



## **Acta de la reunión de la Comisión Permanente de Historia de la Música y de la Danza para la EBAU, celebrada virtualmente, el día 22 de febrero de 2024.**

### **Asistentes:**

Coordinadores/as:

D. Francisco José Rodilla León.

D. Antonio María Pérez López.

Miembros de la Comisión:

D.ª María del Pilar Rodríguez Hernández.

D Fernando Tomillo Polo.

En la sala virtual

<https://unex-es.zoom.us/j/95572418047?pwd=ZTISWTh5Y2twUE81TkpvU2cycEFHUT09>, siendo las 18:00 horas del 22 de febrero de 2024, se celebra la sesión de la Comisión Permanente de Historia de la Música y de la Danza con la asistencia de las personas arriba indicadas para tratar el siguiente

### **ORDEN DEL DÍA:**

1. Lectura y aprobación, si procede, del acta de la sesión anterior.
2. Modelo de examen y criterios generales de evaluación y calificación.
3. Ruegos y preguntas.



### **1.- Lectura y aprobación, si procede, del acta de la sesión anterior.**

Se aprueba sin objeciones y por unanimidad el acta de la sesión anterior.

### **2.- Modelo de examen y criterios generales de evaluación y calificación.**

Se habla sobre el asunto del modelo de examen de la materia para EBAU y de los materiales a utilizar en los distintos apartados, que se llevarán a la Comisión Organizadora en su reunión del próximo día 28. Se definen definitivamente ambas cuestiones y se acuerda adjuntar a este acta el siguiente material, así como a enviarlo para que sea subido a la web de la UNEX, para su conocimiento público:

- a) Modelo de examen. (Anexo 1).
- b) 1 listado de audiciones, 4 por tema. (Anexo 2).
- c) 1 listado de textos con 3 preguntas sobre cada uno. Serán un total de 13, 1 por tema. (Anexo 3).
- d) La ficha de audición con la que se responderá el Bloque 1. (Anexo 4).

### **3.- Ruegos y preguntas.**

Se recuerda la posibilidad de modificar algunas audiciones y textos para el siguiente curso, por lo que se irá pensando sobre el asunto.

Sin más asuntos que tratar, se levanta la sesión, siendo las 19:30 h del día 22 de febrero de 2024.

Fdo.: Francisco José Rodilla León. Fdo. Antonio María Pérez López. 

Coordinador/a Coordinador/a por la Universidad de Extremadura por la Secretaría General de Educación

### **ANEXO I.**

**EBAU UNEX 2023-2024. HISTORIA DE LA MÚSICA Y DE LA DANZA. MODELO DE EXAMEN.**

BLOQUE 1. Una audición, a elegir de entre dos del listado de audiciones publicado. Se responderá utilizando la plantilla dada. Puntuación máxima de 3 puntos (0,5 por apartado).

BLOQUE 2. Una pregunta a desarrollar (extensión máxima de 1 cara de folio), a elegir de entre dos que saldrán del listado publicado. Puntuación máxima de 2,5 puntos.

BLOQUE 3. Tres preguntas cortas, a elegir de entre seis que saldrán del listado publicado. Puntuación máxima de 1 punto por pregunta.

BLOQUE 4. Un texto, a elegir de entre dos, con tres preguntas sobre él. Puntuación máxima de 1,5 puntos (0,5 por pregunta).

## **ANEXO 2.**

### **EBAU UNEX 2023-2024. HISTORIA DE LA MÚSICA Y DE LA DANZA.**

#### **LISTA DE AUDICIONES.**


##### **TEMA 1.**

- ANÓNIMO: Puer natus est.
- ANÓNIMO: Victimae paschali laudes.
- ADAM DE LA HALLE: Robin m'aime, del Jeu de Robin et de Marion.
- ALFONSO X EL SABIO (atribución): Miragres fremosos (CSM 37).

##### **TEMA 2.**

- ANÓNIMO: Ave virgo virginum.
- ANÓNIMO: Amours mi font / En mai / Flos filius eius.
- ANÓNIMO: Imperayritz de la ciutat joyosa.
- FRANCESCO LANDINI: Ecco la primavera.

