

Temari d'oposicions

MÚSICA I

en català

SECUNDÀRIA

Guillermo San Juan Baylón



Temari d'oposicions de secundària

MÚSICA I

en català

Guillermo San Juan Baylón



Primera edició, 2023

Autores: Guillermo San Juan Baylón

Edita: Educàlia Editorial

Imprimeix: Grupo Digital 82, S. L.

ISBN: 978-84-126579-6-8

Dipòsit Legal: en tràmit

Printed in Spain/Imprès a Espanya

Tots els drets reservats. No està permesa la reimpressió de cap part d'aquest llibre, ni d'imatges ni de text, ni tampoc la seva reproducció, ni utilització, en qualsevol forma o per qualsevol mitjà, ja sigui electrònic, mecànic o d'una altra manera, tant coneguda com els que puguin inventar-se, incloent el fotocopiats o enregistrament, ni està permès emmagatzemar-lo en un sistema d'informació i recuperació, sense el permís anticipat i per escrit de l'editor.

Algunes de les imatges que inclou aquest llibre són reproduccions que s'han realitzat aprofitant-se del dret de cita que apareix en l'article 32 de la Llei 22/1987, d'11 de novembre, de la Propietat intel·lectual. Educàlia Editorial agraeix a totes les institucions, tant públiques com privades, citades en aquestes pàgines, la seva col·laboració i demana disculpes per la possible omisió involuntària d'algunes d'elles.

Educàlia Editorial

Av. de les Jacarandas 2 loft 327 46100 Burjassot-València

Tel. 960 624 309 - 963 768 542 - 610 900 111

Email: educaliaeditorial@e-ducalia.com

www.e-ducalia.com

ÍNDEX

| | |
|--|-----|
| TEMA 1 L'AUDICIÓ: PERCEPCIÓ, PSICOLOGIA, MEMÒRIA I ANÀLISI. ANATOMIA I FISIOLÒGIA DE L'OÏDA | 5 |
| TEMA 2 LA VEU HUMANA I LA SEVA FISIOLÒGIA. CLASSIFICACIÓ DE LES VEUS. LA VEU EN L'ADOLESCÈNCIA: CARACTERÍSTIQUES I PROBLEMÀTICA | 17 |
| TEMA 3 L'APARELL FONADOR. VEU PARLADA I CANTADA. RESPIRACIÓ-EMISSIÓ-IMPOSTACIÓ | 30 |
| TEMA 4 LA CANÇÓ: ASPECTES ANALÍTICS I INTERPRETATIUS. TIPUS DE CANÇONS. L'AGRUPACIÓ CORAL. REPERTORI VOCAL APLICAT A SECUNDÀRIA..... | 41 |
| TEMA 5 JOCS I IMPROVISACIONS VOCALS: INDIVIDUALS I EN GRUP, LLIURES I DIRIGIDES, AMB I SENSE MELODIA | 53 |
| TEMA 6 ACÚSTICA. FONAMENTS FÍSICS I LA SEVA REPERCUSSIÓ MUSICAL CONTEXTUALITZACIÓ DEL TEMA SEGONS NORMATIVA VIGENT (LOMLOE)..... | 61 |
| TEMA 7 ORGANOLOGIA. CLASSIFICACIÓ DELS INSTRUMENTS..... | 73 |
| TEMA 8 ELS INSTRUMENTS A TRAVÉS DEL TEMPS EN LA MÚSICA OCCIDENTAL. DIFERENTS AGRUPACIONS INSTRUMENTALS..... | 86 |
| TEMA 10 INSTRUMENTS FOLKLÒRICS I ÈTNICS | 107 |
| TEMA 11 APLICACIONS DE LA INFORMÀTICA I L'ELECTRÒNICA EN LA MÚSICA: A LA INTERPRETACIÓ, A LA COMPOSICIÓ, A L'AUDICIÓ, A LA DIDÀCTICA DEL LLenguatge MUSICAL. .. | 118 |
| TEMA 12 MÚSICA I MOVIMENT. PARÀMETRES DEL MOVIMENT. EL GEST EN LA MÚSICA. .. | 131 |
| TEMA 13 MÚSICA Y DANSA. DANSES FOLKLÒRIQUES, HISTÒRIQUES I DE SALÓ | 141 |
| TEMA 14 DANSES DELS DIFERENTS POBLES D'ESPANYA..... | 152 |

| | |
|--|-----|
| TEMA 15 SO. SILENCI. SOROLL. PARÀMETRES DEL SO | 163 |
| TEMA 16 MÚSICA, DEFINICIONS. LA MÚSICA COM A CIÈNCIA, COM A ART I COM A LLEN- GUATGE..... | 174 |
| TEMA 17 EL RITME. PULSACIÓ I MÈTRICA..... | 184 |
| TEMA 18 LA MELODIA. TEMA, MOTIU I DISSENY MELÒDIC. L'ARTICULACIÓ MELÒDICA.... | 197 |
| TEMA 19 ORGANIZACIÓ SONORA. TONALITAT, MODALITAT, ESCALES Y MODES | 209 |
| TEMA 21 EL CONTRAPUNT. DIVERSES CONCEPCIONS A TRAVÉS DEL TEMPS | 232 |
| TEMA 22 L'HARMONIA. DIVERSES CONCEPCIONS A TRAVÉS DEL TEMPS | 244 |
| TEMA 23 LA NOTACIÓ MUSICAL: EVOLUCIÓ HISTÒRICA DE LA NOTACIÓ. DELS NEUMES A LAS NOTACIONS ACTUALS..... | 256 |

TEMA 1

L'AUDICIÓ: PERCEPCIÓ, PSICOLOGIA, MEMÒRIA I ANÀLISI. ANATOMIA I FISIOLOGIA DE L'OÏDA

- 0. INTRODUCCIÓ
- 1. ANATOMIA DE L'OÏDA
- 2. FISIOLOGIA DE L'OÏDA
- 3. PERCEPCIÓ AUDITIVA
- 4. PSICOLOGIA DE L'AUDICIÓ
- 5. MEMÒRIA AUDITIVA
- 6. ANÀLISI DEL SO
- 7. ALTERACIONS AUDITIVES
- 8. CONCLUSIÓ
- 9. ANNEX DIDÀCTIC
- 10. NORMATIVA LOMLOE

CONTEXTUALITZACIÓ DEL TEMA SEGONS NORMATIVA VI-GENT (LOMLOE)

L'audició és un dels eixos estructurals de l'actual currículum, tant d'Educació Secundària Obligatòria com de Batxillerat. En l'etapa d'Educació Secundària Obligatòria, l'audició és un element bàsic pel desenvolupament de les quatre competències específiques: d'una banda, permet concretar els diferents elements del so, tant a nivell qualitatiu com a través de la seva representació en el llenguatge musical i en els diferents contextos culturals (**Competència específica 1**); és la base de la percepció que permet a l'alumnat expressar-se a través de tècniques d'improvissació que poden estar pautades (**Competència específica 2**); permet comprendre i sistematitzar la interpretació musical a través de l'escolta amb els mitjans disponibles (**Competència específica 3**) i és el principal mecanisme per l'assoliment de les competències de la matèria i gaudir de les diferents produccions musicals que potenciïn la creativitat de l'alumnat (**Competència específica 4**).

De la mateixa manera existeix una vinculació del tema amb els tres blocs de sabers bàsics de cada curs, però especialment amb el bloc de l'escolta i percepció musical, sense perdre de vista la importància que té també l'audició per a la identificació dels diferents contextos musicals històrics i actuals, així com per a la interpretació individual i en grup.

En l'etapa de Batxillerat, l'audició activa (percepció activa segons la normativa) es tracta d'un element imprescindible en les matèries d'Anàlisi Musical, Història de la Música i la Dansa, Llenguatge i Pràctica Musical i Cor i Tècnica Vocal; sigui per a la identificació d'elements estructurals, històrics, pràctics o pel correcte acompliment de la interpretació individual dins d'un grup vocal o instrumental.

0. INTRODUCCIÓ

La importància de l'audició en l'ésser humà es deu al fet que juntament amb la vista, són els sentits que més informació ens proporcionen sobre el nostre entorn, sent a més la base per a la comunicació del llenguatge parlat i del llenguatge musical.

L'oïda és el sentit més sensible i especialitzat que tenim, presentant dues funcions primordials: informar el cervell sobre els sons que es produeixen (sistema auditiu) i sobre el sentit de l'equilibri (sistema vestibular). És el segon sentit en importància, després de la vista, i està inserit dins de l'os temporal que el protegeix.

Definició d'audició: Funció sensorial per la qual es capten els estímuls auditius. L'ésser humà percep el món exterior a través dels sentits.

1. ANATOMIA DE L'OÏDA

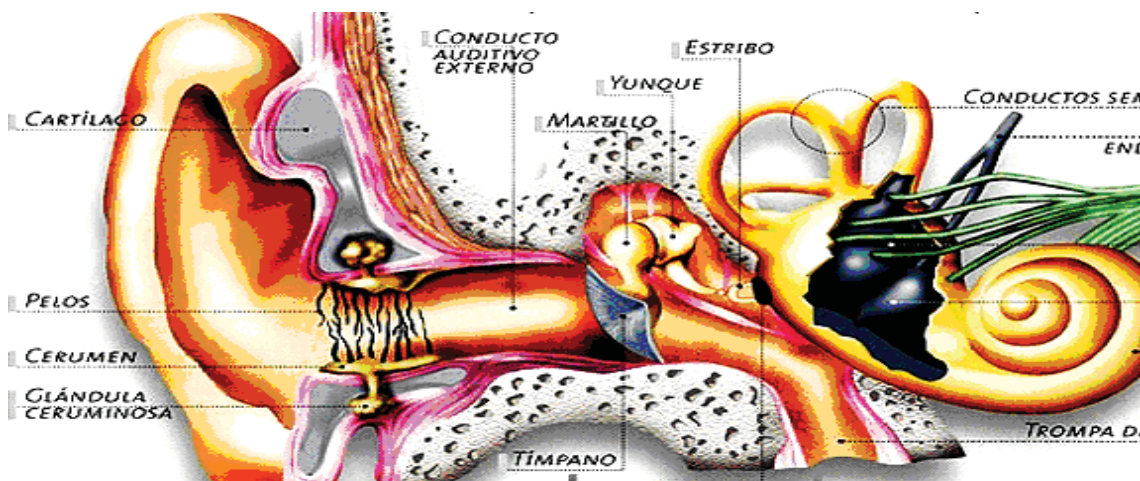
Està format per 3 seccions:

- l'oïda externa, que capta les ones sonores,
- l'oïda mitjana, que s'encarrega de transformar-les en energia mecànica,
- i l'oïda interna, que converteix aquesta energia en impulsos nerviosos.

1.1 L'OÏDA EXTERNA

- **Pavelló auricular (orella):** està constituït per un plec de la pell que actua com si fos una botzina invertida. Capta els sons de l'exterior i els dirigeix al conducte auditiu facilitant la localització de la font sonora.
- **Canal o conducte auditiu:** està situat horitzontalment i presenta dues corbes, una convexa, cap a l'interior, i una altra còncava cap a l'interior. D'aquesta manera, no podem arribar directament al timpà i danyar-lo. Les seves parets estan recobertes de cerumen que atrapa les impureses de l'aire, evitant així que passin dins. Els pèls, les glàndules sebàcies i ceruminoses s'encarreguen del sistema d'autoneteja de l'oïda externa. El conducte actua com si fos una cova i amplifica el so, perquè arribi en condicions òptimes al timpà; el manté en unes condicions de temperatura i humitat estables perquè no afecti la vibració

Un excés de cerumen pot crear taps que comporten una pèrdua temporal d'audició de fins a 20 decibels (dB). Si es realitza una rentada a pressió amb aigua calenta i alguna substància sabonosa, l'otorrinolarin-gòleg pot extreure'ls sense problemes, recuperant-se immediatament la sensibilitat perduda.



1.2 L'OÏDA MITJANA

- **Timpà:** està format per una membrana elàstica tibada que vibra per simpatia, és a dir, capta determinades vibracions que es transmeten per l'aire.

Té un diàmetre d'1 cm, 0.1 mm de gruix i 85 mil·límetres quadrats de superfície i és semitransparent, d'aquesta manera el metge pot veure a través d'aquesta la caixa timpànica. A causa que els nens tenen el timpà més petit, capten millor els sons molt aguts i són més sensibles al dolor que produeix un so fort.

- **Caixa timpànica:** Buit ple d'aire que està comunicat amb la faringe per la Trompa d'Eustaquí, en concret, connecta amb la rinofaringe, que es troba al final de les fosses nasals i al principi de la faringe. La finalitat de la caixa timpànica és la de mantenir la mateixa pressió d'aire a cadascun dels costats del timpà, d'aquesta manera el timpà i els ossos poden vibrar de manera lliure.

Quan la pressió exterior (conduïte auditiva), i la pressió interior (caixa timpànica), no és la mateixa, es produeix el tamponament de les oïdes, com quan entrem en un túnel, pugem o baixem una muntanya, bussegem... per a evitar-lo, es recomana badallar perquè d'aquesta manera, entre aire amb la pressió exterior per la Trompa d'Eustaquí i s'equilibri en totes dues parts.

- **Ossicles:** Són els ossos més petits del cos: martell, enclusa i estrep. Transmeten i amplifiquen 180 vegades la vibració del timpà a cau d'orella intern. D'aquesta manera, la vibració passa d'un medi gasós que manté una baixa velocitat de transmissió, a un medi sòlid amb densitat òssia, on el so es transmet amb major velocitat.

Hi ha manuals d'anatomia que consideren una part de l'estrep com un ossicle diferent que denominen com a lenticular, és a dir, os amb forma de llentia.

- **Els lligaments,** que sostenen aquests ossos i els músculs tensors del timpà i l'estrep en l'enclusa, es tiben quan un so és massa fort; d'aquesta manera, esmorteixen la vibració que no danya les cèl·lules especialitzades de l'oïda interna i que es troben a l'interior de la còclea (caragol).

També ajuden a emascarar les ones sonores de baixa freqüència en ambients sorollosos, la qual cosa permet escoltar millor les paraules, fins i tot disminueixen la sensibilitat auditiva quan parlem, perquè no ens molestin els nostres propis sons en el moment de la comunicació.

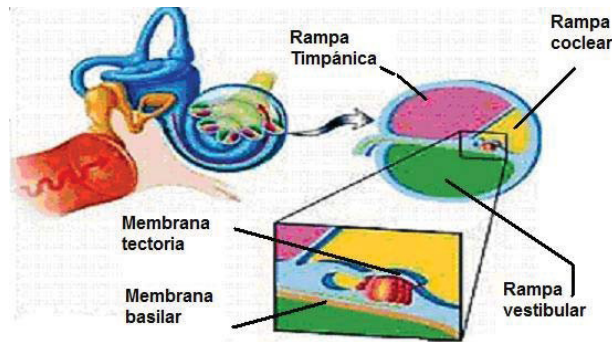
1.3 L'OÏDA INTERNA

Còclea amb contrastos injectats per a diferenciar les diferents seccions

Inserida dins de l'os trobem la **còclea**. De la grandària d'un cigró, el **caragol** té la forma d'un petit caragol de mar amb dues voltes i mitja. Consta de tres tubs: rampes timpànica, coclear i vestibular. Sobre la seva superfície es troba l'**Òrgan de Corti**, que subministra la informació al nervi auditiu.

