouse igualmente a obras instrumentais nas que se afirma o seu perfecto coñecemento dos estilos italiano, alemán, francés e inglés. Recibiu tanto o influxo de A. Corelli e A. Scarlatti coma o de Lully ou de Purcell. O seu estilo, que é unha síntese de todas estas influencias, fixo de Haendel un punto converxente entre as grandes escolas europeas. Xunto con J. S. Bach considérase o representante máis destacado do barroco final.

*Rinaldo*, *ópera* en tres actos con libreto de G. Rossi, foi estreada en 1711 no *King's Theatre* de Londres, tendo sido a primeira *ópera* londiniense do autor e tamén a súa primeira obra escénica escrita en italiano para a capital inglesa. O carácter fantasmagórico desta obra prestábase moi ben a unha música variada, mistura de innumerables pezas coñecidas de *óperas*, *oratorios* e *cantatas* anteriores. Esta *aria* é a adaptación doutra proveniente dunha *zarabanda* da súa *ópera Almira*. *Lascia ch'io pianga* está en ritmo ternario e ten o típico carácter acentual desta danza no segundo tempo; é unha *aria da capo* coa característica estrutura ternaria ABA. A **1ª sección A** é á súa vez tripartita (aba): **frase a** (8 compases) terminada en cadencia perfecta; **frase b** (6 compases) con cadencia na dominante, e de novo volve a **frase a**. A continuación escóitase un retrouso ou *ritornello* instrumental. A **2ª sección B** contrasta coa anterior en textura e tonalidade (no relativo

menor), sendo tamén onde aparecen os maiores saltos vocais. Soa de novo a **sección A** (*D.C. al Fine*) concluíndo co *ritornello*. Coa *aria da capo* os compositores deste período impregnaban de dramatismo as súas obras, xa que o papel principal nas “óperas serias” recaía nos solistas “castrati”, auténticos divos que improvisaban floreos e ornamentacións cun gran virtuosismo, xeralmente na terceira parte da aria.

### 8. W.A. Mozart. *Sonata Facile*, KV 545, 1º mov.

Coñecida como *sonata fácil* e descrita polo compositor como “para principiantes”, esta obra foi composta no ano 1788; non se publicou ata 1805, catorce anos despois da morte do seu autor. O primeiro movemento da *sonata* en Do Maior comenza cun tema triádico ascendente sobre o acorde de tónica. Este **primeiro tema** de catro compases conclúe cunha pasaxe de escalas ascendentes e descendentes (opoñéndose ó deseño triádico do comenzo) que constitúen a *ponte modulante* cara ó segundo tema da *sonata*, que aparecerá na tonalidade da dominante. O **segundo tema** comenza cun material introdutorio dun compás de duración; Mozart emprega un segundo motivo triádico, aínda que esta vez descendente; prosegue cunha frase construída sobre arpejos, e finaliza cun terceiro motivo triádico. A *exposición* complétase cun período cadencial no que se reafirma a tonalidade da dominante. O *desenvolvemento* comenza co mesmo deseño do período cadencial alternándoo con escalas; este desenvolvemento é bastante curto en comparación con outras sonatas de Mozart. Unha cadencia perfecta dá comenzo á *recapitulación*, e aquí o autor presenta o primeiro tema na tonalidade da subdominante, algo non tan infrecuente na época. A *ponte* alárgase para permitir a modulación do segundo tema á tonalidade principal. Remata este tempo cunha cadencia perfecta auténtica.

Un dos elementos que máis claramente caracteriza o *estilo clásico* é a frase breve, periódica, simétrica e articulada. O paradigma é a frase de catro compases, como podemos observar claramente nesta *sonata*:



Mentres que o Alto Barroco sentía preferencia por estruturas rítmicas constantes, no período clásico óptase pola variedade, tendo o ritmo un papel relevante na articulación das estruturas (deseños diferentes para o primeiro tema, a *ponte*, o segundo grupo temático etc...). A segunda metade do século XVIII supón unha fase importante no proceso de destrución do aspecto lineal de la música en favor dunha concepción vertical e en consecuencia a progresiva desaparición do *baixo continuo*. Isto levará á utilización de numerosas figuras de acompañamento entre as cales quizais a máis coñecida sexa o *baixo de Alberti*, que podemos observar no primeiro tema da sonata:



### 9. L. van Beethoven. *Sinfonía nº 5, opus 67, 1º mov.*

Partindo do legado de J. Haydn, cuxa tradición sinfónica continúa, as contribucións que realiza Beethoven a esta gran forma musical, en canto ao manexo da orquestra a partir de bloques sonoros ou a ampliación das súas dimensións, fan que poidamos falar del como dun dos cumes do sinfonismo. A *Quinta Sinfonía* foi escrita entre os anos 1805 e 1808. En Do menor, a culminación no cuarto movemento en Do maior a través dunha transición que une os movementos terceiro e cuarto sen solución de continuidade, chegouse a interpretar como unha vitoria en loita fronte ao destino, destino que chama á porta de modo vehemente e enérxico na *exposición* do **tema principal**, en forma de célula rítmica de tres corcheas que se prolongan nunha branca e que se ha de repetir incansablemente, non só no primeiro movemento (onde, ademais do tema inicial, aparece tamén como baixo rítmico do segundo tema), senón ao longo de toda a *Sinfonía*. Fronte a este tema principal, enarborado por primeira vez polas cordas e os clarinetes, oponse un **segundo tema** lírico e expresivo, que interpretan sucesivamente os primeiros violíns, clarinetes, frautas... A partir de aquí, un *desenvolvemento* baseado no motivo inicial, no que se dan grandes contrastes expresivos a partir de violentos contrastes de intensidade entre os grupos instrumentais, e unha *reexposición* que altera a presentación do tema principal na súa dinámica e carácter, completan a "*forma sonata*" deste primeiro tempo.

E interesante comprobar o equilibrio das proporcións entre as diferentes seccións do movemento, cun número moi semellante de compases, incluíndo a longa *coda*. Tamén se destaca o papel dos dramáticos silencios que interrompen ou subliñan a forza do discurso musical. A harmonía é sobria, esencial, con acordes e modulacións sinxelos, e deixa espazo ós contrastes dinámicos; destaca harmonicamente a pasaxe en brancas que prepara a *reexposición*. A instrumentación desta *sinfonía* segue o esquema da orquestra clásica, malia que frautín, contrafagot e trombón baixo, engadidos no 4º movemento, son instrumentos menos habituais no sinfonismo da época.

