

## ANEXO I

**Preguntas tema.** Preguntas 1 e 2 do Modelo de Exame.

Extensión suxerida da resposta a cada tema: media páxina.

---

1-O Canto Gregoriano: canto silábico, melismático e pneumático; canto antifonal e responsorial.

2-A cantigas medievais: cantigas de Santa María e cantigas de Martín Códax.

3-Formas da música vocal relixiosa renacentista no ámbito católico: misa e motete.

4-A Escola Española de música relixiosa no Renacimiento: Tomás Luis de Victoria, Cristóbal de Morales e Francisco Guerrero.

5-A Escola Francesa de ópera barroca: Jean-Baptiste Lully, Jean-Philippe Rameau.

6-O xénero do *concerto* no Barroco.

7- A Suite de Danzas no Renacemento.

8-A triloxía operística de Wolfgang A. Mozart con Lorenzo da Ponte: «Le nozze di Figaro», «Don Giovanni» e «Cosí fan tutte»

9-A estrutura da forma sonata.

10-A Primeira Escola de Viena

11-A sinfonía programática e o poema sinfónico no Romanticismo.

12-Pequeñas formas para piano no Romanticismo: nocturno, impromptu, estudio, balada, polonesa, mazurca, polca.

13-O drama musical: «O anel do nibelungo» de Richard Wagner.

14-O nacionalismo musical en España: Manuel de Falla.

15-O ballet «La consagración de la primavera» de Igor Stravinsky.

16-Impresionismo musical: Claude Debussy e Maurice Ravel.

## ANEXO II

**Definicións.** Preguntas 3 e 4 do Modelo de Exame

Extensión suxerida da resposta a cada definición: entre 2 e 4 liñas de texto.

---

1. *Aria da Capó*
2. Atonalidade
3. *Bel canto*
4. Baixo contínuo
5. Ballet clásico
6. *Ballet de cour*
7. Canto antifonal
8. Canto gregoriano
9. Canto responsorial
10. Cantus firmus
11. *Concerto grosso*
12. *Concertato*
13. Contrapunto
14. Dodecafonismo
15. Forma Sonata
16. Homofonía
17. *Intermezzo*
18. *Lied*
19. *Leitmotiv*

20. Madrigal
21. Melodía acompañada
22. Misa
23. Monodia
24. Motete
25. Música aleatoria
26. Música concreta
27. Música electroacústica
28. Música programática
29. Nocturno
30. Obertura
31. Ópera
32. Ordinario da Misa
33. Preludio
34. Poema sinfónico
35. Polifonía
36. Propio da Misa
37. Recitativo
38. Recitativo *secco*
39. Recitativo *accompagnato*
40. Suite
41. Trobador/Trobadorea
42. Villancico
43. Xograr
44. Zarabanda

### ANEXO III

**Textos para análise e comentario.** Preguntas 5 y 6 do Modelo de Exame

Extensión suxerida a cada cuestión sobre o texto: entre un terzo e media páxina.

---

1. El miércoles hacia las 8 de la tarde, el rey embarcó en Whitehall en una barcaza descubierta, en la que viajaban también la duquesa de Bolton, la duquesa de Newcastle, la condesa de Godolphin, la señora Kilmanseck y el conde d'Orkney, y la comitiva remontó el río en dirección a Chelsea. Les acompañaban muchas otras barcas ocupadas por importantes personalidades, y tan grande era el número de embarcaciones que cubrían todo el ancho del río. Para los músicos se dispuso la barca de una compañía de la city, y en ella viajaban 50 instrumentistas de todo tipo, que no pararon de tocar... las más bonitas sinfonías, compuestas especialmente para la ocasión por el señor Haendel. Su Majestad quedó tan complacido que hizo repetir la interpretación 3 veces en el viaje de ida y vuelta. A las 11 de la noche, Su Majestad desembarcó en Chelsea, donde se había preparado una gran cena, después de la cual se escuchó otro afinado concierto que duró hasta las dos; seguidamente, Su Majestad emprendió el viaje de regreso, amenizado igualmente con música hasta el final.  
[London Daily Courant, 19 de julio de 1717]