##### **TEMA 3.**

- GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA: Kyrie, de la Misa del Papa Marcello. 
- ORLANDO DI LASSO: Ola, o che bon eccho.
- TOMÁS LUIS DE VICTORIA: Ave Maria.
- JUAN VÁZQUEZ: ¿Con qué la lavaré?

##### **TEMA 4.**

- LUYS DE NARVÁEZ: Diferencias sobre "Guárdame las vacas".
- ANÓNIMO: Propiñan de Melyor.
- PIERRE PHALÈSE (Editor): Passamezzo d'Italye - Reprise - Gaillarde.
- DIEGO ORTIZ: Recercada primera sobre el madrigal "O felici occhi miei".

##### **TEMA 5.**

- GEORGE FRIDERIC HÄNDEL: Sonata para flauta de pico, HWV 377.
- ARCANGELO CORELLI: 1o movimiento del Concerto Grosso Op. 6, no 8, "Fatto per la

notte di Natale”.

- JOHANN SEBASTIAN BACH: Fuga no 2 en Do Menor, BWV 847.
- ANTONIO VIVALDI: 2o movimiento de El invierno.

TEMA 6.

- GEORGE FRIDERIC HÄNDEL: For unto us a Child is born, de El Mesías.
- JOHANN SEBASTIAN BACH: Christen, ätzet diesen Tag, no 1 de la Cantata 63.
- HENRY PURCELL: When I am laid in earth, de Dido y Eneas.
- CLAUDIO MONTEVERDI: Vi ricorda o boschi ombrosi, de Orfeo.

TEMA 7.

- JOSEPH HAYDN: 2o movimiento del Cuarteto de cuerda Op. 20. no 1.
- JOHANN NEPOMUK HUMMEL: 3o movimiento del Concierto para trompeta S 49.
- WOLFGANG AMADEUS MOZART: 1o movimiento de la Sinfonía no 40. -
- WOLFGANG AMADEUS MOZART: 1o movimiento de la Sonata para piano KV 545.

TEMA 8.

- WOLFGANG AMADEUS MOZART: Confutatis maledictis, del Requiem. -
- WOLFGANG AMADEUS MOZART: Papagena, Papageno, de La flauta mágica. -
- CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: O malheureuse Iphigenie, de Ifigenia en Táuride. -
- JOSEPH HAYDN: Come il vapor s'ascende, de La isla deshabitada.

TEMA 9.

- LUDWIG VAN BEETHOVEN: 1o movimiento de la Sinfonía no 5.
- HÉCTOR BERLIOZ: Marche al cadalso, 4o movimiento de la Sinfonía Fantástica.
- FRANZ SCHUBERT: 3o movimiento del Cuarteto D 810, La muerte y la doncella.
- FREDERIC CHOPIN: Nocturno Op.9, no 2.

TEMA 10.

- FRANZ SCHUBERT: Das wandern, de La bella molinera, D 795.
- FELIX MENDELSSOHN: Richte mich, Gott, de Tres salmos Op. 78.
- GIUSEPPE VERDI: Dio, che ne'll alma infondere, de Don Carlo.
- RICHARD WAGNER: Beglückt darf nun dich, de Tannhäuser.

TEMA 11.

- EDVARD GRIEG: La canción de Solveig, de la Suite no 2, Op.55, de Peer Gynt. -
- MODEST MÚSORGSKI: Paseo. Baile de los polluelos en sus cascarones, No 4 de Cuadros de una exposición (Versión orquestal).
- MANUEL DE FALLA: Danza ritual del fuego, de El amor Brujo.
- ISAAC ALBÉNIZ: Tango, no 2 de España, Op. 165.

TEMA 12.

- ÍGOR STRAVINSKI: Danza de las adolescentes, de La consagración de la primavera.
- CLAUDE DEBUSSY: La niña de los cabellos de lino, no 8 de Preludios, Libro I. -
- ARNOLD SCHÖNBERG: Mondstrunken, de Pierrot Lunaire, Op. 21.
- JOAQUÍN TURINA. Orgía, de Tres Danzas Fantásticas, Op. 22.



