Anàlisi musical

Comentari de text

Exercicis · 47 exercicis

Proves d'accés a la universitat (PAU) de Catalunya. Ordenats del més recent al més antic.
Retalls dels exàmens i pautes oficials (selecat.cat / universitats.gencat.cat).

Exercici 4

[2 punts: 1 punt per cada qüestió]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que es plantegen a continuació.

La Nova Cançó és sens dubte el fenomen més important del segle xx en la història de la música popular als Països Catalans. Nascut a finals dels cinquanta, aquest moviment cultural té una força sorprenent, perquè, a través de la música, potencia l'ús de la llengua catalana i la divulga més enllà de les seves fronteres lingüístiques en el marc de la dictadura franquista, que havia prohibit el català en l'àmbit oficial.

Un article escrit per Lluís Serrahima titulat «Ens calen cançons d'ara», publicat a la revista *Germinabit* el gener del 1959, divulga la necessitat que sentia part de la societat de recuperar l'ús del català en l'àmbit públic, i concretament en el món de la música.

Durant la dictadura, per poder actuar en directe s'havia de demanar permís al Govern Civil de la província on es volia fer el concert. Prèviament, calia presentar per triplicat a censura, a la delegació del Ministerio de Información y Turismo corresponent, les lletres de les cançons. Un cop passat aquest tràmit obligatori, el representant del músic (o del grup) havia d'acudir a sol·licitar el permís al Govern Civil, que podia autoritzar o no l'acte.

La primera evidència amb què vaig topar a l'Arxiu del Govern Civil que documentava l'existència de la censura a la Nova Cançó van ser les lletres de cançons prohibides dins dels expedients de concerts. Podies trobar cançons ratllades amb una gran creu o bé acompanyades d'un segell que deia PROHIBIDO O DENEGADO. També hi havia lletres que havien estat autoritzades. Al costat d'aquestes hi havia estampat un segell amb el terme AUTORIZADO, que sovint era d'un altre color.

La censura franquista era imprevisible, sense criteris clars, totalment arbitrària, amb l'objectiu de tenir sempre a l'expectativa músics, organitzadors i públic. El mecanisme de control del règim estava ideat per generar por.

A la censura de les lletres de les cançons cal sumar-hi que la repressió als músics podia ser més severa, en forma de multes, detencions, interrogatoris, prohibició de recitals, de portades de discos i de cartells, veto als mitjans de comunicació (televisió i ràdio), retirada del passaport… La seva popularitat els va eximir de patir tortura física i presó, però, per contra, els organitzadors dels concerts serien espiats, multats i, fins i tot en alguns casos, torturats.

Adaptació feta a partir del text de Maria Salicrú-Maltas. *Aquesta cançó, no!: Cara a cara amb els censors de la Nova Cançó*. Barcelona: Comanegra, 2024

1. Com va començar la Nova Cançó i per què va ser objecte de censura?

2. Quins mecanismes feia servir la censura per a dur a terme la seva tasca? Quins criteris se seguien per a censurar una cançó?

Comprovació i 2a correcció:

3a correcció:

Etiqueta de l'estudiant

IEC
Institut d'Estudis
Catalans

Exercici 4

[2 punts: 1 punt per cada qüestió]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que es plantegen a continuació.

La intel·ligència artificial que avui dia tenim pràcticament assimilada com a part integrant del nostre dia a dia era, no fa pas tant, un element propi de pel·lícules de ciència-ficció en què el públic observava sorprès com les màquines posaven els humans entre l'espasa i la paret: ja el 1968, per exemple, vam descobrir, gràcies al cineasta Stanley Kubrick, un ordinador que feia anar de corcoll els astronautes protagonistes, el HAL 9000 de *2001: Una odissea de l'espai*. Els intents per a replicar l'ésser humà de manera artificial van quedar palesos a la gran pantalla quan, el 1982, Ridley Scott va donar vida als replicants de *Blade Runner*, als quals comença a ser necessari eliminar quan comencen a assemblar-se *massa* a nosaltres. Però, aleshores, no eren més que això, pel·lícules de ciència-ficció.

Malgrat els avenços que s'han produït en els darrers temps, un dels camps en què la intel·ligència artificial encara no ha aconseguit assolir un alt grau d'eficàcia és el de la interpretació musical. Certament, ja tenim possibilitats de generar música a través de motors virtuals que imiten estils compositius diversos amb més o menys fortuna. No és extraordinàriament complex compondre una cançó *pop* o, fins i tot, una obra serial o aleatòria mitjançant una màquina. Però crear una interpretació musical amb la calidesa i expressivitat que proporciona un ésser humà és una cosa molt més complicada i que encara requereix molt d'entrenament.

La primera pregunta que cal respondre, per tant, és la següent: què caracteritza la interpretació musical humana? Què hem d'ensenyar a fer a la màquina perquè pugui generar una interpretació musical que soni com la d'un músic real? El lector, segurament, alguna vegada s'ha trobat peces musicals generades per ordinador amb una artificialitat tan evident que no deixava lloc a dubtes: enregistraments que no tenen expressivitat, ni emoció, ni *ànima*. Només cal, per exemple, fer l'experiment d'escriure una peça musical en un editor de partitures i seleccionar una reproducció expressiva, una opció que molts d'aquests programes fa temps que ofereixen. Aquesta reproducció expressiva suposa un acostament al resultat d'una interpretació humana, però hi continua havent alguna cosa que, encara que no puguem precisar amb tota certesa de què es tracta, fa que allò que sentim continuï sense sonar completament natural, i que soni mecànic i poc expressiu.

I aquí tenim el quid de la qüestió. Què és l'expressivitat? On rau l'*ànima* d'aquesta interpretació? Partint de diversos estudis, podem afirmar que el que fa que una interpretació humana sigui clarament distingible de la d'una màquina és tot allò que fa referència a les variacions i imperfeccions relacionades amb el *tempo* i l'agògica, molt per damunt de tot el que està relacionat amb la dinàmica.

Gràcies a l'algoritme dissenyat per Jorge Grundman (2014) per a la humanització de la interpretació virtual, podem processar un arxiu perquè, sobre una partitura escrita amb les indicacions de *tempo* adequades, l'algoritme introdueixi variacions en el *tempo* intern de cada compàs, de manera que la interpretació resultant soni natural i humana. Això sí, la interpretació virtual encara requereix la intervenció de l'analista, el programador i l'enginyer de so, que de moment continuen sent persones.

Traducció i adaptació fetes a partir del text de Sara Herrero. «¿Sueñan las máquinas con melodías eléctricas? Cómo conseguir una interpretación virtual expresiva». *Scherzo*, núm. 423 (desembre 2025), p. 68-70

1. Quan es va començar a imaginar un món virtual en el qual les màquines podrien arribar a controlar la humanitat?

2. Per què encara és difícil que la música creada de manera virtual soni autèntica? Considera l'autora de l'article que s'han fet passos cap a la humanització de la interpretació musical virtual? Justifiqueu la resposta.

Comprovació i 2a correcció:

3a correcció:

Etiqueta de l'estudiant

IEC
Institut d'Estudis Catalans

Exercici 4

[2 punts: 1 punt per cada qüestió]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que es plantegen a continuació.

Fa gairebé vint anys l'inspector Spooner, protagonista de *Jo, robot* (2004), encarnat per Will Smith, interrogava a la pantalla gran en Sonny, un robot molt avançat i sospitós d'assassinat, amb el diàleg que segueix: «Només ets una màquina, una imitació de la vida. Pots compondre una simfonia?». I en Sonny replicava: «Pot, vostè?».

Avui dia resulta cada cop més habitual parlar d'intel·ligència artificial (IA), fins i tot en contextos no necessàriament tècnics. El concepte sembla haver fet eclosió com una revolució destinada a fer un món cada vegada més tecnològic i competitiu. La promesa d'una eficiència superior sedueix empreses i particulars, i fins i tot certs sectors de l'art i la creació. De fet, fa anys que la IA està integrada a la societat, des que fem ús de plataformes d'estríming, assistents de veu —Siri, Alexa, etcètera—, navegació GPS o telèfons intel·ligents.

Ramon López de Mántaras, eminència en la matèria i professor emèrit del CSIC, apunta que la IA generativa va néixer de forma experimental al final dels anys cinquanta.

Per a l'investigador i músic Mark d'Inverno, professor de la Goldsmith University de Londres, aquest tipus d'IA generativa «no és intel·ligent en absolut», i ni tan sols pretén simular el raonament humà. D'Inverno indica que la detecció de patrons sí que és una tasca que una IA duu a terme de manera molt superior als humans, especialment útil amb quantitats grans de dades. Fins i tot en la composició d'una simfonia, la IA pot identificar i analitzar patrons. Així és com, a partir d'uns esbossos de Beethoven, es va recrear la hipotètica *Desena simfonia* l'any 2019 —en dos projectes independents—, però lògicament només es tractava d'una aproximació, i, en paraules de l'expert, «només Beethoven hauria pogut acabar la seva simfonia».

Una de les preocupacions més immediates és que la IA no caigui en males mans i no se'n faci un ús maliciós per a generar, per exemple, *deep fakes* o *fake news* —falsificacions. A mitjans de juny el mateix Paul McCartney anunciava al programa *Today* de la BBC la creació d'una nova cançó dels Beatles amb la simulació de la veu de John Lennon a partir d'una antiga gravació i l'ajuda d'intel·ligència artificial. Amb aquest potencial a l'abast, què no es podria aconseguir amb la IA? No debades, la discogràfica Universal Music va demanar fa uns mesos a Spotify que retirés milers de cançons creades amb IA i bloquegés algoritmes d'escaneig.

Quant a la música clàssica, *a priori* en una situació menys incerta que la indústria musical moderna en aquest àmbit, ja hem vist que la IA pot emular el paper del compositor; fins i tot hi ha plataformes com AIVA que poden «imitar» peces simfòniques a l'estil de Schubert a la carta. Tot i així, el conservadorisme intrínsec del sector el fa menys procliu a veure's afectat per la disrupció d'aquestes tecnologies. Per a D'Inverno, «la creativitat és exclusivament una característica humana» i una IA mai no serà capaç de substituir un artista humà —i encara menys un intèrpret—, per la qual cosa és difícil imaginar cap perjudici en aquesta àrea. Qui voldria escoltar una imitació de Mozart podent sentir l'original?

Adaptació feta a partir del text de Carlos García Reche. «Intel·ligència artificial i música: avenços, reptes i incògnites». *Revista Musical Catalana*, núm. 380 (setembre-desembre 2023), p. 19-20

1. D'acord amb el que diu el text, quines aplicacions té, de moment, la intel·ligència artificial (IA) en la música? La utilització que se'n fa és nova, segons els experts?

2. L'impacte que pugui tenir en el futur la IA sobre la música és semblant al que té en altres activitats humanes? Quins arguments proposa el text sobre això i quins altres proposaríeu?

Comprovació i 2a correcció:

3a correcció:

Etiqueta de l'estudiant

IEC
Institut d'Estudis
Catalans

Exercici 4

[2 punts: 1 punt per cada qüestió]

Llegiu el text següent, corresponent a una carta de Thomas Mann a Josep Maria Corredor, i responeu a les qüestions que es plantegen a continuació.

Erlenbach-Zúric, març del 1954

Distingit senyor,

Em pregunta quina és la meva opinió sobre Pau Casals. No en tinc cap opinió, li tinc profunda veneració i em produeix una joiosa admiració presenciar el fenomen humà d'un magnífic grup d'artistes units per a rebutjar tota concessió al mal, a tot allò que és moralment miserable i ultratjant per a la justícia, de manera que el concepte d'artista es depura i s'eleva, s'escapa per una vegada a tota ironia i, en època de desmoralització, dona exemple d'integritat altiva i incorruptible.

No hi ha cap rastre d'escapisme, de neutralitat estètica, davant dels problemes humans, ni de la tendència a prostituir-se que tan sovint caracteritza l'amable comunitat d'artistes que diuen: «Treballo per a qui em paga». Un talent fantàsticament captivador, que té assegurat un èxit delirant a tot arreu, al qual s'ofereixen fortunes per les seves actuacions, imposa condicions que no tenen res a veure amb els diners ni amb l'èxit. Aquest home poderós no trepitja cap terra on la llibertat i el dret siguin vulnerats. Tampoc no entra a cap país que, anomenant-se a si mateix *lliure*, pacti de manera oportunista amb la injustícia. Ell ha negat el seu geni a un món que, tot i estar-hi profundament en deute, especialment amb la seva terra natal, Espanya, es vol recrear estèticament amb el seu talent. En cap cas ja no accepta invitacions, no abandonarà mai aquell lloc, proper a la frontera francoespanyola, que ha triat com a refugi: Prades. Molt pocs coneixien aquest topònim fins que ell el va unir al seu nom. Ara tothom el coneix, s'ha convertit en el símbol de l'artista que es manté incorruptible, en el símbol de la incommovible unitat de l'art i la moralitat.

Una unitat triomfant, ja que les muntanyes de l'eremita són meta de pelegrinatges devots procedents de tot el món. Sí, el món va cap a aquell que ja no vol anar cap al món, i un any rere l'altre el Festival de Prades és obra de la força d'atracció d'un gran caràcter, com també de l'entusiasme musical, que en aquest lloc no pot evitar esdevenir protesta contra el domini del mal.

Quin triomf! Quina satisfacció més estimulant! La fràgil humanitat sempre ha necessitat persones que la reivindiquin, i aquest artista és una d'aquelles persones que reivindiquen el gènere humà. Reconec amb alegria que la seva existència constitueix per a mi, com per a altres milers de persones, un gran consol.

Thomas Mann

Traducció feta a partir del text d'Anna Dalmau i Anna Mora (ed. i trad.). «*Querido Maestro*». *Correspondencia de Pau Casals (1893-1973)*. Barcelona: Acantilado, 2024, p. 489-490

1. Segons Thomas Mann, quin tipus de relació entre la música i l'ètica era necessària? Per a ell, l'art i, concretament, la música es relacionaven d'alguna manera amb la política i la justícia social? Justifiqueu la resposta.

2. Segons la carta que Thomas Mann escriu a Josep Maria Corredor, el secretari de Pau Casals, quina actitud del músic admirava l'escriptor alemany? Creieu que pel fet de respondre a la petició del secretari, Mann va poder exagerar en la valoració i en la seva actitud d'admiració envers Casals? Quines activitats de Casals confirmarien aquest comportament?

Comprovació:	

2a correcció:	

3a correcció:	

Etiqueta de l'estudiant

Exercici 4

[2 punts: 1 punt per cada qüestió]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que es plantegen a continuació.

L'estiu del 1973, el grup de rock progressiu Gong va actuar a la basílica de Montserrat. L'actuació va ser breu, tot just mitja hora, en un horari discret (després de dinar) i sense publicitat. En van fer un petit film, *Gong a Montserrat*, en el qual l'espectador pot veure, estupefacte, com després de vagar per les agulles rocoses de perfil lunar, un grapat de *hippies*, amb estrambòtics barrets cucurutxo acabats en una petita hèlix, aterren al presbiteri i toquen davant la Moreneta una música elèctrica i complicada, engalanada amb les misterioses seqüències del sintetitzador VCS3 i la veu còsmica i ultrareverberada de Miquette Giraudy.

Alguns grups de *prog* tenen música que podem imaginar interpretada en una església. No és el cas de la música que feia Gong el 1973: un rock complex, sorollós, amb elements d'improvisació jazzística i de rock dur, amb dissonàncies i distorsions. Daevid Allen va implorar a les energies del temple l'acceptació d'aquella contribució musical «electroespiral» agenollant-se per a presentar els seus respectes a la Moreneta. És d'agrair que el públic es quedés respectuosament al seu lloc fins al final del concert.

Gong —encapçalat per l'australià Daevid Allen, un dels fundadors de Soft Machine, que amb Pink Floyd havia liderat l'escena *underground* londinenca— va ser un dels grups més importants i influents del rock progressiu europeu, un gènere que el 1973 es trobava en el seu moment àlgid. En una època en què les grans estrelles del rock residien en grans vil·les, amb un tren de despesa i luxe descontrolat, sobta l'austeritat dels Gong, que vivien amb parelles i fills en una mena de casa de colònies enmig del bosc a la Borgonya, en un règim de comunitat de béns implacable. La revista *Time* havia dit que els monestirs havien estat una gran influència per als *hippies*, i James Pike, bisbe de Califòrnia, havia declarat fins i tot que aquells joves de cabells llargs evocaven els primers cristians.

Gong reflecteix el camí espiritual *hippy* d'una manera molt personal, proposant la música com un instrument de canvi del món («acupuntura còsmica») i explorant el contacte amb una divinitat mare connectada amb la Terra. Tenint en compte la gran importància de la música a Montserrat, no és estrany que Daevid Allen volgués actuar-hi. L'estrambòtic món mitològic de Gong era una provocació antisistema a partir de l'ús de l'absurd i la imaginació desbocada, una actitud no gaire allunyada de dadaistes, surrealistes i *hippies*. Gong encarnava l'esperit creatiu i brivall del Maig del 68.

A les acaballes del franquisme era una onada d'aire fresc que encarnava l'anhel d'una societat diferent. L'actuació il·lustra l'esperit d'uns temps extraordinaris d'obertura i experimentació en un context molt difícil. Montserrat, com a pol de llibertat humana i política, com a centre musical i artístic, va ser capaç d'acollir-la. Per un breu moment, els músics *hippies* del planeta Gong i els monjos del monestir de la música van conviure en un Montserrat on tot era possible.

Adaptació feta a partir del text de Salvador Avià i Faure. «La no tan inversemblant trobada de Gong i Montserrat». *Serra d'Or*, núm. 779 (novembre 2024), p. 54-55

1. Per quina raó un grup de rock progressiu va triar en aquell moment el monestir de Montserrat per a fer-hi una *performance* tan peculiar?

2. Per al grup Gong, quina funció tenia la música? Quina mena de sintonia mostraven amb altres moviments socials en temps del franquisme? Com es va rebre el seu concert?

Comprovació:	

2a correcció:	

3a correcció:	

Etiqueta de l'estudiant

Exercici 3

[2 punts: 1 punt per cada qüestió]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que es plantegen a continuació.

La música té la capacitat de commoure profundament la nostra ment; i en altres ocasions pot calmar-nos o també tenir l'efecte contrari. El musicòleg i filòsof Julius Portnoy va trobar que la música pot canviar les taxes metabòliques[1] i augmentar o disminuir la pressió arterial, els nivells d'energia i la digestió, de manera positiva o negativa, tot segons el tipus de música.

La nostra capacitat per a percebre música es manifesta en una edat molt primerenca. Fins i tot els nounats reaccionen a estímuls musicals, i amb un mes, el nadó ja pot discriminar tons de diferents freqüències. Amb sis mesos ja es parla d'una *musicalitat* desenvolupada. I quan tenen tres o quatre anys, els nens comencen a reproduir la música de la cultura en la qual es troben immersos. Ara bé, una comprensió plena de l'harmonia es desenvolupa com a molt d'hora a l'edat de dotze anys.

La música és un mitjà de comunicació com ho és el llenguatge. Igual que en el llenguatge, en què les diferents característiques (semàntica, noms d'instruments, de fruits i d'animals, prosòdia, identificació de fonemes, etc.) estan localitzades en diferents parts del cervell, amb la música passa el mateix, és a dir, que, per exemple, la melodia i els tons es localitzen preferentment en l'hemisferi dret. Per això, en operacions quirúrgiques, on una part del lòbul temporal dret va haver de ser extirpat per evitar atacs epilèptics intractables amb medicació, el pacient va tenir problemes amb la percepció de la melodia, mentre que en operacions similars amb extirpació de les mateixes regions del lòbul temporal esquerre, aquest problema no va aparèixer. L'anàlisi harmònica sembla que també és una funció de les regions auditives de l'hemisferi dret. Curiosament, els músics professionals utilitzen més en la percepció de les melodies l'hemisferi esquerre, i s'ha comprovat que amb l'entrenament en música, la dominància cerebral per a la percepció de la melodia es desplaça de l'hemisferi dret a l'hemisferi esquerre.

L'hemisferi esquerre és alhora més apropiat per a la percepció del ritme. Això indica que la percepció de l'harmonia i la percepció del ritme utilitzen àrees diferents del cervell. Els músics saben molt bé que hi ha persones que tenen una capacitat de percepció harmònica brillant, però estan poc dotades per a la percepció del ritme i viceversa.

L'anàlisi amb tècniques modernes d'imatge cerebral ha mostrat que el substrat neurològic del llenguatge i el de la música se sobreposen. Les estructures del sistema emocional o límbic que processen les emocions a l'hemisferi dret s'activen quan subjectes voluntaris s'imaginen la música. L'hemisferi dret també és més sensible per a l'harmonia.

Utilitzant un test d'entrenament per a piano consistent en exercicis per als cinc dits s'ha pogut mostrar que l'escorça motora mostra canvis amb minuts de pràctica. I mesurant el flux sanguini regional en diferents parts del cervell es va observar un augment de l'activitat als ganglis basals[2] i al cerebel, així com en diverses parts de l'escorça cerebral, i no només amb l'exercici físic, sinó també amb la pràctica mental d'aquests exercicis.

Això significa que el cervell és plàstic i canvia amb l'activitat de l'organisme. Com a exemple es pot fer referència al fet que l'àrea que ocupa la mà esquerra a l'escorça motora del cervell dels violinistes és més gran que la de les persones que no toquen cap instrument.

També se sap que en músics professionals amb oïda absoluta s'ha pogut constatar que tenen un pla temporal més gran que el de persones que no tenen oïda absoluta. El pla temporal és una regió del lòbul temporal que és important per a la comprensió del llenguatge.

Tots aquests fets no fan res més que corroborar l'opinió que el nostre cervell emocional és molt més important, no només per a la nostra pròpia supervivència, sinó també per a aquestes funcions inconscients de la creativitat. Ara sabem el que hauríem d'haver intuït fa temps simplement observant l'evolució del cervell: que les emocions són la base fins i tot del nostre pensament racional.

Traducció i adaptació fetes a partir del text de
Francisco José Rubia Vila. «Bases neurobiológicas de la música».
Anales de la Real Academia Nacional de Medicina de España, núm. 135/2 (2018), p. 34-39

1. Quantitat d'energia que necessita l'organisme per a dur a terme les funcions bàsiques.
2. Massa de substància grisa situada dins de cada hemisferi cerebral.

1. Quin tipus d'efectes té la música sobre el cervell humà? Hi ha alguna diferència entre els músics i les persones que no es dediquen a la música?

2. Com demostra l'autor del text que la música és un llenguatge? Quant de temps tarda a desenvolupar-se el llenguatge musical en l'ésser humà? Creieu que la musicoteràpia pot ajudar en el tractament de problemes físics, mentals o emocionals?

Exercici 3

[2 punts: 1 punt per cada qüestió]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que es plantegen a continuació.

En una roda de premsa, un periodista va preguntar al futbolista estrella del Paris Saint-Germain, Kylian Mbappé, i a l'entrenador de l'equip, Christophe Galtier, si s'havien plantejat fer servir el tren en comptes de vols privats en els desplaçaments curts. La resposta va ser una mofa vergonyosa. Aquesta mateixa pregunta sobre vols, privats o comercials, tindria una resposta ben diferent al món de la música clàssica. Cada vegada hi ha més orquestres europees que prenen mesures per a reduir les emissions de carboni en els desplaçaments.

[…] L'Orquestra Simfònica de Lahti, una de les més reconegudes d'un país amb una gran riquesa musical com és Finlàndia, va ser pionera amb un programa per a reduir la petjada contaminant i buscar la neutralitat de carboni. El programa va començar el 2015, amb motiu del 150è aniversari del naixement de Jean Sibelius, el compositor que dona nom al seu auditori. D'entrada es va establir quines àrees de tota la seva activitat eren les més contaminants. En primer lloc, apareixia el transport: el del personal per anar i venir de la feina, el de l'orquestra en les seves gires i el del públic assistent als concerts. Com passa en totes les altres formacions que han seguit el camí obert pels finlandesos, no sempre és possible utilitzar mitjans amb emissions baixes o zero, i el que procuren és fer servir aquells que causen el mínim perjudici al medi ambient.

[…] Una orquestra també compromesa amb la reducció d'emissions és la Simfònica de Viena, que va ser al Palau de la Música el novembre passat. Aquesta formació és la titular del festival estiuenc de Bregenz, i els darrers anys ja s'hi ha desplaçat amb tren. De fet, tots els viatges dins d'Àustria els fa amb ferrocarril. Així, l'orquestra va aconseguir estalviar sis tones de CO_2 el 2018 i quatre tones el 2019. Ara també es mou amb tren fora del país, particularment a Alemanya. I, quan no és possible, vola amb neutralitat climàtica, és a dir, compensa econòmicament les emissions generades pel vol dels músics i pel transport d'instruments mitjançant Climate Austria, una entitat que gestiona les contribucions i les inverteix en projectes sostenibles. Julia Brüggemann, responsable de relacions públiques de la formació, explica que en els viatges a l'estranger intenten cada vegada més muntar estades per poder quedar-se més temps en un mateix lloc.