2. En el arte musical se pueden distinguir tres tipos de actividad: la primera concierne a los instrumentos, la segunda crea los cantos y la tercera discierne y juzga la obra de los

instrumentos y el canto. Aquellos que se dedican a los instrumentos y que agotan si labor en ello, como los citaristas y cuantos demuestran su habilidad en el órgano o en los demás instrumentos musicales, son ajenos a la inteligencia de la doctrina musical porque actúan como servidores -como ya he dicho- y no aportan nada racional, por carecer de toda especulación. El segundo grupo que tiene que ver con la música es el de los poetas, los cuales son llevados al canto más por un instinto natural que por la razón y la especulación: por ello tampoco esta segunda categoría debe considerarse partícipe de la música. El tercer grupo es el que alcanza una capacidad de juicio para valorar los ritmos, las melodías y su texto. Todo ello, si se produce en el ámbito especulativo de la razón, será considerado muy pertinente a la música. Por ello, músico es aquel que posee la capacidad de jugar, según criterios racionales y especulativos apropiados y convenientes a la música, todos los temas que explicaremos más adelante y los cantos de los poetas.

[Severino Boecio. *De institutione musica* (s. VI). En Giulio Cattin. *Historia de la música (vol. 2). El medievo (primera parte)*. Turner, Madrid, 1986; p. 165]

3. Conversando un día con él [con Mozart] sobre esta materia, me preguntó si me sería fácil reducir a drama la comedia de Beaumarchais titulada *Las bodas de Fígaro*. Me gustó bastante la propuesta y le prometí hacerlo. Pero había que superar una dificultad grandísima. Unos días antes el emperador había prohibido a la compañía del teatro alemán representar aquella comedia, escrita, decía él, demasiado libremente para un auditorio decente. ¿Cómo proponérsela entonces para un drama? (...) Me propuse escribir la letra y la música en secreto, y esperar una oportunidad favorable para mostrarla a los directores teatrales o al emperador, de lo cual osadamente me atreví a encargarme (...). Me puse, pues, a la obra y, a medida que yo escribía las palabras, él [Mozart] hacía la música. En seis semanas todo estaba en regla. La buena fortuna de Mozart quiso que en el teatro faltasen partituras. Aprovechando la ocasión, me fui, sin hablar con nadie, a ofrecerle el *Fígaro* al propio emperador. “¿Cómo?”, dijo. “Ya sabes que Mozart, excelentísimo con los instrumentos, no ha escrito nunca más que un drama vocal, ¡y no era gran cosa!” “tampoco yo”, repliqué humildemente, “sin la clemencia de Vuestra Majestad, habría escrito más que un drama en Viena”. “Es cierto”, replicó, “pero esas *Bodas de Fígaro* se las he prohibido a la compañía alemana”. “Sí”, agregué, “Pero, al componer un drama para música y no una comedia, he tenido que omitir muchas escenas, acortar muchas más, y he omitido y acortado todo cuanto podía ofender la delicadeza y decencia de un espectáculo presidido por vuestra Soberana Majestad. Y en cuanto a la música, además, por lo que puedo juzgar, pareceme de maravillosa belleza”. “Bien; siendo así, me fío de tu gusto en cuanto a la música y de tu prudencia en lo que a la moral atañe. Haz que le den la partitura al copista”.

[Lorenzo Da Ponte: *Memorias*. Siruela, Madrid, 2006; pp. 105-106]

4. No fue solo Rusia la influida por la música de nuestro pueblo: otra gran nación musical hubo más tarde de seguir su ejemplo, y esa nación fue Francia, personificada por Claude Debussy; pues si bien no pocos compositores franceses le habían precedido en ese camino, sus intenciones se redujeron a hacer música a la española, y el mismo Bizet en su admirable *Carmen* no parece, en general, haberse propuesto otra cosa.

Aquellos músicos, desde el más modesto al más eminente, se contentaban con la referencia -¡En cuantos casos falsa"- que les suministraba tal o cual colección de canciones y danzas cuya autenticidad nacional no ofrecía otra garantía que la de ostentar sus autores un nombre español. Y como, desgraciadamente, ese nombre no coincidía siempre con el de artistas acreedores de tal título el documento carecía con frecuencia de todo valor.

