
Postromanticisme i segle xx

PID_00258042

Anna Cazorra

Temps mínim de dedicació recomanat: 5 hores





Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no en feu un ús comercial i no en feu obra derivada. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.ca>

Índex

Introducció	5
Objectius	7
1. El Postromanticisme	9
1.1. Bruckner i Mahler	10
1.2. Richard Strauss. Altres músics postromàntics	12
2. L'eclecticisme de la música francesa	14
2.1. Debussy i l'Impresionisme musical	14
2.2. Recuperació de llenguatges musicals anteriors. Ravel	15
3. Els nacionalismes musicals	18
3.1. L'escola nacionalista russa	19
3.2. Europa oriental. Bartók	21
3.3. Els països escandinaus	23
3.4. El llenguatge nacionalista a Gran Bretanya	23
3.5. El nacionalisme al continent americà	25
3.6. El nacionalisme a la península Ibèrica	28
3.6.1. Albéniz i Granados	29
3.6.2. Manuel de Falla	30
3.6.3. Altres compositors hispànics	31
4. Les noves tendències de la primera meitat del segle XX	33
4.1. La Segona Escola de Viena	33
4.1.1. L'expressionisme de Schönberg	35
4.1.2. Berg i Webern	35
4.2. El Neoclassicisme	37
4.2.1. El Grup dels Sis	38
4.2.2. El mètode compositiu de Hindemith	40
4.2.3. L'eclecticisme de Stravinsky	40
4.2.4. La Rússia postsoviètica. Prokofiev i Xostakòvitx	42
5. La música a partir de 1945	44
5.1. El serialisme integral	45
5.2. De la indeterminació a la aplicació de les noves tecnologies	46
5.3. Noves concepcions dels paràmetres sonors	48
5.4. Les darreres dècades del segle XX.....	49
5.5. La música espanyola de la segona meitat del segle XX.....	50
Resum	54

Activitats	57
Exercicis d'autoavaluació	58
Solucionari	60
Glossari	61
Bibliografia	62

Introducció

L'estrena, l'any 1882, de l'òpera *Parsifal* de Wagner confirma l'allunyament progressiu del sistema tonal tradicional que ja havia quedat anunciat a l'anterior òpera del compositor alemany, *Tristany i Isolda*. L'any en què mor Wagner, el 1883, neix Webern qui assumirà el llegat de Schönberg i esgotarà totes les possibilitats del llenguatge dodecafònic, cosa que s'esdevindrà durant la primera meitat del segle XX.

Al mateix temps, una sèrie d'esdeveniments històrics que es van donar durant aquest període influeixen en el panorama cultural i artístic de finals del segle XIX i començaments del XX. Les guerres de la primera meitat del segle XX comporten una tensió que es deixa sentir d'una manera especial a Rússia, Itàlia i Alemanya. Tot això, sumat a una forta crisi econòmica a nivell mundial, portarà a un replantejament d'una sèrie de principis ètics i qüestions de caràcter polític, social i econòmic.

Pel seu caràcter radical, la música creada durant el període comprès entre 1910 i 1930 ha estat denominada per alguns estudiosos *la nova música*, ja que en certa manera remet a dos precedents històrics importants: el de l'*ars nova* del segle XVI i el de les *Nuove musiche* de l'*stile moderno* de començament del XVII. En les dues ocasions es qüestionaren els principis formals i estètics que s'havien instaurat anteriorment proposant, en el seu lloc, una renovació de l'art musical, obrint pas a una nova etapa de la història de la música.



Edició veneciana de l'Orfeo dedicada al príncep de Màntua, Francesco Gonzaga.



Edició veneciana de l'Orfeo dedicada al príncep de Màntua, Francesco Gonzaga.

Objectius

Els objectius d'aprenentatge són els següents:

1. Saber identificar els principals corrents musicals del període conegut com a Postromanticisme i conèixer les principals característiques estilístiques i estètiques de cadascuna d'ells.
2. Entendre el concepte de simfonisme i apreciar les contribucions de Mahler, Bruckner i Strauss a la simfonia postromàntica.
3. Captar el significat d'Impressionisme i la seva plasmació dins l'àmbit musical. Distingir les principals característiques d'aquest corrent i conèixer el més destacat de l'obra del màxim exponent, Debussy.
4. Conèixer el significat d'expressionisme i dodecafonisme. Valorar la contribució de Schönberg i els seus deixebles Berg i Webern al progressiu desmantellament del llenguatge tonal clàssic, i també les diferents solucions artístiques proposades per aquests autors.
5. Comprendre el concepte de *nacionalisme* i conèixer-ne l'articulació en les diferents modalitats idiomàtiques de les principals escoles nacionalistes europees.
6. Distingir les aportacions fetes pels principals compositors de l'escola nacionalista russa, en especial les de Txaiovski, Mussorgski i Rimski-Korsakov.
7. Conèixer quina va ser la principal contribució de Bartók al Nacionalisme dels països de l'Europa oriental.
8. Captar quines són les principals figures del Nacionalisme hispànic, i també la seva producció musical.
9. Demostrar un coneixement de les diferents contribucions fetes pels principals compositors adscrits al moviment neoclàssic, en especial, la tasca creadora d'Stravinsky i Hindemith.
10. Saber quines són les principals contribucions dels integrants del Grup dels Sis francès.

- 11.** Conèixer les solucions artístiques més importants de la música contemporània i distingir-ne les principals característiques.

1. El Postromanticisme

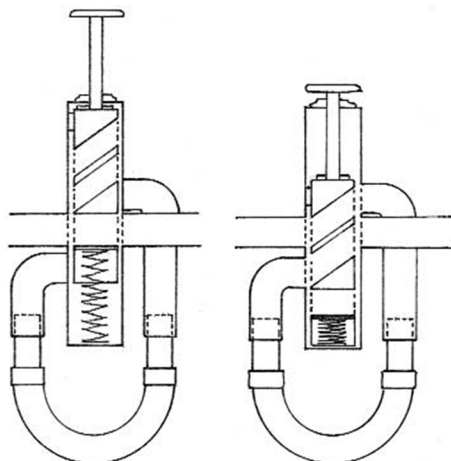
A mans de Haydn i Mozart, el gènere simfònic havia assolit un equilibri perfecte entre el contingut i la forma. Després, la producció simfònica de Beethoven anuncià el naixement de la simfonia romàntica. Els compositors del Romanticisme contribuïren a l'evolució estilística del gènere simfònic ampliant les dimensions formals, explotant tots els recursos i possibilitats tímbriques de l'orquestra i introduint la veu humana. Destaquen, en aquest aspecte i a banda de la tasca de Beethoven, les contribucions de Brahms, Berlioz, Liszt i Wagner. A finals del segle XIX la simfonia havia ampliat la seva arquitectura formal i sonora. Bruckner i Mahler s'encarregaran de dur el gènere simfònic al límit de les seves possibilitats, tant formals com estilístiques, qüestionant els principis clàssics de la forma sonata que Brahms s'entestava a mantenir, assimilant el llegat de Beethoven i continuant la tasca evolutiva formal d'una manera magistral. Per una altra banda, els compositors del Postromanticisme hauran d'assumir les innovacions de l'orquestració wagneriana, com també el caràcter descriptiu del poema simfònic.

A aquestes alçades, l'orquestra ja posseïa la sonoritat que ha mantingut fins avui dia. Amb el Romanticisme arribà el procés de creixement de l'orquestra, iniciat especialment pels canvis operats en els instruments de metall, que es van consolidar a partir de la segona meitat del segle XIX. Amb l'ajut de les vàlvules i els pistons, els instruments de metall podien fer sonar totes les notes del seu àmbit, cosa que fins al moment ho feien els trombons, amb el procediment d'allargar la colissa telescòpica. Wagner és qui realment inaugura el procés de creixement de l'orquestra, sobretot a partir de la introducció de les anomenades *tubes wagnerianes*, és a dir les tubes tenor i baixa que completarien l'extensió sonora del metall en el registre greu. Això va donar al metall un nou poder i, en conseqüència, es van haver de reordenar les funcions orquestrals dels instruments. La secció de metall de l'orquestra anirà evolucionant fins a consolidar-se en una plantilla que comprèn 4 trompes, 3 trompetes, 3 trombons (alt, tenor i baix) i una tuba baixa. A les innovacions fetes per Wagner a l'orquestra s'han de sumar les novetats dutes a terme per Berlioz, qui, entre altres coses, va ampliar la secció de percussió amb la introducció de nous instruments. Bruckner, Mahler i R. Strauss seran els que assoliran aquesta continuïtat evolutiva de la música simfònica, com veurem tot seguit.



Tuba wagneriana

Una trompa o una trompeta natural, és a dir, sense cap artifici, només podia produir, amb la diferent pressió dels llavis sobre la boca o broquet, els sons anomenats *harmònics*. La quantitat de sons que podien fer controlant l'afinació era molt reduïda. La solució va ser aplicar uns pistons i les vàlvules, per poder fer tots els sons de l'escala cromàtica. Un **pistó** és un cilindre foradat per dos costats que pot comunicar o aïllar un fragment de tub mitjançant la pressió del dit; per tant, prémer un pistó equival a allargar o escurçar el tub, amb la qual cosa es pot variar l'escala d'harmònics i fer sonar més notes. Les **vàlvules** fan una funció similar per moviment lateral, amb un disc de dos forats que actua per pressió de la vàlvula, obrint i tancant fragments del tub.



1.1. Bruckner i Mahler

El compositor austríac **Anton Bruckner (1824-1896)** va consagrar la major part de la seva tasca creativa a la producció de música per a l'ofici litúrgic catòlic. Fidel a la tradició clàssica, amb l'excepció d'un quartet de corda, i les obres per a orgue, que va ser el seu instrument per antonomàsia, la seva producció orquestral es concentra en les nou simfonies, la darrera de les quals va deixar inacabada. Amb tot, si bé les simfonies tenen els quatre moviments convencionals i l'escriptura emprada és totalment coherent amb la seva concepció clàssica del gènere, a les mans de Bruckner les dimensions formals han augmentat considerablement. A més, el pensament musical del Bruckner organista es manifesta en la manera d'orquestrar, pel predomini en la utilització dels colors primaris de les diferents famílies de l'orquestra. És a dir, utilitza les diferents famílies de l'orquestra com si fossin els diversos registres d'un orgue, creant grans blocs sonors que s'oposen entre si. Les simfonies més destacades són la núm. 4, «Romàntica», la núm. 5, la núm. 7, la núm. 8 i la núm. 9, inacabada. A les tres darreres simfonies introdueix les quatre tubes wagnerianes. L'*adagio* de la *Simfonia núm. 7, en Mi major*, és una de les pàgines més delicioses de la producció simfònica de Bruckner. L'impacte de la mort del seu admirat mestre, Wagner, va deixar la seva empremta a la coda d'aquest moviment, i va donar lloc a un passatge de gran emotivitat en què les connexions temàtiques amb el *Te Deum* del mateix Bruckner són evidents.

Bruckner concebia les simfonies com a formes de grans dimensions, amb un llenguatge d'una complexitat harmònica clarament heretada de Wagner. L'especial atenció atorgada als moviments lents (els famosos *adagis* brucknerians), la utilització d'unes harmonies que evolucionen lentament i el mateix tractament organístic de l'orquestra donen a les seves simfonies una certa sensació d'estatisme, la qual cosa ha portat alguns estudiosos a definir la posició estètica d'aquest compositor com una mena de misticisme naturalista, plasmat sobretot en els temps lents de les simfonies núm. 7, 8 i 9, a més del seu *Te Deum*, per a cor i orquestra (1885).