El complex auditiu intern està constituït per les següents seccions:

- **Els tres canals semicirculars** (lateral, posterior i superior) que informen sobre la posició del cap respecte al cos.
- **El vestibul (sàcul i utricle):** són unes bosses que hi ha dins del caragol en la seva base i que al costat dels canals semicirculars, informen de l'equilibri a través del nervi vestibular al nostre cervell.

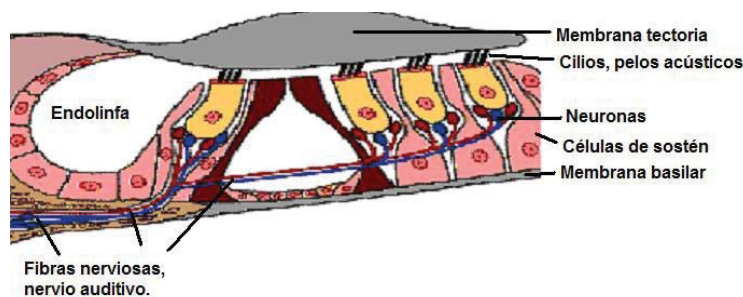


• **La còclea o caragol:** el moviment de l'estrep estimula la membrana anomenada finestra oval, que comunica la vibració a l'interior de la còclea. El caragol té un camí de pujada, que es denomina rampa vestibular; al final d'aquesta es troba l'helicotrema, que és la membrana que transmet el so a la rampa timpànica, camí de baixada que acaba en la finestra rodona, que transfereix la vibració a la caixa timpànica on s'extingeix. La còclea és com un caragol de mar de mar que té tres conductes interiors, la rampa timpànica i la vestibular plens de perilimfa i el tercer d'endolimfa.

1. Un canal d'entrada del so (membrana timpànica)
2. Un canal de sortida (membrana vestibular)
3. Un canal intern independent anomenat rampa coclear, on xoquen els cilis de les cèl·lules (anomenats pèls acústics) contra la membrana tectoria, en ser empesos per la membrana basilar.

Els diferents conductes aïllats de la còclea estan plens de dos tipus de líquid, endolimfa i perilimfa, una relíquia que delata l'origen del nostre aparell auditiu. Els peixos primitius tenien un sistema per detectar canvis de pressió en l'aigua.

• **Membrana basilar:** recorre tota la rampa vestibular. És una membrana que va variant la seva densitat; a ella estan enganxades les cèl·lules auditives, de manera que cada vegada que vibra una part de la membrana, els pèls acústics xoquen contra la membrana tectoria que tenen a dalt i generen un corrent electroquímich que passa al nervi auditiu.



2. FISIOLOGIA DE L'OÏDA

La vibració és orientada pel pavelló auricular cap al canal auditiu. Allí augmenta d'intensitat i fa vibrar el timpà, que comunica el so als ossets, que tornen a amplificar la vibració perquè aquesta arribi en perfectes condicions. L'estrep transmet el so a la còclea, puja per la rampa timpànica fent vibrar la membrana basilar

(tant el so fonamental, que vibrarà amb més força, com els seus sons harmònics, cadascun amb diferent intensitat).

Cada vegada que els cilis de les cèl·lules xoquen contra la membrana tectorial, es produeix un senyal electroquímic que travessa la cèl·lula i arriba al nervi acústic, informació que al seu torn es transmet a cadascun dels hemisferis cerebrals.

Més d'un milió de cèl·lules especialitzades transmetran al nervi auditiu la següent informació:

1. Quines cèl·lules van vibrar: to del so principal i dels seus harmònics (**timbre**).
2. Quants cilis van xocar: a major número, major **intensitat**.
3. Quant temps van estar fent-ho: **durada**.



3. PERCEPCIÓ AUDITIVA

L'atribut més destacat de la nostra audició és que es tracta d'un sentit que està contínuament rebent senyals durant les 24 hores del dia, fins i tot quan estem dormint.

Sensació:

1. Fase física: Es produeix l'estímul (so exterior) que excita l'òrgan sensorial (timpà).
2. Fase fisiològica: Es transmet la vibració a través de l'oïda mitjana i interna.
3. Fase psíquica: Arriba a través dels nervis acústics la informació al cervell.

4. PSICOLOGIA DE L'AUDICIÓ

L'oïda d'un adult detecta sons compresos entre 20Hz (Hertz) i 20 KHZ (quilohertz, o 20.000 Hz), presentant una sensibilitat major en la franja que va des dels 1.000 als 3.000 Hz. Dins d'aquest marge de freqüències, es transmet la majoria de la informació en la comunicació oral. La capacitat perceptiva és menor en freqüències baixes per una bona raó: si els llindars d'audició fossin més baixos estaríem tot el dia escoltant els batecs del nostre cor i la nostra respiració. No obstant això, en l'extrem superior, la nostra oïda no és molt sensible si el comparem amb el de la resta dels mamífers. [Veure tema 15, Banda d'audiofreqüències]

4.1 LÍMITS DE L'AUDICIÓ HUMANA: LLINDARS.

El timpà només vibra davant determinats sons denominats audiofreqüències. De totes les vibracions que es produeixen, només som capaces d'escoltar aquelles que tenen aquestes característiques:

- **Altura o To:** So més greu: 20Hz (Hertz), alguns textos citen 16Hz. So més agut: 20.000 Hz (20KHz).

Per sota, són infrasons, per damunt, ultrasons.

- **Intensitat:** El so més feble captat mesura 1 dB (decibel), el llindar de dolor en l'ésser humà se situa en els 120 dB.
- **Durada:** Diferenciem dos sons diferents, si entre ells transcorre un mínim de 0.06 s (segons). Si la diferència és menor, es percep com un únic so.
- **Timbre:** la nostra capacitat d'assimilació tímbrica és molt gran, diferenciem qualsevol canvi sobre la sèrie harmònica, així com variables en l'atac, caiguda, manteniment i extinció del so.

4.1.1 LLINDAR D'AUDICIÓ

Ens informa de la mínima quantitat d'energia necessària perquè un so pugui ser audible. Diversos estudis demostren que es pot escoltar el tic-tac d'un rellotge de polsera a 6 metres de distància en condicions de silenci. Aquest llindar varia d'una persona a una altra, fins i tot al llarg del dia i especialment, si ha estat sotmesa a un entorn sorollós dins de la sonosfera. [FELDMAN, *Understanding psychology*, 1986]

4.1.2 LLINDAR DIFERENCIAL

Es tracta de la capacitat d'una persona per a diferenciar un so d'un altre. S'ha demostrat que en un cor simfònic de 100 cantants, si un deixa de fer-ho, ni tan sols el director l'apreciarà.

- Variacions en la percepció sonora:
 1. Quan augmenta la intensitat d'un so, dona la sensació de ser més greu i més agut del que en realitat és.
 2. Sense una durada adequada, l'oïda no pot dilucidar correctament l'altura.
 3. La sensació de dissonància augmenta a major intensitat.
 4. Quants més sons tingui un acord, més es dissimula la dissonància interna que tingui, sempre que la resta dels sons dels concordes siguin consonants.
 5. Com més gran és l'interval en dos sons, menor és la sensació de dissonància.

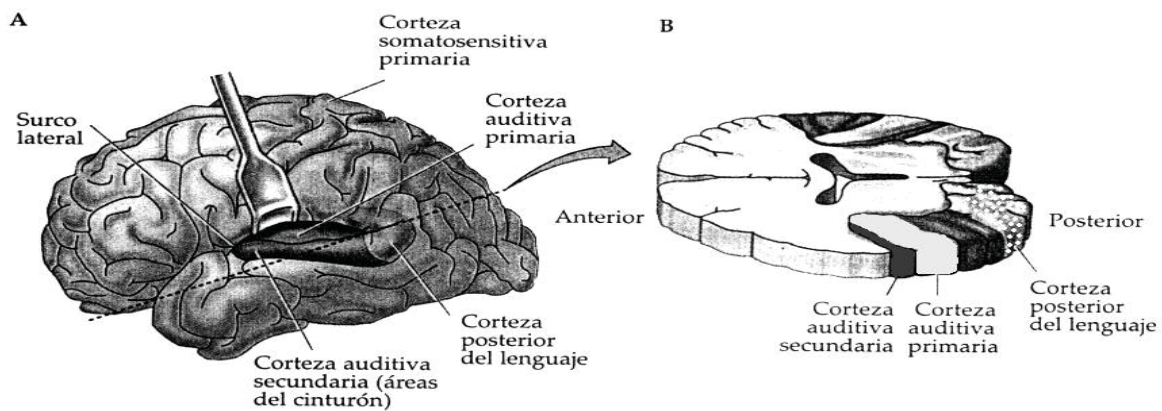
5. LA MEMÒRIA AUDITIVA

El nostre cervell processa 400.000 bits d'informació per segon. Totes aquestes dades arriben a través dels sentits, són analitzades, processades, filtrades i la gran majoria de la informació és rebutjada. De tota aquesta informació només emergeix en la consciència el que més ens interessa, sent conscients tan sols de 2000 bits per segon, informació sobre el nostre entorn, el nostre cos i el temps.

Des que el fetus desenvolupa el sentit de l'oïda, està escoltant tots els sons que es produeixen al seu voltant. L'ésser humà, gràcies als gasos de l'atmosfera, està submergit dins d'una sonosfera que ens afecta fins i tot quan estem dormint.

El cervell, quan escolta un so, activa uns determinats punts en l'escorça auditiva. Quan es recorda aquest

so es reactiven exactament els mateixos punts, generant-se així la memòria. Per tant, el cervell no distingeix físicament parlant entre realitat i record, ja que es produeix l'activació de les mateixes xarxes neuronals.



Fases de la percepció auditiva:

6. ANÀLISI DEL SO

- 1. Discriminació auditiva.** Triem el so que ens interessa. Exemple: *En una terminal d'un aeroport entre dotzenes de sons, seleccionem el de l'altaveu que diu la nostra porta d'embarcament.*
- 2. Anàlisi del so:** procedència, altura, intensitat, durada i timbre.
- 3. Comparació:** el cervell recorre a la memòria auditiva, que funciona com una base de dades, per comparar el so escoltat amb un altre captat anteriorment.
- 4. Reacció al so.** Exemple: Si escoltem la frenada d'un cotxe, ens alertarà del perill de ser atropellats.
- 5. Registre i actualització de dades.**

Quan s'escolta una obra musical, són molts els elements susceptibles d'anàlisi, d'entre ells destaquem:

- **Ritme** (pulsació, velocitat, accents, fórmules...)
- **Melodia** (extensió, dibuix, intervals...)
- **To** (atracció cap als graus tonals, modulacions, cadències...).
- **Mode** (occidental, eclesiàstic, oriental, atonal...)
- **Harmonia** (progressions, tensió-relaxació, ritme harmònic, concordes, consonàncies i dissonàncies...)
- **Textura** (monodia, heterofonia, polifonia, homofonia, melodia acompanyada...)
- **Timbre** (instrumentació)

7. ALTERACIONS AUDITIVES

Els primers problemes apareixen quan no sentim el timbre de la porta, el telèfon... davant el televisor entenem bé els informatius, però no les pel·lícules doblades. També ens costa entendre els nens i tothom es

queixa perquè parlem alt.

En totes aquestes manifestacions hi ha un denominador comú: se sent, però no s'entén bé, és el començament de la hipoacúsia o sordesa relativa. Els problemes d'audició són més freqüents del que es pensa, ja que una de cada cinc persones la pateix (a Espanya, són més de 2 milions).

Les últimes dades epidemiològiques europees demostren que el 10% dels joves la sofreixen, a conseqüència del volum excessiu dels reproductors de mp3 i per freqüentar ambients de gran contaminació acústica.

7.1 SORDESA I HIPOACÚSIA

- Alteracions anatòmiques (malformacions congènites)
- Alteracions fisiològiques
 - » Sordesa unilateral/bilateral (d'una oïda o de les dues).
 - » Sordesa de conducció, (problemes en l'oïda externa i mitjana).
 - » Sordesa neural, (problemes en l'oïda interna).
 - » Sordesa central, (fallades de connexió nerviosa en el cervell).
 - » Hipoacúsia, (pèrdua relativa de sensibilitat auditiva).
- Alteracions psicoperceptives:
 - » tonal: es percep un to diferent al real.
 - » de localització: no se sap d'on procedeix el so.
 - » de Willis: es perceben millor els sons en ambients sorollosos.

7.2 AUDIOMETRIA

Per tal de determinar la capacitat auditiva d'una persona es realitzen diferents proves. Les més utilitzades són l'audiometria tonal, que mesura la intensitat i el to (Hz/dB), i l'audiometria vocal, que busca la corba d'intel·ligibilitat (s'emeten paraules a diferents intensitats).

7.3. SINESTÈSIA

La sinestèsia afecta a persones que tenen les xarxes neuronals auditives erròniament connectades amb altres visuals (zona occipital del cervell), de tal manera que, quan escolten uns certs sons, s'activen zones de record d'imatges i veuen colors. Hi ha hagut músics que es pensa que la van patir com Scriabin. Malgrat els intents d'establir correlacions entre sons i colors, s'ha demostrat que són pseudoteories, ja que cada persona amb sinestèsia veu un color diferent davant el mateix so. En l'annex didàctic ampliïm informació sobre aquest tema de gran interès mèdic, artístic i didàctic.

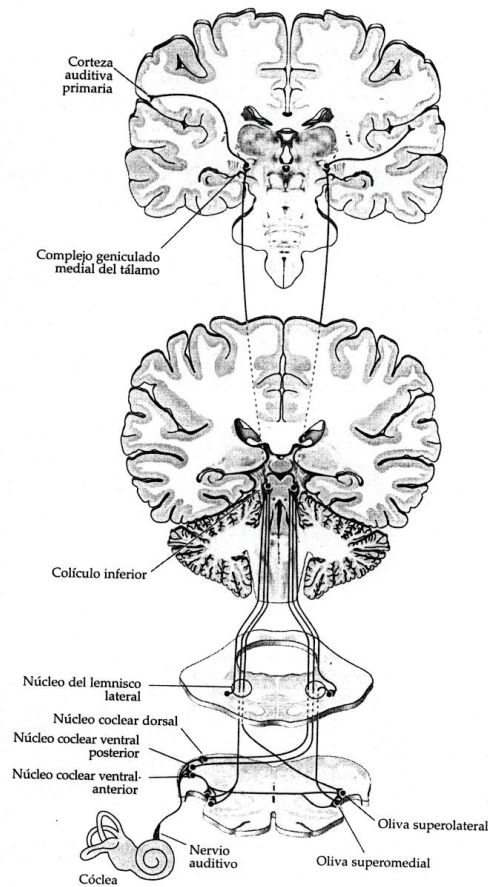
7.4 L'IMPLANT COCLEAR

L'avanç més important de l'última dècada per a la sordesa absoluta ha estat sens dubte l'implant coclear. A Espanya, més de 1.200 persones, entre les quals destaquen 150 nens, han estat sotmesos a aquesta complicada intervenció quirúrgica amb èxit. Els pacients porten darrere de l'orella un transductor que transforma els senyals acústics en elèctriques, incidint directament sobre el nervi auditiu i millorant significativament l'audició.