## TEMA 13.

- KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Kontakte.
- OLIVIER MESSIAEN: Modo de valores e intensidades, de 4 estudios de ritmo.
- LUCIANO BERIO. Sequenza III.
- STEVE REICH: Pianophase.

## ANEXO 3

### EBAU UNEX 2023-2024. HISTORIA DE LA MÚSICA Y DE LA DANZA. LISTADO DE

#### TEXTOS. TEMA 1.

“Para aprender una melodía desconocida no debemos recurrir siempre a la voz de un hombre o al sonido de un instrumento, para volvernos incapaces de avanzar sin una guía, como ciegos. Por el contrario tenemos que fijar en lo más profundo de la memoria las diferencias y propiedades distintivas de cada sonido y de cada descenso o elevación de la voz... En efecto, cuando empecé a enseñar este método a los niños, algunos de ellos lograron cantar antes de tres días melodías desconocidas...La siguiente melodía es de la que me sirvo para enseñar a los muchachos:

C D F DE D D D C D E E

Ut que-ant la-xis re-so-na-re fi-bris

EFG E D EC D F G a G FED D

Mi- ra ges-to-rum fa-mu-li tu-o- rum,

GaG FE F G D a G a F Ga a

Sol- ve pol-lu-ti la- bi-i re-a- tum,

GF ED C E D

Sanc- te Jo-an-nes”.

Guido d'Arezzo: Epistola de ignoto cantu (ca. 1028).

#### PREGUNTAS.

- ¿Qué ventajas tiene el método de enseñanza musical que describe Guido d'Arezzo?
- ¿Qué tiene de particular el himno Ut queant laxis?

c) ¿Qué otros avances aportó Guido d'Arezzo a la notación musical?

#### TEMA 2.

"[Los modernos] ...tienen poco respeto a los antiguos maestros, sus mayores, y así más bien rechazan con los hechos (pese a lo que puedan decir con sus palabras) la buena doctrina de aquellos, cambiándola en algunas partes, corrompiéndola, reprobándola, anulándola [...] usan un nuevo modo de cantar y abandonan el antiguo, hacen un uso excesivo de las medidas imperfectas, tienen afición por las notas semibreves, que llaman mínimas, y rechazan las composiciones antiguas: organa, conductus, motetes, hoquetus a dos y a tres voces; [...] componen discantus sutiles y difíciles de cantar y de medir".

PREGUNTAS

- a) ¿Quiénes son los “modernos” y de qué les acusa Jacobus de Lieja?
- b) ¿Qué son las medidas imperfectas?
- c) ¿Cuáles son las formas antiguas? ¿Cuáles las modernas y por qué se caracterizan?

TEMA 3.

“Todas las cosas deben estar ordenadas de tal manera que las misas, se celebren con música o no, lleguen tranquilamente a los oídos y corazones de aquellos que las escuchen, cuando todo se ejecute con claridad y velocidad correcta. En el caso de aquellas misas que se celebren con canto y órgano, que en ellas nada profano se entremezcle, sino solo himnos y preces divinas. Debe constituirse todo el plan del canto según los modos musicales no para que proporcione un placer vacío a los oídos, sino de tal forma que las palabras las entiendan claramente todos y así el corazón de los oyentes se vea arrastrado a desear las armonías celestiales en la contemplación del júbilo de los benditos... También se desterrará de la iglesia toda música que contenga, bien en el canto o en la ejecución del órgano, cosas que sean lascivas o impuras”.

Extractos de las actas del Concilio de Trento (1545-1563).

PREGUNTAS.

- a) ¿Según el texto, para qué debería servir la música en las misas y para qué no?
- b) ¿Cómo debe ser la música para conseguir estos fines?
- c) ¿Qué motivó la convocatoria del Concilio de Trento?

TEMA 4.

