

L'aprenentatge musical: Una gran aportació a la resta d'àmbits de coneixement (Llengua i Literatura).

Elaboració de material per aprendre música des de la interdisciplinarietat.

M^a Amparo Rosa Montagut

Curs: 2002 - 2003

ÍNDEX

Les propietats pedagògiques de la música	3
Introducció	7
Desenvolupament del currículum de Llengua des de l'àrea de música.....	10
Breu recorregut històric: música-llenguatge- literatura al llarg del temps.....	19
Dels grecs a l'Època Medieval.....	20
El Renaixement.....	25
La música del Barroc.....	29
El Classicisme.....	34
El segle XIX.....	38
El segle XX.....	43
 MÚSICA-LLENGUA I LITERATURA	
a partir de diferents fonts literàries : selecció de textos i d'obres narratives.....	48
Aclariments i criteris de selecció.....	49
Selecció de textos	51
Índex dels conceptes tractats.....	175
Literatura narrativa de temàtica i/o continguts musicals....	182
 Bibliografia.....	200

Les propietats pedagògiques de la música

Al llarg de la història de la humanitat, la música ha ocupat llocs molt variats dintre de la jerarquia dels sabers i ha estat centre d'atencions i consideracions diverses.

A la Grècia de l'antiguitat la música era considerada fonamental per a la vida i, d'entre les qualitats que se li atribuïen, com ara amansar a les bèsties, produir plaer, tenir poders curatius, etc. en trobem una de molt interessant: és considerada un element essencial en l'educació dels joves. Segons la doctrina educativa de Plató *“la gimnàstica educarà el cos i la música serà profitosa per a la serenitat de l'ànima”*.

La nostra civilització occidental descendeix directament de la grega i, segurament per aquest motiu, moltes de les grans personalitats que han contribuït al desenvolupament de la nostra cultura -Horaci, Sant Isidor, Luter, Galileu, Descartes, Rousseau, etc.- han estat d'acord en que la música ha d'ocupar un lloc essencial en l'educació perquè el coneixement musical és bàsic en la formació de l'ésser humà.

La situació actual és, en canvi, molt diferent; la música pateix, al menys a la nostra societat, d'una certa discriminació i marginalitat en comparació amb altres sabers. És cert que forma part dels actuals plans educatius obligatoris però, sovint, l'alumnat i fins i tot els mateixos pares i professors, la consideren una mera distracció: sembla ser que durant la jornada escolar es necessiten unes hores de “distracció” que permetin l'alumne “desembarassar-se” abans de seguir en la gran activitat mental que requereixen altres àrees tan importants com les matemàtiques, les ciències socials, les llengües... .

Just davant d'aquesta situació ens poden ser de gran ajuda, per tal de tornar-li a la música la dignitat que ha tingut en altres èpoques i que pense que es mereix, uns estudis acadèmics -un estatunidenc, un suís i un alemany- que s'han realitzat per separat han arribat a una mateixa conclusió i tots tres han acreditat certes propietats pedagògiques de la música, així com nombrosos efectes positius en l'educació:

- Segons els resultats de l'experiència duta a terme als Estats Units, els alumnes que segueixen un programa especial d'educació musical adquireixen una major capacitat de càlcul i de lectura que la resta d'alumnes que segueixen els plans d'estudis “normals”.
- Les conclusions de l'experiment desenvolupat a Suïssa indiquen que els nens i els joves que han seguit una educació musical més intensiva presenten, per norma general, menys problemes en l'aprenentatge del llenguatge, són més creatius i

adquireixen una major seguretat en ells mateixos, així com una major capacitat de treball (d'hàbit d'estudi i de constància) i un comportament social més obert.

- Els resultats obtinguts a Alemanya són semblants: els nens educats amb orientacions musicals no sols no empitjoren els resultats de les altres matèries sinó que, a més a més, mostren una major energia, resistència, equilibri, concentració, originalitat, tolerància, etc. i són menys agressius que la resta; també mostren una major capacitat d'integració grupal i un interès més marcat per qüestions socials i ecològiques i, fins i tot, són més intel·ligents: la meitat dels xiquets educats musicalment superen la mitjana del coeficient intel·lectual propi de la seua edat.

Algunes revistes científiques o pedagogs investigadors de prestigi internacional s'han preocupat també de demostrar la importància educativa de la música i els seus estudis ens ofereixen resultats semblants als anteriors. En el informe *"Why Music and Arts Education is important"*. Musicians Union Edinburgh Branch News, January, 1998, o en E. Everitt. *"Joining in: An investigation into Participatory Music. London: Gulbenkian Foundation"* (1997), els investigadors arriben a les següents conclusions::

- Els xiquets que toquen un instrument musical o canten de manera regular, estan exercitant el cervell i estimulen més la intel·ligència general que aquells que no ho fan.
- La pràctica musical millora el desenvolupament lingüístic, lògic i interpersonal, a més de l'autodisciplina i l'autoestima.

També els japonesos han trobat una relació directa entre el desenvolupament bilateral del cervell i la pràctica musical de manera que, dintre dels seus plans educatius, cada xiquet es obligat a tocar un instrument musical entre els 9 i els 14 anys.

A pesar de tot això, cal realment justificar el valor de l'aprenentatge musical?

Tots aquests estudis sobre música i pedagogia, en realitat, vénen a caure en una mateixa perversió que afecta a la música com assignatura -sols serà important si es demostra la seva funcionalitat- i, al meu parer, la Música té els suficients valors com per

no necessitar cap mena d'argument per demostrar la seva validesa. Malauradament, però, l'esperit que es respira als centres educatius i en la nostra societat, en general, no és exactament el mateix de manera que, al nostre voltant, es viu la necessitat de dignificar la música i de sensibilitzar tant el professorat, com els pares, l'alumnat, etc. davant d'aquesta disciplina i art. Per aquest motiu, he decidit sumar-me a les investigacions anteriors i, amb aquest treball, facilitar la resposta a la qüestió -que al menys jo tantes vegades he tingut que escoltar als centres educatius- de: **per a què serveix la música i el seu aprenentatge?**

El camí escollit per respondre a aquesta qüestió consistirà en demostrar que l'estudi de la música aporta, entre altres coses i a més de tot l'esmentat, el desenvolupament de capacitats i l'adquisició de continguts d'altres àrees del coneixement que, actualment, no necessiten justificar la seva importància. D'aquesta manera s'aconsegueix, també, establir una relació d'interdisciplinarietat entre la música i d'altres àrees del coneixement que possibilita la formació integral de l'alumnat d'ESO.

En aquest cas, l'estudi s'ha centrat, bàsicament, en les relacions música-llengua i música-literatura -ja hem vist que els estudis anteriors demostren que els nens i joves que estudien música tenen més facilitat per aprendre altres llenguatges i més fluidessa en la lectura-, dintre del currículum establert per el Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya, encara que, al llarg del desenvolupament de l'estudi hi apareixen, de manera explícita o implícita, al·lusions a diferents relacions i/o connexions entre la música i altres diversos àmbits del coneixement.

Introducció

El present treball, realitzat gràcies a una llicència de recerca concedida pel Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya, d'una durada de cinc mesos, s'ha estructurat en tres blocs diferenciats però amb una línia de continuïtat entre ells:

La primera tasca que ens ha interessat i que ens ha semblat imprescindible per tal de desenvolupar, de manera coherent, les dues parts següents, ha estat l'estudi comparatiu entre els currículums establerts per el Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya, pel que fa a l'ESO, de les àrees de Llengua i de Música. Aquest estudi s'ha realitzat amb l'objectiu de descobrir i mostrar tots aquells punts i aspectes del currículum de Llengua que es poden desenvolupar i que, de fet, s'han de desenvolupar, amb l'aprenentatge musical.

En el segon apartat, es parteix de la suposició de que és possible establir una relació entre el llenguatge i la música. Aquesta suposició ha estat apoiada per diverses teories lingüístiques: algunes d'elles s'han interessat per demostrar la unitat o la base comuna de les diferents formes de comunicació humana, és a dir, la universalitat de certes característiques cognitives fonamentals i, per a altres, allò realment important ha estat demostrar que existeixen relacions i vincles entre el llenguatge i la música i que, per tant, és legítim transferir conceptes procedents de l'àmbit musical per referir-se al llenguatge i viceversa.¹

En aquest cas, el que més ens interessa s'adapta clarament a la segona de les teories esmentades, és a dir, pensem que allò realment important -donat que el nostre objectiu és establir vincles entre els currículums de llengua i de música a l'ESO- és, no sols demostrar que existeixen relacions i vincles entre el llenguatge i la música sinò també mostrar quins són realment aquests, a partir, bàsicament, d'un breu però significatiu recorregut per la història de la música, pel que fa a la seva relació d'aquesta amb el llenguatge, en diferents èpoques i estètiques. Amb aquest recorregut no és preten elaborar una història completa i desenvolupada de la música, sinò mostrar aquestes relacions música-llenguatge i oferir, al professorat, el major nombre de idees possible, així com una sèrie d'exercicis i d'orientacions pràctiques que facilitaran el desenvolupament de la seva tasca docent des de la interdisciplinarietat i el treballar a l'aula els vincles música-llenguatge que més interessin en cada moment.

¹ Deryck Cooke, per exemple, en *The Language of Music* (1959), utilitza el terme "llenguatge" per designar, simplement, un sistema de comunicació d'un estat emocional entre el compositor i els oients.

Per últim, s'ha elaborat un apartat específic de "literatura musical" en el que cal diferenciar dos blocs: una primera part que consisteix en la selecció de cinquanta textos literaris de diferents temàtiques musicals amb els corresponents exercicis i orientacions didàctiques i, una segona part que presenta un llistat de més de trenta obres narratives de temàtiques musicals diverses, acompanyades del seu respectiu resum. L'objectiu d'aquesta part del treball és doble: d'una banda, mostrar la gran quantitat de textos i obres literàries que han fet, de la música, el seu tema principal i aprofitar-los per tal de conèixer millor, a través de la literatura, molts aspectes de la música; d'altra banda, mostrar i desenvolupar, una vegada més, la relació música-llengua des de la literatura, sobre tot, pel que fa al millor coneixement del llenguatge i dels conceptes específicament musicals o del significat de certs conceptes polisèmics dintre del context musical.

**Desenvolupament del currículum de Llengua
des de l'àrea de Música**

Després de realitzar un estudi comparatiu entre els currículums de Llengua i de Música establerts per el Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya, s'ha arribat a la conclusió de que des de l'àrea de música es poden, es deuen i, de fet, es desenvolupen, els següents punts dels currículum que afecten tant a la llengua com a la literatura:

Generalitats

Pel que fa als punts generals del currículum d'ESO en relació amb l'àrea de llengua, des de l'àrea de música es poden desenvolupar algunes capacitats i treballar alguns continguts, com ara:

- La capacitat de comprendre i produir missatges orals i escrits amb propietat, autonomia i creativitat, en llengua catalana i castellana fent-los servir per comunicar-se i per organitzar els propis pensaments.
- L'adquisició d'habilitats lingüístiques, relacionades amb la comprensió oral, la comprensió lectora, l'expressió de missatges orals i la redacció de textos escrits. El mateix currículum ens explicita que *“el professorat de Llengua i Literatura no s'ha de considerar ni l'únic ni tan sols el principal responsable del desenvolupament d'aquestes habilitats. Tots els professors de l'etapa han de contribuir a millorar les capacitats de comprensió i d'expressió, ja que tots s'adrecen oralment als alumnes, els fan llegir textos o enunciats de problemes, els demanen explicacions o resums orals i els exigeixen proves o treballs escrits”*.²
- Continguts de llengua i continguts de literatura. Pel que fa als continguts d'aquesta última, el currículum insisteix en que la literatura, a més de ser un fet social i artístic de primer ordre, presenta exemples de tots els registres i nivells de la llengua i, per això mateix, *“és altament recomanable la seva presència assídua al currículum escolar a fi que l'alumnat aprengui un model de llengua ric en possibilitats expressives, a més d'educar el gust*

² *Currículum Educació Secundària Obligatòria, Àrea de Llengua*. Generalitat de Catalunya, Departament d'Ensenyament, 1993. p. 39 – 40.

i adquirir determinats coneixements sobre la vida"³. Per tot això considera necessari que l'alumne/a aprengui primer a "llegir", analitzar i valorar el text literari per si mateix, abans de poder abordar una visió històrica i cronològica de la literatura que s'ha de deixar per al batxillerat. El més apropiat és, per tant, realitzar una iniciació a la literatura mitjançant l'estudi i anàlisi d'obres dels diferents gèneres literaris, fent referència, quan escaigui, a l'època i corrent literari de l'obra i de l'autor que, des de l'àrea de música, es pot i s'ha de treballar.

- La capacitat de desenvolupar un dels objectius d'aquesta etapa: ajudar l'alumnat a formalitzar el seu pensament, és a dir, a madurar el seu nivell d'abstracció independitzant la seva ment respecte de la denominació concreta dels fets i objectes que l'envolten.
- El coneixement i estudi crític dels mitjans de comunicació: aquests mitjans són considerats, per la seva influència en els estils verbals a que poden donar origen, fonamentals. No es tracta de donar-los a conèixer com a simples noves tecnologies sinò d'utilitzar els recursos a l'abast per fer aprendre determinats continguts de l'àrea. Cal tenir present que en molts d'aquests mitjans -televisió, ràdio, etc.- és gairebé impossible separar la part musical de la lingüística.

Objectius generals

Des de l'àrea de música es poden i s'han de desenvolupar les següents capacitats dels objectius generals de l'àrea de llengua:

1. Fer ús del llenguatge com a mitjà per fixar i desenvolupar el propi pensament.
2. Comprendre discursos orals i escrits adequats a les necessitats escolars i socials pròpies de l'edat.

³ *lb.* p. 40

3. Expressar-se oralment i per escrit amb correcció, coherència i adequació al tipus de discurs, d'acord amb les necessitats escolars i socials pròpies de l'edat.
5. Servir-se autònomament de la lectura com a font d'informació, de lleure i de projecció personal.
6. Adonar-se que les produccions literàries constitueixen diverses interpretacions del món i de l'individu; afavoreixen el desvetllament de la imaginació i del bon gust estètic, i són un mitjà d'arrelament i participació en la cultura pròpia, i de relació amb altres pobles.
7. Identificar i valorar els mitjans de comunicació social com a grans productors de missatges verbals i no verbals, i interpretar-ne críticament el contingut en relació amb els valors de la cultura pròpia.

Continguts

Pel que fa als continguts de l'àrea de llengua, des de la nostra àrea és contribueix a treballar els següents:

PROCEDIMENTS

1. En relació amb la Llengua oral

- 1.1. Comprensió i classificació dels missatges orals següents: singulars (exposició, conferència i discurs) i plurals (diàleg, conversació, debat i col.loqui).
- 1.2. Producció de missatges orals del tipus següents: descripció, narració, instrucció, explicació i exposició.
- 1.3. Memorització de textos breus de prosa i recitació de poemes.

2. En relació amb la Llengua escrita

- 2.1 Lectura expressiva de textos en prosa i en vers.
- 2.2 Comprensió lectora.

- 2.4 Elaboració d'esquemes.
- 2.5 Elaboració de complexos comunicatius: anuncis.
- 2.6 Anàlisi i comentari de textos no literaris.

4. En relació amb la Literatura

- 4.1. El comentari de text literari: poesia i prosa.
- 4.2. La recensió de la lectura.
- 4.3. Tècniques de creació literària.

FETS, CONCEPTES I SISTEMES CONCEPTUALS

1. Llengua oral

- 1.1. Llengua i comunicació oral
- 1.4. Mitjans de comunicació àudio-visual.

2. Llengua escrita

- 2.1. La comunicació escrita no literària.
- 2.2. Les convencions de la llengua escrita: ortografia. Puntuació i sintaxi.
- 2.4. Mitjans de comunicació escrita.

4. Literatura

- 4.2. Els gèneres de les obres literàries.
- 4.3. Els recursos expressius de la literatura.
- 4.4. El context històric-cultural.

VALORS, NORMES I ACTITUDS

1. Valoració de la comunicació

- 1.1. Participació i iniciativa en activitats orals.
- 1.2. Atenció a la genuïnitat de l'expressió oral.

1.3. Hàbit de lectura de la premsa escrita.

2. Obertura i curiositat intel.lectuals

2.2. Sensibilització per la literatura.

2.4. Actitud crítica raonada.

3. Respecte per la pluralitat cultural i valoració de la pròpia identitat.

3.1. Valoració de la riquesa que aporta la diversitat lingüística i respecte per als usuaris dels diversos parlars.

3.2. Atenció a la situació sociolingüística de Catalunya.

3.3. Sensibilització crítica envers els aspectes de la llengua que reflecteixen valors i prejudicis per tal d'eliminar-los.

Objectius terminals

Els objectius terminals del currículum de l'àrea de llengua que es poden i s'han de desenvolupar des de l'àrea de música són els següents:

2. Resumir oralment i per escrit missatges orals formals, explicitant-ne les informacions i les idees essencials, i la intenció de l'emissor.
3. Expressar opinions raonades a propòsit de les comunicacions orals en què l'alumnat pugui tenir un paper de receptor: tant si són procedents dels mitjans de comunicació social (televisió, ràdio, cinema, publicitat) com de la vida escolar, cultural i social (debat, col.loqui, discurs, conferència).
4. Produir missatges orals, espontàniament o amb preparació prèvia, amb ordre, coherència i claredat acceptables en l'expressió lingüística i en el registre emprat, tot seguint, si escau, pautes facilitades pel professorat.
5. Participar en les manifestacions orals que es produeixen en l'entorn escolar d'acord amb les convencions socials d'aquesta mena de manifestacions: demanar

la paraula, respectar els altres quan en tinguin l'ús, centrar-se en el tema, expressar l'opinió personal raonadament i modificar-la quan escaigui.

6. Demostrar interès per les manifestacions orals d'altri que no estiguin estrictament lligades a la vida escolar (per exemple, les que apareguin a la televisió, col.loquis, debats, etc.) i que siguin d'iniciació a la vida adulta.
7. Fer una lectura silenciosa comprensiva de qualsevol text en prosa o en vers, apropiat a l'edat, tant si és literari com de les altres àrees del currículum, reconeixent-ne fets, opinions i interpretacions, quan escaigui.
8. Llegir expressivament textos literaris en prosa o en vers, o de les altres àrees del currículum, amb veu i entonació adequades i d'acord amb les regles de l'ortografia de la llengua respectiva.
13. Confeccionar un relat de fets o accions, a partir d'imatges o d'un guió previ, tot seguint alguna mena d'ordenació que pugui ser reconeguda per altri, d'acord amb les normes ortogràfiques i de puntuació, espais i marges.
14. Produir textos descriptius, expositius i instruccionals relacionats amb les àrees del currículum, d'acord amb l'estructura textual, tot complint les normes ortogràfiques i de puntuació.
15. Resumir textos de tipologia diversa relacionats amb les àrees del currículum.
18. Manejar diferents tipus de diccionaris: generals, enciclopèdics i de traducció, tot reconeixent, quan escaigui, les parts d'un article i interpretant-ne les abreviatures.
20. Distingir el significat general d'un mot, el sentit figurat i el significat contextual.
23. Usar els diversos significats de mots polisèmics corrents, tenint en compte el context.
24. Utilitzar mots o construccions de significats semblants segons el context.

27. Manifestar interès per la literatura com a mitjà per interpretar la realitat.
28. Demostrar interès per la literatura pròpia i per les altres, especialment les que són a la base del nostre món cultural (grega, llatina, jueva, àrab i europea en general).
29. Valorar, d'acord amb la sensibilitat pròpia, les aportacions de la lectura literària, tot demostrant criteri personal i un cert grau d'autonomia.
33. Comentar textos poètics i en prosa, atenent als aspectes formals i de contingut, a l'autor/a i a l'època, i d'acord amb la sensibilitat personal, expressada mitjançant una opinió raonada.
34. Sintetitzar, seguint un guió previ, oralment o per escrit (recensió) informacions pertinents sobre una obra llegida, pel que fa a l'autor/a i a l'època de producció, procedents de fonts diverses -explicacions del professorat, consulta bibliogràfica, etc.-, de manera que es contextualitzi i s'expressi l'opinió pròpia raonada.
35. Identificar els elements textuais: parts del text, elements introductoris, elements relacionants i altres elements rellevants.
42. Aplicar als escrits personals les normes gramaticals apreses, de tal manera que aquests tinguin una correcció acceptable.
43. Demostrar interès per conèixer el funcionament de la llengua com a sistema.
44. Reconèixer la diversitat lingüística del món actual, tot fent referència a l'extensió d'ús d'algunes llengües, amb especial atenció al català i al castellà.
45. Valorar la importància de la llengua pròpia i el món cultural que li dóna suport i s'hi reflecteix.

Després d'establir tots aquests punts del Currículum d'ESO de l'àrea de Llengua (que inclou llengua castellana, llengua catalana i literatura) que es poden i s'han de desenvolupar des de l'àrea de Música, cal oferir al professorat l'estudi i els material pertinents i apropiats que faciliten l'aplicació real d'aquesta interdisciplinarietat -al meu parer necessària- que farà possible l'aprenentatge integral de l'alumnat d'ESO. Aquest estudi i materials s'han elaborat en les dues següents parts d'aquest treball.

Breu recorregut històric: música - llenguatge - literatura al llarg del temps

*“La música se parece a la poesía;
ambas reúnen muchas gracias que ningún
método puede enseñar, y que sólo un maestro
puede alcanzar”*

A. Pope, *An Essay on Criticism*

Dels grecs a l'Època Medieval

De la mateixa manera que, sovint, s'ha assenyalat la vinculació que per als grecs tenia la música amb les matemàtiques⁴, cal descobrir que ells no sols atribueixen una relació entre la música i el llenguatge sinò que, a més a més, aquesta relació es considerada, pràcticament, de dependència.

D'una banda, els dos instruments de corda emprats en el culte al déu Apolo al voltant del segle VI i V a. C., com eren la lira i la *kithara*, s'utilitzaven per acompanyar el cant i el recitat de poemes èpics i, d'altra, l'instrument dedicat al culte de Dionís, l'*aulos*, s'associava al cant de la poesia anomenada "ditirambe". Encara que també hi havia manifestacions musicals instrumentals, la música considerada "perfecta" era aquella que anava acompanyada de lletra i/o dansa (o totes dues) i, en aquestes ocasions, la seva melodia i ritme estaven supeditats a la melodia i el ritme de la poesia que acompanyaven.

La estreta unió que hi havia per als grecs entre melodia i poesia, queda patent al veure que, per a ells, les dues paraules eren pràcticament sinònimes, és a dir, música i poesia eren gairebé el mateix, com bé ho constaten alguns dels seus vocables -"poesia lírica" = cantar poesia amb acompanyament de la lira-, així com el fet de que moltes de les paraules gregues que fan referència als diferents tipus de poesia, com per exemple *oda* i *himne*, són conceptes musicals.

També alguns dels seus grans pensadors ens manifesten aquesta idea en els seus escrits, com és el cas de Aristòtil, qui ens dirà que els elements de la poesia són la melodia, el ritme i la llengua.⁵

Aquesta idea grega de la unió música-poesia reapareixerà varies vegades al llarg de la història de la música, com veurem posteriorment, amb el recitatiu i l'aparició de l'òpera, les teories de Wagner del drama musical, etc.

El cas dels primers pares de l'església és totalment diferent però el vincle música-llenguatge, d'alguna manera, es manté: aquests pensaven que la música havia de servir a la religió i que sols podia escoltar-se música vocal dintre de l'església, de manera que rebutjaren tota la "música sense paraules". Aquest cas és diferent de l'anterior perquè la relació entre música i llenguatge serà més unidireccional: la música necessita el llenguatge però no tant al contrari.

⁴ No cal més que recordar el cas de Pitàgores

⁵ Aristòtil, *Poètica*, 1. 1447a-b

Durant els primers segles després de Crist, alguns teòrics es van interessar per la relació que la música tenia amb el llenguatge; d'entre ells trobem a San Agustí, qui estudia els principis de la mètrica i del ritme musical en els cinc primers llibres del seu tractat del segle IV d. C. *Sobre la música*.

Aquesta unió text-música, encara que de molt diverses formes, s'ha seguit aprofitant en èpoques posteriors: entre els segles VI i IX, el principal exemple de música bizantina medieval el constitueixen els himnes, dels que cal destacar el *kontakion* estròfic, espècie d'elaboració poètica d'un text bíblic.

Els cants religiosos de la litúrgia romana de l'Època Medieval són també un clar exemple de la unió entre música i llenguatge. Durant els segles en que els sistemes de notació encara no reflexaven l'altura absoluta dels sons ni les mesures, l'accentuació del cant depenia totalment de l'accentuació de les paraules: les síl.labes més importants es situaran sobre les notes més altes o bé s'assignaran més notes a aquestes síl.labes (realitzant melismes), etc. El primer procediment esmentat s'anomena *accent tònic* - encara que aquesta regla, com totes, tindrà certes excepcions-. En aquests cants religiosos, la melodia s'adapta al ritme del text, a la seva atmosfera i també a la seva funció litúrgica, donat que el principal propòsit de la música serà el de ressaltar el text. A més a més, cada melodia religiosa es divideix en frases i períodes que es corresponen amb les frases i semifrases del text (en alguns dels llibres medievals més moderns, estes seccions es marquen amb una línia vertical en el pentagrama). La majoria de les frases tenen una curva melòdica en forma d'arc: comencen en el registre greu, pugen a una tesitura més aguda on es mantenen algun temps, i tornen a baixar cap al final de la frase. En ocasions, si un text comença amb una paraula molt important, la melodia comença en un registre agut i després baixa progressivament fins el final.

D'altra banda, la música no sols ha estat al servei del llenguatge i dels seus missatges sinò que, en ocasions, ha estat el llenguatge qui ha prestat un gran servei a la nostra disciplina: el frare del segle XI Güido d'Arezzo va utilitzar el text d'un himne com a recurs didàctic ("mnemotècnic") per facilitar l'aprenentatge del llenguatge musical. Güido va proposar unes síl.labes -com un mitjà que ajudara a recordar on eren els tons i els semitons- que coincidien amb el so en qüestió de cadascun dels primers versos d'una melodia molt coneguda a l'època, corresponent a l'himne a San Joan Baptista "Ut queant laxis".

Pel que fa a la música profana, cal dir que l'esperit secular de l'Època Medieval es reflexa en les cançons en llengua vernacle. Una de les primeres tipologies de cançó coneguda va ser la "cançó de gesta" : poema èpic narratiu que relata les proeses dels herois i que es canta utilitzant fòrmules melòdiques senzilles (una sola melodia pot servir per a cadascun dels versos del poema).

Els joglars cantaran aquestes i moltes altres cançons encara que ells no eren ni poetes ni compositors sinò que s'apoderaven d'allò que feien d'altres i, de vegades, com a molt, canviaven el text per tal d'actualitzar-lo als aconteciments més recents i propers. Els trobadors (Provença, llengua d'oc) i els trobers (Nort de França, llengua d'oïl) sí que eren poetes-compositors i, fins i tot, alguns d'ells també interpretaven les seves pròpies cançons però sempre entre amics i en cercles molt íntims. Moltes d'aquestes cançons es van recollir en cançoners que ens mostren la gran varietat de formes i estructures, tant pel que fa al text com pel que fa a la música -sempre molt relacionades-. Moltes de les cançons d'aquest moviment trobadoresc tenen tornades, versos o parelles de versos recurrents en el text que normalment es corresponen en la recurrència de la frase musical pertinent. Aquesta corrent, que podem anomenar genèricament "trobadoresca", també es va desenvolupar posteriorment -amb certes peculiaritats- a Alemanya, principalment amb els *Minnesinger*.

Així doncs, hem vist que la part literària i musical d'aquestes cançons profanes de l'Època Medieval recau, en diferents llocs i moments, en una mateixa persona. Tant el trobador, com el trober, com el *minnesinga*, etc. són poetes-músics que realitzen la composició de la part musical i escriuen el seu text. Aquesta figura de poeta-músic la tornarem a trobar en els nostres temps, en la figura del que actualment s'anomena "cantautor".

Cal tenir present que el primer exemple conegut de repertori purament instrumental apareix a finals del segle XIII, la qual cosa vol dir que, encara que els instruments ja existien, el seu paper principal era el d'acompanyar les veus.

Pel que fa a l'aparició dels primers modes rítmics (s. XI-XII) hem de tenir molt present que, al voltant del segle XI i XII sorgeix, per part d'alguns teòrics de la música, l'intent de fixar un sistema de notació que permeti mostrar les durades (abans el sistema de notació era relatiu pel que fa a la durada), per tal d'anotar la música polifònica. Finalment, cap al 1.250 es van establir sis modes rítmics que es corresponen en els peus mètrics del vers francès o llatí.

Alguns estudiosos afirmen que aquesta relació entre el ritme musical i el dels peus mètrics poètics és casual, però al meu parer, és la conseqüència dels molts anys anteriors en els quals la música va íntimament lligada a la poesia, al ritme de les paraules i al text en general.

Per últim, també cal constatar que el teatre espanyol ha estat, al llarg de la seva història, molt lligat a la música i que aquest lligam s'ha viscut com una necessitat. Pel que fa a l'edat mitjana aquest es constata principalment en:

- El drama litúrgic o misteris, entre els quals destaquen el *misteri a l'Asunció de la Verge d'Elx* que és totalment cantat -es va establir en el segle XIII i encara es manté- i el *Cant de la Sibila*, que, de la mateixa manera, encara es representa a Mallorca.
- La *Dansa general de la mort*, una manifestació profana del 1390 que es va atribuir al rabino Sem Tob de Carrión, el amic i confident del monarca Don Pedro "El justiciero", on hi ha una alternància de lletra, música i dansa.

Orientacions didàctiques / exercicis:

- Estudiar i analitzar, amb l'ajuda del/de la professor/a, la relació text-música en diferents obres vocals de l'Època Medieval tant religioses com profanes⁶. Dintre d'aquesta relació cal establir els següents punts:
 - o relació entre les notes i les síl.labes: sil.làbica / neumàtica / melismàtica
 - o text en prosa / poètic
 - o grau d'adaptació de la melodia al ritme del text i la seva atmosfera general
 - o possible adaptació de la melodia a efectes emocionals i/o descriptius que resalten el text
 - o coincidència o no de les frases del text i les frases musicals
 - o existència de la mateixa música per a diferents textos o al contrari

⁶ Evidentment, aquestes peces musicals s'han de facilitar a l'alumnat en notació moderna.

- existència o no d'una tornada i funció d'aquesta
 - coincidència o no de l'estructura lingüística i la musical
- Donar a conèixer per escrit -el/la professor/a l'escriurà a la pissarra- i amb audició l'himne esmentat (Ut queant laxis)⁷ que va donar origen al nom de quasi totes les notes, amb música i text, i explicar aquest sorgiment de Ut, Re, Mi, Fa, Sol i La.
 - Els joglars eren, normalment, persones de classe social baixa i tenien pocs coneixements musicals i lingüístics, però així i tot, eren capaços d'agafar cançons creades per altres o de tradició popular i d'adaptar nous textos a elles, respectant (més o menys) la coherència entre els accents musicals i els poètics. Els/les nostres alumnes, amb les orientacions pertinents i la nostra ajuda, poden fer el mateix amb el següent exercici:
Canvia el text -si et convé, també pots modificar lleugerament la melodia- de la cançó facilitada per el teu/la teva professor/a i contesta:
 - T'ha resultat molt difícil?.
 - Quines pautes has seguit?.
 - Quines dificultats hi has trobat i com les has solucionat?.
 - Actualment, hi existeix la figura de poeta – músic?. Raona la resposta.
 - Les formes musicals i literàries medievals profanes són molt variades. A partir de l'estudi i anàlisi d'algunes d'elles, els/les alumnes han d'establir i analitzar l'estructura, d'una banda melòdica i d'altra textual -no té per què coincidir-, per exemple, d'alguna de les més de 400 càntiques del rei Alfons Xé "El Sabi" (1250 – 1280).
 - Escoltar diferents versions medievals del Cant de la Sibila i realitzar el seu estudi i anàlisi.

⁷ Traducció del text: Per a que els teus servents puguem cantar lliurement les meravelles dels teus actes, elimina tota taca de culpa dels seus llavis bruts, Oh San Joan!

El Renaixement

Les relacions entre música i llenguatge durant els segles XV i XVI han estat nombroses.

D'una banda, com que un dels principals objectius del Renaixement és tornar a recuperar l'art de l'antiga Grècia clàssica (on -recordem- poesia i música eren gairebé el mateix), la unió text-música serà fonamental en la música vocal d'aquest moviment i, fins i tot, serà la causa de l'origen d'un nou gènere musical: l'òpera.