8. CONCLUSIÓ

La nostra oïda és un sorprenent òrgan capaç de distingir més de 300.000 tons diferents i registrar tota la gamma d'ones que oscil·len entre 20 i 20.000 Hz. Tot això ho aconseguim gràcies a un complex sistema on intervien milers de cèl·lules nervioses amb més d'un milió de cilis, amb els tres ossos més petits de l'ésser humà i amb una membrana tan prima com el paper de seda. És, sens dubte, l'òrgan més sensible de tots, ja que registra estímuls amb energies sorprenentment petites.

NOTA: Les imatges del tema estan extretes de la bibliografia citada o són d'elaboració pròpia



9. ANNEX DIDÀCTIC

CURIOSITAT SOBRE EL TEMA: La sinestèsia

El Gran Diccionari de la Llengua Catalana defineix la sinestèsia com una “sensació en una part, associada o secundària a la produïda en una altra part.” En la seva segona accepció, des d’un punt de vista més psicològic, la defineix com “experiència sensorial de certs individus consistent en l’associació de diversos sentits mitjançant la qual la percepció en un sector sensorial és acompanyada, per correspondència o resonància, de percepcions en un altre o uns altres sectors.” En la tercera accepció adquireix una dimensió artística a través d’una significació literària: “Figura retòrica consistent en l’associació d’elements que provenen de diferents dominis sensorials”, com la solitud sonora o el verd violat.

La sinestèsia suposa unir dos sentits diferents: veure la música, sentir els

colors o descriure un so amb el record d’un tacte. És una qualitat que poden tenir més o menys desenvolupades algunes persones i que ha suscitat l’interès de diversos artistes moderns al llarg del segle XX com Kandinsky, Matisse o Salvador Dalí. En els últims anys hi ha hagut un creixent interès per alguns artistes de barrejar els sentits fruit d’un desig d’experimentació o una necessitat vital posteriorment convertida en art. Tots dos vessants es fusionen en la figura de Neil Harbisson.

Neil Harbisson (nascut el 27 de juliol de 1982 a Mataró) és un artista britànic conegut per la seva capacitat per escoltar els colors. L’artista va néixer amb una particularitat visual a través de la qual només percebia la realitat en escala de grisos. Harbisson té un implant coclear amb antena implantada permanentment al seu cap des de 2004, osteointegrada dins del seu crani i sortint del seu os occipital. L’antena li permet sentir les freqüències de l’espectre de llum, incloent-hi colors invisibles com a infrarojos i ultraviolats. A més de tenir connexió a internet per rebre colors de satèl·lits o càmeres externes, pot rebre trucades telefòniques dins del seu crani.

A partir de la implantació de l’antena, Harbisson va passar de veure un món en escala de grisos a escoltar una simfonia de color i fins i tot escoltar rostres i pintures, faceta aquesta última en la qual centra el seu treball artístic. El color i l’ús de la tecnologia com una extensió de l’artista (i no com a part de la *performance*) són temes centrals en el treball de Harbisson conegut com a “ciborg art”.

La sinestèsia té un valor expressiu i didàctic que ofereix moltes possibilitats, tant com a base de creació d’una obra original com en les formes actuals d’aproximar-nos a l’art.

ORIENTACIONS PER A LA CREACIÓ DE PROPOSTES DIDÀCTIQUES PER A L’ESO I BATXILLERAT SEGONS NORMATIVA VIGENT (LOMLOE)

Tal com es va indicar en la contextualització del tema, l’audició és l’element bàsic per al desenvolupament de les competències específiques de la matèria de Música a totes les etapes educatives.

En qualsevol curs de l’Educació Secundària s’han de plantejar activitats que tinguin com a base una audició activa, entesa com l’acció d’escoltar amb atenció en una primera fase, per després poder percebre i comprendre gaudint de la música en totes les seves facetes. Les situacions d’aprenentatge on això pot ser possible són: activitats de percepció de diferents qualitats del so (**Competència específica 1**); exercicis d’expressió a través de la improvisació col·lectiva basats en pautes escoltades a altres estudiants (**Competència específica 2**); identificació d’emocions que puguin desprendre diferents audicions (**Compe-**

tència específica 3); creació col·lectiva d'una obra musical a través de l'audició de diferents exemples musicals originals o preexistents o situacions d'aprenentatge que combinin diferents competències específiques com a activitats de sinestèsia entre arts (dibuix i música). (**Competència específica 4**); La majoria d'aquestes situacions d'aprenentatge estan relacionades amb el bloc de sabers bàsics d'escolta i percepció musical i amb els criteris d'avaluació corresponents a les competències específiques plantejades. L'audició activa es pot plantejar com una situació d'aprenentatge que pot atendre els diferents ritmes d'aprenentatge de l'alumnat en el marc d'una escola inclusiva: aplicant les mesures de reforç o ampliació segons convingui i prioritant els elements que siguin de l'interès de l'alumnat. Les activitats plantejades formen part de les situacions d'aprenentatge des de múltiples perspectives, sempre prioritant la inclusió educativa, el respecte dels diferents ritmes d'aprenentatge, la perspectiva de gènere i la importància de la proximitat al context de l'alumnat per afavorir l'assoliment de les competències.

En l'etapa de Batxillerat, l'audició activa és la base per a la identificació de les diferents característiques musicals i estructurals en l'assignatura d'Anàlisi Musical I. En aquesta matèria s'han de plantejar situacions d'aprenentatge relacionades amb les següents competències específiques: anàlisi musical col·laborativa a través de l'escolta activa i l'observació de partitures (**Competència específica 1**), exercicis deductius col·laboratius per a la identificació de diferents gèneres, estils o contextos musicals (**Competència específica 2**); o activitats d'experimentació d'emocions a través de l'audició de determinats estils o tipus de cançons (**Competència específica 5**). Les situacions d'aprenentatge plantejades estaran relacionades en gran part amb el saber bàsic d'iniciació a l'anàlisi musical, encara que també en menor mesura amb el de la forma musical, i s'han de relacionar amb els criteris d'avaluació corresponents a les competències específiques plantejades.

10. BIBLIOGRAFIA:

AA. VV. *Tratado de otorrinolaringología y cirugía de cabeza y cuello*. 4 volúmenes.

AA. VV. *Temas de Lenguaje musical*. 2 volúmenes. Editorial Piles, 1995. ISBN 84-88548-76-1.

CARDINALLI, D. (2007) *Neurociencia aplicada, sus fundamentos*. Editorial Médica Panamericana. ISBN: 950-06-0328-4.

Editorial Médica Panamericana, 2008, 2ª Edición. ISBN: 9788498350753, 9788498350777, 9788498351071 y 9788498351095.

BIBLIOGRAFIA WEB

[BOTELLA, A. M., GIMENO, J. V., *Psicología de la música y audición musical. Distintas aproximaciones. El Artista* \[Internet\]. 2015; \(12\):74-98. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87442414006>](https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87442414006)

CYBORGART. *Neil Harbisson*. (21 de septiembre de 2021). https://www.cyborgart.org/cyborg_artists/neil_harbisson.html

FERREIRA, M., (6 de septiembre de 2017). *Sinestesia artística*. Revista.UNIR.net

myriamferreirafernandez.wordpress.com/2017/09/06/sinestesia-artistica/ [16 de mayo de 2022]

Formación en Orl. 2014. *Libro virtual de formacion en otorrinolaringologia*. [online]

Gran Diccionari de la lengua catalana. Disponible en diccionari.cat

HARBISSON, N. (2012, junio) *I listen to color* [video]. Conferencias TED. https://www.ted.com/talks/neil_harbisson_i_listen_to_color/transcript

Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.5 en línea]*. <<https://dle.rae.es>> [27 de mayo de 2022].

11. NORMATIVA LOMLOE

Reial decret 217/2022, de 29 de març, pel qual s'estableix l'ordenació i els ensenyaments mínims de l'Educació Secundària Obligatòria.

Reial decret 243/2022, de 5 d'abril, pel qual s'estableixen l'ordenació i els ensenyaments mínims del Batxillerat.

Reial decret 984/2021, de 16 de novembre, pel qual es regulen l'avaluació i la promoció en l'Educació Primària, així com l'avaluació, la promoció i la titulació en l'Educació Secundària Obligatòria, el Batxillerat i la Formació Professional.

Temari d'oposicions

MÚSICA II

en català

SECUNDÀRIA

Guillermo San Juan Baylón



Temari d'oposicions de secundària

MÚSICA II

en català

Guillermo San Juan Baylón



educàlia
editorial

Primera edició, 2023

Autors: Guillermo San Juan Baylón

Edita: Educàlia Editorial

Imprimeix: Grupo Digital 82, S. L.

ISBN: 978-84-126579-7-5

Dipòsit Legal: en tràmit

Printed in Spain/Impress a Espanya

Tots els drets reservats. No està permesa la reimpressió de cap part d'aquest llibre, ni d'imatges ni de text, ni tampoc la seva reproducció, ni utilització, en qualsevol forma o per qualsevol mitjà, ja sigui electrònic, mecànic o d'una altra manera, tant coneguda com els que puguin inventar-se, incloent el fotocopiats o enregistrament, ni està permès emmagatzemar-lo en un sistema d'informació i recuperació, sense el permís anticipat i per escrit de l'editor.

Algunes de les imatges que inclou aquest llibre són reproduccions que s'han realitzat aprofitant-se del dret de cita que apareix en l'article 32 de la Llei 22/1987, d'11 de novembre, de la Propietat intel·lectual. Educàlia Editorial agraeix a totes les institucions, tant públiques com privades, citades en aquestes pàgines, la seva col·laboració i demana disculpes per la possible omisió involuntària d'algunes d'elles.

Educàlia Editorial

Av. de les Jacarandas 2 loft 327 46100 Burjassot-València

Tel. 960 624 309 - 963 768 542 - 610 900 111

Email: educaliaeditorial@e-ducalia.com

www.e-ducalia.com

ÍNDEX

| | |
|---|-----|
| TEMA 24 L'EXPRESSIÓ MUSICAL: DINÀMICA, AGÒGICA I ALTRES INDICACIONS..... | 5 |
| TEMA 25 PROCEDIMENTS COMPOSITIUS FONAMENTALS: REPETICIÓ- IMITACIÓ- VARIACIÓ- DESENVOLUPAMENT..... | 17 |
| TEMA 26 LA FORMA MUSICA..... | 28 |
| TEMA 27 LA IMPROVISACIÓ COM A FORMA D'EXPRESIÓ LLIURE I COM A PROCEDIMENT COMPOSITIU..... | 43 |
| TEMA 28 ORÍGENS DE LA MÚSICA OCCIDENTAL: GRÈCIA. ROMA. LA MÚSICA CRISTIANA PRIMITIVA..... | 54 |
| TEMA 29 EL CANT GREGORIÀ. LA MONODIA RELIGIOSA..... | 70 |
| TEMA 30 MÚSICA PROFANA MEDIEVAL | 81 |
| TEMA 31 POLIFONIA MEDIEVAL | 92 |
| TEMA 32 LA MÚSICA MEDIEVAL ESPANYOLA | 104 |
| TEMA 33 LA MÚSICA EN EL RENAIXEMENT. ESTILS. TEORIA MUSICAL. ORGANOLOGIA... | 116 |
| TEMA 34 POLIFONIA RENACENTISTA..... | 128 |
| TEMA 35 MÚSICA INSTRUMENTAL EN EL RENAIXEMENT | 141 |
| TEMA 36 LA MÚSICA DEL RENAIXEMENT EN ESPANYA..... | 152 |
| TEMA 37 LA MÚSICA EN EL BARROCO. ÉPOCAS. ESTILOS. TEORÍA MUSICAL. ORGANOLOGÍA | 165 |

| | |
|---|-----|
| TEMA 38 MÚSICA VOCAL EN EL BARROC | 180 |
| TEMA 39 MÚSICA INSTRUMENTAL EN EL BARROC | 192 |
| TEMA 40 LA MÚSICA EN EL SIGLO XVII EN ESPAÑA..... | 205 |
| TEMA 41 ESTILS PRECLÁSSICS Y CLASSICISME. CARACTERÍSTIQUES GENERALS. ORGANOLOGIA | 217 |
| TEMA 42 FORMES INSTRUMENTALS PRECLÀSSIQUES I CLÀSSIQUES..... | 229 |
| TEMA 43 FORMES VOCALS PRECLÀSSIQUES I CLÀSSIQUES | 239 |
| TEMA 44 LA MÚSICA EN EL SEGLE XVIII EN ESPANYA..... | 250 |
| TEMA 45 EL BALLE. ORIGEN I EVOLUCIÓ | 261 |
| TEMA 46 LA MÚSICA EN EL ROMANTICISME. ETAPES. ESTÈTICA MUSICAL. ORGANOLOGIA | 271 |
| TEMA 47 LA MÚSICA INSTRUMENTAL EN EL ROMANTICISMO. MÚSICA PIANÍSTICA, DE CÁMARA Y ORQUESTAL | 283 |
| TEMA 48 LA MÚSICA VOCAL EN EL ROMANTICISME. L'ÒPERA I EL LIED | 299 |

TEMA 24

L'EXPRESSION MUSICAL: DINÀMICA, AGÒGICA I ALTRES INDICACIONS

CONTEXTUALITZACIÓ DEL TEMA SEGONS NORMATIVA VIGENT (LOMLOE)

0. INTRODUCCIÓ

1. VELOCITAT

- 1.1 El metrònom
- 1.2 Temps absolut vs. Tempo relatiu
- 1.3 Agògica

2. INTENSITAT O DINÀMICA

3. CARÀCTER

4. FRASEIG

5. CONCLUSIÓ

6. ANNEX DIDÀCTIC

7. BIBLIOGRAFIA

8. NORMATIVA LOMLOE

CONTEXTUALITZACIÓ DEL TEMA SEGONS NORMATIVA VIGENT (LOMLOE)

L'expressió musical és un dels pilars fonamentals per al desenvolupament dels aprenentatges en l'alumnat a través de la matèria de música i ha de ser present en les activitats que formin part de situacions d'aprenentatge plantejades a l'alumnat pel desenvolupament de les competències específiques en ESO i Batxillerat. En l'ESO l'expressió musical està íntimament relacionada amb el desenvolupament de la **competència específica 2**, i pot desenvolupar-se a través d'activitats que fomentin el descobriment i l'exploració de les diferents tècniques musicals i de dansa a través d'activitats d'improvisació dutes a terme de manera pautada i lliure mitjançant l'ús de la veu, instruments musicals o eines digitals. L'anàlisi de les característiques expressives de la música i la dansa de diferents contextos i cultures a través de la recepció activa (**competència específica 1**), la interpretació individual o grupal d'obres musicals i de dansa a través d'una adequada gestió de les emocions (**competència específica 3**), o la potenciació del component expressiu en la creació de propostes musicals que emprin la veu, instruments musicals o eines tecnològiques (**competència específica 4**) són altres exemples on es pot implementar el tema de l'expressió musical prenent com a referència el currículum de l'ESO.