Responsables d'orquestres i auditoris coincideixen que l'agent més contaminant és el públic. També és el factor en què menys poden intervenir per a reduir la petjada de carboni. L'estudi que va fer l'orquestra de Lahti revelava que el 60 % de la càrrega de contaminació corresponia al transport dels assistents a l'auditori.

L'Orquestra Nacional de Lió va constatar que gairebé la meitat de les emissions de carboni (48,2 %) eren produïdes pel públic. Per a reduir-les, es va posar l'objectiu d'esperonar la concurrència a fer servir transport públic, vehicles compartits i mobilitat no motoritzada. Tanmateix, aquestes xifres contrasten amb les de La Monnaie de Brusselles. Els desplaçaments dels seus espectadors sumen només el 10 % de les emissions totals del teatre.

Tot depèn, doncs, de la voluntat del públic, però sobretot del fet que sigui conscient del problema. Una mesura que ara per ara no es preveu és la dels incentius, com fan grups de música *pop*. Coldplay, per exemple. Aquest grup també ha desenvolupat una aplicació que marca recorreguts gratuïts o de baixes emissions per anar als seus concerts i tornar-ne. En aquest cas no parlem de desplaçaments de mil o dues mil persones. Els quatre concerts que farà a Barcelona aquesta primavera en poden sumar dues-centes mil!

Adaptació feta a partir del text de

Rosa Massagué. «Tots a dalt del tren!». *Revista Musical Catalana*, núm. 378 (gener-abril 2023), p. 35-37

1. La petjada de carboni que es genera als concerts i els festivals de música i la que es produeix a les competicions futbolístiques, són similars? Argumenteu la resposta.

2. Quines motivacions creieu que tenen les estratègies de les diferents orquestres esmentades al text i les dels grups de música *pop*? Per què són diferents?

Exercici 3

[2 punts: 1 punt per cada qüestió]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que es plantegen a continuació.

Fa dues o tres dècades veure cantar un home amb un registre de veu agut com és el de contratenor encara generava estranyesa entre el públic, que inevitablement vinculava aquell so al físic d'una dona. L'evolució cap a una societat igualitària que deixava d'associar determinats trets o comportaments a cadascun dels sexes va alliberar l'òpera d'aquests prejudicis, i va permetre que l'*star system* dels contratenors s'obrís pas en un firmament copat tradicionalment per les *sopranos* i els tenors.

L'auge actual de la música barroca, amb les seves desitjades interpretacions historicistes, els ha situat a tots a primera línia. I ho ha fet revocant, justament, els preceptes del patriarcat que decidien el què i el com de cada sexe. Preceptes que no tan sols impedien a les dones de mostrar-se en un escenari en temps de Shakespeare, amb actors transvestits parlant per boca seva, sinó que també forçaven la natura fins al punt de castrar els nens abans que canviessin la veu en la pubertat, perquè conservessin el registre agut. […] Aquestes aberracions del sistema patriarcal, obstinat a forçar la naturalesa i convertir els seus súbdits en esclaus dels seus vells —i nous— mandats respecte als sexes (i ara als gèneres), s'han posat en evidència aquestes últimes dècades amb l'evolució de la tècnica vocal natural dels contratenors.

Explotar la idea d'una habilitat extra del contratenor va anar molt bé al màrqueting dels anys cinquanta, però, si som honestos, ser contratenor no suposa res de tot això. «És una veu possible, com la de tenor o barítono, i tu l'estudies», explica Franco Fagioli (San Miguel de Tucumán, 1981), el primer contratenor del seu país que es va formar a la prestigiosa escola del Teatro Colón de Buenos Aires.

«No som àngels ni dimonis, som gent normal», allegava fa uns quants mesos Xavier Sabata quan presentava un *Winterreise* en aquest registre. És més, Jaroussky explicava que els compositors no es cansen de cridar-los per a òperes de nou encuny. «I no és estrany el seu interès» —deia—, «perquè ara els agrada jugar amb els colors i buscar una certa ambigüitat al llibret, cosa que és un reflex de l'evolució de la societat, ja que hi ha moltes maneres de ser home o dona. La veu és una manera d'expressar, si no la feminitat de l'home, el seu costat més sensitiu, fins i tot juvenil.»

Fagioli evoca la manera com va descobrir que existia això que s'anomena *veu de contratenor*.

«Vaig créixer en una família molt normaleta, amb un pare i una mare treballadors, i tot i que no eren músics professionals, sí que hi havia música a casa. La meva mare tenia una veu bonica, i a casa de la meva àvia hi havia un piano; o sigui que, quan hi vaig posar les mans a sobre, va sorgir l'interès per estudiar música. Vaig començar al cor de nens de la Universitat de Tucumán. L'experiència de cantar una *Flauta màgica* de Mozart en escena, fent de follet, va ser forta. […] I va ser escoltant un enregistrament de *Stabat mater*, de Pergolesi, que vaig entendre que el que jo feia jugant a cantar amb veu aguda tot imitant les veus de *soprano* era una cosa que existia, era la veu de contratenor, la d'un senyor que cantava amb la veu de cap que s'assembla a la d'una *soprano*.»

El cant el va estudiar no d'una manera específica per a contratenor, sinó com qualsevol altre tipus de veu. El seu professor era barítono, i va abordar amb ell tot el repertori italià amb la tècnica italiana de cant. I així va ser com va descobrir el gran repertori que hi ha escrit per a la seva veu.

Diu Fagioli: «Quan vaig decidir que volia ser contratenor vaig descobrir que de vegades les *sopranos* i les *mezzosopranos* cantaven els mateixos repertoris que els contratenors… Em vaig dedicar a escoltar Cecilia Bartoli, Anne Sofie von Otter, Jennifer Larmore, Marilyn Horne, que d'alguna manera van ser les meves primeres mestres.»

Ara bé, la terminologia requereix, segons Fagioli, una revisió. Cal viatjar al Londres del segle XVIII, amb Händel escrivint les seves òperes italianes, per veure que en aquella època hi havia tant contratenors com *castrati*: no és que una cosa vingués a reemplaçar l'altra. Els *castrati* eren els cantants italians que es dedicaven a cantar repertori italià. I els contratenors eren homes no castrats que cantaven amb el registre de cap, en cors eclesiàstics. «Avui la terminologia és confusa» —diu Fagioli—. «Crec que caldria parlar de les diferents escoles de cant a què s'ajusta cada cantant: si ets un contratenor o ets un *soprano* o un contralt.»

Adaptació feta a partir del text de Maricel CHAVARRÍA. «La normalització d'un registre vocal. Contratenors, més enllà del gènere». *La Vanguardia* (2 novembre 2022), p. 24-25

1. De quina manera ha canviat el paper dels cantants contratenors en els darrers anys? En quins repertoris han tingut més presència?

2. Segons els testimonis dels diferents cantants que intervenen en l'entrevista, penseu que hi ha només un únic registre de veu de contratenor? Digueu com va influir l'experiència personal en la seva concepció de la veu. Argumenteu-ho.

Exercici 3

[2 punts: 1 punt per cada qüestió]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que es plantegen a continuació.

Molt a principis dels anys noranta del segle xx, la musicologia a l'Estat espanyol, per exemple, encara no existia. […] Era poc corrent, per exemple, investigar la música popular urbana o tractar qualsevol altre tema que no fos des d'una perspectiva històrica. […]

Però en aquests mateixos anys noranta, en el món universitari, gairebé de cop —o això va semblar, al principi, si bé no era realment així perquè la cosa ja venia d'enrere amb arrels en els anys seixanta i setanta— va esdevenir-se una implosió de *studies*, una «moda», si se'm permet el mot, que tenia arrels a França, instigada per alguns dels seus mediàtics pensadors (Foucault, Barthes, Derrida, Kristeva i altres), a vegades anomenats postestructuralistes. L'eclosió dels *studies*, però, va agafar força sobretot als EUA dins el seu sòlid món acadèmic, com les grans universitats, centres de recerca i *think tanks*. Així, de cop i volta, es van formalitzar estructures d'investigació i disseminació del coneixement, amb pressuposts i jerarquies professionals, departaments, àrees de coneixement i grups d'investigació, sota rúbriques com *cultural studies*, *women's studies*, *gay studies*, *African-American studies*, *gender studies* i, un poc després, *post-colonial studies* i *disability studies*.

En aquests mateixos anys noranta, el que sí que va quallar, i de quina manera, val a dir, van ser els *Madonna studies*: articles, tesis i tesines, miscel·lànies i monografies, taules rodones, simposis i congressos i cursos de postgrau sobre Madonna Louise Ciccone (Michigan, 1958), la cantant, compositora, actriu i icona cultural dels EUA. En un temps rècord, els musicòlegs, filòlegs, historiadors i totes les altres tipologies imaginables d'escrivents i treballadors de la cultura van començar a donar a llum escrits d'anàlisi de caràcter feminista, de gènere, social, cultural, musical, audiovisual, etc., sobre Madonna. I, per cert, gràcies o per mor dels *Madonna studies*, els musicòlegs, si un altre cop se'm permet la caricatura, van passar de la paleografia medieval als estudis culturals contemporanis.

Vet aquí ara el cas de Rosalía (Rosalia Vila Tobella, Sant Esteve Sesrovires, 1992), la cantant, compositora i *influencer* que, a més de deixar una forta empremta en el món de la música, ha generat una reacció acadèmica que ben bé mereix ser anomenada *Rosalía studies*. Des de la publicació del seu segon àlbum, *El mal querer* (2018), i en un temps rècord que supera el de Madonna, Rosalía ha originat ni més ni menys que unes trenta tesines (treballs de fi de grau); més de cinquanta articles científics (o sigui, avaluats per experts), unes quatre monografies i miscel·lànies; diversos cursos universitaris… El que és realment sorprenent no és ben bé el fet que hagi rebut tanta atenció, sinó sobretot que l'hagi rebuda tan ràpidament. De fet, es pot dir que cap músic no havia rebut tanta atenció acadèmica com Rosalía en un espai de temps tan breu.

La gran pregunta, tanmateix, persisteix: per què els erudits, professors, experts, musicòlegs, sociòlegs, historiadors, etc., han escrit tant, sobre Rosalía? I, per què Rosalía i no una altra? Dit d'una altra manera: per què hi ha uns *Rosalía studies* i no uns *Serrat studies* o uns *Savall studies*? Certament, la qualitat de la música no determina l'impacte acadèmic, com no el determina la popularitat o les vendes d'enregistraments o entrades a concerts. Com en el cas de Madonna, l'entramat cultural permet que s'escriguin moltes coses sobre ella: els drets de la dona, les xarxes socials, el *choni-chic* i tants altres referents culturals que es poden entendre i sobre els quals es pot escriure. La música d'Anton Webern, per exemple, no és gaire popular, però li han dedicat 2.697 estudis musicològics possiblement per mor de la seva complexitat.

De la mateixa manera, escriure sobre Rosalía és, en principi, «fàcil» perquè el marc dels estudis culturals proporciona un patró epistemològic molt actual. […] En alguns casos —i només alguns— escriure sobre Rosalía reflecteix més els interessos i aspiracions professionals dels joves investigadors que l'obra de Rosalía *per se*.

Adaptació feta a partir del text d'Antoni Pizà.
«Qui té por dels *Rosalía studies*? Guia de perplexos». *L'Avenç*, núm. 494 (octubre 2022), p. 6-9

1. Segons el text, quan i de quina manera va canviar la recerca sobre la música al nostre país?

2. L'autor del text contraposa els estudis sobre Rosalía als d'una altra cantant. Qui és aquesta altra cantant? I per què creu que han proliferat tant els estudis sobre Rosalía?

Exercici 3

[2 punts: 1 punt per cada qüestió]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que es plantegen a continuació.

Amb la reedició de les obres mestres del rock en CD a finals dels anys vuitanta o a començaments dels noranta (predominantment per als qui tenien aleshores trenta o quaranta anys i que tenien els discs originals de vinil inservibles des de feia temps), va sorgir un nou tipus d'escrits crítics que tenien per objectiu justificar la condició d'obra mestra dels àlbums dels grups clàssics. Ho feien mostrant com aquests grups no s'havien limitat a reproduir música existent, sinó que havien forjat nous estils i noves composicions sobre la base d'una visió única compartida pels membres del grup. La música expressava aquesta visió, no pas els gustos de l'audiència o les demandes de la indústria; en unes altres paraules, els grups eren autors genuïns. No obstant això, aquest tipus d'interpretació crítica distorsiona força la realitat. Les relacions entre els grups clàssics i la indústria musical van ser sovint problemàtiques, però no hi ha cap dubte que van ser estretes. A més, la distinció entre autoria i reproducció és molt imprecisa (una intèrpret com Madonna no és capaç d'imprimir la seva identitat a una cançó com *Material Girl*, fent-se-la seva independentment de qui en fos l'autor?). D'alguna manera, el que resulta més revelador és la dificultat de sostenir la distinció entre una música rock «autèntica» i una música *pop* «inautèntica», perquè mostra únicament l'esforç tossut dels crítics per establir-la peti qui peti. Però, què és el que ha motivat aquest tipus de comentaris sobre la música popular? Quina és, adoptant un terme útil actual, la «tasca cultural» que aquesta música ha de dur a terme?

D'altra banda, si de la música popular saltem a la clàssica, n'hi ha prou de donar una ullada a les revistes musicals del quiosc més proper per a comprovar que la reflexió al voltant d'aquesta música se centra en la idea del «gran» músic, definit com un artista que es dona per fet que té una tècnica extraordinària, però l'art del qual radica en la seva visió personal. Els anuncis de les companyies discogràfiques no venen, en general, Beethoven o Mahler com a tals; de la mateixa manera que els fabricants de cotxes, s'ocupen fonamentalment de vendre marques. Així, el que venen és la visió interpretativa del músic excepcional i carismàtic: Pollini interpretant Beethoven o Rattle interpretant Mahler. En unes altres paraules, es comercialitza amb els intèrprets com si fossin estrelles, exactament com passa en la música *pop*, i, de fet, alguns dels exemples que criden més l'atenció els aporten els artistes clàssics que s'han introduït en el mercat *pop*.

D'aquesta manera, la indústria musical clàssica comercialitza els grans intèrprets en qualitat de creadors, o «autors», i no com a simples reproductors de música, i els atorga els mateixos valors d'autenticitat que es troben en la música popular. Però és en els llibres de música clàssica on la distinció entre autors i reproductors es pot veure més literalment. En la immensa majoria es refereixen a «música», però en realitat tracten de compositors i de les seves obres. Si consultem els dos grans volums de *The New Oxford Companion to Music*, per exemple, o *The Rough Guide to Classical Music*, trobarem una quantitat enorme d'informació sobre els compositors, fins i tot sobre els més desconeguts, però els intèrprets hi són del tot absents. És com el paper dels criats en la societat victoriana: han de ser-hi, però no se n'ha de parlar. Quan aquest tipus de llibres mencionen els intèrprets, la meitat de les vegades és en el context d'una queixa per la «llicència» o «extravagància» injustificada d'haver entelat la música original amb una sobreinterpretació o amb un virtuosisme gratuït. Fins i tot dins el món selecte del compositor opera el mateix sistema de valors: els escrits acadèmics sobre música fan ressaltar gairebé sempre la figura dels innovadors, dels creadors de tradició, dels Beethoven i dels Schoenberg a costa dels compositors molt més conservadors que escriuen en el marc d'un estil establert. En la nostra cultura impera, per tant, un sistema de valors que posa la innovació per damunt de la tradició, la creació per damunt de la reproducció, l'expressió personal per damunt del mercat. En una paraula, la música ha de ser autèntica, perquè, en cas contrari, ni tan sols és música.

Traducció i adaptació fetes a partir del text de
Nicholas Cook. *De Madonna al canto gregoriano: Una breve introducción a la música.*
Madrid: Alianza Editorial, 2012, p. 29-31

1. En el primer paràgraf d'aquest text, l'autor observa que per a la música popular es va construir des de ben aviat un discurs crític en el qual es distingia entre música «autèntica» i música «inautèntica». Quines són les característiques que defineixen un tipus de música i l'altre?

2. En els dos darrers paràgrafs l'autor se centra en la música clàssica. Com es trasllada a aquest gènere la distinció establerta anteriorment entre música «autèntica» i música «inautèntica»? Com és considerada en la música clàssica la figura de l'intèrpret?

Exercici 3

[2 punts: 1 punt per cada qüestió]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que es plantegen a continuació.

Rafael Ortega: Hi ha una pregunta que li haig de fer, senyor Kent Nagano. Està relacionada amb el seu libre *Expect the unexpected*, publicat el 2015. Vostè no semblava gaire optimista en aquell moment respecte de la perspectiva de la música clàssica a la nostra societat. Ha canviat el seu punt de vista?

Kent Nagano: Bé, no era la meva intenció fer la impressió que era pessimista envers el futur de la música clàssica. Però estava molt preocupat pel lideratge polític i social que teníem. La raó de ser del llibre és que, en aquell moment, em van demanar de fer unes xerrades a líders polítics i civils per a convèncer-los que no retallessin els pressupostos destinats a l'educació en música clàssica. Perquè el que se suggeria en aquell moment era que la música clàssica és un luxe, una cosa no necessària, i que s'haurien de posar més diners en ciències com les matemàtiques, i en esport. Vaig sentir que era una desconnexió amb la història. La música clàssica es desenvolupà primer a l'Església, però més tard, durant l'època de Mozart, Haydn i, sobretot, Beethoven, va ser una cosa molt popular. La música passà a representar els ideals de la Revolució Francesa: llibertat, igualtat, fraternitat. Els valors de la nostra societat. I una cosa que ara per ara constitueix un tema de discussió molt actual.

D'altra banda, està científicament comprovat que el cervell d'un nen que estudia música clàssica evoluciona d'una manera molt diferent: la capacitat de concentració, la capacitat d'abstracció… Aquest va ser el meu prec als líders. I algun dels assistents a aquelles xerrades em va dir: «Senyor Nagano, això ho hauria d'escriure en un llibre». No és realment una autobiografia, però volia mostrar que una persona no estudia música clàssica per convertir-se en el següent Furtwängler, el següent Alfred Brendel o la futura Maria Callas, sinó perquè et permet desenvolupar-te d'una manera diferent, i contemplar les coses des d'una perspectiva diferent. Fins i tot a algú que, com jo, va créixer en un petit poble de nou-cents habitants allunyat de tota gran ciutat. En aquell poble petit, molts nens podien acabar frustrats o deprimits. La televisió els permetia de veure «somnis» que en realitat no eren accessibles. No podien «escapar». Molts acabaven submergits en la droga o fins i tot en activitats criminals només per diversió. Per a aquells que teníem la fortuna d'estudiar música, la perspectiva, els somnis, eren diferents. Viatjàvem, fugíem d'aquell entorn amb cada obra. Cada dia. D'una manera abstracta, és clar, però ho fèiem. El missatge del llibre és: no malinterpretin les coses.

La música clàssica no és un luxe. És una cosa essencial per al nostre pensament. En aquest moment concret, precisament per totes les cancel·lacions degudes a la pandèmia, he aprofitat per estudiar molt. I he descobert una generació de nous compositors d'un talent increïble. I també estic molt impressionat per la generació emergent de solistes. […] Ara tendeixo a dir que, si la música clàssica té un problema, no és culpa de Mozart, ni de Beethoven ni de Brahms. És culpa del fet que no la presentem dins un context adequat. […] Hem d'entendre que no ve al cas la condescendència, que s'hauria de deixar lloc a la llibertat, al descobriment, la veritat, la puresa. […] Si nosaltres com a adults deixem la porta oberta a allò que porten els joves, la música clàssica pot conèixer una època daurada.

Traducció i adaptació fetes a partir del text de
Rafael Ortega Basagoiti. «Encuentros. Kent Nagano». *Scherzo*, núm. 376 (setembre 2021), p. 88

1. Segons el director d'orquestra Kent Nagano, la música clàssica va passar per uns moments crítics fa relativament pocs anys, en què se la valorava poc, com explica al primer paràgraf de la seva intervenció. Expliqueu quines idees hi havia darrere d'aquest desprestigi de la música clàssica i quins van ser els arguments de Nagano per a defensar-la.

2. Quin és el futur de la música en aquests moments, segons Kent Nagano? Sobre quines experiències es fonamenta? Com ha influït la pandèmia en les reflexions de Nagano? Podeu proposar la vostra argumentació personal.

Exercici 3

[2 punts: 1 punt per cada qüestió]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que es plantegen a continuació.

L'1 de desembre de 1924, la violoncel·lista catalana Aurora Bertrana, amb el seu Trio de Senyoretes, debutava com a *jazzwoman* en un hotel de Chamonix, un idíl·lic poblet als peus del Mont Blanc que, a més, aquell any havia acollit els primers Jocs Olímpics d'hivern de la història. Tota la zona estava farcida d'hotelets i la temporada d'hivern es convertia en un lloc d'esbarjo per a gent distingida, amb ganes de practicar esports de neu i també de divertir-se. Mesos abans d'encetar la temporada, les tres intèrprets havien estat assajant i es coneixien prou bé el repertori: «Teníem un contracte de dos mesos i havíem de fer dos concerts diaris. Al vespre intercalàvem música de dansa: valsos, foxtrots, *one-step*, tangos, i també cantàvem *blues*, sempre en anglès. Jo era la que feia de *jazzwoman*, amb un gran esglai de les meves companyes. Sovint abandonava el violoncel i recolzada al piano de cua, amb qualsevol paper de solfa a la mà, improvisava una melodia, lletra i música, mentre elles m'acompanyaven discretament, una al piano i l'altra al violí. Era el primer cop que ens llançàvem a emprar el *jazz*, i allò suposava una autèntica revolució dins les orquestres femenines», puntualitzava Bertrana.

El 1934, Aurora Bertrana ja no era una joveneta. Tenia trenta-dos anys i feia uns quants mesos que havia arribat a Ginebra, per aprofundir en els seus estudis musicals, perseguint un somni. Part d'aquest bagatge li venia d'anys enrere, quan encara era molt joveneta i tocava pels cafès de Barcelona amb diferents conjunts i diversos repertoris, cosa que li havia donat molt d'ofici. Tant és així que, quan va acabar la temporada a Chamonix, li van oferir un nou contracte per marxar a París a dirigir una orquestra de ball. Perseguien una bona *jazzwoman* i ella ho era i ho sabia, i també era conscient que, si seguia pel camí de la música clàssica amb el violoncel, no sortiria de la mediocritat. Però hi havia alguna cosa que la tirava enrere. Probablement tenia la sensació que si escollia aquell camí més vel·leïtós se sentiria malaguanyada i, encara més, pensaria que estava desautoritzant l'autoritat familiar: «Poc podia pensar el meu pobre pare que aquella filla ben dotada per a la música fracassaria amb el violoncel, i fracassaria també en voler ser professora de rítmica i plàstica, i tindria tant d'èxit tocant els bombos i platerets. Tots els Bertrana i Salazar, els vius i els morts, en cas de continuar jo per aquest camí, s'haurien avergonyit d'estar emparentats amb una noia que es dedicava amb entusiasme al *jazz-band*.» Finalment, Aurora va preferir abandonar aquella idea esbojarrada i en el seu lloc va optar per «una nova aventura igual d'arriscada». Es va casar. «Casar-me em permetria continuar a la universitat i esdevenir, finalment, escriptora: el que tota la vida, des dels sis anys, havia desitjat. Tot el que havia patit a l'Institut Dalcroze quedava recompensat per tot el que fruïa a la Universitat de Ginebra.»

Al final de l'estiu del 1926 marxaven rumb a la Polinèsia Francesa, a Papeete, una ciutat a l'illa de Tahití, on Denys (el seu marit) havia trobat feina per instal·lar una central elèctrica. Aurora va exercir de professora de música a l'Escola de Magisteri de Papeete, un càrrec que atorgava el govern francès, i també dirigiria una coral de música religiosa.

Adaptació feta a partir del text de
Victòria Palma. *Femení i singulars*: *Històries de dones i música*. Barcelona: Huygens, 2016, p. 187-197

1. L'autora del text ressegueix unes memòries que va publicar la compositora i violoncel·lista Aurora Bertrana i Salazar (1892-1974), filla de l'escriptor Prudenci Bertrana. Expliqueu de què va anar a treballar Aurora Bertrana a Chamonix. Com era aquella feina? En quin entorn es trobava? Quines dificultats podia tenir en aquell moment una dona per a fer aquell ofici, tenint en compte que finalment Aurora Bertrana va refusar d'anar a París?