D'altra banda, paral·lelament al Renaixement hi apareixerà l'humanisme i un dels efectes més importants que va tenir aquest moviment sobre la música va ésser el apropar-la a les arts literàries. La imatge del poeta-músic en una sola persona de l'antiga Grècia esdevingué la causa de que molts dels literats i dels músics d'aquesta època es plantejaren, com a objectiu, una meta expressiva comuna. Els poetes es van preocupar molt més del so dels seus versos i els compositors de imitar aquest so. La puntuació i la sintaxi dels textos servirà de guia als compositors: a partir d'aquestes donaran forma a l'estructura de les seves composicions musical i, per assenyalar les pauses del text, utilitzaran diferents tipus de cadències. També els significats i les imatges dels textos seran una font d'inspiració per al compositor i es reflexaran en les seves obres de diferents maneres: amb els motius melòdics, la textura, les consonàncies i disonàncies, els ritmes, les durades de les notes, etc. En general, podem dir que es buscaran noves formes de dramatitzar els continguts textuais i que, l'objectiu de molts compositors pel que fa a seguir el ritme de la parla i del text, respectar l'accentuació lògica de les síl·labes i les paraules, etc. s'acabarà convertint en una regla inviolable (evidentment no tots els compositors europeus seguiran aquesta línia de treball però sí la majoria d'ells, sobre tot, els italians).

Precisament en aquesta època, i segurament com a conseqüència d'aquest interès comú dels artistes d'unir la música i el text, neix el que es coneix com "música reservada" que consisteix en "*adecuar la música al significat de les paraules, expressar el poder de cada emoció, fer molt vius els objectes del text per a que ells mateixos semblen estar realment davant els nostres ulls*"⁸. Per nombrar alguns exemples al respecte:

⁸ Samuel Quicquelberg, metge y erudit holandés resident en la Cort de Munich, 1565. Citat en *Historia de la música occidental, 1* de Grout / Palisca. Ed. Alianza, Madrid 1995.

- Adrià Willaert (Flandes, ca. 1490) va estudiar composició a París i va ésser un dels compositors franco-flamencs pioners en establir una major relació entre text i música. En les seves composicions sacres -que constitueixen la major part de la seva producció- el text determina totes les dimensions de la forma i l'estructura musical: les seccions musicals respecten l'accentuació, la retòrica i la puntuació del text, un silenci mai interrompeix una paraula o idea textual, mai apareix una cadència en una veu si no s'ha acabat la frase o idea del text, etc.
- Clément Janequin (França, ca. 1485- ca.1560) era famós per les seves *chansons* descriptives. Algunes de les més conegudes són: *La Guerre*, pareix ser que inspirada en la batalla de Marignan (1515) i la peça humorística *Le Chant des oiseaux* amb nombroses imitacions de cants d'ocells i trinats.

A partir de la música reservada sorgiran alguns dels grans gèneres vocals del Renaixement, cadascun amb la seva pròpia relació música-text, com són, entre d'altres, el *madrigal*, la *chanson* o el *aire*.

També l'església romana es va preocupar de nou⁹, per la relació entre text i música (s'ha d'entendre el missatge), així com també ho faran altres religions sorgides com a conseqüència de "Les Reformes" de la religió romana durant aquests anys, com és el cas de la Luterana, amb la creació del nou gènere musical anomenat "coral", que es servirà de la música per expressar el seu missatge.

Per últim, cal destacar que, pel que fa al teatre espanyol del segle XVI, sembla que a mesura que les representacions anaven perdent cada cop més les vessants religiosa i aristocràtica, es van anar fent populars els *villancicos*. Es seguiran escrivint *farses* on apareixeran, a principis del segle XVI, *villancicos dialogados* de Escobar, de Juan de Sanabria, etc. També cal destacar l'intermedi *Diàleg per cantar* de Lucas Fernández -autor de *farses* i *èglogues*- ja que, a diferència d'altres de les seves obres, no

⁹ Recordem que rebutjen les composicions polifòniques per la inintel·ligibilitat del text.

alterna la música i la declamació sinò que es cantava del principi al final.¹⁰

Orientacions didàctiques / exercicis:

- Establir i/o analitzar, amb l'ajuda del/de la professor/a, la relació text-música de:
 - diferents fragments d'una òpera del Renaixement
 - les diferències entre les diferents parts de l'òpera, principalment, entre l'ària i el recitat
 - el *libreto* i la música d'una òpera
 - el so de les paraules d'un poema de l'època, a ser possible, italià - veurem que, d'alguna manera, les paraules també són "musicals"-

- A partir d'una partitura homofònica del Renaixement i, a ser possible, de la seva interpretació i/o audició:
 - establir la relació entre les notes i les síl.labes
 - analitzar si la melodia s'adapta a la puntuació i la sintaxi del text
 - analitzar si la part musical hi té relació amb efectes emocionals i/o descriptius que resalten el text
 - establir la coincidència o no de les frases del text i les musicals

- Realitzar audicions d'obres polifòniques, amb la visualització de les corresponents partitures, per exemple de Victoria i/o Morales, per tal d'analitzar el grau d'intel·ligibilitat del text.

- A partir de les audicions pertinents, establir les característiques del principal gènere vocal renaixentista respecte a aquesta relació música-text: el madrigal. Els compositors de madrigals agafen com a text una escena dramàtica d'un poema -pastoral, epopeia, etc.- amb narració i/o diàleg; es tracta, bàsicament, de la musicalització d'un text donat.

¹⁰ Encara que no s'ha conservat la música d'aquesta obra, alguns estudiosos la consideren l'òpera espanyola més antiga que es coneix.

- Comparar una obra polifònica i una homofònica per tal d'establir i analitzar les diferències pel que fa a la relació text-música i, sobre tot, a la intel·ligibilitat del text.

- Realitzar l'audició de la peça humorística *Le Chant des oiseaux* de C. Janequin al temps que els/les alumnes realitzen una redacció amb el que pensen que descriu aquesta música. En acabar, analitzar les coincidències o no de les seves idees i les imitacions de cants d'ocells que tracta de fer Janequin en aquesta peça.

- Realitzar l'audició d'un *villancico* del Renaixement i establir les característiques d'aquest gènere hispànic, tant pel que fa al text, com pel que fa a la música.

La música del Barroc

El primer que ens interessa, en el present estudi, és la diferència que estableix Monteverdi a principis del segle XVII entre una *prima prattica* i una *seconda prattica*. Per la primera, s'entenia l'estil més tradicional de la polifonia vocal, per exemple, de les obres de Willaert i, en aquesta, la música dominarà al text. En la segona -representada per l'estil dels italians moderns com Rore, Marenzio i el mateix Monteverdi-, en canvi, el text dominarà a la música i aquesta s'adecuarà a l'expressió dels sentiments del text.

L'evolució del llenguatge musical cap a esta segona pràctica acabarà per convertir-se en una característica comuna a tots els compositors del barroc: es tracta de la seva intenció d'expressar i, fins i tot, de representar, una gran quantitat d'idees i de sentiments, de la mateixa manera que ho fa el llenguatge, però per mitjà de la música. Aquests compositors tractaran de trobar els mitjans musicals apropiats per tal d'expressar i/o intensificar afectes o estats anímics com la ira, l'exaltació mística, l'agitació, l'heroisme, etc. Fins i tot, es arribaran a concebre el mateix procés de la composició musical, per analogia amb les regles de la retòrica, en tres etapes: la *inventio* -establir un tema o idea musical bàsic-, la *dispositio* -el plantejament de les divisions o "subtítols" de l'obra i l'*elaboratio* -el desenvolupament i elaboració del material-.

Però el més curiós de tot el que s'acaba d'explicar és que aquesta intenció dels compositors del barroc d'expressar els afectes a través de la música, no es limita a la música vocal. En aquest cas no es tracta únicament de subordinar la música al text per tal de ressaltar els seus aspectes més expressius sinò d'aconseguir, fins i tot sense text, el mateix que podria aconseguir el llenguatge; és a dir, els compositors també es proposen aquesta expressió dels afectes en les seves obres purament instrumentals i aquesta serà la diferència fonamental, pel que fa a la relació música-llengua, respecte a l'anterior idea renaixentista de música reservada. Entre els recursos més utilitzats per aconseguir aquesta expressivitat de la música hi trobem els següents:

- el cromatisme: utilitzat en les musicalitzacions de textos que requereixen uns medis extrems d'expressió o en les peces de caràcter improvisatòries, com les *toccatas* de Frescobaldi o de Froberger,
- l'establiment de les tonalitats major-menor, que va sistematitzar finalment Rameau en el seu *Tractat d'harmonia* de 1722,

- l'utilització de certes fòrmules harmòniques i successions melòdiques característiques,
- intervals melòdics augmentats i disminuïts,
- acords de sèptimes disminuïdes i de quintes augmentades,
- etc.

Els oratoris de G. F. Händel són, per exemple, obres molt representatives pel que fa a aquesta expressivitat; en ells, el simbolisme musical descriptiu i/o emocional és una de les seves característiques més destacades i la seva recerca d'un llenguatge musical de les emocions es constata amb la descripció "musical" de paraules i figuracions. En *Israel en Egipte*, hi trobem una divertida representació musical de granotes, mosques, calamarses, etc.

D'altra banda, la idea de V. Galilei en *Dialogo della musica antica et della moderna* (1577) de que sols una única línia melòdica, amb altures i ritmes apropiats, pot expressar un vers donat -i no el contrapunt polifònic vocal-, es desenvoluparà, principalment a partir de l'òpera, fins arribar al que s'ha anomenat "melodia acompanyada". D'aquesta manera queda constatada, una vegada més, una relació text-música que en l'òpera adquirirà, al menys des de la seva aparició al Renaixement i durant els primers anys del Barroc, un lloc fonamental per tractar-se, en principi, de l'intent de recuperació d'un gènere de l'antiga Grècia. Fins i tot, la paraula alemanya utilitzada habitualment per designar aquest gènere serà *Singspiel* que significa "obra teatral amb música". Però a mesura que avança el segle XVII es van produint certs canvis en la dependència esmentada de text-música. Pel que fa a l'òpera -gènere que, com hem vist, neix precisament de l'interès musical per el text-, l'ària començarà a adquirir un altre caliu: encara que els compositors no desatendran totalment el text -cosa que ja faran en el segle XVIII quan es desenvolupe totalment l'interès per el virtuosisme vocal-, el consideraran un simple punt de partida i el que realment els interessarà serà la construcció musical. Finalment, des dels últims anys del segle XVII i al llarg del segle XVIII, les agilitats acabaran convertint-se en una ornamentació vocal arbitrària al servei del pur virtuosisme, sense cap funció expressiva definida.

Alguns compositors, com és el cas de G.F. Händel, sabran combinar aquests dos estils compositius de principis i de finals del barroc: entre la gran varietat d'àries de les seves obres hi trobem, des dels brillants efectes viruosístics d'agilitats on el/la cantant

mostra tots els seus recursos vocals, fins les cançons més patètiques i d'una gran expressivitat. Aquest canvi a favor del virtuosisme també és constatarà en altres gèneres vocals: de les aproximadament 200 cantates que s'han conservat de J. S. Bach, la música de les que va compondre abans és intensament expressiva i dramàtica i reflexa la intenció poètica de plasmar les emocions canviants i les imatges del text i, en canvi, les cantates posteriors tenen sentiments menys subjectius i la seva estructura és més regular.

D'altra banda cal destacar la relació que hi haurà, durant els segles XVII i XVIII, entre la música i la literatura: d'una banda, la major part dels gèneres vocals profans utilitzaran textos literaris en prosa o en vers, d'autors coneguts o anònims, de l'època o anteriors, etc. com és el cas del madrigal barroc o de l'òpera i, d'altra, alguns dels gèneres vocals religiosos, com és el cas de la passió i d'alguns oratoris, utilitzen textos o històries de la biblia. Pel que fa a l'òpera hi trobem, per exemple, la dramatització de *La Eneida* de Virgilio en *Dido and Aeneas* de H. Purcell o l'adaptació de *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare en l'òpera *The Fairy Queen*, d'aquest mateix compositor.

Pel que fa a l'àmbit hispànic, cap a finals del segle XVI la música formarà part, normalment, d'algunes manifestacions teatrals i, sobretot, de les comèdies: aquestes solien incloure números cantats o peces instrumentals per remarcar alguna part de la representació i, normalment, entre el segon i el tercer número es cantava una *jàcara*. A mesura que avançarà el segle XVII, la presència de la música en els nostres gèneres teatrals serà major, per exemple:

- en el primer intermedi de la comèdia s'acostumarà a representar un *ball*¹¹
- en l'obra de Lope de Vega que es va representar l'any 1629 i de la que, desgraciadament, no s'ha conseqvat la música, *La selva sin amor*, sembla que la seva música es va escriure amb la finalitat de subratllar tot el text literari
- Pedro Calderón de la Barca va realitzar una gran aportació a la música escènica espanyola: en primer lloc, es considerat el creador del gènere anomenat "*sarsuela*", on la declamació alterna constantment amb el cant i,

¹¹ Espècie d'entremés cantat i ballat amb acompanyament de vihuelas, arpa i guitarra.

en segon lloc, va escriure la part literària d'algunes òperes com ara *Celos aun del aire matan* amb música de J. Hidalgo. D'altra banda, la intervenció musical en les obres de Calderón -comèdies, autos sacramentals, *mojigangas*, etc.- era constant degut a que ell considerava que la música es mereixia les majors lloances i, segurament per això, dintre de les seves obres hi trobem gèneres musicals tant variats com *villancicos*, *romances*, *tonadilles*, *balls*, etc.

Orientacions didàctiques / exercicis:

- Establir i/o analitzar, amb l'ajuda del/de la professor/a, la relació text-música de:
 - diferents fragments d'una òpera barroca
 - les diferències entre les diferents parts de l'òpera, principalment, entre l'ària i el recitat
 - el *libreto* i la música d'una òpera
 - l'evolució de l'òpera al llarg del Barroc
 - les característiques pròpies de les òperes de diferents llocs: França, Itàlia, Alemanya, etc.

- A partir d'un partitura d'un ària del segle XVII -d'una òpera o de un villancico- i, a ser possible, de la seva audició:
 - analitzar si la melodia s'adapta a la puntuació i la sintaxi del text
 - analitzar si la part musical hi té relació amb efectes expressius del text

- A partir de les audicions pertinents, establir les característiques dels diferents gèneres vocals religiosos i profans del Barroc, així com la relació música-text de tots ells.

- Explicar la relació recíproca entre la música i els gèneres teatrals d'àmbit hispànic i mostrar-la amb audicions i textos literaris.
- Realitzar l'audició d'un *villancico* barroc i establir les característiques d'aquest gènere hispànic, tant pel que fa al text, com pel que fa a la música. Estudiar l'evolució d'aquesta relació dintre d'aquest gènere des del Renaixement fins el Barroc.

- Explicar la teoria dels afectes del Barroc i la seva relació amb la retòrica del moment amb els exemples pertinents.

- Analitzar l'expressivitat "textual" de la música en la música instrumental barroca.

- Mostrar la importància de la literatura dintre dels diferents gèneres vocals barrocs i realitzar les audicions pertinents, com ara *Dido and Aeneas* de H. Purcell.

El Classicisme

A partir del 1750, aproximadament, el moviment conegut sota el nom de “il·lustració”, repercutirà directament en la música, de diferents maneres:

- l'any 1751 es publiquen els primers volums de la *Encyclopédie*. Aquesta primera enciclopèdia inclourà entrades de música, de instruments, etc. moltes de les quals les escriurà J.J. Rousseau,
- en l'any 1776 apareixeran les primeres històries generals de la música de Jonh Hawkins i Charles Burney,
- els governants patrocinaran les arts i les lletres,
- apareix el periodisme musical: sorgeixen revistes amb notícies, articles i crítiques musicals. El mateix públic aficionat que demandava la publicació de música impresa fàcil de tocar, estarà interessat en llegir i discutir sobre música.

Pel que fa a l'estètica del segle XVIII, defensarà que la música, de la mateixa manera que la resta de les arts, ha d'imitar la natura però no els sons reals d'aquesta sinò més bé els sons del llenguatge, ja que es considera que aquests expressen els sentiments de l'ànima. Alguns pensadors de l'època, com per exemple Rousseau, afirmaran que l'objectiu de la música ha de ser imitar el cant-parlat primitiu que se suposava que era el llenguatge natural de l'home. Sols cap a finals de segle els teòrics arribaran a pensar que la música pot con moure directament els sentiments amb la bellesa dels sons i que una obra musical es pot desenvolupar per ella mateixa.

Pel que fa a la relació entre la música i la literatura durant la segona meitat del segle XVIII, cal dir que:

- el concepte francès “*galant*” va ser molt utilitzar per designar, d'una banda, la literatura cortesana i, d'altra, els títols d'obres musicals que suggerien un tema amorós tractat amb elegància. En general, aquesta expressió es va

utilitzar per tot allò que es considerava modern, elegant, senzill, exquisit, etc.,

- el *empfindsamer stil* o estil expressiu de C.P.E. Bach i dels seus contemporanis que sovint explotava l'element de sorpresa -amb desplaçaments abruptes de l'harmonia, modulacions estranyes, silencis expectants, canvis de textura, accents sorpresius, etc.-, es va calificar, durant l'època del seu màxim esplendor -dècades de 1760 i 1770- amb l'expressió "*Sturm und Drang*" (tronada i impuls) que s'aplicava a la literatura alemanya del mateix període. Un exemple d'aquesta mena de literatura musical són les simfonies 44, 45 i 47 de J. Haydn: els temes s'exposen ampliament, les seccions de desenvolupament són més impulsives i dramàtiques, hi ha canvis inesperats de fort a piano, etc.,
- d'entre els textos més utilitzats per els compositors del segle XVIII -entre els quals trobem a Mozart- en l'òpera, destaquen els drames del poeta italià Pietro Metastasio (1698 – 1782) basats, normalment, en accions d'alguna història d'autor grec o llatí que representen conflictes de passions humanes.

En relació a l'òpera, paral·lament a la tendència dels compositors que segueixen l'estil de l'òpera italiana i centren tot l'interès en les àries per tal de desenvolupar al màxim el virtuosisme -de manera que el text no serà per ells més que un recurs necessari- sorgeix, amb C. W. Gluck, una tendència nova i oposada que caracteritzarà l'òpera francesa: en el prefaci de *Alceste* (estrenada en 1767 i que conta amb la col.laboració del poeta Raniero Calzabigi), Gluck expressa la seva decissió d'eliminar tots aquest abusos virtuosístics que estaven deformant l'òpera i tornar a confinar a la música la seva funció de servir a la poesia en l'expressió, així com pel que fa a les situacions de la trama. A més a més, Gluck converteix la obertura en una part integrant de l'òpera, adaptant el paper de l'orquestra als requeriments dramàtics i expressius.

El nou lied alemany serà un dels altres gèneres musicals que, en principi, utilitzarà el text com un simple recurs més. Els primers lieds d'aquest segle no seran més que el resultat d'aplicar textos nous a melodies preexistents, però després n'apareixeran amb música original encara que de forma estròfica, amb melodies d'estil natural i expressiu, d'una nota per síl.laba i amb acompanyaments molt senzills totalment subordinats a la línia vocal.

Pel que fa al territori espanyol, a principis del segle XVIII hi haurà una gran influència de l'òpera italiana però, durant la segona meitat del segle, es restaurarà el caràcter específic de la sarsuela amb personalitats com Ramón de la Cruz, Antonio Rodríguez de Hita, etc.

Pel que fa a la presència de la música en els diferents gèneres teatralts de la segona meitat del segle XVIII cal dir que, de la mateixa manera que en èpoques anteriors, les comèdies admitiran parts musicals -fragments cantats per un o més solistes en estil concertant o bé fragments instrumentals com danses, batalles, tempestes o d'altres peces descriptives-, també ho faran altres gèneres com, per exemple, els *Sainets* -seguidilles, cors, villancicos, jotes, parts instrumentals, etc.- però que el gènere hispànic que més cal destacar al respecte, per tractar-se gairebé de la unió de teatre i música, és el de les *tonadilles escèniques*, amb cors i comparses.

Orientacions didàctiques / exercicis:

- Establir i/o analitzar, amb l'ajuda del/de la professor/a, la relació text-música de:
 - o diferents fragments d'una òpera clàssica
 - o les diferències entre les diferents parts de l'òpera, principalment, entre l'ària i el recitat
 - o el *libreto* i la música d'una òpera
 - o l'evolució de l'òpera al llarg del Classicisme
 - o les característiques pròpies dels diferents tipus d'òperes del classicisme: l'òpera italiana, l'òpera francesa, l'òpera bufa, etc.

- A partir de la partitura d'una ària de la segona meitat del segle XVIII i, a ser possible, de la seva audició:
 - o analitzar si la melodia s'adapta a la puntuació i la sintaxi del text
 - o analitzar si la part musical hi té relació amb efectes expressius del text

- A partir de les audicions pertinents, establir les característiques dels diferents gèneres vocals religiosos i profans del Classicisme, així com la relació música-text de tots ells.
- Explicar la relació recíproca entre la música i els gèneres teatrals d'àmbit hispànic i mostrar-la amb audicions i textos literaris.
- Mostrar la relació existent entre la música i la literatura de la segona meitat del segle XVIII, en la seva triple vessant i amb les audicions pertinents :
 - o de l'estil "*galant*" i la literatura cortesana
 - o del *empfindsamer stil* o estil expressiu i el "*Sturm und Drang*" amb l'audició d'algun fragment de les simfonies 44, 45 i/o 47 de J. Haydn
 - o dels textos utilitzats en les diferents òperes
- Establir i analitzar les característiques dels primers lieds alemanys amb les audicions pertinents.

El segle XIX

La relació música-llengua-literatura del Romanticisme tindrà una triple vessant:

L'adjectiu "*romàntic*" que s'aplica a un dels estils musicals més representatius d'aquesta època procedeix de "*romance*" i el seu significat literari original és el de un conte o poema medieval que tractava de personatges o sucesos heroics i que estava escrit en alguna de les llengües romanç -llengües vernacles procedents del llatí-. Aquesta paraula es va començar a utilitzar cap a mitjans del segle XVIII amb la connotació d'allò llunyà, llegendari, fictici, fantàstic i meravellós.

D'altra banda, l'afany de l'artista romàntic de cercar la infinitud i de trencar els límits el portarà a la destrucció de les distincions, de manera que les pròpies arts tendiran a mesclar-se: la poesia, per exemple, aspira a adquirir els atributs de la música i aquesta última les característiques d'aquella.

Per últim, com que allò llunyà i la infinitud defineixen l'esperit d'aquest moviment, la música serà considerada la més romàntica de totes les arts, donat que el seu material - el so i el ritme ordenat- està, pràcticament, separat per complet del món concret dels objectes la qual cosa li confereix una gran aptitud per expressar impressions, pensaments i sentiments. És més, sols la música instrumental serà considerada capaç d'aconseguir la perfecció respecte a l'expressió de les emocions donat que arriba directament a la ment, sense la mediació de les paraules.

Aquesta última idea de considerar la música instrumental com la manifestació artística romàntica més perfecta ens portarà directament a plantejar-nos la primera de les seves dualitats que es referirà a la relació entre la música i les paraules. Malgrat aquest plantejament, una de les formes més característiques del segle XIX va ésser el lied: una peça vocal amb la qual Schubert, Schumann, Brahms i Hugo Wolf van aconseguir una nova i estreta unió entre música i poesia. Els indicis del romanticisme van començar a aparèixer, en el lied alemany, cap a finals del segle XVIII. Un compositor molt representatiu va ésser Johann Rudolf Zumsteeg amb un nou tipus de cançó, la *balada*. Aquest gènere poètic alemany, en principi, imitava les balades populars de Anglaterra i Escòcia. La majoria d'elles són poemes prou llargs en els quals alterna la narració i el diàleg en

històries plenes d'aventures romàntiques i d'incidents sobrenaturals. Les balades romàntiques exigien un tractament musical totalment diferent del breu i idíl·lic lied estròfic del segle XVIII: la seva major extensió requeria més varietat de temes i textures i, les diferents atmosferes així com el desenvolupament de la història s'havien de captar i posar en relleu per la música.

Fins i tot la música instrumental de la major part dels compositors romàntics es va veure dominada per l'esperit líric del lied. A més a més, molts dels principals compositors del segle XIX van estar molt vinculats i interessats en l'expressió literària, així com, d'altra banda, molts dels principals novel·listes i poetes romàntics van escriure sobre música. D'alguna manera, sembla que el món literari i el musical acabaran entremesclant-se: el novel·lista E.T.A. Hoffmann va ser un conegut compositor d'òperes; Weber, Schumann i Berlioz van escriure destacats assajos de música; Wagner, a més de compositor, va ésser poeta, assagista i filòsof; etc.

Finalment, aquest conflicte entre l'ideal romàntic de la màxima expressió de la música instrumental pura i la forta orientació literària de la música, sembla que es va resoldre amb la música programàtica. Tal i com Liszt i d'altres compositors van utilitzar aquests concepte, la música programàtica era aquella música instrumental relacionada amb un tema poètic, descriptiu i, fins i tot, narratiu, però no a partir de la imitació de sons i moviments naturals, ni utilitzant figures retòriques musicals, sinò a partir de la sugerència de la imaginació. La música programàtica aspirarà, doncs, a absorbir i transmutar el tema imaginat, incorporant-lo per complet a la música, de manera que la composició resultant, al mateix temps que inclou un "programa", el trascendeix i, per tant, d'alguna manera és independent d'ell. El punt de partida de la música programàtica va ser la Simfonia *Pastoral* de Beethoven i els compositors més representatius d'aquest gènere van ser, durant la primera meitat del segle, Mendessohn - qui, fins i tot, escriu música incidental per a obres teatrals com *Ruy Blas* de Víctor Hugo o *El somni d'una nit d'estiu* de Shakespeare- Schumann, Berlioz i Liszt i, cap a finals de segle, Debussy i Richard Strauss.

Aquesta intenció de transmetre idees, històries o paraules amb la música intrumental pura anirà més enllà de la música programàtica en alguns compositors, com per exemple, en el cas de R. Schumann. Molts dels cicles que compondrà per piano, pretenen evocar fantasies extramusicals i, fins i tot, assumir completament certes formes literàries. Aquesta postura típicament romàntica seguirà present al llarg de tot el segle.

Respecte a la música religiosa, una de les conseqüències d'aquesta època, fonamentalment laica i materialista, és que les musicalitzacions de textos litúrgics més característiques del segle XIX van resultar massa personals i grandioses per a l'ús eclesiàstic ordinari, com la *Missa solemnis* de Beethoven, l'enorme *Requiem* i el *Te Deum* de Berlioz, el *Requiem* de Verdi, etc. Una de les obres més representatives al respecte és la Missa en Re de L.v. Beethoven, una espècie d'enorme simfonia vocal i instrumental que utilitza com a trama el text de la missa i en la que, de vegades, els requeriments de la forma musical porten a Beethoven a agafar-se certes llibertats amb el text litúrgic encara que, generalment, el compositor s'apodera de cada frase i de cada paraula que li ofereix alguna possibilitat d'expressió musical dramàtica. D'altra banda, també els oratoris romàntics seran de grans dimensions i poden definir-se com un drama, quasi sempre sobre un tema bíblic i, de vegades, d'algun altre assumpte sacre. Entre els més dramàtics i descriptius s'hi troben els dos populars oratoris de Mendelssohn, *Paulus* i *Elías*, així com la *Leyenda de santa Isabel* de Liszt.

La major part de les òperes romàntiques buscaran les emocions i l'entreteniment, per tal d'atreure a un públic relativament incult format per la nombrosa classe mitjana que sorgeix en aquesta època i que, a partir de 1820, cada cop serà més poderosa. Aquest serà el cas de la *Grand òpera*, l'*òpera comique* i l'*òpera lírica* a França i, en general, de la majoria de les òperes italianes. L'*òpera romàntica alemanya*, en canvi, serà una excepció. Com ja s'ha vist, una de les característiques distintives del segle XIX va ésser la forta influència mútua entre la música i la literatura i, com que a alemanya el romanticisme va tenir una major intensitat, aquesta característica es manifesta en la majoria de les seves òperes com, per exemple, *Undine* del escriptor i músic E.T.A Hoffmann i *Fausto* de Ludwig Spohr. Els arguments d'aquestes òperes estan extrets de històries medievals, llegendes o contes de fades i, en conformitat amb les tendències literàries del moment, els arguments incloues éssers i sucesos sobrenaturals. Encara que l'estil musical i la forma de l'*òpera alemanya* te molt en comú amb l'*òpera d'altres països*, es diferencia de l'*òpera francesa* i italiana en la importància que concedeix al fons físic i espiritual, utilitzant melodies senzilles d'estil popular, així com el colorit orquestral per a l'expressió dramàtica.

El compositor més destacat d'*òpera alemanya* va ésser Richard Wagner (1813 – 1883) i el paper que juga pel que fa a la relació música-literatura és fonamental, manifestant-se en una triple vessant: en primer lloc, amb ell l'*òpera alemanya* arribarà a la perfecció, en segon lloc crearà una nova forma, el *drama musical* i, per últim, els seus

escrits van exercir una influència considerable sobre el pensament del segle XIX, no sols respecte a la música sinò també pel que fa a la literatura i al teatre. Per a Wagner, la funció de la música consistia en servir a les finalitats de l'expressió dramàtica i les seves composicions més importants són les destinades al teatre. El concepte wagnerià de drama musical es pot il·lustrar amb *Tristan und Isolde*. El seu argument està basat en una novel·la medieval d'origen celta i l'ideal d'aquesta composició és aconseguir la unió absoluta del drama i la música. L'acció dramàtica té un aspecte interior i un altre exterior: el primer és territori de la música instrumental, és a dir, de l'orquestra, i les paraules cantades posen en clar els successos o situacions que constitueixen les manifestacions externes de l'acció. La música, a diferència del que passa a l'òpera, no està dividida formalment en recitatiu, àries, etc. sinò que es desenvolupa de manera continuada.

Pel que fa a la presència de la música en les manifestacions teatrals hispàniques, cal dir que, les formes escèniques musicals de finals del segle XVIII i principis del segle XIX, el *melólogo* i la *pantomima*, es van cultivar durant pocs anys. L'orquestra està present en tots dos però en el primer cas els actors solament declamen -espècie de drama parlat o declamat amb comentaris orquestrals- i en el segon cas els actors fan mímica -espècie de pantomima musical- per la qual cosa, segurament, aquest últim gènere no va tenir tanta acceptació.

Orientacions didàctiques / exercicis:

- Establir i/o analitzar, amb l'ajuda del/de la professor/a, la relació text-música de:
 - o diferents fragments d'una òpera romàntica
 - o les diferències entre les diferents parts de l'òpera, principalment, entre l'ària i el recitat
 - o el *libreto* i la música d'una òpera
 - o l'evolució de l'òpera al llarg del segle XIX
 - o les característiques pròpies dels diferents tipus d'òperes del Romanticisme: les òperes italianes, les òperes franceses i l'òpera alemanya, etc.

- A partir de la partitura d'un ària del segle XIX i, a ser possible, de la seva audició:
 - o analitzar si la melodia s'adapta a la puntuació i la sintaxi del text
 - o analitzar si la part musical hi té relació amb efectes expressius del text

- A partir de les audicions pertinents, establir les característiques dels diferents gèneres vocals religiosos i profans del Romanticisme, així com la relació música-text de tots ells.

- Mostrar la relació existent entre la música i la literatura durant el segle XIX:
 - o L'origen de l'adjectiu "romàntic"
 - o L'aparició del lied alemany
 - o La funció de la música programàtica
 - o Etc.

- Establir i analitzar les característiques dels lieds alemanys romàntics amb les audicions pertinents, així com la relació música-text i música-literatura.

- Establir i analitzar les característiques del drama musical wagnerià amb les audicions pertinents -per exemple d'algun fragment de *Tristan und Isolde*-, així com la relació que estableix entre la música i el drama. Estudiar la part literària d'aquesta obra.

- Mostrar les aportacions que els escriptors i poetes romàntics realitzen a la música i al contrari.

- Analitzar el valor atorgat a la música instrumental romàntica.

- Establir i analitzar les característiques de la música programàtica per realitzar un estudi crític respecte a si realment supera la dualitat romàntica esmentada. Utilitzar els textos i les audicions pertinents com, per exemple, l'obra incidental *El somni d'una nit d'estiu* de Mendessohn.

El segle XX

La gran quantitat d'estils i estètiques¹² que es desenvoluparan al llarg d'aquest segle -aquesta varietat és considerablement major que en qualsevol època anterior-, caracteritzat, principalment, pel trencament radical amb el llenguatge musical tradicional, fa impossible realitzar una elaboració exhaustiva -donat, sobretot, el límit temporal establert per al present treball- la relació música-llenguatge i música-literatura de tots ells, per la qual cosa s'aporten alguns punts representatius al respecte, dels considerats més importants.