Retrat d'Anton Bruckner per Ferry Peratoner, 1889

La predilecció pels moviments lents va ser igualment característica del compositor també austríac **Gustav Mahler (1860-1911)**. I, de la mateixa manera que Bruckner, Mahler va consagrar la seva activitat creadora quasi exclusivament a la composició de les deu simfonies i a una sèrie de *lieder* amb orquestra. El caràcter essencialment líric de la seva música és un dels trets distintius d'aquest compositor. L'altra és la tendència a augmentar les dimensions formals les seves simfonies i l'exigència d'una plantilla instrumental –i en ocasions vocal– considerable. L'exemple més il·lustratiu és la *Simfonia núm. 8* (1906), coneguda com la «Simfonia dels mil», ja que en la seva estrena hi van intervenir dos cors de veus mixtes, amb un total de 500 veus; un cor de nens de 350 veus; 7 solistes vocals i una orquestra de 146 instruments. La inclinació de Mahler per ampliar les dimensions de l'estructura clàssica de la forma sonata s'evidencia d'una manera especial en els temps lents, com succeïa amb Bruckner, un recurs genuïnament anomenat *adagisme* simfonista. La música de Mahler combina influències romàntiques, pel tractament programàtic de les obres i per la utilització de cites procedent del folklore austríac popular vienès i de l'art contrapuntístic, per influència de J. S. Bach, que adapta al llenguatge orquestral. Amb una inspiració tímbrica excepcional, i un domini de l'orquestració magistral, Mahler va saber destinar a cadascuna de les seves idees musicals uns determinats timbres instrumentals, segons l'estat d'ànim que pretenia transmetre. Les quatre obres fonamentals de Mahler, escrites entre els anys 1906 i 1910, són les simfonies núm. 8, 9, 10 i el *Das Lied von der Erde* ('La cançó de la terra', 1908). *Das Lied von der Erde* està basada en el cicle de poemes traduïts del xinès per Hans Bethge *La Flauta Xinesa*, és l'obra més coneguda de Mahler i un magnífic exemple d'escriptura d'un romanticisme tardà, amb un clima de resignació i de melangia davant l'inevitable allunyament de les alegries de la vida, el pessimisme i la desesperació per la pèrdua recent de la seva filla.



Escultura de Gustav Mahler, per August Rodin, 1911

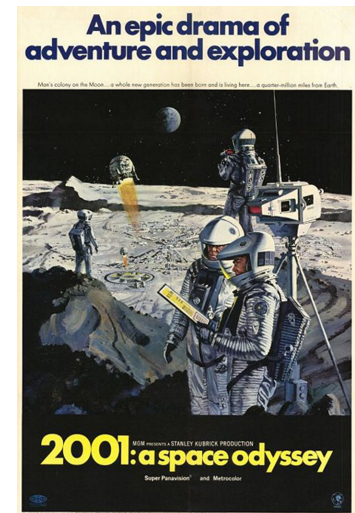
L'obra de Mahler revela la dicotomia del seu pensament musical: la recerca constant de la bellesa transcendent i la vinculació a la realitat terrenal, que es fa evident amb la presència de motius procedents de la cançó folklòrica austríaca i referències programàtiques o descriptives, sovint en forma de paròdia o de caricatura. Les melodies, dotades d'un intens lirisme, les modulacions agosarades, la utilització d'acords dissonants en els punts climàtics, transgredint, en ocasions, les regles del contrapunt clàssic són alguns dels trets que anunci-

en l'arribada de l'atonalitat. Mahler representa la transició del Romanticisme al segle XX: d'una banda, recull els fruits del llegat romàntic que evoluciona des de Beethoven fins a Wagner; d'altra, el seu llenguatge anuncia l'estil expressionista que desenvoluparan Schönberg, Berg i Webern.

1.2. Richard Strauss. Altres músics postromàntics

Si Mahler se sentia hereu de la tradició simfònica clàssica iniciada per Beethoven, el compositor alemany **Richard Strauss (1864-1949)** opta per la tendència més pura de la música programàtica, seguint el camí de Berlioz i Liszt. L'elevat nombre de poemes simfònics i d'òperes demostra que era un compositor que se sentia especialment còmode creant música descriptiva i dramàtica. Orquestrador dotat de grans recursos i d'un profund coneixement de les combinacions tímbriques, Strauss aconsegueix treure tot el partit de l'orquestra explotant les possibilitats expressives. Va fer una revisió del *Traité d'instrumentation* de Berlioz per a actualitzar-lo, amb la intenció de donar a conèixer el seu concepte modern de la tècnica instrumental. De la seva extensa producció orquestral destaquen, sempre dins el concepte de música programàtica: *Macbeth* (1889-1891), *Don Juan* (1889), *Tod und Verklärung* ('Mort i transfiguració', 1889), *Also sprach Zarathustra* ('Així parlà Zarathustra', 1896), a partir de l'obra de Nietzsche (i que s'ha fet famosa a partir de la seva utilització com a banda sonora del film d'Stanley Kubrick *2001: una odissea de l'espai*), *Till Eulenspiegels lustige Streiche* ('Les aventures de Till Eulenspiege', 1895), i *Don Quixote* (1897), basat en l'obra de Cervantes. A *Ein Heldenleben* ('Una vida d'heroi', 1898) i en la *Simfonia domèstica* (1903) desenvolupa un programa de tipus autobiogràfic. En la primera obra es representa ell mateix lluitant i triomfant sobre aquells crítics que manifestaven una incomprensió total per la seva obra, sobretot perquè rebutjaven la seva concepció agosarada del tractament de la dissonància. La segona obra és un retrat inspirat en la vida familiar del compositor.

Com a compositor d'òperes, Strauss aviat va assolir un reconeixement internacional, sobretot a partir de l'estrena de *Salomé* (1905), basat en l'obra d'Oscar Wilde. L'estrena de l'òpera, al Metropolitan de Nova York, va provocar una reacció tan apassionada i radical que es van haver de suspendre les representacions posteriors. Li criticaren més que l'elecció del tema, l'escriptura complexa i dissonant, massa innovadora per a les oïdes del públic novaiorquès d'aquell moment. Per a la composició de les següents òperes, *Elektra* (1909) i *Frau ohne Schatten* ('La dona sense ombra', 1919), Strauss va moderar subtilment el tractament de les dissonàncies en la seva música, en canvi, es va concentrar a fer un retrat psicològic dels personatges que esdevenen el fil argumental de l'acció dramàtica. El seu sentit de l'humor innat es palesa en l'òpera *Der Rosenkavalier* ('El Cavaller de la rosa', 1911) en el qual fa un retrat irònic de l'ambient de la Viena del segle XVIII. L'etapa neoclàssica del compositor s'inicia amb *Ariadne auf Naxos* ('Ariadna a Naxos', 1916). En aquesta obra abandona la concepció wagneriana d'obra d'art total que havia caracteritzat les anteriors produccions per a recuperar el concepte d'òpera *seria* en la tradició belcantista. Els *Quatre*



2001: A Space Odyssey
Pòster de la pel·lícula que va popularitzar arreu del món la música de Richard Strauss.

darrers lieder (1848), l'obra pòstuma del compositor, és una de les pàgines més sublimes del gènere liederístic dins la tradició romàntica alemanya amb acompanyament orquestral.

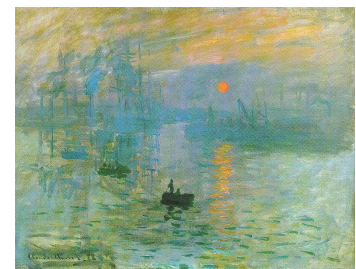
A banda de Bruckner, Mahler i Strauss, altres compositors que destaquen per la seva aportació a la música postromàntica a terres germàniques són Hugo Wolf i Max Reger. **Hugo Wolf (1860-1903)** va ser un dels principals continuadors de la tradició romàntica del *lieder* amb acompanyament pianístic, gènere al qual es va dedicar quasi exclusivament. L'harmonia cromàtica del seu llenguatge evidencia la influència de Wagner, mentre que el concepte del gènere, on la veu i el piano comparteixen un protagonisme equilibrat, prové del model schubertià. Wolf va compondre diversos cicles de *lieder* basats en textos de Goethe, Eichendorff i Mörike, entre altres. D'aquests cicles, que no segueixen cap fil narratiu, sinó que són independents, destaquen la sèrie *Italienisches Liederbuch* (1892), a partir de poemes de P. von Heyse, i la col·lecció *Spanisches Liederbuch* (1900). **Max Reger (1873-1916)**, per la seva banda, va optar per una estètica neoclàssica, adscriuint-se a la tradició musical alemanya més contrapuntística. Gran admirador de J. S. Bach i al mateix temps de Wagner, la seva escriptura és el resultat d'una combinació exemplar de procediments compositius clàssics i barrocs, i un llenguatge postromàntic d'harmonies cromàtiques elaborades. Les *Variacions i fuga sobre un tema d'A. Hiller, per a orquestra* (1907) és un exemple il·lustratiu: utilitza un llenguatge cromàtic d'influència wagneriana per a la composició d'una obra simfònica construïda a partir de procediments compositius del Barroc, com és la fuga i el tema amb variacions.

2. L'eclecticisme de la música francesa

Durant el període comprès entre la mort de Berlioz, l'any 1869, i l'estrena a París de l'obra simfònica *Prélude à l'après-midi d'un faune* ('Preludi a la migdiada d'un faune', 1894), de Debussy, la música orquestral a França experimenta una gran transformació i una producció en constant activitat. Debussy assumeix un paper revolucionari amb una proposta estètica innovadora que pretén defugir de l'atmosfera musical pròpia d'un romanticisme retòric i massa explícit, per afavorir les tonalitats més difuminades i subtils de l'Impressionisme. París, en tant que centre musical i cultural de primer ordre durant aquesta època, acull els corrents més conservadors i rep les propostes més innovadores al mateix temps: per un cantó, els compositors que han arribat a la capital gal·la procedents de diferents països europeus afavoreixen l'entrada d'elements procedents de cultures d'Orient i d'altres manifestacions artístiques, com ara la pintura i la poesia. Al mateix temps, però, sorgia un interès per poder recuperar procediments musicals i formes de fer anteriors al Romanticisme.

2.1. Debussy i l'Impresionisme musical

La reacció contra l'estètica romàntica germànica van propiciar el naixement de noves propostes estètiques; unes procuraven innovar; altres miraven de recuperar llenguatges anteriors al Romanticisme. De totes les postures estètiques que conviuen en aquest període eclèctic de finals de segle, el que va tenir una major projecció i influència, conjuntament amb els nacionalismes musicals, va ser una nova forma d'entendre la creació musical on la naturalesa evanescent, subtil i suggeridora de la música fa que sigui qualificada d'«impressionista», per les seves connexions amb la tendència pictòrica que en aquell moment cultivaven artistes de moda com Monet i Renoir. El terme, de fet, procedia del títol d'una obra de Claude Monet, *Impression, soleil levant* (1874) i va ser aplicat al moviment pictòric que proposava la plasmació del «moment» en l'observació d'un objecte, la impressió que l'artista experimenta, més que l'objecte mateix. La imatge plasmada ha d'oferir una sensació d'espontaneïtat. Tot i que Debussy va rebutjar aquesta etiqueta aplicada a la seva obra, sí que s'observen connexions amb el moviment pictòric en la manera de plasmar les imatges sonores com el punteig d'una guitarra, o les campanades d'una catedral, o la mateixa sensació de moviment, com les onades del mar, o el vent. La tècnica musical impressionista es basa en la confecció d'un discurs musical confeccionat a partir del tractament lliure de l'harmonia, defugint dels principis clàssics dels encadenaments d'acords, i d'un material temàtic constituït per motius melòdics breus que apareixen i desapareixen. S'eviten les línies perfilades a les melodies i es dona importància al matís, amb la qual cosa l'obra obté una estructura formal difuminada.



Impression, soleil levant, de Claude Monet, 1874

Si bé es considera **Claude Debussy (1862-1918)** com el creador de l'estil impressionista, el cert és que el compositor francès se sentia més identificat amb determinats trets de la poesia simbolista francesa, especialment amb Baudelaire i Verlaine, que utilitzaven la poesia d'una manera particularment musical, esforçant-se a trobar una musicalitat perfecta en els seus ritmes, deixant en un segon terme la bellesa intrínseca del vers. Els simbolistes creien que l'art havia d'intentar captar les veritats més absolutes, i això només es podia obtenir mitjançant metàfores i/o suggeriments. Per a la composició de *Prélude à l'après-midi d'un faune*, Debussy va utilitzar molt lliurement un poema del simbolista Stéphane Mallarmé i per a la descripció d'un ambient oníric i suggeridor va aplicar tècniques de l'Impressionisme pictòric adaptades a l'art musical, com jocs cromàtics i de combinacions tímbriques orquestrals.