“El tañedor sobre todas las cosas tenga un aviso, y es que, al poner la música, no eche glosas sino de la manera que está puntado se ha de poner. Si la música de la ley vieja, por su pesadumbre, había menester glosar, la de estos tiempos no tiene necesidad. No sé cómo puede escapar un tañedor de malcriado, ignorante y atrevido si las glosa. Viene un Cristóbal de Morales, que es luz de España en la música, y un Bernardino de Figueroa, que es único en habilidades, y sobre estudio gastan mucho tiempo en componer un motete, y uno que no sabe canto llano, porque un día supo poner las manos en el órgano, se los quiere enmendar.



¿Qué otra cosa es echar glosas a una obra, si no pretender enmendarla? Poner puntos demasiados los cuales el compondor no puso”

Fray Juan Bermudo: Declaración de instrumentos musicales (1555).

PREGUNTAS.

- a) ¿Qué es glosar?
- b) ¿Por qué, según Bermudo, la música antigua debía ser glosada y la actual no?
- c) ¿Quién fue Cristóbal de Morales?

TEMA 5.

“En los tiempos en que florecía en Florencia la meritísima Camerata del Ilustrísimo Señor Giovanni Bardi, conde de Vernio, a la que concurría no sólo gran parte de la nobleza, sino también los más notables músicos y hombres de ingenio, y poetas y filósofos de la ciudad, la frecuenté yo también y puedo decir que he aprendido más de sus sabios razonamientos que en treinta años de hacer contrapunto...

Viendo, pues como digo, que esta música y estos músicos no eran capaces de producir otra satisfacción que la armonía podía dar al oído, puesto que no podían conmover el entendimiento si no entendían las palabras, me vino la idea de crear una clase de música con la cual fuera posible casi hablar con la armonía, con un cierto noble desdén por el canto, pero manteniendo siempre firme la cuerda del bajo, excepto cuando quería servirme de él según el uso común, con las partes intermedias tocadas por los instrumentos para expresar algún sentimiento, puesto que no sirven para otra cosa...”

Caccini “La nueva música”.

#### PREGUNTAS:

- a) Qué era la Camerata del señor Bardi?
- b) Explica qué es “mantener firme la cuerda del bajo” y a qué se refiere. c) ¿Qué significa que “los músicos no podían conmover el entendimiento si no entendían las palabras”?

#### TEMA 6.

“En la época de Bach, el violín y, en menor medida, el violonchelo habían iniciado ya su marcha triunfal en la poblada jungla de los instrumentos barrocos, regida también por la ley del más fuerte y no exenta de depredadores ni de víctimas. Aunque salieron airoso en la difícil lucha por la supervivencia, ambos parecían condenados bien a la agrupación con sus congéneres, bien a la compañía de instrumentos polifónicos capaces de tejer el entramado armónico que aquéllos, en principio, no podían crear por sí mismos...”

Luis Carlos Gago “Bach”

#### PREGUNTAS:

- a) Comenta brevemente la importancia del violín y el violonchelo en la orquesta barroca.
- b) Explica la expresión “ambos parecían condenados a la agrupación con sus congéneres”.
- c) ¿A qué instrumentos polifónicos se refiere el autor como “capaces de tejer el entramado

armónico”?

#### TEMA 7.

“Busqué confinar a la música a su verdadera función de servir a la poesía en la expresión de los sentimientos y a las situaciones de la trama sin interrumpir ni enfriar la acción mediante inútiles y superfluos ornamentos. Soy de la creencia de que la música debe dar a la poesía lo que la viveza de los colores y las luces y sombras bien dispuestas contribuyen a un dibujo bien compuesto, animando las figuras sin alterar sus contornos.

Además, también soy de la creencia de que la mayor parte de mi labor era buscar una

sencillez hermosa y evitar una exhibición de dificultades a expensas de la claridad. No he asignado ningún valor al descubrimiento de algo novedoso, a menos que lo sugiriese de manera natural la situación y la expresión. Además, no hubo regla que no considerase con gusto como digna de ser sacrificada por el solo motivo de crear un efecto”.

Gluck “Prefacio de Alceste”.