2. Per quina raó se li feia difícil aquell canvi tan radical a la seva vida? Quins motius familiars i socials va tenir en compte per a rebutjar el contracte que li oferien a París? Què significà per a ella el matrimoni? Què implicà per a Aurora Bertrana el fet de casar-se?

Exercici 3

[2 punts: 0,5 punts per cada qüestió]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que es plantegen a continuació.

Un tendeix immediatament a associar-lo amb orquestres d'època, però en aquesta ocasió vostè està preparant un concert barroc amb l'Orquesta Nacional de España. Com pot abordar aquesta preparació amb una formació simfònica, diguem-ne romàntica?

Bé, jo no diria que és romàntica. Aquesta orquestra ha canviat enormement des que la conec, fins i tot diria que en els darrers mesos hi ha hagut la voluntat conscient de contractar gent nova. Per exemple, en la secció de violes, crec que tothom —tret d'un músic— és nou. I un dels violins solistes ha començat tot just fa un mes. Els músics d'aquesta generació i, en certa mesura els de la generació anterior, saben que no poden ignorar tot allò que la música antiga ens ha ensenyat. Sí, és possible que toquin instruments moderns, però saben perfectament el que poden fer des del punt de vista dels límits del gust i de l'estil, i el que no poden fer. Saben que avui no pots tocar Mozart de la mateixa manera que es feia vint-i-cinc anys enrere. Volen tocar Bach com fa cinquanta anys? O com Karajan tocava, per exemple, l'*Oratori de Nadal*? No, no ho volen. Avui els intèrprets identifiquen Bach o Haendel amb un altre estil, amb l'estil barroc.

Però, els permet algunes concessions que, en canvi, no admet quan toca amb la seva orquestra?

Avui una orquestra moderna amb instruments moderns pot acostar-se molt a aquest estil, encara que no completament, ja que els falta l'esperit dels instruments originals. No obstant això, val a dir que amb aquest equip em sento molt còmode, té nocions de com es pot tocar i, sobretot, de com no s'ha de tocar la música barroca. En definitiva, crec que es tracta d'una qüestió d'entusiasme: si tu ets un intèrpret de rutina, d'aquells que es miren a cada moment el rellotge en el canell mentre mouen l'arquet, si per a tu només es tracta d'unes hores de treball, aleshores no és divertit. Però aquesta orquestra vol aprendre, vol ser ensenyada, vol que se li donin coses.

Vostè deia que avui no és possible d'interpretar Bach com es feia fa unes dècades. Crec que vostè, en gran mesura, ha estat el responsable que això sigui així.

Bé, penso que això ha estat el resultat d'un moviment mundial. Miri, fa pocs anys, estava escoltant a París una interpretació de Mozart a càrrec d'una de les orquestres alemanyes més cèlebres, dirigida per un director pianista molt famós. Durant la interpretació, un dels meus joves músics va girar el cap per dir-me: «això és *Parc Juràssic* musical». Avui en dia no pots tocar Mozart com toques Bruckner. Amb aquesta manera pesada i llarga de moure l'arquet *(William Christie es posa aquí a gesticular fent veure que toca el violí d'una manera pomposa i solemne)*. Aquesta manera amb què toques la música que t'agrada si, per exemple, t'agrada Bruckner o Xostakóvitx; aquesta música requereix una tècnica grandiloqüent. Has de tenir en compte, però, que Mozart no va conèixer aquests compositors dels segles XIX o XX, ni tampoc els instruments que mentrestant es van crear perquè ells poguessin compondre la seva música. Així doncs, en aquell concert no vam escoltar un Mozart flotant àgilment en l'aire, sinó un Mozart enterrat a dos metres sota terra, a causa d'una sobreinterpretació.

Diríem, doncs, que es tracta d'una qüestió d'autenticitat, o tan sols d'una qüestió de gust?

L'autenticitat no té res a veure amb tot això. Com pot ser autèntica una interpretació si no tenim cap enregistrament de l'època? A més, l'autenticitat és una cosa realment perillosa. M'agradaria interpretar Brahms com ell ho va fer en un enregistrament realitzat cap al final de la seva vida? Segurament, jo no ho voldria. I potser trobaríem a França en aquell mateix moment algun altre compositor amb una concepció interpretativa completament diferent de la de Brahms. Què succeeix aleshores amb l'autenticitat? No es tracta d'això. Sabem que existeixen línies vermelles, que hi ha límits, que pots anar en una direcció determinada. Però si et passes, acabes trobant-te en un lloc estrany.

Té a veure essencialment amb un gran nombre de factors, però principalment amb allò que la música *requereix*. La pràctica interpretativa històricament informada significa que, mitjançant la pràctica amb instruments originals, mitjançant la investigació i un coneixement tècnic apropiat, podem

a veure amb l'afinació, amb els sistemes de temperament, amb la fabricació i configuració dels instruments, amb tantes coses! Però només és així com podem donar vida a aquella música que fins avui ha estat maltractada. Senzillament, no podem fer una òpera de Rameau amb una orquestra moderna. No funciona. Per exemple, tan sols abaixant l'afinació, de sobte, ens adonem que els tenors i les sopranos ja poden cantar amb facilitat; la seva interpretació deixa de ser forçada.

Vostès van ser els pioners, però avui aquesta manera de tocar ja no és revolucionària, s'ha convertit en *mainstream*. S'imaginava, quan vostè va començar, que la seva manera d'interpretar esdevindria un nou cànon?

Dir que en aquells moments em veia a mi mateix essent famós quaranta anys després seria del tot fals. Jo no era ni soc així. El que em va motivar va ser poder passar més temps amb la música que veritablement m'agradava, i aquesta música era la dels segles XVII i XVIII. I també interpretava algunes obres contemporànies. En aquell moment volíem llibertat per a fer coses que en els conservatoris no se'ns permetia de fer. També em preocupava la idea que músics com Charpentier o Rameau no fossin tan coneguts com es mereixien ser. Mai no vaig imaginar que tot allò arribés a convertir-se en una cosa com és ara. L'únic que volia era fer quelcom diferent.

Vaig tenir molts bons companys. Recordo haver estat al palau d'una reconeguda comtessa, a França, que em va dir: «Al pis de dalt hi tinc un amic músic, es diu Jordi Savall.» Allí ens vam conèixer. Més endavant vaig conèixer els anglesos: Trevor Pinnock, Chris Hogwood, Dave Munrow. I a Amsterdam vaig conèixer Leonhardt, Ton Koopman i la seva esposa. Als Estats Units vaig conèixer musicòlegs que em van ajudar molt. Vaig anar a França perquè m'agradava la música francesa, però el problema és que els francesos desconeixien la seva pròpia música.

Traducció i adaptació fetes a partir del text de
Juan José FREIJO. «William Christie: "El sueño europeo se está destruyendo"».
Platea Magazine [en línia] (1 març 2019)

1. Segons William Christie, es pot interpretar correctament la música dels segles XVII i XVIII amb una orquestra moderna? Justifiqueu la resposta.

2. Quin és el significat que es dona en el text a una «pràctica interpretativa històricament informada»?

3. Segons William Christie, l'autenticitat ha de ser un dels objectius perseguits en tota interpretació històricament informada? Justifiqueu la resposta.

4. Quines van ser les motivacions personals que van conduir William Christie a enfocar d'una manera diferent la interpretació de la música dels segles XVII i XVIII?

Exercici 3

[2 punts: 1 punt per cada qüestió]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que es plantegen a continuació.

Al Regne Unit es parla directament de més que probables «fusions orquestrals». Per afegir llenya al foc, Iván Fischer reflexionava críticament sobre el futur de les orquestres simfòniques en un seminari web interessant organitzat a Berlín aquest estiu per l'escola Hanns Eisler. Fischer va concloure que el futur no era gens esperançador si les orquestres no emprenien un canvi profund en el seu model. Una orquestra com la de la RTVE, al servei de la cadena pública de ràdio i televisió, no hauria de perillar. Tanmateix, com veu vostè el panorama, tenint en compte, a més a més, la conjuntura econòmica problemàtica en la qual ens trobarem?

En primer lloc, s'ha de tenir present que la situació del Regne Unit és molt diferent. Allí les orquestres funcionen per autogestió, els músics no tenen un sou com a tal. Un músic de la Simfònica de Londres cobra pel que toca. Si no toca…, no cobra. És un model completament diferent. A més, les condicions econòmiques dels músics al Regne Unit, comparades amb les d'Alemanya, i fins i tot amb les d'Espanya, són pitjors. Ja eren pitjors abans de tot això, de manera que la crisi els afecta més perquè partien d'una situació més vulnerable. Aquí tenim la sort de poder comptar amb un gran finançament públic. El problema és que ens falta una llei de mecenatge, que tothom demana, però que mai arriba, governi qui governi. I això és molt trist. El tema de si podrem continuar sobrevivint amb aquest model se m'escapa per una senzilla raó: jo no hi entenc, en economia, no sé què passarà. Hi ha qui diu que això pot ser com el crac del 29 o fins i tot pitjor…, no ho sé. Jo em centro en allò que podem fer nosaltres en l'àmbit artístic. Per descomptat, hem de diversificar la nostra activitat. Hem de continuar fent la nostra temporada, és clar que sí, però també hem de programar concerts amb un format diferent, com *La llegenda del faune* que acabem de fer amb Andreas Prittwitz, perquè atraure públic nou és molt important. També hem d'aparèixer a les emissores de RTVE i treure'n el màxim profit. I, naturalment, ja ho estem fent, hem d'estar cada cop més presents a les xarxes socials. Avui això és imprescindible. A partir d'aquí, no vull aventurar-me a predir el futur. No puc saber el que passarà i, a més, reconec la meva ignorància en el tema de l'economia. És evident que hi haurà retallades pressupostàries. De tota manera, hem de recordar la crisi de 2008. Hi va haver orquestres, com les de Múrcia i Granada, que van estar a punt de fer fallida, però no ho van fer. Si en aquelles circumstàncies no van desaparèixer, per què haurien de fer-ho ara? En aquella ocasió, els polítics van escoltar, i van entendre que les orquestres eren un bé social i cultural molt important que s'havia de salvaguardar. De manera que jo, en aquest context, confio que si arribem a una situació semblant —i tant de bo que això no passi— ens adonem que, encara que pressupostàriament pugui suposar un esforç, el benefici que representen les orquestres per a la societat és incalculable. Si som humans, ho som precisament per coses com aquestes. Així que en això soc optimista, però s'haurà adonat que jo, en general, soc una persona optimista.

Reprenent el fil de la diversificació i dels nous públics, i relacionat amb el fet que l'altre dia vostè agafés el micròfon per explicar breument al públic l'essència de l'*Heroica*, ha pensat algun tipus de projecte de divulgació per captar públic nou?

Bé, estem treballant amb la gerència per programar concerts de format diferent amb els quals puguem adreçar-nos a d'altres públics, perquè això ens sembla molt important. I li he de dir que això d'agafar el micròfon per explicar breument als assistents el context d'una obra ja és la tercera vegada que ho faig i funciona molt bé. Evidentment, també sé que al públic més informat potser aquestes explicacions no els aportin res de nou, i fins i tot algú pugui dir-me: «Pablo, per què ens expliques tot això?», però penso que hi ha molta gent que agraeix aquests aclariments. A més, a aquells que coneguin i estimin aquesta música no els passarà res si se'ls torna a explicar el context de l'obra. Que et recordin de tant en tant la grandesa d'algú com Beethoven tampoc no és sobrer. Això no ho faig pas sistemàticament, però en determinades ocasions em sembla oportú, i crec que aquesta és una manera d'atansar-se al públic no entès, de mostrar una proximitat que sempre s'agraeix. El fas una mica partícip del procés.

L'altre dia em va semblar apreciar que vostè té una connexió molt estreta amb els músics de l'orquestra. Fa la impressió que són un equip molt cohesionat. En aquest sentit, pensava com ha canviat la relació director-orquestra en els darrers cinquanta anys. Recordava els Reiner, Szell…, que inspiraven un autèntic terror. Com sent vostè aquesta relació director-orquestra?

A mi m'encanta de poder viure a l'any 2020! *(riu)*. A més, jo m'he format musicalment a Anglaterra. Els anglesos són molt tradicionals, els agrada molt el protocol, etc., però a l'hora de treballar són bastant planers. A Espanya, i a d'altres països europeus, al director el tractaven de «mestre». En canvi, a Anglaterra, on jo vaig estudiar fa vint anys, en els assaigs de la Simfònica de Londres, a Sir Colin Daves se l'anomenava «Colin». No només no li deien «mestre», és que li treien fins i tot el títol de «Sir». Per descomptat, el tractaven amb molt de respecte, però sense tanta formalitat. I amb Simon Rattle passava el mateix. A mi això em crida molt l'atenció, perquè aquí encara diem «mestre» a un director d'orquestra. Em canso de demanar que no em diguin «mestre» i a vegades m'oblido de repetir-ho. Jo m'he educat amb aquest paradigma: el director té un rol diferent perquè exerceix un lideratge, però fora d'aquest paper és un company més. Amb un rol diferent *(ressalta)*, però un company més *(insisteix)*, encara que amb un rol diferent. En això, la societat ha canviat molt. Soc dels qui creuen que el respecte que em poden tenir els meus músics també me l'he de saber guanyar. A mi m'agrada que hi hagi proximitat, perquè en realitat, perquè surti un bon concert, he de convèncer-los que la idea que he dut aquesta setmana és genial.

A més a més, si tenim en compte que el temps per a assajar s'ha escurçat, el temps que té vostè per a convèncer-los també és cada cop més breu?

Sí, i crec que en això hi té molt a veure que els músics també sentin que compten amb la confiança del director. Antigament, el perfil de director autòcrata, el que generava era la impressió de malfiança, insistia tantes i tantes vegades que maltractava, perquè hi havia maltractament, i era permès en aquella societat. Existia un maltractament envers el músic, només hem de veure vídeos de Celibidache o Toscanini per comprovar-ho. Ara es tracta de trobar un equilibri. D'una banda, el director ha de tenir una idea claríssima; i quan dic claríssima vull dir claríssima. Però el músic, d'altra banda, ha de sentir que se li dona un espai perquè també pugui expressar-se. Quan un director té les idees clares, és ell qui lidera, qui duu el control. Si això ho té al cap, en la música que duu a dins seu, i, a sobre, en el tracte és una persona amable, respectuosa i que aprecia les aportacions dels músics, aleshores es genera un caldo de cultiu meravellós perquè en surti un gran concert. Al cap i a la fi, els qui toquen són els músics. Sempre dic als directors joves: pots tenir una idea molt clara i insistir constantment en aquesta idea, però si després de tant insistir acabes fent que els músics se sentin incòmodes, el concert ja no pot anar bé. Perquè, qui toca al concert? Els músics. Per tant, els has de convèncer, no els pots imposar res. Antigament, potser sí que funcionava la política de la por: «no em trobo còmode, però si no faig el que em diuen…, em despatxen.» Ara ja no; aquesta eina l'hem deixat de tenir i me n'alegro. Entre d'altres coses, perquè m'he adonat que no és necessària. Encara sento, de tant en tant, en alguna orquestra que busca un titular, el comentari típic: «aquí el que cal és una mà dura». Em fa gràcia perquè aquesta posició pot ser que doni resultats a curt termini, però en realitat això no canvia el grup. Jo voldria que quan me'n vagi de Madrid, quan finalitzi el meu contracte, l'orquestra senti que, després dels anys que hem treballat junts, té més confiança en si mateixa. Si els músics senten més confiança en ells mateixos, tocaran millor. La resta, de què serveix? És tan sols una mesura coercitiva. La paraula clau és «motivació». Perquè el músic obtingui el seu màxim rendiment, ha d'estar motivat; i, perquè això succeeixi, cal deixar que s'expressi. Per descomptat que cal atraure'l vers la teva idea, però, a la vegada, has de deixar que s'expressi.

Traducció i adaptació fetes a partir del text de
Rafael Ortega Basagoiti. «Pablo González: "El beneficio que suponen las orquestas para la sociedad es incalculable"». *Scherzo* [en línia] (12 desembre 2020)

1. Esmenteu les iniciatives que, segons el seu director, ha emprès l'Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE amb l'objectiu d'augmentar el nombre d'aficionats a la música clàssica.

2. En què ha canviat de cinquanta anys ençà, segons Pablo González, la relació que ha de mantenir un director d'orquestra amb els seus músics?

Exercici 3

[2 punts: 1 punt per cada qüestió]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que es plantegen a continuació.

Si fos cert que la música va sorgir a partir de la selecció sexual, aleshores seria lògic d'esperar que els músics tinguessin més fills (o fills amb més capacitat per a la supervivència). És així? No en tenim ni idea, ni sembla que hi hagi ningú gaire disposat a esbrinar-ho. Encara és més lamentable el fet que als partidaris de la hipòtesi de la selecció sexual sembla que els sigui impossible no establir una analogia d'allò més fàcil en relació amb els excessos libidinosos de les estrelles del rock, raó per la qual proposo que l'anomenem «teoria Hendrix» de l'origen de la música. Sí, Jimi Hendrix va mantenir múltiples conquestes sexuals —malgrat que va engendrar pocs fills— amb la qual cosa, en el seu cas, la combinació perillosa de drogues i alcohol —que va provocar-li una mort prematura— no tindria per què haver resultat desastrosa en termes evolutius. Si hi ha alguna cosa pitjor que basar les teories en anècdotes és basar-les en anècdotes de personalitats cèlebres. Per a cadascun d'aquests casos trobaríem un exemple de signe contrari: no sabem gaire coses de les aventures sexuals dels trobadors, però la major part de la música de l'edat mitjana era obra de monjos que practicaven —suposadament— el celibat. En algunes societats africanes es considera que els músics són persones gandules i informals o, dit altrament, un mal partit (hi ha persones que troben atractives aquestes característiques, però això tampoc no serveix com a teoria evolucionista).

Així mateix, si la música és una adaptació fruit de la selecció sexual, el que seria normal és que s'hagués desenvolupat en distint grau entre homes i dones. En canvi, no tenim cap prova que això hagi estat així, encara que hi ha diferències lleus en la manera com el cervell processa la música. No es coneix cap altre exemple de selecció sexual que es manifesti de la mateixa manera en ambdós sexes. Això no vol dir que la música no pugui ser-ne una excepció en aquest sentit, però sí que ens convida a contemplar la hipòtesi amb una certa dosi d'escepticisme.

Tampoc no ens falten explicacions alternatives sobre l'origen de la música. Una qüestió clau és preguntar-nos si la música humana es troba d'alguna manera relacionada amb els «cants» que emeten alguns animals, des dels ocells fins a les balenes. Algunes persones semblen acontentar-se qualificant de música aquests «cants» simplement perquè tenen una sonoritat lleugerament semblant. No tinc res en contra d'aquesta denominació sempre que s'accepti que els trinats dels ocells no constitueixen música pel fet que Olivier Messiaen els transcrigui com a música, ni pel fet que un gran nombre de compositors anteriors, entre aquests Beethoven, hagin imitat acústicament aquells «cants» en les seves creacions. La música no és una simple successió de tons, ni tampoc una sèrie de sons concebuts per a transmetre informació. En teoria, podríem codificar qualsevol missatge en notació musical, senzillament assignant a cada lletra una nota. Qui conegués el codi podria transmetre la Bíblia d'aquesta manera, però no estaria fent una conversió de la Bíblia a «música», perquè el text resultant no tindria cap contingut musical.

Els sons animals acostumen a ser de tipus codificat, és a dir, posseeixen un significat prèviament assignat: serveixen com a senyals d'alerta, reclams nupcials o d'advertiments a les cries. El que és sorprenent i suggeridor dels cants dels ocells i de les balenes és que a primera vista no pertanyen a cap d'aquestes categories: no són simples crits ni xiscles, sinó que consisteixen en frases amb pautes rítmiques i tonals ben diferenciades que es combinen per a produir senyals sonors de gran complexitat. Però sembla evident que aquestes seqüències no contenen cap informació semàntica: les aus canores no expressen una cosa quan repeteixen una frase dues vegades i una altra de ben diferent quan la repeteixen tres cops. En aquest sentit, cap animal produeix combinacions sonores amb significat lèxic —«oracions gramaticals», si es vol— que generin un significat nou a base de combinar els significats particulars dels seus components.

Traducció i adaptació fetes a partir del text de
Philip Ball. *El instinto musical*. Madrid: Turner, 2010, p. 36

1. En els dos primers paràgrafs del text, l'autor exposa dues objeccions fonamentals a la teoria darwiniana de la selecció sexual com a origen de la música. Identifiqueu-les i expliqueu-les a partir dels mateixos exemples que l'autor cita en aquest fragment.

2. A partir del que l'autor comenta en els dos darrers paràgrafs del text, expliqueu la diferència que hi ha entre els «cants» d'alguns animals i el llenguatge humà.

Exercici 3

[2 punts en total]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que es plantegen a continuació.

Un error habitual, si bé no per això menys greu, és la suposició que la música consisteix en notes damunt d'un pentagrama, si està escrita, o en sons, si és interpretada. No és impensable imaginar que un compositor escrigui música sense la intenció que ningú no l'escolti, tot i que un aïllament tan extrem deu ser tan estrany com el fet que una nau encalli en una illa deserta. Pràcticament tota la música occidental depèn d'una interacció entre els creadors, els intèrprets i el públic. A més, cadascun d'aquests tres participants hi té un paper actiu i crucial. Les notes passen de l'abstracció a la forma només quan els músics les converteixen en sons i els oients les perceben. Quan el compositor escull les notes que escriu a la partitura, té en compte els instruments que es poden utilitzar, el tipus d'espai on s'interpretarà l'obra i la classe de públic que potser vingui a escoltar-la. Fer música és un procés social.

En alguns aspectes importants, el propòsit de la música no ha canviat al llarg de la història. Una constant ha estat la redempció, dur els éssers humans més a prop de Déu animant els seus esperits perquè s'enlairin cap a un cel sonor. La música encara conserva aquesta funció en les religions organitzades, si bé la seva abraçada transcendental s'ha fet més ampla, fins a incloure gairebé a tothom. Una altra funció constant ha estat la de recrear i entretenir, tot i que l'abast i la categoria social del públic no ha deixat d'expandir-se. El que abans era monopoli del príncep o del prelat és en l'actualitat una experiència comuna a tothom, excepte als sords.

No obstant això, el canvi més important s'ha produït en el nivell del propòsit *primordial* de la música, que a partir d'un cert moment ja no va ser el de representar el poder del mecenes, sinó el d'expressar els sentiments del músic. Aquest moment va arribar pels volts del 1800. Fins al sorgiment d'un públic anònim que representava un agent cultural de primer ordre, només el mecenes individual determinava qui componia, què escrivia, per a quins instruments i per a quin tipus de públic. En el cas de Monteverdi i de Haydn, la influència dominant en la major part de la música que van escriure va ser la del duc de Màntua i la del príncep d'Esterházy, respectivament. Ara bé, el millor exemple de música guiada —o, més ben dit, dictada— pel mecenes va ser el del Versalles de Lluís XIV.

En crear una cultura cortesana l'opulència de la qual només podia ser finançada amb el tresor de la reialesa, el rei Lluís va reduir fins i tot els més grans magnats a la condició de satèl·lits. Per exemple, quan el monarca va fer acte de presència públicament amb un abric amb diamants incrustats per un valor de catorze mil *livres*, demostrava als seus cortesans que cap individu privat podia competir amb els recursos de la monarquia. En proporcionar el millor en l'àmbit de l'entreteniment aristocràtic —la millor caça, els millors balls, la millor òpera, la millor música, el millor teatre, el millor joc, etcètera—, va aconseguir que els aristòcrates de més alt llinatge abandonessin les seves províncies i passessin a residir en un lloc on els podia tenir vigilats. A més, com que el mateix monarca deixava ben establert que qui es mantingués lluny de la cort no gaudiria del patronatge reial, hi havia poques absències.

Traducció i adaptació fetes a partir del text de
Tim Blanning. *El triunfo de la música*: *Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*. Barcelona: Acantilado, 2011, p. 118-120

1. Després de llegir el primer paràgraf del text, digueu per què l'autor creu que fer música és un procés social.

[0,5 punts]

2. Esmenteu les finalitats de la música que exposa l'autor i expliqueu-les breument.
[0,5 punts]

3. Descriviu el concepte de mecenatge en la música, esmenteu-ne els exemples que hi ha en el text i expliqueu per què va ser tan important en la cort de Lluís XIV.
[1 punt]

Exercici 3

[2 punts: 1 punt per cada qüestió]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que es plantegen a continuació.