Després del *Prélude à l'après-midi d'un faune* que va tenir un gran impacte en el moment de la seva estrena, Debussy va compondre *Nocturnes* orquestrals (1899) i *La Mer* ('El Mar', 1905), per a orquestra, considerada per molts l'obra mestra de l'escriptura impressionista i en la qual s'esforça per suggerir les sensacions que provoquen en el compositor la contemplació i l'audició del mar en moviment, i també el joc de guspires dels rajos de sol jugant amb les ones. Les composicions per a piano més destacades de la seva etapa impressionista són les col·leccions editades amb els títols *Estampes* (1903), *Images (Ibéria)*, 1908; *Rondes des Printemps*, 1909, i *Gigues*, 1913) i *Préludes* (1913). Amb l'òpera *Pelleas et Mélisande* (1902), basada en un drama de Maeterlinck, Debussy s'aproxima al concepte d'obra d'art total: les veus canten en un recitatiu continu, mentre l'orquestra proporciona la unitat musical i dramàtica. Amb l'obra coral i orquestral *Le martyr de Saint Sébastien* ('El martiri de sant Sebastià', 1911), basada en un text de Gabriele d'Annunzio, s'inicia la darrera etapa compositiva de Debussy en la qual s'aproxima al Neoclassicisme, però utilitzant recursos impressionistes en la descripció de les escenes de la mort de sant Sebastià. Les darreres composicions de Debussy, com el ballet *Jeux* ('Jocs', 1912) o les *Sonates pour divers instruments* (1917), són obres d'estil netament neoclàssic.

2.2. Recuperació de llenguatges musicals anteriors. Ravel

Com a alternativa a l'Impressionisme havien sorgit altres postures estètiques més o menys conservadores. En general, aquestes tendències defensaven la transparència de les melodies, la construcció d'esquemes formals ben definits i un discurs musical que afavorís el lirisme per sobre de l'element dramàtic. Es concedeix més importància a la forma que a l'expressió. Potser la figura que millor il·lustra aquesta visió creativa és l'organista i compositor **Camille Saint-Saëns (1835-1921)** adscrit a l'estètica del classicisme vienès, però aquest conservadorisme no l'impedeix adoptar novetats com ara elements de sistemes musicals orientals, com es pot veure a la seva òpera *Samson et Dalila* (1877). Aquesta és, conjuntament amb la tercera de les seves cinc simfonies, la *Sinfonia per a orgue* (1886), el poema simfònic *Dansa macabra*, i la suite humorística *Le Carnaval des animaux (El Carnaval dels animals)*, publicada l'any de la seva mort, 1922), la seva obra més coneguda i interpretada. La seva música, lligada



Retrat de Camille Saint-Saëns

a la tradició clàssica, és elegant i acurada en el detall i la forma. La seva obra pianística és menys profunda i emotiva que la de la major part dels seus contemporanis, però constitueix la continuïtat estilística entre Liszt i Ravel.

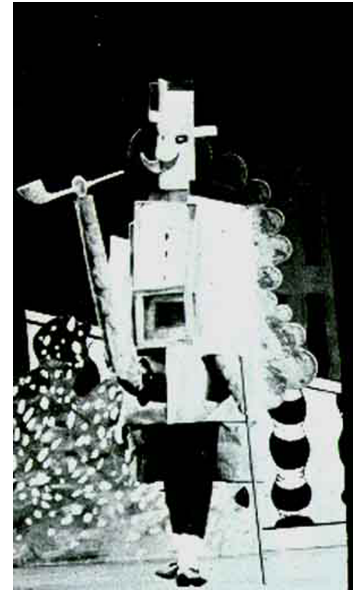
Dins la mateixa línia conservadora trobem Fauré, Lalo i Massenet. **Gabriel Fauré (1845-1924)** es destaca per les seves *mélodies* o cançons franceses, amb un llenguatge harmònic avançat i amb una escriptura de caràcter refinat i elegant. Les més conegudes pertanyen al cicle que porta per títol *La bonne chanson* (1894), a partir de nou poemes de Paul Verlaine. Les obres més conegudes de Fauré són el *Rèquiem* (1900) i el poema simfònic *Pelléas et Mélisande* (1898) a partir d'una obra de Maurice Maeterlinck. **Édouard Lalo (1823-1892)** és conegut sobretot per la *Symphonie espagnole*, per a violí i orquestra (1873), *Concerto pour violoncelle* (1876) i *Rhapsodie norvégienne* (1881). De les dues primeres obres destaca el tractament virtuosístic dels instruments solistes. La seva obra *Le roi d'Ys* ('El rei d'Ys' 1888), palesa una gran influència del llenguatge wagnerià. De **Jules Massenet (1842-1912)** cal destacar les òperes *Manon* (1884) i *Werther* (1892), que il·lustren l'habilitat del compositor en la utilització de formes clàssiques.

Hereu del llegat musical de Fauré va ser **Vincent d'Indy (1851-1931)**, qui va adoptar el recurs del principi cíclic emprat pel primer. Algunes de les millors obres de Vincent d'Indy són la *Symphonie sur un chant montagnard français* ('Simfonia sobre una cançó muntanyenca francesa'), per a piano i orquestra (1886), i l'òpera *Fervaal* (1897). Emmarcat en l'escola de d'Indy trobem l'obra de **Paul Dukas (1865-1935)**, autor del poema simfònic *L'apprenti sorcier* ('L'aprenent de bruixot', 1897), obra mestra del nou poema simfònic francès. Dukas incorpora al seu estil personal recursos impressionistes, sobretot en l'harmonia.

De caràcter més cosmopolita, tot i estar vinculat a la tendència conservadora, és l'obra de l'organista i compositor **César-Auguste Franck (1822-1890)**. Adapta a les formes tradicionals de l'esquema sonata un llenguatge d'estètica romàntica molt plena de repercussions wagnerianes. Les obres de Franck destaquen més per la intensitat emocional que pel lirisme. A les *Variacions simfòniques*, per a piano i orquestra (1885), utilitza magistralment el recurs de transformació temàtica, ja emprat abans per Liszt i Berlioz, és a dir, l'alteració melòdica, harmònica o rítmica que pot canviar el caràcter emocional d'un tema però sense perdre la seva identitat i que sigui fàcilment reconoscible. El cromatisme tan característic del llenguatge de Franck es manifesta sobretot en les seves composicions organístiques, com els tres *Corals* (1890), que són cicles de variacions sobre melodies de creació seva, no himnes religiosos, i en el poema simfònic *Les Eòlides* (1876). Altres obres destacades de Franck són l'oratori *Les Béatitudines* (1879), el *Quintet amb piano* (1879) i el poema simfònic *Psyché* (1888).

Dins una postura més radical i marcadament antiimpressionista trobem **Erik Satie (1866-1925)**, conegut sobretot per les seves composicions per a piano amb títols de caràcter surrealista que amaguen un esperit irònic i enginyós, com *Trois morceaux en forme de poire* ('Tres fragments en forma de pera', 1903) o *Embryons desséchés* ('Embrions dessecats', 1913), o *Véritables préludes flasques (pour un chien)* ('Genuïns preludis flàccids (per a un gos)'). A les partitures d'aquestes obres, apareixen comentaris dignes de comentari, que satiritzen el costum que tenia Debussy quan introduïa a les seves obres indicacions de matisos i formes de tocar. Així, podem llegir: *ralentir avec politesse* ('alentir amb cortesia') o *de manière à obtenir un creux* ('de manera que s'obtingui un forat'). Amb tot, Satie també va assumir certes influències de la tècnica impressionista, com s'observa en les *Trois gymnopédies* (1888), per a piano, en el drama simfònic *Socrate* (1920), per a quatre sopranos i orquestra de cambra, basat en l'obra de Plató. El caràcter antisentimental de l'obra musical de Satie i la marcada tendència a una escriptura sòbria i rigorosa són trets que anuncien el llenguatge del Grup dels Sis, del qual parlarem més endavant.

Maurice Ravel (1875-1937) va compartir amb Debussy una certa visió emocional i sensual del corrent impressionista, en el sentit del gust per l'expressió musical exòtica, una gran afinitat amb el piano i la utilització de determinades harmonies. Però, a diferència de Debussy, Ravel posseeix un tipus d'escriptura pianística brillant i virtuosística. Ja és significatiu el fet que Ravel escrivís dos concerts per a piano (un d'ells per a la mà esquerra), i Debussy no. Ravel experimentava amb el piano nous recursos harmònics, que després utilitzava en la composició d'obres simfòniques. Curiosament, moltes de les seves obres orquestrals de més èxit eren originàriament pianístiques, com *Ma mère l'oye* (1912), *Le tombeau de Couperin* ('La tomba de Couperin', 1917) o *La valse* ('El vals', 1920). Per al ballet *Daphnis et Chloé* (1909-1911) Ravel confecciona una orquestració amb procediments impressionistes aconseguint un clima de sensualitat i una voluptuositat úniques. Les obres per a piano més vinculades a l'estil impressionista són *Pavane pour une infante défunte* ('Pavana per una infanta difunta', 1899), *Jeux d'eau* ('Jocs d'aigua', 1901) o *Gaspard de la nuit* ('Gaspar de la nit', 1908). Però Ravel no és del tot impressionista, més aviat haurem de dir que va utilitzar tècniques impressionistes però amb un llenguatge molt personal ja que, a diferència de Debussy, sí que tendeix a marcar els perfils de les seves melodies i a donar importància a l'estructura formal de l'obra. Per altra banda, tot i que la seva obra s'inspira sovint en altres músiques –a *La Valse* utilitza ritmes vienesos i al *Bolero* (1929) introdueix ritmes del folklore hispànic–, no podem dir que sigui ben bé un músic neoclàssic. Ravel és també autor de dues òperes, *L'heure espagnole* (1907) i *L'enfant et les sortilèges* (1925).



Ballet Parade

Personatge surrealista del ballet *Parade*, d'Erik Satie i Jean Cocteau, amb decorats de Pablo Ruiz Picasso.



La Forca

Gravat de Rembrandt a l'edició de Gaspar de la Nuit d'Aloysius Bertrand.

3. Els nacionalismes musicals

Durant la segona meitat del segle XIX als països de la perifèria europea que durant molt de temps havien estat al marge de l'evolució musical, en part per la llunyania, en part per la influència tan profunda que havia exercit la música italiana en el cas de la península Ibèrica i la música francesa en el cas de la Rússia tsarista, van anar aflorant sentiments nacionalistes. El nacionalisme permet als països deslliurar-se de la colonització artística dels països que lideren les novetats musicals i expressar la seva identitat musical a partir de la transposició de material de la pròpia tradició folklòrica a la música culta, com cançons populars, estructures rítmiques de danses populars o tradicionals, i sistemes tonals característics d'un folklore concret. En el moment de prendre aquest material folklòric, el compositor d'alguna manera busca l'expressió de la col·lectivitat a través del cant popular. D'altra banda, els moviments revolucionaris del segon terç del segle XIX van proporcionar la motivació suficient per al sorgiment dels nacionalismes musicals.

Podem distingir dues etapes diferents del Nacionalisme musical: la primera, que es desenvolupa durant la segona meitat del segle XIX, amb trets de caràcter romàntic, i la segona, que pren força durant la primer meitat del segle XX i que implica una renovació del llenguatge musical, gràcies a la inclusió de nous elements propis del folklore de cada país. A la primera etapa, van ser els russos els que van prendre la iniciativa, atès que el llenguatge nacionalista els permetia aconseguir un doble objectiu: d'una banda, buscaven una afirmació de la seva identitat davant la influència de la música francesa; de l'altra, el llenguatge nacionalista emprat en la música era una poderosa eina de denúncia a determinades autocràcies polítiques que abusaven i tenien esclavitzades les classes socials baixes, especialment els camperols.