### 10. F. Chopin. *Nocturno en Mi b Maior, Op.9, nº2.*

A figura do compositor polaco Federico Chopin (1810-1849) aparece inevitablemente unida a un instrumento ao que dedicou a práctica totalidade da súa obra: o piano. Este instrumento, logo dunha longa evolución, era xa capaz de conseguir efectos dinámicos amplos, e a súa complexidade mecánica convertíao nun instrumento apto para todo tipo de alardes virtuosos. Por iso pode dicirse del que é o instrumento romántico por excelencia. A estas características da obra de Chopin (gusto polo virtuosismo e predominio da música para piano), debemos engadir aínda unha terceira: a predilección polas pequenas formas, entendendo por tales aquelas formas libres, xeralmente breves, nas que a imaxinación e o carácter espontáneo e improvisado priman sobre a estrutura e a organización formal. Un repaso ao catálogo de Chopin móstranos claramente o predominio deste tipo de pezas (*scherzos, baladas, impromptus, estudos, mazurcas, polonesas, valeses, nocturnos...*) fronte a moi poucas pezas de gran formato, representadas basicamente por dous concertos e tres sonatas.

A audición proposta, *Nocturno en Mi b Maior*, pretende exemplificar os aspectos característicos tanto do propio autor coma do período romántico ao que pertence. Trátase

dun *nocturno*, unha das pezas breves predilectas de Chopin (escribiu dezanove), de carácter íntimo e sentimental. É unha composición para piano só, na que a man dereita interpreta a melodía, deixando á esquerda un acompañamento a base de acordes moi amplos de ritmo regular. Dúas breves melodías alternanse (ABABA) para terminar cunha melodía nova (C), resolta nunha breve cadencia de carácter improvisado.

Este nocturno é un exemplo da súa habilidade e talento para levar ao piano os delicados floreos do *bel canto*. O **tema A** escóitase con diferentes ornamentacións de trinos e notas de paso nas sucesivas aparicións que se van alternando co **tema B**, máis estático no que a ornamentación se refire. O ritmo harmónico é rápido, propio do romanticismo, con cambios frecuentes en cada compás, concretamente en cada pulso do mesmo; por este motivo as indicacións de pedal esixen levantar este despois de cada grupo de tres corcheas. A dinámica é indicada con precisión polo autor, e aínda que se observa a primacía dunha dinámica en matiz *p*, no clímax da peza -que se encontra na sección C- atopámonos cun nivel de intensidade superior chegando a un *ff*, e coincidindo cunha suspensión do ritmo xunto coa indicación “*senza tempo*”.

#### 11. G. Mahler. *Nun will die Sonn so hell aufgeh'n, Kindertotenlieder nº 1.*

O ciclo de cinco poemas *Kindertotenlieder* está baseado nos textos que o poeta Friedrich Rückert escribiu a raíz da morte de dous fillos. Mahler instrumentounos para voz solista (mezzosoprano ou barítono) e orquestra entre 1901 e 1904. O argumento básico do ciclo é a morte e os textos escollidos por Mahler recollen unha temática característica do Romanticismo: o contraste entre a luz e a escuridade. Esta obra pertence ó segundo período de Mahler (1901-1907), xunto coa 5ª, 6ª e 7ª *sinfonías* e nel observárase unha maior preocupación polos aspectos contrapuntísticos e orquestrais. A organización formal do primeiro poema (formado por catro estrofas) mostra unha estrutura estrófica moi simétrica. A música repítase case idéntica para cada unha das estrofas agás para a terceira, que recibe un tratamento lixeiramente diferente. A estrutura podería ser AAA'A. Nas catro estrofas encontrámonos cos **motivos a** (óboe), **b** (primeira frase da estrofa) e **c** (segunda frase da estrofa). Na terceira sección (A') atopamos, ademais das variantes dos motivos a, b e c, un **motivo d** na voz. Nesta sección a explosión de toda a orquestra coincide co clímax do poema, despois de que a voz despregara o máis longo melisma do *lied*, que parafrasea o texto que alude á luz eterna.



Un dos aspectos máis característicos deste primeiro *lied* é o tratamento camerístico que recibe a orquestra (ás veces unha polifonía reducida a dúas voces, como amosa o comezo do *lied*). Soamente na **sección A'** se desprega todo o instrumental da orquestra, cadrando co clímax. Esta austeridade de medios está ó servizo do carácter “desolador” que presenta o texto. Outra característica da instrumentación é a alternancia e contraste entre a textura do vento e a textura da corda. A instrumentación ten neste *lied* dúas funcións claras: por un lado a función de estruturación formal, xa que a melodía do óboe serve de engarzamento ás distintas seccións, e así mesmo sucede co *glockenspiel*. Outra función é a de ilustración simbólica, pois a presenza do *glockenspiel* e da arpa recalcan o simbolismo do texto: o

abrente e a luz. A elección da tonalidade de Re menor, que domina toda a peza, aparece constantemente reforzada polos toques fúnebres do *glockenspiel*. Da mesma forma, a indicación metronómica e de carácter ó comenzo da partitura (*lento* e *melancólico*) dota igualmente dun sentimento fúnebre a toda a obra.

**12. C. Debussy. *La Mer (O mar). Tres esbozos sinfónicos. 1º esbozo: “Da alba ao mediodía no mar”.***

Este primeiro movemento, que nos suxire unha progresión cara á luz do mediodía, iníciase cunha *introdución* lenta en Si menor. De aí brotarán os diferentes temas, como o *tema cíclico* que despois vai xurdir esbozado pola trompeta con sordina e que sufrirá diversas transformacións. Sobre un acompañamento da corda e a madeira, escóitase un novo tema nas trompas con sordina, que, nas distintas aparicións que fai, motiva varios comentarios melódicos -arabesco da frauta, debuxo do óboe- guiándonos nunha gradación sonora cara á luz: *crescendo*, logo *decrescendo*... e silencio. A continuación unha sección máis movida preséntanos a suavidade, reflexo das ondas cos tresillos nos violonchelos, logo nas trompas con máis forza, mentres que nas trompetas reaparece de novo o *tema cíclico*. Tras un período de quietude, introdúcese lentamente a coda cunha variante do tema cíclico moi solemne, onde os instrumentos de metal xunto dos brillantes címbalos dan a benvida á plena luz do mediodía cun magnífico acorde mantido en *ff*.