A Batxillerat, l'expressió musical forma part, tant dels contextos estilístics i culturals de les obres musicals i de les seves indicacions que s'analitzaran com a part dels aprenentatges de les matèries d'Història de la Música i la Dansa i Anàlisi Musical, així com de les eines a la disposició de l'alumnat per a desenvolupar aprenentatges pràctics en les matèries de Cor i Tècnica vocal i Llenguatge i Pràctica Musical.

0. INTRODUCCIÓ

L'expressió musical fa referència al conjunt d'elements tant explícits, indicats expressament en la partitura per part del compositor, com implícits, és a dir, aquells que són causats pel context artístic, social i cultural. Tots dos conformen la base per a la correcta interpretació d'una obra.

Per tal que l'executant realitzi una interpretació d'acord amb les idees estètiques del compositor, aquest ha de documentar-se i analitzar l'obra des de múltiples punts de vista: realitzant un estudi formal o estructural, textural, harmònic-contrapuntístic, en el qual també haurà de tenir en compte les característiques de l'estil artístic a la qual pertany, la intencionalitat de l'autor, funció de l'obra (amb quina finalitat, en quin moment es va compondre i en quin context s'interpretava). Així mateix, si vol realitzar una interpretació rigorosa i històrica, haurà de tenir en compte la tècnica de l'instrument en aquesta època, les idees estètiques, el context històric... De l'estudi de tots aquests elements implícits s'encarrega la **Musicologia històrica**, mentre que sobre l'estudi dels elements indicats en la partitura versa el **Llenguatge Musical**.

1. VELOCITAT

El moviment o *tempo*, assenyalat de manera aproximada la velocitat de la pulsació amb la qual ha d'interpretar-se l'obra. Aquesta ve indicada mitjançant una sèrie de termes en italià provinents del Barroc que es col·loquen damunt del pentagrama. L'ús d'aquests indicadors es van generalitzar durant el Classicisme i es continuen emprant en l'actualitat. A més de l'italià en el Barroc tardà, els compositors francesos imposen tota una nomenclatura específica en la seva llengua materna, mentre que a la fi del segle XIX, els termes italians s'adaptaran a les diferents llengües vernacles: alemany, anglès, espanyol... en cadascun dels països respectius.

| INDICADORS DE VELOCITAT APROXIMADA |
|--|
| Velocitat lenta: <i>Grave/Largo/Lento/Adagio</i> |
| Velocitat mitjana: <i>Andante/Moderato</i> |
| Velocitat ràpida: <i>Allegro/Vivo/Presto</i> |
| <i>Doppio movimento</i> : doblegar la velocitat |

| SUFIXES APLICATS ALS TERMES DE VELOCITAT | |
|--|--|
| AUGMENTACIÓ | -issimo: <i>Lento/Lentissimo // Presto-Prestissimo</i> |
| DISMINUCIÓ | -etto : <i>Larghetto</i> (menys lent que <i>Largo</i>)/ <i>Allegretto</i> (menys ràpid que <i>Allegro</i>) |
| | -ino: <i>Andantino</i> (menys lent que <i>Andante</i>) |

Les primeres indicacions de velocitat venen reflectides en les notacions medievals de les escoles de Metz i Saint Gall, on trobem lletres significatives que indicaven al cantor els llocs on s'havia de retardar, accelerar o mantenir la velocitat:

| LLETRES SIGNIFICATIVES MEDIEVALS | | | | | |
|----------------------------------|--------------------------|---|------------------------------|---|-----------------------------------|
| a | <i>amplius</i> (amplia) | c | <i>celeriter</i> (més ràpid) | m | <i>mediocriter</i> (moderadament) |
| e | <i>equaliter</i> (igual) | x | <i>expectante</i> (esperar) | t | <i>tenere</i> (mantenir) |

En el Renaixement, es va imposar l'ús del *tactus* com a unitat estable de temps. Aquesta pulsació venia representada per la figura de semibreu. Com no s'utilitzaven termes de velocitat, cada figura posseïa per convenció d'unes durades absolutes. En el nostre sistema actual, seria com si el nostre compàs 2/2 en estar format per blanques, hagués d'anar més a poc a poc que el 2/4, la pulsació del qual es basa en negres, o que el 2/8 que s'interpretaria més ràpidament encara en basar la seva pulsació en la corxera. Praetorius en 1618, fixa la semibreu com a figura tipus a una velocitat d'1/10 minuts, és a dir, a 80 pulsacions per minut.

| PRIMERES INDICACIONES DE VELOCITAT | | |
|------------------------------------|------------|---|
| Musica enchiriadis | Segle X | <i>morosus</i> (lent)/ <i>cum celeritate</i> (amb rapidesa) |
| Renaixement | SS. XV-XVI | El tempo és definit pels signes de mesuració (compàs) |
| El mestre Luis de Milán | 1536 | <i>apriessa</i> (ràpid) / <i>a espacio</i> (lento) |
| Barroc primerenc | s. XVII | <i>Presto/Lento/Adagio</i> i <i>Allegro</i> |

La velocitat de l'obra també ve donada de manera implícita per la seva funció. Per exemple, si es tracta d'una dansa, en aquest cas tots els intèrprets coneixien a quina velocitat s'havia d'executar cadascuna d'elles per tal que la resta pogués desenvolupar les coreografies a la velocitat estipulada. Més tard, en la música estrictament instrumental, a conseqüència d'un major lluïment de l'intèrpret, alguna d'aquestes danses com el *Minueto* en el Classicisme, deixa de poder ser dansat en augmentar la seva velocitat, i passa a formar part de l'estructura formal fixa de la sonata clàssica.

En el segle XVIII, la indicació del compàs també suposava una orientació aproximada a l'intèrpret sobre la velocitat de l'obra. No era el mateix escriure un *Allegro* amb el compàs $\frac{3}{4}$, que amb el $\frac{3}{8}$. En aquest últim cas, s'entenia que s'havia d'anar més de pressa.

1.1 EL METRÒNOM

Tot i que Louilié inventa el metrònom l'any 1696, va ser Maazel en 1818 –amic de Beethoven, qui es va interessar pel descobriment-, el primer que el va patentar tal com el coneixem en l'actualitat. El metrònom, aparell de rellotgeria a corda, etimològicament significa “*norma de la mesura*” i divideix el minut en parts iguals servint per a marcar amb exactitud la velocitat de pulsació d'una obra. Les indicacions metronòmiques solen ser orientatives i s'acompanyen del terme de tempo corresponent.

| | | | |
|---|----------|-------------------|---------|
| <p>Exemple: M. M. (\blacksquare = 60)</p> <p>Les sigles M. M. són l'abreviatura de Metrònom Maazel. En aquest cas, la negra va a 60 pulsacions per minut. Per tant, cada negra durarà exactament un segon.</p> <p>Les parts en què es divideix el minut el metrònom de rellotgeria són: 40-42-44-46-48-50-52-54-56-58-60-63-66-69-72-76-80-84-88-92-96-100-104-108-112-116-120-126-132-138-144-152-160-168-176-184-192-200-208.</p> <p>En l'actualitat, el metrònom digital està substituint al clàssic. L'avantatge que ofereix és que permet qualsevol divisió del minut. L'obsessió per la velocitat exacta portarà a compositors com Bela Bartok a assenyalar al final de cada obra, a més de la velocitat metronòmica, els minuts i segons exactes que havia de durar d'acord amb la indicació metronòmica que havia assenyalat. D'aquesta manera, no deixava cap marge a l'intèrpret.</p> | Presto | Molt ràpid | 208-168 |
| | Allegro | Ràpid | 168-120 |
| | Moderato | Moderat | 120-108 |
| | Andante | Moderadament lent | 108-76 |
| | Adagio | Lent | 76-66 |
| | Largo | Molt lent | 66-40 |
| | | | |



Metrònom Maelzel



Metrònom digital



Indicacions en una partitura

En l'actualitat, podem trobar en el mercat l'antic aparell de rellotgeria tal com el va patentar Maelzel juntament amb els metrònoms digitals, que presenten diversos avantatges sobre el tradicional: primer, el seu baix cost i segon, és capaç de dividir el minut en totes les parts que desitgem. Per últim, també podem utilitzar un metrònom en línia des d'Internet.


1.2 TEMPO ABSOLUT VERSUS TEMPO RELATIU

El **tempo absolut** és la mesura isòcrons que marca el metrònom, mentre que el **tempo relatiu** és aquell que duu a terme l'interpret, qui de manera conscient, per a afavorir l'expressió musical, introdueix una sèrie de petites variacions o modificacions de la velocitat i en la durada de les figures. També alguns tractats es refereixen a aquest fet com a **tempo objectiu** i **tempo subjectiu**.

1.3 AGÒGICA

És el terme encunyat pel teòric alemany Hugo Riemann en 1884 que fa referència a la part de la Música que estudia totes les petites variacions o modificacions del *tempo giusto* (temps just). La velocitat d'una obra no sempre és uniforme. Per a introduir les alteracions de la velocitat s'inclouen els següents termes:

| |
|---|
| ACCELERACIÓ |
| <i>incalzando / animando / stretto / afrentando / stringendo</i> |
| <i>acelerando / apremiando / animando / estrecho/ apresurando/ estrechando</i> |
| DESACCELERACIÓ |
| <i>allargando/ slargando / rallentando / retardando / ritenuto-ritenuendo /</i> |
| <i>ralentizando/ reteniendo</i> |
| INDICADORS DE TORNADA A LA VELOCITAT INICIAL |
| <i>Primo tempo/ a tempo / in tempo / l'istesso tempo</i> |
| ADVERBIOS DE VELOCIDAD |
| <i>assai (bastant) / molto (molt) / piu (més) / quasi (gairebé) / non troppo (no massa)</i> |
| <i>Exemple: Allegro ma non troppo / Ràpid però no massa</i> |

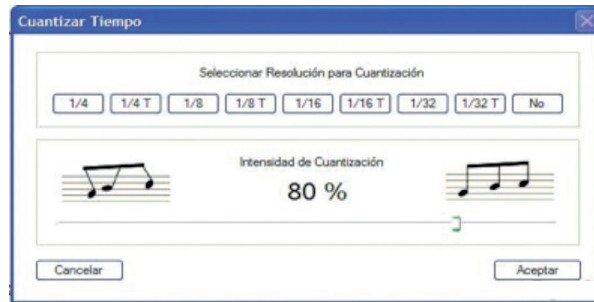
| SUSPENSÍO DE LA REGULARITAT DEL MOVIMENT | |
|--|--|
| <i>rubato</i> | Es tracta d'una alteració en la pulsació que no afecta el còmput global de la velocitat. Es perd lleugerament el temps per a després recuperar-lo en accelerar-lo. |
| <i>A piacere</i> | A plaer de l'intèrpret. |
| <i>Ad libitum</i> | A voluntat |
| <i>Senza rigore</i> | Sense rigor. |
| <i>Senza tempo</i> | Sense portar la velocitat de pulsació. |
| <i>Calderó</i> | Indicació que es col·loca damunt o sota el cap de la nota o silenci al qual afecta i suposa una prolongació indeterminada del so o silenci, a lliure elecció de l'intèrpret solista o del director. Es tracta doncs d'una suspensió temporal de la pulsació. Per convenció, generalment una blanca amb calderó sol durar aproximadament 3 temps.  |

En la literatura musical del Romanticisme trobem termes el contingut dels quals fa referència no sols a una qualitat de la velocitat sinó que inclou una descripció del caràcter. Aquest és el cas de *morendo*, que significa literalment "morint". D'aquesta manera el compositor indica una secció on el retard de la pulsació és molt més lent, progressiu i marcat que amb altres termes com podrien ser *rit.* O *rall.*, però a més ens descriu el caràcter d'aquest fragment: una lenta agonia.

| DISMINUCIÓ GRADUAL SIMULTÀNIA DE VELOCITAT I INTENSITAT |
|---|
| <i>calando / smorzando / perdendosi / morendo</i> |

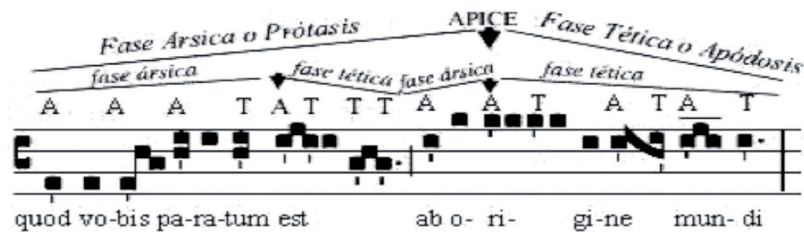
D'acord amb Vincent D'Indy, les petites variacions agògiques justificades en determinats llocs, ens allunya del manteniment d'un excessiu rigor matemàtic en la interpretació de l'obra. En els seqüenciadors professionals -programes informàtics que emulen un estudi d'enregistrament-, hi ha dues funcions principals que tenen com a funció la de donar realisme a l'obra evitant que soni de manera mecànica. D'aquesta manera, les obres compostes amb un sintetitzador, cobren vida i reforcen la seva capacitat expressiva. Aquestes funcions tenen a veure directament amb l'agògica:

- Quantització:** Quan s'utilitza un teclat per a introduir acords, una melodia o un baix amb el sintetitzador, per molt professional que sigui l'intèrpret, l'ordinador registra com a valors absoluts les diferents formes d'articulació, el legato, les respiracions... també capta les mínimes imprecisions rítmiques o variacions de la pulsació, escrivint per exemple silencis de figures molt breus (fuses i semifuses), dobles punts o lligadures. La partitura resultant, creada amb aquest sistema mecànic i matemàtic, és sens dubte en moltes ocasions intel·ligible a l'intèrpret. Per a evitar-ho, s'ha creat per part dels enginyers informàtics la funció de *quantització* amb la qual el software atorga uns marges d'error a l'intèrpret i els corregeix en la partitura.
- Humanització:** Quan es realitza una interpretació perfecta des del punt de vista rítmic, fa la sensació a l'oïdor de trobar-se davant una obra asèptica, que no transmet cap sensibilitat. Per a evitar-ho, els seqüenciadors inclouen la funció d'"humanitzar" la partitura, incloent-hi de manera aleatòria petites modificacions agògiques en la partitura.



A. L'agògica en el cant gregorià

Abans del Barroc és difícil trobar en la partitura les indicacions referents al tempo. No obstant això, el cant gregorià, malgrat basar-se en un ritme lliure, en l'actualitat s'executa atenent una hipòtesi amb la qual es treballa en les diferents *Schola cantorum* on s'estudia i interpreta el cant sagrat cristià: Es parteix de les síl·labes tòniques i àtones del llatí eclesiàstic medieval. Basant-se en aquesta peculiaritat es marquen els punts d'arsis (A) i tesis (T). La semifrase (*pròtasis*) que ascendeix al clímax o punt culminant (*àpex*), es realitza amb un lleuger *accelerant* i *crescendo*, mentre que l'arribada al final de la frase (*apòdosi*) s'executa amb un lleuger *retardando* i *diminuendo*. Aquesta és la forma actual acceptada de la praxi interpretativa del cant gregorià.