La música és realment tan important per a les nostres vides? Els darrers descobriments en neurologia, psicologia i biologia semblen demostrar que sí: escoltar melodies agradables no solament modifica el nostre estat d'ànim, sinó que, a més a més, pot tenir una influència molt positiva en el desenvolupament cognitiu humà, en l'estimulació de la nostra intel·ligència i fins i tot en la salut. Fins fa molt poc, aquestes qüestions no havien merescut l'atenció de la ciència, però ara l'estudi de les relacions entre la música i el benestar s'ha convertit en una font fèrtil d'investigacions, gràcies a les quals comencem a trobar respostes a algunes preguntes seculars. Hi ha algun mecanisme fisiològic que controli l'allau d'emocions que la música suggereix? La nostra capacitat per a apreciar i crear melodies està relacionada amb el funcionament del nostre organisme? S'hereta l'amor per les notes? Una de les teories que més es defensen en relació amb aquests interrogants ens informa que la naturalesa humana dicta les condicions que ha de tenir una seqüència de notes perquè la puguem interpretar com una peça musical. De fet, és possible que la música imiti llunyanament l'organització de ritmes interns del nostre cos, com el batec del cor, el *tempo* de la respiració o la sonoritat vocal de les paraules. D'aquesta manera es podria explicar per què totes les manifestacions musicals del món disposen d'una base emocional comuna. Per molt diferents que siguin l'estructura, la tonalitat o el ritme que tenen, les músiques del planeta comparteixen una línia bàsica: un japonès, encara que no sàpiga ni un borrall de flamenc, és capaç de detectar que una *bulería* transmet sensacions alegres i una *taranta* produeix emocions més tristes. Els psicòlegs britànics John Sloboda i Patrik Juslin, de la Universitat de Keele, han estudiat en profunditat aquest fenomen i l'han relacionat amb la capacitat de sorpresa de l'ésser humà. Sloboda assegura que «la base del nostre comportament emocional és la capacitat de resposta a situacions que, d'alguna manera, ens sorprenen». Guanyar la loteria produeix un canvi sobtat i cap a millor en les nostres vides, i això genera emocions positives. Saber que una persona estimada està malalta també ens sorprèn, en aquest cas negativament, i ens produeix emocions de tristesa. «Sembla que la música», diu Sloboda, «posa en marxa els mateixos mecanismes d'esbalaïment.» Els humans, fins i tot els musicalment llecs, som capaços de reconèixer subtils estructures coherents en una peça musical i de projectar-hi expectatives, com si poguéssim predir quina seqüència de notes vindrà a continuació. Quan la música ens sorprèn amb canvis respecte d'allò que esperàvem, genera en nosaltres una reacció emocional. Els bons compositors de cançons d'èxit saben utilitzar aquest mecanisme a la perfecció.

Segons Juslin i Sloboda, l'origen d'aquesta sensació es troba en el llenguatge. Tots els éssers humans compartim un codi heretat per a interpretar la parla. En qualsevol idioma, la ira es manifesta cridant i l'afecte xiuxiuejant. És indiferent a quina ètnia pertanyem: els mínims rudiments emocionals de la parla són universalment recognoscibles. Amb la música passa el mateix. Els estudis duts a terme per aquests dos psicòlegs amb centenars de voluntaris demostren que, indefectiblement, les melodies lentes i amb cadència descendent generen en qui les escolta sensacions de tristesa, mentre que les cadències ascendents produeixen sentiments estimulants. La conjunció d'aquests efectes provoca una allau d'emocions en el cervell humà. Però la qüestió principal és saber si aquest mecanisme és biològic o cultural. La música actua d'aquesta manera perquè ho dicten els nostres gens o és que la cultura humana ha desenvolupat un tipus limitat de manifestacions sonores?

Traducció i adaptació fetes a partir del text de
Jorge Alcalde. «Cómo nos transforma la música». *Muy Interesante* [en línia]

1. Quins factors comuns explicarien el fet que persones pertanyents a diferents cultures puguin respondre amb sensacions semblants quan escolten unes músiques determinades?

2. Els dos autors esmentats en aquest article sostenen la teoria que hi ha una relació entre la sorpresa i la comprensió musical. Expliqueu-la.

Exercici 3

[2 punts: 1 punt per cada qüestió]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que es plantegen a continuació.

Una de les dimensions que posseeix la música és la de transmissió d'estereotips de gènere. Cançons en què s'identifica cada sexe amb una funció social o balls en què s'assumeixen rols associats a homes o dones prou bé ens ho demostren.

Fins a quin punt els docents som conscients d'aquest aspecte, fins a quin grau aquests aprenentatges són o no són definitius en una educació per a la igualtat, i, finalment, quins són els àmbits musicals des dels quals s'identifiquen situacions de desigualtat de gènere, són camps molt interessants per a l'estudi des de la sociologia, la psicologia i la pedagogia general i musical.

A l'últim, hem de considerar que el llegat musical tradicional no pot ser ignorat ni oblidat, i que els valors sexistes que s'hi transmeten no haurien de ser relegats en benefici d'una educació per a la igualtat. L'educació per a la igualtat, tot i ésser necessària, no hauria de desplaçar ni modificar ensenyaments musicals tradicionals, que són igualment necessaris i de gran valor en la nostra cultura.

Què canten els nens i els adolescents? Es transmet un model sexista?

Si ens fixem en les cançons que els nostres infants escolten i canten a casa o a l'escola, podem observar que és precisament en les cançons tradicionals on trobem més elements sexistes. Per exemple, en la cançoneta *Arroz con leche* es busca una esposa que sàpiga fer les feines de la llar (*Arroz con leche. / Me quiero casar. / Con una señorita de San Nicolás. / Que sepa coser. / Que sepa bordar. / Que sepa abrir la puerta / para ir a jugar. / Yo soy la viudita / del barrio del Rey. / Me quiero casar / y no sé con quién. / Con esta sí / con esta no. / Con esta señorita / me caso yo.*)

Quant als adolescents, i en el domini de la llengua castellana, on més elements sexistes trobem és en les lletres d'estils musicals llatins com el *reggaeton*. Sense entrar en valoracions musicals ni literàries, és un fet (per molt que ens sembli lamentable) que molts dels nostres alumnes escolten aquest tipus de música. Els continguts de les cançons, en la majoria dels casos, van dirigits a perpetuar arquetips virils de poder, domini i supeditació envers la dona que viu per i per a satisfer el desig del mascle. De la mateixa manera, en aquestes lletres es té un concepte molt estereotipat del que significa ésser un home: dur, sexual, agressiu i a qui li agraden sempre les dones.

Ball i coeducació

Superats i admesos els beneficis educatius de la dansa i el ball en l'àmbit escolar, hi trobem un valuós instrument de coeducació a l'aula.

Som molts els docents que a l'hora de treballar un ball ens hem trobat davant la dificultat que els nens vulguin assumir rols de nena. Sorprèn el fet de comprovar que per a molts nens els suposa gairebé un «trauma» interpretar el paper de nena en un ball.

És per això que aquesta situació propicia el treball de la coeducació, de la comprensió de conceptes d'identitat i de rol sexual. Perquè un nen és un nen i seguirà essent-ho malgrat que assumeixi el rol de nena en un ball, i a l'inrevés.

Interpretar danses on els rols d'home i de dona estiguin molt marcats pot aprofitar-se per a fer una lectura crítica sobre les relacions socials i per a analitzar la manera com determinats prejudicis incideixen en el pla interpersonal.

Transmissió de rols sexistes a través de la música

Apuntàvem més amunt la possibilitat d'estudiar quins són els àmbits en què, a través de la música, s'associen determinades funcions socials amb la sexualitat.

La família. És inevitable que pares, oncles i avis cantin als nens i nenes les cançons que els cantaven a ells durant la seva infantesa, i és inevitable transmetre-hi missatges que potser avui haurien d'estar superats.

L'escola. Des de les escoles infantils fins a les facultats de formació del professorat, hauríem de fer una anàlisi del contingut i les funcions dels ensenyaments musicals que s'hi desenvolupen. Les

dolços i les nenes poden ser fortes i valentes. I els homes, no faltaria sinó, haurien de ser perfectament capaços de cantar cançons infantils en una llar d'infants. Aquests i altres estereotips haurien de poder ser sotmesos a anàlisi.

Els mitjans. La societat de la informació implica, entre d'altres coses, una sèrie de valors on implícitament se'n generen uns altres de tipus sexual. Tenim molts exemples de grups musicals objecte de consum, generats per i per a la indústria, en els quals lamentem de veure-hi vocalistes amb vestits i coreografies clarament sexistes. Observem també, en la música de tipus més comercial, un nombre reduït de dones en el baix, en el teclat o en la bateria.

Conclusions

És obvi que una anàlisi de les cançons tradicionals i de l'àmbit juvenil de consum, ens duria a models convencionals, discriminatoris i androcèntrics. I això és lògic si entenem que la música ha significat i pot seguir significant un instrument valuós de control i de consum.

D'altra banda, el missatge de les cançons potser no sigui un element tan decisiu com sovint es pensa. Potser és més important l'exercici d'un avi o una mare que, cantant, jugant o ballant, segueixen essent fidels a una tradició, que no pas preocupar-nos per si el missatge que transmeten és o no és sexista.

Sigui com sigui, com a docents intervenim en la construcció de la identitat sexual dels nostres alumnes. I aquesta es basteix a partir del model social i cultural que els oferim, la qual cosa inclou també la música.

Traducció i adaptació fetes a partir del text de
Marta Fernández-Carrión Quero. «Música y género: estereotipos sexuales a través de la música».
Rededucativa Musical [en línia] (30 desembre 2011)

1. Segons l'autora d'aquest article, en l'educació musical infantil i juvenil hauríem de suprimir l'ensenyament d'aquelles cançons les lletres de les quals fossin portadores de valors inequívocament sexistes?

2. Segons l'autora, per què el ball i la dansa poden ser un bon element de coeducació a l'aula?

Exercici 3

[2 punts en total]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que es plantegen a continuació.

La música té gènere?

Begoña Yebra. Si partim de la idea que el gènere és una construcció social i que la teoria de gènere ens serveix per a analitzar les relacions de poder en la societat, aleshores la música té gènere. Les cançons ens expliquen com a societats desiguals; la majoria reforcen els rols de gènere atribuïts a les dones des del patriarcat. La majoria de les cançons que parlen d'amor reprodueixen els tòpics de l'amor romàntic que van en contra d'una relació de parella igualitària.

Verónica Zaldívar. No. La música, música és. No entén de sexe o de preferències sexuals pel que fa a la composició dels membres o a la forma d'anomenar un grup de música; una altra cosa és d'allò que parlin les lletres, si és que en tenen, o del que pot suggerir la part instrumental de les cançons, ja que això és personal en cadascun dels casos. No té per què parlar de temes diferents a altres sexes si un grup està compost per membres d'un gènere o d'un altre, però alguns grups expressen amb la seva música la desigualtat de gèneres perquè ells mateixos la pateixen o perquè se solidaritzen amb un en concret, o amb tots. El reivindiquen en algun tema o en tots perquè el de la desigualtat de gèneres és un tema més que la música pot expressar.

Mónica di Francesco. El gènere binari és una construcció social. La música hauria de ser lliure d'aquest tipus de lligams, malgrat que el biaix de gènere, de caràcter androcèntric, ha silenciat les dones en tota mena de disciplines i les ha desplaçat sempre a un segon terme, i això és lamentable. La història ha de ser narrada amb perspectiva de gènere per tal de compensar tot allò que l'heteropatriarcat ha manipulat en els llibres. Igualment, és molt necessari sacsejar el binarisme de gènere i trencar amb tots aquests rols arcaics que se'ns assignen quan naixem pel sol fet de tenir genitals masculins o femenins, tant en la música com en d'altres àmbits.

Quin és el paper de la dona en el món de la música?

B. Y. Jo no tinc dades concretes, però parlant des de la meva experiència personal et diria que hi ha dones en el món de la música, i moltes, però la seva situació deixa molt a desitjar. Si ens fixem en la indústria, coneixem més dones en els departaments de comunicació que no pas treballant com a *road managers*; no sé quantes es troben al capdavant de grans companyies discogràfiques, no crec que n'hi hagi gaires, si és que n'hi ha cap. En les sales de concert que conec, cap dona és programadora. En els mitjans, la majoria dels periodistes musicals són homes, encara que hi ha estupendes excepcions que fins i tot han liderat emissores musicals de prestigi. Quant a intèrprets i compositores, n'hi ha i moltes, però la majoria d'elles tenen tanta rellevància com els homes? No ho crec pas.

V. Z. El seu paper és semblant al de qualsevol músic, encara que la societat vol fer semblar que sigui un assoliment especial, o quelcom per l'estil, pel fet de ser dona, i tendeix a destacar que un grup tingui un component femení, o que un grup estigui format íntegrament per dones, en lloc de parlar de la seva música com es fa normalment amb els grups formats per homes.

M. d. F. Fer «el que li surt del cony», experimentar sense cap mena de lligams i trencar els clixés dels rols del gènere binari.

És diferent la imatge de la dona en el panorama comercial i en el més alternatiu?

B. Y. No m'agrada qüestionar el que facin les altres dones, però sí una indústria convençuda que una imatge hipersexualitzada de les intèrprets, sobretot en l'àmbit del pop més comercial, ven més discos. És cert que en l'entorn de la música una mica més alternativa la imatge, sense perdre importància, és molt més semblant amb el que veiem al carrer. En qualsevol cas, en els darrers anys dones que tenen un gran èxit comercial com Adèle o Alicia Keys sembla que intenten desmuntar el tòpic d'intèrpret femenina hipersexual.

V. Z. Jo crec que la imatge que tenen de nosaltres algunes persones deu ser semblant. Però sí que és veritat que en alguns espais alternatius se'ns valora de manera diferent; potser se'ns valora més

ser que explotin més el nostre sexe. Per exemple, a algunes artistes sembla que només se'ls requereixi ser guapes i estar bones, i cantar i compondre passa a ser una cosa secundària; per a això ja hi ha altres persones a l'ombra que els componen els temes o els arreglen la veu o l'afinació en els estudis d'enregistrament o de producció.

De tota manera, en el panorama alternatiu també hi ha molt a fer en relació amb aquest tema i veig gent que sembla una mica confosa.

M. d. F. En el pla comercial, hi ha una hipersexualització de l'estètica femenina, del que se suposa que és comercial i desitjable. Ara mateix, les *pop stars* i, per tant, les adolescents, no paren de competir per veure qui «escandalitza» més les masses amb aquests clixés de feminitat plastificada. Semblen empoderar-se, però en realitat el que fan és perpetuar aquest clixé, aquesta cosificació, aquests cànons de bellesa rígida a causa dels quals mils d'adolescents entren en obsessions malaltisses perquè els seus cossos no tenen res a veure amb la realitat distorsionada del que se suposa que ha de ser una dona. En el panorama alternatiu/*underground*, hi ha espais on lluites feministes reals tenen per objectiu enterrar aquests tipus de clixés. Ens empoderarem abraçant la diferència, no acceptant aquests cànons i patrons de conductes sexistes.

Traducció i adaptació del text «Música y género». *Rioja2* [en línia] (7 setembre 2016). Extracte del debat celebrat el 2016 dins del curs d'estiu *Identidad y música* de la Universitat de La Rioja, en què van participar la periodista Begoña Yebra i les compositores i intèrprets Verónica Zaldíbar i Mónica di Francesco

1. En quin sentit el binarisme de gènere ha pogut influir en els continguts de les lletres de les cançons de tema amorós?
[0,5 punts]

2. Quines funcions s'atribueixen principalment als homes dins la indústria musical?
[0,5 punts]

3. La imatge hipersexualitzada d'algunes intèrprets femenines, afavoreix la causa de la igualtat de gènere en el terreny de la música?
[1 punt]

Exercici 3

[2 punts: 1 punt per cada qüestió]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que es plantegen a continuació.

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

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

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

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

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

Traducció i adaptació fetes a partir del text
d'Alessandro Baricco. *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*. Madrid: Siruela, 1992, p. 32-35

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

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

Exercici 3

[2 punts: 0,5 punts per cada qüestió]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que es plantegen a continuació.

[…] Fa dues dècades el món era un lloc molt diferent. Brendel estava arribant al final de la seva llegendària carrera com a pianista dalt dels escenaris i exercia en qualitat de gran ambaixador al teclat de la música centreeuropea, especialment de Schubert i de Beethoven, de qui sempre es va proclamar servidor. Una carrera construïda lentament i sense les qualitats aparents dels genis que trucaven a la porta de l'èxit precoç. «No era cap nen prodigi, ni el millor en solfeig, ni tampoc era jueu», sol dir fent broma. «N'hi ha que tenen una gran memòria; d'altres, un do especial per a dur la ment als dits i una afinació perfecta. Tot això hi ajuda, però no constitueix el requisit necessari per a ser un gran músic. Pot fins i tot arribar a perjudicar, perquè fa que tot s'esdevingui massa ràpid.»

Davant del fet que, avui, si ets pianista i no triomfes als vint-i-tants, sembla que ja no siguis ningú, Brendel opina: «És una situació molt desgraciada. Hi ha una gran diferència en relació amb els violinistes. Ells solen començar com a nens prodigi, i ja poden fer coses extraordinàries quan són adolescents. Per als pianistes, però, la cosa és diferent: el que han de controlar és més complex. Si vostè vol analitzar com algú toca un passatge lent d'una sonata de Beethoven, esperi als trenta-cinc anys. Per arribar al cor del que un pianista és capaç de fer, val més que esperi que aquest es trobi entre els quaranta i els seixanta anys. No crec en l'èxtasi col·lectiu pel que fa a aquests debuts.»

Potser la tècnica se situa per damunt de tot. «Sempre hi haurà un tipus de públic que quedarà impressionat davant d'interpretacions plenes de bravura, que sonin tan ràpid i fort com sigui possible. En l'actualitat, els estàndards tècnics són més alts que mai, però el perill dels qui poden tocar de pressa és que no sàpiguen tocar a poc a poc», afirma Brendel.

Brendel va combinar des de l'adolescència la seva tasca com a pianista amb la pintura, la poesia i l'escriptura. Tot aquest bagatge li va permetre un atansament més cerebral vers la música que el mostrat per alguns dels seus col·legues, però Brendel no creu en la interpretació intel·lectual de les composicions. «No es tracta d'analitzar primer una obra i després tocar-la. Contràriament, és més fructífer que l'estudiïs, la toquis, i després pensis de què va i com està construïda. No obstant això, sempre hi ha uns límits que sovint són menystinguts i que destrueixen tot aquest procés», opina. «Si ets un intèrpret, no pots dir al compositor què és el que ha compost. T'has de limitar a prendre el seu missatge de manera precisa i deixar que sigui la mateixa peça la que digui què és. S'ha de llegir la música i entendre tota la informació que conté. I això és molt difícil; la majoria d'intèrprets pensen que això és secundari i creuen que han de tocar una peça tal com la senten, tan intensament com sigui possible. Has d'utilitzar els teus sentiments, però sempre en el context de la música i de l'obra.»

El pianista ha demanat fer l'entrevista en un lloc on no hi hagi soroll. L'audiòfon li fa males passades i li costa de seguir la conversa si hi ha interferències ambientals. «Estic molt agraït quan hi ha silenci, silenci total. És la base de la música, no d'aquella que serveix d'entreteniment. Jo respecto el silenci tant com el so.»

Ja han passat vuit anys des que va abandonar els escenaris, però no els troba gens a faltar. Tampoc l'instrument. Escriu (fa molt poc ha acabat un assaig sobre el dadaisme), viatja per fer conferències i assessora quartets de corda. Després de seixanta anys fent concerts, la música roman ara només dins del seu cap. A vegades, fins i tot l'assalta durant la nit i ell aprofita aquests moments, ens diu, per a corregir errors detectats en les seves pròpies interpretacions.

Acabats els concerts, també han quedat silenciats els aplaudiments del públic («a vegades el públic embogia amb un concert sense res d'especial que fos destacable i l'endemà no responia a una actuació que per a mi era molt superior») i la veu dels crítics. «Aquest tema és delicat», diu Brendel fent broma. «Li diré tres coses sobre els crítics. En primer lloc, sento certa gratitud cap a ells; van acollir molt bé el meu primer recital i això va significar molt per a la meva carrera i per a la meva mare. En segon lloc, els tinc respecte, sobretot quan s'enfronten amb la música contemporània i l'expliquen de tal manera que fan que el públic s'hi interessi. I, finalment, miro els crítics amb un gran escepticisme quan es pensen que són déus.»

Els seus problemes d'audició també han complicat l'afició de Brendel pels concerts d'altres intèrprets. «Però encara puc escoltar correctament un violí si té el timbre i el to adequats. Per això m'entusiasmen els violinistes, i penso que vivim una època daurada per a aquests intèrprets —més que per als pianistes—, especialment si es tracta d'intèrprets femenines.»

Traducció i adaptació fetes a partir del text de
Daniel Verdú. «Alfred Brendel: "Vivimos una época dorada para los violinistas, no tanto para los pianistas"».
El País [en línia] (2 desembre 2016)

1. Per què és tan difícil, segons Brendel, ser un bon pianista?

2. D'acord amb Brendel, una interpretació ha de ser completament lliure?

3. Quina és, segons aquest cèlebre pianista, la funció principal d'un crític?

4. Què ha suposat per a Brendel la seva sordesa?

22. PAU 2019 · Juny · Sèrie 4 · Exercici 3

Exercici 3
[2 punts: 1 punt per cada qüestió]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que es plantegen a continuació.

L'estudi del procés creador és dels més delicats. És impossible, efectivament, observar des de fora el desenvolupament íntim d'aquest procés. És inútil intentar seguir-ne les fases en el treball d'algú altre. És igualment difícil observar-se un mateix. En aquest cas, no obstant això, és només recorrent a la meva introspecció que tinc alguna possibilitat de guiar els meus passos en aquesta matèria essencialment voluble.

La majoria dels melòmans creuen que allò que dona impuls a la imaginació creadora del compositor és un cert trastorn emotiu, generalment designat amb el nom de *inspiració*.

No vull pas negar a la inspiració el paper eminent que se li atribueix en la gènesi que estudiem; vull afirmar, només, que aquesta inspiració no és de cap manera la condició prèvia de l'acte creador, sinó una manifestació secundària en l'ordre del temps.

Inspiració, *art*, *artista*, són paraules com a mínim difuses, que ens impedeixen de veure-hi clar en un camp on tot és equilibri i càlcul, on passa el buf de l'esperit especulatiu. És després, però només després, que vindrà aquest trastorn emotiu que es troba a la base de la inspiració i del qual es parla impúdicament, donant-li un sentit que ens molesta i que compromet la cosa mateixa. No és evident que aquesta emoció no és altra cosa que la reacció del creador que lluita amb aquest desconegut que de moment és només l'objecte de la seva creació fins que esdevingui finalment una obra? Baula a baula, malla a malla, el compositor ho anirà descobrint. Són aquesta cadena de descobriments i cada descoberta per si mateixa les que fan néixer l'emoció —reflex gairebé fisiològic, com la gana fa sortir la saliva—, aquesta emoció que segueix sempre, i de prop, les etapes del procés creador.

Igor Stravinsky. *Poètica musical*. Girona: Accent, 2008, p. 57 [Edició original en francès, 1942]

1. En aquest text, l'autor mostra un cert escepticisme en relació amb un concepte que la tradició romàntica havia considerat la condició fonamental de la creació artística. Quin és aquest concepte i per què Stravinsky diu que només és una «manifestació secundària en l'ordre del temps»?

2. Si el concepte de la qüestió anterior és tan sols una «manifestació secundària», quina és la veritable causa que, segons Stravinsky, posa en marxa el procés creatiu d'un compositor?

Exercici 3

[2 punts en total]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que es plantegen a continuació.

La concentració en la música és una activitat que ha de començar ben aviat, per tal que pugui desenvolupar-se de manera orgànica, com la comprensió d'una llengua oral. D'aquesta manera es converteix més en una necessitat que no pas en un luxe. El domini d'un instrument musical, però, no és un requisit previ per a poder adquirir l'habilitat d'entendre o de concentrar-se en una peça musical; escoltar música no ha de ser necessàriament una activitat passiva. […]

Hi ha una gran quantitat de coses de la vida que podem aprendre a través de la música, però el nostre sistema educatiu ha deixat de banda sistemàticament aquest reialme, des de les llars d'infants fins als darrers anys de la nostra escolarització. Fins i tot a les escoles de música i als conservatoris, els programes són molt especialitzats i tot sovint no tenen res a veure amb el contingut real de la música ni, per tant, amb la seva força. La disponibilitat d'enregistraments i reportatges de concerts i òperes és directament proporcional a la pobresa dels coneixements musicals i a la comprensió de la música en la nostra societat. L'estat actual de l'educació pública és el responsable de l'existència d'una població que és capaç d'escoltar gairebé qualsevol tipus de música, però que, en canvi, és incapaç de concentrar-s'hi a fons.