C. Debussy é o grande impulsor do impresionismo musical, como Monet o é do pictórico; este movemento artístico xorde en París como reacción contra o romanticismo en xeral e o wagnerianismo en particular. Algunhas das súas características son a utilización de acordes pola súa cor sonora e non pola súa función harmónica, o emprego de modos antigos e de escalas exóticas (tons enteiros, pentatónicas...), e a importancia das formas abertas e o seu poder de evocación. *La Mer* é a obra orquestral máis difundida do autor e tamén a máis próxima a unha *sinfonía*. Os seus efectivos orquestrais son de gran formato: dúas frautas, frautín, dous óboes, corno inglés, dous clarinetes, tres fagotes, contrafagot, catro trompas, tres trompetas, dúas cornetas, tres trombóns, tuba, percusión, dúas arpas e a corda

**13. M. de Falla. *Danza del Molinero” (Farruca), de El Sombrero de tres picos.***

*El Sombrero de tres picos*, nace da colaboración do compositor gaditano co matrimonio Martínez Sierra, relación da que xorden obras tan importantes como *El amor brujo* ou *El sombrero de tres picos*. Creada inicialmente coma unha *pantomima* (*El corregidor y la molinera*), inspirábase nun relato de Pedro Antonio de Alarcón: unha obra de enredo entre un matrimonio de muiñeiros e un corrixidor prepotente, que, aproveitando a súa autoridade, pretende seducir á xove muller, o que leva ó muiñeiro a planear unha exemplar vinganza. A *pantomima* foi estreada con éxito en Madrid, o 7 de abril de 1917. Por petición do director dos *Ballets rusos* Serguei Diaghilev, Falla adaptou a idea a unha *Suite de danzas* con importantes modificacións respecto ó formato inicial: a orquestra aumentou considerablemente (de 17 a 50 elementos, aínda que hai que dicir que segue sendo unha formación ben dosificada en canto ó son, salvo na *Jota* final); suprimíronse os episodios narrativos da *pantomima*; alargáronse as seccións para adaptalas á coreografía e engadíronse novas danzas, entre elas a “*Danza del Corregidor*”, a *jota* final ou a “*Danza del*



*Molinero*” (Farruca), que é obxecto da nosa análise. A estrea da obra tivo lugar no Teatro Alhambra, de Londres, en 1919, cun éxito apoteótico ó que contribuíron os panos e vestiario de Pablo Picasso e a brillante coreografía de Massine.

Tomándoo do libro de Sally Albaugh (*La visualización Musical en la enseñanza de las audiciones*, Santiago, Tórculo Edicións, 1995, p. 28), é a *Danza del Molinero* a que a esposa lle pide que baile para os seus amigos; este comprácelle cunha Farruca. O esquema da danza é como segue: I. *Introducción* (solo de trompa) que lembra a fanfarra das corridas de touros; II. *Solo* de corno inglés que toca a escala fruxia retomando ó final o motivo melódico da trompa; III. *Zapateado*, tocado pola corda e o redobre da caixa; IV. *Solo* de óboe, que nace da base rítmica, acompañado de arpa e violíns; V. *Zapateado* tocado agora pola corda e a percusión; VI. *Melodía* en dó menor (do fagot e o clarinete, ós que se suma a corda); VII. *Zapateado* de novo, (coa corda e o vento metal); VIII. *Solo* de trompa similar ó do óboe do número IV (engade un enlace de frases tocado pola corda); IX. *Final*, consiste en tres frases de 8 cc cada unha. Gradualmente vaise acelerando durante os 24 compases ata chegar a un frenético final onde se oe o taconeo nun final enérxico.

#### **14. S. Reich. *Music for 18 musicians* (sección I).**

As antigas harmonías modais, algunhas técnicas organizativas utilizadas no *Serialismo*, o *Jazz* de mediados do século XX, ou as prácticas métricas de certas músicas non occidentais, como a africana, serán, durante a década de 1960, algunhas das principais fontes de inspiración para un grupo de compositores estadounidenses interesados en distanciarse dos traballos de autores que, como John Cage, experimentaban coa *aleatoriedade* e a *indeterminación*. Ph. Glass, S. Reich, T. Riley ou L. M. Young, entre outros, demostrarán un especial interese polas *sonoridades modais* para romper coa habitual direccionalidade das composicións máis tradicionais baseadas na harmonía funcional. O uso desta “nova tonalidade” forma parte dun estilo bautizado como *Minimalismo* que busca sacar o máximo proveito do mínimo material sonoro facendo uso de pequenos motivos expandidos en constantes repeticións, variacións e superposicións. Seguindo esten enfoque, Steve Reich conclúe en 1976 *Music for 18 musicians*, na que emprega unha plantilla orquestral moi peculiar formada por un violín, un violonchelo, dous clarinetes, dous clarinetes baixos, catro voces de muller, catro pianos, tres marimbas, dous xilófonos e un metalófono. A obra completa (que se se quere interpretar só con 18 músicos esixe que algúns deles alternen diferentes instrumentos) divídese en trece seccións, das cales a primeira e a última levan o nome de *Pulses*. Cada unha das once seccións centrais desenvólvese sobre un único acorde que se reelabora en diferentes inversións.

Cada sección está á súa vez concibida como unha pequena composición independente construída seguindo o esquema simétrico ABCDCBA que na sección I queda perfectamente delimitado polas ocasionais entradas do metalófono (vibráfono sen motor) que marca o cambio entre cada unha das partes. Coma no resto de seccións, aquí prodúcese unha polirritmia que opón o *ostinato* de pulsos regulares nos pianos e os instrumentos de placas ás voces e clarinetes, que repiten os seus motivos levemente variados entre respiración e respiración. Ó mesmo tempo esta forma simétrica está pensada coma un arco que se constrúe en función da intensidade, pero, sobre todo, da densidade. Así, á base rítmica inicial súmanse primeiro os clarinetes [final de A], a continuación as voces [B], e logo

refórzase o baixo [C], alcanzando o clímax cos arcos de dinámicas realizados polos clarinetes que rompen “*como olas contra o ritmo constante*” [D].

