



Proves d'accés a la universitat

Anàlisi musical

Sèrie 2

Qualificació			TR	
Exercici 1		1		
		2		
		3		
		4		
		5		
		6		
		7		
		8		
		9		
		10		
Exercici 2	Part A	1		
		2		
		3		
		4		
		5		
	Part B			
Exercici 3		1		
		2		
Suma de notes parcials				
Qualificació final				

Etiqueta de l'alumne/a

Ubicació del tribunal

Número del tribunal

Etiqueta de qualificació

Etiqueta del corrector/a

Aquesta prova consta de tres exercicis i s'iniciarà amb les audicions en què es basen l'exercici 1 i l'exercici 2.

Exercici 1

[4 punts: 0,4 punts per cada qüestió. No hi haurà descomptes de penalització en cap cas.]

Aquest exercici consisteix en l'audició de deu fragments de música. Cada fragment es repetirà dues vegades abans de passar al següent. Després d'un petit interval, tornareu a escoltar els deu fragments tots seguits.

Escolteu amb atenció els deu fragments que sentireu a continuació i trieu la resposta correcta entre les quatre que es proposen per a cada fragment.

- | | |
|--|---|
| 1. a) Classicisme. | c) Renaixement. |
| b) Segle xx. | d) Barroc. |
| 2. a) Homofonia. | c) Melodia acompanyada. |
| b) Polifonia imitativa. | d) Monofonia. |
| 3. a) Romança de sarsuela. | c) <i>Lied</i> . |
| b) Ària d'òpera. | d) Bagatella. |
| 4. a) Ritme binari. | c) Ritme compost (binari + ternari). |
| b) Ritme ternari. | d) Ritme quaternari. |
| 5. a) <i>Hip-hop</i> . | c) <i>Swing</i> . |
| b) <i>Reggaeton</i> . | d) Rumba catalana. |
| 6. a) Trompa, trompeta i fagot contrabaix. | c) Trombó, clarinet i oboè. |
| b) Trompeta, viola. | d) Fagot, trompeta i flauta. |
| 7. a) Baríton. | c) Tenor lleuger. |
| b) Tenor. | d) Baix profund. |
| 8. a) Concert per a violí i piano. | c) Simfonia clàssica amb piano. |
| b) Concert per a piano i orquestra. | d) Quartet de corda i piano. |
| 9. a) Veus solistes amb acompanyament de corda i sintetitzador. | |
| b) Veu amb acompanyament de guitarres elèctriques. | |
| c) Veu solista amb acompanyament de trompetes, sintetitzadors, veus, guitarres elèctriques i percussió. | |
| d) Veus solistes en polifonia i trompetes. | |
| 10. a) <i>Hip-hop</i> . | c) <i>Rap</i> . |
| b) Nou flamenc. | d) <i>Reggae</i> caribeny. |

Exercici 2

[4 punts en total]

Aquest exercici consisteix en l'audició d'una peça musical que escoltareu dues vegades. Després d'un interval de quatre minuts, la tornareu a escoltar per tercer cop.

A) Anàlisi formal i estructural

[3 punts: 0,6 punts per cada qüestió; es descomptaran 0,1 punts per cada resposta incorrecta. Per les qüestions no contestades no hi haurà cap descompte.]

Abans d'escoltar la peça llegiu atentament les preguntes que trobareu després del text de la cançó. Mentre l'escolteu, seguiu el text en anglès, del qual teniu una traducció al català. Una vegada feta l'audició, trieu la resposta correcta per a cada qüestió.

[Text de la cançó]

Is this the real life?
Is this just fantasy?
Caught in a landslide,
No escape from reality.
Open your eyes,
Look up to the skies and see,
I'm just a poor boy, I need no sympathy,
Because I'm easy come, easy go,
Little high, little low,
Any way the wind blows doesn't really matter to me, to me.

Mama, just killed a man,
Put a gun against his head,
Pulled my trigger, now he's dead.
Mama, life it's just begun,
But now I've gone and thrown it all away.
Mama, oooh, didn't mean to make you cry,
If I'm not back again this time tomorrow,
Carry on, carry on as if nothing really matters.