L'educació de l'oïda és potser molt més important del que ens podem imaginar, no tan sols per al desenvolupament de cada individu, sinó per al funcionament de la societat, i, per tant, també dels governs. El talent i la comprensió musical, així com la intel·ligència auditiva, són àrees que estan molt allunyades de la resta de la vida humana, relegades o bé a una funció d'entreteniment o bé als reialmes esotèrics d'un art elitista. La capacitat per a sentir diverses veus en una de sola, comprenent les afirmacions de cadascuna d'elles; la capacitat per a recordar un tema que ha fet la seva entrada després d'un llarg procés de transformació i que torna a aparèixer de sobte sota una llum del tot diferent; l'habilitat auditiva per a reconèixer les variacions geomètriques del tema d'una fuga, són totes qualitats que realcen la comprensió. Potser l'efecte acumulatiu d'aquestes habilitats podria formar éssers humans més aptes per a escoltar i comprendre diversos punts de vista alhora, més capaços de jutjar el seu propi lloc en la societat i en la història, amb més capacitat per a percebre els punts en comú entre les persones, i no pas les diferències.

Daniel Barenboim. *El so de la vida*: *El poder de la música*. Barcelona: Edicions 62, 2008, p. 49-51

1. D'acord amb l'autor, per què creieu que ni a les escoles de música ni als conservatoris s'ensenya als alumnes a escoltar música?
[0,5 punts]

2. Segons l'autor, en la societat actual hi ha una relació directament proporcional entre la facilitat per a accedir a la música i la capacitat de concentrar-se en l'escolta?
[0,5 punts]

3. En quin sentit el desenvolupament de les competències auditives musicals pot contribuir a enfortir els lligams de solidaritat i de respecte envers els altres en la nostra vida en societat?
[1 punt]

Exercici 3

[2 punts: 0,5 punts per cada qüestió]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que es plantegen a continuació.

A la recerca del silenci perdut

El silenci no existeix. Almenys, no per a nosaltres. Estrictament parlant, es tracta d'una cosa que no podem experimentar. El silenci pur només existeix a l'espai buit, un lloc del qual, per raons òbvies, no tenim cap experiència física directa. Només podem estar en el buit aïllats en escafandres que, inevitablement, introdueixen soroll.

Es pot mirar de produir silenci en una cambra anecoica, una habitació folrada amb materials que absorbeixen gairebé tot el so. El compositor John Cage explicava que una vegada que va passar una estona en una d'aquestes cambres, en tot moment havia estat sentint dos sons: un d'agut i un de greu. Quan en va sortir, l'enginyer encarregat de la instal·lació li va explicar que el so agut el feia el seu sistema nerviós en funcionament, i que el greu provenia de la seva sang mentre circulava per venes i artèries. Aquesta experiència reveladora va permetre a Cage arribar a la conclusió que no calia preocupar-se pel futur de la música. El so s'imposaria sempre al silenci.

La ciència, per tant, ens diu que no hi ha manera de percebre el veritable silenci. Però la ciència no ho sap tot. El silenci, doncs, es pot entendre com una metàfora, un estat utòpic cap on ens podem dirigir sense arribar-hi mai del tot, una tela en blanc, un escenari, un teló de fons on succeeix tot el que està relacionat amb un mateix que no podríem descobrir de cap altra manera. Així és com s'interpreta, almenys, des de la pràctica de la meditació. […]

En aquesta mateixa línia, per bé que amb una mica menys de mística, escriu l'editor i explorador Erling Kagge al llibre *El silenci en temps de soroll* (Edicions 62, 2017). Kagge sosté que el silenci és el nou luxe, una manera més profunda d'experimentar la vida que no pas encendre la televisió, una clau per obrir la porta a noves maneres de pensar. En un món inundat pel brogit de les màquines i les xarxes socials, la voluntat d'experimentar el silenci no és res espiritual, ni tan sols cap renúncia, diu Kagge. Només un recurs pràctic per tenir una vida més plena. Kagge defensa que és possible trobar el silenci en el món actual, a la muntanya, a casa i fins i tot al metro, perquè, més que un estat físic objectiu, el silenci és un estat mental. De tota manera, tal com confessa al llibre, a ell li ha calgut anar a buscar-lo ben lluny per adonar-se'n: al pol Sud, al pol Nord i fins i tot al cim de l'Everest —als anys noranta va ser el primer que va acumular aquestes tres fites de l'exploració. Kagge entén el silenci com l'absència de paraules, de llenguatge, d'un codi que descrigui i interpreti el món i, per tant, permeti viure'l més directament sense filtres intel·lectuals. La seva recomanació per assolir-lo consisteix a deixar els aparells electrònics a casa, anar en una direcció fins a arribar a un indret desert i estar-s'hi sol durant tres dies sense parlar amb ningú. Segons Kagge, marxar és el primer pas per començar a descobrir cares desconegudes d'un mateix. Aquesta recomanació, portada a l'extrem, és el que ja havien experimentat els exploradors polars del segle XIX, i val a dir que, en alguns casos, a més de conèixer-se a ells mateixos, l'experiència intensa del silenci els havia dut prop de la bogeria. En una de les seves expedicions a l'Àrtic, l'explorador noruec Fridtjof Nansen es va veure obligat a passar un tercer hivern consecutiu sobre el gel. Forçat a passar mesos de foscor absoluta i a suportar un fred implacable en un refugi excavat a terra, Nansen llegia i rellegia nit rere nit les taules de navegació per foragitar el silenci, només perquè el mer contacte visual amb les lletres impreses li infonia una tènue seguretat de formar part d'alguna cosa que li recordava vagament la civilització.

[…] El mateix John Cage, que en una cambra anecoica havia descobert que el silenci no existia, és conegut per l'obra *4′33″*. La va compondre el 1952 i es va estrenar el 29 d'agost d'aquell mateix any a Woodstock, Nova York. En un auditori ple de gom a gom, el pianista especialitzat en música d'avantguarda David Tudor va seure davant del piano, en va obrir la tapa i va restar immòbil 30 segons. A continuació, va tancar la tapa, la va tornar a obrir i va estar-se quiet 2 minuts i 23 segons més. Un cop fet això, va tornar a obrir la tapa i va romandre davant del piano sense moure's 1 minut i 40 segons. Transcorregut aquest temps, el pianista va tancar la tapa i va abandonar l'escenari.

Què volia dir Cage amb aquesta peça? Què volia dir amb una composició musical que consistia en 4 minuts i 33 segons de silenci? Potser pretenia, molt abans del soroll metafòric de les xarxes socials, recordar-nos la simple possibilitat del silenci. Tot i que no el puguem percebre mai del tot, Cage ens recorda que el podem buscar, que ens hi podem refugiar en moments feixucs i que, fins i tot, hi podem descobrir alguna cosa profitosa de nosaltres mateixos i del món que ens envolta. I si provem, doncs, de contemplar el pròxim paisatge que ens deixi bocabadats sense proferir ni una sola paraula? O de mirar atentament la persona que tenim més a prop durant 4 minuts de silenci? O d'endinsar-nos sols en la nit, lluny de tot i de tothom, sense aparells electrònics i admirar la respiració silenciosa de les estrelles?

Prou. Callo. Deixo l'ordinador, el mòbil i me'n vaig a buscar aquest silenci que no existeix.

1. Al llarg dels tres primers paràgrafs del text, es diu que mai no podem arribar a percebre el silenci absolut. Quines proves aporta l'autor per a fer aquesta afirmació?

2. Resumiu la tesi fonamental que exposa Erling Kagge en el llibre *El silenci en temps de soroll*.

3. Què es va proposar el compositor John Cage en crear l'obra *4′33″*?

4. Malgrat les opinions d'Erling Kagge, John Cage o el mateix autor del text, l'experiència del silenci resulta sempre beneficiosa i terapèutica per als éssers humans?

Exercici 3

[2 punts: 1 punt per cada qüestió]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que es plantegen a continuació.

Capítol 9: Quines parts del cervell utilitzem per a la música?

Quin és el compositor preferit del vostre nadó: Mozart, Beethoven o Bach? No em digueu que només li canteu «Plou i fa sol»! No sabeu que en l'actualitat existeixen una infinitat de discos de música clàssica seleccionada exclusivament «per a desenvolupar el cervell del vostre nadó»? La major part són de Mozart, però també podeu fer la prova amb Beethoven […] o amb recopilacions de Händel, Pachelbel, Vivaldi i altres. Hi ha seleccions de Mozart específiques per a nens acabats de néixer o per a cadascuna de les fases anímiques del vostre infant, «des del moment de divertir-se fins a l'hora d'adormir-se».

Tinc la impressió que aquests enregistraments poden tenir efectes realment beneficiosos: si jo fos un pare amb el cervell destrossat per tantes nits sense poder aclucar l'ull a fi d'atendre les necessitats infinites d'un nadó, de segur que l'*adagio* del quartet de corda Hoffmeister de Mozart m'aniria com l'anell al dit. I fins i tot al meu fill potser també li agradaria. Però no cal ni dir que la suposada funció d'aquesta música és una altra. La idea, més aviat, és que la capacitat intel·lectual del nadó es vegi potenciada per l'anomenat *efecte Mozart*, una cosa que —segons diuen— fa els infants més llestos.

No és d'estranyar que les companyies discogràfiques detectessin i explotessin aquesta oportunitat comercial, sobretot si tenim en compte l'emotivitat que desperta el tema del desenvolupament infantil. De tota manera, no hi ha ni una sola prova que demostri l'existència de l'efecte Mozart. Almenys aquesta és la conclusió de l'estudi específic que es va veure obligat a encarregar el Ministeri d'Investigació i Ciència d'Alemanya després de rebre una allau de sol·licituds de subvencions per a treballs sobre música i intel·ligència. L'allau tenia l'origen en un article breu publicat el 1993 per la revista *Nature* que no demostrava —és més, que ni tan sols es molestava a investigar— cap millora de la intel·ligència ni en els nens en general, ni com a resultat de la música del geni de Salzburg en particular.

Més endavant em tornaré a ocupar de l'espuri efecte Mozart. […] Com assenyalaven els autors de l'article del 1993, la idea que la música estimula el cervell de forma profitosa per a altres tasques cognitives té una llarga història. Antigament la idea es basava en poc més que un grapat d'anècdotes. Però avui les coses han canviat gràcies a l'aparició de tecnologies com la tomografia per ressonància magnètica, que permeten als neurocientífics veure exactament què fa el cervell quan processa música i investigar si aquest processament té punts en comú amb altres funcions mentals. […]

He dit «exactament» però potser és exagerat. Ara mateix, la tecnologia va al davant de la nostra capacitat d'interpretar allò que veiem: encara no entenem gaire bé a què es dediquen totes les parts del cervell ni com interactuen. Les imatges són impressionants però, en general, només revelen que el cervell utilitza una part per a tal cosa i, a la vegada, per a tal altra. No sabem realment què comporta la cognició de «tal cosa» ni de «tal altra».

Així mateix, pel que fa a la música, els estudis de ressonància magnètica tenen els seus pros i els seus contres. Moltes tasques cognitives, com la visió o el llenguatge, tenen ben localitzats els seus centres d'activació cerebral; no és el cas de la música. Parlant clar, quan escoltem música se'ns encenen tots els llums. Pràcticament s'activa tot el cervell: els centres motors que regulen el moviment, els centres d'emocions «primàries», els mòduls associats al llenguatge que processen la sintaxi i la semàntica, les autopistes auditives… A diferència, per exemple, del llenguatge, la música no té associat un sistema de circuits localitzat en una o en unes poques àrees concretes: és un fenomen «pancerebral». Si d'una banda aquest fet dificulta enormement la comprensió de tot el que succeeix en el cervell amb relació a l'activitat musical, de l'altra demostra la importància fonamental de la música. No hi ha cap altre estímul que involucri de manera semblant tots els elements de la nostra ment i els obligui a entaular un diàleg: l'hemisferi esquerre amb el dret, la lògica amb l'emoció. És per això que no necessitem cap efecte Mozart per a validar la importància que té la música en el desenvolupament, la cognició, l'educació o la socialització. La música és, ras i curt, un gimnàs per al cervell.

Traducció i adaptació feta a partir del text de
Philip Ball. *El instinto musical*: *Escuchar, pensar y vivir la música*. Madrid: Turner, 2010

1. En els dos primers paràgrafs del text es parla de l'efecte Mozart. Definiu aquesta teoria i, a continuació, comenteu si es tracta d'una teoria a la qual la ciència doni suport.

2. A partir del cinquè paràgraf del text, l'autor parla de la relació de la música amb les àrees cerebrals. Quina és la característica específica d'aquesta relació pel que fa a l'activitat musical?

Exercici 3

[2 punts: 1 punt per cada qüestió]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que us plantegem a continuació.

Lectura a primera vista

Gairebé tota la nostra lectura de les paraules és a primera vista. Si no és que estiguem intentant memoritzar un text o l'estiguem estudiant amb una finalitat professional, el més normal és llegir un text una sola vegada, i esperem que això satisfaci plenament els nostres propòsits. Contràriament, a molts músics els resulta molt difícil la lectura fluida a primera vista, i ha de ser molt valent l'intèrpret que s'atreveixi a pujar dalt d'un escenari sense haver llegit prèviament el material que ha d'interpretar.

Pot contribuir a explicar, en part, aquesta diferència el fet que, així com la lectura fluida del llenguatge a primera vista és necessària per a dur una vida normal dins la nostra cultura, no passa el mateix en el cas de la música. Es desplega un esforç educatiu enorme per a aconseguir que els nens aprenguin a llegir de manera raonablement fluida. En canvi, no és necessari que els nens posseeixin una bona capacitat de lectura a primera vista perquè tinguin èxit en tasques musicals convencionals, perquè la majoria permeten, i fins i tot assumeixen, un assaig intens. Així és que la lectura a primera vista de la música ni s'ensenya de manera tan rigorosa ni s'ensenya de tan petit com s'acostuma a fer amb la lectura del llenguatge.

També hi ha altres factors. Els nens són usuaris d'un llenguatge fluid abans d'aprendre a llegir, mentre que rarament mostren aquesta fluïdesa per a la interpretació musical. La majoria dels infants aprenen una nova destresa musical interpretativa, com pot ser tocar un instrument, *a la vegada que* estudien com llegir música. Aquesta doble tasca pot produir una sobrecàrrega que es pot resoldre memoritzant a la mínima ocasió cada nova peça de manera que la seva interpretació no depengui de la capacitat de lectura. I el resultat de tot plegat és que molt pocs músics practiquen de forma continuada la lectura musical. Algunes tècniques educatives modernes intenten evitar aquest problema mitjançant la potenciació de la pràctica interpretativa del nen abans d'introduir la notació musical (per exemple, el mètode Suzuki per a aprendre a tocar el violí).

Finalment, i potser aquest fet és el més important, el *criteri* que regeix la bona lectura del llenguatge és més lax que els criteris per a la lectura musical. En la lectura del llenguatge, en la majoria dels casos, en tenim prou amb determinar el significat pràctic del text. Aquesta lectura s'acostuma a fer en silenci i, quan llegim en veu alta, no se'ns demana res més que la capacitat d'emetre les paraules correctes en l'ordre seqüencial correcte. En canvi, la lectura musical requereix l'execució de respostes complexes que tenen molt poc marge per a les desviacions en temps i qualitat. L'única tasca lingüística amb exigències d'interpretació semblants a la tasca musical és la de recitar de manera espontània algun fragment de bona literatura, amb la incorporació de totes les fluctuacions de la veu, l'expressió i el temps que podríem esperar que utilitzés un actor de primera fila.

La pregunta que molts músics es fan és què fa falta per a ser un bon lector de música. Aquesta pregunta inclou dues preocupacions diferents —primera, quines característiques ha de tenir un lector amb fluïdesa, i segona, què ha de fer un mal lector per a aconseguir fluïdesa. És un fet desafortunat, però inevitable, que una resposta raonablement completa a la primera pregunta no ha de desembocar necessàriament en receptes per a contestar la segona. Per exemple, del fet de constatar que els lectors amb fluïdesa solen avançar amb la mirada més que els mals lectors, no se'n desprèn automàticament la recepta de fer practicar als mals lectors d'avançar amb la mirada. Podria ser que la capacitat més gran per a preveure fos el resultat d'alguna altra habilitat, com la capacitat per a detectar patrons o estructures en la partitura, i el simple fet d'intentar avançar amb la mirada no fes millorar *aquesta* destresa.

Traducció i adaptació feta a partir del text de
John A. Sloboda. *La mente musical: la psicología cognitiva de la música*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2012

1. Exposeu dos dels motius pels quals, segons l'autor, a un estudiant de música li és tan difícil aprendre a llegir partitures a primera vista.

2. En l'últim paràgraf, l'autor formula dues preguntes. Per què la resposta a la primera no serveix per a trobar una resposta automàtica a la segona?

Exercici 3

[2 punts en total: 0,5 punts per cada qüestió]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que us plantegem a continuació.

Hi ha res més personal que els teus gustos musicals? Aquestes cançons que t'arriben a l'ànima o et posen a cent, que assoleixen el centre geomètric de la teva emoció i alteren sense intermediaris el teu estat d'ànim, no són el producte més destil·lat de la teva elecció conscient? Doncs bé, això no és així. Els psicòlegs experimentals de Cambridge han demostrat que els gustos musicals de la gent són ben predictibles. N'hi ha prou amb conèixer l'*estil de pensament* d'una persona —si tendeix a empatitzar o a sistematitzar— per a endevinar quina música li agrada. I els detalls són molt interessants […].

La qüestió no és si a algú li agrada el *jazz* o el tango, la clàssica o el *calipso*, el rock o el *pop*. Aquestes són qüestions no solament vastes, sinó també bastes: el tipus de pregunta amb una resposta que no serveix de res. La qüestió és molt més subtil i interessant: si dins del *jazz* t'agrada Billie Holiday o John Coltrane; si com a oient clàssic prefereixes Mozart o Bartók; si en escoltar *pop* t'exciten els Beatles o els Stones, i quines cançons dels Beatles o dels Stones. El diable s'amaga darrere dels detalls. Sempre ho fa.

David Greenberg i els seus col·legues de la Universitat de Cambridge mostren empíricament a *PLOS ONE* que la música que li agrada a una persona es pot deduir fàcilment del seu *estil de pensament*, un paràmetre psicològic que divideix els éssers humans en dues grans categories: els empatitzadors, que basen el seu comportament a avaluar les emocions dels altres i respondre-hi (i, per tant, són més de Mozart), i els sistematitzadors, que es dediquen més aviat a descobrir les pautes i les regularitats que amaga el món (i es queden amb Bartók). Aquesta teoria la devem al psicòleg de Cambridge Simon Baron-Cohen, qui firma el treball en qualitat de segon autor.

Un nombre creixent d'investigacions psicològiques i sociològiques utilitzen com a matèria primera les xarxes socials, i la de Greenberg i els seus col·legues és la més recent. Han reclutat quatre mil participants a través de l'aplicació myPersonality de Facebook, que demana als voluntaris que se sotmetin a una sèrie de qüestionaris psicològics. Uns quants mesos després, els científics demanen a aquests mateixos voluntaris que escoltin cinquanta peces musicals i que les puntuïn. Les peces pertanyen a vint-i-sis gèneres i subgèneres musicals, per tal d'assegurar que el gènere no té cap importància, i que són les preferències dins de cada gènere el que compta.

Els resultats són estadísticament nítids: els empatitzadors prefereixen el *rhythm-and-blues*, el rock suau —ningú no ha compost balades més sentides que les feres del *heavy*—, la cançó melòdica i els cantautors. Els sistematitzadors prefereixen dedicar-se al rock dur, al *punk*, al *jazz* d'avantguarda i a altres construccions melòdiques complexes i sofisticades, la classe de música que mai no se sent dins d'un ascensor. De ben segur que el lector ja sap en quin dels dos grups se situa.

El cervell i autor principal del treball, David Greenberg, no només és un doctorand en psicologia, sinó també un saxo tenor de *jazz* format a Nova York. «Seria possible», afirma a EL PAÍS, «mirar els *likes* de Facebook d'una persona, o les seves llistes de reproducció a iTunes, i predir-ne l'estil cognitiu, o estil de pensament.» No hi ha el més mínim dubte que això interessarà els empresaris del sector. Els quals —per cert— obtindran aquesta informació gratis de Greenberg i de *PLOS ONE*, mentre que ells no en diran ni piu.

Un dels paràmetres que utilitzen els científics de Cambridge és la «profunditat cerebral» d'una cançó. Què és això? «Es basa en la complexitat estructural que se sol escoltar en els gèneres d'avantguarda», respon el psicòleg i *jazzman*. «L'estructura harmònica de *Giant Steps* [el cim del període *hard bop* de John Coltrane] satisfà plenament aquestes característiques. Però la música de Coltrane és tan interessant perquè no només té aquest nivell de profunditat cerebral, sinó també una gran profunditat emocional.»

El psicòleg Greenberg mai no hauria pogut concebre aquest experiment sense el músic Greenberg. «Mentre estudiava *jazz* a Nova York, em vaig adonar que alguns dels meus professors ensenyaven amb un enfocament *empatitzador*, i d'altres amb una estratègia més *sistematitzadora*. Això em va donar la pista que els estils cognitius podrien explicar les diferències individuals amb què la gent interactua amb la música.»

Si no t'agrada despullar-te en públic, evita de posar música a les festes.

Traducció feta a partir del text de
Javier SAMPEDRO. «Lo que su gusto musical dice de usted». *El País* (26 juliol 2015)

1. Indiqueu el nom dels autors del treball citat en aquest text periodístic i els seus respectius perfils professionals.

2. Què afirmen els autors del treball en relació amb els gustos musicals de les persones?

3. Sense repetir les paraules ni les expressions del text, expliqueu la diferència que hi ha entre les dues categories d'aficionats a la música que s'estableixen en el treball de què es parla.

4. Què fa que la tesi defensada pels autors d'aquest treball sigui innovadora respecte a la idea que tenim habitualment sobre la relació entre els gèneres i els gustos musicals?

Exercici 3

[2 punts: 0,5 punts per cada qüestió]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que us plantegem a continuació.

A començaments del segle XVIII, la música sacra era dominada per l'orgue i la secular pel clavicèmbal. La potència i l'extensió de l'orgue el feien ideal per als espais cavernosos de les esglésies i de les catedrals europees, malgrat que tant les dimensions com el cost el feien inseparable de l'edifici per al qual havia estat construït.

El clavicèmbal s'havia imposat durant els dos segles anteriors: tenia una portabilitat i una sonoritat incisiva que el feien adequat per a la música polifònica del període. No obstant això, atès que el so que emet és el resultat de la pulsació de les cordes allotjades en l'interior, l'espectre dinàmic és restringit i no és possible augmentar ni disminuir el volum sonor immediatament després de la pulsació. Tot i això, un altre instrument de tecla de l'època, el clavicordi, en el qual les cordes eren percudides en lloc de ser polsades, permetia obtenir matisos dinàmics, però el preu que s'havia de pagar per aquesta exquisidesa era un volum sonor amortit, cosa que el feia inservible per a tocar al costat de grans conjunts o en sales de concert. Si bé és cert que es va compondre força música per a aquest instrument, el clavicordi s'utilitzava sobretot per a compondre, practicar i oferir recitals en ambients íntims.

A finals del segle XVII, el progrés de l'òpera i el declivi de la polifonia van intensificar la necessitat de poder disposar d'un instrument més expressiu, que combinés la potència del clavicèmbal i l'espectre dinàmic del clavicordi. L'home providencial va ser Bartolomeo Cristofori, paduà de naixement que treballava per a Ferran III de Mèdici com a fabricant d'instruments musicals. Un inventari redactat l'any 1700 assenyalava la presència en la col·lecció ducal d'un «clavicèmbal construït per Bartolomeo Cristofori de nova invenció, que tocava *piano* i *forte*, amb dos conjunts de cordes a l'uníson […] amb martinets units a pedaços de feltre vermell que apagaven les cordes i els martellets que produeixen el *piano* i el *forte*». Va ser la capacitat per a variar les dinàmiques el que va fer tan atractiu per als intèrprets l'instrument finalment anomenat *fortepiano*. A començaments del segle XIX, en el moment en què la primacia en aquest àmbit s'havia convertit en una qüestió d'orgull nacional, tant els alemanys com els francesos van presentar candidats perquè rivalitzessin amb l'italià per tal d'usurpar-li el lloc d'honor, però avui sembla inqüestionable que la invenció fou de Cristofori.