A un hombre como Claude Debussy, claro está, no podría satisfacer semejante procedimiento; por eso -en el caso que tratamos-, su música no está hecha a la española, sino en español, o mejor dicho, en andaluz, puesto que nuestro cante jondo es, en su forma más auténtica, el que ha dado origen, no sólo a las obras voluntariamente escritas por él con carácter español, sino también a determinados valores musicales que pueden apreciarse en otras obras suyas que no fueron compuestas con aquella intención. Nos referimos a su frecuente empleo de ciertos modos, cadencias, enlaces de acordes, ritmos y aun giros melódicos que revelan evidente parentesco con nuestra música natural.

[Manuel de Falla, *Escritos sobre música y músicos*. "Influencia de estos cantos [Cante jondo] en la música moderna europea" (1922). Austral, Madrid, 1950 (ed. revisada 1988) pp. 175-176]

5. Ningún cristiano desconoce, a mi entender, que cantar himnos religiosos es una cosa buena y grata para el Señor; ya que de todos es conocido, no solamente el ejemplo de los profetas y de los soberanos del Antiguo Testamento (los cuales glorificaban a Dios cantando himnos y tocando todo tipo de instrumentos de cuerda) sino también aquella costumbre especial de la mayoría de los cristianos de cantar salmos desde el principio. Es más, San Pablo lo confirma en los Corintios 14 y recomienda a las grandes personalidades que canten de memoria salmos y cantos espirituales al Señor para que la palabra de Dios y su enseñanza puedan difundirse y practicarse en todas las modalidades.

(...). Además estos cantos han sido adaptados para cuatro voces por el motivo que yo deseaba, que los jóvenes (aparte de eso, puedan y deban estar educados musicalmente y en otras artes) tuvieran a su alcance alguna cosa para que se deshicieran de sus cancioncillas de amor y cantos licenciosos y en su lugar pudieran aprender cosas moralmente sanas y de este modo someterse con alegría, como conviene al bien, y como no soy partidario de que, según el Evangelio, todas las artes deban suprimirse o sucumbir, como ciertos beatos pretenden, y que de buena gana tratarían de que todos estuvieran al servicio de Aquel que las creó y donó. Por esa razón pido que todo cristiano piadoso quiera aceptar todo esto, ¡ojalá! Dios le conceda un talento igual o mayor y le ayude a promoverlo. Además, desgraciadamente, el mundo es tan débil e indiferente en lo referente a la educación de los pobres jóvenes que no se debe de ninguna manera dejar que las cosas sigan así. ¡Ojalá! Dios nos conceda su gracia. Amén

[Martín Lutero. En Claudio Gallico, *Historia de la música (vol. 4). La época del humanismo y del Renacimiento*. Turner, Madrid, 1986. pp. 114-115]

6. Yo me dirijo a los jóvenes. Solo ellos deberán escucharme y podrán comprenderme. Hay quien nace viejo, espectro baboso del pasado, criptograma hinchado de veneno: a ellos, ni palabras, ni ideas, sino una única imposición: fin.

Yo me dirijo a los jóvenes, sedientos necesariamente de cosas nuevas, presentes y vivas.

Que me sigan ellos, confiados y ardientes, por los caminos del futuro, donde ya los míos, nuestros intrépidos hermanos, poetas y pintores futuristas, nos preceden gloriosamente, hermosos en su violencia, audaces en la rebelión y luminosos en el genio animador (...)

Insidia para los jóvenes, vegetal los liceos, los conservatorios y academias musicales. En estos viveros de la impotencia, maestros y profesores, ilustres mediocridades, perpetúan el tradicionalismo y combaten todo esfuerzo por ensanchar el campo musical.

[...]

Los editores asumen la tutela y el privilegio de los gustos del público y con la complicidad de la crítica evocan, como ejemplo o advertencia, entre las lágrimas y la conmoción general, el pretendido monopolio nuestro de la melodía y del bel canto y el nunca suficientemente exaltado melodrama italiano, pesado y sofocante buche de la nación.