A partir del 1900, els llenguatges nacionalistes van adoptar una dimensió més universal amb l'assumpció de tècniques i recursos procedents d'altres tendències estilístiques. Ja no es tractava únicament de recollir tonades populars o d'imitar determinants girs melòdics o rítmics, sinó d'introduir diferents sistemes musicals en la música culta, la qual cosa va enriquir enormement el llenguatge harmònic tradicional. És sobretot en aquesta època que triomfen els llenguatges i les postures estètiques de músics com Falla a Espanya i Bartok a Hongria.

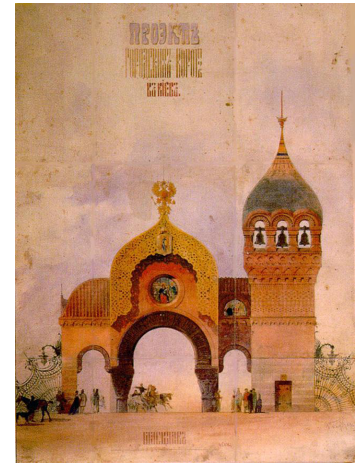
Els llenguatges nacionalistes van trobar en el gènere operístic la formulació plena de la seva expressió. A l'òpera tenia cabuda tota classe de temes i llegendes de caràcter nacional no solament musical sinó també literari. A més, durant la segona meitat del segle XIX el gènere operístic era un espectacle que atreïa un gran nombre de gent, la qual cosa afavoria la difusió ràpida dels missatges de caire ideològic o propagandístic. Amb el temps, però, aquesta trans-

formació del gènere operístic va ser aplicat a la música simfònica i cambística. La introducció d'estructures tonals d'altres sistemes musicals contribuirà a la dissolució del llenguatge tonal segons la concepció clàssica. Però això s'esdevindrà durant el segle xx, com veurem més endavant.

3.1. L'escola nacionalista russa

Mikhail Glinka (1804-1857) va ser el primer compositor rus que va aventurar-se en l'experiència nacionalista. Autèntic creador d'un llenguatge nacionalista, Glinka va ser el primer compositor rus que va rebre un reconeixement en l'àmbit internacional i la seva tasca va exercir una gran influència en les generacions següents de compositors del seu país. Les seves obres més conegudes són *La vida pel Tsar* (1836), que té l'honor de ser la primera òpera nacionalista russa –i europea– i *Ruslan i Liudmila* (1842), basada en l'obra d'Alexandr Pushkin. El successor de Glinka, **Alexander Dargomijski (1813-1869)**, va recollir aquests postulats romàntics de caràcter nacionalista però amb una marcada tendència cap al realisme, una tendència que considerava que les obres havien de presentar uns arguments centrats en la vida real i quotidiana de la manera més directa possible. L'obra més coneguda de Dargomijski és *El convidat de pedra* (1872). Però serà l'anomenat Grup dels Cinc, impulsat per Glinka i integrat pels compositors **Mily Balakirev (1837-1910)**, **César K'ui (1835-1918)**, **Modest Mussorgskij (1839-1881)**, **Alexander Borodin (1833-1887)** i **Rimskij-Korsakov (1844-1908)** els que van consolidar l'escola nacionalista russa i li van donar una projecció internacional. Tots ells partien d'uns pressupòsits culturals i ideològics comuns i anaven a la recerca del mateix objectiu: la creació d'una música popular d'essència russa. Amb tot, cadascun d'ells triarà una solució estètica diferent. De tots aquests, Mussorgskij, Borodin i Rimskij-Korsakov són els més destacats.

Dotat d'una gran inventiva, Modest Mussorgskij va crear per a les seves òperes un llenguatge harmònic amb unes dissonàncies i uns encadenaments d'acords no convencionals per tal d'adaptar-les a les citacions folklòriques i a les inflexions del llenguatge rus i, de pas, afavorir una orquestració innovadora. De la mateixa manera, Mussorgskij va utilitzar una tècnica pianística agosaradament heterodoxa per a la composició dels *Quadres d'una exposició* (1874), una obra que avui dia és més coneguda per la versió orquestral de Ravel que per l'original per a piano. Influenciat pel Realisme, Mussorgskij confecciona uns frescos a partir d'impressions sonores que, mitjançant associacions mentals, evocaven els ambients de la vida camperola a Rússia. Les òperes més importants són *Borís Godunov* (1869), basada en un text de Puixkin, i *Khovànxtxina* (1872-1880), basada en un conte ucraïnà de Gogol. En aquestes obres el compositor rus s'esforça per a fer caracterització psicològica dels personatges principals. Altres obres destacades són el poema simfònic *Una nit al Mont Pelat* (1867) i *Cançons i danses de la mort* (1875).



La Gran Porta de Kiev
La Gran Porta de Kiev, vista per l'arquitecte Viktor Alexandrovich Hartmann, en honor del qual Mussorgskij va compondre els *Quadres d'una exposició*.

Seguint la mateixa línia, trobem Borodin i Rimskij-Korsakov. L'any 1890 Borodin va donar a conèixer la seva obra *El príncep Igor*, una òpera en què escenifica de manera esplèndida una sèrie de paisatges russos. La recreació que fa Borodin d'una atmosfera exòtica oriental queda il·lustrada magníficament en les «Dances polovtsianes», del segon acte de la mateixa òpera. Borodin no va poder acabar l'òpera i aquesta va ser completada per Rimskij-Korsakov i Glasunov. Rimskij-Korsakov, el compositor més jove del grup, va ser sobretot conegut per *El gall d'or* (1907), de caràcter netament folklòric rus, per l'oposició prèvia de la censura a causa de la seva sàtira política. Dotat d'una habilitat magistral per a l'orquestració, la influència de Belioz i Liszt es fa notable en la suite simfònica *Sheherezade* (1888) i en el *Caprici espanyol*, (1889), en les quals introdueix encertadament melodies i ritmes del folklore rus i espanyol, respectivament. Les melodies de les seves obres traspuen un perfum oriental i desenvolupen un paper decisiu en la recreació d'ambients fantàstics per a descriure antigues llegendes russes. Altres obres destacades del compositor són les òperes *Sadko* (1896), *La llegenda del tsar Saltan* (1900) i *La ciutat invisible de Kitege* (1905).



Sheherezade

Contant-li els contes de les mil i una nits al rei Shahriar, tema de la composició de Rimskij-Korsakov.

Decidit a unir els ideals que compartia amb el Grup dels cinc amb un llenguatge musical internacional que pogués fer satisfer les exigències de l'Europa occidental, **Piotr Íltx Txaikovski (1840-1893)** va prendre un camí propi. Si bé la seva música revela una intencionalitat nacionalista i una gran afinitat amb el folklore rus, la seva formació és essencialment clàssica i evidencia una gran influència de l'art vocal italià. L'estil eclèctic de Txaikovski va d'una escriptura occidental a l'estilisme de cançons populars i fins i tot a la mateixa cita folklòrica fidel. La manera de construir el discurs musical demostra una predilecció pel procediment seqüencial occidental, amb melodies extenses i d'una expressivitat emotiva molt intensa. Una de les pàgines més brillants de Txaikovski és *Ieuueni Oneguín* (1879), una òpera inspirada en la novel·la de Puixkin que evidencia el sentit dramàtic del compositor. A més d'aquesta òpera, les obres més conegudes de Txaikovski són les sis simfonies, el *Concert per a piano núm. 1, en si bemoll menor* (1875), el *Concert per a violí* (1878), l'òpera *La dama de pic* (1890) i els ballets *El llac dels cignes* (1876), *La bella dorment del bosc* (1890) i *El Trencanous* (1892). Donat que la major part de la producció musical de Txaikovski és per a orquestra, no podia evitar condicionar les textures musicals de les obres als timbres orquestrals, cada cop més influenciats per les pràctiques orquestrals de la música occidental. I és precisament a les seves simfonies on potencia al màxim la seva habilitat d'orquestrador, en especial a la núm. 4, en fa menor (1877), la núm. 5, en mi menor (1888), i la núm. 6, en si menor, «Patètica» (1893). En aquestes obres adapta al llenguatge simfònic melodies i ritmes del folklore rus amb una gran desimboltura.



El Trencanous

Vaudémont jurant el seu amor a Iolanda (Violant), la protagonista cega del Trencanous, pintura de William-Adolphe Bouguereau.

Adscrits també a l'escola russa, els compositors de les generacions posteriors al Grup dels Cinc, i que estan adscrits a l'escola russa, com són els casos de Rakhmàninov i Scriabin. L'obra de **Serguei Rakhmàninov (1873-1943)**, d'estètica postromàntica, repren el camí evolutiu del llenguatge pianístic de Liszt, sobretot en els seus concerts per a piano i orquestra. Injustament subestimat, el temps i la popularitat de la seva música han demostrat que el caràcter postro-

màntic d'inspiració russa en la línia de Txaikovski que ell va heretar és una proposta estètica apreciada pel públic d'avui dia. Les millors obres d'aquest compositor són aquelles en què el piano té un protagonisme destacat, com són les composicions per a aquest instrument (preludis, sonates, estudis), els quatre concerts per a piano i orquestra i la *Rapsòdia sobre un tema de Paganini* (1934), també per a piano i orquestra. L'estil d'**Alexandr Scriabin (1872-1915)**, en canvi, és un dels més difícils de definir, molt personal i amb un vocabulari harmònic complex i amb una tendència cada cop més marcada cap a la dissolució de la tonalitat. La seva escriptura evidencia una gran influència del llenguatge harmònic de Liszt i de Wagner, però també assumeix procediments de l'impressionisme. Fruit del seu pensament esotèric, va ser la creació de l'anomenat per ell mateix *acord místic*, basat en la superposició de quartes i amb possibles alteracions cromàtiques, que va presentar per primer cop amb l'obra *Prometheus o el poema del foc* (1910). Per a la interpretació d'aquesta obra, Scriabin exigia un «teclat lluminós», amb la intenció de projectar una sèrie de llums de colors i de formes en una gran pantalla. Una altra obra destacada del compositor és *Poema de l'èxtasi* (1908), per a orquestra.

3.2. Europa oriental. Bartók

La consolidació de l'escola nacionalista russa va servir d'exemple per a compositors d'altres nacions que d'una manera o altra participaven d'aquest sentiment nacionalista. A més, a través de la recuperació del propi folklore i la utilització d'aquest material en la producció de música culta els compositors aconseguen un segell d'identitat que els permetia competir dins el panorama musical europeu. Paral·lelament, naixia l'etnomusicologia, una ciència que duia a terme un estudi sistemàtic del material folklòric amb una metodologia científica i rigorosa.

El compositor i pianista hongarès **Bela Bartók (1881-1945)** fou, juntament amb el seu compatriota Zoltán Kodály, un dels principals precursors de l'etnomusicologia. Amb l'ajut de Kodály, Bartók es dedicà a anar poble per poble recollint la música folklòrica del seu país amb un fonògraf rudimentari i un paper pautat com a úniques eines. No solament l'interessava el folklore hongarès, també l'eslovac, el romanès o el turc atreien la seva atenció. És a dir, va descobrir que la música folklòrica era una font inesgotable d'inspiració que el permetia desenvolupar un llenguatge original, i també el permetia, d'una banda, desvincular-se del llegat amb la tradició romàntica anterior, sobretot de Liszt, Brahms i Richard Strauss, la influència dels quals s'evidencia als seus primers treballs creatius, com ara el poema simfònic *Kossuth*. D'altra banda, representava una oportunitat magnífica per a desmarcar-se dels grans corrents del moment que dominaven la creació musical de la primera meitat del segle xx, com l'Expressionisme o el Neoclassicisme, sense renunciar del tot a fer ús de determinats procediments d'aquestes tendències per a la composició d'obres noves.