Too late, my time has come,
Sends shivers down my spine,
Body's aching all the time.
Goodbye, everybody, I've got to go,
Gotta leave you all behind and face the truth.
Mama, oooh, (Any way the wind blows) I don't want to die,
I sometimes wish I'd never been born at all.

I see a little silhouette of a man,
Scaramouche, Scaramouche, will you do the fandango?
Thunderbolts and lightning, very, very frightening me.
Galileo, Galileo
Galileo, Galileo
Galileo, Figaro – magnifico!
I'm just a poor boy, nobody loves me.
He's just a poor boy from a poor family,
Spare him his life from this monstrosity.

Easy come, easy go, will you let me go?
Bismillah! No, we will not let you go.
(Let him go!) Bismillah! We will not let you go.
(Let him go!) Bismillah! We will not let you go.
(Let me go!) Will not let you go.
(Let me go!) (Never) Never, never, never.
(Let me go!) Ah! Oh!
No, no, no, no, no, no, no.
Oh, mama mia, mama mia, mama mia, let me go!
Beelzebub has a devil put aside for me, for me! for me!

So you think you can stop me and spit in my eye.
So you think you can love me and leave me to die.
Oh, baby, can't do this to me, baby.
Just gotta get out, just gotta get right outta here.

Nothing really matters, anyone can see,
Nothing really matters,
Nothing really matters to me.

(Any way the wind blows.)

[Traducció al català]

És la vida real, això?
O és només una imaginació meva?
Atrapat en un esclavissament,
no em puc escapar de la realitat.
Obre els ulls,
alça la vista al cel i mira.
Només soc un noi pobre, no necessito compassió,
perquè tan fàcilment com vinc me'n vaig,
ni gaire alt ni gaire baix,
tant m'és d'on bufa el vent, a mi, a mi.

Mama, acabo de matar un home,
li he posat una pistola al cap,
he premut el gallet i ara és mort.
Mama, la vida acaba de començar,
però ara, endut per un rampell, l'he malbaratada.
Mama, oooh, no et volia fer plorar,
si demà a aquesta hora no he tornat,
continua endavant, continua com si res no tingués importància.

Massa tard, m'ha arribat l'hora,
em passen calfreds per l'esquena,
el cos no em para de fer mal.
Adeu a tothom, me n'he d'anar,
us he de deixar a tots enrere i afrontar la veritat.
Mama, oooh, (Bufi d'on bufi el vent) no vull morir,
a vegades m'agradaria no haver nascut mai.

Veig una petita silueta d'un home,
Scaramouche, Scaramouche, tocaràs el fandango?
Llamps i trons, m'espanten molt i molt.
Galileo, Galileo
Galileo, Galileo
Galileo, Figaro, —magnífic!
Només soc un noi pobre, ningú no m'estima.
Només és un noi pobre d'una família pobra,
estalvieu-li la mort per aquesta monstruositat.

El que arriba fàcilment, fàcilment se'n va, em deixareu marxar?
Bàsmala! ('en nom de Déu') No, no deixarem que te'n vagis.
(Deixeu-lo marxar!) Bàsmala! No deixarem que te'n vagis.
(Deixeu-lo marxar!) Bàsmala! No deixarem que te'n vagis.
(Deixeu-me marxar!) No et deixarem marxar.
(Deixeu-me marxar!) (Mai) Mai, mai, mai.
(Deixeu-me marxar!) Ah! Oh!
No, no, no, no, no, no, no.
Oh, mare meva, mare meva, mare meva, deixa'm marxar!
Beelzebub ha reservat un dimoni per a mi, per a mi!, per a mi!

Així, et penses que pots aturar-me i escopir-me a l'ull.
Així, et penses que pots estimar-me i abandonar-me, moribund.
Oh, nena, no m'ho pots fer, això, nena.
Només he de sortir, només he de sortir directament d'aquí.

Res no m'importa realment, qualsevol ho pot veure,
res no m'importa realment,
res no m'importa realment, a mi.

(Bufi d'on bufi el vent.)