### 15. G. Gershwin / L. Armstrong. *I got rhythm*.

Aínda que o *Jazz* é un estilo moi permeable que sufriu importantes mutacións dende os seus inicios a finais do século XIX, conserva certas características que o converten nun xénero cunha identidade moi marcada. Con frecuencia os músicos recorren a un “repertorio clásico” que reinterpretan e enriquecen coas súas achegas persoais e que se foi consolidando ó longo do século XX. Trátase de temas que adquiren un sentido especial e que se coñecen como *Standards*. Un dos máis famosos é *I got rhythm*, composto por George e Ira Gershwin (música e letra respectivamente). Este tema formaba parte do musical de Broadway *Girl Crazy* (1930), pero pronto se independizou converténdose nunha canción de éxito. Dende entón a súa forma e estrutura harmónica, coñecida como *Rhythm changes*, serviu de modelo para a elaboración de novas composicións tal e como sucedera coa estrutura de *Blues*.

*I got Rhythm* está formado por dúas seccións de oito compases organizadas como AABA'. Harmonicamente a **sección A** iníciase coa típica progresión de *cuatríadas* IM7-VIm7-IIIm7-V7 que se repite utilizando algún acorde de substitución (IIIm7-IIIb dism-IIIm7-V7). Sobre a harmonía destes primeiros oito compases constrúese unha frase organizada en dúas semifrases simétricas, a primeira ascendente e a segunda descendente, sobre un motivo rítmico sincopado moi característico:



Seguidamente escoitamos unha variación da mesma frase reharmonizada que conclúe na tónica. Na **sección B** G. Gershwin utiliza un cadoiro de acordes de quinta dominante acompañados polo seu II grao (IIIm – V7) recuperando na melodía o motivo rítmico de A. Nesta versión destacan a trompeta e a voz de Louis Armstrong. Primeiro expónse a estrutura completa, con certa liberdade melódica, seguida das quendas de improvisación sobre a base rítmica e harmónica (batería, contrabaixo e piano) dando lugar a unha especie de melodía acompañada sobre a que se realiza un contrapunto entre a trompeta, o clarinete e o trombón. Para concluír vólvese reexpor o tema completo.

## ANEXO II.

### Temas de desenvolvemento. Descritores de resposta. Pregunta 4 do Modelo de Exame

---

#### 1. A aria da capo.

É un tipo de Aria que aparece na música barroca e que se caracteriza pola súa forma ternaria, é dicir en tres partes, que son interpretadas por un solista acompañado por instrumentos, normalmente cunha orquestra pequena. A forma xeral sería A-B-A, onde a primeira sección (A), que remata na tónica, é o tema principal; a segunda sección (B) contrasta coa primeira na súa textura musical e adoitaba estar na tonalidade relativa. A terceira sección (A) é a repetición do tema principal, e o compositor limitábase a indicar que se repetise a primeira parte coas palabras "da capo" (en italiano significa "dende o principio"). Nesta terceira parte o cantante (moi frecuentemente un *castrato* durante o período Barroco) executaba variacións e adornos que consideraba apropiadas para o seu lucimento (coloratura). Un exemplo destacado é a coñecida aria *Lascia ch'io pianga*, da ópera *Rinaldo* (1711) de Haendel.

#### 2. O concerto barroco.

O concerto é unha forma instrumental que apareceu nas últimas décadas do século XVII, converténdose nun dos xéneros máis importantes do período Barroco. Trátase dunha composición para un instrumento solista ou varios, con acompañamento da orquestra, na que o solista (ou solistas) é o protagonista, tendo que amosar tanto o dominio técnico do instrumento como a súa capacidade expresiva. Estructurado en tres movementos (rápido-lento-rápido) no primeiro e no último, habitualmente é a orquestra quen comeza, cun tema que se retoma ao longo do movemento (o *ritornello*), deixando paso ao solista ou solistas, e a partir de aí, iníciase un diálogo entrambos: orquestra-solista. No segundo movemento, normalmente de carácter máis lírico, o solista ou solistas son os protagonistas. O concerto encarna a estética do Barroco a través do *estilo concertato*, baseado no contraste entre diferentes masas instrumentais *tutti-soli* e entre diferentes timbres: do solista fronte á orquestra no *concerto a solo*, e o do conxunto de solistas fronte á orquestra e entre eles mesmos, no *concerto grosso*.

Moitos son os compositores que aportaron ao desenvolvemento desta forma, o máis prolífico foi Antonio Vivaldi con máis de 400 concertos para diferentes instrumentos. Na serie coñecida como "As catro estacións", Vivaldi crea unha obra descritiva onde a través da música expón o paso diferentes estación do ano, tendo coma instrumento protagonista ó violín. Destaca tamén a serie composta por J. S. Bach, os "Concertos de Brandemburgo" na que o autor espreme os diferentes recursos e combinacións que o xénero permitía.

#### 3. O dodecafonismo.

O concepto fai referencia á *música de doce sons*; é unha técnica compositiva de música atonal, na que as 12 notas da escala cromática dentro da oitava son tratadas como equivalentes, é dicir, suxeitas a unha relación ordenada que, a diferenza do sistema maior-menor do sistema tonal, non establece xerarquías funcionais entre os diferentes sons.

Este método de composición con doce notas foi creado polo compositor Arnold Schönberg en 1923, baseado na idea da "serie": unha sucesión ordeada dos doce sons, na que ningún son pode soar unha segunda vez sen que teñan soado antes todos os outros once, tanto desde o punto de vista lineal (melódico) como do vertical (harmónico). A nivel harmónico evítanse estruturas que podan suxerir a predominancia dun son específico, tales como os acordes tríadas, ou aqueles que crean tensión de resolución cara a un son (acordes de dominante ou de sétima diminuída).