Pel que fa la música considerada "clàssica" o "cultura", que és el que en aquest treball estem estudiant, cal dir que:

- Un dels compositors que exemplifica la integració de l'estil folklòric i artístic del segle XX, com ho és l'alemany C. Orff, va realitzar diverses musicalitzacions de poesies llatines i alemanyes per a veus i orquestra. Cal destacar la seva cantata escènica *Carmina burana* on posa música a cançons dels goliards dels segles XIII i XIV.
- Entre les composicions de Prokofiev hi trobem algunes obres basades, d'una manera o d'un altra, en narracions de diferents històries com, per exemple, el conte simfònic "*Pere i el llop*" per a narrador i orquestra, i el popular ballet "*Romeo y Julieta*".
- Alguns compositors d'aquest segle, seguiran cultivant el gènere romàntic de la música programàtica. La setèima simfonia de D. Shostakovich "*Leningrado*" (1941), tracta programàticament de la heroica defensa d'aquesta ciutat contra els exèrcits de Hitler i els seus moviments tenien, en un principi, els noms de "guerra", "evocació", "espai natiu" i "victòria".

¹² En la primera meitat de segle es desenvolupen, principalment, el impressionisme, el expressionisme, el futurisme i el neoclassicisme; a partir del 1950, l'interès per la novetat ens porta a la música serial, la electrònica, l'aleatòria, la postserial, etc.

- Pel que fa al moviment anomenat “neoclàssic”, cal destacar l’elaboració musical que va realitzar Honegger de l’oratori escènic de Paul Claudel “*Jeanne d’Arc au bûcher*” (Joana d’Arc en la foguera) on el nou llenguatge musical que utilitza s’entremescla amb fragments de cant gregorià, melodies de dansa, cançons medievals, cançons folklòriques modernes, etc.
- Entre les obres més importants del compositor, teòric i professor Paul Hindemith (1895 – 1963), hi trobem un cicle de cançons per veu de soprano i piano sobre poesies de R.M. Rilke, *Das Marienleben* (La vida de Maria), el que ens mostra que alguns dels músics del segle XX segueixen interessant-se per la literatura del moment.
- El cas de Messiaen també serà curiós perquè a més d’un gran músic serà poeta: serà un gran estudiós de la poesia grega i ell mateix escriurà els textos de les seves obres vocals.
- També altres músics d’aquest segle van realitzar, en algun moment donat, tasques d’escriptor, com és el cas de, per exemple, Schönberg al escriure el libreto de “*Moisés y Aarón*” basant-se en l’Antic Testament, A. Berg al escriure el libreto de *Wozzeck* a partir de fragments d’un drama de Georg Büchner, etc.
- Stravinsky també s’interessarà per la literatura i, pel que fa a la música coral, cal destacar, la seva òpera-oratori “*Oedipus rex*” (Edipo rei, 1927) realitzada sobre una traducció al llatí de l’adaptació de l’obra de Sòfocles feta per Cocteau, per a solistes, narrador, cor masculí i orquestra, i la “*Simfonia dels Salms*” (1930), per a cor mixte i orquestra, realitzada sobre textos llatins de la Vulgata. Stravinsky va utilitzar el llatí perquè, segons ell, aquest idioma li permetia concentrar-se en les seves qualitats fonètiques, gràcies a que estava sotmés a convencionalismes de pronunciació. L’atracció de Stravinsky per els temes de la literatura clàssica també es manifesta en el seu ballet *Apollon musagète* (Apolo i les muses, 1928) i el seu ballet-melodrama *Perséphone* (1934).

- Algunes de les obres escèniques espanyoles d'aquesta època, igual que passa en altres llocs, reflexen les tendències nacionalistes del moment, com és el cas de la petita obra escènica de Manuel de Falla *El retablo de maese Pedro* (1923), basada en un episodi de l'obra clàssica de la literatura hispànica "*Don Quijote*" de M. de Cervantes.
- Algunes estètiques, seguint la consideració de que el llenguatge és d'una banda so -fonètica- i d'altra significat -semàntica-, realitzen composicions amb sons del llenguatge:
 - o Stockhausen serà el primer en utilitzar aquest recurs en el seu *Cant dels adolescents* (1956) on hi apareix des del so i el cant parlat d'una manera inintel·ligible, fins fragments concrets de paraules.
 - o També Ligeti, en *Aventures* (1962) i en *Nouvelles aventures* (1962-65), tracta -de manera lúdica, irònica i extremadament virtuosística- la fonètica pura, sense el significat del llenguatge.
 - o Luciano Berio, director del *Studio di Fonologia Musicale* de la RAI en Milan des de la seva formació en 1953 fins el 1959, va crear obres experimentals plenes de fantasia que combinen elements sonors de la fonètica i dels instruments com *Tema – omaggio a Joyce* (1958), els *Quaderni*, la *Sequenza III* (1965), etc.
- Cap al 1960 sorgeix la tendència de realitzar teatre musical experimental: es tracta d'una forma de fer música basada en la representació escènica i en el teatre del absurd, amb accions dramàtiques absurdes i música absurda. Entre aquestes obres estan *Aventures* de Ligeti, *Mecànica celestial* de M. Kagel, etc.

Orientacions didàctiques / exercicis:

- Estudiar els compositors que realitzen alguna mena de musicalització de textos literaris ja existents i establir les característiques -llengua utilitzada, època de la narració o poesia, relació música-text, etc.- d'algunes de les seves composicions, com per exemple de:

- C. Orff
 - S. Prokofiev
 - D. Shostakovich
 - A. Honegger
 - I. Stravinsky
- Estudiar els diferents compositors que, durant el segle XX, també van desenvolupar tasques d'escriptors, al escriure els textos de totes o d'algunes de les seves obres vocals, com ara:
- O. Messiaen
 - A. Schönberg
 - A. Berg
- Donar a conèixer les relacions d'àmbit hispànic entre música i literatura, així com l'estètica nacionalista d'algunes de les obres escèniques del segle XX, com per exemple, de *El retablo de maese Pedro* de M. de Falla. Realitzar l'audició d'aquesta obra i:
- Establir les seves característiques musicals: forma, instrumentació, caràcter, etc.
 - Estudiar la seva part literària amb els comentaris pertinents.
 - Establir la relació entre la part musical i la literària.
- Mostrar la relació existent entre la música i la literatura durant el segle XX, en tendències, estils o gèneres com:
- La música programàtica
 - El neoclassicisme
 - Alguns dels oratoris
 - El teatre musical experimental
- Donar a conèixer, amb les audicions pertinents, els estils compositius del segle XX que realitzen obres amb els sons del llenguatge, com és el cas de:

- K. Stockhausen
- G. Ligeti
- L. Berio

MÚSICA-LLENGUA I LITERATURA

a partir de diferents fonts literàries : selecció de textos i d'obres narratives

Del salón en el ángulo oscuro,
de su dueño tal vez olvidada,
silenciosa y cubierta de polvo,
véase el arpa.

¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas,
como el pájaro duerme en las ramas,
esperando la mano de nieve
que sabe arrancarlas!

¡Ay! -pensé-. Cuántas veces el genio
así duerme en el fondo del alma,
y una voz, como Lázaro, espera
que le diga: "Levántate y anda!".

[G.A. Becquer]

Aclariments i criteris de selecció

A continuació s'oferix una selecció de textos literaris que poden ser d'una gran utilitat per al/a la professor/a per tal de treballar diferents parts del currículum de música (en cada text s'especifica per a què pot ser útil) i que contribueixen a l'assoliment d'altres objectius més específics de l'àrea de llengua i literatura, amb l'ús dels següents procediments i actituds:

1. Lectura expressiva de textos.
2. Comprensió lectora.
3. Anàlisi i comentari de textos.
4. Coneixement i comprensió de nous conceptes dintre d'un context específic.
5. Pràctica de l'ús de diccionaris i enciclopèdies.
6. Coneixement d'escriptors i obres literàries.
7. Anàlisi del context històric i cultural de l'obra literària del text estudiat.
8. Sensibilització per la literatura.
9. Actitud crítica raonada.

Els criteris i principis que han regit aquesta selecció han estat els següents:

1. S'ha intentat abarcar un gran nombre de temàtiques diferents i un ampli ventall de conceptes i, en cap cas, hi apareixen tots els textos musicals possibles de cadascun dels llibres consultats.
2. No tots els textos escollits s'han extret de llibres que aborden directament una temàtica musical: molt d'ells procedeixen d'obres narratives d'altres temàtiques que, en un moment donat, comenten un aspecte de la música que ens ha semblat interessant.
3. La música no sols té el seu propi vocabulari sinó que, a més a més, molts dels conceptes utilitzats en altres contextos, adquireixen en aquest camp un significat

particular. En aquestos textos s'han intentat buscar aquestos significats específicament musicals, dintre d'un context apropiat, per tal d'entendre el significat de cada paraula a partir del seu ús.

4. L'objectiu dels textos proposats, amb els exercicis pertinents, no és la realització del comentari de tots ells sinò sols d'aquells que treballen algun aspecte que en cert moment interessa al/a la professor/a per la relació amb la unitat treballada i que pot descobrir amb l'índex alfabètic -que s'adjunta al final- de quins són els conceptes treballats en cada text.
5. La selecció de textos va acompanyada d'un índex ordenat alfabèticament -que supera les 300 paraules- amb els conceptes treballats en cadascun d'ells i que facilita, per tant, la localització d'allò que, en cada moment, interessa treballar.
6. La numeració dels textos és arbitrària, donat que ha estat impossible ordenar-los per temàtiques ja que molts d'ells n'aborden més d'una i tracten conceptes variats. En tots cas, la nostra ordenació ve donada per l'índex de conceptes esmentat.
7. Els textos s'han copiat textualment de la font citada i, en cap cas, s'ha realitzat una traducció del català al castellà o viceversa.
8. Cada text va acompanyat de:
 - Un llistat, ordenat alfabèticament, dels conceptes o idees musicals que apareixen en ell.
 - Uns exercicis i orientacions didàctiques referents al seu contingut que no pretenen, ni molt menys, esgotar totes les possibilitats i recursos que aquest ofereix sinò que tracten de ser una proposta de treball tan vàlida com qualsevol altra.

Selecció de textos

TEXT 1

“Cortázar y García Márquez, que son dos melómanos parejamente intensos, se arrebataron las grabaciones de óperas de Janacek; Kundera nos mostró partituras originales del gran músico checo que estaban entre los papeles del pianista, Kundera padre.”¹³

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

FOLKLORE
 GRAVACIÓ
 JANÁČEK, L. (1854 – 1928)
 MELÒMAN
 MÚSICA INSTRUMENTAL
 NACIONALISME
 ÒPERA
 PARTITURA
 PIANISTA
 SEGLE XIX
 SEGLE XX

Exercicis:

- 1.- Amb quina disciplina relacionaries cadascun dels noms propis que apareixen en aquest text? (literatura o música).
- 2.- Busca informació de Cortázar, García Márquez, Janacek i Kundera per tal de averiguar si pertanyen a la mateixa època i lloc. Exposa breument si alguns d'ells tenen alguna cosa en comú.
- 3.- Què signifiquen, en aquest text, els següents conceptes?:
 - a) melòman
 - b) gravació

¹³ Kundera, M. *La vida está en otra parte*, p. XV del pròleg escrit per Carlos Fuentes.

- c) partitures originals
- d) òpera
- e) pianista

4.- En quin mitjà creus que estarien realitzades les gravacions que es nombren al text?. Per què?.

5.- Actualment, quines són les formes de reproducció del so -en música- més utilitzades?. Quines millores presenten respecte a les anteriors?.

Orientacions didàctiques:

Amb aquest text l'alumnat es va familiaritzant amb l'utilització, en context, dels conceptes esmentats, al mateix temps que adquireix cultura musical i literària. Es pot utilitzar per conèixer millor les característiques de l'òpera d'una època i lloc concret dintre de l'evolució de la història de la música, o bé per treballar, en conjunt, el moviment del nacionalisme musical, posant com exemple al compositor i músic "Janáček". Es recomana realitzar una audició d'algun fragment d'una obra característica d'aquest compositor, per exemple, de les òperes *Sárka* o *Jenufa*.

TEXT 2

“Señor de Voltaire, me aburro. (...) En este país [Madrid] no se discute si Newton es más fiable en física que Descartes, ni se enfrentan los partidarios de Voltaire con los de Rousseau, ni los de Federico el Grande con los de Catalina de Rusia, ni los entusiastas de la música de Rameau con los que prefieren el estilo italiano: aquí nadie se apasiona más que por la facción de Pedro Romero frente a la de Costillares.”¹⁴

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

BARROC
 CIÈNCIA MUSICAL
 CONTEXT HISTÒRIC (ciència, història i filosofia del barroc)
 ESTÈTICA MUSICAL
 ESTIL “ITALIÀ”
 MÚSICA VOCAL
 RAMEAU, J. PH. (1683 – 1764)
 SEGLE XVIII

Exercicis:

- 1.- Amb quina disciplina relacionaries cadascun dels personatges nombrats en aquest text? (literatura, música, ciència, filosofia, etc.).
- 2.- Quines parelles de doctrines o personatges s'enfronten segons el text?.
- 3.- En quina època diries que es va escriure?. Per què?.
- 4.- Cerca informació de Rameau per tal de respondre a les següents qüestions:
 - a) Quin és el seu nom complet?.

¹⁴ Sabater, F. *El jardín de las dudas*, p. 12. Es tracta d'una carta que escriu Carolina a Voltaire, durant la seva estada a Madrid i que reflexa la seva visió d'aquesta ciutat al segle XVIII.

- b) On i en quin any va nèixer i va morir?.
- c) De quin estil musical són les seves obres?.
- d) Per què es diu que tenia un estil oposat a l'italià?. En què es diferencien aquests dos estils?. En quina forma musical es manifesten principalment?.
- e) Quins eren els instruments més utilitzats a l'època de Rameau?.

5.- Nombra altres compositors representatius d'aquesta època.

Orientacions didàctiques:

Amb aquest text l'alumnat adquireix una visió general del context cultural del barroc musical, principalment a França, al mateix temps que pren consciència de les dues tendències musicals oposades d'aquella època, sobre tot en aquest país i pel que fa a l'òpera: la de Rameau i els seus partidaris i la de l'estil "italià". Crec que pot resultar molt útil per explicar, per supost amb exemples musicals (amb fragments, no massa llargs, adequats al nivell de cada grup), aquestes dues estètiques i oferir a l'alumnat diferents textos d'aquesta polèmica per tal que se n'adonen que la "literatura" ha estat al servei de la música en diferents èpoques i per diferents motius. Les audicions poden consistir en fragments de : *Les Indes galants* de Rameau i/o *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus* de Lully.

D'altra banda, i a més de treballar els conceptes esmentats, es pot utilitzar per introduir el tema de la "estètica" -concretament pel que fa a la seva vessant musical- i esmentar l'evolució dels seus principis al llarg de la història de la música.

També ens dóna una visió del concepte que tenien els francesos de la cultura espanyola.

Al mateix temps, aquest text es pot utilitzar per descriure l'aparició de l'enciclopèdia i la seva importància en la música, explicant que la seva entrada la va escriure Rousseau qui era, al mateix temps, músic, pensador i escriptor.

TEXT 3

“Esto me lo explicó papá cuando yo tenía cinco años: una escala es como la corte de un rey en pequeño. Manda el rey (la primera nota) y tiene dos ayudantes (la quinta y la cuarta). Otros cuatro grandes señores dependen de ellos, cada uno de los cuales tiene su relación específica con el rey y con sus ayudantes. Además de éstos, residen en la corte otros cinco tonos que se llaman cromáticos. Éstos tienen posiciones importantes en otras escalas, pero aquí están como simples huéspedes.

Como cada una de las doce notas tiene su propia posición, su título y su función, la composición que oímos no es un simple sonido, sino que desarrolla ante nosotros una especie de trama. Algunas veces los acontecimientos son terriblemente complicados (como por ejemplo en Mahler o aún más en Bartok o Stravinski) e intervienen los príncipes de otras cortes, de modo que, de repente, uno no sabe a qué corte está sirviendo un tono determinado o si incluso no está al servicio secreto de varios reyes al mismo tiempo. (...).

Esto me lo explicó papá y la continuación ya es mía: un día un gran hombre comprobó que el idioma de la música se había agotado al cabo de un milenio y que no era capaz más que de reiterar siempre el mismo mensaje. Derogó mediante un decreto revolucionario la jerarquía de los tonos y los hizo a todos iguales. (...) Las cortes de los reyes se acabaron de una vez para siempre y en lugar de ellas surgió un solo reino basado en la igualdad, cuyo nombre era dodecafonía.”¹⁵

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

BARTÓK, B. (1881 – 1945)

DODECAFONISME

ESCALA MUSICAL

ESTÈTICA MUSICAL

FUNCIÓ TONAL

¹⁵ Kundera, M. *El libro de la risa y el olvido*, p. 256 – 257. Aquest text descriu, d'una manera extraordinària, en què consisteix el sistema tonal de la música, així com la seva desaparició com a conseqüència de la pròpia evolució del llenguatge musical amb l'arribada de la dodecafonía.

GRAU TONAL

MAHLER, G. (1860 – 1911)

NOTES MUSICALS

POLITONALITAT

STRAVINSKI, I. (1882 – 1971)

TONALITAT

Exercicis:

1.- Explica amb les teves paraules quina explicació dona aquest text dels graus tonals. Estas d'acord?.

2.- En la escala de Re Major, qui seria “el rei” i qui els seus “ajudants”? I els “hostes”?.

3.- Com s'anomena cadascun dels graus tonals d'una escala?. D'aquests, quin seria “el rei”, qui els “ajudants” i qui els “hostes”?.

4.- Quins músics són nomenats en aquest text i per a què?. A quin estil musical i època pertany cadascun d'ells?.

5.- En què consisteix la música dodecafònica i qui la va desenvolupar com a mitjà compositiu?. Posa alguns exemples d'obres musicals dodecafòniques indicant el seu autor.

6.- Quins moviments i tendències es donen, al mateix temps que la música dodecafònica, en la resta de les arts?.

7.- Quines altres tendències musicals i compositors són coetanis a aquesta?.

8.- És aquest el final de la història de la “música clàssica”? Si no és així, com va continuar?. Explica-ho com si continuaves el text que has llegit.

9.- Què significa “politonalitat”? Hi ha alguna referència a ella en el text?. Quina?.

Orientacions didàctiques:

Aquest text és molt recomanable per explicar la tonalitat (1er paràgraf o 1er i 2on, segons el nivell de l'alumnat), així com la formació de les escales, a partir dels graus tonals. D'altra banda, al treballar els conceptes esmentats, es pot oferir una versió "diferent" i, al mateix temps, molt comprensible de l'evolució de la música des de l'establiment de la tonalitat fins l'aparició del dodecafonisme.

També es pot utilitzar per explicar en què consisteix el dodecafonisme i com va sorgir com a conseqüència de la pròpia evolució de la música en el temps o bé per donar a conèixer els estils de Mahler, Bartok o Stravinski. Com sempre, es recomana, a partir del text, escoltar els fragments musicals apropiats per exemplificar les explicacions, com ara de les següents obres: de la *Petita serenata nocturna* de W. A. Mozart (tonalitat), de *La cançó de la Terra* de Mahler, de *La consagració de la primavera* de Stravinsky, del *Mikrokosmos* de Bartók i/o de les *Variacions per orquestra* op. 31 de Schönberg (obra dodecafònica).

TEXT 4

“Els primers compassos del concert número vint-i-set en si bemol per a piano i orquestra, de Mozart, començaren a sonar.

A alguns amics seus els estranyava que a ell, que interpretava música rock, li agradessin els concerts i necessités el so de la música clàssica per a adormir-se. Des de petit els pares l’havien acostumat a gaudir dels grans músics i, ara, adolescent, eren per a ell una font de plaer i d’inspiració permanent. La llista d’autors que li agradaven era molt llarga. Simplement estimava la bona música però no, la dolenta. Així de senzill. En aquesta definició entraven, barrejades, les melodies barroques, els romàntics, el rock, el pop, les bandes sonores de les pel·lícules, les comèdies musicals, les operetes, les misses i els oratoris, l’òpera, el jazz, molts conjunts i solistes moderns i, naturalment, el seu propi grup.”¹⁶

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

AGRUPACIÓ MUSICAL
 BANDA SONORA
 BARROC
 CLASSICISME
 COMÈDIA MUSICAL
 CONCERT (per piano i orquestra)
 CONJUNT (de rock)
 FORMES MUSICALS
 JAZZ
 MISSA
 MOZART, W. A. (1756 – 1791)
 MÚSICA CLÀSSICA
 MÚSICA INSTRUMENTAL
 MÚSICA VOCAL
 ÒPERA
 OPERETA
 ORATORI

¹⁶ Almagro, J. F. *Mozart, Mozart, Mozart* p. 41 - 42

ORQUESTRA
PIANO
POP
ROCK
ROMANTICISME
SEGLE XX
SOLISTA
TONALITAT (Si bemoll)

Exercicis:

1.- Ordena cronològicament l'aparició dels següents estils, compositors o moviments musicals: rock, jazz, barroc, romaticisme, Mozart.

2.- Quins són els gèneres o formes musicals esmentats en el text?. Indica si pertanyen a la música religiosa o profana, instrumental o vocal.

3.- Què significa que el concert per piano i orquestra de Mozart està en si bemoll? Escriu l'escala Major d'aquesta tonalitat.

4.- Dels diferents tipus de música que es nombren al text, quins pertanyen al que anomenariem en sentit genèric "música clàssica" i quins a la "música popular"?. Per què?.

5.- Quina relació històrica hi ha entre el jazz, el pop i el rock?. Posa exemples de músics o grups de jazz, pop i rock actuals, catalans o espanyols.

6.- Nombra una melodia o peça musical (obra o fragment) que t'agrade molt de cadascun d'aquests tipus:

- a) del barroc
- b) del classicisme
- c) del romanticisme
- d) d'una òpera
- e) una banda sonora
- f) de pop
- g) de rock

7.- Què és una banda sonora?. Quan va aparèixer per primer cop?.

8.- Què és una comèdia musical?. Posa algun exemple.

9.- Què és un solista?.

10.- Què és un concert per piano i orquestra?. Cal algun solista per interpretar-lo? Si és així, quin instrument tocarà?.

11.- Quines són les principals diferències entre una òpera i un oratori?. Posa exemples de títols dels dos gèneres, indicant també el seu compositor.

12.- Fes una recerca breu sobre W. A. Mozart i contesta:

- a) Quin és el seu nom complet?.
- b) I el del seu pare que també era músic?.
- c) On i en quin any va nèixer i va morir?.
- d) A quin estil musical pertanyen les seves obres?.
- e) Quins gèneres musicals va cultivar?.
- f) Quins instruments sabia tocar?.
- g) D'aquests instruments, algun era d'aparició recent?.

13.- Nombra altres compositors representatius del classicisme i algunes de les seves obres més importants.

Orientacions didàctiques:

Aquest text resulta, en primer lloc, molt útil per treballar i assolir el significat d'una gran quantitat de conceptes que abarquen diferents èpoques i estils musicals.

D'altra banda és un clar exemple de la compatibilitat del gust musical d'un adolescent al qual li agrada tant la música "clàssica" com el rock i, per tant, pot ajudar al professorat a inculcar aquest gust per la bona música sense descartar, d'abans mà, cap estil, gènere o època.

Al mateix temps resulta òptim per explicar els gèneres musicals que comporten alguna mena d'argument i/o representació, situant-los dintre del temps i estil que li correspon, així com les diferències entre ells. Es recomana, en aquest cas, la visualització de diferents fragments d'aquests gèneres, com ara, de *La flauta màgica* de Mozart, de la comèdia musical *Bailando bajo la lluvia*, etc.

A més a més, la seva referència cinematogràfica ens pot permetre explicar el paper de la música dintre del cinema, posant exemples en vídeo o DVD, de fragments de films de diferents èpoques i gèneres en els que la música ha jugat un paper fonamental.

També es pot utilitzar per explicar la forma instrumental “concert per un instrument solista i orquestra” del classicisme, així com quins solien ser aquests instruments i els compositors que més cultivaren aquest gènere. Com a audició es recomana algún fragment del mateix concert nombrat al text.

Seguint amb l'exercic 5 proposat, es pot realitzar un petit treball de recerca de la situació del jazz i/o el pop i/o el rock català actual, bé per grups bé individualment, ja que l'alumnat es sol implicar molt més quan es treballen temes que els afecten més directament, per la seva proximitat, bé en el temps, bé en l'espai.

TEXT 5

“La música era un gran plaer. Un art efímer, abstracte, dialogant amb l'oïdor, inquietant, matemàtic, ple de colors, (...). Un art capaç de torbar i estremir en qualsevol de les infinites variants. Li agradava tenir la possibilitat d'expressar-se per mitjà d'una cosa tan diàfana, enigmàtica i màgica, com era un pentagrama. Punts negres, un llenguatge complet.”¹⁷

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

CIÈNCIA MUSICAL (matemàtiques)
 DEFINICIÓ DE “MÚSICA”
 ESTÈTICA MUSICAL (la música com a “plaer”)
 FILOSOFIA MUSICAL
 LLENGUATGE MUSICAL
 NOTES MUSICALS
 OÏDOR
 PENTAGRAMA

Exercicis:

- 1.- Quines teories estètiques i/o filosòfiques defensen un concepte de “música com a plaer”?
- 2.- Estas d'acord amb que la música dona plaer?. Raona la resposta.
- 3.- Què significa que la música és una art “efímer”? Des d'aquest punt de vista, en què es diferencia de les arts plàstiques?.
- 4.- Si les arts plàstiques es concreten en l'espai, on es manifesta la música?. Per què?.
- 5.- Què significa que la música és un art matemàtic?. Estàs d'acord?.

¹⁷ Ib. p. 42.

6.- Què és un pentagrama?. Com s'anomenen els "punts negres" que s'escriuen a sobre?. El llenguatge musical, sempre s'ha escrit així?.

7.- Per què es diu que la música és un llenguatge complet?. I universal?

8.- Amb quina qualitat del so s'identifica el "color"?

9.- Quina és la relació de la música amb l'oïdor?

Orientacions didàctiques:

Text molt apropiat per desenvolupar la capacitat de reflexió en l'alumnat a partir d'una concepció filosòfica i/o estètica concreta de la música com a plaer. Es pot comparar amb altres textos que defensen aquesta mateixa idea o bé d'altres oposades (Plató, Aristòtil, etc.).

També pot resultar molt útil per treballar la diferència entre la música, que és un art que es caracteritza per fer-se manifest en el temps, per necessitar d'un intèrpret per fer realitat la composició musical plasmada en un paper, per no poder interpretar-se dos cops de la mateixa manera, etc. i les arts plàstiques que ocupen un espai, que sols necessiten la figura del creador per ser autosuficients, que l'observador les pot disfrutar durant un temps continuat, etc.

A partir d'aquesta comparació entre les diferents arts es pot realitzar una petita exposició i reflexió de la jerarquia que s'ha realitzat d'aquestes en diferents èpoques, per tal de veure com unes vegades la música s'ha considerat la més elevada de totes les arts i, en canvi, d'altres, ha estat a la base de la piràmide.

Una altra possibilitat que ens ofereix el text és la reflexió del fonament del llenguatge musical: un conjunt de símbols que per sí mateix no constitueixen l'obra d'art.

TEXT 6

“ [diu Mozart:] Quan era petit vaig recórrer diversos països d’Europa, amb el pare i la meva germana. Tocàvem per a la noblesa, a l’església, i molta gent acudia a sentir-nos. Em vaig avesar a parlar anglès la temporada que vaig passar a Londres, després francès i, més tard l’italià -va dir el músic, com si parles per a si mateix-. Cada lloc va ser un món diferent i les meravelles que vaig veure em van semblar sorprenents i úniques. Però sabia que sempre tornaria a casa meva, a Salzburg. No m’espantaven les coses que desconeixia, ni les proves a què em sotmetien els mestres adults. M’agraden els reptes. Als catorze anys desitjava enfrontar-me amb la creació d’una òpera; era un repte nou.”¹⁸

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

CLASSICISME

MOZART, W.A. (1756 – 1791)

MÚSICA INSTRUMENTAL

MÚSICA VOCAL

MÚSICA PROFANA

MÚSICA RELIGIOSA

ÒPERA

Exercicis:

- 1.- Fes una petita recerca i explica com va transcórrer la infantesa de Mozart.
- 2.- En aquest text també es nombra al seu pare i a la seva germana, quins són els seus noms respectius?. Tenien alguna relació amb la música?. Si és així, quina?.
- 3.- Al text, hi ha alguna referència a la música profana?. On s’interpretava?. Posa exemples d’obres de Mozart d’aquest tipus.

¹⁸ Ib. p. 86.

4.- I, hi ha alguna referència a la música religiosa?. On s'interpretava?. Posa exemples d'obres religioses de Mozart.

5.- Mozart era "músic" però dintre d'aquesta professió realitzava diferents tasques, quines?

6.- A quina edat es creu que Mozart va realitzar la seva primera composició?. Quina va ésser aquesta?.

7.- A quina edat va escriure Mozart la seva primera òpera?. Quina va ésser?. Nombra algunes de les seves principals òperes.

8.- L'òpera, és un gènere vocal o instrumental, profà o religiós?. Per què?.

Orientacions didàctiques:

Aquest text serveix, fonamentalment, per descobrir com va ser la infantesa de W. A. Mozart i, a partir d'aquesta, estudiar la resta de la seva vida, el paper que va jugar dintre de la història de la música i les principals obres dels diferents gèneres que va cultivar. Es recomana acompanyar aquest estudi amb la projecció de la pel·lícula *Amadeus*, dirigida per Milos Forman, i l'audició d'algunes de les obres de joventut de Mozart, com ara, les seves primeres sonates i/o simfonies.

A més a més, es pot aprofitar per generalitzar i treballar les característiques pròpies de la música del període clàssic així com les seves formes musicals més representatives.

TEXT 7

“Para llegar a ser un virtuoso del violín, es menester poseer dos cualidades: saber escuchar y saber oír.”¹⁹

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

ARQUET
 CORDA (instrument de)
 ESCOLTAR / SENTIR
 VIOLÍ
 VIRTUÓS

Exercicis:

- 1.- Quina relació hi ha entre l'arquet i el violí?
- 2.- Quins són els instruments “d'arquet”? Per què s'anomenen així?
- 3.- Aquest instruments, sols es poden tocar amb un arquet?. Com es poden fer sonar d'un altra manera?.
- 4.- Quins d'aquests instruments formen part de l'orquestra simfònica?. Ordena'ls del més menut al més gran i després del més greu al més agut. Hi ha alguna relació entre el tamany i l'altura del so?.
- 5.- Què significa la paraula “virtuós”? Posa exemples de frases utilitzant-la.
- 6.- Quina és la diferència entre “sentir” i “escoltar”? Es pot sentir sense escoltar?. I al contrari?. Per què?. Posa exemples de frases utilitzant aquestes dues paraules.
- 7.- Per ser un bon músic, és suficient tenir la capacitat de “sentir”? Raona la resposta.

¹⁹ Fermine, M. *El violín negro*, p. 13

Orientacions didàctiques:

Aquest text pot resultar d'una gran utilitat per treballar -a més dels conceptes nombrats- , bàsicament, tres aspectes de la música:

1. La diferència entre els conceptes “sentir” i “escoltar” que, sovint, l'alumnat no coneix com cal. A partir d'aquí s'ha d'explicar la importància de “saber escoltar” tant dintre de l'aula en totes les àrees com, fonamentalment, dintre de l'activitat musical, sobre tot en el cas de la interpretació i de les audicions.
2. L'instrument d'arquet nombrat (el violí) i, a partir d'aquí, la resta d'instruments d'arquet, així com la diferència entre tocar amb l'arc i tocar en *pizzicato*. Es recomana acompanyar aquest punt d'audicions d'aquestes dues maneres de tocar els instruments d'arquet i, a ser possible, de la seva visualització.
3. A partir del punt anterior i de l'exercici 3, la relació entre el tamany dels instruments i la qualitat del so que fa referència a l'altura.

TEXT 8

“ [En la música] creo yo que se deben distinguir dos cosas: el poder de entretener el oído y el poder de conmover al corazón. Lo mejor para entretener son los ornamentos, las series sorprendentes y las difíciles concatenaciones cuya ejecución se admira, mas de ordinario, se conquista con mayor certeza un corazón usando vías más simples.”²⁰

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

BARROC
 ESTÈTICA MUSICAL
 EXECUTANT (intèrpret)
 MOVIMENT DELS AFECTES
 ORNAMENT
 SENTIR / ESCOLTAR
 VIRTUÓS

Exercicis:

- 1.- Explica el significat de “ornamentació” dintre del context musical. Aquest concepte, caracteritza algun estil dintre de la història de la música?. Quin?.
- 2.- Escriu una melodia popular de les que has treballat a classe i realitza, sobre ella, algunes ornamentacions.
- 3.- Què és una “execució” dintre del context musical?. Escriu alguna altra paraula que signifiqui el mateix.
- 4.- Conèixes la “teoria dels afectes” del barroc musical?. Com la relacionaries amb aquest text?.
- 5.- Creus que una composició arriba més al cor si és més difícil?. Raona la resposta.