1. La forma general d'aquesta obra es correspon a grans trets amb l'estructura següent:
 - a) Introducció (*a cappella*) / Balada (veu solista, piano, percussió) / Solo de guitarra extens / Secció teatralitzada, dialogada (estil operístic) / Secció en estil rock (intervenció de guitarra solista) / Balada (veu solista).
 - b) Introducció / A (veu solista i piano) / B (gènere teatre musical) / A (veu solista i piano) / C (conclusió, amb final suspès).
 - c) Cor mixt / Solista en estil rock / Cor mixt *a cappella* i amb banda de rock / Solista en estil balada / Coda que reexposa l'inici.
 - d) Cap de les anteriors.

2. Quina relació hi ha entre la lletra i la música d'aquesta cançó?
 - a) No hi ha cap relació entre la lletra i la música, perquè Freddie Mercury va aprofitar quatre peces diferents que tenia compostes i les va encadenar una darrere l'altra. Tenien molta pressió per a enregistrar l'àlbum, que va ser un dels més cars de la història perquè es van haver de llogar moltes sales d'enregistrament.
 - b) L'argument és complex i a vegades oníric. Segons el contingut i significat de cada fragment (presentació; relat d'un assassinat; acusació; declaració final) canvia l'estil de la música.
 - c) L'autor va explicar amb tot detall què volia dir el text, de tipus autobiogràfic, relatiu a l'època en què volia deixar la seva parella. La música descriu els gèneres que li agradaven més: el cant coral evangèlic, l'òpera i el rock elèctric.
 - d) Totes les anteriors.

3. Hi ha un instrument que marca d'una manera destacada els trànsits d'una secció a l'altra, i d'un tipus d'estil musical a l'altre. Quin és?
 - a) El piano.
 - b) La guitarra elèctrica.
 - c) El gong xinès.
 - d) El sintetitzador Gibbons.

4. A quina secció es troben els moments de *tempo* més ràpid i trepidant?
 - a) Quan es teatralitza musicalment i s'esmenten personatges com Scaramouche, Galileu i Fígaro, i fins i tot es mencionen mots musulmans (*Bismillah*), tot imitant recursos operístics.
 - b) A la segona part, quan sentim campanetes i el cantant, el qual, amb veu esgargame llada, confessa que ha matat algú.
 - c) Quan es canta «Mama mia», una citació irònica que fa referència a una cèlebre cançó del grup ABBA, amb el qual el grup autor d'aquesta obra tenia una juguesca particular per a veure qui venia més elapés.
 - d) Lògicament, amb el text de «Mama, oooh», que dona entrada a la guitarra elèctrica i que es va convertir en el fragment més conegut de l'obra.

5. Pel que fa a la sonoritat i les textures, podem dir que aquesta peça
 - a) és molt estable i previsible, fins que en pronunciar la paraula «Beelzebub» (un dels noms del diable) es desencadena la part més *hard-rock* de la peça.
 - b) contraposa les sonoritats clàssiques a unes altres que són més de tipus folklòric, inspirades en el *folk* gallès (els violins, que aquí es substitueixen per guitarres) i en el cant dels muetzins musulmans.
 - c) és molt canviant i rica, perquè contraposa des d'un fandango andalús fins a la bàsmala musulmana o l'estil operístic, que, segons el text, troba «magnífic».
 - d) és molt rica i diversa, perquè emprà diferents recursos i tècniques d'enregistrament: va des de la polifonia *a cappella* fins a les sonoritats elèctriques del rock o a la veu més despullada de l'estil de balada amb acompanyament de piano.

B) Anàlisi estilística i contextual

[1 punt]

Redacteu un comentari breu sobre la peça que heu escoltat. N'heu d'esmentar el gènere, l'estil i el corrent estètic al qual pertany, el títol i el compositor. Situeu la peça en l'època de la seva creació, expliqueu-ne la significació i importància, i esmenteu el moment històric en què s'emmarca.

Exercici 3

[2 punts: 1 punt per cada qüestió]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

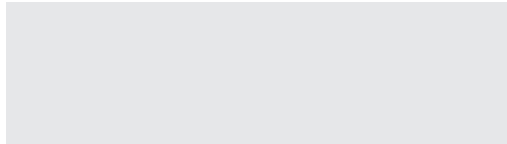
1. De quina manera ha canviat el paper dels cantants contratenors en els darrers anys? En quins repertoris han tingut més presència?

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

--	--

--	--

Etiqueta de l'alumne/a



Institut
d'Estudis
Catalans