#### **4. O Expresionismo.**

Movemento cultural xurdido en Alemaña a principios do século XX, que toma como motivo de reflexión a persoa tal como a describe a psicoloxía de comezos de século: illado na súa interioridade, nun conflito constante. O expresionismo vaise manifestar nun gran número de campos: artes plásticas, literatura, música, cine, teatro, danza, fotografía, etc. Máis que un estilo definido, foi unha actitude e unha forma de entender a arte que aglutinou a artistas de tendencias moi diversas. Como reacción ao impresionismo, os expresionistas defendían unha arte máis persoal e intuitiva, onde predominase a visión interior do artista -a "expresión" - fronte á plasmación da realidade exterior -a "impresión"-, e estiveron moi influenciados por novidades como a do psicanálise e o valoración dun mundo onírico que o mesmo podía ser contemplativo que terrible.

A música expresionista ten preferencia polas formas breves. A nivel harmónico fai un uso extensivo da disonancia, o que produce unha sensación permanente de tensión. As melodías son angulosas, con saltos amplos e fora da lóxica do fraseo tradicional. O ritmo é irregular. No instrumentos utilizan recursos idiomáticos pouco convencionais e rexistros extremos, e mesmo a orquestración ten unha aparencia anárquica. Se ben seguen usando nominalmente xéneros como a sonata ou o quarteto, estes teñen pouco que ver a nivel formal cos antecedentes, pois a concepción expresionista é fundamentalmente atonal.

Os compositores expresionistas tiveron como núcleo Viena e Berlín, o que se nomeou como a "Segunda Escola de Viena", capitaneados por Arnold Schomberg do que *Pierrot Lunaire*, pode considerarse unha obra emblemática desta corrente. Inclúe tamén nomes como Antón Webern ou Alban Berg, e aínda que non de modo tan intenso, compositores como Bela Bartok ou Paul Hindemith.

#### **5. A forma sonata.**

A forma sonata é unha das máis usadas na música do período Clásico e Romántico e aínda na música académica do s. XX. Foi a estrutura por antonomasia no xénero da sonata e de aí tomou o nome. En esencia, trátase de crear unha organización a gran escala a partir exclusivamente de elementos sonoros (sen texto) tales como o plan tonal e temático nunha composición, ou máis xeralmente nun movemento dunha composición como a sonata.

A forma de sonata articúlase en tres partes:

- Exposición: na que se presentan os temas principais, xeralmente dous de carácter contrastante (un máis enérxico e definido, outro máis melódico e lírico) aínda que pode haber un só tema ou máis de dous. Os temas expóñense na tonalidade principal e nunha tonalidade contrastante respectivamente (xeralmente a dominante ou a relativa da principal).

- Desenvolvemento: no que os temas son retomados e elaborados usando diferentes procedementos como a elaboración, a variación, o transporte a outras tonalidades, etc. e todo elo nunha textura máis inestable que tenta crear unha tensión crecente cara á seguinte sección.

- Reexposición: Preséntanse de novo os temas iniciais, de maneira recoñecible, se ben agora os dous están na tonalidade principal. Dise pois que a forma está “resolta” porque a percepción do ouvinte é que a “disonancia estrutural” da exposición, resólvese aquí, levando todos os temas á tónica principal. Habitualmente engádesse unha coda para amplificar a función cadencial e redondear así a resolución da sonata.

A forma de sonata tivo tal eficacia que se aplicou non só aos diferentes movementos da sonata (especialmente ao primeiro) senón tamén a xéneros instrumentais como a sinfonía, a abertura, o cuarteto, etc.; e mesmo, senón estritamente coas partes arriba descritas, si no seu principio de resolución a formas vocais como a aria na ópera.

## 6. A Fuga.

Composición polifónica que parte das obras en estilo imitativo do Renacemento (*ricercar*) e que se estandariza no s. XVIII. Ten coma base un tema (suxeito) e contén diferentes partes: entradas do tema en imitación, episodios, estreitos e coda (se ben no todas son obrigatorias).

Os elementos constitutivos dunha fuga son:

- SUXEITO, tema principal (as fugas con máis de un suxeito reciben o nome de fugas dobres, triplas, etc.).
- RESPONSA, a imitación do Suxeito transportado a un intervalo de quinta superior ou de cuarta inferior.
- CONTRASUXEITO, tema que acompaña ao suxeito (contrasuxeito) e á resposta. Pode haber máis dun, e vanse engadindo a medida que se producen as “entradas” de suxeitos e respostas.

A fuga na súa formulación estandarizada artículase en tres seccións:

- 1ª Sección ou Exposición: entrada do suxeito e respostas en todas as voces, na tonalidade principal (suxeito) e na tonalidade da dominante (resposta).

- 2ª Sección: na que se intercalan entradas do suxeito (e respostas) en tons veciños ao principal (distintos da dominante) con Episodios (partes libres elaboradas con material temático do suxeito ou do contrasuxeito).

- 3ª Sección ou Reexposición: regrésase á tonalidade principal, presentándose o suxeito e as respostas. Esta terceira sección pode alongarse cunha coda contendo “estreitos” (entradas do suxeito que se superpoñen a intervalos curtos de tempo), e “pedal” (nota sostida, xeralmente na parte máis grave da polifonía, sobre a que evolucionan as demais voces).

A fuga podía escribirse como unha obra illada, ou tamén formando parte dunha obra maior (misa, cuarteto...). Logo dos grandes mestres do período barroco, como J. S. Bach ou Haendel, seguiu cultivándose polo seu grande atractivo técnico e posibilidades expresivas, e así a topamos en Beethoven, Max Reger, etc.

## 7. O Impresionismo.

O termo “impresionismo” aplicouse na pintura artística desenvolta a partir do último cuarto do século XIX en Europa -principalmente en Francia- caracterizada polo intento de plasmar a luz (a «impresión» visual) e o instante, sen reparar na identidade que se proxectaba e esvaecendo os contornos das figuras. Ao igual que na pintura, a música impresionista céntrase máis no son (a “cor”) e no momento que na forma, explorando combinacións tímbricas e harmónicas e abandonando as grandes estruturas que eran propias da composición do período clásico-romántico. A música trata de evocar un clima, unha atmosfera, frecuentemente compartindo os mesmos temas que se daban na pintura (por exemplo, as composicións inspiradas na auga). A nivel formal, a música impresionista explora e expande procedementos que van poñer fin ao modo de composición da Grande Tradición: liberdade cromática, uso de escalas exóticas e defectivas, tratamento libre da disonancia (acordes de sétima, de novena, etc.), ruptura da pulsación rítmica regular. Se ben é aínda música tonal, tende a debilitar a tensión de resolución que era propia daquel sistema, creando unha sensación de suspensión e indefinición do ritmo. Interesados especialmente na “cor” do son, os músicos impresionistas exploraron orquestracións inéditas que abriron novas posibilidades á creación posterior, como se mostra de modo especialmente interesante na música de Claude Debussy ou de Maurice Ravel.