²⁰ Crousaz, *Tratado de lo bello*, 1715.

6.- Dintre de la vida quotidiana actual, posa exemples de situacions en que la música serveix, simplement, per entretenir. En aquestos casos, creus que realment s'escolta?. Per què?.

7.- Nombra alguna composició de música clàssica i alguna altra de música moderna actual de les quals penses que, realment, arriben al cor de les persones. Prepara l'audició d'alguna d'elles per sentir-la a l'aula. Com resulta la percepció que tenen els teus companys d'aquesta peça?. Coincideix amb la teva?.

Orientacions didàctiques:

Aquest text caracteritza una de les principals polèmiques de l'estètica de la música barroca i, per tant, es pot treballar aquesta a partir d'ell. Podem, fins i tot, plantejar aquestes dues postures davant els nostres alumnes i fer un debat.

També es pot treballar el tema de la ornamentació com una de les característiques del barroc musical realitzant, després, una comparació amb la resta de les arts de la mateixa època per veure que aquesta no serà una característica exclusiva de la música. Per tal de comprendre realment aquest concepte, cal fer algun exercici pràctic, bé escrit o bé directament amb l'interpretació, a partir d'alguna melodia no massa complicada. En aquest punt, els mateixos alumnes podran comprobar com, la dificultat de l'execució, ha augmentat i podran valorar si aquestes ornamentacions, a més d'aportar un major nombre de dificultats a la peça en qüestió, contribueixen o no a donar-li una major expressivitat.

TEXT 9

*“... los vecinos corrieron la voz de que yo era desmedidamente aficionada a “la música de iglesia”, pues en mi tocadiscos sonaban muchas veces las “Vísperas de la Virgen” de Monteverdi, el “Gloria” de Vivaldi, el “Réquiem alemán” de Brahms, y sobre todo, la “Misa en si” de Juan Sebastian Bach, cuyo segundo Kirie es acaso, para mí, una de las pocas cosas en el mundo que puedan merecer totalmente el peligroso calificativo de sublime”.*²¹

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

BACH, J. S. (1685 – 1750)
 BRAHMS, J. (1833 – 1897)
 BARROC
 DISC
 GRAVACIÓ
 MISSA
 MONTEVERDI, C. (1567 – 1643)
 MÚSICA RELIGIOSA
 MÚSICA VOCAL
 ROMANTICISME
 TOCADISCS
 TONALITAT
 VIVALDI, A. (1678 – 1741)

Exercicis:

- 1.- Què significa en aquest text “música religiosa”? Quin seria el concepte oposat?.
- 2.- Ordena cronològicament els compositors que apareixen al text?. A quina època pertany cadascun d'ells?.
- 3.- Què tenen en comú totes les obres musicals nombrades?.

²¹ Carpentier, A. *La consagración de la primavera*, p. 459

- 4.- Fes una petita recerca d'algun dels compositors esmentats.
- 5.- Quines són les parts del gènere musical anomenat "missa"?
- 6.- És el mateix una "missa" que un "rèquiem"? Explica la resposta.
- 7.- Què significa que la missa de J.S. Bach està en "si"?
- 8.- Quin mitjà de reproducció del so apareix al text?. Actualment, quin s'utilitza amb més freqüència?.

Orientacions didàctiques:

Text apropiat per realitzar l'estudi dels diferents gèneres de música religiosa, especialment de l'època barroca i del romanticisme, donat els compositors nombrats. Es recomana realitzar audicions, per exemple, d'algun fragment de les *Vespres a la Verge* de C. Monteverdi i de la *Missa en si menor* de J.S. Bach i establir les seves característiques: instrumentació, veus, caràcter, forma, etc.

També serveix per remarcar com es coneix la tonalitat d'una obra musical, així com per treballar diferents aspectes dels grans músics de la història de la música esmentats, com ara, les característiques del seu estil, les seves principals composicions, etc. Es recomana realitzar audicions de diferents fragments de les obres citades i establir criteris per tal d'entendre la valoració que fa el protagonista del text d'aquestes composicions.

Per últim, ens pot servir de punt de referència per tal d'explicar l'evolució dels diferents mitjans de reproducció del so i de les tècniques més actuals, així com la diferència entre la música "en directe" i la música gravada.

TEXT 10

“Y volviendo a andar, a moverme, a actuar, a contar compases y a medir pasos, fui personaje de pesadilla, vestida por Derain, en “Los sueños” de Darius Milhaud; giré sobre mí misma, como extraviada, en la escena de baile de la “Sinfonía fantástica”, y, bajo un traje imaginado por Joan Miró, fui guía de ruedas infantiles y rebrincos de rayuela en “Juegos de niños”, y me vestí de cortas túnicas, algo franciscanas aunque no tanto, en la “Nobilissima visione” de Hindemith, bailando lo que quisiera, saltando cuando hubiese de saltar, perdiéndome en el torbellino de mí misma, hasta que se habló, en nuestra compañía, de volver a la problemática, conflictiva “Consagración de la primavera” de Stravinsky, cuya partitura se tocaba ya en todas partes, pero que, como ballet, seguía siendo una obra malograda por el recuerdo de la absurda coreografía ruso-dalcroziana del estreno, no muy superada, para decir la verdad, por la harto esquemática concepción de Massine, en 1920. (...) Para montar la obra había el escollo de la enorme orquesta requerida, con sus ocho trompas y el formidable aparato de la percusión ...”²²

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

BALL
 BALLET
 BERLIOZ, H. (1803 – 1869)
 COMPÀS
 COMPOSICIÓ
 CONCERT
 COREOGRAFIA
 DANSA
 DEBUSSY, C. (1862 – 1918)
 ESTRENA
 HINDEMITH, P. (1895 – 1963)
 MILHAUD, D. (1892 – 1974)
 ORQUESTRA

²² *Ib.* p. 185-186

PAS
 PERCUSSIÓ (“instrument de”)
 STRAVINSKY, I. (1882 – 1971)
 TROMPA

Exercicis:

- 1.- Del text anterior, quines paraules pertanyen a l'àmbit de la dansa?. Explica el seu significat en aquest context.
- 2.- Quines obres musicals s'han nomenat?. Qui és l'autor de cadascuna d'elles?. A quin gènere pertanyen?. Què tenen en comú?.
- 3.- Què és, en el món de l'art, una “estrena”?. Aquest concepte, s'utilitza actualment en alguna altra manifestació artística?. En quina o quines?.
- 4.- Contesta a les mateixes qüestions de l'exercici anterior però amb la paraula “companyia”.
- 5.- Averigua la història d'alguna de les obres musicals nomenades i fes una redacció per contar-la als teus companys.
- 6.- Quins instruments musicals apareixen en el text?. A quina família pertanyen?.
- 7.- Ordena cronològicament els compositors esmentats, indicant algunes dades biogràfiques i les obres més representatives d'alguns d'ells.

Orientacions didàctiques:.

Text molt apropiat per conèixer, en context, el món de la dansa i la seva relació directa amb la música, concretament, a partir de les obres i autors esmentats. La gran quantitat de conceptes d'aquest àmbit que s'utilitzen, permet a l'alumnat conèixer el seu significat dintre del seu propi context, així com algunes de les obres que han jugat un paper fonamental dintre de la història de la música i la dansa. Es recomana l'audició

d'algun fragment d'aquestes obres i, a ser possible, la projecció en vídeo d'algun d'aquests ballets.

TEXT 11

*“... tras el primer tranco del argumento, después de un interludio sinfónico, la orquesta de Manuel de Falla se transforma en una inmensa guitarra, cuyos bordoneos van pasando del lento al presto, seguidos por el cuerpo espigado, trepidante, frenético, del Molinero, entregado al dinamismo de una casi diabólica farruca. Y, en el final que nos arrastra a todos, es la turbamulta danzaria, el desenfreno tornasolado y jocoso, del desenlace de “El sombrero de tres picos” ... La partitura de Falla ha desencadenado una ola de españolismo en París. El público aclama a Rubinstein cuando toca la danza ritual del fuego de “El amor brujo”, con histriónicos aunque eficientes manotazos al teclado que habrán de crear una tradición entre los pianistas. Ricardo Viñes interpreta a Albéniz y Granados. Joaquín Nin se erige en maestro para la enseñanza del repertorio vocal hispánico ...”*²³

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

ALBÉNIZ, I. (1869 – 1909)
 BALL
 BORDÓ
 COMPOSICIÓ
 COREOGRAFIA
 DANSA
 FALLA, M. (1876 – 1946)
 GRANADOS, E. (1867 – 1916)
 GUITARRA
 INTERLUDI
 LENTO
 MÚSICA INSTRUMENTAL
 MÚSICA VOCAL
 NACIONALISME
 NIN, J. (1879 – 1949)

²³ *Ib.* p. 500

ORQUESTRA
PARTITURA
PIANO
PIANISTA
PRESTO
RUBINSTEIN, A.
SIMFONIA
TECLAT
VIÑES, R. (1875 – 1943)

Exercicis:

- 1.- Quins termes d'aquest text fan referència al *tempo*?. Què signifiquen?.
- 2.- Quins instruments apareixen i a quina família pertanyen?. Nombra altres instruments del mateix grup.
- 3.- Del compositor nombrats, quins són catalans?.
- 4.- Què és el “nacionalisme” dintre de la història de la música?. Quines són les seves característiques en l'àmbit hispànic?.
- 5.- Quines obres apareixen i qui són els seus autors?.
- 6.- Quin instrument toca Rubinstein?. Com ho saps?.
- 7.- Què significa:
 - a) Interludi
 - b) bordó
 - c) coreografia
 - d) partitura
 - e) teclat

8.- Després d'escoltar la dansa ritual del foc de *El amor brujo* de Falla (el/la professor/a realitza aquesta audició a l'aula), què creus que vol dir la paraula "españolismo" del text?.

9.- Cerca informació d'alguns dels músics esmentats.

10.- A quin gènere pertanyen les obres nombrades i per a quin instrument o agrupació són?.

Orientacions didàctiques:

Text apropiat per treballar tots els conceptes nombrats, així com per conèixer diferents obres del moviment musical nacionalista a Espanya, les seves característiques i impacte a l'estranger, les relacions entre els músics hispànics i els d'altres llocs d'Europa, etc. Els compositors i músics catalans nombrats poden servir per despertar l'interès d'una recerca que permetrà donar a conèixer la importància dels nostres músics.

Les obres esmentades són molt apropiades per realitzar audicions i solen agradar molt l'alumnat. A partir d'elles es poden realitzar diferents treballs d'anàlisi de la instrumentació, el gènere, les característiques, els tempo, la forma, etc.

TEXT 12

“Si es cierto que la historia de la música terminó ¿qué es lo que ha quedado entonces de la música? ¿el silencio?

¡Qué va! Hay cada vez más música, muchísima más que la que hubo en las épocas más gloriosas de su historia. Sale de los altavoces de los edificios, de los horripilantes equipos de sonido en los pisos y los restaurantes, de los pequeños transistores que la gente lleva por la calle.”²⁴

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

CIÈNCIA MUSICAL
 CONTAMINACIÓ ACÚSTICA
 ESTÈTICA MUSICAL
 HISTÒRIA DE LA MÚSICA
 MÚSICA EN LA VIDA ACTUAL
 SENTIR / ESCOLTAR
 SILENCI

Exercicis:

1.- Què signifiquen els següents conceptes en aquest text i quina relació tenen entre ells?

- a) música
- b) silenci

Pot existir l'un sense l'altre?.

2.- Quina paraula o paraules creus que són contraries a “silenci”?.

3.- Realment hi ha diferents conceptes que signifiquen el contrari que “silenci” però, curiosament, aquestes no signifiquen exactament el mateix, podries explicar-ho i posar exemples?.

²⁴ Kundera, M. *El libro de la risa y el olvido*, p. 259

4.- Actualment la música està per tot arreu, al carrer, als establiments comercials, a les consultes mèdiques, etc., on més? per què no era possible aquesta manera de viure la música dos segles abans?

5.- Creus que a l'escriptor d'aquest text li agrada que la música estigui per tot arreu?. Per què?

6.- Creus que és el mateix escoltar música de fons que en un concert en directe?. Explica-ho.

7.- Fes una redacció imaginant com seria el món si la música mai s'hagués inventat.

Orientacions didàctiques:

Aquest text és molt recomanable per aconseguir que l'alumnat se n'adone de la importància de la música en el món i que reflexione de com seria la vida humana sense aquesta.

També pot servir per introduir els conceptes "música", "so", "silenci" i "soroll" i per diferenciar dos conceptes actualment confundits molt sovint: es tracta de la dualitat "sentir" i "escoltar".

D'altra banda podem abarcar el tema de la contaminació acústica, explicar en què consisteix i les seves implicacions en la salut de l'home i en el medi ambient, per tal de conscienciar els joves d'evitar fer un mal ús del so, la música i el soroll.

TEXT 13

“Comprendo los reproches que se hacía Tamina. Cuando murió mi padre yo también me los hice. No podía perdonarme haberle preguntado tan poco, saber tan poco de él, haberlo dejado pasar de largo. Y precisamente aquellos reproches me hicieron comprender lo que probablemente me quería decir junto a la partitura de la sonata op. 111.

Intentaré explicarlo con una comparación. La sinfonía es una epopeya musical. Podríamos decir que se parece a un camino que recorre el infinito externo del mundo, que va de una cosa a otra, cada vez más lejos. Las variaciones también son un camino. Pero ese camino no recorre el infinito externo. (...) El camino de las variaciones conduce a ese otro infinito, a la infinita diversidad interna que se oculta en cada cosa.

La forma de la variación es una forma de concentración máxima y permite al compositor hablar sólo de la cosa en sí, ir directamente al núcleo de la cuestión. El objeto de la variación es un tema que con frecuencia no tiene más que dieciséis compases (...).

No es de extrañarse que las variaciones se hayan convertido en el amor del Beethoven mayor, maduro (...).”²⁵

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

BEETHOVEN, L.v. (1770 – 1827)

COMPÀS

COMPOSITOR

FORMES MUSICALS

MÚSICA INSTRUMENTAL

PARTITURA

SIMFONIA

SONATA

VARIACIONES

²⁵ Kundera, M. *El libro de la risa y el olvido*, p. 236 – 237. Es tracta de l'explicació literària de dos formes musicals: la simfonia i les variacions.

Exercicis:

1.- Explica amb les teves paraules el significat dels següents conceptes i fes una frase amb cadascun d'ells:

- a) Partitura
- b) Sonata
- c) Simfonia
- d) Variacions
- e) Compàs
- f) Tema (musical)
- g) Compositor

2.- Quines de les paraules de l'exercici anterior fan referència a la forma musical?.

3.- Cerca informació de Beethoven i fes un resum de les dades més destacades de la seva vida i obres.

4.- Algunes de les composicions de Beethoven s'anomenen "variació", "simfonia" i "sonata"? Quines?.

5.- En quina d'aquestes tres formes t'identifiques més?. Per què?.

6.- Nombra algun altre compositor de la mateixa època que utilitzi aquestes formes musicals i/o recursos compositius i posa exemples d'aquestes.

7.- Quin era l'estil musical del Beethoven "madur"? Nombra 5 compositors d'aquest mateix estil.

Orientacions didàctiques:

Aquest text ja ho diu tot per ell mateix. Evidentment pot resultar d'una gran utilitat per tal d'introduir les formes musicals de "simfonia" i de "variacions" del classicisme i del romanticisme, acompanyat de l'audició de fragments musicals específics d'aquestes -com

per exemple les nombrades al text-, així com de l'evolució d'aquestes formes gràcies al gran compositor i músic, Beethoven.

Al mateix temps, podem utilitzar el text com a punt de partida, per generalitzar i explicar el pas del classicisme al romanticisme en Beethoven, així com les característiques d'aquests dos estils musicals: els seus compositors més representatius i les seves obres més importants, les seves formes vocals i instrumentals, els instruments utilitzats, etc.

TEXT 14

“La fuga: un único tema desata un encadenamiento de melodías en contrapunto, un flujo que a través de su largo recorrido conserva el mismo carácter, la misma pulsión rítmica, su unidad. Después de Bach, con el clasicismo musical, todo cambia: el tema melódico pasa a ser cerrado y corto; por su brevedad, convierte el monotematismo en casi imposible; para poder construir una “gran composición” el compositor se ve obligado a hacer que un tema siga a otro; nació así un nuevo arte de la composición que, de un modo ejemplar, adquiere forma en la sonata, forma maestra de las épocas clásica y romántica. Para hacer que un tema siga a otro, eran necesarios pasajes intermedios o, como decía César Franck, “puentes”. La palabra “puente” permite comprender que hay en una composición pasajes que tienen un sentido en sí (los temas) y otros pasajes que están al servicio de los primeros sin tener su intensidad o su importancia.”²⁶

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

BACH, J. S. (1685 – 1750)
 COMPOSICIÓ
 COMPOSITOR
 CONCERT
 CONTRAPUNT
 FORMES MUSICALS
 FRANCK, C. (1822 – 1890)
 FUGA
 HISTÒRIA DE LA MÚSICA
 MELODIA
 MONOTEMÀTIC
 MOZART, W. A. (1756 – 1791)
 MÚSICA CLÀSSICA
 MÚSICA INSTRUMENTAL
 PONT

²⁶ Kundera, M. *Los testamentos traicionados*, p. 164 - 165

RITME
ROMANTICISME
STRAVINSKY, I. (1882 – 1971)
SONATA

Exercicis:

1.- Què és el contrapunt?. En quina època de la història de la música arriba al seu esplendor màxim?.

2.- Explica en què consisteixen les dues formes musicals nombrades.

3.- La fuga i la sonata no són sols formes musicals sinò també un recurs utilitzat dintre de la composició, explica en què consisteix.

4.- Què signifiquen, dintre d'aquest context musical, els següents conceptes o idees:

- a) tema
- b) “encadenamiento de melodías en contrapunto”
- c) “monotematismo”
- d) “pasajes intermedios” o “puentes”

5.- Ordena cronològicament els compositors nombrats i cerca les dates i llocs de naixement i mort de tots ells.

Orientacions didàctiques:

Aquest text resulta d'una gran utilitat per explicar l'evolució del contrapunt, així com de la “fuga” del barroc i de la “sonata” del classicisme i del romanticisme, d'una banda com a formes musicals propiament dites i, d'altra, com a recurs compositiu utilitzat dintre de la seva forma corresponent o dintre d'altres formes musicals (per exemple, el primer moviment en forma sonata de moltes de les simfonies clàssiques, etc).

D'altra banda serveix per consolidar el significat de, entre d'altres, els conceptes que fan referència a l'estudi i l'anàlisi de la forma musical com ara "tema", "pont", "encadenament de melodies", etc.

Cal recordar que es recomanable acompanyar l'estudi d'aquest text de partitures senzilles que exemplifiquen les formes nombrades per tal de realitzar l'anàlisi formal amb l'ajuda del/de la professor/a i de l'audició de fragments musicals específics que poden coincidir o no amb les partitures estudiades.

TEXT 15

“La música es <<impotente para expresar lo que sea: un sentimiento una actitud, un estado psicológico>>, dice Stravinski en Crónicas de mi vida (1935). Esta afirmación (sin duda exagerada, pues ¿cómo negar que la música puede provocar sentimientos?) se concreta y matiza un poco más adelante: la razón de ser de la música, dice Stravinski, no radica en su facultad de expresar sentimientos. Es curioso comprobar cuánta irritación provocó esta actitud.

La convicción de quienes, contrariamente a Stravinski, veían la razón de ser de la música en la expresión de los sentimientos existió probablemente desde siempre, pero se impuso como dominante, comúnmente aceptada y evidente en el siglo XVIII”²⁷

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

DEFINICIÓ DE “MÚSICA”

ESTÈTICA MUSICAL

SEGLE XVIII

STRAVINSKY, I. (1882 – 1971)

Exercicis:

1.- Què és per tú la música?.

2.- Estàs d’acord amb la definició de “música” que ens ofereix Stravinsky en aquest text? Per què?.

3.- Quin concepte de música es tenia al segle XVIII?. És el mateix que després defensarà Stravinsky?.

4.- Creus que la persona que ha escrit aquest text està d’acord amb Stravinsky?. Per què?.

²⁷ *Ib.* p. 72

Orientacions didàctiques:

Aquest text ens pot servir per realitzar una aproximació al voltant del concepte de “música” des d’un punt de vista estètic i filosòfic. Aquest concepte ha variat molt al llarg dels segles i aquí hi trobem dos conceptes de música oposats, com són el del segle XVIII i el de Stravinski en *Crónicas de mi vida* de 1935. A partir d’aquestes definicions i/o valoracions de la música podem ajudar als/a les alumnes a establir el seu propi criteri amb uns raonaments i vocabulari apropiats. D’aquesta manera es contribueix al desenvolupament i l’adquisició, per part de l’alumnat, d’una actitud crítica raonada.

També el podem utilitzar per constatar com es reflexa el pensament d’Stravinsky en la seva música i com, al llarg de la seva vida, el llenguatge musical de les seves composicions, va anar evolucionant.

TEXT 16

“En su conferencia por radio, en 1931, Schönberg habla de sus maestros: <<en primer lugar Bach y Mozart, en segundo lugar, Beethoven, Wagner, Brahms>>. Con frases condensadas, aforísticas, define a continuación lo que aprendió de cada uno de estos cinco compositores.

Entre la referencia a Bach y la que hace de los demás hay, no obstante, una gran diferencia: de Mozart, por ejemplo, aprende <<el arte de las frases de longitud desigual>> o <<el arte de crear ideas secundarias>> (...) En la obra de Bach descubre principios que también habían sido durante siglos antes de Bach los de cualquier música: primero, <<el arte de inventar grupos de notas capaces de acompañarse a sí mismos>> y segundo, <<el arte de crear el todo a partir de un único núcleo>>.

Gracias a las dos frases que resumen la lección que Schönberg retuvo de Bach podría definirse toda la revolución dodecafónica: contrariamente a la música clásica y a la música romántica, compuestas a partir de la alternancia de los distintos temas musicales que se suceden el uno al otro, una fuga de Bach, al igual que una composición dodecafónica, desde el principio hasta el final, se desarrollan a partir de un único núcleo, que es a la vez melodía y acompañamiento.”²⁸

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

ACOMPANYAMENT
 BACH, J. S. (1685 – 1750)
 BEETHOVEN, L. v. (1770 – 1827)
 CLASSICISME
 COMPOSICIÓ
 COMPOSITOR
 DODECAFONISME
 FORMES MUSICALS
 FUGA
 IDEA SECUNDÀRIA

²⁸ *Ib.* , p. 65 - 66

MELODIA

MOZART, W. A. (1756 – 1791)

MÚSICA CLÀSSICA

ROMANTICISME

SCHÖNBERG, A. (1874 – 1951)

TEMA

WAGNER, R. (1813 – 1883)

Exercicis:

1.- En una conferència de 1931, Schönberg parla dels seus mestres de música. Ordena'ls cronològicament indicant a quin estil pertany cadascun d'ells.

2.- De qui d'ells va aprendre més que de ningú altre?. Per què ho creus així?.

3.- Dintre d'un context musical, quin és el significat del següents conceptes o frases?
Explica-ho amb les teves paraules i posa exemples:

- a) frases de llargada desigual
- b) idea secundària
- c) crear un tot a partir d'un únic nucli (en una composició)
- d) música dodecafònica
- e) tema musical
- f) fuga
- g) melodia
- h) acompanyament

4.- Què tenen en comú la composició d'una fuga i d'una obra dodecafònica?.

5.- Quina diferència hi ha entre la música dodecafònica i la música clàssica i romàntica?.

6.- Qui va ser el principal representant de la música dodecafònica?. En quina època es desenvolupa aquest moviment?.

7.- Nombra algunes de les composicions dodecafòniques més representatives.

Orientacions didàctiques:

A causa de la complexitat d'aquest text és recomanable realitzar el seu comentari després d'haver treballat a l'aula l'evolució de la història de la música fins l'aparició del dodecafonisme. La seva lectura i comentari permet establir una relació entre la construcció de les fugues de Bach -el contrapunt, en general- i el procés de construcció de les composicions dodecafòniques aparegudes, aproximadament, dos segles més tard.

D'altra banda, també ens pot servir per recordar la construcció de les formes i composicions musicals dintre de l'evolució de la història de la música. Es recomana realitzar audicions de fragments específics d'algunes obres dels autors citats, sobre tot, d'una fuga de Bach -qualsevol del *Clave bien temperado*, per exemple la 2 del segon vol.- així com d'una obra dodecafònica de Schönberg, per exemple un fragment de la *Suite per piano, op. 25*.

TEXT 17

“(...) en los conciertos de rock no se aplaude. Sería casi un sacrilegio aplaudir y dar así a entender la distancia crítica entre el que toca y el que escucha; en ellos, no se está para juzgar y apreciar, sino para entregarse a la música, para gritar junto con los músicos, para confundirse con ellos”²⁹

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

APLAUDIR
 CONCERT
 ESTÈTICA MUSICAL
 POP
 PÚBLIC (espectador)
 ROCK
 SENTIR / ESCOLTAR

Exercicis:

- 1.- Quina diferència hi ha entre un concert de rock i un de música clàssica pel que fa a l'aplaudiment?.
- 2.- Quina és l'actitud de l'espectador d'un concert de rock, en general?.
- 3.- Aquesta actitud explicada a l'exercici 2, seria l'apropiada en un concert de música clàssica?. Per què?.

Orientacions didàctiques:

Aquest text resulta especialment interessant per realitzar una petita reflexió, estudi i anàlisi crític de l'actitud del públic dintre de la gran quantitat de manifestacions musicals

²⁹/b. p. 98 - 99

que hi ha i que hi ha hagut al llarg de la història: en la música popular, en la música culta, en la música del culte religiós, etc.

TEXT 18

“En esta enumeración de las grandes obras de la felicidad, no puedo olvidar la música de jazz. Todo el repertorio de jazz consiste en variaciones a partir de un número relativamente limitado de melodías.”³⁰

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

COMPOSICIÓ
FORMES MUSICALS
JAZZ
MELODIA
VARIACIONS

Exercicis:

- 1.- Què és el jazz?. Com i on va sorgir?.
- 2.- Com es construeixen les composicions de jazz?.
- 3.- Quina relació hi ha entre la música de jazz i la improvisació?. I amb la variació?.
- 4.- Cerca informació d'algunes personalitats i/o agrupacions de jazz catalanes o espanyoles actuals.

Orientacions didàctiques:

Malgrat la brevetat d'aquest text, hi trobem en ell una definició de la construcció compositiva d'aquesta música que resulta fonamental per tal d'entendre-la: les peces de jazz es construeixen a partir de variacions d'unes melodies concretes. Per la qual cosa ens pot resultar de gran ajuda a l'explicar aquest tipus de música. A partir d'ell hem de fomentar la recerca de més informació, a ser possible, actual. Es recomana l'audició i

³⁰ *Ib.* p. 98

anàlisi de fragments de jazz resultat de la recerca dels alumnes de l'exercici 4, per fomentar la seva motivació.

TEXT 19

“A veces, Gaspar y Vera hablaban de música. Ella creía en el valor ecuménico del folklore sonoro como factor de entendimiento entre los pueblos: si en el siglo XIX las melodías rusas habían invadido Europa; si más tarde, los ritmos húngaros y zingaros, gracias a Liszt y Brahms ...; si hacia el 1900, las orquestas gitanas ...; si diez años después, el tango argentino...; si más recientemente, la boga universal de jazz, y, ahora, de la música cubana, etc. etc. esto demostraba que ... -“Que las melodías rusas entraban por los conciertos sinfónicos; que los ritmos húngaros habían sido usados por grandes compositores; que los gitanos eran maravillosos violinistas, los porteños unos magníficos bandoneonistas, los saxos y trompetas norteamericanos unos ejecutantes extraordinarios” –afirmaba Gaspar, perentorio. La música popular, tal y como se cantaba y tocaba en el lugar de origen, no interesaba a nadie, fuera del ambiente propio. –“¿Y la danza?” -“Lo mismo. La danza folklórica, vista en su ambiente, es magnífica. Pero la llevas a un escenario, y te resulta larga, repetida, monótona. Para encaramarla en un teatro, hay que repintarla, encuadrarla, ponerla en condiciones de que le echen los focos encima. Entonces, deja de ser folklore. Se hace un arte interpretado a nivel de arte.”³¹

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

BANDONEÓ
 BANDONEONISTA
 BRAMHS, J. (1833 – 1897)
 CANTAR
 COMPOSITOR
 CONTRABAIX
 DANSA
 DANSA FOLKLÒRICA
 ETNOMUSICOLOGIA
 EXECUTANT (intèrpret)
 FOLKLORE

³¹ Carpentier, A. *La consagración de la primavera*. 256-257

JAZZ
LISZT, F. (1811 – 1886)
MELODIA
MÚSICA CUBANA
MÚSICA POPULAR
NACIONALISME
ORQUESTRA
RITME
SAXOFON
SEGLE XIX
SEGLE XX
TANGO
TOCAR (interpretar)
TROMPETA

Exercicis:

- 1.- Quins instruments musicals apareixen en aquest text?.
- 2.- Quins dels instruments anteriors estan relacionats amb la música clàssica, quins amb el tango, quins amb el jazz i quins amb la música popular?.
- 3.- Quina discrepància hi ha entre Gaspar i Vera pel que fa a la valoració de la música folklòrica?. Quina és la teva opinió al respecte?.
- 4.- Quina diferència hi ha entre una manifestació musical folklòrica i el que es considera música com a art propiament dit?. Per què creus que és així?.
- 5.- La música popular i folklòrica, ha influït en la música clàssica?. Si es així, com ho ha fet?.

Orientacions didàctiques:

Aquest text ofereix un ampli ventall d'idees musicals diferents reflexades, bàsicament, en els conceptes nombrats. El tema fonamental pertany a l'àmbit de la etnomusicologia i és el següent: què passa quan les manifestacions musicals folklòriques s'interpreten en un escenari?. A partir de la discussió entre els dos protagonistes, es poden plantejar postures diferents i arribar a un criteri propi amb els raonaments adequats.

D'altra banda, les manifestacions populars han influït en diferents moviments i compositors de l'àmbit de la música clàssica i al contrari i, a partir d'aquest text, podem explicar i estudiar aquesta relació doble, ajudant-nos de les audicions apropiades com, per exemple, *La creació del món* de Milhaud.

TEXT 20

*“... en la trastienda reservada a profesionales e iniciados -había allí un piano vertical de mala vida, un drum comprado en casa de empeños, un contrabajo, de amo desconocido ...- se reunían los músicos de jazz, tras de su jornada nocturna, para esperar la mañana (...). (Ahí había yo oído tocar, así, por gusto, por mejor conocerse unos a otros, por buscar variaciones posibles sobre una melodía, por divertirse, por jugar, por juntarse inesperadamente en prodigiosas jam sessions, a Duke Ellington, Louis Armstrong, Django, su hermano Nana, los nuevos trompetas Bill Coleman y Dizzy Gillespie, la guapa mulata Aida Ward, (...) -en inagotables combinaciones aleatorias, tríos improvisados, conciertos de clarinete y batería, saxo y tecla, (...)-”.*³²

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

ARMSTRONG, L.
 BATERIA
 CLARINET
 COLEMAN, B.
 CONCERT
 DJANGO
 DRUM
 ELLINGTON, D.
 EXECUTANT
 FORMES MUSICALS
 GILLESPIE, D.
 IMPROVISAR
 JAM SESSION
 JAZZ
 MELODIA
 PIANO VERTICAL
 SAXOFON
 TOCAR

³² *Ib.* p. 116-117

TRIO
TROMPETISTA
VARIACIONS
WARD, A.

Exercicis:

- 1.- Què és el jazz?. Com i on va sorgir?.
- 2.- Com es construeixen les composicions de jazz?.
- 3.- Quina relació hi ha entre la música de jazz i la improvisació?. I amb la variació?.
- 4.- Cerca informació d'algunes agrupacions de jazz catalanes actuals.
- 5.- Quins instruments s'utilitzen al jazz segons el text?. A quina família pertanyen?.
- 6.- Dels instruments nombrats, quins s'usen també en la música clàssica?. Ho fan de la mateixa manera?. Explica-ho.
- 7.- Què és una "*jam session*"?.
- 8.- Quines combinacions d'instruments i/o veus s'usen al jazz?.
- 9.- Al text es fa referència a un "piano vertical", hi ha pianos d'un altre tipus?. Com s'anomenen i com són?.