Pietro Mascagni, criatura de editor, ha sido el único en tener el valor y el poder de rebelarse a tradiciones de arte, a editores, a público viciado y engañado. El, con su ejemplo personal, primero y único en Italia, ha desvelado la vergüenza de los monopolios editoriales y la venalidad de la crítica y ha preparado la hora de nuestra liberación del zarismo mercantil y diletantístico en la música. Con gran genio, Pietro Mascagni ha tenido varios intentos de innovación en las partes armónica y lírica del melodrama, aunque aún no ha logrado liberarse de las formas tradicionales.

[...]

El Futurismo, rebelión de la vida, de la intuición y del sentimiento, primavera ardiente e impetuosa, declara una guerra inexorable a la doctrina, al individuo y a la ópera que repita, prolongue o exalte el pasado en perjuicio del futuro. Él proclama la conquista de la libertad amoral de acción, de conciencia y de concepción; proclama que Arte es desinterés, heroísmo, desprecio del éxito fácil.

Milán, 11 de octubre de 1910

[Francesco Balilla Pratella: *Manifiesto de los músicos futuristas*. En Guido Salvetti. *Historia de la música (vol.10). El siglo XX (Primera parte)*. Turner, Madrid, 1986. p. 193-195]

7. El primer principio en el que se basa el nuevo ballet es el de no adoptar combinaciones de pasos de danza ya existentes y conocidos, sino crear a cada caso una forma nueva que corresponda al argumento; la forma que expresa de la mejor manera posible el período y el carácter del pueblo del que se trata.

La segunda norma es que la danza y la mímica no tienen significado alguno en un ballet si no sirven para expresar la acción dramática, y no deben usarse como simple *divertissement* o para ofrecer una agradable diversión, sin ninguna relación con el esquema de la totalidad del ballet.

El tercer principio del nuevo ballet consiste en admitir la utilización del gesto convencional sólo donde lo requiera el estilo del ballet, mientras que en todos los demás casos hay que esforzarse en sustituir los gestos de las manos con la mímica de todo el cuerpo. El hombre puede y debe ser expresivo de los pies a la cabeza.

El cuarto principio es el de la expresividad de la danza de grupo o de conjunto. En el ballet antiguo, los bailarines se colocaban en grupo sólo con fines ornamentales y el maestro de baile no cuidaba de la expresión de un sentimiento en las danzas de grupo o de conjunto. Por el contrario, el nuevo ballet, al desarrollar el principio de la expresividad, pasa de la expresividad del rostro a la de todo el cuerpo, y de la de un solo cuerpo a la expresividad de un grupo de cuerpos y de una compleja danza de conjunto.

El quinto principio es la alianza de la danza con las demás artes. El nuevo ballet, que se niega a someterse a la música o a la escenografía, y que reconoce la alianza entre las artes sólo si se efectúa en un plano de completa igualdad, permite la plena libertad al escenógrafo y al músico. A diferencia del antiguo ballet, éste no exige del compositor una “música para ballet”, entendida como acompañamiento de la danza, sino que acepta cualquier tipo de música con tal de que sea buena y expresiva. No exige del escenógrafo que vista a las bailarinas con tutú y zapatillas color de rosa. No dicta ninguna condición “balletística” específica al compositor o al escenógrafo, dejando total libertad a sus facultades de creación.

[Michel Fokine: Carta al Times, 1914. En Guido Salvetti, *Historia de la Música (vol, 10). El siglo XX (1ª parte)*; Turner, Madrid, 1986 pp. 183-184]