A més de ser una figura clau del nacionalisme dels països de l'Europa oriental i el compositor més important de la història de la música hongaresa, Béla Bartók representa, juntament amb la del finès Jan Sibelius i la de l'espanyol Manuel de Falla, la postura nacionalista més abstracta, ja que utilitza el material folklòric amb un llenguatge molt personal, i evita la reproducció literal d'una melodia o un ritme populars. Tots tres, cadascun dins el seu dialecte, aconseguiren fusionar la música folklòrica i l'escriptura moderna de la música culta. Bartók feia un ús molt lliure del material folklòric que recollia (melodies i ritmes hongaresos, eslaus, romanesos) per a compondre música, arribant a consolidar un llenguatge molt personal, predominantment melòdic i amb una utilització de les harmonies i l'orquestració molt efectista i brillant. També va fer una destacada aportació a la pedagogia del piano amb l'obra *Mikrokosmos* (1936), concebuda originàriament per a introduir el seu fill en l'aprenentatge d'aquest instrument. Aquesta obra consta de sis volums de peces per a piano inspirades en el folklore hongarès i romanès, ordenades segons la seva dificultat tècnica.



Bartók enregistrant cants populars amb un fonògraf

Les obres més destacades del primer període compositiu de Bartók són dos quartets de corda (1908 i 1917), l'òpera en un acte *El castell de Barba Blava* (1918), la pantomima *El mandarí meravellós* (1919), la *Suite de danses per a orquestra* (1923) i l'*Allegro Barbaro*, per a piano. De la producció musical del segon període destaquen la *Cantata profana* (1930), per a solistes, doble cor i orquestra; els tres concerts per a piano i orquestra (1926-1931); quatre quartets de corda (1927-1939); la *Música per a cordes, percussió i celesta* (1936) i la *Sonata per a dos pianos i percussió* (1937). Sense arribar a ser un gran revolucionari, l'experimentació amb l'harmonia i els ritmes asimètrics i plens de contratemps va permetre al compositor hongarès desenvolupar un estil propi de gran força i originalitat. Figura progressista i compromesa amb el seu poble, Bartók va haver de fugir als Estats Units, com tants altres artistes i intel·lectuals europeus, per culpa del nazisme que des d'Alemanya amenaçava als països de l'Est. Morí a Nova York en la més absoluta incomprensió, sense haver assaborit el reconeixement i l'èxit que les seves obres tenen a l'actualitat.

Altres compositors destacats de l'Europa de l'Est contemporanis a Bartók són Kodály, Smetana, Dvorák i Janáček. De **Zoltán Kodály (1882-1967)** cal destacar la seva aportació al nacionalisme hongarès, sobretot en el camp de l'etnomusicologia i en el de la pedagogia musical. Les composicions més conegudes de Kodály són l'òpera *Háry János* (1926) i el *Psalmus hungaricus* (1923), per a solista, cor i orquestra. **Bedrich Smetana (1824-1884)** és un dels millors representants del nacionalisme txec a Bohèmia. Adscrit dins la línia del poema simfònic de Liszt, Smetana explota la seva capacitat descriptiva per plasmar paisatges de la seva terra, com és el cas del cicle simfònic *Má Vlast* ('La meva pàtria', 1874-1879) o a l'òpera còmica *La núvia venuda* (1866). Smetana utilitza cançons i danses folklòriques amb un estil melòdic molt inspirat. A banda de les dues òperes mencionades, en va escriure set més, nombrosos poemes simfònics, música per a piano i cançons amb acompanyament. **Antonin Dvorák (1841-1904)**, en canvi, s'apropa més a la concepció clàssica brahmsiana de la

forma però introduint elements del folklore txec, com es pot veure, entre altres, en el seu *Concert per a violoncel* (1895). L'obra més coneguda de Dvorák és la darrera de les seves nou simfonies, escrita en mi menor, la *New world Symphony* ('Simfonia del Nou Món', 1895), que va compondre durant la seva estada als Estats Units. El que va apostar per un nacionalisme txec però en un vessant més occidental va ser el moravià **Leos Janáček (1854-1928)**, gràcies al qual va obtenir un ràpid reconeixement a nivell europeu, sobretot a partir de l'estrena de la seva *Jenufa* (1902). Janáček és també autor de les òperes *Katya Kabanova* (1921) i *De la Casa de la Mort* (1930), dins un estil realista amb influències de l'escriptura de Mussorgski.

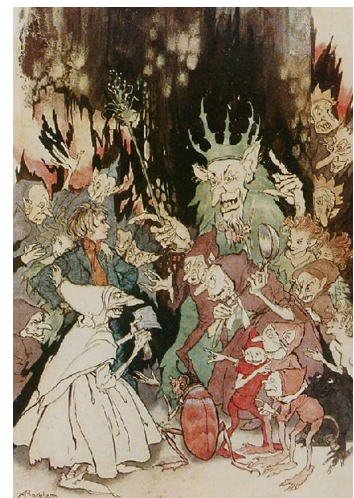
3.3. Els països escandinaus

Una altra de les primeres escoles nacionalistes més destacades sorgides seguint el model rus va ser l'escandinava. Països com Dinamarca, Noruega i Suècia que havien estat vinculats a l'imperi rus durant molt de temps, van voler reafirmar la seva personalitat política a través de la música. D'aquesta regió nòrdica europea destaquen molt per sobre d'altres les contribucions del noruec Edvard Grieg i el finès Jan Sibelius. Amb un estil de caràcter nostàlgic i intimista, **Edvard Grieg (1843-1907)** s'adscriu a una estètica romàntica per a la confecció dels seus *lieder* i les transcripcions de cançons populars i danses camperoles del folklore noruec per a piano. Les seves obres tenen un intens contingut poètic i tarannà netament popular. Una de les seves creacions més importants és l'obra escènica *Peer Gynt*, una música destinada al drama d'Ibsen (1876). D'aquesta obra, en va fer, més tard, dues suites per a orquestra. El reconeixement internacional de Grieg es va produir sobretot a partir de l'estrena del seu *Concert per a piano i orquestra, en la menor* (1868).

La posició estètica de Jan Sibelius va ser molt distinta. Tot i no emprar material folklòric de la música del seu país, sí que es va deixar inspirar per llegendes de la literatura popular finesa. Les primeres composicions evidencien una influència wagneriana, sobretot per l'ús del *leitmotif*, i que progressivament anirà desapareixent, cosa que li va permetre una major llibertat per a crear melodies evolutives i formes musicals orgàniques. Sibelius s'allunyà de les tendències musicals europees del moment i, de manera progressiva, la seva música tendí cap a la depuració i la concentració, com es pot veure a les darreres obres, la simfonia núm. 7 (1924) i el poema simfònic *Tapiola* (1926), un retrat dels boscos i els llacs del seu país. Altres poemes simfònics coneguts del compositor són la popular *Finlàndia* (1899), *En saga* (1893, revisat l'any 1901) i *La filla de Pohjola* (1906).

3.4. El llenguatge nacionalista a Gran Bretanya

Des que morí Händel, compositor alemany adoptat pels anglesos, Gran Bretanya va viure un llarg període en què la creació musical dins l'àmbit culte (és a dir, no folklòric) se cenyia a un tipus de música funcional vinculada a l'Església. Per al compositor anglès era gairebé impensable intentar estrenar una obra que



Peter Gynt a la cova del rei de la muntanya
Il·lustració d'Arthur Rackman.

no fos un oratori, una cantata de commemoració o, en tot cas, música de saló per a consum de la noblesa. La composició simfònica i l'operística eren considerades activitats esporàdiques, era molt difícil crear noves tendències, de manera que els compositors anglesos no van anar més enllà d'importar models forans del Romanticisme, com Mendelssohn i Brahms. El naixement d'escoles musicals nacionalistes en el continent europeu va despertar la necessitat de fer ressorgir la música anglesa per a poder competir amb el continent. Els primers compositors que van aventurar-se en la tasca d'aconseguir situar la música anglesa al mateix nivell que els altres països europeus van ser Elgar i Delius. Els inicis d'**Edward Elgar (1857-1934)** no anaven més enllà de la composició de peces de saló, o petites obres de cambra per a consum burgès. Progressivament s'adscriuria a un romanticisme tardà per a la creació d'obres de més ambició, com les conegudes *Variations on an Original Theme «Enigma»* (1899), o les dues simfonies (en la bemoll major, de 1908 i en mi bemoll major, de 1911). D'estètica vinculada al postimpressionisme, en canvi, és l'obra de **Frederick Delius (1862-1934)**. L'estil de Delius es caracteritza pel cromatisme dins una atmosfera tonal, amb un ús força freqüent del *leitmotif* i melodies en constant transformació. Algunes de les seves obres més conegudes són *A Village Romeo and Juliet* ('Un Romeo i Julieta de poble', 1899-1901) i *Requiem* (1914-16).

A la segona generació de compositors anglesos pertanyen Williams i Holst. Vaughan Williams (1872-1958) va ser un compositor de gran popularitat en el seu país, sobretot a partir de l'estrena de la seva *Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis* (1910, rev. 1919), per a quartet i doble orquestra de corda. Utilitzava cançons populars angleses intentant sublimar-les i arribant a crear un vocabulari propi i un llenguatge molt personal, on predominen els intervals diatònics. També rebé influències del misticisme hindú, que es reflecteix a la *Missa en sol menor* o la cantata *Dona Nobis Pacem*. La seva música traspua un romanticisme nostàlgic i líric, amb influències de l'orquestració de Debussy i Ravel. Les seves nou simfonies són el més reeixit de la seva producció, d'entre les quals destaquen la segona, *London Symphony* (1913, amb revisions posteriors), en què recrea l'ambient de la capital anglesa, i la tercera, *Pastoral Symphony* (1922), en la qual utilitza material folklòric amb una escriptura polifònica lliure. Gustav Holst (1874-1934) compartia amb Williams una inclinació cap el misticisme, com es palesa a la col·lecció dels seus *Choral Hymns from the Rig Veda* (1908-1912). Per a la coneguda suite orquestral *The planets* ('Els planetes', 1916), s'inspirà en el seu propi horòscop. Les principals influències de la seva música són, a banda del misticisme hindú, el folklore anglès, i un tipus d'orquestració raveliana.

A la darrera generació de compositors anglesos pertanyen Britten i Walton. **Benjamin Britten (1913-1976)**. L'eclecticisme de Britten sembla obeir a les demandes de cada obra en concret, demostrant una tècnica segura i una gran facilitat per a assimilar una gran varietat de recursos compositius. Va rebre un gran reconeixement en vida, sobretot a partir de l'estrena de la seva òpera *Peter Grimes* (1945), després de la qual van venir altres produccions notables com *La violació de Lucrecia* (1946) i *La mort a Venècia* (1974). Un dels treballs més coneguts de Britten és la *Guia d'orquestra per a joves* (1946), creat per al film britànic amb finalitats educatives titulat *Instruments de l'orquestra*. Altres obres conegudes del compositor són l'*Himne a Santa Cecília* i el *War Requiem* ('Rèquiem de Guerra', 1961) **William Walton (1902-1983)** pertany plenament al segle XX i, per tant, el seu llenguatge s'allunya de les influències romàntiques o postromàntiques dels altres compositors anglesos. Una de les obres més conegudes de Walton és la *Façade* (1922, revisada l'any 1942), un entreteniment musical per a recitador i conjunt de cambra basat en poemes d'Edith Sitwell. La seva inclinació pels llenguatges populars i pel jazz es manifesta clarament en els seus concerts per a violí, viola i violoncel i en la seva primera simfonia (1935). Walton és també autor de l'oratori *Belshazzar's Feast* ('El festí de Baltasar', 1931) i l'òpera *Troilus and Cressida* (1954).



Figura de Lucrecia
Escultura en bronze de Damià Campeny
(1771-1855).

3.5. El nacionalisme al continent americà

La noció d'*americanisme* s'utilitza en alguns sectors del món artístic actual per a referir-se a les tendències vinculades a la recuperació dels diferents folklores anteriors a la conquesta del continent americà i a les tendències sorgides de tradicions populars procedents d'Europa i Àfrica i que van prendre un camí propi dins l'àmbit geogràfic del Nou Món. Elements d'aquests folklores són recollits per músics europeus convertits en ciutadans americans o bé nascuts en alguns dels països del continent americà però que han rebut una educació i una formació musical en la tradició culta europea. Aquests compositors han donat lloc a diversos llenguatges que evidencien influències de la música que van portar els esclaus negres durant la conquesta, elements de la música indígena i formes de la música importada del continent europeu. La cultura de la postmodernitat aposta per una mena de fusió o síntesi de les diferents cultures musicals existents al continent americà intentant trobar una mena d'internacionalisme artístic d'aquestes cultures. D'aquesta manera, el compositor se sent lliure d'escollir els elements de diferents cultures folklòriques per a barrejar-les, transformar-les, etc.