Orientacions didàctiques:

En aquest text hi ha, explícitament, diverses referències del que suposa la pràctica del jazz i ofereix informacions molt variades d'aquest tipus de música, com ara: la construcció pràctica de les composicions -a partir de la improvisació i de variacions d'unes melodies concretes-, els instruments utilitzats, les combinacions instrumentals i/o vocals, alguns dels intèrprets més representatius d'aquest gènere, diferents conceptes

específics, etc. Per la qual cosa ens pot resultar de gran ajuda a l'hora d'explicar aquest tipus de música.

A partir del seu comentari i estudi cal fomentar la recerca de més informació, a ser possible, actual. Es recomana l'audició de fragments de jazz resultat de la recerca dels alumnes de l'exercici 4, per fomentar la seva motivació.

També ens pot servir per realitzar un estudi comparatiu entre:

- Com s'usen uns mateixos instruments en el jazz i en la música clàssica, amb tècniques i so diferent.
- Les agrupacions del jazz i les agrupacions de música de cambra de la música clàssica.
- La construcció compositiva i el paper de la partitura en els dos estils nombrats.
- El paper de l'intèrpret en les actuacions de jazz i en els concerts de música clàssica.
- Etc.

Es recomana acompanyar aquest estudi de les audicions i/o projeccions de vídeos pertinents. Un film d'interés en aquest cas podria ser *Cruce de caminos*.

TEXT 21

“... ese Tercer Mundo estaba bien presente en un lenguaje sonoro absolutamente nuevo, sin antecedentes catalogados, que ahora se imponía en todas las capitales y provincias de un mapa cultural que, durante muchísimos siglos, se había otorgado a sí mismo funciones Rectoras de Primer Mundo. (...) la danza giratoria, en una órbita que iba de las bocas del Mississippi a las bocas del Orinoco, se había echado a andar bailando, y bailando, bailando rumbas, congas, sones, calipsos, contradanzas criollas, (...). Tras el drum de la Nueva Orléans, habían llegado, en escuadrón cerrado, las claves y maracas, bongos, timbales, güiros, cencerros, chachás, dientes de arado, econes, marímbulas, de Cuba. . Después de una útil ofensiva del hot y del swing norteamericanos la música del Caribe había desalojado brutalmente los últimos violines ...”³³

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

BALL
 BONGOS
 CALIPSO
 CANYOCA
 CLAVES
 CONGA
 CONTRADANSA
 CHACHÁS
 DANSA
 DRUM
 DIENTES DE ARADO
 ECON
 ESQUELLA
 ETNOMUSICOLOGIA
 FOLKLORE
 HOT
 LLENGUATGE MUSICAL

³³ *lb.* p.86

MARAQUES
MARÍMBULA
MÚSICA CUBANA
MÚSICA DEL CARIB
TIMBALES
VIOLÍ

Exercicis:

- 1.- Quines danses es nombren en aquest text?.
- 2.- I quins instruments musicals?. D'on vénen la majoria d'ells?.
- 3.- D'aquests instruments, quins s'usen en la música clàssica?. Ho fan de la mateixa manera?.
- 4.- Què són el *"hot"* i el *"swing"*?

Orientacions didàctiques:

Aquest text pot servir per introduir nous instruments utilitzats en la música popular cubana, bàsicament destinada al ball i a la diversió. Expressa la idea de que les noves tendències nortamericanes sorgides a partir del jazz, així com la música clàssica, han estat deixades de banda amb el desenvolupament de la música popular cubana. Es recomanable l'audició d'algun fragment de música popular cubana i, a ser possible, tocar a l'aula algun dels instruments nombrats per tal de conèixer el seu so i ús real.

TEXT 22

*“Una vez que se hubieron despejado las mesas, la reina hizo traer instrumentos musicales, puesto que todas las damas sabían bailar y también los jóvenes y algunos de ellos sabían tocar y cantar magníficamente. Dioneo tomó un laúd y Fiammetta una viola y comenzaron a tocar y danzar suavemente.”*³⁴

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

BALL
 CANT
 CANTAR
 CONTEXT HISTÒRIC
 DANSA
 EXECUTANT
 HISTÒRIA DE LA MÚSICA
 LLAÜT
 MÚSICA PROFANA
 RENAIXEMENT
 TOCAR
 VIOLA

Exercicis:

- 1.- A quina viola es refereix aquest text?.
- 2.- En què es diferencia la viola (de braç) de la viola de gamba?.
- 3.- Conèixes algun intèrpret català de viola de gamba que desenvolupe la seva activitat actualment?. Quin tipus de música interpreta?.
- 4.- Com es divertia la gent durant el Renaixement a Itàlia?.

³⁴ Giovanni Boccaccio, *Decamerón*, jornada I, Introducció.

5.- Quins instruments de corda es nombren?. Són de la mateixa família?. En què es diferencia la forma de tocar-los?.

Orientacions didàctiques:

Aquest text fa referència a la vida social italiana -concretament de Florència- del Renaixement. Amb aquest escrit i d'altres fragments del *Decamerón* de Boccaccio , del *Paradiso degli Alberti* de Giovanni da Prato, etc. sabem que la música, tant vocal com instrumental, acompanyava quasi bé totes les activitats de la vida social italiana.

Aquest text també ens pot ésser útil per introduir diferents aspectes de les primeres manifestacions del Renaixement italià: els instruments utilitzats, el paper de la música instrumental com a independent de la vocal (en aquest cas associada a la dansa), el paper social de la música y de la dansa, etc.

TEXT 23

“Únicamente conocía un instrumento que guardara parentesco con la voz humana: el violín. Desde el instante en que sentí la vibración que produce el encuentro de un arco con las cuatro cuerdas del violín, nunca ha decaído mi pasión por ese instrumento. El violín es una voz.

Un día mi padre ejecutó ante mí una partita que me emocionó en lo más hondo.

- Eso es exactamente lo que me gustaría hacer –le dije apenas dejó el arco

- ¿Quieres ser violinista?

- No sólo eso. Me gustaría hacer violines que hablen al corazón de los hombres. ¡E incluso el más hermoso violín del mundo! (...)

Al día siguiente me condujo al taller de Francesco Stradivari, cuyo padre, Antonio, conocido como Stradivarius, acababa de morir.” ³⁵

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

ARQUET

CANT

CANTAR

CORDA (instrument de)

EXECUTANT

FORMES MUSICALS

MÚSICA INSTRUMENTAL

PARTITA

SEGLE XVII

SEGLE XVIII

STRADIVARI, F. (1670 – 1743)

STRADIVARIUS, A. (1644 – 1737)

VEU

VIBRACIÓ

VIOLÍ

VIOLINISTA

³⁵ Fermine, M. *El violín negro* p. 76-77

Exercicis:

- 1.- Descriu amb les teves paraules com és un violí, quines són les seves parts i com és el seu so.
- 2.- Quins verbs són sinònims de “executar” dintre del context musical?.
- 3.- Què és una “partita” i en quina època es va desenvolupar principalment?. Conèixes alguna “partita” per violí?.
- 4.- Què és un “luthier”? .
- 5.- Nombra el luthier més important de la història de la música i explica quina era la seva feina en concret.
6. Aquest ofici, existeix actualment?. Si és així, informat d’alguna persona que el desenvolupa el més prop possible d’on tu vius.

Orientacions didàctiques:

Aquest text resulta idoni per conèixer millor un instrument -el violí- així com diferents conceptes i aspectes relacionats directament amb ell i la seva pràctica: es nombren algunes de les seves parts, es fa referència al seu so, a la seva construcció, a la seva execució, a algunes composicions específiques per ell, etc.

Al mateix temps es fa referència a dos oficis o arts relacionats amb aquest instrument i que, per tant, es poden explicar a partir d’este text: el de la seva construcció o luthier i el de la seva interpretació o violinista. Es recomana acompanyar el seu comentari de l’audició d’un fragment d’una obra per violí sol, com per exemple, d’una de les partites de J.S. Bach.

TEXT 24

*“En la época en que arranca esta historia, yo era un joven. Vivía lejos de Venecia, en una ciudad que llaman Cremona y que es ni más ni menos que la cuna de los luthiers. En esa región, donde nació el violín a comienzos del siglo XVI ...”*³⁶

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

LUTHIER
 SEGLE XVI
 SEGLE XVII
 VIOLÍ

Exercicis:

- 1.- On i quan va nèixer el violí?.
- 2.- Quin paper va jugar l'aparició del violí dintre de la història de la música clàssica i de la seva evolució?.
- 3.- Què és un luthier?.
- 4.- Quina ciutat va acollir els principal luthiers des del segle XVI? Nombran algun important.
5. Cerca informació d'aquest ofici a l'actualitat (si existeix, persones que el desenvolupen, com treballen, etc.).

³⁶ *Ib.* p. 73

Orientacions didàctiques:

Malgrat la brevetat d'aquest text, hi trobem en ell una referència explícita a l'aparició d'un nou instrument -el violí- i, per tant, ens pot resultar útil per explicar en què consisteix aquest i quin paper va jugar aquesta aparició dintre de l'evolució de la història de la música clàssica, així com l'aparició de nous instruments en general.

Al mateix temps hi apareix un ofici i/o art que, pel que fa a este instrument en concret, es va desenvolupar considerablement a Cremona (Itàlia), com és el de luthier. A partir d'ell hem de fomentar la recerca de més informació de dos temes relacionats amb aquest aspectes:

1.- si encara hi ha violins construïts per els luthiers de Cremona més importants d'aquella època -els Stradivarius- i quin és el seu valor a l'actualitat, i;

2. - si aquest ofici de luthier encara existeix i intentar localitzar-ne algun el més prop possible i veure en què consisteix la seva feina.

TEXT 25

“Los instrumentos, como los animales y las personas tienen genealogía, estirpe. La flauta es madre del flautín y el pícolo; el oboe, padre del corno inglés y pariente del fagot; padre, a su vez, del contrafagot; el clarinete es el padre del clarinete bajo, y las trompetas madres de los trombones.”³⁷

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

CLARINET
 CLARINET BAIX
 CONTRAFAGOT
 CORN ANGLÈS
 FAGOT
 FLAUTA
 FLAUTÍ
 OBOÈ
 PICCOLO
 TROMBÓ
 TROMPETA

Exercicis:

- 1.- Quina relació tenen entre ells els instruments d'una mateixa família?.
- 2.- Quins grups d'instruments es nombren en el text i quins tenen relació entre ells?. Realitza el seu “arbre genealògic”.
- 3.- Tots els instruments nombrats pertanyen a una mateixa família, quina?. Per què?.
- 4.- Realitza un esquema de tota la família d'instruments de vent fusta i de vent metall.

³⁷ Crofton I./Fraser D. *A cappella. Diccionario de citas de la música y los músicos* p.146

Orientacions didàctiques:

Aquest text és apropiat per establir la relació entre els diferents instruments d'una mateixa família i explicar en què consisteix l'afinitat que fomenta aquesta agrupació i/o classificació. Els instruments musicals s'han classificat de maneres diferents al llarg de la història de la música però, actualment, els estudiosos solen acceptar com a vàlida la classificació d'aquests realitzada per Sachs (1914) i que els divideix en: idiòfons, membranòfons, cordòfons, aeròfons i electròfons. Tots els instruments esmentats en aquest text són aeròfons i, per tant, podem aprofitar-lo per explicar aquest grup d'instruments i explicar què tenen en comú i en què es diferencien els uns dels altres. Es recomana acompanyar la explicació d'aquests instruments de l'audició de fragments que permeten mostrar el seu so.

TEXT 26

“Oyeron asimismo confusos y suaves sonidos de diversos instrumentos, como flautas, tamborinos, salterios, albogues, panderos y sonajas... los músicos eran los regocijadores de la boda, que en diversas cuadrillas por aquel agradable sitio andaban, unos bailando, y otros cantando, y otros tocando la diversidad de los referidos instrumentos.” (Don Quijote de la Mancha)³⁸

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

ALBOGUE
 BALLAR
 CANTAR
 ESCOLTAR
 FLAUTA
 INSTRUMENT
 PANDERO
 SALTERI
 SO
 SONALLES
 TAMBORINO
 TOCAR

Exercicis:

1.- Quins verbs d'aquest text tenen relació amb alguna manifestació musical?. Amb què o qui els pot practicar?.

2.- Dels instruments esmentats que ja conèixes, quins són de vent i quins de percussió?.

³⁸ Crofton I./Fraser D. A cappella. Diccionario de citas de la música y los músicos, p.150

Orientacions didàctiques:

Encara que la major part dels textos proposats per comentar són més actuals, ens ha semblat oportú no deixar de banda aquest fragment d'una obra fonamental dintre de la literatura hispànica, com és "El Quijote". Aquest fragment ens mostra com, des de fa molt temps, també els grans escriptors inclouen al·lusions a la música en les seves narracions.

D'altra banda ens expliquen quin era el paper de la música en les noces i quins instruments s'utilitzaven a l'època.

TEXT 27

“Hace ya tiempo que Rothschild ha abandonado la flauta. Estos días sólo toca el violín. De su arco brotan los mismos sonidos melancólicos que antes salían de su flauta. Ahora bien, cuando trata de reproducir lo que Yakov tocaba sentado en el umbral de la cabaña, el resultado es tan plañidero y dolorido que sus oyentes rompen a llorar ...”³⁹

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

ARQUET

FLAUTA

OÏDOR

SO

TOCAR

VIOLÍ

Exercicis:

- 1.- Quins instruments sap tocar Rothschild?.
- 2.- Aquests instruments, són de la mateixa família?. En què es diferencien?.
- 3.- Què és un arquet i en quin o quins instruments s'utilitza?. Quina és la seva funció?.
- 4.- En música, qui és l'oïdor i qui l'intèrpret?. En què es diferencien?.
- 5.- Nombra un sinònim de “oïdor” i fes una frase amb aquesta paraula.

³⁹ Txékhov, A. *El violín de Rothschild* p. 123

Orientacions didàctiques:

Aquest text ens ofereix informació de dos instruments musicals, al mateix temps que descriu una gran quantitat de sensacions que ens pot transmetre el so de la música. Es recomana acompanyar el seu comentari d'alguna audició que permeti conèixer millor el so d'aquests dos instruments esmentats -el violí i la flauta-, així com, a partir d'aquesta, descriure l'expressivitat de allò escoltat, utilitzant el màxim nombre d'adjectius possible.

TEXT 28

“Además de lo que cobraba por su trabajo de carpintería, ganaba también algún dinerillo tocando el violín. Había en el pueblo una orquesta judía que de ordinario tocaba en las bodas, dirigida por el hojalatero Shahkes, quien se quedaba con más de la mitad de los ingresos. Como Yakov tocaba muy bien el violín, especialmente canciones rusas, Shahkes le pedía de vez en cuando que tocara en su orquesta a razón de cincuenta kopeks al día, sin contar las propinas que pudieran darle los invitados. Cuando Bronce tomaba su asiento en la orquesta lo primero que le ocurría era que se le enrojecía la cara y se le cubría de sudor; (...) el violín empezaba a chirriar, el contrabajo gruñía junto a su oído derecho y la flauta gemía junto al izquierdo.”⁴⁰

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

CANÇÓ
 CONTRABAIX
 DIRIGIR
 FLAUTA
 ORQUESTRA
 TOCAR
 VIOLÍ

Exercicis:

- 1.- Quines són les dues dedicacions de Yakov?.
- 2.- Quina és la funció de Shahkes dintre de l'orquestra?.
- 3.- Quins instruments formen part d'aquesta orquestra?.
- 4.- A quina família pertanyen els instruments esmentats?.

⁴⁰ *Ib.* p. 112

5.- En quines ocasions toca aquesta orquestra?.

Orientacions didàctiques:

En aquest cas es fa referència a un tipus diferent d'agrupació també anomenada "orquestra" que no és del mateix tipus que el que es considera una orquestra dintre del context de la música clàssica. Popularment, i també en els nostres temps, s'anomena "orquestra" a diferents tipus d'agrupacions destinades a la diversió i al ball i que solen incloure també cantants. Aquest text ens pot ajudar a establir les diferències entre tot el que s'inclou sota el nom de "orquestra".

D'altra banda, ens pot servir per estudiar més a fons els instruments musicals esmentats, al temps que es descobreixen els diferents tipus d'intèrprets i nivells d'assoliment d'aquests. Es recomana acompanyar el seu comentari d'alguna audició que permeti conèixer millor el so d'aquests instruments.

TEXT 29

“Como bien saben ustedes, Beethoven estaba sordo. Tenía piedras en el riñón, una afección en extremo dolorosa. Padeció hepatitis, así como múltiples infecciones gastrointestinales. Resulta extraordinario pensar que alguien que tuvo tantas enfermedades y sufrió tanto a lo largo de su vida fuera capaz de componer una música sobrenatural, una música que posee la capacidad de elevar el espíritu de quien la escucha a una dimensión por completo diferente de aquella en la que transcurren nuestras vidas.”⁴¹

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

BEETHOVEN, L. v. (1770 – 1827)

COMPONDRE

ESCOLTAR

OÏDOR

Exercicis:

- 1.- Qui és Beethoven i de quin/s estil/s musical/s són les seves obres?.
- 2.- Cerca alguna informació de la vida i principals obres d'aquest compositor.
- 3.- Segons el text, com era la seva salut?.
- 4.- Malgrat aquesta salut, què aconsegueix amb les seves obres?.

Orientacions didàctiques:

Aquest text ens permet conèixer una mica millor l'estat da salut de L.v. Beethoven i, per tant, en quines condicions va compondre les seves obres durant la seva maduresa. A partir del text es pot motivar a l'alumnat per cercar més informació d'aquest compositor.

⁴¹ Rusell, M. *El cabello de Beethoven*, p. 20

Es recomana acompanyar aquest comentari de l'audició d'algunes de les seves obres com, per exemple, d'un fragment de la sonata "patètica". També es pot seleccionar algun fragment del film, basat en la vida de Beethoven i el seu amor impossible, "Amor immortal".

TEXT 30

“Desde (...) 1802 hasta su feliz y esperado encuentro con el insigne poeta y dramaturgo alemán Johann Wolfgang von Goethe una década después, Beethoven habrá compuesto una cantidad asombrosa de obras musicales (...): cinco sinfonías, incluida la energética y luminosa Cuarta, la dramática, magnética y aciaga Quinta, a las que había que añadir la Sexta, la “Pastoral”, espléndido resumen del amor que profesó a la naturaleza durante toda su vida, siete sonatas para piano, dos sonatas para violín, cinco tríos para piano, cinco cuartetos de cuerda, cinco conciertos, un oratorio, una misa y muchas otras piezas, entre las que figuran la obertura y la música incidental para orquesta que escribió en 1810 para “Egmont”, obra inspirada en la tragedia homónima de Goethe.”⁴²

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

BEETHOVEN, L. v. (1770 – 1727)

COMPONDRE

COMPOSICIÓ

CONCERT

CORDA (quartet de)

FORMES MUSICALS

MISSA

MÚSICA INCIDENTAL

MÚSICA INSTRUMENTAL

MÚSICA RELIGIOSA

MÚSICA VOCAL

OBERTURA

ORATORI

ORQUESTRA

PIANO

QUARTET

SIMFONIA

SONATA

⁴² *Ib.* p. 144

TRIO
VIOLÍ

Exercicis:

- 1.- Què saps de L.v. Beethoven?.
- 2.- Cerca alguna informació de la vida i principals obres d'aquest compositor.
- 3.- Segons el text, quines formes musicals va cultivar?.
- 4.- Els tríos i els quartets, a quin tipus de música pertanyen?. Per què?.
- 5.- Quines de les formes nombrades són vocals i quines instrumentals?.
- 6.- D'aquestes, quines són de música religiosa?.
- 7.- Quins instruments apareixen en el text?. Quin paper van tenir durant el romanticisme?.
- 8.- Quantes simfonies va escriure Beethoven en total?. Quina d'elles fa referència a la natura?.
- 9.- Què és la música incidental?. Posa algun exemple.
- 10.- Què significa que l'obra "Egmont" de Beethoven es va inspirar en la tragèdia homònima de Goethe?. Quina és la història d'aquesta tragèdia?.

Orientacions didàctiques:

Aquest text ens aporta una gran quantitat d'informació musical molt diversa i que, per tant, es pot utilitzar per aprofundir en el coneixement dels següents punts:

- Les obres compostes per Beethoven fins que coneix Goethe cap al 1810.

- Les simfonies quarta, quinta i sexta de Beethoven i, per extensió, la resta.
- Els diferents gèneres que va cultivar aquest compositor: música de cambra, simfonies, sonates per diferents instruments, música vocal religiosa, etc.
- El concepte de “música incidental”.
- La relació entre Beethoven i Goete i, per extensió, entre els músics i els escriptors i poetes del romanticisme i també d’altres èpoques al llarg de la història.

Es recomana escoltar fragments diferents de les obres esmentades en el text, així com estudiar i comentar la part literària de “Egmont”.

TEXT 31

“Entre los numerosos músicos para quien París se había convertido en el epicentro de la innovación romántica destacaban el compositor y pianista polaco Frédéric Chopin, el húngaro Franz Liszt, el italiano Vincenzo Bellini, así como el propio Berlioz. Otros músicos de más edad y mucho menos dispuestos a dejarse deslumbrar por aquel nuevo movimiento musical, como los compositores italianos Luigi Cherubini y Gioacchino Rossini y el “faux” alemán Giacomo Meyerbeer, también se sentían a gusto en París.”⁴³

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

BELLINI, V. (1801 – 1835)
 BERLIOZ, H. (1803 – 1869)
 CHERUBINI, L. (1760 – 1842)
 CHOPIN, F. (1810 – 1849)
 COMPOSITOR
 LISZT, F. (1811 – 1886)
 MEYERBEER, G. (1791 – 1864)
 PIANISTA
 ROMANTICISME
 ROSSINI, G. (1792 – 1856)

Exercicis:

- 1.- Quines diferents activitats pot realitzar un “músic”?
- 2.- A quin estil musical pertanyen els compositors nombrats en el text?. Qui són?.
- 3.- Quin va ser el lloc principal del desenvolupament del romanticisme musical?.
- 4.- Realitza una petita recerca d’alguns dels compositors esmentats.

⁴³ *Ib.* p. 47

Orientacions didàctiques:

A partir del text es pot exposar la diversitat d'activitats musicals que, al llarg de la història, ha realitzat el que genèricament s'anomena "música" i que abarca tasques tan diverses com la composició, la interpretació, la direcció, etc.

D'altra banda s'introdueixen diferents dades del que va ser el moviment musical romàntic que es va desenvolupar principalment a París, així com dels músics que, al llarg del segle XIX van seguir aquest estil. Es recomana explicar aquest moviment artístic i musical romàntic i relacionar-lo amb la literatura de l'època⁴⁴ -cal recordar que el romanticisme, realment, neix amb la literatura-, així com acompanyar l'explicació de textos romàntics i d'audicions de fragments representatius d'aquest moviment, preferiblement, dels compositors nomenats.

⁴⁴ Per treballar aquest punt es recomana consultar l'apartat "El segle XIX" del present treball, p. 38 – 42.

TEXT 32

“Marin Marais portava la viola a l’espatlla. El senyor de Sainte Colombe el va fer entrar a la cabana damunt la morera i el va acceptar com a alumne tot dient: -Coneixeu la posició del cos. No manca sentiment en la vostra manera de tocar. El vostre arquet és lleuger i saltironeja. La vostra mà esquerra salta com un esquirol i s’esmuny com un ratolí per damunt de les cordes. Els vostres ornaments són enginyosos i de vegades encantadors. Però de música, no n’he sentit.”⁴⁵

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

ARQUET
 BARROC
 CORDES
 TOCAR (interpretar)
 MARAIS, M. (1656 – 1728)
 ORNAMENTS
 SAINTE-COLOMBE (1691 – 1701)
 SENTIR
 TOCAR
 VIOLA (de gamba)

Exercicis:

- 1.- Aquest text es refereix a la viola de gamba, en què es diferencia aquesta de la posterior viola (de braç)?
- 2.- Conèixes algun intèrpret català de viola de gamba que desenvolupe la seva activitat actualment?. Quin tipus de música interpreta?.
- 3.- Quines paraules del text fan referència a alguna part o complement d’aquest instrument?. Explica-ho.

⁴⁵ Quignard, P. *Tots els matins del món*, p. 45 – 46

4.- Segons Marin Marais, l'aspirant a ser el seu alumne ha tocat moltes notes però no ha fet música, què vol dir amb això?.

5.- Què són els ornaments?. Quina relació tenen amb la música barroca i, sobretot, amb la música barroca francesa?.

6.- Escriu una melodia popular de les que has treballat a classe i realitza la seva interpretació amb algunes ornamentacions. Quins canvis presenta respecte a la melodia original -de dificultat, expressivitat, etc.-?

7.- Què significa "tocar" dintre del context musical?. Escriu alguna altra paraula que signifiqui el mateix i fes una frase amb ella.

Orientacions didàctiques:

A partir d'aquest text es pot treballar el concepte de "ornamentació" com una de les característiques del barroc musical realitzant, després, una comparació amb la resta de les arts de la mateixa època per veure que aquesta no serà una característica exclusiva de la música. Per tal de comprendre realment aquest concepte, cal fer algun exercici pràctic, bé escrit o bé directament amb l'interpretació, a partir d'alguna melodia no massa complicada. Amb aquesta pràctica, els mateixos alumnes podran comprobar com, la dificultat de l'execució, ha augmentat.

El comentari i anàlisi d'aquest text pot fomentar la lectura del llibre *Tots els matins del món* de Quignard que ofereix la possibilitat de conèixer diferents aspectes i músics - Lully, Monteverdi, Sainte Colombe, Marin Marais- de la música francesa del segle XVII, concretament al voltant de Versalles i en el temps de Lluís XIII i la cort de Lluís XIV i que, a més a més descriu com és i com ha de ser la interpretació en la viola de gamba i, fins i tot, com s'introdueixen millores tècniques en la construcció d'aquest instrument. També es pot acompanyar de la projecció homònima de Alain Corneau, per a la qual va realitzar els arranjaments musicals i la major part de les interpretacions el català, de prestigi internacional i especialitzat en música antiga, Jordi Savall. També està editat el CD de la banda sonora original del film.

Per últim, el text també descriu elements, parts i conceptes relacionat amb un dels instruments més importants del barroc francès, es tracta de la viola de gamba. Cal introduir el coneixement d'aquest instrument així com la seva vigència en l'actualitat amb els músics que es dediquen a tocar aquesta música amb instruments originals, com és el cas del famós músic català Jordi Savall.

TEXT 33

“Va alçar-se, deixà estar la labor i s’encaminà al piano. Es va asseure al seient giratori on hi havia unes quantes partitures relligades, rectificà les espelmes i fullejà el quadern de solfa. (...).

Va tocar el Nocturn [de Chopin] en mi bemoll major, opus 9, número 2. Si realment havia perdut pràctica i oblidat alguna cosa, la seva interpretació d’abans devia haver estat d’una qualitat artística perfecta. El piano no deixava de ser mediocre, però ja des de les primeres pulsacions, ella va saber tractar-lo amb una perícia segura. Manifestava una nerviosa sensibilitat per la gradació dels timbres sonors i sabia recrear-se en la mobilitat rítmica fins a un nivell que vorejava el fantàstic. La pulsació era alhora enérgica i suau. Sota els seus dits, la melodia exhauria tota la seva dolcesa, i, amb una gràcia vacil.lant, els ornaments s’adaptaven al joc de les seves articulacions.”⁴⁶

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

ARTICULACIÓ
 CHOPIN, F.
 FORMES MUSICALS
 INTERPRETAR/TOCAR
 MELODIA
 NOCTURN
 ORNAMENT
 PARTITURES
 PIANO
 PULSACIÓ
 RITME
 ROMANTICISME
 SOLFA
 TIMBRE
 TONALITAT

⁴⁶ Mann, Th. *Tristany*, p. 61 - 62

Exercicis:

1.- Segons el text, quina obra s'interpreta i amb quin instrument?.

2.- Dintre del context musical i d'aquest text, què signifiquen els següents conceptes?.
Fes una frase amb cadascun d'ells.

- a) pulsació
- b) articulació
- c) timbre
- d) ornament
- e) melodia

3.- De les paraules de l'exercici anterior, algunes s'utilitzen en algun altre context?.
Quina/es i en quin/s context?. Explica el seu significat en aquest cas.

4.- Descriu amb les teves paraules la interpretació que apareix al text.

5.- Quina referència hi ha a la tonalitat?. Què significa?.

6.- Què és un quadern de solfa?. Per a què serveix?.

7.- Què és la "solfa"?. Per a què serveix?.

8.- Pot existir la música sense la "solfa"?. Si és així, de quina manera?.

Orientacions didàctiques:

Aquest text descriu, d'una manera prodigiosa, la interpretació d'un nocturn de Chopin al piano, utilitzant una gran quantitat de conceptes específics d'aquest instrument. Pot resultar útil, entre altres coses, per ensenyar a l'alumnat a realitzar aquesta mena de descripcions a partir d'audicions de fragments d'èpoques i estils diferents començant, per exemple, pel nocturn esmentat.

TEXT 34

“Va girar fulls i va tocar el final de la partitura, va tocar la mort d’amor d’Isolda.

(...) Sota els seus dits afanyosos, es consumava l’insòlit crescendo, fendit per aquell pianissimo sobtat, gairebé atroç, que és com un escapar-se el terra sota els peus i com un submergir-se en una sublim avidesa.”⁴⁷

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

CRESCENDO
 DRAMA MUSICAL
 PARTITURA
PIANISSIMO
 PIANO
 TOCAR (interpretar)

Exercicis:

- 1.- Quina relació tenen entre elles les paraules “*crescendo*” i “*pianissimo*”?
- 2.- Explica tot el que saps referent a la dinàmica en la música i com s’indica.
- 3.- Creus que el valor expressiu de la música seria el mateix sense dinàmiques?. Per què?.
- 4.- Fes una petita recerca per tal de descobrir quina relació ha tingut, al llarg del temps, el personatge de “Isolda” amb la literatura i amb la música.
- 5.- Conèixes alguna composició musical amb referències a aquesta història de “Isolda”? Quina o quines?. De quin/s compositor/s?.

⁴⁷ *Ib.* p. 67

Orientacions didàctiques:

Després de comentar aquest text podem demostrar a l'alumnat que moltes de les històries que s'han utilitzat, un i un altre cop, dintre de la literatura han estat també presents dintre de la música -sobre tot aquelles procedents de la mitologia- i han servit de font d'inspiració a diferents compositor per realitzar les seves obres: dintre de les òperes, de la música incidental, de les simfonies, etc. D'aquesta manera es constata, una vegada més, la intensa relació entre la música i la literatura al llarg de l'evolució de totes dues.

D'altra banda, s'introdueixen dos conceptes referents a la dinàmica que ens poden servir per explicar-los tots i utilitzar-los en la pràctica realitzant diferents versions, pel que fa a la dinàmica, d'un mateix fragment musical senzill ja treballat a l'aula. Fins i tot poden ser els mateixos alumnes els que elaboren la seva pròpia versió per grups i després la interpreten, de manera que al final ells mateixos decidiran quina versió de totes les escoltades creuen que és la més apropiada i per què.

Per últim es factible pensar que la partitura esmentada al text de "la mort d'amor d'Isolda" pertany al drama wagnerià de *Tristan und Isolde* encara que, evidentment, en aquest cas es tracta d'una versió per piano. Aquesta referència explícita ens pot resultar d'una gran utilitat per tal d'explicar l'evolució de l'òpera romàntica fins que Wagner planteja la seva proposta de drama musical com "l'obra d'art total". *Tristan und Isolde* és un bon exemple per explicar aquest nou gènere: en aquesta obra Wagner realitza una interpretació personal de la novel·la medieval -Gottfried von Strassburg, ca. 1200- i aconsegueix una apoteosi de l'èxtasi de l'amor amb el seu concepte de melodia infinita i de *leitmotiv*. Es recomana, a més de l'audició de certs fragments d'aquesta obra, l'estudi de la seva vessant literària.

TEXT 35

“El primer cop que el Gabriel va anar a assajar a casa de Federico Llorente, encara no en sabia res. Estaven passant l'ària de <<Cielo e mar>> de “La Gioconda” de Ponchielli i de cop el cantant es va aturar i va començar una sèrie d'explicacions complicades sobre la incomoditat de cert passatge: <<Tinc la sensació que aquí te'm tires a sobre i això m'ofega, hauries de seguir-me tu, una mica més lliure tot plegat>>. El Gabriel va assentir amb el cap;”⁴⁸

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

ÀRIA
 ASSAJAR
 CANTANT
 INTERPRETAR
 ÒPERA
 PASSATGE
 PONCHIELLI, A. (1834 – 1886)

Exercicis:

1.- Quin gènere musical estan assajant Gabriel i Federico?. Com ho saps?.

2.- Aquest gènere:

- a) És vocal o instrumental?.
- b) És religiós o profà?.
- c) Normalment, s'interpreta amb aquesta formació?. Explica-ho.

3.- Què és un ària?.