#### PREGUNTAS:

- a) ¿Qué importancia tuvo Gluck en la reforma de la ópera?
- b) Explica la expresión “la mayor parte de mi labor era buscar una sencillez hermosa y evitar una exhibición de dificultades”, referida a la ópera en el Clasicismo frente a la ópera barroca. c) Comenta brevemente la diferencia entre ópera seria y ópera bufa en este período.

#### TEMA 8.

“En un estilo en el que, como ocurre en la actualidad con el de los alemanes, hay una mezcla de pueblos diferentes, cada nación halla algo con lo que tiene afinidad y, por consiguiente, nunca puede disgustarle. Al reflexionar sobre todos los pensamientos y experiencias mencionadas anteriormente...hay que conceder una preferencia al estilo italiano puro sobre el francés de igual categoría. Sin embargo, debido a que el primero ya no está enraizado con la misma fuerza que antes y se ha convertido en atrevido y extravagante, y que el segundo se ha conservado demasiado sencillo, todo el mundo estará de acuerdo en que un estilo en el que se mezclen y fundan los buenos elementos de ambos deberá ser, sin duda alguna, más universal y agradable. Pues un estilo de música que sea recibido y aceptado por muchos pueblos y no sólo por una sola nación, una sola región, o una tierra en particular; un estilo de música que, debido a las razones apuntadas, sólo encontrará aprobación, deberá ser, si también se funda en un juicio sano y en sentimientos buenos, el mejor de todos”.

J.J.QUANTZ “On playing the flute”.

#### PREGUNTAS:

- a) ¿En qué medida la internacionalización de la vida y el pensamiento del XVIII tuvo su equivalente en música?
- b) ¿Por qué el autor se muestra partidario de un estilo en el que se mezclen las distintas

pautas nacionales?

- c) Explica qué significa el término “Empfindsamkeit” referido a la música de mediados del siglo XVIII.

#### TEMA 9.

Héctor Berlioz escribe sobre la Sexta sinfonía de Beethoven, 4. Tormenta de truenos . Tempestad

“Tormenta, rayos. Me desespero porque intento dar una idea de esta prodigiosa pieza. Hay que oirla para concebir el grado de verdad y sublimidad que la descripción en música puede



alcanzar a manos de un hombre como Beethoven. Escuchad, escuchad estos golpes de viento cargados de lluvia, estos sordos gruñidos de los bajos, el agudo silbido de los flautines que anuncian la tormenta terrible que está a punto de desatarse. Se acerca la tempestad, se extiende; un gigantesco golpe cromático que se inicia en los instrumentos agudos se resuelve y desciende hasta las últimas profundidades de la orquesta, sacude a los bajos y los arrastra consigo mismo, y vuelve a trepar estremeciéndose como un torbellino de viento que revuelca a todo lo que encuentra a su paso. Luego estallan los trombones, al mismo tiempo que el trueno de los timbales redobla su violencia. Ya no hay lluvia ni viento; es un sobrecogedor cataclismo, el gran diluvio, el fin del mundo...

Velad vuestros rostros, pobres e ilustres poetas antiguos, pobres inmortales. Vuestro lenguaje convencional, tan puro, tan armonioso, no puede competir con el arte de los sonidos. Sois gloriosos en la derrota, pero estáis vencidos. No conocíais lo que hoy en día llamamos melodía, armonía, la asociación de timbres diferentes, los colores instrumentales, las modulaciones, los aprendidos conflictos de sonidos contrarios que primero combaten entre sí y luego se abrazan, nuestras sorpresas del oído, nuestros extraños acentos que hacen que reverberen las profundidades más inexplorables del alma.

Hector Berlioz: A travers chants(París, 1898)

#### PREGUNTAS:

- Comenta la frase “intento dar una idea de esta prodigiosa pieza. Hay que oír para concebir el grado de verdad y sublimidad que la descripción en música puede alcanzar a manos de un hombre como Beethoven”.
- ¿A qué se refiere Berlioz cuando critica “no conocíais lo que hoy llamamos melodía, armonía, timbres...”?
- Comenta, como una de las características del Romanticismo, los contrastes “no excluyentes” de esta época.