2. INTENSITAT O DINÀMICA

La Dinàmica és la part de la Música que s'encarrega de la intensitat sonora. La intensitat, des del Barroc, ve indicada per termes italians que s'escriuen de manera abreujada sota el pentagrama al qual afecten. Tenen vigència des que apareixen fins que un altre anul·li el seu efecte, com en els senyals de trànsit.



| INDICADORS D'INTENSITAT | | |
|-------------------------|--------------------|------------|
| <i>pp</i> | <i>pianissimo</i> | Molt feble |
| <i>p</i> | <i>piano</i> | Feble |
| <i>mp</i> | <i>mezzo piano</i> | Mig feble |
| <i>mf</i> | <i>mezzo forte</i> | Mig fort |
| <i>f</i> | <i>forte</i> | Fort |
| <i>ff</i> | <i>fortissimo</i> | Molt fort |

| | |
|--------------------|----------------------|
| <i>sotto voce</i> | Veü baixa, mitja veü |
| <i>tutta forza</i> | Amb tota la força |
| <i>ppp</i> | el més suau possible |
| <i>fff</i> | lo més fort possible |

| REGULADORS D'INTENSITAT | | |
|--------------------------------|--------------------------------------|--|
| <i>cresc.</i> | <i>Crescendo</i> | Augmentant la intensitat progressivament |
| <i>decresc.</i> <i>Dim.</i> | <i>Decrescendo</i> <i>minuend</i> | Decreixent o disminuint la intensitat progressivament |
| <i>sub.</i> | <i>Súbito</i> | Canvi sobtat d'intensitat, per exemple, de forte a piano |
| <i>Rinf.</i> | <i>Rinforzando</i> | Reforçant cada nota d'un passatge |

Hi ha un efecte dinàmic anomenat *filado* amb el qual sobre un mateix so mantingut es realitza un crescendo i un minuend progressiu. Aquesta combinació dinàmica només poden realitzar-la alguns instruments.



3. CARÀCTER

La música en moltes ocasions, expressa un estat d'ànim concret. Els termes de caràcter indiquen a l'interpret quin ha de ser l'emoció que ha d'intentar transmetre a l'oïdor d'acord amb la concepció prèvia de l'obra del compositor.

| | | | | | |
|--------------------|-----------|------------------|------------|---------------------|--------------------|
| <i>affetuoso</i> | afectuos | <i>agitato</i> | Agitat | <i>amabile</i> | Amable |
| <i>amoroso</i> | amorós | <i>animato</i> | Animat | <i>appassionato</i> | Apassionat |
| <i>brillante</i> | brillant | <i>cantabile</i> | cantable | <i>cantato</i> | Cantant |
| <i>capriccioso</i> | capritxós | <i>amb anima</i> | amb ànima | <i>amb brio</i> | amb empenta |
| <i>confuoco</i> | amb foc | <i>amb moto</i> | Mogut | <i>ternazza</i> | Tendresa |
| <i>deciso</i> | decidit | <i>disperato</i> | Desesperat | <i>dolce</i> | Dolç |
| <i>giocososo</i> | jocós | <i>giusto</i> | Just | <i>grazioso</i> | Graciós |
| <i>leggiero</i> | lleuger | <i>maestoso</i> | Majestuós | <i>malincolico</i> | Melancòlic |
| <i>mesto</i> | trist | <i>risoluto</i> | Resolt | <i>scherzando</i> | Jugant, fent broma |
| <i>semplice</i> | simple | <i>sostenuto</i> | sostingut | <i>spiritoso</i> | Amb esperit |

Els termes de caràcter solen escriure's al costat del terme de velocitat. Per exemple, *Allegro deciso*. També poden indicar-se sota el pentagrama en el lloc que afecta. Hi ha termes de velocitat com *Allegro* que no només fan referència a la rapidesa amb la qual s'ha d'interpretar una obra, sinó que porta implícit el caràcter "alegre", d'on procedeix el terme. Així mateix, *Grave*, a més d'assenyalar una velocitat lenta, expressa un caràcter dramàtic.

4. FRASEIG

El fraseig és l'art d'agrupar els sons, dosificant l'articulació, les lligadures d'expressió, les respiracions i els accents. Ha estat sempre un dels elements més rellevants d'una bona interpretació.



Durant molt de temps va ser un aspecte que es va relegar a la lliure consideració de l'interpret. Però gràcies als nombrosos estudis sobre praxi interpretativa pertanyents a la Musicologia històrica han aparegut noves edicions d'obres històriques on s'indica amb tota mena de detalls, no només la velocitat i la dinàmica, sinó el fraseig amb l'articulació sonora adequada. Un bon exemple de recerca, el trobem en la publicació del *clavecí ben temperat*, en la versió *Urtext* de Béla Bartók, que respecta la interpretació històrica del Barroc tardà i després de l'estudi de les possibilitats tècniques dels clavicèmbals que utilitzava J. S. Bach, realitza una versió de gran fidelitat adaptant-la al piano.

Les edicions de partitures que recullen la denominació "*Urtext*", fan referència a l'estudi de les fonts primitives d'aquesta obra i al resultat d'una anàlisi crítica d'aquestes, eliminant els posteriors afegits i alliberant així l'essència del que el compositor va voler transmetre adaptant-lo al nostre sistema de notació actual.



En la partitura superior, trobem una edició *Urtext* on no hi ha cap referència ni a velocitat, ni a intensitat. Tampoc no trobem cap signe de fraseig o articulació. L'únic afegit que hi ha és alguna petita orientació sobre la digitació actual que s'aplica a la interpretació d'aquesta obra. En el Barroc, el preludi que anticipava a una fuga tenia una funció coneguda per a tots els intèrprets, una velocitat aproximada implícita. A més, la figuració els indicava el tipus d'articulació a emprar i els tipus d'acords, segons la funció de consonància o dissonància, grau tonal, progressió, etc. De la mateixa manera, la pròpia figuració generava els moments de tensió i distensió melòdica que es deduien de la partitura, de la qual s'intuïen les indicacions d'intensitat, mentre que les semicadències i cadències, s'anticipaven amb petits ritardandi.



En la versió lliure per a piano publicada sota l'estètica del Romanticisme de la *Fantasia cromàtica* de J. S. Bach, que realitza Ignace Paderewski (1860-1941) –famos concertista de piano i primer ministre de Polònia–, trobem tot tipus d'indicacions arbitràries sense criteri històric:

- D'intensitat, com el controvertit *fortíssim* inicial.
- De velocitat, com l'afegit *Allegro impetuoso*, molt del gust del virtuosisme romàntic pianístic.
- Fraseig detallat amb les maneres d'articulació i els reguladors d'intensitat.
- El pedal del piano, juntament amb aspectes tècnics pianístics que assenyalen quines notes han d'interpretar-se amb cada mà...
- Tenint en compte la mecànica dels orgues d'església i dels clavicèmbals en l'època de Bach, la indicació d'Allegro amb fuses realment és una velocitat impracticable en el Barroc. Per molt virtuós que fos com a organista es tracta d'una versió pròpia del virtuosisme del piano romàntic, lluny d'una interpretació històrica rigorosa que ens acostí a les veritables pretensions del compositor i a l'estil.
- Realment, a simple vista sembla una partitura romàntica on cada detall està a consciència reflectit en la partitura, versió completament allunyada de l'estil de J.S. Bach del Barroc tardà alemany.

Afortunadament, les interpretacions dels pianistes Sviatoslav Richter i Glenn Gould, s'acosten més al rigor històric, necessari, sens dubte, en una bona interpretació històrica.

4.1 L'ARTICULACIÓ MELÒDICA [VEURE TEMA 18.3]

4.2 L'ACCENTUACIÓ

L'accentuació d'una obra musical és definida pel compàs si es tracta d'un ritme mètric. Els compassos convencionals estableixen tres tipus d'accents musicals:

- L'accent fort a l'inici de cada compàs. Les línies divisòries avisen a l'interpret que la següent nota o silenci després de la barra del compàs és la que porta l'accent rítmic de l'obra.
- L'accent semifort, segon en importància.
- Les pulsacions rítmicament febles.



Així, en el compàs quaternari simple 4/4, la primera pulsació és forta, la segona és feble, la tercera és semifort i la quarta és feble. Aquest ordre prefixat d'accents pot canviar-se també amb els recursos de les notes a contratemps i especialment, amb les síncopes que traslladen l'accentuació, canviant-la.

Quan es tracta de compassos d'amalgama, caldrà veure quin és l'ordre dels compassos que l'integren, de tal manera, que en un 5/4 tenim dues opcions, o bé es realitza com un 2/4 + 3/4 o a l'inrevés, alternant un metre binari amb un ternari, o viceversa.

En la música tradicional, les transcriptors solen assenyalar l'accentuació mètrica de manera precisa. Per exemple, en un famós *tala* (compàs) de l'Índia interpretat per Yehudi Menuhin, sortia un 7/4 en el qual la 1a, 4a i 6a pulsació rebien els accents mètrics o accents forts del compàs.

Però a més dels accents propis d'un ritme mètric –que han de realitzar-se sempre de manera natural, tal com es produeixen en la llengua parlada les síl·labes tòniques-, el compositor pot emprar una infinitat d'accentuacions musicals en l'obra per a realçar determinats valors.

| TIPUS D'ACCENTS | | |
|-----------------|--|--|
| sfz | <i>sforzando</i> | Atac brusc sobtat sobre la nota que ho porta. |
| fp | <i>forte piano</i> | Primer es toca fort, però ràpidament es manté el so amb una sonoritat més feble. |
| < | Accent de menys a més intensitat. | |
| > | Accent de més a menys intensitat. | |
| AV | Accent que manté al llarg de tota la nota la mateixa intensitat. | |

5. CONCLUSIÓ

Hem vist com existeixen una sèrie d'elements que condicionen l'expressió musical. El metrònom, l'agògica, la dinàmica, el caràcter, el fraseig, l'articulació o l'accentuació són complements sonors que atorguen a la partitura una visió aproximada de les intencions de l'autor, encara que no hem d'oblidar que l'expressió musical, més enllà de les limitacions estilístiques, pot aconseguir cotes imaginatives que depenen més aviat de l'interpret o director. Per a concloure, citarem una frase atribuïda a Gustav Mahler que resumeix aquesta afirmació: “en la partitura està tot excepte allò que és fonamental”.

6. ANNEX DIDÀCTIC

CURIOSITAT SOBRE EL TEMA: Expressió en la música atonal

Arnold Schoenberg, màxim representant de la Segona Escola de Viena, entre 1908 i els primers anys de la dècada dels 20 inicia un estil de música denominat atonalisme lliure originat en la saturació del sistema tonal i continuat per dos dels seus deixebles més cèlebres: Alban Berg i Anton Webern. El nou estil musical que entra dins dels corrents expressionistes del primer quart del segle XX consta de les següents característiques expressives:

- Concentració de material sonor en gestos musicals molt breus amb una expressivitat molt recarregada i una indicació molt detallada d'intensitat, accentuació, articulació i manera d'execució, en molts casos en terminologia alemanya. Per exemple, en les 4 peces per a violí i piano op. 7 núm. 3 de Webern trobem una concepció molt minimalista de la forma i d'una expressivitat extrema en totes les seves indicacions.
- Actitud experimental de l'ús del timbre, que donarà lloc a noves formes d'execució vocal – *sprechgesang* – o la tècnica de melodia de timbres – *klangfarbenmelodie* -. Per exemple trobem el seu ús en el *Pierrot Lunaire* de A. Schoenberg.

- Ús de compassos tradicionals, però transformació dels mateixos que resulten en mera referència per a l'ínterpret a causa del desplaçament d'accents i absència de ritme harmònic. El resultat és purament emocional i poc intuïtiu.

Ens trobem davant l'extrem de l'expressió musical on el resultat és una música que s'oposa a les grans obres del final del romanticisme i concentra tota la seva expressivitat en el detall de cada nota i de cada timbre en un context rítmic emocional mancat d'harmonia tonal. El resultat, malgrat les dificultats que comporta la seva audició per oposició a la música culta tradicional, és en definitiva, una música més pròxima a l'ambientació emocional.

ORIENTACIONS PER A LA CREACIÓ DE PROPOSTES DIDÀCTIQUES PER A L'ESO I BATXILLERAT SEGONS NORMATIVA VIGENT (LOMLOE)

L'expressió musical ha de formar part de tots els aprenentatges pràctics de la matèria de música des d'una perspectiva, preferentment, lúdica per a incorporar-la a l'elenc de capacitats expressives que ha de desenvolupar l'alumnat. En l'Educació Secundària Obligatòria, les activitats que podem plantejar com a part de situacions d'aprenentatge que ens permetin desenvolupar les competències específiques relacionades amb l'expressió musical podrien ser: identificació a través d'activitats de gamificació de paràmetres expressius i de tempo mitjançant la recepció activa i a través de l'ús d'instruments i veu (un grup interpreta, un altre identifica) i eines digitals (**competència específica 1**); creació de pautes d'improvisació de manera col·laborativa en petits grups perquè altres grups de la classe l'interpretin seguint les directrius donades amb l'objectiu de desenvolupar l'expressió musical a través de cançons o moviments coreogràfics (**competència específica 2**); interpretació de cançons o danses variant paràmetres expressius a gust de l'alumnat amb l'objectiu de ser conscients d'una correcta gestió expressiva (sense abús d'extremes i amb relació a l'estil desitjat) (**competència específica 3**); creació d'un projecte pluridisciplinar enfocat a la interpretació musical on s'utilitzi l'expressió musical com a eina de variació estilística de les peces amb l'objectiu de reflexionar sobre el paper de l'expressivitat en el fet artístic (**competència específica 4**). Les activitats plantejades formen part de les situacions d'aprenentatge des de múltiples perspectives, sempre prioritzant la inclusió educativa, el respecte dels diferents ritmes d'aprenentatge, la perspectiva de gènere i la importància de la proximitat al context de l'alumnat per a afavorir l'assoliment de les competències.

A Batxillerat, l'expressió musical és un dels elements més importants a desenvolupar en matèries com a Cor i Tècnica Vocal. Sent la veu el nostre principal i més natural instrument, és lògic que l'expressió musical hagi de fluir de la manera més natural possible. Per al desenvolupament de les competències específiques de la matèria tenint en compte l'ús de l'expressió musical plantejem les següents activitats: identificació a través d'activitats de gamificació sobre característiques vocals de representacions musicals i la seva posterior imitació per a una major integració dels aprenentatges, tant a nivell individual com col·lectiu (**competència específica 1**); exercicis d'improvisació vocal i d'expressió corporal en petits grups on es plantegen situacions quotidianes o estils musicals i s'han d'imitar entre grups amb l'objectiu de prendre consciència de les capacitats individuals i del grup (**competència específica 2**); interpretació de cançons corals fent ús de diferents possibilitats expressives, preferentment extremes, amb l'objectiu de ser conscient de les possibilitats del grup i encaixar correctament les característiques estilístiques del repertori interpretat (**competència específica 3**); participar en un projecte escènic que des de l'expressió musical canviï radicalment l'estètica, estil i/o context de l'obra plantejada en origen, de manera que podria ser una obra de tall clàssic que a través de diferents indicacions, coreografies, tempos, intensitats, etc. aportades per l'alumnat gràcies a les

experiències de l'aula de música, es transformi en una obra més afí al context cultural de l'alumnat. (**competència específica 4**).

7. BIBLIOGRAFIA

AA.VV. *Temas de lenguaje musical*, 2 vol. Editorial Piles.