8. ¡ALTEZA REAL! Cuando me dispuse a elaborar la música del Alceste me propuse despojarla completamente de todos esos abusos que habiendo sido introducidos por la mal entendida vanidad de los Cantantes, o bien por la demasiada complacencia de los Maestros, hace tiempo que desfiguran a la Opera italiana, y convierten al más pomposo y más bello de todos los espectáculos en el más ridículo y el más aburrido. Pensé restringir la música a su verdadero oficio de servir a la poesía, para las expresiones y para las situaciones de la narración, sin interrumpir la acción y sin enfriarla con adornos superfluos e inútiles, y diría que la música tenía que hacer, sobre un plan muy correcto y muy preparado, viveza de colores y un contraste bien surtido de luces y sombras, que sirven para animar las figuras sin alterar sus contornos. Así pues, no he querido detener a un actor en el calor del diálogo con el fin de esperar un aburrido estribillo, ni detenerlo con la palabra a medias sobre una vocal favorable, ni hacer pompa en un largo pasaje de la agilidad de su bella voz, ni esperar que la Orquesta le dé tiempo de tomar aliento para una cadencia. No he creído oportuno desarrollar rápidamente la segunda parte de un aria, pese a ser la más apasionada e importante puesto que había posibilidad de repetir regularmente cuatro veces la letra de la primera, y terminar el aria donde quizá no termina el sentido, para dar la posibilidad al cantante de hacer ver que puede variar un pasaje de muchas maneras, caprichosamente; resumiendo, he tratado de dejar a un lado todos esos abusos que chocaban desde hace mucho tiempo, en vano, contra el sentido común y contra la razón.

(...) El éxito ha justificado mis máximas, y la universal aceptación en una ciudad tan iluminada, lo que a ha hecho ver claramente que la sencillez, la verdad y la naturalidad son los grandes principios de lo bello en todas las producciones del arte.

[C. W. Gluck, Prefacio de *Alceste*. Viena, 1769. Citado en Giorgio Pestelli, *Historia de la Música (vol. 7). La época de Mozart y Beethoven*. Turner, Madrid, 1986 pp. 256-257]

9. “Si la música en la Corte de Carlos I se caracteriza por una rica simbiosis de músicos flamencos y españoles, la de Felipe II será la Corte de promoción del músico español, la sede de los nombres más prestigiosos en la historia de la música española. En ambas Cortes un mismo nombre aparecerá con la aureola de la primacía: Antonio de Cabezón, y con él todo un panorama de músico práctico, en la línea más perfecta. Primero en 1526, Cantor de la Capilla de música de la Emperatriz Isabel, algo después, y en la misma Capilla, Organista; más tarde simultaneará, en las Cortes de ambos Monarcas, la doble función de Organista de Capilla y de Cámara, y como consecuencia de estas dos facetas, la pedagogía. En su momento la enseñanza musical de las Infantas y del Príncipe Felipe, en la madurez el guía modelo de cuantos se dedican al arte de tañer y el sostén científico de aquellos que plasman la teoría musical sobre la imprenta, en la línea de lo que hace Tomás de Santa María, quien, cuando quiere poner en perfección su «Arte de tañer Fantasía», comunicará cosas con personas diestras y entendidas en esta facultad, especialmente con el eminente músico de su majestad Antonio de Cabezón.

Dentro de la Corte y fuera de ella, el espíritu humanista sembraba adeptos y detractores, la sombra de la Reforma se cernía sobre los timoratos, y Trento era esperado como tabla de salvación (...). A partir de este momento, en que se pone en tela de juicio el pasado, la música tendría que contar tanto con el humanismo y la reforma como con el concilio de Trento y las secuelas de su Contrarreforma.”

[Luís Lozano, Notas al programa del concierto “La música litúrgica en Antonio de Cabezón” Fundación Juan March. *Ciclo de música española del Renacimiento*. Noviembre 1981]

10. “Caí en algo así como como un estado de sonambulismo, en el que de repente tuve la sensación de estar inmerso en unas aguas que se movían a enorme velocidad. Su movimiento pronto se convirtió en el acorde de mi bemol mayor, que sonaba en arpeggiados persistentes; a su vez, éstos se transformaron en figuraciones melódicas que cada vez adquirían mayor velocidad, sin que la tríada de mi bemol mayor cambiara nunca, y esa continuidad parecía dotar de una infinita trascendencia al elemento en el que yo me hundía. De pronto, me desperté aterrorizado de este trance, como si las olas rompieran muy por encima de mi cabeza. Advertí al instante que el prelude orquestal a *El anillo* – durante mucho tiempo latente en mi interior, pero incipiente hasta ese momento – por fin había sido revelado, y vi también con absoluta precisión cómo había llegado a mí: el flujo vital procedía de mi interior, no del exterior”.