## 8. O Jazz.

O Jazz máis que un xénero, comprende un estilo con diferentes resultados, que é froito do encontro da tradición musical africana e a europea nos Estados Unidos de América, como consecuencia da chegada dos escravos negros desde o s. XVI e a fusión destas tradicións musicais. A partir do s. XVII, a relixión cristiá foi imposta a moitos destes escravos, que encontraron nos textos do bíblicos numerosas analoxías aplicables á súa propia situación. Co paso do tempo, estes textos e historias cantadas, tinguidos co forte peso da tradición africana, darían lugar a xéneros como os espirituais e o gospel. Por outro lado a finais do s. XIX xorde no sur dos EEUU un estilo pianístico de carácter dinámico e brincador, o “ragtime”, coa superposición dun ritmo regular tocado pola man esquerda e un ritmo sincopado que vai facendo a man dereita; o compositor máis representativo foi Scott Joplin. Da convivencia destes precedentes, xunto con influencias das músicas militares e de baile europeas, xurdiría o jazz.

A base do Jazz é a improvisación. No jazz clásico faise partindo de patróns harmónicos de oito compases, sobre os que os intérpretes crean liñas melódicas individuais que se suceden e tamén se superpoñen. O ritmo é moi flexible e lixeiramente desprazado respecto da cuadratura do compás (*swing*) e sobre el desprégase unha harmonía moi rica e melodías en escalas modais moi diversas. Se ben é música tonal, o resultado é unha tonalidade moi expandida que admite todo tipo de efectos disonantes. Os músicos de jazz utilizan instrumentos que estaban incorporados á música popular desde o o s. XIX, como a trompeta, trombón, clarinete, saxofón, batería, contrabaixo, banxo, piano... pero cunha tímbrica e efectos moi afastados do ideal do son na tradición académica, creando un universo expresivo sorprendente que tivo un forte impacto na propia música culta, desde a incorporación do jazz aos espazos sociais da burguesía branca dos EEUU e Europa. O ritmo sincopado, a alternancia dos tempos, o *swing*, o balanceo que produce tensión emocional,

e a liberdade dos textos dentro das pezas vocais que contan temas íntimos ou sociais, son a súa mellor definición.

### 9. O Madrigal.

Composición profana para dúas ou máis voces que tivo o seu esplendor no Renacemento e o primeiro Barroco. Ten orixes na *frottola*, con influencias doutras formas musicais como o motete e a *chanson* francesa. O madrigal italiano do século XIV era una forma poética e musical que tiña dúas ou tres estrofas, con un retrouso pareado e no que predominaban os temas galantes. A música estaba composta para dúas voces ou tres, e a melodía das estrofas era diferente do retrouso.

No século XVI o madrigal evoluciona a unha música vocal de cámara na que os textos, normalmente de grande calidade literaria, son a base da expresión e o estilo. No Renacemento distínguense tres etapas para este xénero. Unha primeira etapa no segundo cuarto do s. XVI, a catro voces que podían ser dobradas ou tocadas por instrumentos, cun estilo homofónico ou de dominio da melodía superior, con ritmo homoxéneo e frases claramente delimitadas. Unha etapa media, no terceiro cuarto do século, de texturas máis complexas, con maior número de voces (5 ou 6) e unha intención máis expresiva e descritiva cara aos textos. E finalmente unha terceira etapa entre o final do s. XVI e os inicios do s. XVII, a do madrigal *manierista*, na que se acentúa este carácter expresivo e descritivo, con arriscadas innovacións harmónicas e cromatismos para crear efectos fortemente dramáticos, sobre textos sofisticados e tendendo mesmo ao virtuosismo técnico das voces.

### 10. O Motete.

O motete é unha das formas vocais polifónicas máis importantes da música occidental. Nace no século XIII na época do Ars Antiqua e vai evolucionando e adaptándose ós diferentes estilos musicais posteriores, chegando ata a actualidade, se ben o período máis relevante na produción do xénero foi o do Renacemento e o Barroco.

En orixe o motete constaba dunha serie de variacións polifónicas sobre unha melodía dada ou *cantus firmus*. Este cantus firmus era unha melodía xa existente, de orixe xeralmente litúrxica, e sobre o que se baseaba a composición polifónica. Sobre este cantus firmus contrapoñíase unha nova melodía, ou máis, con outro texto. A estes textos engadidos chamóuselles en francés "mots" (palabras) co diminutivo *motet*. Xa que logo, denominábase motete á voz que facía un contrapunto sobre o esquema do cantus firmus orixinal, a xeito de discanto ou diafonía, e á voz por riba desta, triplum. O cantus firmus posuía un texto curto ou practicamente unhas sílabas, mentres as outras voces tiñan un texto máis desenvolvido. Inicialmente os textos estaban en latín, pero pronto se utilizaron textos en linguas vulgares. Co tempo, ó engadir textos propios converteuse nunha peza diferente desvinculada da liturxia que podía interpretarse en momentos e días diferentes: antes ou despois da misa, do oficio, ou no ámbito profano.

No Renacemento o motete adquiriu a súa forma máis desenvolvida: unha composición xeralmente a catro voces *a capella*, na que se combinaban diferentes procedementos compositivos, destacando particularmente a técnica imitativa: unha voz introduce unha frase ou tema musical que é imitado en sucesivas entradas polas outras voces. A forma

resultante é a de unha peza de estrutura aberta, na que as frases e partes do texto articulan as diferentes partes ou seccións.

### **11. A música aleatoria.**

Nas décadas de 1950 e 1960 nos EEUU, comezáronse a empregar técnicas aleatorias na composición musical. O resultado é unha música na que o papel do compositor é moi variable, tanto na creación artística en si, como na interpretación, procesos nos que o azar desempeña un papel central.