4.- Què és un assaig?. Si tú n'has fet algun cop, com s'organitza o com s'ha d'organitzar?.

⁴⁸ Nel.lo, D. *Nou dits*, p. 53

5.- Quin tipus d'agrupació formen aquests dos intèrprets?.

6.- Què és en música “un passatge”? Fes una frase que represente adequadament el significat d'aquesta paraula en el context musical.

Orientacions didàctiques:

Aquest text reflexa la realitat de la pràctica musical, la professió de l'intèrpret que realitza els assajos pertinents abans dels concerts. En aquest cas es tracta d'un tenor que, acompanyat d'un pianista, interpreta fragments d'òperes amb aquesta formació de cambra. Una de les qüestions fonamentals per tal de realitzar interpretacions en públic o concerts és la preparació anterior del repertori escollit. En el cas de que aquesta interpretació es realitzi de manera individual, els conceptes utilitzats per a la preparació anterior són, normalment, “estudiar”, “tocar”, “cantar”, etc. però en el cas de que el concert es realitzi per més d'una persona, els músics queden abans i varies vegades per tal de “assajar”. A partir d'aquest text podem ensenyar a l'alumnat com es pot realitzar un assaig per tal d'aconseguir el màxim de rendiment possible abans d'un concert.

També ens pot servir per introduir les diferents possibilitats d'interpretació d'una òpera i la manera més moderna de realitzar “versions” de seleccions d'aquestes i sense escenificació. Es recomana acompanyar aquest comentari de l'audició d'alguna ària d'òpera en versió de veu i piano i comparar-la amb la visualització en vídeo de la mateixa ària però amb la versió original i amb representació escènica.

TEXT 36

“L’assaig havia anat bé; el Gabriel se sentia còmode amb el piano de la sala de concerts (un Steinway ben afinat) i, quan Federico de Llorente va proposar que dinessin plegats, ell se’n va alegrar: no tenia ganes de vagar per Melbourne com una ànima en pena. El tenor estava de bon humor, gairebé exultant, per l’èxit obtingut dos dies abans en el concert que havia fet a l’Òpera House de Sydney acompanyat per l’orquestra d’aquella ciutat. (..)

Durant una estona van parlar d’alguns detalls concrets de l’assaig. El Gabriel va aprofitar aquell moment per recordar a l’altre com havien quedat sobre un cert passatge de l’ària <<Ah, fuyez>> de Massenet. <<Potser no caldria tant de rubato, no et sembla?>>, va dir-li. Federico de Llorente va fer que sí, no podia parlar perquè tenia la boca plena. I després va dir: <<Ja saps què em passa, m’emociono i no me’n puc estar. Són els sentiments que canten>>.”⁴⁹

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

AFINAT (estar)
 ÀRIA
 ASSAIG
 CANTAR
 CONCERT
 MASSENET, J. (1842 – 1912)
 ÒPERA
 ORQUESTRA
 PASSATGE
 PIANO
 RUBATO
 SALA DE CONCERTS / D’ÒPERA
 STEINWAY
 TENOR

⁴⁹ *lb.* p. 66 - 67

Exercicis:

1.- Quin gènere musical han assajat Gabriel i Federico?. Com ho saps?.

2.- Aquest gènere:

- a) És vocal o instrumental?.
- b) És religiós o profà?.
- c) Normalment, s'interpreta amb aquesta formació?. Explica-ho.

3.- Què és un ària?.

4.- Què és un assaig?. Si tú n'has fet algun cop, com s'organitza o s'ha d'organitzar?.

5.- Què és un "passatge" en el context musical?. Fes una frase que represente adequadament el significat d'aquesta paraula en el context musical.

6.- Quin tipus d'agrupació formen aquests dos intèrprets?. Amb quins instruments i/o veus?.

7.- El concert que ha realitzat anteriorment Federico a Sidney, ha estat amb la mateixa agrupació?. Si no és així, amb quina?.

8.- On s'ha realitzat aquest concert?.

9.- Cerca els noms i llocs d'altres sales d'òpera i d'auditoris importants.

10.- Què vol dir que un instrument o conjunt d'intèrprets està afinat?. I desafinat?.

Orientacions didàctiques:

Aquest text, de la mateixa manera que l'anterior, reflexa la realitat de la pràctica musical, la professió del músic intèrpret que realitza concerts. En aquest cas es tracta d'un tenor que, acompanyat bé d'un pianista bé d'una orquestra, interpreta fragments

d'òperes, sense escenificar. Una de les qüestions fonamentals per tal de realitzar interpretacions en públic o concerts és la preparació anterior del repertori escollit. En el cas de que aquesta interpretació es realitzi de manera individual, els conceptes utilitzats per a la preparació anterior són, normalment, “estudiar”, “tocar”, “cantar”, etc. però en el cas de que el concert es realitzi per més d'una persona, els músics queden abans i varies vegades per tal de “assajar”. A partir d'aquest text podem ensenyar a l'alumnat com es pot realitzar un assaig per tal d'aconseguir el màxim de rendiment abans d'un concert.

També ens pot servir el text per intrtduir les diferents possibilitats d'interpretació d'una òpera i la manera més moderna de realitzar “versions” de sel.leccions d'aquestes i sense representació escència, bé amb l'acompanyament d'un piano o bé d'una orquestra.

D'altra banda, s'introdueix la “sala d'òpera” i podem incitar l'alumnat a cercar altres sales importants bé d'òpera o bé de concerts (auditoris, palaus, etc.). Es pot informar a l'alumnat de la funció i ús d'aquestes sales a partir d'una en concret com, per exemple, el Liceu de Barcelona; seria molt recomanable acompanyar aquest coneixement amb una visita “in situ” a algun d'aquests espais destinats a l'interpretació en directe d'òperes o de música simfònica i de cambra, així com l'assistència a un concert apropiat per al nivell de l'alumnat.

TEXT 37

“No m’agraden les músiques de la tele, estan ben pensades, però solen ser massa cibernètiques, massa de laboratori, samplers, sintetitzadors i caixes de ritme. Hòstia! Abans al·lucinava amb la música de la tele, aquella sintonia de “El hombre y la tierra”, o potser era “Planeta azul”, tant és, aquella caràtula en què per poc una anaconda no li menja el careto al Rodríguez de la Fuente, amic de llops, aquella música era molt guapa ... O la del “Perry Mason”, o la de la “Familia Adams”, (...)”⁵⁰

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

CAIXA DE RITME
MÚSICA DE LA TELEVISIÓ
SAMPLER
SINTETITZADOR
SINTONIA

Exercicis:

- 1.- Quina relació hi ha entre la música i la televisió?.
- 2.- Creus que seria el mateix si la música no formara part de la televisió?. Per què?
- 3.- Què és una sintonia?. Nombran alguna que t’agrada especialment.
- 4.- Què opina el protagonista del text de les actuals músiques televisives?. I de les d’abans?.
- 5.- Cerca 5 melodies televisives de publicitat que s’han fet famoses gràcies a aquesta i que abans a penes es coneixien.
- 6.- De quina família són els instruments nombrats?. En conèixes més d’aquest tipus?.

⁵⁰ Llord, *Tardor*, p. 61

Orientacions didàctiques:

A partir d'aquest text es pot realitzar un estudi i anàlisi del paper de la música en la televisió en totes les seves vessants: anuncis publicitaris, cinema, programes d'entreteniment diversos, sèries, documentals, etc.

Moltes composicions clàssiques o cançons més modernes han arribat a tots els públics per el seu ús en aquest mitjà de comunicació i els alumnes poden fer alguna recerca de quines han estat aquestes.

També es pot realitzar un petit estudi del paper de la música en el cinema i de les bandes sonores de les pel·lícules al llarg de la història.

Per últim, hi ha certes melodies que ja han quedat associades a certs programes, sèries, fets o aconteciments històrics, etc. es tracta de les sintonies. Cal explicar per què s'anomenen així i quin paper hi juguen.

TEXT 38

“- I el punk, i el punk, i el punk, no t'oblidis del gloriós punk, els Pistols, els Clash, Siouxsie amd the Banshees, els Ramones ... Ah! Els Toy Dolls ...

- Sí, el punk, però també la música més underground, més Velvet, més sinistra, Joy División, més alternativa i inclassificable, més canyera en les lletres i, molts cops, per la posada en escena. És clar que, de posada en escena és difícil superar els macroconcerts heavys, precisament, més parafernalia que en els concerts de hard... bé, potser els de simfònic, però l'espectacle quedava limitat a l'escenari; en canvi, en els concerts heavys veus espectacle entre el públic també.”⁵¹

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

CONCERT
ESPECTACLE
HEAVY
MACROCONCERT
MÚSICA ALTERNATIVA
PÚBLIC
PUNK

Exercicis:

- 1.- Què és el punk?. Nombra grups d'aquest estil.
- 2.- En què consisteix la música heavy?. Nombra grups d'aquest estil.
- 3.- Aquests dos tipus de música, comporten alguna estètica (forma de vestir, aspecte físic, etc.)?. Quina?.
- 4.- Quin paper juga l'espectador en els concerts heavy?. És el mateix que en la música clàssica?.

⁵¹ *Ib.* p. 80 - 81

5.- Nombra alguns estils musicals del que es considera “música popular” o “moderna” propis de les últimes dècades del segle XX?. Quin t’agrada més?.

Orientacions didàctiques:

En aquest text es nombren diferents tipus de música alternativa de les últimes dècades del segle XX, al voltant de les quals podem treballar el següent:

- Quina és aquesta música anomenada “underground” o “alternativa” dintre de l’àmbit del que s’anomena “música popular” o “moderna”.
- En què consisteix la música punk, quin són els grups més representatius d’aquest estil, com i on va sorgir, com s’ha desenvolupat i quina estètica comporta.
- En què consisteix la música heavy, quin són els grups més representatius d’aquest estil, com i on va sorgir, com s’ha desenvolupat i quina estètica comporta.
- Com són les actuacions en directe i els espectacles que ofereixen aquests tipus de música.
- Quins són els instruments i recursos de so que utilitzen aquests estils.

D'altra banda, cal realitzar un estudi del paper de l'espectador que assisteix als concerts d'aquests estils moderns i comparar-lo amb aquell que assisteix a concerts de música clàssica.

Es recomana escoltar cançons pròpies d'aquestes músiques per tal d'establir les seves característiques, així com, a ser possible, la visualització en vídeo d'algun concert en directe per treballar, d'una banda la part musical i, d'altra, el fet social del comportament del públic.

TEXT 39

*“ - No es que no me guste, pero yo prefiero otro tipo de música. Mozart, por ejemplo. Y Beethoven. Y la zarzuela. “El baile de Luis Alonso” es sublime. Albéniz. Me estoy haciendo una radio de galena para poder oír música. En casa todavía no tenemos electricidad. ¿Le gusta a usted la zarzuela? A veces me meto en la claqué del Victoria y en una tarde y una noche me veo seis o siete zarzuelas. No hace mucho estuvo Emilio Vendrell con “Doña Francisquita”. Vuelven a dejarle cantar (...)”*⁵²

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

ALBÉNIZ, I. (1869 – 1909)

BEETHOVEN, L. v. (1770 – 1827)

CANTAR

MOZART, W. A. (1756 – 1791)

VENDRELL, E.

ZARZUELA

Exercicis:

- 1.- En aquest text es nombra un gènere musical característic i propi de l'estat espanyol, quin?
- 2.- Quines són les característiques d'aquest gènere?
- 3.- Com i quan va nèixer?. Quina va èsser l'època del seu màxim esplendor?.
- 4.- En què es diferencia de l'òpera?.
- 5.- Quin tipus de música li agrada al proptagonista d'aquest text?. Els teus gustos, coincidèixen amb els seus?.

⁵² Vázquez Montalbán, M. *El pianista*, p. 120 - 121

6.- Quins compositors es nombren?. Cerca les seves nacionalitats i estils musicals.

7.- Qui va escriure “Doña Francisquita”?. Cerca un CD d’aquesta sarsuela i nombra els seus principals intèrprets.

Orientacions didàctiques:

A més de nombrar diferents compositors importants, aquest text es centra en un gènere particular i propi de l’estat espanyol com ho és el de la sarsuela. A partir d’ell podem veure quines són les peculiaritats d’aquest, les seves semblances i diferències amb l’òpera, el seu origen i evolució, els seus intèrprets, la seva estructura, etc.

També es pot informar l’alumnat dels principals llocs i, de vegades, específics, on es representa o s’ha representat i/o interpretat aquest gènere, els seus compositors i escriptors més representatius, els intèrprets de més renom, etc.

Es recomana acompanyar aquest comentari de la projecció en vídeo d’algun fragment de la sarsuela “Doña Francisquita” de A. Vives, així com l’audició del “Baile de Luis Alonso” de G. Jiménez.

TEXT 40

“Pero un piano es una cosa delicada. Toque, toque, pero con cuidado porque lo afinaron hace poco y cada vez que viene el afinador se lleva una renta.

Rosell se miró la punta de los dedos de ambas manos, se sentó en el taburete, levantó la tapadera y recorrió una y otra vez con los ojos la vastedad blanquinegra de las teclas, como si con los ojos les sacara una música que solamente él oía. (...) Con energía hizo una doble escala musical, creciente y decreciente, y a partir de la última nota respetó una décima de segundo de silencio y cerró los ojos para convocar el alegre melancólico de “El Polo” de Albéniz. (...) Fue la pieza que Rosell tocó ante distintos tribunals, sabía que era su baza fuerte, tenía que rozar las notas porque la pieza estaba llena de disonancias, para luego penetrar en un bordado de tresillos rápidos en ocho compases que conducían a la conclusión en un vibrante fortísimo que levantó los ánimos de los reunidos hasta la falta de respiración, el silencio y el alzamiento general con el aplauso frenético.”⁵³

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

AFINADOR
 ALBÉNIZ, I. (1869 – 1909)
 ALEGRO
 APLAUDIMENT
 COMPÀS
 CONCLUSIÓ
 CREIXENT
 DECREIXENT
 DISSONÀNCIA
 ESCALA MUSICAL
 FORTÍSSIMO
 NOTA
 PEÇA

⁵³ *Ib.* p. 171 - 172

PIANO
 SILENCI
 TECLES
 TRESET
 TOCAR

Exercicis:

1.- Què és una escala musical?. Posa un exemple d'una escala creixent i d'una decreixent.

2.- Explica el significat de:

- a) allegro
- b) compàs
- c) dissonància
- d) treset

3.- Hi ha apareix al text alguna paraula o paraules referents a la dinàmica?. Què significa/quen. Nombra altres conceptes relacionades amb la dinàmica musical i explica el seu significat.

4.- Què és una "tecla"? Nombra diversos instruments que utilitzen aquest recurs per produir el so i explica les seves diferències.

5.- Què signifiquen els següents conceptes en aquest text i quina relació tenen entre ells?

- a) música
- b) silenci

Pot existir l'un sense l'altre?.

6.- Quines paraules creus que són contraries a "silenci"?

7.- Realment hi ha diferents conceptes que signifiquen el contrari que "silenci" però, curiosament, aquestes no signifiquen exactament el mateix, podries explicar-ho i posar exemples?.

8.- En aquest text es nombren dos professions relacionades amb la música, quines?. En què consisteix cadascuna d'elles?.

9.- A més de les anteriors, quines professions diferents pot realitzar el que genèricament s'anomena "músic"?. Explica-les.

Orientacions didàctiques:

Aquest text ofereix una gran riquesa pel que fa a la gran diversitat de conceptes musicals que abarca, segurament perquè es tracta de la descripció d'una execució al piano.

D'una banda ens ofereix els conceptes de "escala ascendent" i de "escala descendent" que, a més, és doble, és a dir, de dues octaves. Per tal de comprobar l'assoliment d'aquests, cal treballar el seu aprenentatge amb la pràctica, bé tocant, bé per escrit en un pentagrama.

D'altra banda es nombren dues professions relacionades amb el món de la música, com són la de l'intendent i la de l'afinador. Els/les alumnes han de conèixer l'ampli ventall de possibilitats professionals que obri el camp de la música, com són la interpretació, la composició, la direcció, etc. però també altres professions que no requereixen tanta dedicació, pel que fa a les hores constants d'estudi diàries -d'un instrumentista o d'un cantant-, com el afinar pianos, dedicar-se a l'edició musical, a programes de ràdio, a la composició o arranjaments musicals dels mitjans de comunicació, la investigació, la crítica, etc. D'aquesta manera, l'alumnat valorarà molt més la importància d'adquirir uns coneixements musicals que, en el futur, li poden obrir molts camins professionals.

Els text també ens permet comentar que la música no està formada sols de "notes" sinó que tan important com aquestes són els silencis. De vegades, en una interpretació, un silenci -com és el cas del text comentat- pot tenir tanta força emotiva o més que un so. Podem comprobar-ho amb l'alumnat, bé amb audicions o bé amb la seva pròpia pràctica interpretativa.

La referència a “El Polo” de Albèniz pot servir per escoltar aquesta obra amb una audició i realitzar el seu anàlisi, així com per conèixer una mica millor aquest compositor i les característiques del seu estil.

El fet de nombrar un “alegro” ens pot facilitar l’explicació dels conceptes referents a les diferents velocitats i caràcters en que es pot abordar una peça o fragment musical, així com el fet de nombrar un “fortísimo” ens facilita el mateix pel que fa a la dinàmica. Aquestes dues qüestions s’assoliran amb la pràctica interpretativa de fragments fàcils ja treballats a l’aula anteriorment. Podem fer el mateix amb la resta dels conceptes esmentats, com és el cas de “dissonància” i “treset”.

Per últim, cal comentar quina és la funció o el sentit de l’aplaudiment en el camp de la música clàssica.

TEXT 41

“ - De hecho, frente a una espléndida obra musical como la de Falla, los más jóvenes la apreciábamos más por lo que tenía de sensibilidad exótica, de reflejo de esa sensibilidad romántica y llena de contrastes que atribuimos a España, que como obra musical en el sentido estricto, técnico, cultural de la cuestión. Y esa valoración de lo exótico nos hacía ser más tolerantes con un impresionista extranjero, como en el fondo es Falla, que con los papás del impresionismo francés. (...) en el París del comienzo de los años veinte, ni siquiera había un gran público para la música. Había cuatro grandes asociaciones sinfónicas: La Sociedad de Conciertos del Conservatorio, que daba conciertos todos los domingos a las tres de la tarde en la sala pequeña del antiguo conservatorio, una orquesta de tradición gloriosa, pero con un repertorio terriblemente conservador. Luego estaban la Sala Gaveau, por cierto, donde se presentó el otro día, “Jeune France”, según hemos hablado, dirigida por Chevillard, un loco por Wagner, Schumann y Liszt; los conciertos Colonne, en el Théâtre du Chatelet, y finalmente el Teatro de la Ópera, todos los sábados y domingos a primera hora de la tarde, conciertos organizados por la Asociación Padeloup, dirigida por René Baton. (...) Pues bien, unas y otras salas no estaban llenas. La Ópera sí, cuando se da ópera, porque es un gran acto social y todo el mundo sabe que la Ópera de París es la que más tono mundano tiene, pero la música de concierto, nada o poco. Yo recuerdo las salas medio vacías. No quiero colgarme medallas, pero la acción que emprendimos <<los Seis>>, que nunca fuimos seis realmente, y especialmente la gran estatura cultural de Satie y los precoces éxitos de Honegger, ayudaron mucho a crear un nuevo clima (...).”⁵⁴

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

CHEVILLARD
 CONCERT
 CONSERVATORI
 DIRECTOR

⁵⁴ *Ib.* p. 187 - 188

FALLA, M. (1876 – 1946)
 HONEGGER, A. (1892 – 1955)
 IMPRESSIONISME
 LISZT, F. (1811 – 1886)
 MÚSICA INSTRUMENTAL
 MÚSICA VOCAL
 NACIONALISME
 OBRA MUSICAL (composició)
 ÒPERA
 ORQUESTRA
 PÚBLIC
 ROMANTICISME
 SATIE, E. (1866 – 1925)
 SCHUMANN, R. (1810 – 1856)
 SEGLE XX
 “ELS SIS”
 SOCIETAT DE CONCERTS / ASSOCIACIÓ
 TEATRE D'ÒPERA
 WAGNER, R. (1813 – 1883)

Exercicis:

- 1.- Ordena cronològicament tots els compositors importants nombrats en el text indicant el estil al qual pertanyen.
- 2.- Quins músics formen el grup anomenat “el sis” i quin era el seu objectiu principal?.
- 3.- Què és un teatre d'òpera?. En conèixes algun important?.
- 4.- Quina és la tasca d'un director?. Què pot dirigir?.
- 5.- D'on és el músic Manuel de Falla?. Segons el text, per què es valoren les seves obres fora del seu lloc d'origen?.

6.- Què és l'impressionisme?. Aquest moviment, afecta sols a la música?. Raona la resposta.

7.- Quina mena de música agradava més en el París de principis del segle XX?.

8.- Què són els conservatoris i per a què serveixen?. Existixen actualment?.

Orientacions didàctiques:

A partir d'aquesta lectura es poden treballar les diferents estètiques musicals i/o artístiques esmentades explícita o implícitament, com és el cas del romanticisme, del impressionisme i del nacionalisme. Cal estudiar-les dintre del seu context històric, social i artístic, per tal d'entendre les característiques i peculiaritats de cadascuna d'elles.

D'altra banda, cal aprofitar aquest text per donar a conèixer el grup anomenat "Els Sis": els seus components, les tasques que realitzaven, com van influir en l'entorn musical del moment, algunes de les seves composicions i escrits, etc.

Aquest text, d'una banda, mostra com els gustos del públic han influït en la mena de música realitzada en cada moment i, d'altra, explica com era la situació que "Els Sis" vivien en aquest aspecte i com van lluitar per canviar-la. Aquesta influència segueix present als nostres dies i cal estudiar-la i analitzar-la per tal d'aquirir una visió crítica d'ella pròpia.

Per últim, cal explicar què són les societats de concerts, associacions, etc. i donar a conèixer aquest moviment musical que produeixen gràcies al seu interès per promoure la cultura i la música. També a Catalunya i, sobre tot a Barcelona, es van crear diferents societats a partir de la Renaixença que es preocupaven de realitzar cicles de concerts en diferents espais de la ciutat.

TEXT 42

“ - Sin Satie es inexplicable la vanguardia musical francesa actual, como sin los impresionistas es inexplicable el cubismo o el fauvismo. Cuando Satie empezaba a componer, en los años ochenta, el debate estaba entre Wagner y Berlioz, y Satie no se fue ni a por el uno ni a por el otro. Siempre intuyó lo que iba a venir y tal vez pasó con demasiada despreocupación por encima de sus propios hallazgos. Pero le pondré a usted un ejemplo. Era ya un músico completamente realizado en mil novecientos quince, su prestigio estaba casi a la altura del de Ravel, D’Indy o Debussy y entonces se encuentra con Cocteau y colaboran en el ballet “Parade”. Anote, joven: libreto de Cocteau, decorados de Picasso, música de Satie. Fue el primer espectáculo cubista y Satie tenía en aquel momento cincuenta y nueve años. Me sacaría el sombrero ante usted si a los cincuenta y nueve años es capaz de crear algo tan radicalmente nuevo, nuevo en mil novecientos quince, como “Parade”. El escándalo fue enorme y el nacionalismo musical reaccionario, (...) acusó a Satie, Picasso y Cocteau, los autores, y a Apollinaire, el protagonista, y a Diaghilev, el materializador del ballet, les acusó de “boches”, de extranjerizantes. Satie aporta un nuevo oído en “Parade” y después de la guerra, con la irrupción del jazz americano, muchos se dieron cuenta de por qué se necesitaba ese nuevo oído para escuchar “Parade”. ”⁵⁵

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

AVANTGUARDA MUSICAL
 BALLET
 BERLIOZ, H. (1803 – 1869)
 COMPONDRE
 DEBUSSY, C. (1862 – 1918)
 DIAGHILEV, S. P. (1872 – 1929)
 D’INDY, V. (1851 – 1931)
 ESCOLTAR
 IMPRESSIONISME
 JAZZ

⁵⁵ *Ib.* p. 189 - 190

LIBRETO

NACIONALISME

RAVEL, M. (1875 – 1937)

SATIE, E. (1866 – 1925)

SEGLE XX

WAGNER, R. (1813 – 1883)

Exercicis:

- 1.- Cerca informació al voltant d'Erik Satie.
- 2.- Quins altres músics importants apareixen al text?. Ordena'ls cronològicament indicant quin és l'estil de les seves composicions.
- 3.- Què significa la paraula "libreto" i en quin gènere musical s'utilitza?.
- 4.- Què és el Nacionalisme musical?.
- 5.- Quin estil musical arribarà a Europa després de la guerra?. A quina guerra ens referim?.
- 6.- Com va ésser el montatge de "Parade" de Satie en l'estrena?. Quins àmbits artístics i artistes van participar-hi?.

Orientacions didàctiques:

D'aquest text ens interessa, a més de treballar els conceptes, compositors i exercicis proposats com en la resta de textos, donar a conèixer la personalitat i el treball d'un compositor i músic de prestigi com és el cas d'Erik Satie. D'alguna manera va ésser un innovador a la seva època i un personatge molt atrevit tan personal com musicalment. L'estrena de l'obra "Parade" va resultar una provocació i no es va entendre fins uns anys després. En ella van intervindre també altres personatges de prestigi d'àmbits artístics variats com ara, Picasso, qui es va ocupar dels decorats, Cocteau, qui va escriure el *libreto*, Diaghilev, qui es va encarregar de la coreografia del ballet, etc. Aquest fet ens

demostra, una vegada més, la gran relació no sols de la música i de la literatura, sinò de la música i de la resta de les arts.

Es recomana realitzar l'anàlisi de l'audició d'alguna de les principals obres de Satie, com ara de *Parade* o d'alguna de les *Gymnopédies*, així com la lectura d'alguns dels seus textos i comentari dels seus dibuixos, per comprobar que aquest músic també era escriptor i dibuixant.

TEXT 43

“Una historia contada por Robert anoche: en el conservatorio de París había en 1887 un alumno llamado Claude Debussy. Su anciano profesor, Antoine Marmontel, era rígido y severo, intransigente y prusiano. Prefería la música suave y sin esfuerzo de Robert a las ejecuciones abruptas y entrecortadas de Claude. Este era algo más joven que su condiscípulo. Respiraba con estertores cuando tocaba pasajes difíciles, de modo que sus ruidos nasales se mezclaban con las armonías. Cuando tocaba en el conservatorio, parecía una máquina de vapor averiada, por lo que todo el mundo, incluido el profesor Marmontel, auguraba un futuro muy sombrío para el ruidoso y joven pianista.”⁵⁶

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

CONSERVATORI
 DEBUSSY, C. (1862 – 1918)
 HARMONIA
 MARMONTEL, A. (1816 – 1898)
 PASSATGE
 PIANISTA
 PIANO
 SOROLL
 TOCAR

Exercicis:

- 1.- Què són els conservatoris i per a què serveixen?. Existeixen actualment?.
- 2.- Informat del Conservatori que hi ha més prop d'on tu vius i dels seus plans d'estudis.
- 3.- Cerca informació al voltant de Claude Debussy.
- 4.- Cerca una composició de Debussy que t'agrada i prepara una explicació per realitzar

⁵⁶ Grumbach, D. *Música de cámara*, p. 44 - 45

una audició d'aquesta obra als teus companys.

5.- Com eren les interpretacions d'aquest músic segons el text?. Amb quin instrument les realitzava?.

6.- És el mateix el so que el soroll?. Explica en què es diferencien i posa exemples.

7.- El futur de Debussy, va ésser tal i com pensava el seu professor de piano?. Si no és així, com va resultar finalment?.

Orientacions didàctiques:

Aquest text exposa una part de la vida del jove Debussy estudiant de piano al conservatori de Paris. És evident que, musicalment, va desenvolupar una carrera que va anar molt més enllà del que esperaven alguns dels seus professors. En aquest cas ens ofereixen informació al voltant de les seves interpretacions pianístiques i, a partir d'aquí, podem cercar més informació d'aquest compositor i músic i de les seves obres més representatives. Es recomana escoltar alguna de les seves obres per piano com, per exemple, la *Arabesca nº 2* -obra que es va convertir, fa uns anys, en la sintonia del programa de televisió "*El planeta imaginario*" - i fer un anàlisi d'aquesta.

D'altra banda, també podem aprofitar el text per tal de introduir els conceptes de "so" i "soroll" i veure com, en els últims temps, tots dos han format part de la música.

Per últim, a partir del "conservatori" nombrat, podem explicar als/a les nostres alumnes com són els centres d'estudis musicals específics i quins plans d'estudis s'imparteixen actualment en ells. Fins i tot, es podria visitar un d'aquest centres -el més proper del seu entorn- i veure el seu funcionament.

TEXT 44

“La señorita Milly Martino y yo trabajábamos con gusto. Su soprano era expresivo y soberbiamente controlado. Reprimido, alcanzaba una potencia y una altura extraordinarias. Parecía crecer, ensancharse y subir sin perder el delicado matiz y textura de su medio alcance. Me confió que prefería cantar Mozart sobre todos los demás, así que aquella primera velada empezamos con “Così fan tutte”, el recitativo y aria de Dorabella. Mi confianza en poder acompañarla aumentó cuando comprendí su dominio de las sutilezas de la música, la firmeza con que abordaba las cadencias de <<Ah, scostati! Paventata il tristo effetto>>.”⁵⁷

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

ACOMPANYAR
 ALTURA
 ÀRIA
 CADÈNCIA
 CANTAR
 MOZART, W. A. (1756 – 1791)
 ÒPERA
 POTÈNCIA
 RECITATIU
 SOPRANO
 TEXTURA

Exercicis:

1.- Explica el significat dels següents conceptes i fes, amb cadascun d'ells, una frase que expresse correctament el seu sentit musical:

- a) potència
- b) altura
- c) cadència

⁵⁷ *Ib.* p. 101

d) textura

2.- Quines paraules del text tenen alguna relació amb alguna de les qualitats del so?. De quina qualitat es tracta?. Quina és aquesta relació?.

3.- Quina és l'obra preferida de Milly?.

4.- Quin tipus de veu té la cantant nombrada?. Com es classifiquen les veus de les dones?.

5.- Les paraules "recitatiu" i "ària":

- a) a quin gènere fan referència en aquest cas?
- b) signifiquen el mateix?
- c) si no és així, què significa cadascuna?
- d) quina relació hi ha entre totes dues?

Orientacions didàctiques:

Descriure un tipus de veu o de so resulta, sovint, bastant difícil. En aquest text trobem una descripció de la veu de soprano d'una dona i, a partir d'aquí, podem demanar als/a les alumnes que intenten descriure, per escrit, com és la veu d'algun dels seus cantants preferits o bé posar una audició d'un instrument sol i fer el mateix. L'alumnat ha d'aprendre a expressar i descriure després d'escoltar diferents manifestacions musicals.

D'altra banda, s'introdueixen conceptes referents a les qualitats del so, com són "potència" o "altura" i, a partir d'aquests, es poden explicar i treballar totes les qualitats del so amb els exemples corresponents.

Per últim, el text ens pot servir per abordar diferents punts relacionats amb l'òpera com, per exemple, els següents:

- Les característiques de l'òpera del classicisme i la seva estructura.

- Els diferents tipus d'òperes de Mozart (es pot escoltar i analitzar, entre d'altres, la esmentada al text).
- Les diferents possibilitats d'interpretació d'una òpera i la manera més moderna de realitzar "versions" de seleccions d'aquestes i sense representació escènica, bé amb l'acompanyament d'un piano o bé d'una orquestra.
- La funció de les cadències dintre d'aquest gènere.

TEXT 45

“Carlos del Río era mi hermano, así lo ponía en los carteles que había en la puerta de cabaret y por todo el Paralelo: ESTA NOCHE DEBUT DEL SOLISTA CARLOS DEL RÍO, y así lo anunció el propio don Mauricio Céspedes por el micrófono, aunque, más que presentar a mi hermano, lo que el dueño del cabaret hizo fue ensalzar la figura de Arturo Reyes, que a partir de esa noche se incorporaba a la orquesta para tocar los bongos. (...) La luz del cabaret se hizo muy tenue y un foco se quedó alumbrando el escenario vacío, y en mitad del silencio, justo cuando de la orquesta empezaba a oírse el soplo de un violín, el anuncio de una melodía, en medio del círculo apareció la figura de mi hermano, de Carlos del Río, vestido con una chaqueta de seda plateada, un pantalón oscuro y un fajín blanco, y delante de él iba su voz, muy suave, subiendo por el foco de luz, expandiéndose como el humo por el cabaret, y a la vez que la voz, la música crecía por todos los rincones de la sala, como si la orquesta se hubiera diseminado por todas las esquinas y unida a la voz fuese una enredadera, una yedra, una selva de tallos suaves que reverdecía en el interior del público ... ”⁵⁸

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

BONGOS
 CABARET
 CANTAR
 DEBUTAR
 ESCENARI
 FIGURA
 MELODIA
 MICRÒFON
 ORQUESTRA
 PÚBLIC
 SENTIR
 SILENCI
 SOLISTA

⁵⁸ Soler, A. *Las bailarinas muertas*, p. 119

TOCAR

VEU

VIOLÍ

Exercicis:

1.- Què és un “debut”?