#### TEMA 10.

Si queremos colocarnos en un plano estrictamente musical, debemos recordar la propia declaración de Wagner: “ Quien quiera que al juzgar mi música separe armonía de la instrumentación, es tan injusto conmigo como quien separa mi música de mi poesía, mi canto de las palabras”. Esta imbricación de los elementos, debida al triunfo de la técnica de “la obra de arte total” hace difícil, si no decepcionante, todo análisis musical.

CLAUDE ROSTAND “La música alemana”



#### PREGUNTAS:

- ¿Qué significa la técnica de la “obra de arte total” wagneriana?
- ¿Por qué sería injusto, a juicio de Wagner, separar la armonía de la instrumentación para entender su música?
- ¿Qué papel juegan la melodía infinita y el leitmotiv en los dramas wagnerianos?

#### TEMA 11.

César Cui escribe sobre el “puñado poderoso” (Grupo de los Cinco) ruso “Formábamos un

círculo muy estrechamente unido de jóvenes compositores. Debido a que no había sitio dónde estudiar (el conservatorio no existía), comenzó nuestra autoeducación. Esta consistía en tocar en su totalidad cualquier pieza escrita por los grandes compositores; además, sometíamos a todas las obras a la crítica y el análisis en cada uno de sus aspectos técnicos y creativos. Éramos jóvenes y nuestros juicios duros. No sentíamos ningún respeto hacia Mozart y Mendelssohn; al último lo enfrentábamos a Schumann, al que, entonces, todos ignoraban. Sentíamos un gran entusiasmo por Liszt y Berilios. Adorábamos a Chopin y a Glinka. Sosteníamos acalorados debates (en cuyo transcurso nos bebíamos nada menos que cuatro a cinco tazas de té acompañadas de mermelada), discutíamos sobre las formas musicales, la música programática, la vocal y en especial, el género operístico”.

Izbrannye stat'i. Cui

#### PREGUNTAS:

1. ¿Cuáles son los principales fundamentos de la música del Grupo de los Cinco? 2. ¿Crees que el Grupo de los Cinco sentía predilección por la música programática? Justifica tu respuesta.

3. Nombra otros tres compositores nacionalistas y los países a los que

pertenecen. TEMA 12.

“Sin duda, todos saben que la primera representación de La consagración de la primavera provocó un escándalo. Pero, por extraño que parezca, yo no estaba preparado para la explosión. Las reacciones de los músicos que habían asistido a los ensayos de la orquesta no anunciaban eso, y el espectáculo presentado en la escena no parecía que tuviera probabilidades de desencadenar un disturbio. Los bailarines habían estado ensayando durante meses, y sabían lo que estaban haciendo, aunque eso que hacían a menudo no tenía nada que ver con la música... Desde el comienzo mismo de la representación comenzaron a oírse moderadas protestas contra la música. Y entonces, cuando se alzó el telón sobre el grupo de Lolitas patizambas y de largas trenzas que saltaban y brincaban (Danse des adolescents), estalló la tormenta. Gritos de «¡Tagueule!» llegaron desde un lugar detrás de mí. Oí a Florent Schmitt que gritaba: «Taisez-vous, garces du seizième!»; las «garces» del decimosexto distrito eran, por supuesto, las damas más elegantes de París. Pero el estrépito continuó, y unos cinco minutos después abandoné enfurecido la sala; yo estaba sentado sobre el costado derecho de la orquesta, y recuerdo que al salir cerré con fuerza la puerta. Nunca volví a sentir tanta cólera



como entonces. Estaba familiarizado con la música. La amaba, y no podía entender por qué la gente que aún no la había escuchado deseaba protestar de antemano. Dominado por la furia llegué a un lugar detrás del escenario, y entonces vi a Diaghilev que encendía y apagaba las luces de la sala en un último esfuerzo por calmar los ánimos. Durante el resto de la velada permanecí entre bambalinas, detrás de Nijinsky que sostenía la cola de su frac, mientras de pie sobre una silla gritaba números a los bailarines, como si hubiera sido el patrón de un barco”.