O lanzamento de moedas, por exemplo, determinaba a altura, a duración e o ataque na obra de John Cage para piano *Music of Changes*. Tamén se desenvolveron formas móbiles, coma no *Concerto para piano e orquestra*, onde varias seccións poden interpretarse de forma aleatoria ou omitirse por completo; ademais, a obra pode ser interpretada de forma simultánea con outras do mesmo compositor.

Outra característica é a produción de grafías non convencionais; a obra de John Cage *4'33"* ten esa duración fixa, e combina sons ambientais tomados ó chou. As ideas de Cage causaron unha grande repercusión en Europa e os compositores da vangarda comenzaron a utilización dunha notación non tradicional: unha notación proporcional como alternativa ás duracións fixas das figuras, ou modelos probabilísticos, utilizando para elo e cada vez en maior medida, programas informáticos.

### **12. A música concreta.**

O Grupo de Investigación de Música Concreta foi creado polo compositor francés Pierre Schaeffer, a finais da década de 1940. A música componse de xeito “concreto” directamente nunha cinta e non anotando as notas sobre un papel. Nos seus experimentos no *Studio d'Essai* da radio francesa, Schaeffer gravou sons naturais (unha campá, abrir unha botella, a voz humana, etc.); pasaba logo estas gravacións dunha cinta a outra, cortando fragmentos, combinándoos, superpoñéndoos, mudando a velocidade e a dirección de reprodución, etc., de tal xeito que os sons orixinais resultaban irrecoñecibles. A composición final era unha montaxe de sons almacenados que podían escoitarse sen precisar dun “intérprete”.

A aparición da música concreta, foi posible grazas ao perfeccionamento ao que chegaron os aparatos gravadores e reprodutores de son, como a cinta magnética, que permitiron a descontextualización dun son fixado nun soporte, xa fose analóxico (cinta magnética) ou posteriormente dixital (computadora, CD, etc.) co fin de tratar este son de xeito separado do momento da súa produción orixinal, resultando así nunha estrutura complexa definitiva. Estas técnicas foron decisivas na creación e evolución da música electrónica posterior.

### **13. A música electrónica.**

É música creada por medios directamente electrónicos conforme ao plan do compositor, obtendo timbres novos mediante a superposición de harmónicos. Isto fai posible dispoñer dunha gama de sons practicamente infinita, que o músico diseña partindo das cualidades específicas do son: timbre, intensidade, altura e duración.

O concepto de música electrónica inclúe a música creada en cintas magnetofónicas (que só existe sobre a cinta e interprétase por medio de altosfalantes), a música electrónica en vivo



(creada en tempo real con sintetizadores e outros equipos electrónicos), a música concreta (creada a partir de sons gravados e logo modificados e tratados mediante procedementos electrónicos) e a música que combina o son de intérpretes en vivo e música electrónica en soportes gravados.

En principio o concepto referíase a todo tipo de música na que se empregaban medios electrónicos para a produción e a reprodución; o crecemento e a diversificación que hoxe en día teñen alcanzado as ferramentas de creación musical utilizando a tecnoloxía electrónica, está conducindo a empregar termos máis precisos: música por ordenador ou dixital, música electroacústica, etc. así como a esvaecer a fronteira entre conceptos como o de música electrónica ou concreta.

#### **14. A música minimalista.**

O termo minimalista, refírese a calquera cousa reducida ao esencial. A idea principal desta corrente musical nacida na década de 1960 nos EEUU é a utilización da menor cantidade de recursos musicais posibles, de materiais mínimos ou en unidades moi breves: harmonía estática, ás veces, un único acorde); pulso constante; rítmica repetitiva, empregando patróns matemáticos, algoritmos ou permutacións á hora de compoñer; frases reiteradas en pequenas unidades; e unha instrumentación inusual e xeralmente moi limitada no referido á tímbrica.

Trataríase pois de crear unha música na que prime a atención ao que sucede no momento, aminorando a idea de tensión a grande escala que era o fundamento da música do período clásico-romántico, e favorecendo a repetición, con un sentido moitas veces hipnótico. Desde o punto de vista formal, evítase a idea de “obra acabada”, creando mesmo unha sensación de indeterminación na percepción do ouvinte, quen participa desde a súa subxectividade, na concreción de unha música que se presenta como un obxecto autónomo e impersoal.

#### **15. A suite de danzas.**

Obra composta pola agrupación de varios aires de danza, orixinaria do período renacentista e desenvolvida de posteriormente modo estilizado como peza de concerto no período barroco, engadíndose partes de orixe non dancístico, como o preludio. Está considerada como unha das primeiras manifestacións de música instrumental autónoma.

Para que se manteña a unidade interna, todas as danzas ou partes dunha *suite* están na mesma tonalidade ou no seu relativo; tamén podía presentarse un mesmo tema musical en diferentes danzas. Cada unha das partes ten habitualmente unha forma binaria simple, é dicir: dúas seccións de duración similar que podían repetirse, o que remitía ao vello esquema da danza orixinal. O número e tipo de danzas é variable, dependendo da época concreta e das diferentes tradicións locais en Europa. O tipo máis estandarizado da suite no período do pleno barroco tiña catro danzas:

- Allemanda: danza calma e de ritmo binario.
- Courante: danza rápida de compás ternario.
- Zarabanda: danza de pasos de orixe español, lenta e de compás ternario.
- Giga: danza rápida de orixe irlandés, en compás de 6/8 (ou en binario, con tresíños).

A suite podía ser para un instrumento solista ou para un conxunto instrumental. Autores como J. S. Bach, G. P. Telemann e G. F. Haendel foron cultivadores relevantes deste xénero que tivo unha grande popularidade nos ss. XVII e XVIII, para ser retomado no s. XX da man dos compositores neoclásicos.