2.- La música a la qual es referiex el text:

- a) És clàssica?.
- b) On s’interpreta?.
- c) Amb quins instruments o veus?.

3.- L’orquestra que acompanya a Arturo Reyes, és igual que les utilitzades en l’àmbit de la música clàssica?. Explica-ho.

4.- Què s’enten per “orquestra” en aquest cas?.

5.- Classifica els diferents instruments esmentats.

Orientacions didàctiques:

Aquest text, a més de donar a conèixer l’ús dels conceptes esmentats, ens ofereix una vessant de la música diferent de la que, normalment, es treballa a l’aula, però no per això menys important. Es tracta d’una música en certa manera “popular” destinada a la distracció i l’amenització amb la qual hi ha persones que es guanyen la vida. Aquesta música s’interpreta en uns locals específics, amb uns instruments específics, etc. que també cal donar a conèixer.

TEXT 46

*“Eren gent de poble, grangers rics i petit burgesos, que celebraven el dimarts de carnaval i anaven a fer el seu ball rústic a la cel.la de na Maria Antonia. El soroll estrany que acompanyava els seus passos era el de les castanyoles que uns quants nens, tapats amb unes màscares brutes i esgarrifoses, tocaven alhora, i no seguint un ritme tallat i mesurat, com a Espanya, sinó amb un redoblament continu semblant al dels cops de timbal pels camps. Aquest soroll, amb el qual acompanyaven les seves danses, és tan sec i tan aspre que per aguantar-lo encara que sigui un quart d'hora s'ha de tenir valor. Quan fan una marxa festiva, la interrompen de sobte per cantar a l'uníson una corranda amb una frase musical que sempre torna a començar (...). La frase musical, que en si no és res, adquireix molt de caràcter cantada així amb intervals llargs i amb aquelles veus, que també tenen un caràcter particular. Quan són més fortes, són velades i, quan estan més animades, són lànguides.”*⁵⁹

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

BALL
 CANTAR
 CASTANYOLES
 CORRANDA
 DANSA
 FRASE MUSICAL
 INTÈRVAL
 REDOBLAMENT
 RITME
 SOROLL
 TIMBAL
 TOCAR (interpretar)
 UNISÒ
 VEU

⁵⁹ Sand, G. *Un hivern a Mallorca*, p. 153

Exercicis:

- 1.- És el mateix el so que el sorroll?. Explica en què es diferencien i posa exemples de tots dos.
- 2.- Quins instruments apareixen al text?. A quina família pertanyen?.
- 3.- Què significa que un grup de persones canta a l'unisò?.
- 4.- Què és un redoblament?. Amb quina mena d'instruments es pot realitzar?.
- 5.- Creus que al protagonista del text li agrada la música que està escoltant?. Com ho saps?.
- 6.- Què és una frase musical?. Té alguna mena de relació amb les frases del llenguatge?. Explica-ho i posa exemples.
- 7.- Qui realitza les danses, cants i música esmentades?. Són músics professionals?. Explica-ho.
- 8.- Quina mena de manifestació musical es descriu?. Es tracta d'un concert?.

Orientacions didàctiques:

En aquest cas ens trobem davant d'un text que descriu la recepció -d'una persona forastera- de la celebració musical que es realitza a Mallorca el dimarts de carnaval i que inclou música i dansa. Aquesta manifestació sembla no agradar massa al protagonista del text però cal situar-la dintre del seu context: es tracta d'una celebració realitzada per la mateixa gent del poble i no per músics professionals. Aquesta mena de música es estudiada per de la branca de la musicologia anomenada "etnomusicologia" i que podem explicar a l'alumnat en què consisteix.

A partir del punt anterior, podem inculcar a l'aula l'interés i posterior estudi de les diferents manifestacions musicals populars que es realitzen al seu entorn, fent un petit

treball de recerca d'alguna d'elles -on es realitza, en quina data o festivitat, amb quins instruments o veus, etc.- i manifestant la seva opinió al respecte.

Per últim, aquest text també ens pot servir per introduir o treballar els conceptes de "so" i "soroll", així com per diferenciar-los.

TEXT 47

“Ahora la voz se oía más cerca, ya clara e inequívoca. Y también una guitarra, y baile, y palmas y castañuelas y jaleos.

- ¿A ti te gusta el flamenco, primo? ¿Sí? Pues a mí me enloquece; es mi pasión. Siempre me gustó la música. Ya de niño iba dentro de mí. De niño, me hacía un cañuto de forraje y con una nota sacaba todo tipo de música. Y además yo siempre canté bien, y luego un merchant me enseñó a tocar la guitarra, un poco de rasgueo y unas falsetas de pulgar. Y un trémolo que más que otra cosa era arañar muy deprisa las cuerdas, a lo que saliera. Todo muy sucio, pero muy sentido. Y es que las manos tampoco me daban más de sí. Tenía los dedos gordos y cepones, y las uñas partidas, y todo encallecido, de tanto sachar y arrancar jaras. Al pulsar una cuerda, raro es que no tropezara también con las de al lado. Así que las falsetas difíciles, de arpegios y cejilla y picados, yo las tocaba a trochimochi, haciendo que hacía, con un floreo de notas revueltas, como el visto y no visto de los juegos de manos. Que cada cual pensara si lo que estaba oyendo era virtuosismo o sólo alarde. Pero me sonaba bien, y al escucharme algunos se sobrecogían, porque yo tocaba con emoción auténtica y expresaba a mi modo las honduras del alma.”⁶⁰

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

ARPEGI
BALL
CANTAR
CASTANYOLES
CELLETA
FLAMENC
FLOREIG
GITARRA
NOTA
PALMES
PICAT

⁶⁰ Landero, L. *El guitarrista*, p. 45

PUNTEJAR
 SENTIR / ESCOLTAR
 SONAR
 TOCAR
 TRÈMOLO
 VEU
 VIRTUOSISME

Exercicis:

- 1.- Quines paraules del text estan relacionades amb la interpretació de la guitarra?.
- 2.- El protagonista del text, és guitarrista professional?. Com ho saps?.
- 3.- Dels instruments nombrats al text, algun pertany al grup dels considerats “naturals”?.
- 4.- Amb quin estil musical relacionaries aquesta mena de música?. Per què?.
- 5.- La guitarra, es pot aprendre sense saber llegir el llenguatge musical?. Explica-ho.
- 6.- Què és un arpegi?. Posa un exemple al teu quadern pauta.
- 7.- I una celleta?. Per a què serveix?
- 8.- Creus que tothom que estudie un instrument musical ho ha de fer amb la finalitat de ser un virtuós i fer concerts?. Raona la resposta.
- 9.- Quina relació hi ha entre la guitarra i l'estat espanyol, sobre tot vist des de fora d'aquest?.

Orientacions didàctiques:

En aquest cas hi trobem una gran quantitat de conceptes musicals, la majoria d'ells relacionats amb la interpretació de la guitarra “espanyola” i/o amb el flamenc.

Aquest text ens pot servir, d'una banda, per introduir i treballar aquests conceptes esmentats i, d'altra, per adonar-se de que qualsevol persona amb interès pot aprendre a tocar un instrument i que la finalitat de l'aprenentatge musical no sempre consisteix en arribar a ser un professional: es pot gaudir molt de la música sense plantejar-se aquesta finalitat i així ho hem d'aconseguir amb els/les nostres alumnes.

Es recomana acompanyar la lectura del text d'exemples pràctics amb l'instrument protagonista -el/la professor/a pot portar una guitarra a l'aula i explicar el significats dels diferents conceptes abordats ("celleta", "picat", "arpegi", etc.) amb aquesta-, així com realitzar l'estudi i anàlisi d'alguna audició de flamenc.

TEXT 48

“ - Bien, pues ahora vamos con lo que te prometí. Voy a confiarte el secreto de tocar bien la guitarra. Esto es algo que he descubierto por mi propia experiencia, dándole muchas vueltas al misterio de por qué unos aprenden mucho en poco tiempo y a otros en cambio nos cuesta tanto dar un paso al derecho. Hay algunos que, de la noche a la mañana, salen tocando limpio y fácil, como los propios ángeles. A otros sin embargo nos sale sucio y dificultoso, por mucho que nos empeñemos. Por eso yo creo que tiene que haber un secreto, un atajo, y que todo consiste en dar con él. Y yo estoy en el camino de lograrlo. Te lo voy a contar con la condición de que esto quede entre nosotros y no lo vayas diciendo por ahí. ¿Estamos?

- Estamos.

- Pues bien, la cosa es muy sencilla. O muy difícil, según. Vamos a ver si consigo explicártelo. Es una cuestión psicológica. ¿Tú no has visto lo perfecta que suena la música en tu mente? Allí todo es fácil y nunca te equivocas. ¿No es verdad? Pues el secreto está en trasponer esa música de la mente a los dedos. Todo está aquí -y se señaló la frente-. No se trata de tocar con los dedos, sino con la cabeza. No se trata de tocar la guitarra, sino de que ella toque por sí misma. Eso sí, primero hay que estudiar mucho para adquirir digitación. Sin estudio, no hay milagro que valga. Pero una vez que los dedos se han desenredado y saben los caminos, entonces hay que dejar la mano muerta, sin voluntad, como hace el zahorí con el péndulo o la vara de olivo, concentrarse en la música y esperar a que la fuerza de la mente se traslade a las manos y obre el milagro en ellas. Entonces las manos comienzan por su cuenta a tocar, con la pulsación exacta que les corresponde, y a su vez la guitarra se vale de los dedos para expresarse y echar fuera de sí toda la música que encierra.”⁶¹

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

DIGITACIÓ
GUITARRA
PULSACIÓ

⁶¹ *Ib.* p. 97 - 98

TOCAR (interpretar)

Exercicis:

- 1.- Quin és el “secret” que permet tocar bé la guitarra?.
- 2.- Creus que aquest serveix per tocar bé la resta d'instruments musicals o sols la guitarra?. Explica-ho.
- 3.- Abans de posar en pràctica aquest secret, què més es necessita?.
- 4.- Què és la “digitació”? Nombra alguns instruments en els que aquesta és fonamental i explica per què és així.
- 5.- Què significa “pulsació exacta”? Quin aparell podries fer servir per aconseguir-la?. Explica el seu funcionament i la seva aplicació a la música.

Orientacions didàctiques:

Aquest text ens aporta una reflexió molt interessant del que suposa l'aprenentatge d'un instrument musical. L'estudiant de música que es planteja dominar el seu instrument ha de fer un gran esforç i realitzar un treball molt constant que implica l'estudi, a diari, durant hores (més hores a mesura que avança el seu nivell) per tal d'aconseguir el que podríem anomenar la “tècnica” de l'instrument musical en qüestió. Però aquesta tècnica no ho és tot en la música sinò que cal tenir un “algo més” difícil d'explicar i que no tothom aconsegueix per moltes hores d'estudi que dedique al seu instrument. Es tracta d'una faceta mental que ha de transformar tot aquell conjunt de notes i de símbols en veritable música, amb tot el que això comporta. És fonamental fer entendre aquests dos aspectes de la música als/a les nostres alumnes i també posar-los en pràctica el més aviat possible.

D'altra banda, a partir de l'exemple que ens ofereixen de la guitarra, cal introduir o ampliar els conceptes de:

- Digitació: utilitzat no sols en la guitarra sinò també en altres instruments de corda i de teclat.
- Pulsació: fonamental en la interpretació correcta de la música. Per ajudar-nos a aconseguir-la podem fer servir el metrònom.
- Metrònom: funcionament i utilitat.

TEXT 49

“ - Pero un músico sabe que el pasado no existe -dijo de pronto, como si refutara un pensamiento no enunciado por mí-. Esos que pintan o escriben no hacen más que acumular pasado sobre sus hombros, palabras o cuadros. Un músico está siempre en el vacío. Su música deja de existir justo en el instante en que ha terminado de tocarla. Es el puro presente.

- Pero quedan los discos. -Yo no estaba muy seguro de entenderlo, y menos aún de lo que yo mismo decía (...)

- He grabado algunos con Billy Swann. Los discos no son nada. Si son algo, cuando no están muertos, y casi todos lo están, es presente salvado. Ocurre igual con las fotografías. Con el tiempo no hay ninguna que no sea la de un desconocido.”⁶²

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

DEFINICIÓ DE MÚSICA

DISC

GRAVAR

INTÈRPRET (músic)

TOCAR (interpretar)

Exercicis:

- 1.- Quina diferència hi ha entre els músics i els pintors i els escriptors?.
- 2.- Estàs d'acord amb la definició de música que ens ofereix el text?.
- 3.- És el mateix la música gravada en un disc que un cuadro?. Explica-ho.
- 4.- Quina particularitat té la música respecte a les arts plàstiques?.
- 5.- Amb què es pot comparar un disc?. Per què?.

⁶² Muñoz Molina, A. *Un invierno en Lisboa* , p. 13

6.- Actualment, quins formats s'utilitzen més per realitzar gravacions musicals?. En conèixes d'altres?.

7.- Explica breument com han evolucionat els formats de gravació musical al llarg del temps.

8.- Què opines de les gravacions, és el mateix sentir un CD que una actuació en directe?. Per què?. Explica quins són els avantatges i els inconvenients d'aquestes dues maneres de disfrutar de la música.

Orientacions didàctiques:

En aquest cas, com en altres que ja s'han estudiat en aquest treball⁶³, el text ens ofereix un pensament estètic concret del que és la música, en el qual podem estar d'acord o no. A partir d'aquest, hem d'intentar desenvolupar la capacitat de reflexió en l'alumnat i comparar aquesta teoria amb altres així com, a ser possible, ajudar-los a elaborar el seu propi pensament al respecte.

D'altra banda, pot resultar molt útil per treballar la diferència entre la música, que és un art que es caracteritza per fer-se manifest en el temps, per necessitar d'un intèrpret per fer realitat la composició musical plasmada en un paper, per no poder interpretar-se dos cops de la mateixa manera, etc. i les arts plàstiques que ocupen un espai, que depenen únicament del creador pel que fa a la seva realització, que l'observador les pot disfrutar durant un temps continuat, etc. A partir d'aquesta comparació entre les diferents arts es pot realitzar una petita reflexió de la jerarquia que s'ha realitzat d'aquestes en diferents èpoques per tal de veure com, unes vegades la música s'ha considerat la més elevada de totes les arts i, en canvi, d'altres, ha estat a la base de la piràmide. A partir d'aquest estudi, podem analitzar en quina situació en troba la música actualment dintre d'aquesta jerarquia i si estem d'acord amb la valoració que reb en els nostres dies.

⁶³ Textos 5 i 15

Per últim, cal analitzar la opinió del protagonista respecte a les gravacions musicals, realitzar un anàlisi i comentari crític d'aquesta i ajudar a l'alumnat a establir la seva pròpia opinió al respecte. Cal que els/les nostres alumnes siguin conscients de la diferència entre la música en directe i les gravacions per tal de valorar aquests aspectes diferents dintre del context corresponent. Es recomana treballar aquest punt amb la pràctica, és a dir, escoltant una mateixa peça en un concert i posteriorment en una gravació.

TEXT 50

“PA-PA-PA – PAM... No es Londres. Es nuestra orquesta que ensaya el primer movimiento de la “Quinta sinfonía” de Beethoven, que he reconstruido enteramente de memoria. Ese PA-PA-PA – PAM me ha proporcionado un gran deleite. Normalmente son los fagotes, los clarinetes y las cuerdas los que lo ejecutan. Para nuestra orquesta he salido de apuros con nuestras mandolinas cuyo vibrato permite un sonido sostenido, he encargado a las guitarras que den cuerpo y refuercen a las mandolinas, los violines aseguran la repetición de la cuarta nota.

Alma deseaba a Beethoven y yo simulé no recordar más que el primer movimiento de la Quinta y le sugerí que lo incluyera en el programa. Para mí un placer exquisito. Ella no ha visto malicia alguna ni tampoco los S.S. No la sitúan en la sintonía de la <<Francia Libre>> de la B.B.C. Para ellos es sólo Beethoven, un dios, un monumeto de la música alemana, que escuchan respetuosos con el semblante extasiado. (...)

Hoy las chicas deben de estar inspiradas, pues, ejecutada por nuestra inverosímil orquesta de mandolinas y guitarras, el chapucero contrabajo, los flautines y la flauta de Frau Corner, Alma y sus violines, la sintonía se eleva majestuosa, nos arrebató; es algo maravilloso.”⁶⁴

Conceptes (idees, compositors, formes, etc.):

ASSAJAR

BEETHOVEN, L. v. (1770 – 1827)

CLARINET

CONTRABAIX

CORDA (instrument de)

DE MEMÒRIA

EXECUTAR

FAGOT

FLAUTA

FLAUTÍ

⁶⁴ Fenelon, F. *Tregua para la orquesta*, p. 156

GUITARRA
MANDOLINA
MOVIMENT
NOTA
ORQUESTRA
PROGRAMA
REPETICIÓ
SIMFONIA
SINTONIA
SO
VIBRATO
VIOLÍ

Exercicis:

- 1.- Què està assajant aquesta orquestra?
- 2.- Després d'escoltar el principi d'aquesta obra⁶⁵, podries traduir al llenguatge musical - escriure en un pentagrama- el “PA-PA-PA – PAM...” del text?.
- 3.- Què significa que un músic toca “de memòria”?.
- 4.- Practica una cançó o peça musical de les treballades a l'aula o una que t'agrada especialment, de memòria.
- 5.- Classifica els diferents instruments nomenats al text per famílies.
- 6.- L'orquestra nomenada, és una orquestra simfònica?. Explica-ho.
- 7.- Què significa la paraula “vibrato”? . Normalment, quins instruments el realitzen?.

⁶⁵ El/la professor/a posarà a l'alumnat el principi del primer moviment de la *Quinta Simfonia* de Beethoven.

8.- Què és una “sintonia”? Posa exemples de la relació entre certes melodies i certs fets, programes de TV, etc.

9.- L'orquestra de dones del text està dintre d'un camp de concentració durant la Segona Guerra Mundial, aleshores:

- a) Per què s'alegren les músics de poder tocar aquesta obra?
- b) Per què permeten els alemanys la seva interpretació?
- c) Quina relació hi ha entre Beethoven i certs esdeveniments històrics de la seva època?

Orientacions didàctiques:

Si es treballa i es comenta aquest text contextualitzan-lo (exercici 9), es pot comprobar que la música ha estat present en moltes facetes diferents de la vida i la història de la humanitat, com en aquest cas, dintre de la Segona Guerra Mundial. Sovint, certes melodies o composicions s'han identificat amb una certa ideologia i/o forma de pensar i aquest text representa un clar exemple d'aquest fet. Per citar un altra situació semblant: després de la Segona Guerra Mundial, els jueus han evitat interpretar la música de R. Wagner perquè les obres d'aquest compositor eren les preferides per Hitler i sovint s'escoltaven als camps d'extermini durant les execucions dels jueus amb gas. A partir del text podem tractar de relacionar diferents composicions o melodies amb fets, ideologies, etc.

D'altra banda, aquest text és un manifest de que, fins i tot en les situacions més difícils de subsistència humana, la música ha estat present, d'una manera o d'un altra.

També es nombren diferents instruments que es poden explicar i classificar en famílies i escoltar el seu so amb les audicions pertinents. A partir d'aquest punt podem escoltar l'audició del primer moviment d'aquesta simfonia de Beethoven i realitzar el seu anàlisi formal, instrumental, de dinàmiques, etc.

Per últim, s'introdueixen diferents conceptes entre els quals destaca “de memòria” -que ens pot servir per posar-lo en pràctica a l'aula-.

ÍNDIX DELS CONCEPTES TRACTATS EN ELS TEXTOS⁶⁶

⁶⁶ L'índex presentat a continuació dels més de tres-cents conceptes -ordenats alfabèticament- que apareixen en els cinquanta textos proposats en l'apartat anterior, permet conèixer on es poden trobar les idees, instruments, compositors, formes musicals, etc. que ens interessa treballar per tal d'assolir la unitat del Currículum de música treballada en cada moment. Preten ésser una guia d'assoliment dels conceptes esmentats.

Conceptes⁶⁷	Textos
agrupació musical	4
acompanyament	16
acompanyar	44
actuació (mirar “concert”)	
afinador	40
afinat/afinar	36
Albéniz	11, 39, 40
<i>albugue</i>	26
allegro	40
altura	44
aplaudir/aplaudiment	17, 40
ària	35, 36, 44
Armstrong, L.	20
arpegi	47
articular/articulació	33
arquet (o “instrument de”)	7, 23, 27, 32
assaig/assajar	35, 36, 50
avantguarda musical	42
Bach, J.S.	9, 14, 16
ball	10, 11, 21, 22, 26, 46, 47
ballet	10, 42
banda sonora	4
bandoneó	19
bandoneonista	19
barroc	2, 4, 8, 9, 32
Bartók, B.	3
bateria	20
Beethoven, L.v.	13, 16, 29, 30, 39, 50
Bellini, V.	30, 31
Berlioz, H.	10, 30, 31, 42
bongos	21, 45
bordó	11
Brahms	9, 16, 19
cabaret	45
cadència	44
caixa de ritmes	37
<i>calipso</i>	21
cançó	28
cant	22, 23
cantant	35
cantar	19, 22, 23, 26, 35, 36, 39, 44, 45, 46, 47
canyoca	21
castanyoles	46, 47
celleta	47
<i>chachás</i>	21
Chevillard	41

⁶⁷ idees, compositors, instruments, formes musicals, etc.

Cherubini, L.	30, 31
Chopin, F.	30, 31, 33
ciència musical	2, 5, 12
clarinet	20, 25, 50
clarinet baix	25
classicisme	4, 6, 14, 16
<i>claves</i>	21
Coleman, B.	20
comèdia musical	4
compàs	10, 13, 40
compondre	29, 30, 42
composició	10, 11, 14, 16, 18, 30, 41
compositor	13, 14, 16, 19, 30, 31
concert (actuació)	10, 17, 19, 20, 36, 38, 41
concert (forma)	4, 14, 30
conclusió	40
conga	21
conjunt	4
conservatori	41, 43
contaminació acústica	12
context històric	2, 22
contrabaix	19, 28, 50
contradansa	21
contrafagot	25
contrapunt	14
corda (o "instrument de")	7, 23, 32, 50
corda ("quartet de")	30
coreografia	10, 11
corn anglès	25
corranda	46
<i>crescendo</i>	34
creixent (escala)	40
dansa	10, 11, 19, 21, 22, 46
dansa folklòrica	19
Debussy, C.	10, 42, 43
debutar	45
decreixent (escala)	40
definició de "música"	5, 15, 49
"de memòria"	50
Diaghilev	42
<i>dientes de arado</i>	21
digitació	48
D'Indy, V.	42
director	41
dirigir	28
disc	9, 49
dissonància	40
Django	20
dodecafonisme	3, 16
drama musical	34
<i>drum</i>	20, 21
<i>econ</i>	21
Ellington, D.	20

escala musical	3, 40
escenari	19, 45
escoltar (mirar "sentir")	
espectacle	38
esquella	21
estètica musical	2, 3, 5, 8, 12, 15, 17
estil "italià"	2
estrena	10
etnomusicologia	19, 21
executant (intèrpret)	8, 19, 20, 22, 23, 49
fagot	25, 50
Falla, M.	11, 41
falseta	47
figura (persona)	45
filosofia musical	5
flamenc	47
flauta	25, 26, 27, 28, 50
flautí	25, 50
floreig	47
folklore	1, 19, 21
formes musicals	4, 13, 14, 16, 18, 20, 23, 30, 33
<i>fortissimo</i>	40
Frank, C.	14
frase	16, 46
fuga	14, 16
funció tonal	3
Gillespie, D.	20
gravació	1, 9
gravar	49
Granados, E.	11
grau tonal	3
guitarra	11, 47, 48, 50
harmonia	42
<i>heavy</i>	38
Hindemith, P.	10
història de la música	1, 12, 14, 22
Honegger, A	41
<i>hot</i>	21
idea secundària	16
impressionisme	41, 42
improvisar	20
interludi	11
interpretar (tocar)	19, 20, 22, 26, 27, 28, 32, 33, 34, 35, 40, 42, 45, 46, 47, 48, 49, 50
intèrval	46
<i>jam session</i>	20
Janáček, L.	1
jazz	4, 18, 19, 20, 42
<i>lento</i>	11
<i>libreto</i>	42
Liszt, F.	19, 30, 31, 41
llaüt	22
llenguatge musical	5, 21

<i>luthier</i>	23, 24
macroconcert	38
Mahler, G.	3
mandolina	50
Marais, M.	32
maraques	21
<i>marimbula</i>	21
Marmontel	43
Massenet, J.	36
melodia	14, 16, 18, 19, 20, 33, 45
melòman	1
Meyerbeer, G.	30, 31
micròfon	45
Milhaud, D.	10
missa	4, 9, 30
monotemàtic	14
Monteverdi, C.	9
moviment	50
moviment dels afectes	8
Mozart, W.A.	4, 6, 14, 16, 39, 44
música alternativa	38
música clàssica	4, 14, 16
música cubana	19, 21
música del Carib	21
música de la televisió	37
música incidental	30
música popular	19
música profana	6, 22
música en la vida actual	12
música instrumental	1, 4, 6, 11, 13, 14, 23, 30, 41
música religiosa	6, 9, 30
música vocal	1, 2, 4, 6, 9, 11, 30, 41
nacionalisme	1, 11, 19, 41, 42
Nin, J.	11
nocturn	33
notes musicals	3, 5, 40, 47, 50
obertura	30
oboè	25
oïdor	5, 27, 29
òpera	1, 2, 4, 6, 35, 36, 41, 44
opereta	4
oratori	4, 30
ornament	8, 32, 33
orquestra	4, 10, 11, 19, 28, 30, 36, 41, 45, 50
palmes	47
pandero	26
partita	23
partitura	1, 11, 13, 33, 34
pas	10
passatge	35, 36, 43
peça	40
pentagrama	5
percussió	10

<i>pianissimo</i>	34
pianista	1, 11, 30, 31, 43
piano	4, 11, 30, 33, 34, 36, 40, 43
piano vertical	20
picar	47
<i>piccolo</i>	25
politonalitat	3
Ponchielli	35
pont (passatge intermedi)	14
pop	4, 17
potència	44
<i>presto</i>	11
programa	50
públic	17, 38, 41, 45
pulsació	33, 48
<i>punk</i>	38
puntejar	47
quartet	30
Rameau, J. Ph.	2
Ravel, M.	42
recitatiu	44
redoblament	46
renaixement	22
repetició	50
ritme	14, 19, 33, 46
rock	4, 17
romanticisme	4, 9, 14, 16, 30, 31, 33, 41
Rossini, G	30, 31
rubato	36
Rubinstein	11
rumba	21
Sainte Colombe	32
sala de concerts/d'òpera	36
salteri	26
sampler	37
Satie, E.	41, 42
saxofon	19, 20
Schumann, R.	41
segle XVI	24
segle XVII	23, 24
segle XVIII	2, 15, 23
segle XIX	1, 19
segle XX	1, 4, 19, 41, 42
sentir / escoltar	7, 8, 12, 17, 26, 29, 32, 42, 45, 47
Schönberg	16
silenci	12, 40, 45
simfonia	11, 13, 30, 50
sintetitzador	37
sintonia	37, 50
"Sis", els	41
so	26, 27, 50
societat de concerts	41
solfa	33

solista	4, 45
<i>son</i> (cubà)	21
sonalles	26
sonar	47
sonata	13, 14, 30
soprano	44
soroll	43, 46
Steinway (piano)	36
Stradivari, F.	23
Stradivarius, A.	23
Stravinsky, I.	3, 10, 14, 15
tamborino	26
tango	19
teatre d'òpera/auditori, etc.	41
teclat	11, 20
tecles	40
tema	14, 16
tenor	36
textura	44
timbal/es	21, 46
timbre	5, 33
tocadiscs	9
trèmolo	47
treset	40
trio	20, 30
trombó	25
trompa	10
trompeta	19, 25
trompetista	20
tonalitat	3, 4, 9, 33
unisò	46
variacions	13, 18, 20
Vendrell, E.	39
vespres	9
veu	23, 45, 46, 47
vibració	23
vibrato	50
Viñes, R.	11
viola	22, 32
violí	7, 21, 23, 24, 27, 28, 30, 45, 50
violínista	19, 23
virtuós/virtuosisme	7, 8, 47
Vivaldi, A.	9
Wagner, R.	16, 41, 42
Ward, A.	20
zarzuela	39

Literatura narrativa de temàtica i/o continguts musicals

Davant la selecció que es presenta a continuació, cal tenir present que:

- Tots els llibres escollits són un testimoni d'una o una altra faceta del món de la música i, per tant, resulten molt útils per aconseguir fer-se una idea del que és realment aquest món com algo viu i no com a mer llenguatge o història o teoria. La major part d'aquestes narracions ens ajuden a adentrar-nos en la realitat musical com a part fonamental de la vida i, fins i tot, com a un aspecte vital.
- La circumstància del límit temporal imposat per a la realització del present treball, ha suposat un impediment per dur a terme una lectura profunda i actualitzada de totes les obres cercades -algunes d'elles es van relitzar en el passat i fruit d'aquella lectura de fa uns anys, són els textos seleccionats en l'apartat anterior, d'unes poques, hem fet servir la ressenya que ofereix la editorial, etc.- , però, en tot cas, sempre s'ofereix un breu resum així com unes pautes de quins conceptes o idees apareixen en cadascuna d'elles.
- Les diferents narracions presentades han estat escollides independentment de la llengua en que es troben editades, de manera que unes estan en castellà i d'altres en català i, en ningan cas, s'ha traduït la font original. Algunes d'elles s'hi troben actualment editades en les dues llengües i, fins i tot, hi ha diferents edicions, però nosaltres sempre hem fet referència a l'utilitzada i/o consultada per al present treball.
- Algunes de les narracions proposades a continuació, encara que són molt poques, no s'adequen a l'alumnat per alguna raó, com ara, utilitzar un llenguatge difícil, contenir al·lusions sexuals, etc. Malgrat aquesta circumstància, s'ha optat per incloure-les igualment en aquest treball per dues raons: 1. La existència de la possibilitat de que el professorat treballi a l'ESO amb alumnat adult i 2. El fet que contenen una gran quantitat de fragments igualment útils que el/la professor/a pot extreure d'elles per realitzar el pertinent comentari a l'aula.

- Les més de trenta obres escollides no abarquen, en absolut, totes les narracions que hi ha actualment al mercat amb alguna mena de continguts o idees musicals. La tasca de cercar-les totes no era el propòsit d'aquest treball i, a més a més, pensem que seria una recerca impossible o si més no inexhaurible ja que, continuament, apareixen noves obres editades amb alguna mena de relació amb el tema que ens interessa.

Les obres escollides són les següents:

Aleixandre, M. *La banda sin futuro*
Ed. Círculo de Lectores. Barcelona, 2002.

Carlota, una jove de 16 anys s'hi troba submergida en les contradiccions i dubtes propis de l'adolescència i, per tal de superar aquesta situació i, sobre tot a partir del moment en que portarà el pel rapat per prescripció mèdica, utilitza la figura de Poch -el desaparegut cantant de *Derribos Arias*- com si es tractés d'una persona real, com una veu amiga que l'acompanya sempre.

Conceptes/temes tractats: la música en l'adolescència, la música com a suport psicològic, la "amistat" de la música en l'adolescència, la figura del cantant Poch de *Derribos Arias*, etc.

Almagro, J. F. *Mozart, Mozart, Mozart*
Edicions de 1984. Barcelona 1994.

Un grup de joves lluita per aconseguir un cert reconeixement dintre del món musical, amb una agrupació de rock que interpreta les seves pròpies composicions i que reb, a conseqüència de la equivocació d'un experiment científic, la visita del jove Mozart, a partir d'un viatge en el temps que fa que aquest visite els nostres temps, de manera que pot vore la recepció que s'ha fet de la seva música durant tots aquests anys.

Conceptes/temes tractats: la música en l'adolescència, la importància del treball en "equip" dintre de la música realitzada en un conjunt, la vida del xiquet i del jove Mozart, la interpretació de la música moderna, l'assistència a una representació d'una òpera de Mozart, les gravacions, etc.

Anglada, M^a A. *El violí d'Auschwitz*
Ed. Columna Jove. Barcelona, 1994.