RIEMANN, H. (1923) *Composición musical*. Ed. Labor, Barcelona

RINK, J. (2006) *La interpretación musical*. Editorial Alianza

STOWELL/LAWSON (2005) *La interpretación histórica de la música*. Editorial Alianza

ZAMACOIS, J. *Teoría de la música*, 2 vol. Editorial Labor

ZAMACOIS, J. *Curso de formas musicales*. Editorial Labor

WEBGRAFIA

Carpetas docentes. Historia del mundo contemporáneo. Relato histórico, cine, arte y literatura. (s/f) Música y vanguardia en Austria y Alemania: atonalismo y expresionismo. Facultad de Humanidades y ciencias de la educación UNLP. ISBN 957 950 34 0658 8. [consultado el 20 de junio de 2022] Disponible en <http://carpetahistoria.fahce.unlp.edu.ar/producciones-especiales/musica/musica-y-vanguardia-en-austria-y-alemania-atonalismo-y-expresionismo>

Mahler Foundation. (s/f) Antón Webern (1883-1945). [consultado el 20 de junio de 2022] Disponible en <https://es.mahlerfoundation.org/mahler/contemporaries/anton-webern/>

8. NORMATIVA LOMLOE

Reial decret 217/2022, de 29 de març, pel qual s'estableix l'ordenació i els ensenyaments mínims de l'Educació Secundària Obligatòria. Reial decret 243/2022, de 5 d'abril, pel qual s'estableixen l'ordenació i els ensenyaments mínims del Batxillerat. Reial decret 984/2021, de 16 de novembre, pel qual es regulen l'avaluació i la promoció en l'Educació Primària, així com l'avaluació, la promoció i la titulació en l'Educació Secundària Obligatòria, el Batxillerat i la Formació Professional.

NOTA: Les imatges del tema estan extretes de la bibliografia citada o són d'elaboració pròpia

Temari d'oposicions

MÚSICA III

en català

SECUNDÀRIA

Guillermo San Juan Baylón



Guillermo San Juan Baylón

Temario d'oposicions de MÚSICA SECUNDÀRIA III -en català-

Educàlia Editorial



Educàlia editorial

Edificio CREA · Avda. de les Jacarandes nº 2 - loft 327
46100 Burjassot - Valencia
Tels. 960 624 309 - 963 76 85 42 - 610 900 111

email: educaliaeditorial@e-ducalia.com

www.e-ducalia.com



Temari d'oposicions de secundària

MÚSICA III

en català

Guillermo San Juan Baylón



Primera edició, 2023

Autores: Guillermo San Juan Baylón

Edita: Educàlia Editorial

Imprimeix: Grupo Digital 82, S. L.

ISBN: 978-84-126579-8-2

Dipòsit Legal: en tràmit

Printed in Spain/Imprès a Espanya

Tots els drets reservats. No està permesa la reimpressió de cap part d'aquest llibre, ni d'imatges ni de text, ni tampoc la seva reproducció, ni utilització, en qualsevol forma o per qualsevol mitjà, ja sigui electrònic, mecànic o d'una altra manera, tant coneguda com els que puguin inventar-se, incloent el fotocopiats o enregistrament, ni està permès emmagatzemar-lo en un sistema d'informació i recuperació, sense el permís anticipat i per escrit de l'editor.

Algunes de les imatges que inclou aquest llibre són reproduccions que s'han realitzat acollint-se al dret de cita que apareix en l'article 32 de la Llei 22/1987, d'11 de novembre, de la Propietat intel·lectual. Educàlia Editorial agraeix a totes les institucions, tant públiques com privades, citades en aquestes pàgines, la seva col·laboració i demana disculpes per la possible omisió involuntària d'algunes d'elles.

Educàlia Editorial

Av. de les Jacarandas 2 loft 327 46100 Burjassot-València

Tel. 960 624 309 - 963 768 542 - 610 900 111

Email: educaliaeditorial@e-ducalia.com

www.e-ducalia.com

ÍNDEX

| | |
|--|-----|
| TEMA 49 LA MÚSICA EN EL S. XIX EN ESPANYA | 5 |
| TEMA 50 DIVERSITAT D'ESTILS MUSICALS AL FINAL DEL SEGLE XIX I PRINCIPIS DEL XX: EXPRESSIONISME I NACIONALISMES | 18 |
| TEMA 51 DIVERSITAT D'ESTILS MUSICALS A FINALS DEL S. XIX I PRINCIPIS DEL S. XX: L'IMPRESSIONISME | 32 |
| TEMA 52 LA MÚSICA EN EL SEGLE XX FINS LA SEGONA GUERRA MUNDIAL (I): LA SEGONA ESCOLA DE VIENA..... | 45 |
| TEMA 53 LA MÚSICA EN EL SIGLO XX HASTA LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL (II): LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS | 59 |
| TEMA 54 LA MÚSICA EN EL SEGLE XX FINS LA SEGONA GUERRA MUNDIAL (III): NEOCLASSICISME | 71 |
| TEMA 55 LA MÚSICA EN EL SEGLE XX FINS LA SEGONA GUERRA MUNDIAL (IV):LA MÚSICA EN ESPANYA | 83 |
| TEMA 56 MÚSICA DESPRÉS DE LA SEGONA GUERRA MUNDIAL (I): MÚSICA CONCRETA, ELECTRÒNICA I ELECTROACÚSTICA | 95 |
| TEMA 57 MÚSICA DESPRÉS DE LA SEGONA GUERRA MUNDIAL: SERIALISME INTEGRAL, MÚSICA ALEATÒRIA Y ALTRES TENDÈNCIES..... | 105 |
| TEMA 58 FUNCIO SOCIAL DE LA MÚSICA A TRAVÉS DEL TEMPS..... | 115 |
| TEMA 59 EL FOLKLORE MUSICAL EN ESPANYA..... | 130 |
| TEMA 60 EL FLAMENC. ORIGEN I EVOLUCIO | 144 |
| TEMA 61 MÚSICA AFRICANA I AMERICANA | 157 |

| | |
|---|-----|
| TEMA 62 EL JAZZ. ORIGEN I EVOLUCIÓ..... | 169 |
| TEMA 63 LA MÚSICA POPULAR. EL ROCK Y EL POP. ANÁLISIS MUSICAL Y SOCIOLÓGICO..... | 184 |
| TEMA 64 EL SO GRAVAT. EVOLUCIÓ DE LES TÈCNIQUES DE GRAVACIÓ I REPRODUCCIÓ DEL SO..... | 197 |
| TEMA 65 MÚSICA EN DIRECTE. L'AUDICIÓ MUSICAL EN DIFERENTS CONTEXTOS HISTÒRICS | 210 |
| TEMA 66 ELS MEDIS DE DIFUSIÓ I LA MÚSICA A TRAVÉS DEL TEMPS..... | 222 |
| TEMA 67 MÚSICA I IMATGE: LA MÚSICA AL CINEMA I EN EL TEATRE. ALTRES CREACIONS AUDIOVISUALS | 238 |
| TEMA 68 CONSUM DE LA MÚSICA EN LA SOCIETAT ACTUAL: PRODUCTES MUSICALS A L'ABAST DE TOTS. CONTAMINACIÓ SONORA | 254 |
| TEMA 69 TEORIA DE LA COMUNICACIÓ APLICADA AL LLENGUATGE MUSICAL: COMPOSITOR, PARTITURA, INTÈRPRET, OÏDOR..... | 267 |
| TEMA 70 MÈTODES I SISTEMES DIDÀCTICS ACTUALS D'EDUCACIÓ MUSICAL: DALCROZE, ORFF-SCHULWERK, MARTENOT, KODALY, WILLEMS, WARD..... | 279 |

TEMA 49

LA MÚSICA EN EL S. XIX EN ESPANYA

CONTEXTUALITZACIÓ DEL TEMA SEGONS NORMATIVA VIGENT (LOMLOE)

0. INTRODUCCIÓ
1. L'ÒPERA ESPANYOLA DEL S XIX
2. LA SARSUELA ROMÀNTICA
3. EL NACIONALISME ESPANYOL
4. MÚSICA INSTRUMENTAL
 - 4.1 Guitarra
 - 4.2 Violín
5. CONCLUSIÓN
6. ANNEX DIDÀCTIC
7. BIBLIOGRAFIA
8. NORMATIVA LOMLOE

CONTEXTUALITZACIÓ DEL TEMA SEGONS NORMATIVA VIGENT (LOMLOE)

La música del segle XIX a Espanya pot formar part dels contextos d'aprenentatge en els quals incorporar activitats que formin part de situacions d'aprenentatge pel desenvolupament de les competències específiques en ESO i Batxillerat. En l'ESO podem proposar el següent tipus d'activitats relacionades amb la música espanyola del segle XIX per a desenvolupar les competències: anàlisi a través de la percepció activa dels diferents paràmetres musicals, instruments i trets estilístics elementals de la música espanyola del s. XIX (**competència específica 1**); activitats melòdiques i dinàmiques d'improvisació basades en harmonies de cançons populars espanyoles (**competència específica 2**); interpretació musical i de dansa de peces musicals del repertori de la música del s. XIX a Espanya (**competència específica 3**); creació de proposta artístic-musical de manera guiada, o més independent en 4t d'ESO, el context cultural de la qual sigui l'Espanya del s. XIX (**competència específica 4**). Els sabers bàsics vinculades a les competències plantejades estan relacionades amb els blocs d'Escolta i Percepció; Interpretació, improvisació i creació; i Contextos i Cultures musicals.

En el Batxillerat, la música romàntica espanyola forma part dels contextos d'aprenentatge de la matèria d'Història de la Música i la Dansa de 2n, així com de les audicions d'Anàlisi Musical, partitures triades per a Llenguatge i Pràctica Musical i repertori per a Cor i tècnica vocal.

0. INTRODUCCIÓ

Des del Renaixement, la música culta espanyola sofreix una letargia de gairebé tres segles de durada on ni tan sols l'estada de Domenico Scarlatti aconsegueix despertar a la nostra música. Serà en el segle XIX quan gràcies a l'extraordinari folklore espanyol i a l'auge del nacionalisme, la música culta tornarà a crear obres de gran qualitat i originalitat.

CONTEXT HISTÒRIC. RELACIÓ DE MONARQUES ESPANYOLS DURANT EL S XIX

| | |
|-----------|----------------|
| 1808 | Fernando VII |
| 1808-1813 | José Bonaparte |
| 1814-1833 | Fernando VII |
| 1833-1868 | Isabel II |
| 1870-1873 | Amadeo I |
| 1875-1885 | Alfonso XII |
| 1886-1931 | Alfonso XIII |

1. L'ÒPERA ESPANYOLA DEL SEGLE XIX

La construcció de teatres d'òpera italians a València, Cadis, Sevilla... fomenta la representació operística al nostre país. Gràcies a l'òpera, es coneixeran al nostre país els nous estils vocals del Romanticisme. Es posaran en escena obres d'autors tan rellevants com Meyerbeer i Wagner (a Catalunya, s'arriba a traduir al castellà l'òpera *Parsifal* i es realitzen fins i tot dues versions diferents en català).

Sota la influència de l'estil italià i especialment de la música de Rossini, Bellini i Verdi, les òperes creades per espanyols no només imiten aquest estil musical, sinó que també els seus llibrets es canten en italià en comptes d'espanyol. El Nacionalisme intenta canviar aquesta situació, ja que crea un corrent d'opinió en contra de l'òpera italiana i a favor de la creació d'una òpera pròpiament espanyola, propiciant el naixement de les primeres òperes en el idioma nacional.

L'estil romàntic italià i alemany, juntament amb el Verisme, influiran en els compositors espanyols, els qui progressivament aniran incorporant els elements de la música tradicional, donant peu a una òpera nacionalista espanyola.

| ÒPERES NACIONALISTES ESPANYOLES | |
|---------------------------------|--|
| Emilio Arrieta | <i>Marina</i> (adaptació de la sarsuela que duu el mateix nom) |
| Felipe Pedrell | <i>La Celestina</i> |
| Ruperto Chapí | <i>La serenata</i> |
| Tomás Bretón | <i>Los amantes de Teruel</i> / <i>La Dolores</i> (Verisme) |
| Isaac Albéniz | <i>Pepita Jiménez</i> (Nacionalisme) |

2. LA SARSUELA ROMÀNTICA

A partir de 1849, la sarsuela és objecte de tota una sèrie de transformacions que la portaran a l'etapa de màxima esplendor. Els músics espanyols, davant la incapacitat de competir amb els operistes italians, el favor real dels quals era indiscutible, decideixen dedicar-se a compondre el gènere popular de les **sarsueles**, que es converteixen aviat en l'entreteniment preferit dels espanyols, creant-se en totes les capitals de província companyies de sarsuela. Tot això propiciarà l'aparició de nombrosos actors-cantants que es converteixen aviat en artistes de reconegut prestigi popular com Joaquín Pino o Lucrecia Arana. En la sarsuela vuitcentista es millora la trama dels espectacles i els decorats, escrivint-se en vers les parts recitades fins a finals de segle.

Hi ha dos tipus de sarsuela, que encara que comparteixen unes certes característiques, presenten les següents diferències estructurals:

| SARSUELA "GRANDE" | SARSUELA "CHICA" |
|---|---|
| Consta de tres actes | Consta d'un acte amb 4, 5 o 6 escenes. |
| Preludi breu i secció coral homofònica. S'inclouen intermedis instrumentals. | Preludi breu i secció coral heterofònica al començament. |
| Canvis de ritmes, tonalitats i de <i>tempo</i> . | Nombre reduït de personatges (de 3 a 5). |
| Cada acte inclou cinc escenes cantades. | Cantants còmics amb cap virtuosisme i poca tècnica vocal. Escasses seccions cantades. |
| Temàtica històrica. | Temàtica popular. |
| Inclou romances, cobles, duetos, tercets i parts concertants (solista i cor de forma responsorial). | |
| Els preludis inicials no són formes prefixades com les obertures operístiques, sinó que es tracta de petites introduccions instrumentals lliures. | |
| Els ritmes, escales i formes que s'empren provenen de la tonada escènica, les danses tradicionals com les jotes i les seguidilles, també del folklore popular de llavors (castizo, goyesco, flamenc...) | |

- La Sarsuela "Grande"

En tot just tres dècades s'estrenen a Espanya més de cinc-centes sarsueles en els tres teatres més importants de la capital: el Teatre de la Zarzuela, el Teatre Circ i el Teatre Novetats. Hi ha una gran demanda d'obres, fet que possibilita la creació d'un gran entramat empresarial. Són moltes les persones que viuen d'aquest espectacle i negoci: cantants, ballarins, actors, músics, compositors, llibretistes, tramoistes...

| PRINCIPALS SARSUELES "GRANDES" | | |
|--------------------------------|---------------------------|----------------------------------|
| 1 ^a Generació | Francisco Asenjo Barbieri | <i>El barberillo de Lavapiés</i> |
| | Joaquín Gaztambide | <i>Catalina</i> |
| | Emilio Arrieta | <i>Marina</i> |

- La opereta espanyola o gènere bufo

El famós Francisco Arderius vol implantar a Espanya el model francès d'opereta, després de l'èxit que havia obtingut Offenbach amb les seves obres que es representaven en el Teatre dels bufons parisencs. Arderius les imitava i molts compositors van haver de realitzar les modificacions pertinents per a idear obres amb una major càrrega còmica, on els personatges són antiherois i els llibrets dels quals estan plagats d'acudits, dobles intencions i jocs de paraules que provoquen la hilaritat del públic. Aquest gènere buf va estar vigent des de 1866 fins a 1880 i l'obra més destacada va ser *Los sobrinos del Capitán Grant*.