El llenguatge musical nacionalista dels Estats Units de la primera meitat del segle XX és el resultat de la fusió del llegat musical europeu, especialment l'òpera italiana, la música simfònica alemanya i la música sacra anglesa, i elements procedents de les melodies de les comunitats indígenes i del folklore negre. Charles Ives (1874-1954) és un dels compositors més destacats d'aquesta escola. Va intentar instaurar un idioma nacional americà, però amb un rerefons estètic universal. Va trobar la unitat a través de la utilització i l'exposició d'una manera ordenada del material folklòric i religiós, servint-se d'uns recursos pro-

pis de la rapsòdia. Aquest estil va influir molt en les generacions americanes posteriors i va ser decisiu en el naixement del jazz, una música resultant de la combinació d'elements folklòrics i religiosos tradicionals procedents de la comunitat negra. Aquestes obres anticipen experiències polirítmiques, microtonals i aleatòries dels nostres dies. Algunes de les obres més interessants de la producció simfònica d'Ives són la *Simfonia núm. 4* (1916) i les *Orchestral Sets* (1914-1915). Aquestes obres exigeixen un nivell virtuosístic excepcional i requereixen la participació de grans formacions orquestrals.

El pianista i compositor **George Gershwin (1898-1937)** és una de les principals figures adscrites al denominat popularisme del segle xx. L'obra mestra de Gershwin és, sens dubte, *Rhapsody in Blue* (1924), un clar exemple de la fusió perfecta de jazz i el gènere simfònic. Va incorporar als motlles simfònics tradicionals l'essència rítmica, tímbrica i expressiva del llenguatge jazzístic. Altres obres destacades d'aquest compositor són el *Concert per a piano* (1925), el poema simfònic *An American in Paris* ('Un americà a París', 1931) i la popular òpera de jazz *Porgy and Bess* (1935).



An American in Paris
Una escena de la pel·lícula *An American in Paris* (1951), amb Gene Kelly i Leslie Caron, inspirada en el poema simfònic de Gershwin.

Compositor d'estil incisiu i brillant orquestrador, **Aaron Copland (1900-1990)** ha heretat els fruits de l'antic nacionalisme musical, en la línia d'un nou popularisme. El seu llenguatge musical s'ha orientat cap a una senzillesa formal i harmònica, i ha introduït elements procedents de la cançó folklòrica mexicana en obres com ara la suite orquestral *El salón México* (1936) o tonades de vaquers al ballet *Billy the Kid* ('Billy el Nen', 1942). Per a la composició de l'obra orquestral *Inscape* (1967), Copland adopta determinats recursos procedents del dodecafonisme. Un altre compositor destacat que es pot vincular als nacionalismes americans és Leonard Bernstein (1918-1990), que posseeix, entre altres, l'honor de ser el primer director d'orquestra nascut als Estats Units i que va obtenir un reconeixement a nivell mundial, degut a la seva llarga permanència com a director titular de l'Orquestra Filharmònica de Nova York, des de l'any 1944. La seva música evidencia influències del jazz i va cultivar també l'atonalitat i el dodecafonisme. És autor de tres simfonies, dues òperes i cinc musicals, entre els quals destaca per la seva popularitat *West Side Story* (1961), i obres orquestrals programàtiques, com *Three Dance Episodes from «On the Town»* (traduïda amb el títol *Un dia a Nova York*, 1949).

Durant la segona meitat del segle XIX, la música predominant a Amèrica llatina era la denominada «música de saló», la música de ball (polques, masurques), acompanyades pel piano. Paral·lelament, i procedents del món popular, emergeixen ritmes de dansa com el la *contradanza* a Mèxic, la *modinha* a Brasil, l'*havanera* i el *danzón* a Cuba, la *zamba* a Argentina i el *vals criollo* a Veneçuela. Convé remarcar, però, que el Nacionalisme a Llatinoamèrica es destaca per l'heterogeneïtat de cultures que ha provocat la coexistència d'aquestes amb altres cultures procedents d'Europa, de manera que és difícil establir una delimitació geogràfica clara i unes etapes temporals del seu procés evolutiu.

Al Brasil, el nacionalisme troba la seva més alta expressió de la mà d'**Heitor Villalobos (1887-1959)**. De la seva extensa producció musical destaquen les *Bachianas Brasileiras* (1930-1945), en les quals, seguint el model de Bartók, fusiona el llenguatge contrapuntístic de Bach amb materials procedents del folklore brasiler. És autor d'un concert per a guitarra i orquestra, cinc òperes i set simfonies, entre altres. Amb una consciència més compromesa en el moment d'utilitzar el material folklòric trobem la postura estètica de **Silvestre Revueltas (1898-1940)** i **Carlos Chávez (1899-1978)**, ambdós a terres mexicanes. El vessant nacionalista de Revueltas està imbuïda d'una estètica molt personal, intenta plasmar la realitat quotidiana del poble mexicà a les obres del seu temps, tal i com podem observar al seus poemes simfònics *Sensemayá* (1938) i *Cuauhnáhuac* (1932). També va compondre música per a cinema, part de la qual en l'actualitat forma part del repertori simfònic, com és el cas de *La noche de los mayas* (1939), per a orquestra. La postura de Chávez va seguir una altre camí. Compromès, en un inici, amb el nacionalisme mexicà, amb el temps es va apartar conscientment del mexicanisme d'orientació popular com seria el de Revueltas. A la seva primera etapa creativa pertanyen les obres més conegudes del compositor, com el ballet *El fuego nuevo* (1921) i la *Sinfonía india* (1935), on utilitza ritmes i melodies i fins i tot percussió de la música tradicional mexicana, però evita utilitzar la citació de fonts folklòriques d'una manera directa. L'allunyament del nacionalisme es fa palès en les seves obres tardanes, com l'òpera *Pánfilo y Lauretta* (1956).

A Argentina, el nacionalisme està representat sobretot per la figura d'**Alberto Ginastera (1916-1983)**, que evolucionà progressivament cap a una posició més propera a tendències de la música, en especial el dodecafonisme. Aquesta evolució queda clarament exemplificada en la diferència dels llenguatges emprats per a la composició dels *Doce Preludios Americanos* (1944) i *Cantata para una América Mágica* (1960). Tot i així, encara que va assimilar tècniques compositives més avançades, mai va deixar d'utilitzar elements de la tradició folklòrica argentina. El seu *Concert per a piano núm. 1* (1961) forma part avui dia del repertori habitual dels pianistes. D'entre els seus deixebles, cal esmentar una figura de gran renom, com és la d'**Astor Piazzolla (1921-1992)**, autor d'obres conegudes, com *Adiós nonino* (1969), *Balada para un loco* (1969) i l'òpera *María de Buenos Aires* (1967), entre altres. També va compondre el *Concierto de Nacar, para nueve tanguistas y orquesta filarmónica* (1972), primer antecedent de concert per a bandoneó i orquestra. Piazzolla va revolucionar el món del tango argentí amb el seu concepte de «nuevo tango».



Villalobos practicant el billar
Amb un barret de jipi-japa i un cigar havà, tan
populars en aquella època.



Figura de ball típica del tango

3.6. El nacionalisme a la península Ibèrica

El panorama musical a la península Ibèrica durant el segle XIX era una mica desesperançador; l'arribada de la música italiana que tants beneficis va aportar en un inici va derivar en una manca d'iniciativa per a buscar noves propostes estètiques per part dels compositors hispànics per a poder competir amb els de la resta d'Europa. L'obertura a aquesta mena de carreró sense sortida va venir de la mà dels nacionalismes europeus; el sorgiment de les diverses escoles nacionalistes a Europa va estimular els compositors de l'Estat espanyol a buscar un llenguatge que els permetés ocupar un lloc en el panorama musical europeu. La creació d'un llenguatge nacional, a més, els facilitaria la desitjada actualització estètica i ideològica, com a proposta alternativa a la tendència italianitzant. Un dels principals impulsors del nacionalisme va ser el compositor i musicòleg **Felip Pedrell (1841-1922)**, qui va intentar proporcionar unes bases estètiques al nacionalisme musical hispànic en coherència amb els criteris adoptats per altres escoles nacionalistes europees. L'adaptació a la idiosincràsia hispànica del concepte de l'art musical del pensament wagnerià, per una banda, i la recuperació de la tradició musical hispànica anterior al segle XVIII i la cançó popular, per l'altra, van ser els fonaments de la concepció nacionalista de Pedrell. La concepció operística wagneriana servia de model per a la creació d'una escola lírica nacional que servís d'alternativa a l'òpera italiana o italianitzant i a la *zarzuela* moderna, els dos únics gèneres escènics que acaparaven les cartelleres dels teatres espanyols durant el segle XIX. Pedrell donaria a conèixer el seu ideari estètic l'any 1891, amb la publicació del llibre *Por nuestra música*. Abans de la publicació d'aquest opuscle, Pedrell havia compost la trilogia *Els Pirineus* (1891), integrades per *Lo comte de Foix*, *Raig de lluna* i *La jornada de Panissars*, basada en poemes de Víctor Balaguer i inspirada en la tetralogia wagneriana. Aquesta obra no s'estrenaria fins l'any 1902, a l'òpera del Liceu de Barcelona, i es va fer en una versió del text en italià. Altres obres de Pedrell que anaven en la línia de crear una escola operística nacional són l'òpera *La Celestina* (1903), una adaptació lliure de la novel·la de Francisco de Rojas, i *El comte Arnau* (1904), basada en un poema de Joan Maragall. Pedrell fou una figura molt polifacètica, el seu amor per la música el va dur, a banda de produir música cultivant una gran quantitat de gèneres, a desenvolupar una intensa activitat com a musicòleg, pedagog i crític musical. Una de les principals tasques va ser la creació de la musicologia moderna a Espanya i va ser un dels primers músics que va recuperar el patrimoni musical hispànic culte anterior al segle XIX i el primer a estudiar la música folklòrica espanyola d'una manera sistemàtica i rigorosa. Gràcies a la publicació i difusió d'aquest patrimoni culte i folklòric recuperat i estudiat, els compositors hispànics es conscienciaren de la vàlua de la pròpia tradició musical ibèrica i començaren a abandonar la composició de balls de saló i masurques per passar a renovar la pròpia escriptura musical gràcies a la inclusió de ritmes i cançons dels diferents folklores de la península. Pedrell havia contribuït a la consolidació del nacionalisme espanyol. De la seva tasca pedagògica només cal esmentar la labor de conscienciació que va fer als seus deixebles, entre els quals es trobaven futures figures del món musical com Albéniz, Granados, Falla i Turina. El concepte naci-



Catedral de Tortosa (claustre gòtic)
On Felip Pedrell s'inicià musicalment.

onalista de Pedrell no s'emmarca dins una visió regionalista, sinó que assoleix plenament una dimensió panhispanista, per l'interès que va tenir a recuperar la tradició hispànica tant culta com folklòrica, amb el mateix respecte per a cadascun dels dialectes, fossin l'andalús, el castellà, el català, el basc i el gallec.

Podem distingir dues etapes del nacionalisme musical hispànic. La primera, amb Albéniz i Granados com a principals representants, en què hi ha un procés d'assimilació del material musical tradicional amb certes concessions a la citació folklòrica, i una segona etapa de maduresa, amb Falla com a principal exponent i que pertany plenament al segle XX. En la segona etapa els compositors hauran d'afrontar moltes dificultats per tal de poder desenvolupar la seva proposta estètica i poder competir amb altres corrents avantguardistes.

3.6.1. Albéniz i Granados

Albéniz i Granados, tot i ser catalans, sintetitzen un nacionalisme hispànic que aglutina la música popular de diferents regions, amb un clar predomini del caràcter andalús, en el cas d'Albéniz, i del madrileny, en el cas de Granados.