### **ANEXO III.**

**Definicións. Descritores de resposta.** Pregunta 5 do Modelo de Exame.

---

1. Alteracións: son uns signos que, colocados antes da nota e ao seu mesmo nivel, modifican a altura das notas naturais. Son: dobre sostido, sostido, becuadro, bemol e dobre bemol.
2. Ámbito melódico: é o intervalo entre a nota máis grave e a máis aguda dunha melodía.
3. Anacruse: nota ou grupo de notas iniciais dunha frase que, ao non levar acento, preceden a un tempo forte ou acentuado.
4. Aria: é unha composición musical para voz solista con acompañamento, xeralmente dentro de unha obra musical maior e cuxa estrutura varía no tempo. Tamén se denomina así a unha peza instrumental escrita neste estilo.
5. Armadura: é o conxunto de alteracións colocadas ao principio do pentagrama, entre a clave e o compás, que nos indican a tonalidade da obra musical.
6. Baixo Alberti. é unha figura de acompañamento situada na man esquerda da música para teclado do século XVIII, na que as notas do acorde tócanse sucesivamente nunha determinada orde.
7. Baixo cifrado: unha melodía de baixo á que se lle engaden números arábigos para indicar as harmonías do acompañamento.
8. Baixo continuo: é unha liña de baixo independente que se prolonga ao longo dunha peza musical e sobre o que se realizan harmonías cun instrumento polifónico.
9. Cadencia: fragmento co que se conclúe unha frase, sección ou toda a obra. É un termo sinónimo de repouso.
10. Caldeirón: é un semicírculo cun punto dentro que colocado encima ou debaixo dunha nota musical ou silencio, permite ao executante/s aumentar a súa duración segundo o seu criterio.
11. Clave: é un signo que, colocado ao principio do pentagrama e sobre unha das súas liñas, determina o nome e a altura absoluta da nota colocada na devandita liña e correlativamente, das demais.
12. Coda: é unha sección conclusiva engadida que segue ao que sería a conclusión estrutural dunha obra, ampliando a sección cadencial.
13. Retrouso: texto e/ou música que se repite a intervalos regulares no curso dunha obra musical.
14. Figuras musicais: son as distintas formas que adoptan as notas musicais para determinar a súa duración (redonda, branca, negra, etc.)
15. Imitación: procedemento contrapuntístico consistente na presentación sucesiva dun mesmo material melódico ou rítmico en dúas ou máis voces, sen que se reproduza o devandito material de forma necesariamente exacta.
16. Intervalo: diferenza de altura entre dous sons que se poden oír sucesiva ou simultaneamente. Na música occidental a distancia máis pequena entre dous sons é o semitón.
17. Instrumentación ou orquestración: é o resultado tímbrico da combinación concreta dos instrumentos e/ou voces, utilizados nunha peza musical.

18. Melodía acompañada: é unha textura composta por unha liña melódica que se escoita en primeiro plano, e outro material sonoro normalmente harmónico, que fai o acompañamento nun segundo plano.
19. Modulación: é o proceso mediante o que se produce un cambio de tonalidade na música tonal. Pode ser un proceso sinxelo ou complexo dependendo da intencionalidade do compositor.
20. Notas a contratempo: notas que, precedidas e seguidas de silencio, ocupan unha parte ou tempo débil no compás.
21. Nota de paso: son notas alleas ao acorde e situadas habitualmente en parte ou fracción débil do compás. Estas notas conectan por movemento conxunto, dúas notas reais do acorde.
22. Pedal: nota mantida nunha voz, xeralmente na voz do baixo aínda que pode aparecer en voces superiores, e sobre a que se realizan diversas harmonías e/ou melodías.
23. Recitativo: é un estilo de composición sobre un texto, no que se imitan e subliñan as inflexións, os ritmos e a sintaxe da fala natural. Emprégase na ópera e noutros xéneros, cun acompañamento instrumental sinxelo.
24. Romance: é un xénero musical do renacemento español. A súa forma estrutural consiste nunha melodía de catro frases musicais que se repiten mentres para cada estrofa do texto.
25. Rondó: forma musical na que hai unha reaparición constante dunha sección chamada retrouso que alterna con outras chamadas coplas ou estrofas.
26. Sensible: a sétima nota das escalas maiores e menores (harmónica e melódica) que vai en sentido ascendente, a medio ton da tónica.
27. Síncope: son que comeza en tempo ou parte débil e prolóngase sobre a parte ou tempo forte do compás.
28. Sprechstimme: trátase da utilización da voz a medio camiño entre a fala e o canto. Require unicamente a reprodución aproximada da altura das notas. Adoita escribirse cunha (x) como cabeza da nota ou sobre a plica.
29. Suite: é unha composición instrumental que resulta da sucesión de varios movementos independentes. No renacemento e no barroco a suite componse dunha sucesión de danzas contrastantes en carácter e velocidade.
30. Tabulatura: notación musical que utiliza letras, números ou outros signos para especificar a música en orde á execución nun instrumento musical, no canto da notación convencional en pentagrama.
31. Texturas homofónica e contrapuntística: homofónica é cando as melodías que interveñen seguen unha rítmica case idéntica, de forma simultánea. Contrapuntística é cando as liñas melódicas son independentes.
32. Textura monofónica e polifónica: cando soa unha única melodía temos unha textura monofónica e cando hai dúas ou máis liñas melódicas superpostas, é textura polifónica.
33. Textura musical: forma na que os materiais melódicos, rítmicos e harmónicos se combinan nunha composición, determinando así a calidade sonora global dunha peza.
34. Tonalidade: sistema xerárquico de ordenamento de sons de diferente altura (normalmente de unha escala de sete notas nunha oitava) en relación cun son de referencia, chamado tónica.

35. Tono homónimo: é a tonalidade de igual nome e distinto modo, por exemplo: Do maior e Do menor.
36. Tono relativo: é a tonalidade de igual número de alteracións fixas (armadura) e distinto modo doutra tonalidade dada. Están entre si a distancia dunha terceira menor, por exemplo: Do maior e La menor.
37. Tons veciños: chámase así ao conxunto de tonalidades respecto dun ton dado, conformado polo ton relativo e as tonalidades cunha alteración de máis ou de menos en relación coa dada.
38. Tríada: acorde de tres notas construído por superposición de terceiras (terceira e quinta). Dependendo dos intervalos pode ser: aumentada, maior, menor, etc.
39. Timbre: é a cualidade do son que diferencia unha mesma altura cando é interpretada por instrumento ou voces diferentes.
40. Villancico: é unha forma musical que foi moi popular en España e Portugal entre os séculos XV e XVIII. Orixinariamente eran composicións profanas con retrouso, a varias voces (vogais e/ou instrumentais) e de orixe popular, de aí o nome.