Un luthier descriu, d'una manera amena i prou realista, com és el seu treball i les seves aspiracions de realitzar instruments que sonen el millor possible, dintre d'unes

circumstàncies bèl·liques -concretament dintre d'una camp de concentració durant la segona guerra mundial- que l'obliguen a realitzar la seva tasca per a altres persones sota la pressió de que la seva vida depen de la seva feina. També és descriuen algunes de les interpretacions realitzades amb el violí resultant del seu treball.

Conceptes/temes tractats: violí, violinista, arquet, luthier, la música en temps de guerra, la segona guerra mundial, el ofici de músic com a mitjà de realització personal, música i Drets Humans, etc.

Barenboim, D.

Mi vida en la música

Ed. La esfera de los libros. Madrid, 2002

El gran músic dels nostres temps Daniel Barenboim intenta escriure i reflexar què se sent al estar obsessionat per la música, després de dedicar-li tota la seva vida. Ell mateix ens ofereix el resultat de la curiositat que el porta a escriure aquest llibre: examinar aquesta obsessió a partir de la pròpia experiència.

Conceptes/temes tractats: la obsessió dels artistes per el seu art, la música com a única forma de vida, el valor de la música per sobre dels esdeveniments de la història, l'experiència d'un músic, la vida de Daniel Barenboim, etc.

Bernhard, Th.

El malaguanyat

Ed. Proa. Barcelona, 1995.

Reflexió introspectiva de l'artista-músic-pianista, que ens endinsa en l'essència de la genialitat i de la destrucció que aquesta pot comportar com a conseqüència de l'obsessió per aconseguir la perfecció en l'art -en aquest cas, la música-. Els protagonistes són dos joves estudiants de piano alumnes de Horowitz: en un moment donat, el narrador decideix no tornar a tocar mai més el piano i li regala el seu Steinway de cua a una nena de 9 anys i, mentres tant, el seu company Wertheimer seguirà obsesionat per l'autodisciplina i el virtuosisme.

Conceptes/temes tractats: Abunden les referències a l'activitat pianística del segle XX: Glenn Gould i les seves curioses interpretacions de la música de J.S. Bach -les variacions Goldberg, l'art de la fuga, els *klavierexercitien*, etc.-, les classes del gran Horowitz al *Mozarteum* i a la *Wiener Akademie*, la qualitat dels pianos Steinway, l'obseció

per el virtuosisme, l'afany de glòria, la música per piano de Bach, Brahms, Mozart, Schönberg, Webern, etc.

Cabrera Infante, G. *Tres tristes tigres*
Ed. Círculo de Lectores. Barcelona, 2002.

Reflexa les nits de La Habana en la seva època daurada, quan era una autèntica bullicia de *estrelles* musicals, és a dir, durant els anys 50. *Tropicana*, el “cabaret més fabulós del món” presenta el seu nou espectacle amb artistes de fama continental i allí acudeixen una gran quantitat de turistes, així com personatges importants de la Cuba d'aquells anys: Coronels, Senadors, Doctors, etc. Les principals cantants cubanes del moment, com Estrella Rodríguez, Rita Montaner, Ella Fitzgerald, Katyna Ranieri, Libertad Lamarque, etc. interpreten diferents gèneres musicals com boleros, jazz, son, etc.

Conceptes/temes tractats: La música en les nits de la Habana, la música americana dels anys 50, les “estrelles” del món de la música, la música com a diversió, la música com a forma de vida en Cuba, etc. En aquest llibre també hi podem trobar també: textos i títols de cançons, noms d'instruments populars cubans, descripcions de diferents actuacions i referències i/o comentaris de música clàssica .

Carpentier, A. *Concierto barroco*
Ed. Siglo XXI. México, 1974.

Relat realitzat al voltant de la primera òpera que es va compondre a partir d'un *libreto* que agafa com a tema el Nou Món, és a dir, la trobada entre els dos continents, l'uropeu i l'americà. Aquesta òpera és de l'època barroca, més concretament, *Montezuma* de A. Vivaldi. D'altra banda, recrea la relació entre Vivaldi i Annina, en clau de fantasia.

Conceptes/temes tractats: l'òpera, el *libreto*, la música del barroc -concretament de A. Vivaldi-, la vida de Vivaldi, etc.

Carpentier, A. *Los pasos perdidos*
Ed. RBA. Barcelona, 1993.

Viatge d'un protagonista anònim, un musicòleg llatino-americà resident als EEUU, que torna al seu lloc d'origen i tracta de remuntar l'Orinoco i d'adentrar-se en l'interior de la selva per tal de cercar un instrument musical primitiu i confirmar la seva teoria pròpia de l'origen de la música. La novel·la es desenvolupa com un retrocés en el temps, passant per les etapes més significatives d'Amèrica, fins arribar a l'època de les primeres manifestacions musicals i, fins i tot, de l'invenció del llenguatge. Molt interessant, sobre tot per al camp de l'etnomusicologia.

Conceptes/temes tractats: la etnomusicologia, l'origen de la música, les manifestacions musicals de l'home primitiu, l'invenció del llenguatge, la música com a element de comunicació, etc.

Carpentier, A. *La consagración de la primavera*
Ed. Siglo XXI. Madrid, 1984

Cal fer constar que es tracta d'una novel·la amb una gran quantitat de coneixements i cultura que, quasi bé, seria interessant estudiar des de qualsevol àrea humanística i artística (història, ciències socials, història de la literatura, història de l'art, estètica, filosofia, etc.), però que utilitza un llenguatge difícil i una gran quantitat de vocabulari cult, la qual cosa la converteix en poc asequible per a l'alumnan però molt enriquidora per al professorat i per extraure d'ella diferents textos i comentar-los. Tracta una gran quantitat de fets, conceptes i esdeveniments musicals sempre dintre d'un context socio-històric i amb referències a altres fets artístics i culturals, així com a artistes, pensadors i escriptors del moment.

Conceptes/temes tractats: La música popular i folklòrica, el jazz, el ballet des de dintre del seu món, la pedagogia musical dalcroziana, diferències entre el concepte musicològic francès i alemany, el paper de la música dintre d'esdeveniments socials i històrics fonamentals, etc.

Fénelon, F. *Tregua para la orquesta*
Ed. Noguer. Barcelona, 1981.

Llibre escrit per Fania Fénelon en base al testimoni real de Marcelle Routier, gran dona que va sobreviure, a més d'algunes altres, en el camp de concentració i d'extermini de Birkenau -Alemanya- durant la segona guerra mundial, gràcies als seus coneixements musicals. Encara que la narració no ofereix una gran riquesa pel que fa al valor literari, descriu amb un realisme considerable la vivència musical com a tal, amb uns mijans i coneixements limitats, així com dintre d'un context i presió vital poc usual. No és l'únic cas, dintre de la llarga història de la humanitat, en el qual el coneixement més o menys consolidat d'una professió -en aquest cas la del músic- possibilita una via de sortida i de supervivència en unes circumstàncies difícils.⁶⁸

Conceptes/temes tractats: la interpretació musical, la música en temps de guerra, la importància de tenir coneixements musicals en temps difícils, la música amb connotacions polítiques, els instruments musicals, etc.

Fermine, M.

El violín negro

Ed. Anagrama. Barcelona, 2002.

Al temps que Venècia està invadida per les tropes de Napoleò, un dels soldats de l'armada francesa, Johannes Karelsky -qui en la seva infància i joventut va ésser un violinista de gran talent- resulta ferit en combat i, per recuperar-se, s'allotjarà en casa d'un venecià que, casualment, tindrà un gran vincle amb ell: es tracta d'un enigmàtic luthier. Com a conseqüència de l'amor a la música de tots dos, sorgirà una gran amistat i serà així com el violinista acabarà coneguent la història d'una de les obres mestres, però també la més dolorosa, del luthier: el violí negre, la història de l'evocació d'una veu femenina que condueix a la mort.

Conceptes/temes tractats: Història de la música, música i soledat, música i amor, la construcció d'instruments, la importància dels luthiers a Itàlia, etc.

Grümbach, D.

Música de cámara

Ed. Bruguera. Barcelona, 1986

Després de la mort del famós compositor americà Robert Maclaren la seva dona,

⁶⁸ Veure també: Anglada, M^a A. *El violí d'Auschwitz o Szpilman, W. El pianista del gueto de Varsovia*

Caroline Newby, reb l'encàrrec d'escriure un llibre per tal de contar com era la seva vida en comú, així com la personalitat i treball musical diari d'aquest.

En aquesta narració hi apareixen nombrosos textos que descriuen la tasca compositiva i interpretativa -amb el piano- del músic amb tota la sensibilitat que demana l'art musical, així com l'excentricitat i capritxos del geni.

Conceptes/temes tractats: la tasca compositiva i interpretativa del músic, la vida diària dels professionals de la música, la sensibilitat de les persones dedicades a l'art, etc.

Guerendiain, C. (trad.) *La pequeña crónica de Ana Magdalena Bach*
Ed. Círculo de lectores. Barcelona, 2000.

Aquesta obra que es va publicar a Alemanya de manera anònima, sembla que va ésser escrita per Ana M^a Magdalena Bach, la segona muller del gran J.S.Bach (1685-1750). Des de la memòria i la nostàlgia, Ana Magdalena evoca els millors moments que va passar amb aquest prodigiós músic i ens conta, a més de moltes altres coses, com el va conèixer a través de la seva música, per la qual va quedar molt impressionada. Aquest llibre va acompanyat d'un CD que conté una selecció d'obres del *Album d'Ana M^a Magdalena*.

Conceptes/temes tractats: la vida de J.S. Bach en tots els seus aspectes: la vida familiar, els seus diferents treballs i els seus problemes, l'aprenentatge musical dels seus fills, les interpretacions a l'orgue, la seva mort, etc.

Jodorowsky, A. *La danza de la realidad*
Ed. Círculo de Lectores. Barcelona, 2002.

Jodorowsky crea, en aquesta obra, una espècie de teràpia artística basada en el chamanisme i en la màgia. La història, que ens conduirà a la part més desconeguda i fascinant de l'ésser, és la de una jove amb una gran veu continuament desmotivada per el seu pare que pensa que mai es podrà guanyar la vida cantant. Malgrat això, ella assisteix a classes de cant i no deixa mai d'estudiar per arribar a ser una professional.

Finalment aconseguirà superar el seu complexe d'inferioritat i dedicar-se, amb èxit, a la interpretació.

Conceptes/temes tractats: l'art -la música- com a teràpia, la veu com a instrument natural, l'òpera, els teatres d'òpera, les cançons populars, la música com a forma de vida, la dificultat del camí artístic i musical, etc.

Landero, L.

El guitarrista

Ed. Tusquets. Barcelona, 2002.

Emilio, un adolescent obligat a treballar per els matins en un taller i, per les vesprades, a estudiar en una acadèmia, reb la visita de Raimundo, un cosí seu que torna a París i que li conta els seus èxits com a guitarrista de flamenc. Emilio anhela la vida bohèmia que li promet Raimundo i apren a tocar la guitarra amb l'esperança d'aconseguir escapar del taller i de les classes. A partir d'aquí s'hi troba inmers en una trama amorosa i, sobre tot, sexual, amb la dona del seu patró, de la que es veu incapaç de sortir. Per les seves connotacions sexuals, la lectura d'aquesta obra es recomana als adults, encara que hi ha una gran quantitat de textos que es poden extreure d'ella per comentar-los a l'aula, a nivell d'ESO.

Conceptes/temes tractats: la vida bohèmia en París, l'aprenentatge musical, la guitarra, el flamenc, l'èxit de l'artista, etc.

Lelait, D.

Maria Callas

Ed. Pòrtic. Barcelona, 2002.

El matí del 16 de setembre de 1977 moria, als cinquanta-quatre anys, Maria Kalogeropoulos. La jove grega de físic no convencional va donar rostres d'òpera a les seves quimeres interpretant papers de dones tan fascinants com Norma, Lucia o Medea. Dirigida a l'escenari per Visconti i Zeffirelli, i a la gran pantalla per Pasolini, sempre emocionava, encenia, exaltava; fins a perdre la veu... La premsa s'enrabiava quan anunciava que suspenia l'actuació a l'òpera de Roma o quan s'enamorava d'Onassis. Alliberada dels complexos físics, de les cadenes d'una mare exigent fora mida, es va convertir en la cantant més famosa del segle XX.

Conceptes/temes tractats: la vida i els capricis de les dives de l'òpera, la interpretació musical com a forma de vida, el món de l'òpera, etc.

Llort

Tardor

Ed. Destino. Barcelona, 1999.

Reflexe del món del rock català actual que consolida el tòpic de “*sexo, drogas y rock and roll*” que sovint acompanya la història d'aquesta tendència musical. Es tracta de la història d'un grup de rock català consolidat que, no pot realitzar una de les seves actuacions més importants -al Palau d'Esports de Barcelona- perquè aquella mateixa nit, el líder, guitarrista i cantant del grup agafa una borratxera que l'obliga a suspendre l'actuació. A partir d'aquí tot serà una barretja entre la música i les temptacions que ofereix la nit de la Barcelona més sòrdida. Destaquen els textos on els protagonistes realitzen reflexions al voltant de les tendències musicals més importants de finals del segle XX, així com les descripcions de la vida pràctica i real del món del músic de rock, instruments utilitzats, temes de les cançons, etc.

Conceptes/temes tractats: el rock -instruments utilitzats, temes de les cançons, etc.-, el rock català, la relació entre el rock, les drogues i el sexe, els concerts o actuacions en directe, la vida del músic de rock, etc.

Mann, Th.

Doctor Faustus

Edicions 62. Barcelona, 1992.

Història que es desenvolupa durant la Segona Guerra Mundial, en el moment en que Alemanya s'hi troba a punt de conquerir el món i en la qual apareixen dos personatges: el compositor Adrian Leverkühn, nova personificació de Faustus -la figura llegendària de l'Època Medieval germànica, lligada al diable amb un pacte- i Serenus Zeitblom, el modest professor que, com amic d'Adrian des de la joventut explica, entre l'espant i l'admiració, la seva història. Es tracta d'un fascinant drama alemany que entremescla la música, la teologia, la política i l'actualitat. Aquesta obra constata els problemes de l'art i de la vida turmentada de l'artista amb un llenguatge difícil per l'alumnat.

Conceptes/temes tractats: el compositor alemany Adrian Leverkühn, la turmentada vida dels artistes, els problemes de l'art, una certa filosofia de la música, la passió per la música, la música durant la Segona Guerra Mundial, etc.

Mason, D. *El afinador de pianos*
Ed. Salamandra, 2003.

En el context d'una lentitud impertorbable que domina Europa a finals del segle XIX, hi trobem, a Londres i en plena època victoriana, el personatge d'Edgar Drake, un prestigiós afinador de pianos especialitzat en els pianos Érard. Edgar serà requerit per l'exèrcit colonial britànic per posar a punt en piano molt especial que pertany a l'erudit comandant mèdic Anthony Carroll, en plena selva birmana. D'aquesta manera començarà un llarg viatge per Europa, el mar Roig i la Índia, fins arribar al seu destí, on descobrirà tot un món inimaginable.

Conceptes/temes: l'amor per la música, la professió d'afinador i restaurador de pianos, la importància de la música -concretament del piano- en el segle XIX, el paper de la música entre la alta societat, etc.

Moix, Terenci *El arpista ciego*
Ed. Planeta. Barcelona, 2002

Unió del misteriós tema de l'Egipte faraònic amb la música. Es tracta d'una història plena de fantasia, d'amor, misteri i erotisme desenvolupada en l'Egipte que va seguir a la mort d'Akenatón (que instaurà el monoteïsme) protagonitzada per tres adolescents, un músic sego, el seu amic flautista i el propi faraó, i amb una gran dosis de humanitat i de sentit de l'humor. Lectura proposada per als adults.

Conceptes/temes tractats: el misteri i la música, ser músic i sego, la flauta i la seva interpretació, la música a l'antic Egipte, etc.

Muñoz Molina, A. *El invierno en Lisboa*
Ed. RBA. Barcelona, 1993.

Novel·la negra basada en la peculiar i plena d'alts i baixos història d'amor que viu el músic de jazz Santiago Biraldo i Lucrecia que es desenvolupa, principalment, en els ambients dels cafés i locals nocturnes on aquest realitza les actuacions. En aquesta narració es descriu, per tant, la vida nocturna d'un músic de jazz, barrejada amb l'alcohol, el tabac, l'amor, etc., i les actuacions que aquest realitza. José Antonio Zorrilla va dirigir una pel·lícula homònima basada en aquesta novel·la que va guanyar el Premi Nacional de Narrativa i el Premi de la Crítica en 1988. Lectura proposada per als adults.

Conceptes/temes tractats: el jazz -les actuacions en directe, els locals, els instruments utilitzats, etc.- la vida nocturna del músic de jazz barrejada amb l'alcohol, el tabac i l'amor, etc.

Nel·lo, D.

Nou dits

Ed. Columna. Barcelona, 2000.

Es tracta de la història de tres personatges emmarcats dintre del món de la música. En un principi hi trobem a Gabriel treballant com a mecànic en un taller de bicicletes on descobreix casualment, a partir de la música clàssica que escolta a la ràdio, quina és la seva vertadera vocació professional i comença els seus estudis musicals, utilitzant com a instrument, el piano. Amb el pas del temps Gabriel es converteix en un pianista consolidat i arribarà a ser el pianista acompanyant del gran tenor Federico de Llorente. També hi apareixen altres personatges del món de la música, així com nombrosos passatges que descriuen la interpretació i la vida musical dintre de la pràctica professional.

Conceptes/temes tractats: la vocació musical, l'amor a la música clàssica, el món del piano, la professió de pianista acompanyant i de cantant, la vida dels músics professionals, els concerts, les sales de concerts i d'òpera, etc.

Nobel, E.

El talento

Ed. Seix Barral. Barcelona, 2002.

Un professor de violí que ha vist com s'ha anat frustrant la seva carrera com a solista al llarg de la seva vida, casat amb una jove que abans va ésser primera ballarina i que va haver de deixar els escenaris per una mala caiguda, decideixen fer-se càrrec de

Raimond, un jove violinista rebel i genial al mateix temps. A partir d'aquell moment i, com a conseqüència del caràcter i els problemes que els dona aquest jove, que han de soportar a més a més de les seves frustracions professionals, veuen com les seves vides es trontollen.

Conceptes/temes tractats: Els risc que comporten algunes professions musicals, la interpretació musical, la docència musical, el caràcter difícil dels genis, el ballet, el violí, etc.

Quignard, P.

Tots els matins del món

Ed. Columna Jove. Barcelona, 1991.

Descriu la vida que va portar el músic francès Sainte Colombe, a partir de la mort de la seva molt estimada muller en 1650. Des de llavors, la seva existència es refugia dintre de la seva música, amb la composició de belles tonades que ell mateix o les seves dues filles interpreten en la viola de gamba. Aquesta narració ens permet conèixer diferents aspectes i músics -Lully, Monteverdi, Sainte Colombe, Marin Marais- de la música francesa del segle XVII, concretament al voltant de Versalles i en el temps de Lluís XIII i la cort de Lluís XIV. A més a més descriu com és i com ha de ser la interpretació en la viola de gamba i, fins i tot, s'introdueixen millores tècniques en la construcció d'aquest instrument. Es tracta del corresponent narratiu de la pel·lícula *Tots els matins del món* de Alain Corneau, per a la qual va realitzar els arranjaments musicals i la major part de les interpretacions el càtala, de prestigi internacional i especialitzat en música antiga, Jordi Savall. També està editat el CD de la banda sonora original del film.

Conceptes/temes tractats: La música barroca francesa del segle XVII, la viola de gamba i les seves millores tècniques, la tasca de l'intèrpret, la relació entre l'amor i la música, la vida turmentosa de l'artista, etc.

Russell, M.

El cabello de Beethoven

Edicions B. Barcelona, 2000.

Espècie de viatge a través del temps i del espai que va des de Bonn i Viena en el segle XIX, passant per els difícils primers anys del nou segle XX i la Primera Guerra Mundial, etc. Bàsicament es centra en diferents aspectes de la vida i obra de Beethoven,

les seves sensacions, experiències, les enfermetats que va patir, el moment en que escriu les seves diferents composicions, com conèix Goethe, etc.

Conceptes/temes tractats: El romanticisme, la vida i obres de L. v. Beethoven, la vida de l'artista músic i el seu turment, etc.

Sierra i Fabra, J.

Banda sonora

Ed. Columna Jove. Barcelona, 1999.

És una mena de manifest musical on l'autor, a través d'una relació paterno-filial, ens planteja les dificultats d'un jove que busca l'èxit en l'àmbit de la música pop-rock i s'hi troba en un món més mogut per els interessos econòmics que per els estètics i musicals.

Conceptes/temes tractats: la música pop, els problemes de l'èxit musical, el rock, la dedicació a la música, l'argot juvenil del pop i el rock, l'anglès en la música rock, "sexe, droga i rock and roll?", la música popular al segle XX, la cultura rock, els elements bàsics de la música rock, etc.

Sierra i Fabra, J.

El temps de l'oblit

Ed. Columna Jove. Barcelona, 1993.

El rock, l'amistat, la por, el misteri i la tragèdia s'entremesclen en la història d'un noi de 18 anys, Carlos, que s'instal·la en un poblet del País Basc on la música el portarà a conèixer a Tetxu, el fill d'un militant etarra que ara viu amb la seva mare, la qual intenta que el seu fill porte una vida normal com la de la resta de joves.

Conceptes/temes tractats: els problemes polítics del País Basc, l'Espanya del segle XX, el rock, el paper de la música en la vida dels joves, l'anglès en la música rock, el fet musical com a element fonamental de la cultura popular, la imatge provocadora i masclista del rock, els concerts de rock, l'ús que fan els joves de la música, etc.

Skvorecky, J.

El Saxo baix

Ed. Proa. Barcelona, 1988.

Aquest llibre recull dues narracions que evocuen la vida a Txecoslovàquia durant l'ocupació nazi i sota el domini soviètic. D'elles ens interessa la que dona el títol a aquest llibre, un relat de les trifulques d'un jove obsesionat per el jazz i, a la vegada, sotmés a dos règims que el rebutgen i que consideren que el jazz és una música decadent i burgesa.

Conceptes/temes tractats: art i política, diferents aspectes del jazz -instruments utilitzats, bandes, llocs d'actuació, músics importants, conceptes, etc.-, la passió per la música, etc.

Soler, A.

Las bailarinas muertas

Ed. Anagrama. Barcelona, 1996.

Història desenvolupada en la Barcelona dels anys seixanta. El protagonista li envia al seu germà petit, que es va quedar al poble quan ell va decidir marxar a Barcelona, unes cartes en les quals li va contant com és el seu treball en un cabaret del Paral·lel i com són les relacions que manté amb la gran diversitat de personatges d'aquest, principalment, els músics. Lectura proposada per als adults.

Conceptes/temes tractats: el món nocturne de la música de cabaret, les actuacions en directe als cabarets, la vida dels músics d'aquest ambient, etc.

Szpilman, W.

El pianista del gueto de Varsòvia

Ed. Empúries. Barcelona, 2002.

El pianista i compositor Wladyslaw Szpilman era un jove jueu amb una gran carrera al davant quan les tropes de Hitler van ocupar Varsòvia l'any 1939. Uns mesos després els murs del gueto es van tancar i aquesta història explica com es va anar salvant miraculosament en aquesta dura guerra gràcies al seu ofici⁶⁹, el de músic, quan els seus pares i tots els seus germans van acabar en un camp d'extermini.

⁶⁹ “ - *Quin és el vostre ofici? [...]*

- *Som músics. [...]*

- *Teniu sort que jo també sigui músic! [diu un policia nazi] -Em va clavar una empenta i vaig rebotar contra la paret-Foteu el camp!”*

Conceptes/temes tractats: la música en temps de guerra, la importància de tenir coneixements musicals en temps difícils, la música amb connotacions polítiques, el piano, la composició -de lieder i bandes sonores-, l'amor per la música, etc.

Txékhov, A. "El violín de Rothschild" en *El violín de Rothschild y otros relatos*
Ed. Alianza. Madrid, 1994

Conte breu però d'una gran intensitat que ens expressa com viu la música l'intèrpret i què pot transmetre amb la seva música. Es desenvolupa a partir de les interpretacions d'una orquestra gitana que toca en les bodes i en la qual participa, de vegades, el protagonista, Rosthschild.

Conceptes/temes tractats: la interpretació del violí i la flauta, les sensacions que ens pot transmetre el so de la musica, els coneixements musicals com a una font d'ingressos complementària, etc.

Vázquez Montalbán, M. *El pianista*
Ed. RBA. Barcelona, 1993.

Ens ofereix una reflexió del paper de l'artista en la societat de finals del segle XX, utilitzant dos escenaris i facetes musicals diferents: d'una banda hi trobem la imatge patètica d'un pianista que desenvolupa la seva carrera musical a Barcelona, dintre d'una societat decadent com a conseqüència de les guerres anteriors i, d'altra, un compositor d'èxit que ha tingut la sort de viure al París bohemi i conèixer les avantguardes artístiques del 1936 i que descriu les seves vivències des de la distància, a finals de segle. Al llarg de la narració hi apareixen nombrosos passatges d'execució musical, de crítica de les interpretacions escoltades, de gustos al voltant de les obres i compositors més representatius de la història de la música, etc.

Conceptes/temes tractats: la interpretació musical pianística, les avantguardes parisines del segle XX, la crítica musical, obres i compositors importants, l'ofici de músic en diferents facetes, la música com a froma de vida, etc.

Activitats proposades

:

A partir de la lectura d'aquestes obres, bé en la seva totalitat, bé en els fragments pertinents escollits per el/la professor/a es poden realitzar una gran quantitat d'exercicis molt enriquidors pel que fa a l'adquisició de coneixements musicals, d'un vocabulari específicament musical, un major domini del llenguatge, un desenvolupament de l'adquisició de criteris propis argumentats, etc.

- Recerca bibliogràfica.
- Lectura comprensiva.
- Tria i anàlisi de la informació que més ens interese en cada moment.
- Redacció de resums significatius.
- Elaboració de fitxes per realitzar un buidat de dades.
- Comentaris de text.
- Realitzar exposicions orals i debats amb argumentacions.
- Recerca al diccionari, del significat dels diferents conceptes musicals de cada lectura.
- Audicions musicals del més representatiu de cada obra literària.

Bibliografia

Atlas de música, 1

Ed. Alianza. Madrid, 1995.

Atlas de música, 2

Ed. Alianza. Madrid, 1996.

Currículum. Educació Secundària Obligatòria. Àrea de Llengua.
Generalitat de Catalunya. Departament d'Ensenyament

Currículum. Educació Secundària Obligatòria. Àrea de Música.
Generalitat de Catalunya. Departament d'Ensenyament

Guia de lectura. Proposta d'activitats a l'aula i/o d'avaluació.
Ed. Columna jove. Barcelona, 1997.

"Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750"
Actas del Congreso Internacional, Valladolid, febrero de 1995.
Valladolid, 1997.

Aleixandre, M.

La banda sin futuro

Ed. Círculo de Lectores. Barcelona, 2002.

Almagro, J. F.

Mozart, Mozart, Mozart

Edicions de 1984. Barcelona, 1994.

Anglada, M^a A.

El violí d'Auschwitz

Ed. Columna Jove. Barcelona, 1994.

Aristóteles

Poética

Ed. Icaria. Barcelona, 1997.

Barenboim, D.

Mi vida en la música

Ed. La esfera de los libros. Madrid, 2002.

Bernhard, Th.

El malaguanyat

Ed. Proa. Barcelona, 1995.

Bianconi, L.

"El siglo XVII", *Historia de la música, 3*

Ed. Turner. Madrid, 1986.

Boccaccio

Decamerón

Ed. Alianza. Barcelona, 1971.

Cabrera Infante, G.

Tres tristes tigres

Ed. Círculo de Lectores. Barcelona, 2002.

Carpentier, A.

Concierto barroco

Ed. Siglo XXI. México, 1974.

Los pasos perdidos

Ed. RBA. Barcelona, 1993.

La consagración de la primavera

Ed. Siglo XXI. Madrid, 1984.

- Clarke, Eric F. "Considérations sur le langage et la musique" en *La musique et les sciences cognitives*
Ed. Pierre Mardaga. Liège, 1989.
- Cattin, G. "El medioevo, 1ª parte", *Historia de la música, 2*
Ed. Turner. Madrid, 1987.
- Comotti, G. "La música en la cultura griega y romana", *Historia de la música, 1*
Ed. Turner. Madrid, 1986.
- Cooper, G / Meyer, L. *Estructura rítmica de la música*
Ed. Idea Books, Barcelona, 2000.
- Costa Vicent, R. *Historia y semántica de la notación musical europea*
Ed. Conservatorio Superior Municipal de Música,
Barcelona, 1979.
- Crofton I./Fraser D. *A cappella. Diccionario de citas de la música y los músicos*
Ed. Ma non troppo, Barcelona, 2001.
- Fénelon, F. *Tregua para la orquesta*
Ed. Noguer. Barcelona, 1981.
- Fermine, M. *El violín negro*
Ed. Anagrama. Barcelona, 2002.
- Gallico, C. "La época del humanismo y del renacimiento" ,
Historia de la música, 4
Ed. Turner. Madrid, 1987.
- Gallo, F. A. "El medioevo, 2ª parte" en *Historia de la música, 3*
Ed. Turner. Madrid, 1987.
- Grout, D.J. / Palisca C.V. *Historia de la música occidental, 1*
Ed. Alianza. Madrid, 1993
- Grout, D.J. / Palisca C.V. *Historia de la música occidental, 2*
Ed. Alianza. Madrid, 1993
- Grümbach, D. *Música de cámara*
Ed. Bruguera. Barcelona, 1986.
- Guerendiain, C. (trad.) *La pequeña crónica de Ana Magdalena Bach*
Ed. Círculo de lectores. Barcelona, 2000.
- Jodorowsky, A. *La danza de la realidad*
Ed. Círculo de Lectores. Barcelona, 2002.
- Kundera, M. *El libro de la risa y el olvido*
Ed. Seix Barral. Barcelona, 1991.
- La vida está en otra parte*
Ed. Seix Barral. Barcelona, 1982.
- Los testamentos traicionados*
Ed. Tusquets. Barcelona, 1994.

- Landero, L. *El guitarrista*
Ed. Tusquets. Barcelona, 2002.
- Lelait, D. *Maria Callas*
Ed. Pòrtic. Barcelona, 2002.
- Llort *Tardor*
Ed. Destino. Barcelona, 1999.
- Mann, Th. *Doctor Faustus*
Edicions 62. Barcelona, 1992.
- Mason, D. *El afinador de pianos*
Ed. Salamandra. Barcelona, 2003.
- Moix, Terenci *El arpista ciego*
Ed. Planeta. Barcelona, 2002
- Muñoz Molina, A. *El invierno en Lisboa*
Ed. RBA. Barcelona, 1993.
- Nel.lo, D. *Nou dits*
Ed. Columna. Barcelona, 2000.
- Nobel, E. *El talento*
Ed. Seix Barral. Barcelona, 2002.
- Osmond-Smith, D. "Entre la musique et le langage: vue depuis le pont"
en *La musique et les sciences cognitives*
Ed. Pierre Mardaga. Liège, 1989.
- Palou-Periel, P. *Los caminos de la música*
Ed. Petri Palou. Barcelona, 1996.
- Quignard, P. *Tots els matins del món*
Ed. Columna Jove. Barcelona, 1991.
- Russell, M. *El cabello de Beethoven*
Edicions B. Barcelona, 2000.
- Sabater, F. *El jardín de las dudas*
Ed. Planeta de Agostini. Barcelona, 1997.
- Sand, G. *Un hivern a Mallorca*
Ed. Edhasa. Barcelona, 1992.
- Schaeffer, P. *Tratado de los objetos musicales*
Ed. Alianza Música, Madrid, 1988
- Sierra i Fabra, J. *Banda sonora*
Ed. Columna Jove. Barcelona, 1999.
- El temps de l'oblit*
Ed. Columna Jove. Barcelona, 1993.
- Skvorecky, J. *El Saxo baix*
Ed. Proa. Barcelona, 1988.

- Soler, A. *Las bailarinas muertas*
Ed. Anagrama. Barcelona, 1996.
- Subirá, J. *La participación musical en el antiguo teatro español*
Diputación provincial de Barcelona, Publicaciones
Del Instituto del Teatro Nacional nº 6, 1930.
- Szpilman, W. *El pianista del gueto de Varsòvia*
Ed. Empúries. Barcelona, 2002.
- Txékhov, A. "El violín de Rothschild" en *El violín de Rothschild y otros relatos*
Ed. Alianza. Madrid, 1994
- Úbeda i Comas, J. *Lèxic musical. Els noms de la música*
Ed. Oikos-tau. Barcelona, 1998.
- Valera Casses, A. *Música. Anécdotas-curiosidades. Definiciones y frases
alfabetizadas.*
Ed. Barcelona, 1993
- Vázquez Montalbán, M. *El pianista*
Ed. RBA. Barcelona, 1993.