- La Sarsuela "Chica":

El públic, cansat de llargs drames romàntics en tres actes, comença a deixar d'assistir a les representacions. Llavors la sarsuela "Grande" cedeix la seva hegemonia al Gènere "Chico", obres d'una durada mai superior a una hora, molt més senzilles i populars que es representaven en els mateixos teatres d'una forma molt més amena. Es duïen a terme quatre sessions en un mateix dia. Solien incloure cobles, que eren molt del gust de les classes populars i que van derivar amb el temps en el cuplet. El Teatre Apolo de Madrid serà el més destacat en la representació d'aquestes obres.

Les Sarsueles incorporen tant cançons populars (tonades i tonades), com a peces escrites amb ritmes ràpids i enèrgics en els compassos 3/8 i 6/8 amb ritmes de dansa:

- Danses populars: Valsos, tangos, havaneres i masurques.
- Danses tradicionals: pasdobles i xotis.
- Formes inspirades en el folklore andalús, amb guajiras i soleás; l'aragonès, amb jotes; i el manxec, amb la seguidilla que es converteix en la forma preponderant.

La sarsuela "Chica", abastarà dos gèneres diferents: el **sainet líric** com la famosa *Verbena de la Paloma* de Tomás Bretón; o la **revista**, on se succeeixen escenes dialogades i escenes cantades i ballades sense tot just enllaç argumental com *La Gran Vía* de Federico Chueca, obra inspirada en la construcció d'una nova avinguda a Madrid, on curiosament avui es troben els teatres que estrenen els musicals a Espanya.

| PRINCIPALS SARSUELES "CHICAS" | | |
|-------------------------------|-----------------|--------------------------------|
| 2 ^a Generació | Tomás Bretón | <i>La verbena de la Paloma</i> |
| | Federico Chueca | <i>La gran Vía</i> |
| | Ruperto Chapí | <i>La Revoltosa</i> |

Els **sainets** solen constar d'un argument arquetípic: dos joves s'estimen, però hi ha un obstacle (gelosia, oposició dels pares, diferències econòmiques...), dificultat que aconsegueixen superar.



Cartel de l'estrena de *La verbena de la Paloma* de Bretón

| <i>La Verbena de la Paloma</i> | |
|---|---|
| Copla de Don Hilarión: Tiene razón don Sebastián, tiene muchísima razón, mas si me gustan las hijas de Eva, qué he de hacer yo. | Habanera (Dueto vocal mixto): ¿Dónde vas con mantón de Manila?, ¿Dónde vas con vestido chiné? A lucirme y a ver la Verbena, y a meterme en la cama después. |

3. EL NACIONALISME ESPANYOL

El despertar hispànic li ho devem en gran manera a Felipe Pedrell, professor que desperta en els seus deixebles, Albéniz i Granados, la inquietud per incorporar a les seves obres el ric i variat folklore espanyol que

s'estava descobrint des del punt de vista etnomusical. Al mateix temps, neix una preocupació per l'estudi de la música culta antiga espanyola, factor que obre una infinitat de noves possibilitats per a la recerca musicològica. Fruit d'aquest treball, apareixen les primeres publicacions crítiques al nostre país que redescobreixen especialment, el nostre ric patrimoni musical renaixentista, amb autors com a Morales, Guerrero i Victoria.

3.1 FELIPE PEDRELL

La seva contribució a la música espanyola és inqüestionable. Se'l considera el pioner en l'aplicació dels mètodes de la Musicologia moderna a Espanya. La seva formació musical transcorre fora d'Espanya, en concret a Roma i París, on coneix la música europea i a més els corrents i metodologies historiogràfiques que es realitzaven en aquells dies. Nomenat professor del Conservatori de Madrid, el propi compositor es lamentava de l'escassa rellevància que havien aconseguit les seves composicions.

PRINCIPALS PUBLICACIONS DE FELIPE PEDRELL

Diccionario técnico de la Música Cancionero musical popular español (4 volums).

Obras completas de Tomás Luis de Victoria Hispaniae Schola Musica Sacra.

(Primer tomo: Cristóbal de Morales).

La Fiesta de Elche o el drama litúrgico español.

Pedrell és considerat com el teòric del nacionalisme espanyol. A la fi del s XIX publica el manifest *Por nuestra música* en la qual enalteix les virtuts de la música popular i tradicional espanyola elevant-les de categoria artística i influent en tots els compositors de música nacionalista espanyola posteriors. En la seva obra musical destaquem la composició de l'òpera *Els Pirineus*, inspirada en el poema del poeta Victor Balaguer; *La Celestina* o *El comte Arnau*. En l'annex didàctic ampliem informació sobre l'obra musical de Felipe Pedrell.

3.2 ISAAC ALBÉNIZ (1860-1909)

Gràcies al seu esforç com a pianista i treball com a empresari, director i compositor, després de Tomás Luis de Victoria en el Renaixement, es converteix en un compositor de primer ordre a nivell internacional iniciant així el nou renéixer de la música espanyola, que en aquests moments és admirada i imitada a tot el món.

VIDA:

Com a nen prodigi, fa el seu primer concert als 4 anys d'edat en un recital a Barcelona. Malgrat intentar als 7 anys ingressar en el Conservatori de París per a fer classes de piano amb el famós Marmontel, no ho aconsegueix i marxa al Conservatori de Madrid. Als deu anys, realitza una sèrie de concerts per Castella per a pal·liar els problemes econòmics de la seva família, viatjant més tard com a polissó fins a l'Argentina.

Conscient de les seves mancances tècniques, llast que li perseguirà tota la seva vida, aconsegueix ser becat i continua la seva formació en el Conservatori de Brussel·les. De tornada a Barcelona, coneixerà a Felipe Pedrell, que influeix directament sobre la seva concepció compositiva centrant des d'aquest moment la seva atenció en la música tradicional espanyola, sobre la qual forjarà la seva obra compositiva sota els principis nacionalistes. Triomfarà com a pianista i serà reconegut més tard com a professor, ja que aconsegueix

impartir classes de piano en la il·lustre *Schola Cantorum* francesa, en la qual es tracta amb els principals compositors del moment. A més, exercirà d'amfitrió per a altres compositors espanyols que acudien a la seva casa de París on acull a Joaquín Turina i a Manuel de Falla, ajudant-los a impulsar les seves carreres. No obstant això, a causa dels seus problemes de salut, aviat haurà de marxar al càlid clima d'Espanya.

FORMACIÓ: Albéniz destaca per la seva habilitat al piano. Coneix a Liszt a Budapest i el gran mestre hongarès queda sorprès davant la gran capacitat improvisatòria que posseeix, habilitat que havia desenvolupat tocant des de ben jove en els salons per a guanyar-se la vida. Va formar durant un temps parteix del grup d'alumnes que seguien durant la gira al major virtuós del piano romàntic. A més de les influències que rep del piano romàntic hi ha una trobada que marcarà el seu estil: l'impressionisme de Debussy.

OBRA: Alternarà la composició de música escènica sota el mecenatge de l'empresari anglès Money-Coutts, amb obres nacionals i les gires de concerts.

| MÚSICA ESCÈNICA | | |
|-----------------|-----------------------|---|
| Òpera seria | <i>Merlín</i> | Sobre un llibret basat en la història del rei Arturo, realitza aquesta obra wagneriana, on fins i tot copia un fragment de <i>Sigfrid</i> . |
| Òpera còmica | <i>Pepita Jiménez</i> | Estrenada amb èxit a Barcelona en 1896, al contrari que les seves sarsueles que no van triomfar. |

La seva obra nacionalista per excel·lència és la *Suite espanyola núm. 1*, on les peces "Sevilla" i "Astúries" són les més conegudes a nivell internacional. Es tracta de música descriptiva originària per a piano, de les quals s'han fet nombroses transcripcions i adaptacions per a guitarra espanyola i orquestra.



"Asturias"

La *Suite Ibèria* (1909) és sens dubte la seva obra mestra. Integrada per quatre quaderns de música descriptiva, s'ha convertit en l'obra pianística espanyola més important a nivell internacional de tot el segle XX.

Els diferents quadres que representa contenen una gran riquesa rítmica, melòdica, harmònica i tècnica. Presenta un brillant virtuosisme que genera la immediata admiració de Debussy i Ravel. La seva escriptura pianística inclou la acciacatura, que és una appoggiatura que se suma a les notes reals del concorde ocasionant una important dissonància passatgera.

Des del punt de vista tècnic, inclou continus desplaçaments laterals dels braços a unes velocitats vertiginoses que fa necessari (igual que en Mússorgski), l'ús del pes de tot el braç, aplicant així la tècnica pianística moderna de manera magistral.

L'estil de Albéniz pretén extrapolar al piano la gran exuberància orquestral de l'època: inclou indicacions dinàmiques de 3, 4 i 5 efes (*fff*), amb intensitats desconegudes fins al moment, o amb altres com pianíssimos *pppp* en els quals assenyala "però molt sonor" o "relliscant sobre les tecles", és a dir, a manera de *glissando*.

Messiaen compara aquesta obra amb *l'Art de la fuga* de Bach i amb les últimes Sonates per a piano de Beethoven, en els tres casos trobem el zenit de la creació de cadascun dels compositors.

| | | | |
|------------|-----------|---|-----------------------------------|
| Quadern 1r | Evocación | El Puerto (Cádiz) [Debussy, escala de tons] | <i>Corpus Christi en Sevilla</i> |
| Quadern 2n | Rondeña | Almería | <i>Triana (seguriya flamenca)</i> |
| Quadern 3r | Albaicín | El Polo (cante hondo) | <i>Lavapiés (castiza)</i> |
| Quadern 4t | Málaga | Jerez | <i>Eritaña (sevillanas)</i> |



Isaac Albéniz

3.3 ENRIQUE GRANADOS (1867-1916)

Es forma a Barcelona amb Felipe Pedrell. Més tard, marxa a París on estudia en el Conservatori de París i on coneix a Vincent D'Indy, Paul Dukas i Camille Saint-Saëns. Comença la seva carrera com a concertista de piano i és el primer a estrenar al nostre país el famós *Concert per a piano* de Grieg. L'estil de Granados és una barreja de música romàntica amb profusió de cromatismes, juntament amb una tècnica pianística pròxima a Schumann i un material temàtic nacionalista. Després de l'estrena de la seva òpera *Goyescas*, –adaptació de l'obra per a piano que porta el mateix nom a Nova York en plena Primera Guerra Mundial–, torna a Espanya en un vaixell que és torpedinat per un submarí alemany al Canal de la Mànega.



OBRA: Les *Danses espanyoles* és una col·lecció de 12 peces curtes que evocuen la música folklòrica espanyola, posteriorment van ser adaptades per a orquestra.

Goyescas: És una obra que reproduïx les diferents escenes representades en els tapissos de Goya. Per a descriure aquests quadres, el compositor fa ús de ritmes i melodies tradicionals espanyoles, juntament amb harmonies del Romanticisme tardà. La intenció del compositor amb aquesta obra és, segons les seves pròpies paraules, la de transmetre tota «una gamma d'emocions, com les que apareixen en les pintures de Goya». L'obra ha estat revisada per la insigne pianista catalana Alicia de Larrocha, deixeble directa de l'escola nacional iniciada per Granados.





La peça més coneguda de Goyescas és sens dubte *El Pelele*, basat en un tapís on es mantea un ninot per Carnestoltes.

Com afirma Lucca Chiantore, gràcies als enregistraments que va realitzar Granados sabem que aconseguia en el piano una sonoritat clara, amb un atac de poca profunditat i amb octaves molt àgils, realitzades amb un moviment de nina de gran elasticitat i on les notes dobles són concebudes com un ornament més. En el seu senzill *Método para el uso de los pedales en el piano*, realitza indicacions de com aconseguir un pedal net. Les interpretacions pianístiques de Albéniz i Granados comparteixen una gran precisió rítmica, exactitud que veurem de nou en el segle XX amb autors com Manuel de Falla. De fet, si hi ha una característica rellevant de la nostra música, tant popular com culta, és la nostra gran riquesa rítmica.

4. MÚSICA INSTRUMENTAL

A més del piano, són dos els instruments solistes que destaquen a Espanya: la guitarra i el violí.

4.1 GUITARRA

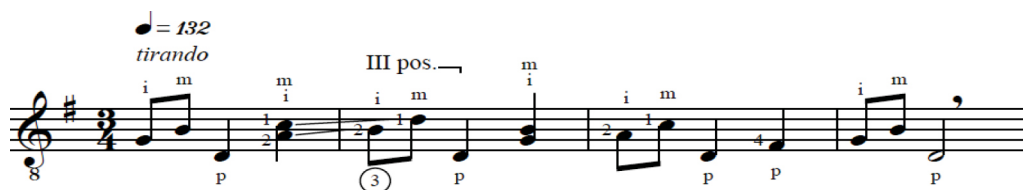
Fernando Sor (1778-1839), estudia en l'Escolania del Monestir de Montserrat. Quan Napoleó Bonaparte envaeix Espanya, es reforça el seu esperit independentista i comença a escriure música nacionalista per a guitarra. No obstant això, abans les penúries econòmiques que sofreix, assumeix un càrrec administratiu del règim d'ocupació francès, per la qual cosa quan són expulsats, ha d'exiliar-se de manera forçosa a França en ser acusat d'afrancesat. A París és reconeguda la seva vàlua artística especialment referent a la composició i a la interpretació.

Durant el seu retir treballa en les seves millors obres: publica el seu *Métode per a guitarra* que serà traduït a diferents idiomes. En 1823 viatja a Rússia, on escriu i presenta reeixidament el ballet *Hèrcules i Onfalia* amb motiu de la coronació del tsar Nicolás I. En la seva obra guitarrística destaquen les sonates, fantasies, divertiments, valsos i variacions com la realitzada sobre un tema de Mozart, el tema principal del qual l'extreu de l'òpera de l'ària "Jo soc el pajarero", pertanyent a l'òpera *La flauta màgica*.

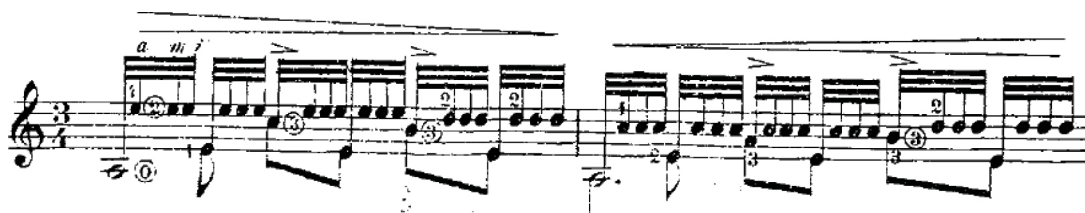


Estudi I, op. 6 "Segovia"

Dionisio Aguado, amic de Rossini, Bellini i Paganini, és un gran virtuós de l'instrument. Compon rondós, valsos, minuets i variacions. En el *Nou mètode de guitarra* trobem aquest vals:



Francisco Tárrega: nascut en Villareal (Castelló), és conegut com “el Sarasate de la guitarra”. La seva obra suposa una gran evolució en la tècnica instrumental d’aquest instrument. La seva inspiració procedeix de l’evocació dels diferents llocs on es troba, ideant una música descriptiva de gran expressivitat. A Granada, escriu una de les obres més famoses per a guitarra: “*Recuerdos de la Alhambra*”, mentre que a Sevilla, compon la majoria dels seus Estudis, dedicant al seu benvolgut amic i compositor Tomás Bretón, la bella composició *Capricho Árabe*. Una altra de les aportacions que realitza són les seves nombroses adaptacions per a guitarra d’obres compostes per Beethoven, Mendelssohn i Chopin, enriquint així la literatura de música culta per a la guitarra espanyola.