Van haver de transcórrer moltes dècades perquè l'invent de Cristofori es convertís en l'instrument de tecla per antonomàsia. Al principi, la seva popularitat va estar restringida per la falta de volum sonor. Malgrat que el seu ús va ser revolucionari, la lleugeresa de les cordes i dels martellets feia que el seu efecte sonor no pogués competir amb el del clavicèmbal. Fins i tot hi ha proves que alguns clients decebuts van transformar en clavicèmbals els *fortepianos* construïts per Cristofori. No obstant això, no va transcórrer gaire temps fins que fabricants de diferents indrets van començar a millorar l'original. El primer a sortir a la palestra va ser el saxó Gottfried Silbermann (1683-1753). Les seves primeres creacions no van ser gaire ben rebudes pel seu amic Johann Sebastian Bach, qui n'admirava la sonoritat, però trobava que el registre agut era feble i que el mecanisme era massa pesat. Johann Friedrich Agricola va deixar constància que Silbermann es va sentir tan ofès com esperonat per aquella crítica i va procurar de corregir aquells defectes.

Traducció feta a partir del text de
Tim BLANNING. *El triunfo de la música*: *Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*. Barcelona: Acantilado, 2011

1. Entre els instruments esmentats en el text que heu llegit, n'hi ha un que no pertany a la mateixa família que els altres. Assenyaleu-lo i expliqueu què el diferencia de la resta d'instruments.

2. D'acord amb el que diu el text, el *fortepiano* deriva d'un instrument que existia anteriorment. Quin és aquest instrument i quina característica tècnica relativa a la producció del so el fa semblant al *fortepiano*?

3. Assenyaleu els avantatges i els inconvenients, que s'esmenten en el text, del nou instrument en relació amb l'instrument que havia dominat el panorama musical durant el Barroc.

4. De la lectura del text podem deduir una de les afirmacions següents. Encercleu l'opció correcta i justifiqueu la resposta.

***a*)** Durant l'època a la qual es refereix el text van coexistir diferents instruments de teclat.
***b*)** El *fortepiano* va desplaçar els altres instruments de teclat en pocs anys.
***c*)** La història ha concedit als alemanys la primacia en la fabricació del *fortepiano*.
***d*)** Els músics barrocs no van arribar a conèixer el *fortepiano*.

Exercici 3

[2 punts en total]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que us plantegem a continuació.

Capítol 4: La visió científica del món

La tasca dels musicòlegs ha tingut un altre efecte, que es relaciona amb la passió pel coneixement abstracte: sabem més de la música del passat i de la seva història que potser cap altra generació en la història i, no obstant això, la vivència que en tenim està greument viciada. L'actitud musicològica impregna la nostra vida musical; quan prepara un programa de concert, automàticament l'intèrpret disposarà en ordre cronològic les peces que l'integren, i qualsevol altra disposició serà necessàriament resultat d'una decisió conscient. Els programes de música que s'emeten per la ràdio tendeixen a estar construïts al voltant d'una idea musicològica o històrica: una comparació entre dos compositors o executants, la manera en què un compositor ha evolucionat de l'opus 1 a l'opus X, la relació de l'artista amb les fonts literàries, i coses per l'estil. El concepte mateix d'un «programa ben equilibrat» depèn d'aquesta mena de consideracions, igual que la idea, més recent, d'una col·lecció de discos ben equilibrada; en tots dos casos suposem tàcitament que els coneixements sobre música són més importants que tenir-ne una vivència directa, i en cap dels dos casos no sembla que tinguin gaire importància les consideracions referents al pur plaer d'escoltar.

Així, doncs, tant pel que fa a la música com en altres aspectes de la vida, hem acabat delegant la nostra experiència als experts, i no solament als qui componen i interpreten la música en nom nostre, sinó també a aquells qui ens diuen què és el que hem d'escoltar i converteixen la seva condició d'experts en el filtre de la nostra experiència. Realment, aquells qui diuen que no saben res de música, però, en canvi, sí que saben el que els agrada, tenen sort; la majoria dels qui no són experts en música no s'atreveixen a formular una afirmació semblant, ja que sovint tenen por fins i tot de dir si una peça determinada els ha agradat sense haver esbrinat primer quin és el parer dels experts. Aquesta és la trampa parada a la societat que reverencia el coneixement abstracte; un coneixement d'aquesta mena, en lloc de difondre's per la societat, només pot ser accessible a una minoria, i dóna a aquells qui *saben* el poder sobre els qui no saben. Com que no hi ha ningú que ho pugui saber tot, no només ens trobem que cada cop resulta més difícil controlar aquells qui saben —o pretenen saber—, sinó també que el coneixement dels qui saben ocupa parcel·les tan petites, i associat a una completa ignorància del que cau fora de les seves especialitats, que aquests experts són incapaços de prendre decisions sensates sobre qüestions que afecten la societat com a tal. Els enginyers que construeixen autopistes són els últims als qui podem demanar que es pronunciïn sobre la necessitat de les autopistes, de la mateixa manera que els mestres tampoc no poden dictaminar sobre la necessitat de l'ensenyament, i no hi ha ningú que sigui tan incapaç com els musicòlegs de parlar amb autoritat sobre el plaer d'escoltar música.

Traducció feta a partir del text de
Christopher Small. *Música, sociedad, educación*. Madrid: Alianza Editorial, 1989

1. En el primer paràgraf del text, l'autor parla de la influència dels musicòlegs en la manera d'escoltar música. En aquest context, quin significat té l'adjectiu *equilibrat*, subratllat en el text, aplicat tant a una programació musical emesa per la ràdio com a una col·lecció discogràfica d'un aficionat?

[0,5 punts]

2. Segons l'autor, hi ha dues classes de simples aficionats —de persones a qui els agrada la música i que no en tenen coneixements tècnics. Per què diu que una d'aquestes classes d'aficionats és més afortunada que l'altra?
[0,5 punts]

3. En el segon paràgraf del text, l'autor insisteix a remarcar el poder que té el coneixement científic en la nostra societat i el domini que els «experts» hi exerceixen. Quin ha estat el paper tradicional dels musicòlegs en relació amb la música? D'acord amb el que el text suggereix, la concepció científica del món és la manera més adequada per a apropar-se a l'art en general? Redacteu un comentari breu que inclogui totes les respostes.
[1 punt]

Exercici 3

[2 punts en total]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que us plantegem a continuació.

A finals de la segona dècada del segle XX, gairebé totes les ciutats del país [el Regne Unit], tant les més grans com les més petites, tenien un saló de ball. Per descomptat, les barreres socials no havien desaparegut. Quan les classes altes i les classes mitjanes volien ballar, anaven a un hotel o a un restaurant, més que no pas a un *palais*, però ballaven els mateixos passos al ritme de la mateixa música i qualsevol ciutadà que s'ho pogués permetre podia gaudir del ball i de la música que l'acompanyava.

Amb la creació d'edificis enormes per als concerts, les pel·lícules i el ball, podria semblar que la provisió d'espais i de llocs musicals adreçats al públic general havia arribat a la fi. No obstant això, en el segle XX es va produir una bifurcació notable —i paradoxal—, les implicacions espacials de la qual no hem d'ignorar. Encara que la foscor de les sales de cinema fomentava una relació especial entre l'espectador individual i els actors que apareixien a la pantalla, anar al cinema era també una experiència compartida. El 1940, l'arribada de la televisió va limitar aquella experiència al cercle familiar, encara que —com veurem— no va fer que sonés menys música. El pas següent en la minva de l'experiència compartida es va produir amb la invenció del transistor en la dècada de 1950, que va permetre la fabricació dels primers aparells de ràdio portàtils de veritat. Malgrat que les primeres ràdios de transistors eren cares, la producció en sèrie va fer que aviat el preu de la unitat disminuís fins que va estar a l'abast fins i tot de les butxaques més humils. A Europa i als Estats Units és possible comprar avui un aparell de ràdio per menys de la fracció del salari mínim corresponent a una hora.

La invenció de la casset per part de Philips el 1963 i del *walkman* per part de Sony el 1979 va permetre que cadascú creés un món sonor completament personal i aïllat. Entre altres coses, els *walkman* i aparells que el succeïren, com l'iPod, han posat punt final a qualsevol possibilitat de conversar amb desconeguts en els transports públics. Actualment, no és freqüent entrar en un vagó de tren o de metro de qualsevol país occidental en què la major part dels passatgers no duguin auriculars.

Al mateix temps, els espais públics dedicats a la música prenien una direcció oposada: vers el que era gegantí i impersonal. El concert ofert pels Beatles el 15 d'agost de 1965 al Shea Stadium de Nova York davant de 55.600 espectadors va ser, segons molts càlculs, el primer concert veritablement multitudinari. A aquest el van succeir molts d'altres, ja que tant els promotors com els músics van descobrir la possibilitat de guanyar enormes quantitats de diners literalment de la nit al dia. Malgrat que sigui difícil de descriure i impossible de quantificar, la reunió de milers de persones presentava una qualitat especial, i feia que aquest públic fos molt més que la simple suma de les parts.

El concert del Shea Stadium era l'únic d'aquestes característiques en tota una gira, però a mesura que augmentava la despesa que suposaven les millores en els equipaments de so i en les pantalles gegants, s'incrementava també la pressió per tal que les gires incloguessin alguns concerts en estadis. […] A partir de la idea, enunciada en aquest mateix capítol, que la música és la religió del poble, podem fer un pas més i afirmar que els estadis on se celebren els concerts de rock són les catedrals de l'edat moderna. Això ha estat possible gràcies a la interacció d'una xarxa complexa d'innovacions tecnològiques que van transformar totes les arts, però de manera especial la música.

Traducció feta a partir del text de
Tim Blanning. *El triunfo de la música*: *Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*. Barcelona: Acantilado, 2011

1. L'autor del text esmenta una sèrie d'invents que han contribuït a canviar l'experiència de la música. Enumereu-los i expliqueu quina és la característica principal d'aquest canvi.
[1 punt]

2. Avui dia, en la manera d'escoltar música es dóna un fet paradoxal. Comenteu com l'exposa l'autor del text.
[1 punt]

Exercici 3

[2 punts: 0,5 punts per cada qüestió]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que us plantegem a continuació.

Giuseppe Verdi, el darrer dels naïfs i el primer dels compositors realistes

Afirmar que la bellesa d'una obra instrumental rau únicament en el joc de les proporcions formals que han permès configurar-la diu, en general, ben poca cosa fins i tot al grup d'aficionats més selectes d'aquells països plenament normalitzats en el cultiu de la música clàssica; però sentir aquestes paraules a Itàlia, on precisament l'èxit popular de l'òpera havia estroncat els tímids intents d'implantació del classicisme, era sentir quelcom incomprensible, tant per al jove Verdi com per a la majoria dels seus companys d'ofici. Era bonament concebible el formalisme estètic en la cultura musical d'un país on escoltar música era gairebé sinònim d'anar al teatre?

Deixant de banda, doncs, els clixés imposats per la historiografia alemanya, és molt més encertat que ens atansem a l'artista italià des de la realitat d'un home compromès des del principi amb la causa del republicanisme i de l'independentisme que va sumar-se, sense cap dubte, a les tesis de la minoria d'intel·lectuals i artistes burgesos del *Risorgimento* per als quals l'art, si no volia debilitar-se fins a esdevenir totalment impotent en la pura exaltació estèril de l'individualisme romàntic, havia de posar-se al servei de la societat i ser l'eina que ajudés a convertir un mosaic de petits estats, fins aquell moment endarrerits i subjugats per la dominació estrangera, en una Itàlia culturalment unificada, socialment més justa i econòmicament més competitiva. Per això, en la brutalitat expressiva derivada de la falta de formació acadèmica del jove agosarat que es llança als vint-i-sis anys —és a dir, en una edat no massa jove per a un compositor— a la palestra teatral amb una obra com *Oberto, Conte di San Bonifacio*, estrenada sembla que amb bastant d'èxit a la Scala de Milà el 1839, hi hauríem de buscar els fonaments de la posició diferenciada que aviat havia d'adoptar, Verdi, en relació amb els seus dos predecessors il·lustres: Vincenzo Bellini i Gaetano Donizetti. Les exageracions de tota mena, l'impuls passional desfermat del Verdi autodidacte que trobem en les seves primeres obres —tan diferents de la disciplina aristocràtica «belcantista» en què es van formar des de la més tendra adolescència aquells altres dos compositors de l'*Ottocento*—, constitueixen en si mateixes les mostres provocatives d'aquell *Risorgimento* en acció i militant que maldava per mobilitzar els ciutadans amb la representació d'escenes violentes tant en la literatura com en la pintura i a partir d'aleshores, i gràcies a Verdi, també en la música.

El realisme en Verdi és, doncs, el revulsiu del seu compromís *risorgimentista*, el qual, inserit en el melodrama romàntic gairebé sempre eròtic heretat de Bellini i Donizetti, permetrà la seva transformació primer vers l'òpera coral amb protagonisme de tot un poble dels seus primers grans èxits com són *Nabucco* o *I Lombardi* i, més endavant, vers la tragicomèdia que gira al voltant de l'estudi aprofundit de personatges individuals i que s'inaugura amb *Macbeth* i *Rigoletto*, per a finalitzar en el drama modern de les seves dues darreres obres (*Otello* i *Falstaff*), on el desplegament continu de l'acció i la mateixa força del pas del temps són els encarregats de teixir musicalment la vida dels seus personatges.

El realisme eixamplava el ventall dels temes de les òperes, instituïa una nova versemblança sexual en les veus dels cantants i ja deixava enrere per sempre el preciosisme del *bel canto*, substituïa la fixació de les escenes pel dinamisme del seu flux dramàtic i, finalment, proporcionava el bagatge de continguts socials, ètics, emotius i estètics que havien d'establir les bases de profunda empatia que l'òpera de Giuseppe Verdi segueix suscitant en aquells qui encara tenen la sort de poder-s'hi atansar sense prejudicis.

Cèsar Calmell. «El darrer dels naïfs i el primer dels compositors realistes».
440Clàssica, núm. 14 (octubre-novembre 2013)

1. En el primer paràgraf del text, l'autor utilitza el terme *formalisme estètic*. Per què creieu que aquest corrent de pensament musical valorava més el classicisme instrumental que no pas l'òpera italiana?

2. En el segon paràgraf, apareix en cursiva el terme *Risorgimento.* A partir del que s'hi exposa, expliqueu alguna de les característiques d'aquest moviment.

3. En els dos últims paràgrafs, es parla de «realisme» en relació amb les òperes de Verdi. Com es concreta, dins del text, aquest realisme en les diferents grans etapes successives de la producció d'aquest compositor?

4. A què es refereix l'autor quan escriu que el realisme en Verdi «instituïa una nova versemblança sexual en les veus dels cantants»?

Exercici 3

[2 punts: 0,5 punts per cada qüestió]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que us plantegem a continuació.

Un *Orfeu* devaluat

Recrear bé la faula de Monteverdi no resulta gens fàcil. L'aproximació, més rigorosa possible, al seu estil vocal, i el que hi han aportat els instruments d'època, tan diversos en aquesta obra, per tal de transmetre'ns la seva riquesa sonora característica, són fets que, en bona part, es troben absents en les representacions habituals d'*Orfeu*. El director, Nicholas Cleobury, opta per aquest eclecticisme anglès que tan bé hem acceptat, per a aquest repertori, fins a l'arribada de bons grups especialitzats i, en general, amb instruments originals. Avui, aquest compromís entre l'execució moderna i el *toc* antic (mitjançant la introducció d'alguns instruments com la tiorba, el guitarró i l'orgue) ens satisfà poc.

I el mateix podem dir en el terreny vocal. Thomas Randle té un centre sòlid i una capacitat dramàtica potencial, com va demostrar en el gran monòleg d'Orfeu del darrer acte, però estilísticament sembla distant de la partitura. Aquesta va ser la tendència general. És difícil conjuminar l'expressió textual del *recitativo* amb el ple *canto* que s'inaugura amb Monteverdi. Aquesta indeterminació entre el cant modern o simple recitatiu i alguns trets de vocalització arcaica va dominar totes les interpretacions. Hauríem de destacar, amb tot, la matèria vocal de Randle i la frescor de Silvia Tro en el paper de Nimfa, i alguns moments d'Estrella Estévez en el d'Eurídice. L'Orquestra Simfònica de València, a més de problemes en la secció de vent, no va aconseguir l'animació que havia atorgat a l'obra el grup de músics de l'Orquestra Municipal que va intervenir en la versió del 1989.

El muntatge escènic, que en l'espai obert de la sala de l'Auditori havia funcionat bé, va resultar inadequat en l'escena del Teatre Principal. També els visibles artefactes luminotècnics. Algunes solucions escenogràfiques, com la minúscula barca de Caront, tampoc no van resultar encertades. El vestuari és a vegades esplèndid, a vegades lleig, com per exemple en el cas dels pastors. La veu insegura, i desagradable de timbre, del contratenor tampoc no hi va ajudar gaire. En resum, vam assistir a un *Orfeu* que és aprofitable escènicament, amb alguns canvis decisius, i que musicalment necessitava una profunda revisió. La bellesa monteverdiana apareixia només a estones. En altres moments, Orfeu semblava més aviat Morfeu. Però aquest nou títol en la petita i dispersa temporada d'òpera a València va ser com una apel·lació als orígens de l'òpera, una crida a la consolidació del gènere en aquesta ciutat.

Traducció feta a partir del text de
Blas Cortés. «Un *Orfeo* devaluado». *Scherzo*: *Revista de Música*, núm. 63 (abril 1992)

1. En el primer paràgraf, el crític parla de l'«eclecticisme anglès». A què es refereix en el context de l'escrit?

2. En el segon paràgraf trobem dos termes: *recitativo* i *canto*. Què signifiquen en l'àmbit operístic?

3. En cadascun dels tres paràgrafs, a l'hora de fer una valoració de la interpretació i la producció de l'obra, el crític se centra especialment en un aspecte concret. Digueu quins són aquests aspectes.

4. Al final de l'escrit, el crític afirma que «Orfeu semblava més aviat Morfeu». Què vol expressar amb aquesta afirmació?

Exercici 3

[2 punts en total]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que us plantegem a continuació.

Capítol 1: Origen i funcions col·lectives

Com que els infants, mentre es troben en el si matern, reaccionen tant al soroll no estructurat com a la música amb moviments que les seves mares poden sentir, sembla probable que la percepció auditiva desperti en ells per primera vegada la consciència de l'existència d'un entorn amb el qual encara no s'han relacionat. Després del naixement, l'intercanvi vocal entre la mare i el nadó segueix contribuint a l'enfortiment de la seva relació, encara que la visió no trigui gaire a adquirir la mateixa transcendència. Els tons dolços, el xiuxiueig i els ritmes amb què la majoria de les mares s'adrecen als seus nadons són, en un primer moment, més importants que les paraules per a estrènyer el vincle entre tots dos.

Aquesta classe de comunicació es perllonga al llarg de la infantesa. Per exemple, en jugar amb un infant de divuit mesos que només pot articular un parell de paraules, m'hi podré comunicar de diverses maneres que no requereixin en cap moment l'ús del llenguatge. És probable que tots dos fem sorolls: riurem, rondinarem i farem tota mena de sons mentre juguem a fet i amagar. Establirem, almenys durant aquesta estona, una relació bastant íntima, però la nostra comunicació no haurà necessitat l'ús de les paraules. És més, encara que les relacions entre adults solen implicar un intercanvi verbal, no sempre és així. És possible establir relacions amb persones que no parlen el nostre idioma. De la mateixa manera, les relacions físiques no necessiten la presència de les paraules, encara que, per regla general, les utilitzem. Moltes persones consideren impossible descriure verbalment la intimitat física, ja que és una cosa tan profunda que no es pot expressar amb paraules.

L'anàlisi lingüística distingeix entre les característiques *prosòdiques* de la parla i les *sintàctiques*: l'accent, el to, el volum, l'èmfasi i qualsevol altre tret que posseeixi significat emocional per oposició a l'estructura gramatical i al sentit literal. Hi ha nombroses similituds entre la comunicació prosòdica i la música. Els infants reaccionen al ritme, al to, a la intensitat i al timbre de la veu materna, elements que formen part de la música en conjunt.

Traducció feta a partir del text
d'Anthony Storr. *La música y la mente*: *El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*.
Barcelona: Paidós, 2002

1. En el primer paràgraf, l'autor opina que
[0,5 punts]

a) l'adaptació de l'infant al món real només s'esdevindrà quan hi comenci a veure.
b) les paraules constitueixen el primer lligam intens que uneix l'infant amb la seva mare.
c) l'infant, abans de néixer, ja fa els primers temptejos d'adaptació al món real gràcies als sorolls que sent.
d) l'infant, abans de néixer, sent sorolls no estructurats i, un cop nascut, sons musicals.

2. Indiqueu els dos exemples de comunicació no verbal en els adults que apareixen en el text.
[0,5 punts]

3. En relació amb les dues característiques de la parla esmentades en el text, redacteu un comentari breu en què exposeu el motiu pel qual penseu que una d'aquestes característiques s'adiu més amb la música que no pas l'altra.
[1 punt]

Exercici 3

[2 punts: 1 punt per cada qüestió]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que us plantegem a continuació.

Capítol 3: Una situació crítica?

Malgrat que la disponibilitat de música en la societat actual representa, en certs aspectes, la culminació del pensament del segle XIX, en d'altres difícilment hi podria haver més diferències. En l'època de Beethoven, i al llarg de tot el segle, l'única música que es podia sentir era música en viu, ja fos en una sala de concerts pública o al saló d'una casa privada. (La fabricació de pianos verticals, suficientment petits per tal que cabessin en les cases de la classe mitjana, va ser una de les indústries de major creixement des de mitjan segle XIX fins a la Primera Guerra Mundial, com ho va ser també la publicació de partitures que l'acompanyà.) Però actualment és com si el museu imaginari de música ens envoltés completament. Podem veure grans òperes (o la «dansa dels micos» balinesa basada en el *Ramaiana*) còmodament asseguts en un sofà. Podem escoltar David Bowie (o una simfonia de Beethoven) mentre anem amb cotxe a la feina. Gràcies a un equip de música podem integrar el *bebop* o el *heavy metal* a la nostra experiència del paisatge urbà. I integrada d'aquesta manera al centre de la nostra vida quotidiana, la música es converteix en un element més en la definició de l'estil de vida personal juntament amb l'elecció d'un cotxe nou, de peces de roba o d'un perfum. El fet de decidir si escoltem Beethoven, o Bowie, o música balinesa, es converteix en el mateix tipus d'elecció que el fet de decidir si anem a la nit a un restaurant italià, tailandès o siri. Per difícil que li resulti a Birtwistle acceptar-ho, el cert és que en la societat de consum actual ens comportem com si els compositors fossin propietaris de restaurants de luxe.

Ens enfrontem a una paradoxa. Per una banda, la tecnologia moderna ha donat a la música l'autonomia que els músics i els teòrics de l'estètica li reclamaven (però, en cert sentit, de manera fraudulenta, perquè en realitat la «música pura» estava confinada a l'àmbit de la sala de concerts o de les llars de la classe mitjana). Per l'altra, ha capgirat per complet molts dels supòsits bàsics de la cultura musical del segle XIX. Com més ens comportem com a consumidors musicals i tractem la música com una mena de producte que ens arriba electrònicament o com l'accessori d'un cert estil de vida, menys compatible serà el nostre comportament amb les concepcions vuitcentistes de l'autoritat del compositor. De fet, com ja he apuntat, la idea mateixa d'autoria ha passat a ser perillosa en relació amb les produccions contemporànies d'estudi, en què les tècniques d'enregistrament i la transformació del so digital atorguen tantes possibilitats creatives a l'enginyer de so i al productor com al suposat artista. (Moltes persones que escriuen sobre música subestimen greument la contribució en el producte final dels enginyers de so i els productors.)

Traducció feta a partir del text de
Nicholas Cook. *De Madonna al canto gregoriano*: *Una muy breve introducción a la música.*
Madrid: Alianza Editorial, 2012, p. 67-68

1. Què ha canviat, en relació amb el consum musical, des de l'època de Beethoven fins avui en dia?

2. Quina contradicció assenyala l'autor en el segon paràgraf? Expliqueu-la sense repetir les paraules ni les expressions que hi ha en el text.

Exercici 3

[2 punts en total]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que us plantegem a continuació.

En escoltar música, el que percebem com a melodia és només una successió de notes independents. Som nosaltres qui la convertim en una melodia contínua. La ciència pot analitzar de moltes maneres les diferències entre les notes: segons el volum, el timbre, el to, el tipus d'ona, etc. No obstant això, no pot explicar la relació entre les notes que componen la música. Un melodia és una sèrie de notes que té sentit. Si volem escoltar una sèrie de notes separadament, hem de produir intervals de temps entre les notes més llargs que els utilitzats en les composicions musicals o bé produir freqüències tonals molt diferenciades. Només podem percebre una sèrie de notes com una melodia si els tons es troben en estreta connexió. És possible canviar una melodia mantenint la seqüència de notes però transportades a una octava diferent; però aleshores la melodia resultant no té cap sentit.