La gran contribució del pianista i compositor **Isaac Albéniz (1860-1909)** al nacionalisme espanyol està constituïda sobretot per la seva música per a piano sol. Tot i així, va dedicar una gran part de la seva trajectòria creativa a la composició de música escènica, i també va compondre cançons, música de cambra i algunes peces orquestrals. De la seva extensa producció pianística, destaquen la *Suite española* (1886), *Cantos de España* (1896) i, de manera especial, la seva obra mestra, la suite *Iberia* (1906-1909), La *Suite española* comporta una primera aproximació a la varietat de folklores de la península Ibèrica d'una manera original, però és amb la suite *Iberia* que assoleix el seu ideal de crear una «música nacional d'accent universal». Aquesta obra representa el nivell més alt de la literatura pianística espanyola, així com una de les cúspides de la música per a piano de tots els temps. De gran dificultat tècnica i amb un concepte de la tonalitat molt avançat *Ibèria* conté recreacions de cançons i balls populars de diferents regions de la geografia espanyola. En aquestes obres, Albéniz no amaga la seva debilitat pel folklore andalús i el seu amor per la ciutat de Granada. En morir, Albéniz va deixar inacabades dues obres més per a piano: *Navarra* i *Azulejos*. Tot i que va compondre música escènica i simfònica, Albéniz se sentia més còmode escrivint per a piano, per al qual la seva imaginació intuïtiva i espontània prenia una gran volada. Amb tot, les composicions més notables de la seva producció musical escènica són la sarsuela *San Antonio de la Florida* (1894) i, d'una manera especial, les òperes *Henry Clifford* (1895) i *Pepita Jiménez* (1896). La millor composició simfònica d'Albéniz és la rapsòdia *Catalonia* (1899).

D'estètica més propera a un neoromanticisme i amb una tendència al sentiment contingut i una escriptura elegant i expressiva però sense afectacions és l'obra del compositor i pianista **Enric Granados (1867-1916)**. Com en el cas d'Albéniz, la música de Granados està estretament vinculada al piano, a tra-



Isaac Albéniz interpretant al piano

vés del qual va desenvolupar un llenguatge inspirat en elements tradicionals hispànics, de caràcter fonamentalment espontani i original. L'obra mestra de Granados, i la més coneguda, és la suite *Goyescas*, per a piano (1911), inspirada en una sèrie de pintures de Francisco de Goya. Altres obres destacades del compositor, plenes de referències a tonades tradicionals del folklore espanyol, són les *Danzas españolas*, per a piano, i la sèrie de cançons amb acompanyament pianístic *Tonadillas en estilo antiguo*. De la seva producció per a orquestra cal destacar-ne el poema simfònic *Divina commedia* (1908), inspirada en l'obra de Dant. Les obres més interessants de la producció musical escènica de Granados són *Miel de la Alcarria* (1895) i *María del Carmen* (1898), totes dues amb text de Josep Feliu i Codina, i la versió operística de *Goyescas* (1916).

3.6.2. Manuel de Falla

L'escriptura musical de **Manuel de Falla (1876-1946)**, el màxim exponent del nacionalisme espanyol, cal emmarcar-la dins un nacionalisme de dimensions universals. Va crear un llenguatge original que anà renovant al llarg de la seva trajectòria. Cada nova composició representava un nou univers sonor que, unit a la seva voluntat de perfecció tècnica i de concisió de l'expressió, el va permetre crear una música espanyola connectada amb els corrents musicals del seu temps i alliberada del pintoresquisme fàcil. La seva experiència parisenca el va portar a perfeccionar el seu domini de l'orquestració i va aconseguir, com cap altre compositor hispànic del seu temps, fusionar la música d'arrels folklòriques però molt estilitzada amb les tècniques de l'impressionisme assimilades durant la seva estada a la capital gal·la (1907-1914), gràcies als seus contactes amb Debussy, Ravel i Dukas. Amb el temps, però, evolucionaria cap a una estètica neoclàssica. Home de gran autoexigència, la producció musical de Falla és relativament reduïda, atès que treballava amb grans dificultats. La primera obra destacada que va compondre va ser l'òpera *La vida breve* (1905). Després de la seva estada a París i de retorn a Cadis, la seva ciutat natal, compongué, l'any 1915, *Noches en los jardines de España*, una sèrie d'impressions per a piano i orquestra, inspirada en el folklore musical andalús. El mateix any Falla va escriure *Siete canciones populares españolas*, per a veu i piano, i el ballet *El amor brujo*. Després de finalitzar *El sombrero de tres picos* i la *Fantasia bética*, per a piano, ambdós de l'any 1919, el seu llenguatge musical va anar evolucionant del nacionalisme folklorista inspirat en temes, melodies, ritmes i girs andalusos o castellans, cap a un llenguatge neoclàssic que buscava la seva inspiració en la tradició musical culta, sobretot el Renaixement i el Barroc. Les característiques més destacades del seu nou estil van ser la tendència a una economia de mitjans i a una estructuració formal rigorosa, com s'il·lustra amb l'òpera de marionetes *El retablo de Maese Pedro* (1922) per a petit conjunt instrumental, inspirada en un text de Cervantes, i el *Concert per a clavicèmbal i cinc instruments* (1926). A partir d'aleshores s'interessaria per la música hispànica anterior, des l'edat mitjana, passant pel Renaixement, fins al Barroc (amb una clara preferència per l'obra de Domenico Scarlatti). En aquestes obres, el sentiment nacionalista de Falla deixa pas a una estètica de recuperació de la tradició musical hispànica, amb una escriptura d'influència neoclàssica. L'any



Pastora Imperio, per a qui Falla va compondre *El Amor Brujo* Interpretant Candelas (la protagonista de l'obra), al teatre Lara de Madrid, l'abril de 1915.

1927 va començar a compondre una cantata escènica que no arribaria a acabar, *Atlántida*, basada en un poema de Jacint Verdaguer la lectura del qual l'havia impactat des de la seva infantesa i en la qual creia veure reflectit el pensament filosòfic del mateix compositor. La partitura d'aquesta composició seria completada per un deixeble de Falla, Ernesto Halffter.

3.6.3. Altres compositors hispànics

El Violinista i compositor navarrès **Pablo de Sarasate (1844-1908)** va ser el primer que aconseguí un reconeixement europeu en el camp de la música instrumental entre els músics nacionalistes espanyols. Va compondre una gran quantitat d'obres per a violí, entre les quals destaquen *Danzas españolas*. Algunes de les obres de Sarasate, a més de ser obres de repertori violinístic, han estat arranjades per a orquestra, com és el cas del *Zapateado* i els *Aires gitanos*.

D'entre tots els compositors que cultivaren un tipus de nacionalisme més vinculat a una regió concreta de la península Ibèrica destaca **Joaquín Turina (1882-1949)**, un clar exponent de l'andalusisme per la seva preferència pel folklore andalús. Turina va ser un compositor molt prolífic i dotat d'una notable imaginació creativa. Les seves obres més conegudes són *La procesión del Rocío* (1913), *Sinfonía sevillana* (1920) i *Danzas fantásticas* (1920). Juntament amb Falla, Òscar Esplà i Julio Gómez, va ser el creador del simfonisme contemporani espanyol. **Julio Gómez (1886-1973)**, per la seva banda, s'adscriu a un nacionalisme de tipus castellà, i amb una estètica propera al romanticisme. Dues de les seves obres més conegudes són la *Suite en la* (1917) i el *Concierto lírico* (1945). **Òscar Esplà (1886-1976)**, en canvi, tot i ser valencià es va sentir vinculat a la tendència nacionalista de dimensió més universal. Esplà va dur a terme una interessant aportació al gènere simfònic amb el poema simfònic *El sueño de Eros* (1912) i amb la *Sinfonía Aitana* (1964). De la seva producció pianística sobresurt l'obra *Impresiones musicales* (1905). Altres compositors destacats amb una visió nacionalista de caire localista són el gallec **Xoán Montes (1840-1899)**, autor de la *Fantasia sobre temas populares gallegos*, per a orquestra de corda, el basc **Jesús Guridi (1886-1962)**, qui va compondre l'òpera *Las golondrinas* (1913) i el també basc **José María Usandizaga (1887-1915)**, autor de *Diez melodías vascas* (1914).

A terres catalanes es va desenvolupar la música modernista, caracteritzada per les seves connexions ideològiques amb la tendència artística del mateix nom i des del punt de vista pròpiament musical, pel predomini del wagnerisme promogut per Pedrell i l'interès per la recuperació del folklore musical català. La figura més destacada d'aquesta tendència és la d'Enric Morera (1865-1942), autor de música escènica. La seva obra més coneguda és *La fada* (1897), basada en un text de Jaume Massó i Torrents, però també és autor de les òperes *Empòrium* (1906) i *Bruniselda* (1908), i nombroses cançons i sardanes. A una tendència de tipus postmodernista pertanyen dues grans figures del món de la interpretació que produïren música, el director d'orquestra **Joan Lamote de Grignon** (1872-1949) i el viol·loncelista **Pau Casals** (1876-1973). Lamote de Grignon és autor d'una gran quantitat de *lieder*, a més de l'oratori *La nit de Nadal* (1906). De Pau Casals és l'oratori *El pessebre* (1943-60) i *L'himne de les Nacions Unides* (1972).



Pau Casals i el seu violoncel

4. Les noves tendències de la primera meitat del segle XX

La música de començaments del segle xx es caracteritza per la convivència de diferents tendències que sorgeixen amb la intenció d'actualitzar el llenguatge musical i donar-li noves eines d'expressió. Després de totes les experiències dutes a terme per Liszt, Wagner i Debussy amb la voluntat d'ampliar la concepció clàssica de la tonalitat que havia predominat des dels temps de Bach, Mozart i Beethoven, entre els anys 1910 i 1930, s'arriba al punt culminant d'una etapa en què els compositors es qüestionen els principis harmònics tradicionals, en un intent de voler ser innovadors. Paral·lelament, a partir de la dècada dels anys trenta, i sense abandonar del tot la tonalitat, alguns compositors intentarien un retorn a la música anterior al segle xx, buscant una síntesi entre els recursos formals de la *música vella* i les innovacions estilístiques de la música contemporània. Amb el pas del temps s'ha demostrat que, malgrat les innovacions, les obres creades per aquests compositors no estan deslligades de la tradició musical del passat i del mateix llenguatge tonal clàssic. La tendència dels estudiosos de la música és la d'englobar a aquests compositors que opten per la recuperació de llenguatges o sistemes musicals dins el moviment denominat Neoclassicisme.

4.1. La Segona Escola de Viena

Segona Escola de Viena és el nom amb què es coneix el grup de compositors format per Arnold Schönberg i els seus deixebles Alban Berg i Anton Webern, tots tres vienesos i amb fortes vinculacions amb el moviment cultural que es denomina *expressionisme*.

El trio de compositors va rebre el nom per la seva comparació amb la Primera Escola de Viena, formada per Haydn, Mozart i Beethoven i que desenvoluparen la seva activitat artística, com en el cas d'aquells, a la capital austríaca. L'expressionisme va ser un moviment artístic sorgit durant el primer quart del segle xx, connectat amb el darrer Romanticisme alemany, i que es caracteritza per una visió subjectiva i emocional del món. Va ser a partir de la creació del grup *Der Blaue Reiter*, a Munic, l'any 1911 i la intensa activitat dels seus membres, com els artistes Kandinsky, Macke, Nolde i, més tard, Klee que la influència sobre la música va ser més evident. A diferència del compositor impressionista que projecta en la seva obra les impressions que li causa la contemplació del món exterior, el compositor expressionista busca plasmar en la seva música els propis sentiments i emocions, és a dir, el seu món interior. Pel que fa la tècnica emprada, aquesta s'aproxima a la de l'art pictòric: de la mateixa manera que el pintor expressionista prescindeix dels principis pictòrics tradi-

cionals i s'orienta cap a un art abstracte, el compositor expressionista rebutja les normes del sistema harmònic tradicional i tendeix cap a un llenguatge atonal. El **llenguatge atonal** o **atonalisme** no té en compte les funcions tonals clàssiques i utilitza els dotze semitons de l'escala cromàtica de manera lliure i considerant-los per igual, fonamentant-se en l'*emancipació de la dissonància*, és a dir, prescindint d'aquells preceptes de l'harmonia tradicional que obligaven a preparar i resoldre els acords dissonants. El compositor vienès Arnold Schönberg va ser el principal exponent de l'expressionisme musical. Considerava que el compositor havia de transmetre l'experiència del món interior de l'home, angoixat per les seves tensions i per les ansietats, que es rebel·la contra les normes i desafia les convencions socials i culturals. Els trets característics d'aquest llenguatge eren: la utilització del cromatisme amb finalitats expressives, l'absència d'un tema amb un perfil melòdic i estructural clars i la tendència a l'atonalitat.