Los grandes compositores/The Lives of Great Composers  
Harold C. Schonberg, Aníbal Leal. Ediciones Robinbook, 2008

#### PREGUNTAS:

- a) Igor Stravinsky nació en Rusia ¿Por qué está considerado entre “los independientes” dentro del Neoclasicismo?
- b) ¿Quiénes fueron Diaghilev y Nijinsky?
- c) ¿Por qué Nijinsky gritaba números a los bailarines subido en una silla?

### TEMA 13.

P. Y usted propugnaba la destrucción de todo lo anterior... Violentamente. R. Sí, debía haber una ruptura. Hacerlo todo más pendiente de lo inesperado, una idea que organice el mundo de una obra, un motivo. El sistema de Schönberg no permitía esa libertad, lo enclaustraba todo.

P. Ya, pero de ahí a propugnar una destrucción, insisto, violenta. ¿Era ese el lenguaje propicio para el siglo XX?

R. La violencia era muy productiva. Yo tenía 20 años cuando acabó la Segunda Guerra Mundial. Habíamos sido testigos de demasiada destrucción. Nuestra obligación era destruir para construir de nuevo, y yo estaba empeñado en crear música que no respondiera a nada previsible, ni esperado. Creo que conseguí un método que me llevó a un momento en el que debí inventar otro.

P. ¿Mereció la pena destruir todo eso? Ustedes pusieron patas arriba la armonía y ahora muchos tratan de reconstruirla.

R. Sí, mereció la pena. La armonía son intervalos, debes organizar un sistema en el que polarizar esos intervalos y mezclarlos. El sistema tonal organizaba categorías que todavía son relevantes, pero ahora, con los nuevos métodos creados después del sistema tonal, puedes ampliar la percepción del sonido.

JESÚS RUIZ MANTILLA  
Entrevista a Pierre Boulez  
Diario “El País” 26/06/2010

### PREGUNTAS:

1. Pierre Boulez habla de ruptura en la forma de hacer música tras la 2a Guerra Mundial ¿A qué ruptura se refiere?
2. ¿A qué se refiere Boulez cuando habla de que “yo estaba empeñado en crear música que no respondiera a nada previsible”?
3. ¿Estás de acuerdo con Pierre Boulez sobre la necesidad de destruir para dar cabida a las nuevas tendencias musicales posteriores a la 2a Guerra Mundial? Argumenta tu respuesta.



### ANEXO 4. FICHA DE AUDICIÓN.

**HISTORIA DE LA MÚSICA Y DE LA DANZA.**  
Indica autor y obra de la audición elegida.

AUTOR	
OBRA	

1. ÉPOCA / ESTILO	EDAD MEDIA	ROMANTICISMO
	RENACIMIENTO	NACIONALISMO
	BARROCO	IMPRESIONISMO
	CLASICISMO	VANGUARDIAS
	OTRO (*):	

2. GÉNERO	RELIGIOSO	INSTRUMENTAL	A Capella
	PROFANO		

3. TEXTURA	MONODICA
	CONTRAPUNTISTICA
	HOMOFONICA
	MELODÍA ACOMPAÑADA
	OTRA (*):

4. TIMBRE	VOZ O VOCES SOLISTAS
	CORO
	PIANO
	ORQUESTA
	OTROS (*):

5. FORMA	MISA	ORATORIO	CONCERTO GROSSO
	MOTETE	ZARZUELA	SUITE
	ARIA	CANTATA	DANZA
	RECITATIVO	MADRIGAL	SINFONÍA
	CORO	DIFERENCIAS	SONATA
	LIED	FUGA	PIEZA DE CARÁCTER
	ÓPERA	CONCIERTO SOLISTA	OTRA (*):

6. TEXTO	IDIOMA
	Latín
	Castellano
	Alemán
	Italiano
	Inglés
	Francés
Otro (*):	
NO TIENE TEXTO	

Si se marcan los apartados señalados con (\*), especificar.