Els intervals amplis entre notes característics d'algunes composicions d'Anton Webern i altres compositors de música serial en dificulten la comprensió. Però hi ha altres raons per les quals aquesta música és difícil d'apreciar. Entre aquestes raons, es troba l'intent d'abolir la distinció entre la consonància i la dissonància dels intervals: la música serial seria difícil de recordar perquè elimina l'estructura jeràrquica de la música melòdica, que permet reconèixer una producció determinada com una dissonància seguida d'una consonància. A més, en la música serial se sol evitar la repetició. La falta de repetició és una de les raons, no l'única, que explica que sigui tan difícil d'escoltar i d'entendre la famosa obra de Boulez *Le marteau sans maître*.

Fred Lerdhal afirma que, durant les dècades de 1950 i 1960, la repetició literal en música es considerava imperdonable des d'un punt de vista estètic. No obstant això, els dubtes sobre la conveniència d'abolir la repetició com a mitjà per a definir l'estructura havien sorgit molt abans. El 1932, Anton Webern va dir: «A mesura que ens distanciem de la tonalitat, pensem: "No volem repetir! Sempre ha de venir alguna cosa nova!". Però és obvi que això no funciona, perquè destrueix la intel·ligibilitat.» La imperiosa necessitat humana de donar sentit a una seqüència de notes ha estat demostrada gràcies a tota una sèrie d'experiments d'audició dicòtica. Si escoltem per cada orella dues seqüències de notes diferents, separades per grans salts, el cervell n'elimina els intervals i percep notes consecutives.

Traducció feta a partir del text
d'Anthony Storr. *La música y la mente*. Barcelona: Paidós, 2002, p. 213-215

1. En el primer paràgraf, Anthony Storr parla del «sentit» de la música. De les interpretacions següents del terme *sentit*, quina és la que s'ajusta més a la interpretació de l'autor?

[0,5 punts]

a) El sentit en la música sorgeix de la bona ordenació dels sons segons les lleis estrictes de la melodia i de l'harmonia.

b) El sentit en la música és el resultat de l'aplicació literal de les teories de la semàntica de la parla en el terreny musical.

c) El sentit en la música és quelcom aleatori i subjectiu que hi afegim nosaltres segons el nostre parer en escoltar una peça de música.

d) El sentit en la música és quelcom objectiu i compartit entre el compositor i el receptor, però que resulta difícil, si no impossible, de traduir amb paraules.

2. Indiqueu totes les característiques de la música serial enumerades en el text que, segons Storr, en dificulten la comprensió a l'oient.

[0,5 punts]

3. Escriviu un comentari breu en què expliqueu algun motiu pel qual, segons el text, es considerava inapropiada la repetició literal en l'estètica musical dels anys cinquanta i seixanta del segle xx.

[1 punt]

Exercici 3

[2 punts en total]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que us plantegem a continuació.

Edgar Varèse: comentaris musicals

La música no és un relat, no és una il·lustració, no és una abstracció psicològica o filosòfica. És, simplement, la meva música. Té una forma definida que es pot percebre més correctament escoltant-la que no pas elucubrant-hi. Repeteixo el que ja he dit abans: l'anàlisi és estèril. Explicar mitjançant l'anàlisi significa descompondre, mutilar l'esperit de l'obra. El títol de l'obra no té cap importància. Només serveix com a còmode mitjà de classificació de l'obra. Admeto que em diverteix escollir el títol de les meves obres —un tipus de passatemps patern semblant al de l'elecció del nom d'un nen acabat de néixer, una tasca ben diferent de la molt més intensa de la procreació. En canvi, no em diverteixen en absolut els cognoms. Sovint prenc els títols manllevats de les matemàtiques o de l'astronomia només perquè aquestes ciències estimulen la imaginació i em fan la impressió de moviment, de ritme. Em proporciona una inspiració musical més gran la contemplació de les estrelles —preferiblement a través del telescopi— i la profunda poesia de certes explicacions matemàtiques que la conversa més sublim sobre les passions humanes. I, no obstant això, no s'han de buscar planetes ni teoremes en la meva música. Com que penso que la música és una forma particular de pensament, no pot expressar res més que a si mateixa.

De totes maneres, sé que sóc el primer que ha escrit composicions que utilitzen exclusivament la percussió. Què se'n pot derivar? Com es pot utilitzar? La percussió, per la seva pròpia naturalesa sonora, té una vitalitat que manca a la resta d'instruments. En primer lloc, disposa d'una gamma que els altres instruments no tenen. Té l'aspecte d'un organisme viu; una qualitat sonora més vital, més immediata, que els altres instruments. L'*attacco* del so és més net, més ràpid. Finalment, les composicions rítmiques basades en la percussió no tenen els aspectes anecdòtics que trobem en la nostra música. Quan predomina la melodia, la música es torna soporífera. No ens queda cap més opció que anar rere la melodia quan aquesta apareix, i amb la melodia s'introdueix l'anècdota. La melodia es presenta capciosament i ràpidament. No tenim cap altre remei que oposar-hi els sorolls dels timbals o els dels instruments de so indeterminat.

Traducció feta a partir del text de
Louise Varèse. *Varèse*: *A looking glass diary* (citat per Gianfranco Vinay. *El siglo xx*. Segona part. Madrid: Turner, 1986)

1. A partir dels arguments que el compositor dóna en el primer paràgraf, expliqueu si creieu que Varèse forma part dels qui sostenen teories formalistes de l'expressió musical o dels qui pensen que la música remet sempre a l'expressió dels sentiments. Argumenteu el vostre raonament i justifiqueu-lo, almenys, amb dues citacions extretes del text de Varèse.

[1 punt]

2. En el segon paràgraf, el compositor, en referir-se als instruments de percussió, esmenta el moment d'*attacco* ('atac') d'una nota. Un cop emès un so, quins són els altres moments que el compositor o l'intèrpret han de controlar en relació amb aquell so?

[0,5 punts]

3. Esmenteu tres instruments de percussió de so indeterminat i tres instruments de la mateixa família de so determinat, exceptuant-ne els timbals, que Varèse ja esmenta en el text.

[0,5 punts]

Exercici 3

[2 punts en total]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que us plantegem a continuació.

A diferència de les tabulatures per a llaüt i guitarra, més interessades a mostrar a l'intèrpret especialitzat on havia de col·locar els dits sobre el màstil, la notació clàssica es va idear perquè tothom la pogués llegir de la mateixa manera. Això permetia que els instruments substituïssin les veus, i a l'inrevés, la qual cosa va simplificar considerablement la pràctica de la música per a qualsevol persona. No obstant això, perquè el nou sistema pogués funcionar, s'havia d'establir un acord general sobre l'entonació i la sincronització de les notes escrites en la partitura, la qual cosa no és tan senzilla com sembla, ja que els instruments i la veu tenen una afinació diferent, i una mateixa nota pot tenir una afinació alta, mitjana o baixa per a parts diferents.

Mentre la música es va cantar i tocar a l'uníson o en *organum* (un uníson a un determinat interval), tothom podia interpretar, sense cap dificultat, l'entonació com un moviment ascendent o descendent ajustat a la inflexió expressiva de la parla normal. La notació, en canvi, va qüestionar totes aquelles idees. Els conceptes d'ascendent o descendent i d'alt o baix van deixar de ser suficients perquè els instrumentistes o els cantants es poguessin orientar musicalment. La reciprocitat normal entre expressió i perfil d'entonació, natural en el cas de la parla i que encara podem sentir de tant en tant en algunes tradicions musicals folklòriques, va donar pas a un esquema d'entonació imposat, al qual tots els executants s'havien d'ajustar.

Com a resultat inevitable de la normalització dels valors de les notes, es va produir una dificultat similar pel que fa a la responsabilitat de l'individu en relació amb el temps. El desenvolupament d'un nou estil contrapuntístic, on unes línies de ritme diferent o similar però no coincidents s'entrellacen en una imbricació complexa, necessitava un sistema d'articulació rítmica que ja no se sotmetés al significat d'un text. Podríem dir que va ser necessari sacrificar la preservació d'un text amb autoritat a favor d'un principi intel·lectual o social dotat d'una integració d'ordre superior. I, tanmateix, aquest fet va tenir un aspecte favorable: en regular l'entonació, la notació va alliberar la invenció musical de la tirania de l'oïda.

Traducció feta a partir del text de
Robin Maconie. *La música como concepto.* Barcelona: Acantilado, 2007, p. 190-191

1. De la lectura del primer paràgraf podríem deduir que la *tabulatura* és

[0,5 punts]

a) un sistema de notació emprat per a la interpretació i la memorització del cant gregorià.

b) un sistema per a l'aprenentatge dels primers instruments melòdics en la música occidental.

c) un sistema de notació per a certs tipus d'instruments on s'indica la posició i la col·locació dels dits a sobre de l'instrument.

d) un sistema d'aprenentatge del solfeig mitjançant el desplaçament dels dits de la mà dreta o de l'esquerra per sobre d'una taula on es troben dibuixats els diferents signes musicals.

2. Després de llegir el segon paràgraf, expliqueu en un mínim de sis línies la diferència entre el cant monòdic i l'*organum.*

[0,5 punts]

3. Després de llegir atentament el tercer paràgraf, comenteu la frase final de Maconie, en què afirma que la notació va servir per a alliberar la invenció musical de la tirania de l'oïda.
[1 punt]

38. PAU 2013 · Setembre · Sèrie 1 · Exercici 3

Exercici 3
[2 punts]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que us plantegem a continuació.

Peces per a dislocar-se els dits

[…] Però, a més a més, Chopin és revolucionari en un sentit molt més espectacular: és cert que, a les dames i a molts cavallers dels salons parisencs, tracta de satisfer-los amb peces menors i particularment fascinants, masurques i nocturns (amb un gènere que està en voga des de John Field), és a dir, amb coses sempre adequades com a petit obsequi o per a una dedicatòria galant i que, per regla general, són tan tocables que immediatament es poden convertir en música habitualment interpretada en els instruments de la millor societat parisenca; però l'autèntica conquesta del saló, el vassallatge de prínceps, diplomàtics i cardenals, el sotmetiment de la noblesa i el diner, de la política i la bellesa, són coses que Chopin du a terme mitjançant els estudis. Com podríem dir de Brecht, Chopin els imposa peces didàctiques. I trenca el marc que fins aleshores havia delimitat el gènere *estudi*: el marc tècnic i musical, però també el marc social. És possible que en aquells salons es practiqués a vegades l'estudi, però era inaudit que un pianista interpretés estudis com a peces virtuosístiques. Chopin converteix l'estudi en apte per al saló, apte per a l'expressivitat i per a l'art.

Així doncs, què havia estat fins aquell moment l'estudi? Seria temptador dir que havia estat una pobra Ventafocs al servei de l'execució pianística, i que el príncep Chopin se l'endú ara al seu palau i s'hi casa, mentre que les seves orgulloses i altives germanes, la sonata i la fantasia, resten amb un pam de nas. Temptador i també cert, en certa manera. Com és natural, la funció de l'estudi era ajudar tothom: els principiants, amb les seves mans infantils; les dames, que volien tocar «amb brillantor però sense dificultats»; però també els estudiants avançats, amb prou d'ànims per a encarar-se amb la bravura. En el segle XVIII fins i tot s'havia arribat a parlar a Alemanya, com una cosa normal, de «peces manuals» o «coses per a la mà»; i, com que encara imperava el pur joc digital, tenien una funció purament gimnàstica, relativa a la tècnica de la pulsació. En temps de Chopin, existeixen també peces de mer ensinistrament; i del principal fabricant, Carl Czerny, encara n'hem de parlar. Però també un home com Henri Herz publica infinites sèries d'exercicis esquemàtics per als dits, tan difícils d'interpretar com de suportar: una Ventafocs confinada eternament a desgranar pèsols.

Adaptació de la traducció d'un fragment de
Dieter HILDEBRANDT. *Pianoforte*: *La novella del piano*. Barcelona: Muchnik, 1986

1. Assenyaleu els cinc gèneres pianístics esmentats en aquest text.
[0,5 punts]

2. En algun indret del text, l'autor utilitza metafòricament el conte de la Ventafocs. D'acord amb aquest paral·lelisme, a què es refereixen les paraules i expressions següents extretes del conte i usades per l'autor?

[0,5 punts]

— El Príncep:

— La Ventafocs:

— El palau:

— Les dues germanes de la Ventafocs:

— «una Ventafocs confinada eternament a desgranar els pèsols»:

3. D'acord amb l'opinió de l'autor, redacteu un comentari breu i concís sobre la diferència existent entre els estudis de Chopin i les anomenades «peces manuals» anteriors al cèlebre compositor polonès.

[1 punt]

Etiqueta del corrector/a

Etiqueta identificadora de l'alumne/a

Exercici 3

[2 punts]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que us plantegem a continuació.

Capítol 7: L'art de la por

Per a qualsevol que acaricïi la idea que existeix una bondat espiritual inherent en els artistes de gran talent, l'època de Stalin i Hitler significa una gran desil·lusió. El compositors no solament van fracassar a l'hora d'alçar-se unànimement en contra del totalitarisme, sinó que molts d'ells van donar-li activament la benvinguda. En la batalla campal capitalista dels anys vint, s'havien enfrontat a la cultura de masses amb l'ajuda de les tecnologies, que van introduir una nova aristocràcia d'estrelles de cinema, de músics *pop* i de celebritats sense experiència. Després d'haver depès durant tant de temps de l'Església, les classes més acomodades i l'alta burgesia, els compositors, de cop i volta, es van veure submergits en l'«edat del *jazz*» sense suports clars. I alguns van començar a somniar amb un cavaller polític d'armadura resplendent que vingués aviat a socórrer-los.

Els dictadors van representar a la perfecció aquest paper. Stalin i Hitler estrafeien el paper dels antics monarques amants de l'art, i els brindaven el patronatge de l'Estat centralitzat. Però aquests homes eren d'una espècie diferent. Procedents dels marges socials, es creien perfectes encarnacions de la voluntat i del gust populars. I a la vegada es veien a si mateixos com a artistes intel·lectuals, membres d'una avantguarda artística. Experts a jugar amb les debilitats de la ment creadora, amb una mà oferien la seducció del poder i amb l'altra, la por de la destrucció, l'un rere l'altre, els artistes es posaven en fila.

Desembullar les relacions dels compositors amb el totalitarisme constitueix un exercici ben complicat. Durant molt de temps, els estudis sobre Xostakóvitx versaven sobre el tema de si va ser un compositor «oficial» que va produir propaganda per encàrrec o si va ser un dissident secret que xifrava missatges antiestalinistes en les seves partitures. De la mateixa manera, tothom s'ha preguntat si Prokófiev es va alinear a gratcient amb l'estètica estalinista a fi de promoure la seva carrera o si va tornar a la Unió Soviètica en un estat d'ingenuïtat inconscient. S'han plantejat també qüestions semblants amb el comportament tèrbol i poc heroic de **Richard Strauss** durant el període nazi, però en tots els casos es tracta de preguntes equivocades. Les categories de blanc o negre no tenen cap sentit en el regne de les ombres d'una dictadura. Aquests compositors no van ser ni sants ni dimonis; van ser actors defectuosos damunt d'un escenari inclinat. En uns versos addicionals per a *La balada de Mack Navalla*, **Bertolt Brecht** va escriure: «Hi ha qui habita en la foscor, hi ha qui habita en la llum.» Però la majoria no habita enlloc, i Xostakóvitx va saber parlar en nom d'aquesta majoria.

Traducció feta a partir del text de
Alex Ross. *El ruido eterno*: *Escuchar al siglo xx a través de su música*. Barcelona: Seix Barral, 2010

1. Segons l'opinió de l'autor,

[0,5 punts]

a) la nova cultura de masses significava un alliberament per als compositors i la possibilitat d'escapar finalment del domini de les classes poderoses.

b) Stalin i Hitler representaven per als compositors els principals enemics contra els quals havien de combatre.

c) l'Església, l'aristocràcia i l'alta burgesia continuaven sent per als compositors els únics mecenes de la música.

d) els compositors se sentien insegurs davant els nous valors introduïts a causa de l'ascensió de la nova cultura de masses.

2. Què diferencia, segons l'autor, el tipus de mecenatge artístic dels nous dictadors respecte del mecenatge tradicional, exercit per les classes socials més poderoses?
[0,5 punts]

3. La tesi defensada per Bertold Brecht en la citació del darrer paràgraf és la mateixa que sosté l'autor del text que heu llegit, en relació amb el compromís polític dels compositors? Exposeu en un comentari breu i concís l'opinió d'Alex Ross sobre aquesta qüestió.
[1 punt]

Exercici 3

[2 punts]

Llegiu el text següent i responeu a les qüestions que us plantegem a continuació.

Madrid honra Montsalvatge

A Xavier Montsalvatge Pérez, fill del cèlebre compositor de Girona del naixement del qual es compleix el centenari, li produeix una singular satisfacció que l'exposició *Mig violí, una butaca i el piano*, inaugurada ahir a la tarda al Círculo de Bellas Artes, s'hagi instal·lat a Madrid. «El meu pare tenia bons amics a Madrid», va dir, i s'afanyà a aclarir que aquesta expressió a Catalunya no se sol pronunciar sense una ombra d'ironia. «Però no, en el cas del meu pare és així, tenia molt bons amics a Madrid, aquí sempre es va reconèixer la seva música i va rebre molts encàrrecs». Per a la mostra, que ja es va poder veure a Barcelona —i que viatjarà al Cervantes de Nova York—, impulsada per la Generalitat […], l'Associació del Centenari Xavier Montsalvatge i la col·laboració d'Acción Cultural Española, actuen com a comissaris Jorge de Persia (crític musical de *La Vanguardia*) i Jesús Alvaria.

El primer d'ells va explicar l'origen del títol de la mostra: el «mig violí» al·ludeix al petit instrument amb què va començar els seus estudis aquest fill de banquers immersos en els cercles modernistes —«més atents al món cultural que al financer», segons va dir. La mostra incorpora moltes fotografies de la seva joventut i del cercle intel·lectual gironí en el qual es movia aleshores. «La butaca», en canvi, designa el seu seient favorit al Palau de la Música durant els molts anys al llarg dels quals va exercir la crítica musical —a *La Vanguardia* i a la revista *Destino*—, tasca que va desenvolupar amb una ponderació i un sentit de l'humor inusuals. Entre les frases de Montsalvatge que es reprodueixen a la mostra del Círculo hi ha un divertit pronunciament amb què contestava quan algun compositor o intèrpret, ferit per la seva ploma, es regirava desafiant-lo a fer-ho ell millor: «Que no pugui pondre un ou no significa que no sàpiga distingir una bona truita.»

D'aquest sentit de l'humor, en dóna compte l'exposició, amb mostres de la seva afició a la disfressa i la seva divertida teatralitat, fins i tot quan es tractava de retre homenatge a un mestre: a la fotografia de la seva visita a la casa de Maurice Ravel, pel qual sentia una admiració especial, apareix agenollat a la vorera, com un pelegrí davant l'altar major sagrat de la seva devoció.

La secció «el piano» és la que dóna fe de la seva tasca com a compositor des d'aquells primers sons antillans a les seves composicions marcades per l'impressionisme i després l'eclecticisme, sempre atent a les avantguardes musicals però al marge d'elles. Desdoblat, el Montsalvatge crític va dir del seu altre jo compositor: «En sap massa perquè l'obra estigui malament i no és prou bon músic perquè resulti veritablement bo.»

Adaptació feta a partir del text de
Pedro Vallín. *La Vanguardia* (14 setembre 2012)

1. L'exposició *Mig violí, una butaca i el piano*

[0,5 punts]

a) ha tingut com a responsables Xavier Montsalvatge Pérez, Jorge de Persia i Jesús Alvaria; s'ha inaugurat a Madrid i és previst que es traslladarà a Nova York.

b) ha tingut com a responsables Jorge de Persia i Jesús Alvaria; s'ha inaugurat primer a Barcelona, després a Madrid i és previst que es traslladarà a Nova York.

c) ha tingut com a responsables Xavier Montsalvatge Pérez, Jorge de Persia i Jesús Alvaria; s'ha inaugurat primer a Barcelona, després a Madrid i és previst que es traslladarà a Nova York.

d) ha tingut com a responsables la Generalitat de Catalunya, l'Associació per al Centenari Montsalvatge i Acció Cultural Espanyola; s'ha inaugurat a Madrid i és previst que es traslladarà a Nova York.

2. El títol d'aquesta exposició fa referència a tres activitats musicals conreades per Xavier Montsalvatge. Podríeu dir quines són i assenyalar aquella en què menys va destacar?
[0,5 punts]

3. Assenyaleu la frase de Xavier Montsalvatge, citada en aquest article, amb la qual va respondre en alguna ocasió a algun intèrpret o compositor. Expliqueu el significat mitjançant un comentari breu i concís.
[1 punt]

Exercici 2

[2 punts. Les dues primeres qüestions valen 0,5 punts i la tercera, 1 punt.]

Llegiu atentament el text següent i contesteu les preguntes que es formulen a continuació, amb un comentari breu (d'unes dues-centes cinquanta paraules). Procureu no repetir, llevat que es demani, les mateixes paraules utilitzades en el text.

Pau Vallvé. Viatge a les profunditats

ROGER PALÀ: *La veu sovint està doblada, tal com feies amb Estanislau Verdet. És una manera de fugir de l'estètica més pròpia dels cantautors?*

PAU VALLVÉ: No escolto gaire música *folk*, ni tampoc cantautors. Sóc més de Radiohead, A Silver Mt. Zion, José González, Arcade Fire, Bon Iver... Aquests artistes acostumen a jugar molt amb les veus, i estèticament m'agrada. És veritat, però, que a mesura que el disc va progressant i les cançons esdevenen més intimistes, la veu es va quedant més despullada i sola. No ha estat volgut, la mateixa producció decideix quan una cançó requereix un punt d'intimitat o una tribu de Vallvés cantant.

R.P.: *Hi ha trenta-cinc instruments enregistrats de manera molt orgànica: de vegades prioritzes que se senti també el silenci, l'espai i la distància. En aquest treball, és tan important el lloc on s'ha fet com les mateixes cançons?*

P.V.: De vegades, fins i tot més. Si vols fer un disc supersincer i et despulles completament en la composició, però després acabes fent una producció *mainstream,* línia Alejandro Sanz, tot plegat perdrà frescor, perquè parlaràs de sentiments d'una manera tan plàstica que ningú no s'ho creurà. Per això, més que gravar un piano o un bombo, volia enregistrar l'ambient on ressonaven els instruments que estava tocant, la textura de l'aire. Hi ha una cançó del disc, «Tots els buits del món», que parla de prendre consciència dels espais buits entre les coses i, en gran part, és això el que volia plasmar d'una manera sonora. També hi ha moments de molta producció, però és una producció bruta.

R.P.: *Al teu bloc has fet un apunt molt crític amb el paper de la crítica musical. Avui en dia, amb les noves xarxes socials d'Internet, creus que el paper del crític musical s'ha devaluat?*

P.V.: El que no té sentit és el paper del crític musical que exerceix de jutge i que, en comptes d'explicar-te què fa bo o dolent un disc, es dedica a posar les estrelletes i deixar anar quatre frases lapidàries. Això potser tenia sentit a la dècada dels noranta, quan per a escoltar música només hi havia l'opció de comprar-te un CD o copiar-te'l d'algun col·lega. Actualment el pots escoltar sencer a Spotify, pots consultar informació del grup al seu web o al MySpace, veure'n clips al YouTube... No cal que els diaris i les revistes gastin més tinta en uns textos simplificadors que acaben reduint la feina de dos anys a quatre frases lapidàries i unes estrelletes. Sí que és important, en canvi, que hi hagi bons professionals que facin de filtre, que hi hagi bones cròniques i bones entrevistes a fons amb els artistes. Però que no estiguin escrites des del punt de vista del crític lapidari. Si alguna cosa no val la pena, doncs no se'n parla i ja està. I això que a mi els crítics sempre m'han tractat bé, caldria veure-ho... Avui en dia, si algú es compra un disc sense haver-lo sentit, només perquè està catalogat com a *pop-rock*… A aquest paio se li ha de fer un monument.

Adaptació feta a partir del text de
Roger Palà, «Pau Vallvé. Viatge a les profunditats». *Enderrock*, núm. 182 (desembre 2010)

1. L'entrevistador diu que en l'àlbum del cantant moltes vegades la veu està doblada. Expliqueu en què consisteix aquesta tècnica més aviat allunyada de l'estètica dels cantautors.