[Wagner, *Mi vida*, En Tim Blanning, *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*. Acantilado, Barcelona, 2011; p. 171]

## ANEXO IV

### Imaxes para análise e comentario. Preguntas 7 e 8 do Modelo de Exame

Extensión suxerida a cada cuestión sobre a imaxe: entre un terzo e media páxina.

#### IMAXE 1



Fonte: Fundación Juan March.

<https://www.march.es/es/madrid/musica-grecia-antigua>

#### IMAXE 2



Mano guidoniana nun manuscrito medieval

Fonte: [https://es.wikipedia.org/wiki/Mano\\_guidoniana](https://es.wikipedia.org/wiki/Mano_guidoniana)

#### IMAXE 3





Códice dos músicos, Real Biblioteca do Monasterio de San Lorenzo do Escorial.

<https://rbme.patrimonionacional.es/s/rbme/item/11338#?xywh=-3280%2C0%2C10302%2C5615&cv=68>

Fonte: <https://www.melomanodigital.com/honrando-las-cantigas-de-santa-maria/>

#### IMAXE 4



*Officium Defunctorum* (Requiem). Tomás Luis de Victoria. Cambridge University Press, 2019.

Fonte: [https://es.wikipedia.org/wiki/Officium\\_Defunctorum\\_\(Tom%C3%A1s\\_Luis\\_de\\_Victoria\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Officium_Defunctorum_(Tom%C3%A1s_Luis_de_Victoria))

#### IMAXE 5



Orquesta Barroca de Tenerife.

Fonte: <https://www.diariodetenerife.info/la-orquesta-barroca-de-tenerife-despide-su-primer-ano-de-trayectoria-estrenandose-con-el-fagot-antiguo/>

## IMAXE 6



Vestuario diseñado para Luis XIV como *Sol Naciente*, para a entrada final de *Le Ballet de la Nuit* por Henri Gissey (1653)

Fonte: [https://www.danzasantiguas.cl/siglo\\_xvii.html](https://www.danzasantiguas.cl/siglo_xvii.html)

## IMAXE 7





*Retrato de Wolfgang Amadeus Mozart (Salzburgo, 1756-Viena, 1791) tocando en París con su padre Jean-Georg-Léopold y su hermana Maria-Anna. Louis Carrogis dit Carmontelle. Museo Condé (Chantilly).*

Fonte: [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Louis\\_Carrogis\\_dit\\_Carmontelle\\_-\\_Portrait\\_de\\_Wolfgang\\_Amadeus\\_Mozart\\_%28Salzbourg,\\_1756-Vienne,\\_1791%29\\_jouant\\_%C3%A0\\_Paris\\_avec\\_son\\_p%C3%A8re\\_Jean...\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Louis_Carrogis_dit_Carmontelle_-_Portrait_de_Wolfgang_Amadeus_Mozart_%28Salzbourg,_1756-Vienne,_1791%29_jouant_%C3%A0_Paris_avec_son_p%C3%A8re_Jean..._-_Google_Art_Project.jpg)

## IMAXE 8



*Franz Liszt at a Piano. Sir Hubert von Herkomer, 1904. Colección privada.*

Fonte: <https://fineartamerica.com/featured/franz-liszt-at-a-piano-hubert-von.html>

## IMAXE 9



Nijinsky interpretando *La siesta del fauno*, Paris, 1912.

Fonte: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-946-2009-08-28.html>

### IMAXE 10



*A Valquiria*. Foto: Richard Termine. Met Opera

Fonte: <https://www.operaworld.es/christine-goerke-y-eva-maria-westbroek-rivalizan-en-la-valquiria-del-met/>

### IMAXE 11



Alexandra Stepanoff na NBC.

Fonte: <https://belda.blog/2019/04/04/el-theremin-musica-invenciones-patentes-y-espionaje/><https://belda.blog/2019/04/04/el-theremin-musica-invenciones-patentes-y-espionaje/>