“*Recuerdos de la Alhambra*”

VIOLÍ

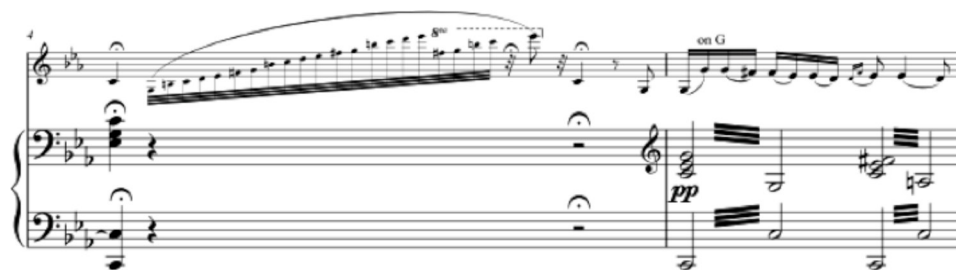
Pablo Martín de Sarasate és un dels violinistes més famosos del seu temps. En les seves composicions sempre amb clares connotacions nacionalistes, trobem obres creades per a exhibir la seva tècnica precisa i el seu gran virtuosisme instrumental. De totes elles destaquem:

- *La Fantasia sobre Carmen*, op. 25. Es tracta d’una obra breu per a concert basada en temes àmpliament coneguts pel públic, en aquest cas, extrets de la famosa òpera de Bizet.
- *Aires gitanos* (*Zigeunerweisen*).

Es basa en melodies populars arreglades, amb un començament i final brillant i ràpid, i una secció intermèdia lenta i expressiva.

Va haver-hi molts compositors que van compondre obres concretes perquè fossin estrenades per ell.

Per exemple, Lalo crea la *Simfonia espanyola* i Camille Saint Saëns el seu *Rondó capritxós*.



Cadència amb fermata de *Aires gitanos* de Sarasate, versió amb reducció orquestral per a piano amb trémolos.

5. CONCLUSIÓ

Les influències europees, especialment la italiana, condicionen l'estil musical espanyol de la primera meitat del segle XIX. En la segona meitat del segle, assistim a la proliferació de sarsueles, que en una primera fase agraden de la seva versió històrica "gran" per a passar a un gènere "chico" més popular i pròxim a les arrels nacionals. Les teories de Pedrell influiran en la música nacionalista i internacional de Albéniz o Granados, en un context musical en el qual destaca l'obra pianística de Albéniz en la seva *Suite Ibèria*, la guitarra de Fernando Sor i Francisco Tárrega, o el virtuosisme violinístic de Pablo de Sarasate.

6. ANNEX DIDÀCTIC

CURIOSITAT SOBRE EL TEMA: L'obra musical de Felipe Pedrell.

Felipe Pedrell presenta un catàleg de més de 399 obres compostes entre 1856 i 1906. El repertori presenta una evolució estètica notable que es pot comprovar en la varietat de gèneres en què va compondre Pedrell: cançons (*Cantos Andaluces*), obres de cambra (*Quartet*, *Nocturn-trio* o *Noches de España*) corals (*Super Flumina Babilonis*), sarsuela (*lo rei tranquil*), obres religioses (*Les cinc roses*), misses (*Missa per a dues veus i òrgan*), poemes simfònics (*El cant de les muntanyes*) i òperes (*Els Pirineus*). És en aquest últim gènere on Pedrell destaca, a més d'introduir els elements nacionalistes que planteja en el seu manifest *Per la nostra música* de 1891.

La primera òpera composta pel compositor és la de *El Último Abencerraje* en 1868, basada en l'obra homònima de Chateaubriand. La primera versió de l'obra respecta els convencionalismes italians (especialment en l'alternança recitatiu-ària) i alterna un text en castellà i italià que oposa la fluïdesa del recitatiu a la repetició textual de les àries. L'adaptació de Pedrell segueix els models dels llibrets de Scribe buscant l'espectacle visual, contrast entre escenes, i números ballables corejats. En la distribució d'escenes abunden les marxes i danses del folklore hispà: bolero, zambra, romanços moriscos i *la balada del desterrado*. Pedrell realitza algunes revisions de l'obra estrenant en 1889 la seva versió definitiva, en la qual ens trobem amb un text més dinàmic i molt més dramàtic. En aquesta última versió es pot comprovar l'evolució tècnica de Pedrell, amb una millora notable de l'orquestració enriquint la varietat tímbrica (malgrat no introduir la trompa de pistons) i una elecció de veus influenciada pel gust de l'època (el paper de Don Carlo passa del tenor lleuger al spinto). En aquesta nova versió, a més, acaba amb la dicotomia d'influència italiana recitatiu-ària i introdueix danses i ritmes de tall nacional (com el *Ritme de la Jerezana*, *la Granadina* o la *Zambra morisca*).

Al llarg de les següents òperes que compon, Felipe Pedrell va depurant l'estil: en *Quasimodo* imita l'estil orquestral de *El último Abencerraje* mantenint l'estètica italiana però introduint per primera vegada una petita orquestra que apareixerà en obres posteriors (banda de saxofons, cornetines, trompes, trompetes, trombons i bombardins); en *Le Roi Lear*, esborrany d'òpera, es pot comprovar com Pedrell s'acosta a l'estil francès; en *Cléopâtre*, considerada com a obra de transició entre l'estil operístic dominant i les realitzacions madures i personals posteriors, Pedrell planteja els canvis d'escena sense interrupcions, diferencia el tractament de vent i corda amb un major pes d'aquesta última i introdueix un peculiar cromatisme en un context en el qual apareixen melodies inspirades en el folklore; l'òpera còmica *Little Carmen*, considerada com un sàinet de costums on s'emfatitzen els ritmes ballables i l'efectisme teatral; fins a l'estrena de *Els Pirineus* el 4 de gener de 1902 en el Gran Teatre del Liceu.

Els Pirineus ja part de les idees nacionalistes plantejades pel manifest del compositor de 1891. Basada en dues tragèdies escrites per Balaguer en 1897 (*El comte de Foix* i *Raig de lluna*), *Els Pirineus* està ambientada a principis del segle XIII en un context d'inquisició, albigeses i trobadors, amb una lectura clarament anticlerical i l'exaltació dels ideals de la Renaixença catalana. Pedrell concep l'òpera en tres actes i un pròleg amb música. La concepció de l'obra està molt influïda pel model wagnerià amb la presència de *leitmotiven* i la presència de música històrica i cançó popular com a eixos per a la "nacionalització" de la música. A diferència de Wagner, els temes i motius usats per Pedrell són breus i amb un contingut dramàtic i psicològic invariable: no existeix cap tema associat a cap personatge en concret, sinó que estan associats al fons argumental combinats amb les cançons populars i interpretats per la massa orquestral. Els elements musicals de l'obra (temes i motius) es comptabilitzen en 15 (número bastant reduït en comparació a l'obra de Wagner). Sobre ells, Pedrell no realitza cap mena de variació ni desenvolupament temàtic, sinó que utilitza la progressió tonal d'un mateix tema compensat amb diferents acompanyaments rítmics i colors instrumentals, combinant les dues maneres en un sistema harmònic dotat d'un cert orientalisme pel qual va ser criticat. El color de la instrumentació és molt canviant amb preferències solistes sobre el corno anglès i els violoncels. *Els Pirineus* és la manifestació musical de la proposta teòrica nacionalista de la dècada anterior, ja que planteja la integració d'elements del folklore nacional en un context musical modern que servirà com a base per a l'obra nacionalista de compositors espanyols posteriors com Granados, Falla, Gerhard, Albéniz, Millet...

ORIENTACIONS PER A LA CREACIÓ DE PROPOSTES DIDÀCTICAS PER A L'ESO I BATXILLERAT SEGONS NORMATIVA VIGENT (LOMLOE)

La música del segle XIX a Espanya pot formar part de situacions d'aprenentatge pel desenvolupament de competències específiques en l'alumnat. La manera d'aproximació d'aquest tema a l'alumnat ha de dur-se a terme des de la pràctica a fi d'assimilar característiques fonamentals de la música espanyola romàntica i el seu context. Recordem que el Romanticisme, possiblement més que cap altra, és una època en la qual existeix una gran quantitat d'obres que poden ser de l'interès de l'alumnat, tant per les característiques melòdiques, harmòniques, rítmiques i dinàmiques com per l'ús de determinades peces en els mitjans de comunicació, videojocs, cinema i internet. En l'*Educació Secundària Obligatòria*, les activitats que podem plantejar com a part de situacions d'aprenentatge que ens permetin desenvolupar les competències específiques relacionades amb el context de la música espanyola del segle XIX podrien ser: activitats de gamificació per a la identificació de característiques de la música romàntica espanyola (instruments, agrupacions, diversificació geogràfica i històrica, autors, estils, dinàmica, melodia, harmonia, textura, forma i gènere musical...) a través de l'ús de la veu, instruments i les eines tecnològiques (**competència específica 1**); experimentació a través de diferents mitjans (improvisació instruments o eines digitals; composició de partitures atès el valor emocional, dinàmic i agògic; expressió corporal/dansa improvisada sobre temes musicals espanyols del SXIX o que han inspirat aquestes obres) amb l'objectiu de desenvolupar diferents tècniques expressives que empatitzin tant amb l'obra musical triada com amb el context cultural de l'alumnat (**competència específica 2**); interpretació de peces musicals espanyoles del segle XIX a través de l'ús de la veu, instruments musicals i l'ús d'eines digitals, posant especial interès en el treball expressiu (dinàmica i agògica) sense perdre de vista afinació i ritme i el component folklòric que nodreix el repertori (**competència específica 3**); creació d'un projecte pluridisciplinari inspirat en el context del Romanticisme musical espanyol on s'estableixin relacions temàtiques o musicals imaginatives amb els contextos culturals més pròxims a l'alumnat. També es podria plantejar la composició musical d'algun tema senzill inspirat en el folklore local (**competència específica 4**). Els sabers bàsics formen part dels blocs d'Escolta i percepció, Inter-

pretació, improvisació i creació, i Contextos i cultura musical. Les activitats plantejades formen part de les situacions d'aprenentatge des de múltiples perspectives, sempre prioritant la inclusió educativa, el respecte dels diferents ritmes d'aprenentatge, la perspectiva de gènere i la importància de la proximitat al context de l'alumnat per a afavorir l'adquisició de les competències.

En el Batxillerat, la música Espanyola del segle XIX pot formar part del repertori de cançons de Cor i tècnica vocal i Llenguatge i Pràctica Musical, i de l'anàlisi de peces en Anàlisi Musical, però forma part indivisible del temari de la matèria d'Història de la Música i la Dansa de 2n i, en aquest cas, podem parlar d'activitats que formin part de situacions d'aprenentatge que propiciïn el desenvolupament de les competències específiques següents: **competència específica 1**, a través d'activitats de síntesi comparativa entre les diferents formes compositives de la música espanyola romàntica de manera col·laborativa i amb l'objectiu d'establir paral·lelismes i diferències entre les diferents tècniques, compositors i èpoques, i buscant un comú denominador entre els diferents exemples analitzats; **competència específica 2**, a través d'activitats d'anàlisis fonamentades en la percepció activa i que permetin a l'alumnat diferenciar els principals trets de la música espanyola del s. SXIX, gèneres i autors; **competència específica 3**, a través de la creació d'una pàgina web original de caràcter divulgatiu on, de manera col·laborativa i per seccions, es publiquessin conceptes rellevants o que sorprenguin l'alumnat en un exercici de visió crítica sobre les aportacions de diferents períodes de la història inspirats en la música espanyola del segle XIX i el seu context històric, sempre respectant els drets d'autor i la propietat intel·lectual **competència específica 4**, a través d'activitats d'interpretació musical fent ús de la veu, instruments musicals, l'expressió corporal i les eines digitals amb l'objectiu de prendre consciència de manera immersiva del context cultural de la música espanyola del segle XIX, posant especial èmfasi en l'apartat expressiu i agògic sense perdre de vista les característiques pròpies del folklore sobre el qual estan inspirades les obres; i **competències específiques 5 i 6**, a través d'activitats de recerca col·laboratives sobre temes, autors, instruments, agrupacions, contextos, rols de gènere, etc. que puguin servir per desenvolupar projectes musicals com a intèrprets (fent ús dels instruments, la veu, el cos i les eines tecnològiques) amb l'objectiu de reflexionar sobre el paper social en el context de la música romàntica espanyola així com reflexionar sobre la riquesa del patrimoni cultural local i universal. Aquestes activitats s'integren en els blocs de Escolta musical, visionat i comprensió estètica i Contextos, cultures musicals i tecnologia i han de seguir els criteris d'avaluació establerts en la normativa.

7. BIBLIOGRAFIA

MITJANA, R. (1993) *Historia de la Música en España*. INAEM.

GÓMEZ, C. (1984) *Historia de la Música Española*. Siglo XIX. Editorial Alianza Música.

CHIANTORE, L.(2001) *Historia de la técnica pianística*. Editorial Alianza Música.

REGIDOR, R. *Aquellas zarzuelas...* Editorial Alianza Música.

MORÁN, A. *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Editorial Alianza Música.

GROUT/ PALISCA/ BURKHOLDER (2015) *Historia de la música occidental*, Editorial Alianza Música.

WEBGRAFIA

CORTÉS, F. (1996). *Ópera española: las obras de Felipe Pedrell*. Cuadernos de Música Iberoamericana, 1, 187-216. ISSN 2530-9900 Disponible en <https://ddd.uab.cat/record/214804>

La Vanguardia (20 de agosto 1922). *Los que mueren. El maestro Pedrell*. Hemeroteca La Vanguardia. Disponible en <http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.com/LVE07/HEM/1922/08/20/LVG19220820-008.pdf>

8. NORMATIVA LOMLOE

Real Decreto 217/2022, de 29 de marzo, por el que se establece la ordenación y las enseñanzas mínimas de la Educación Secundaria Obligatoria.

Real Decreto 243/2022, de 5 de abril, por el que se establecen la ordenación y las enseñanzas mínimas del Bachillerato.

Real Decreto 984/2021, de 16 de noviembre, por el que se regulan la evaluación y la promoción en la Educación Primaria, así como la evaluación, la promoción y la titulación en la Educación Secundaria Obligatoria, el Bachillerato y la Formación Profesional.

NOTA: Les imatges del tema estan extretes de la bibliografia citada o són d'elaboració pròpia.