2. En l'entrevista apareix el terme anglès *mainstream*. Quin significat té aquesta paraula en el context en què apareix escrita?

3. Expliqueu quin paper té, per a Pau Vallvé, la crítica musical en l'època actual. Destaqueu els aspectes positius i negatius d'aquesta professió, sempre d'acord amb l'opinió del cantant.

5

Exercici 2

[2 punts. Cada qüestió val 0,25 punts, llevat de la 5, que val 1 punt.]

Llegiu atentament el text següent i contesteu les preguntes que es formulen a continuació, amb un comentari breu (d'unes dues-centes cinquanta paraules). Procureu no repetir, llevat que es demani, les mateixes paraules utilitzades en el text.

Bach, amb les sabatilles de Picasso

L'escultura abstracta de Henry Moore; les genialitats cubistes de Picasso; la música palpitant i irònica de Stravinsky; el teatre suprareal de Ionesco; les escenificacions al·legòriques de Beckett i les anticipacions del còmic intel·lectualitzat… Tot això forma part de la nostra època. En Beckett, Ionesco i Brossa, el seu valor radica en el fet que han sabut crear una realitat purament escènica. Una «realitat» sense cap relació amb la realitat. «Allò» només pot ocórrer damunt d'un escenari, mai al carrer. És per això que els seus valors poètics, com en el realisme abstracte de Tàpies, formen un món pictòric només admissible si creiem en la realitat que es veu a través d'un microscopi electrònic capaç de 300.000 augments. Aquesta interpretació artística «és» part de la nostra època: la de l'escissió de l'àtom, la dels circuits tancats de televisió, la dels càlculs infinitesimals regulats per computadores i també la de la música de *jazz* merament arítmica.

Cap als anys 1939-1940, Benny Goodman va fer una breu incursió per les glorioses partitures de Johann Sebastian Bach amb el títol *Bach entra a la ciutat*. Va ser una experiència que va cridar poderosament l'atenció dels aficionats i va posar en estat d'alerta moltíssims melòmans puristes i resistents. D'aleshores ençà, han passat pel sedàs del *jazz* tots els «èxits» del Barroc del 1722, incloent-hi els «invents» instrumentals de Lalo Schifrin sobre *Dissecció i reconstrucció del passat demencial com a tribut i homenatge al marquès de Sade*, disc neobarroc que ha fet la volta al món. Va ser inspirat per Bach a través de les troballes de Jacques Loussier, cèlebre pianista francès, creador dels ja populars Play Bach. Existeix igualment un conjunt barroc de *jazz*, amb preludis i fugues de Bach calcats de les peces modèliques d'*El clavecí ben temprat*. I existeixen també els Swingle Singers…

Se m'acudeix parodiar la frase d'Ortega y Gasset sobre Velázquez en defensa de les «malifetes» inferides al pare de la música. Va dir aquesta frase no sé si entrant o sortint d'una polèmica d'alt nivell sobre el cubisme de Picasso: «Quin gran pintor cubista hauria estat Velázquez!». En cas d'haver viscut en la nostra època, no hi ha cap dubte que hauria fet pintura abstracta. Parodiant, doncs, la frase orteguiana, m'atreviria a assegurar que Bach hauria estat el primer *jazzman* de la nostra època. Quant de Bach que hi ha en el *jazz* modern! Quant de *jazz* modern que hi ha en Johann Sebastian Bach! El *jazz* i la pintura de Tàpies es troben en la mateixa línia. Bach s'ha calçat les sabatilles de Picasso.

Traducció feta a partir del text de
Julio Coll. *Variaciones sobre el jazz*. Madrid: Guadarrama, 1971

1. En el primer paràgraf gairebé no es parla de música, però s'esmenta el nom d'un compositor i d'un gènere musical. Assenyaleu el compositor i digueu el títol de tres ballets d'aquest autor. Dins del gènere musical esmentat, a quin estil concret fa referència l'autor?

2. També en el primer paràgraf, l'autor parla d'una altra «realitat». Anomeneu dues de les característiques d'aquesta altra realitat que apareix en el text.

3. En el segon paràgraf, l'autor parla d'*El clavecí ben temprat*, de Johann Sebastian Bach. Amplieu la informació que proporciona Julio Coll en relació amb aquesta obra.

4. En l'últim paràgraf, l'autor fa una comparació entre pintura i música d'èpoques diferents. Expliqueu els dos paral·lelismes que estableix l'autor.

5. Quina idea fonamental defensa l'autor en aquest escrit? Hi esteu d'acord? Comenteu-ho breument.

5

43. PAU 2012 · Juny · Sèrie 3 · Exercici 2

Exercici 2

[2 punts. Cada qüestió val 0,5 punts.]

Llegiu atentament el text següent i contesteu les preguntes que es formulen a continuació, amb un comentari breu (d'unes dues-centes cinquanta paraules). Procureu no repetir, llevat que es demani, les mateixes paraules utilitzades en el text.

Els auditoris vuitcentistes

En primer lloc, cal puntualitzar la manera com els nostres avantpassats immediats entraven en contacte amb la música. No hi havia cap altre sistema que l'audició en viu de la mateixa interpretació. Fins que no es comencen a divulgar les pianoles (tipus Simplex, nom que ens indica ben clarament quin avantatge oferia), els habitants de qualsevol poble o ciutat catalans tenien contacte amb la música en viu només quan s'esqueia una ocasió, infinitament menys sovintejada que ara, o bé si hom sabia llegir al piano, cosa que era molt més habitual. Tampoc, fins que no s'inaugurà el Palau de la Música Catalana, no hi havia a Catalunya cap mena d'auditori especialitzat en l'audició musical.

Escoltar música en viu, durant el segle XIX, volia dir fer moltes altres coses. Segons el lloc, es podia compartir amb el teatre declamat, amb espectacles de circ —funàmbuls, transformistes com ara Fregoli, etc.—, amb els esmorzars segons la tradició del Tívoli, o bé amb el teatre líric. Pretendre que el públic català podia aspirar a seure en un auditori només dedicat al concert és ignorar la pràctica social de la música no solament a casa nostra, sinó també a molts altres indrets d'Europa que, llevat de grans centres com París, Viena o Munic, no tenien aquest costum. Arreu d'Europa això d'escoltar música anava associat al passeig del diumenge, després de missa de dotze, mentre la banda municipal de la població s'aventurava amb tota mena de fantasies d'òpera. En aquest sentit, és molt evident el desinterès de la primitiva Societat Filharmònica de Barcelona, que, en el reglament del 1847, esmenta tota mena de circumstàncies i, en canvi, oblida de referir-se a la sala on han de tenir lloc els concerts.

Mentre deixem els nostres avantpassats passejant discretament i acaronats per la música interpretada als jardins del passeig de Gràcia, recordem que encara no s'havia trobat la manera de convertir la música pura en un producte comercial d'alt rendiment. Els compositors vuitcentistes, des de Beethoven fins a Carnicer, des de Wagner fins a Pedrell, volien fer-se rics; i el mercat no donava per a gaire cosa més que per a les reduccions per a piano de les simfonies i les fantasies d'àries d'òpera. El veritable mercat començava amb l'èxit teatral. Per això, la *música religiosa*, una activitat ben viva a les catedrals i esglésies de benefici, despertava cada dia menys ambició entre les generacions de compositors; era, en realitat, el «sou segur» per a anar tirant. El resultat és evident: poca creativitat musical i un interès cultural escàs per part del públic. En qualsevol cas, però, ningú no anava a les esglésies a escoltar música. Rossini sabia molt bé que un encert en el moment adequat podia transformar un compositor d'òpera en un engreixat rendista. De la mateixa manera que el fantasma de Mozart esperonà molts petits pianistes a convertir-se en candidats al virtuosisme precoç, l'eco dels graciosos ritmes de l'òpera italiana de perfils rossinians estimulà molts autors de casa, en espera de la troballa.

Adaptació feta a partir del text de
Xosé AVIÑOA. «Els auditoris vuitcentistes». *Revista Musical Catalana*, núm. 45-46
(juliol-agost 1988)

1. En el primer paràgraf, l'autor parla de l'audició en viu de la música. Quina diferència hi ha entre els termes següents: *música en viu*, *música enregistrada* i *música en directe*? Expliqueu cada concepte i il·lustreu-lo amb exemples.

2. Quina diferència hi ha entre un *auditori* i un *teatre d'òpera*, des del punt de vista de la música que s'acostuma a programar en cadascun d'aquests edificis? El gènere de música coral, en quin d'aquests dos edificis se sol interpretar?

3. En el cas que un aficionat a la música no toqués o cantés al piano de casa seva, digueu els llocs on, segons l'autor del text, es podia escoltar música a Catalunya al llarg del segle XIX.

4. En el tercer paràgraf, l'autor esmenta les diverses maneres que tenia un músic en general (no solament un compositor) per a guanyar-se la vida a casa nostra exercint la seva professió. Enumereu-les i descriviu breument en què consistia cadascuna.

5

Exercici 2
[3 punts. Cada qüestió val 0,75 punts.]

Llegiu atentament el text següent i contesteu les preguntes que es formulen a continuació amb un comentari breu (d'unes dues-centes cinquanta paraules). Procureu no repetir, llevat que es demani, les mateixes paraules utilitzades en el text.

Somnis són

De tant en tant apareix per Barcelona una nova estrella de la música pop que enlluerna amb vestits de lluentons una part de l'audiència. Els mitjans de comunicació, atents als gustos de la massa, en fan una cobertura generosa. I durant uns dies, amb permís del Barça, sembla com si no passés res més… La darrera ha estat Lady Gaga, àlies de Stefani Germanotta, que amb vint-i-quatre anys i un disc i mig al sarró és la sensació del moment. La música d'aquesta cantant i compositora és ben poca cosa. Però el seu xou cridaner l'ha convertida en reina de les xarxes socials. Això és el que compta, avui: on ets i no per què.

Algun lector potser creu que Gaga es diu així perquè està *gagá* ('ha perdut el cap'). Però no. Gaga deu el nom a la cançó de Queen *Radio Ga Ga*, que un bon dia la va inspirar. Aquell tema era un tribut a la ràdio, canal a través del qual encara arribava la música, malgrat que ja estava una mica asfixiada a causa de l'audiovisual. Deia *Radio Ga Ga*: «Mirem els espectacles, mirem les estrelles / en vídeos durant hores i hores. / Ja gairebé no necessitem l'oïda. / Com ha canviat la música amb els anys! / Esperem no perdre't, vella amiga ràdio… / Queda't, et podríem trobar a faltar / quan ens cansem de tant audiovisual […]».

Ja gairebé no necessitem l'oïda, deien els nois de Queen. Avui és pitjor. Avui la música pop s'escolta directament amb els ulls. Per dues raons. La primera és que aquesta música, que entre els anys cinquanta i vuitanta va ser una revolució constant i una font inexhaurible de novetats és, des de fa tres decennis, un cúmul de reciclatge i pastitx. La segona raó és que es busca pal·liar l'avorriment de l'oïda amb l'entreteniment de la vista. En això Madonna va ser pionera. Va afusellar ritmes d'aquí i d'allà i, sobretot, va furgar a Hollywood, en la iconografia política del segle XX, en el sexe, en l'Església, en la *disco* i en qualsevol altre lloc per trobar imatges i no enfonsar-se. Un quart de segle després arriba Lady Gaga, èmula de Madonna, i còpia per tant d'una copista. I, atès que els millors caladors icònics ja van ser arrasats per Madonna i el seu palangre voraç, Lady Gaga ha bastit la seva imatge grotesca a partir de contes de fades o monstres, en carnisseries, pirotècnies i cabarets.

Jo no entenia com podia triomfar d'aquesta manera una música tan adotzenada i un succedani visual tan *freaky*. Però després de sentir algunes frases que va dir Lady Gaga durant el concert de Barcelona, he vist la llum. «Aquesta nit i les properes podreu ser qui vulgueu ser», va predicar la diva, no recordo si disfressada de monja, d'ós polar o de sadomasoquista. I aquí és on hi ha el truc! Quan s'ha assecat la font de la música, ha brollat la de la imatge. I, després, la de la fantasia i els somnis infundats. Tots valem per a ser estrelles de la música! (Fins i tot aquests fans enquestats al Palau Sant Jordi que, tot i que es poden distingir pel cap, prefereixen confiar en una pinta estranya.) És clar que sí! Si ho ha aconseguit Lady Gaga, no és impossible!

Traducció feta a partir del text de
Llàtzer MOIX. «Sueños son». *La Vanguardia* (19 desembre 2010)

1. La banda Queen va compondre la cançó *Radio Ga Ga* en reconeixement a aquest mitjà de comunicació. Què defensava Queen amb aquest homenatge?

2. En el segon paràgraf del text, el comentarista exposa les raons per les quals la música pop ha evolucionat en els darrers decennis cap a un tipus d'espectacle predominantment visual. Enumereu les raons sense repetir les paraules ni les expressions que hi ha en el text.

3. En el darrer paràgraf del text, el comentarista fa referència a un tercer motiu que contribuiria a explicar l'èxit de la cantant. Quin és, aquest motiu?

4. El judici que emet l'autor sobre la figura de Lady Gaga no és, en termes generals, gaire afalagador. Localitzeu i copieu literalment les expressions en què es manifesta, explícitament i sense atenuants, una opinió negativa sobre aquest nou ídol de la música pop.

Exercici 2

[3 punts. Cada qüestió val 0,6 punts.]

Llegiu atentament el text següent i contesteu les preguntes que es formulen a continuació amb un comentari breu (d'unes dues-centes cinquanta paraules). Procureu no repetir, llevat que es demani, les mateixes paraules utilitzades en el text.

Música per a les neurones

La música és una sèrie de patrons, de notes, de ritmes, de melodies, que el compositor combina i fins i tot manipula. «És això precisament el que ens atrau i ens agrada —explica el divulgador britànic Philip Ball—, perquè fa que les emocions entrin en joc. Contràriament, amb els sons del medi ambient això no succeeix, perquè no hi ha patrons per molt que el nostre cervell s'obstini a buscar-ne. Per exemple, a vegades sentim el degoteig d'una aixeta, de sobte hi ha silenci, i després torna a començar. El més graciós és que la majoria de nosaltres creiem que sentim un ritme i fins i tot agrupem els sons per formar una melodia, malgrat que, en realitat, no hi ha res».

Aquesta tendència a buscar patrons és una estratègia evolutiva. El cervell va aprendre ben aviat a fer suposicions encertades, fet que estalviava temps, quelcom essencial per a sobreviure. «Potser tenien més possibilitats de no acabar a l'estómac d'algun depredador els homínids capaços de reconèixer el rugit d'un animal perillós, fugir i salvar la pell. Potser per això la música exerceix un efecte emocional», assenyala Ball.

Les emocions tenen un paper essencial en la cognició. Ens permeten comprendre, aprendre i donar sentit a les coses. I, pel que sembla, les melodies fan servir dreceres per a colar-se a la part emocional del nostre cervell i desencadenar-hi tristesa, por, enuig, alegria. «La música té la capacitat d'imitar les emocions», assegura Philip Ball. Quan algú està enfadat, normalment parla de pressa i alt; quan està trist, a poc a poc i tranquil·lament; si, en canvi, està alegre, parla a gran velocitat i en un volum mitjà; i aquests indicadors acústics dels discursos són comuns a totes les llengües, i encara que algú parli en xinès podem identificar l'emoció que hi ha al darrere. Això mateix és el que succeeix amb la música: les balades melancòliques són lentes i tranquil·les, tristes; i el *punk*, que expressa generalment l'enuig i la ràbia d'una generació, ràpid i estrepitós. Si hi ha cap dubte, n'hi ha prou de pensar en els Sex Pistols.

Que la música involucri les nostres emocions té a veure, segons Ball, amb la manera com progressa, amb els ritmes, els moments àlgids, els *crescendi,* els *decrescendi*. Quan en una cançó passa alguna cosa que no esperàvem, ens genera tensió; i quan arriba l'acord que sí que esperàvem, ens produeix alleujament i satisfacció. Els músics manipulen les nostres emocions d'aquesta manera, amb petites violacions de les nostres expectatives.

Traducció feta a partir del text de
Cristina Sáez. «Música para las neuronas». *La Vanguardia* (18 desembre 2010)

1. Expliqueu el significat del mot *patró* en el context en què està emprat. Per què l'autora afirma, al principi del text, que «la música és una sèrie de patrons»?
2. En què es basa Philip Ball per a afirmar que la «música exerceix un efecte emocional»?
3. En el segon paràgraf, s'assenyalen diferents estats d'ànim que la música és capaç de suscitar. Enumereu-los i afegiu-ne dos més.
4. Expliqueu el significat del concepte *indicadors acústics dels discursos* en el context en què està emprat. Esmenteu-ne els exemples que apareixen en el text i indiqueu a quina qualitat del so (intensitat, durada, timbre, altura) fa referència cadascun.
5. En el darrer paràgraf hi ha dos termes de caràcter psicològic vinculats amb l'experiència que vivim quan escoltem música. Enumereu-los i preneu-los com a base per comentar l'última frase del text.

Exercici 2
[3 punts. Cada qüestió val 0,5 punts, llevat de la 5, que val 1 punt.]

Llegiu atentament aquest text. Després d'haver-lo llegit, contesteu les preguntes que es formulen a continuació. Procureu no repetir, llevat que es demani, les mateixes paraules utilitzades en el text. En total, el comentari hauria de tenir una extensió aproximada de dues-centes cinquanta paraules.

Entre tonalitat i atonalisme

La música és direcció. Transcorre en el temps i, encara que la seva aparença a vegades sigui estàtica, sempre es manifesta en relació amb l'expectativa de moviment. La música, inevitablement, és transcurs. Es podria dir que és present continu o que, contràriament, no té present. En realitat, s'han dut a terme més investigacions a partir del producte (i de la producció musical) que no pas sobre la seva percepció. Però podríem assegurar que, en l'escolta de música, tot és record —passat: els sons ja transcorreguts, aquest tema que és evocat, el ritme que encara ressona en la ment— i expectativa —futur: això que, a partir del que és evocat, la ment es prepara a escoltar.

En el segle XVII, aproximadament, aquesta direccionalitat es va començar a consolidar a partir de la relació entre combinacions més o menys tenses entre sons. Les escales, organitzades com a relacions entre llocs respecte a la nota fonamental (i no entre els noms de les notes), i els acords formats sobre aquesta estructura permetien un sistema en el qual cada combinació possible de sons tenia una funció respecte a la nota fonamental, ja fos de repòs o de tensió. Una simplificació potser excessiva permetria dir que cada so inclou tots els altres —els seus harmònics. Però aquests harmònics no apareixen tots junts sinó en un ordre, en el qual tenen més pes —se senten més— els primers que se senten. En la mesura que la simultaneïtat es produeix entre sons els primers harmònics dels quals són comuns o tenen afinitat (consonància), aquest sincronisme, que dins del sistema tonal s'anomena *acord*, tendeix al repòs. Quan no hi ha harmònics comuns entre els que apareixen primer en els sons concurrents (dissonància), aquesta relació és més tensa i tendeix al conflicte.

Aquest sistema, anomenat *tonalitat funcional*, va ser precisat en el segle XVIII, en ple auge de la Il·lustració, pel compositor i teòric francès Jean-Philippe Rameau i estableix tota una sèrie de jerarquies entre sons, disposada perquè la successió de tensions i reposos momentanis condueixi al repòs final i, sobretot, per a permetre la postergació i la dilació d'aquest repòs. Aquesta cadena de postergacions es farà més subtil, més complexa i elaborada al llarg del segle següent, fins a arribar a les portes de la seva dissolució.

Traducció feta a partir del text de
Diego FISCHERMAN. *La música del siglo XX*. Buenos Aires: Paidós, 1998

1. En el primer paràgraf, l'autor distingeix entre una obra musical en si mateixa i la percepció que se'n té. Expliqueu quina diferència hi ha entre tots dos conceptes.

2. Quina d'aquestes tres activitats mentals de la persona que escolta música té més a veure amb el present: concentrar-se, preveure o recordar? Per què?

3. Definiu els conceptes *escala major*, *escala menor mixta* i *escala pentatònica*. Escriviu-ne un exemple de cadascun a partir de la nota fa escrita en clau de sol en el primer espai del pentagrama. Escriviu les alteracions pertinents al davant de cada nota (utilitzeu el paper pautat adjunt).

4. En el segon paràgraf, l'autor parla dels sons harmònics. Definiu què són. Expliqueu quina relació tenen els sons harmònics amb l'acord tríada major (podeu utilitzar el paper pautat).

5. Segons apunta l'autor en el tercer paràgraf, la música del segle XIX es caracteritza per una dissolució progressiva del concepte de tonalitat. Comenteu breument aquesta afirmació. Coneixeu algun compositor del segle XIX que, a través de la seva obra, hagi posat en crisi la pràctica de la tonalitat funcional?

Exercici 2
[3 punts. Cada qüestió val 0,5 punts, llevat de la 5, que val 1 punt.]

Llegiu atentament aquest text. Després d'haver-lo llegit, contesteu les preguntes que es formulen a continuació. Procureu no repetir, llevat que es demani, les mateixes paraules utilitzades en el text. En total, el comentari hauria de tenir una extensió aproximada de dues-centes cinquanta paraules.

Soroll i timbre

Fins al moment present, els compositors s'han mogut dins una part molt petita de la totalitat del món dels sons. Fins i tot en el cas dels mateixos sons musicals, hem vist que només s'havien utilitzat per a formar sistemes de notes, unes poques entre un nombre ingent de gradacions infinitament petites dins d'un contínuum. Però, per la seva banda, els sons musicals constitueixen només una reduïda part dins del nombre il·limitat de possibles fenòmens acústics, tant naturals com creats per l'ésser humà. Ens envolten com una aurèola de percepcions auditives però potencialment ininterrompudes i hi estem tan acostumats a la major part, que incideixen en el nostre coneixement només en la mesura que se separen d'alguna manera de la nostra rutina habitual d'experiències perceptives. El cant dels ocells és a prop nostre al llarg de tot l'any i comprèn una gran varietat de crits, des d'aquells d'una sola nota en el cas dels pardals i els corbs, que no mostren cap al·licient per a nosaltres, fins a les cançons intensament melòdiques de les merles i els rossinyols. La pluja, el tro i la pedra constitueixen freqüentment el rerefons periòdic de la nostra vida diària. El flux dels rius i el bram del mar són també característics de la manera com experimentem els fenòmens naturals. Els homes de totes les èpoques han utilitzat la música per a reflectir aquest vast món de sons i sorolls, no tant per a crear una rèplica dels fenòmens acústics sinó més aviat amb la intenció de donar forma artística a aquest material divers en brut.

En totes les civilitzacions avançades, als sons musicals se'ls dóna un lloc més important que als sorolls en la jerarquia dels valors musicals. Per so musical entenem un simple esdeveniment acústic definible en termes d'un nombre determinat de vibracions per segon. No obstant això, un so pur sinusoïdal no pot ser produït pels instruments tradicionals, malgrat que el so d'un diapasó o d'una flauta dolça s'hi acosti. En la praxi musical utilitzem la major part de vegades sons complexos o, en termes físics, sons musicals, cadascun dels quals es completa amb una piràmide de sons harmònics simultanis. Un so compost que contingui diverses piràmides diferents es coneix amb el nom de so mixt. Aquests es produeixen en les campanes de les esglésies, en colpejar platerets o tubs metàl·lics i en altres casos semblants. En tots aquests fenòmens acústics l'oïda pot distingir clarament un o dos sons definits, però hi ha altres fenòmens més complexos en els quals no es pot discernir una freqüència predominant. Aquests són els que anomenem *sorolls*, que constitueixen la major part d'esdeveniments acústics que percep la nostra oïda.

Traducció feta a partir del text de
Hans Heinz STUCKENSCHMIDT. *La música del siglo XX*. Madrid: Guadarrama, 1960

1. Expliqueu el significat de la paraula *contínuum* en el context en què està emprada.
2. L'autor esmenta en aquest escrit diferents exemples de fenòmens auditius naturals. Assenyaleu-los i poseu alguns exemples de fenòmens auditius creats com a resultat de l'activitat humana.
3. Cap al final del primer paràgraf, l'autor esbossa una definició de la tasca del creador musical. Podríeu aclarir-la? L'ésser humà ha elaborat diferents tipus de codis sonors per a comunicar-se. És exactament el mateix comunicar-se mitjançant els sons que fer música? Poseu un exemple i establiu-hi les diferències.
4. En el segon paràgraf, l'autor descriu diverses classes de sons. Enumereu-les i expliqueu breument en què es diferencien, sempre d'acord amb el text.
5. Després d'haver llegit tot el text, i encara que en aquests dos paràgrafs l'autor no es pronuncia explícitament, què creieu que ens està dient? Quina tesi defensa en relació amb la música del segle XX?