El quartet de corda núm. 2 (1908) de Schönberg inicia oficialment l'atonalisme. Després del període en què Schönberg i els seus deixebles Alban Berg i Anton Webern havien emprat un llenguatge atonal lliure, d'estètica expressionista, Schönberg es proposaria sistematitzar un llenguatge atonal a partir de la tècnica de combinar lliurement els dotze sons de l'escala cromàtica. Aquest mètode va sorgir com una conseqüència lògica de la mateixa evolució de la tonalitat cap a l'atonalitat. Un dels antecedents més conegut de temes confeccionats a partir de combinacions de les dotze notes de l'escala cromàtica és la *Musikalisches Opfer* ('Ofrena musical'), de Bach, encara que el seu ús sigui dins un context tonal. Intents aproximatiu dins un context ja atonal apareixen per primer cop a *Les Cançons d'Altenberg* (1912), d'Alban Berg, i a la mateixa obra de Schönberg *Die Jacobsleiter* ('L'escala de Jacob', començada l'any 1917). Però Schönberg no seria conscient del camí que empenia fins uns anys més tard, quan va concebre *Zwölftontechnik*, tècnica dels dotze sons o dodecafonisme. La tècnica del mètode, tal com la va concebre Schönberg, consistia a combinar els dotze sons de l'escala cromàtica segons l'ordre que desitjava per a construir una melodia. No es podia repetir cap nota, fins que no s'haguessin esgotat totes les notes de la sèrie, aleshores podia repetir-se la sèrie o introduir una altra combinatòria. Cal tenir en compte que el dodecafonisme és un mètode compositiu, mentre que l'expressionisme musical és una tendència estètica, una postura artística, per tant, poden ser compatibles. Tampoc s'ha de confondre el dodecafonisme amb l'atonalitat: mentre que el dodecafonisme es fonamenta en uns principis serials o de combinació de notes, l'atonalitat significa simplement prescindir del concepte tradicional de tonalitat. El dodecafonisme pot utilitzar-se dins un concepte tonal o atonal indistintament, sempre i quan es respectin els principis serials.

4.1.1. L'expressionisme de Schönberg

Hereu de l'expressivitat romàntica wagneriana, **Arnold Schönberg (1874-1951)** va voler continuar aquesta línia iniciada pel compositor alemany i que conduiria al desmantellament de la tonalitat, a través d'un llenguatge expressionista que donà a conèixer amb l'estrena de *Verklärte Nacht* ('La nit transfigurada', 1899), per a sextet de corda i que consolidaria amb les obres següents, el poema simfònic *Pelleas und Melisande* ('Peleas i Melisande', 1903) i l'oratori *Gurrelieder* ('Cançons de Gurre', 1901-1911), per a solistes, narrador, quatre cors i gran orquestra. Aquestes primeres obres tenen encara uns vincles amb la tonalitat. L'adopció d'una atonalitat fonamentada en el cromatisme s'evidencien d'una manera clara al *Quartet per a corda núm. 2* (1908), el cicle de cançons *Das Buch der hängenden Gärten* ('El llibre dels jardins penjants', 1909) i les *Cinc peces per a orquestra, op. 31* (1909). Dos anys després publica el seu *Tractat d'harmonia*, i un any més tard, el 1912, escriu la seva obra *Pierrot Lunaire*, un cicle de cançons per a veu i conjunt instrumental, basades en uns poemes d'Albert Giraud, en què s'allibera del cromatisme com a recurs alternatiu de la tonalitat, per a utilitzar l'atonalisme. Després Schönberg va passar sis anys concentrat en la creació d'un nou mètode que donés unes pautes compositives sense que comportés un trencament definitiu amb la tradició tonal de la música occidental. L'any 1923 dona a conèixer la tècnica dodecafònica.



Pierrot dansant, per Edouard Manet

Les *Cinc peces per a piano, op. 23* (1923) són les primeres en què Schönberg aplica el dodecafonisme. Després vindrien altres creacions basades en el mateix mètode compositiu, com el *Quintet de vent, op. 26* (1928) i les *Variacions per a orquestra, op. 31* (1928) i l'òpera còmica en un acte *Von Heute auf Morgen* ('D'avui per demà', 1930). Entre l'any 1931 i el 1932 va escriure dos actes dels tres d'una òpera que no arribaria a acabar: *Moses und Aron* ('Moisés i Aaron'). Aquesta obra és una reflexió filosòfica sobre el poder expressiu de la música. Schönberg s'adonava de la necessitat de renovar el llenguatge musical, però al mateix temps admet que el recent i consolidat mètode dodecafònic no és el més adequat, ja que és massa artificios i racional, i limita l'espontaneïtat en la creativitat i fa difícil la intel·ligibilitat correcta del missatge que es vol transmetre. De fet, la mateixa evolució artística de Schönberg palesa la crisi que el llenguatge musical experimentava durant el primer quart de segle, i la desorientació dels compositors, preocupats per la problemàtica de la comunicació musical. Després d'un altre període sense compondre, Schönberg va sentir la necessitat de recuperar la força emotiva del llenguatge expressionista, però tonal, de les seves primeres obres amb la composició de l'obra *A survivor from Warsaw* ('Un supervivent de Varsòvia', 1947).

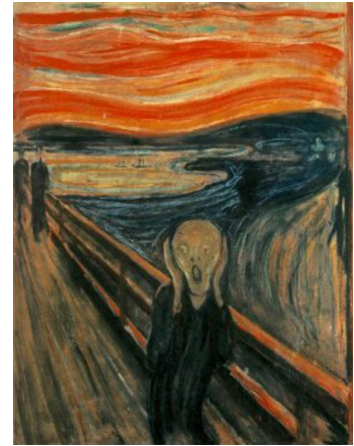
4.1.2. Berg i Webern

En el període en què Schönberg ja havia adoptat un llenguatge atonal però encara fonamentat en el cromatisme va conèixer els que serien el seus deixebles, Anton Webern i Alban Berg. Començà a treballar-hi a partir del 1912, el mateix any en què havia publicat el seu *Tractat*. Berg va heretar el vessant ex-

pressionista postromàntic del dodecafonisme, mentre que Webern es va allunyar de l'esperit romàntic tardà alemany i va desenvolupar una escriptura rigorosa, austera i de gran dificultat interpretativa.

Alban Berg (1885-1935) va utilitzar el mètode dodecafònic d'una manera molt lliure a les seves obres i aconseguí conjugar els procediments formals de la tècnica serial amb el llenguatge expressionista. Per aquest motiu, Berg és potser el compositor dodecafònic de la seva època que millor va saber connectar amb el públic, el seu llenguatge no arriba a allunyar-se del tot de la tonalitat clàssica tot i emprar procediments serialistes. El llenguatge expressionista de Berg està ja consolidat en una de les seves primeres obres, els cinc *lieder* per a orquestra, *op. 4* (1912), sobre textos de Peter Altenberg, en què revela la seva habilitat com a orquestrador, però és a *Kammerkonzert*, per a violí, piano i tretze instruments (1925) on aplica per primer cop la tècnica serial. Després vindrien algunes de les millors creacions del compositor, com la *Suite lírica*, per a quartet de corda (1926), el *Concert per a violí* (1935) i les òperes *Wozzeck* i *Lulu*. L'òpera *Wozzeck* (1917-1921), basada en un drama de Georg Büchner, està escrita amb un llenguatge menys complex i elaborat que *Lulu* (1928-1935), una obra basada en una síntesi de dues obres del dramaturg alemany Frank Wedekind. Totes dues obres posseeixen un gran contingut dramàtic i un lirisme molt expressiu. *Wozzeck* simbolitza la tragèdia de les classes socials més humils, mentre que *Lulu* és la tragèdia de l'alta burgesia. Mentre que Schönberg i Webern havien optat per submergir-se totalment en un univers serialista, Berg va buscar l'equilibri entre l'escriptura polifònica i la utilització de l'atonalitat de manera lliure amb certes implicacions tonals que va aconseguir combinar amb una gran habilitat. Sense renunciar als procediments nous, va poder mantenir l'expressivitat emotiva i dramàtica de l'estètica expressionista.

El llenguatge d'**Anton Webern (1883-1945)** abans d'adoptar definitivament el mètode dodecafònic era d'estètica postromàntica, amb influències brahmasianes i mahlerianes, com es palesa a la *Passacaglia* per a orquestra *op. 1* (1908). A partir d'aquest moment, la seva escriptura va anar experimentant una evolució cap a un atonalisme lliure per a la composició d'obres de duració curta, amb una textura molt densa i sense desenvolupament temàtic. Les *Cinc peces per a quartet de corda, op. 5* (1909) i les *Sis peces per a orquestra, op. 6* (1910), són exemples d'aquest llenguatge. Per a la composició de les *Sis bagatel·les, per a quartet de corda, op. 9* (1913), i les *Cinc peces per a orquestra, op. 10* (1913) utilitza procediments serialistes, però encara no aplica el mètode dodecafònic en la concepció schönbergiana. També utilitza la tècnica de la *Klangfarbenmelodie* o 'melodia de timbres', basada en la creació de línies melòdiques a partir de la combinació de timbres dels instruments que van tocant les diferents notes, de manera que s'obté una seqüència de punts multicolors de manera successiva. L'aplicació per primer cop del mètode dodecafònic vindria amb les *Tres cançons de l'op. 17* (1924). Les principals obres de la darrera etapa de Webern són la *Simfonia op. 21* (1924), les *Variacions per a piano, op. 27* (1936), el *Quartet de corda, op. 28* (1938), i les *Variacions per a orquestra, op. 30* (1940).

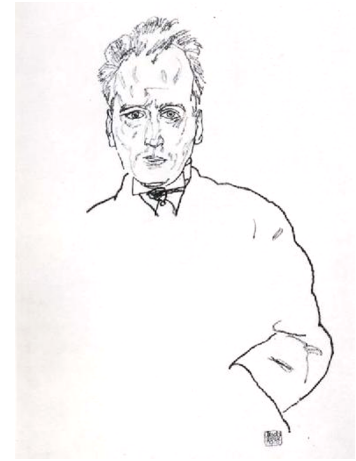


El crit, d'Edvard Munch
Il·lustra perfectament la subjectivitat
expressionista de les òperes d'Alban Berg.

Berg va practicar l'atonalitat i després el dodecafonisme, escrivint obres vinculades a l'estètica expressionista, però la seva música posseeix una sonoritat que sempre recorda la tonalitat, un caràcter romàntic amb moment d'intens dramatisme. Webern, en canvi, representa el vessant més radical del dodecafonisme de caire més intel·lectual. Però per a ell el mètode dodecafònic no era altra cosa que l'extensió o ampliació de la tonalitat clàssica, i per això no volia ser etiquetat com un compositor avantguardista. Amb tot, el reconeixement de l'obra de Webern va venir a partir de la segona meitat del segle XX i el seu llenguatge ha exercit una gran influència sobre molts dels compositors contemporanis.

4.2. El Neoclassicisme

El moviment neoclàssic va tenir l'etapa de major vigència entre els anys 1918 i 1939. Consistia en la recuperació de formes, sistemes musicals i procediments compositius anteriors al segle XIX, sobretot de l'època barroca i clàssica. La seva estètica dona més importància a l'objectivitat i a la concisió d'idees musicals. El Neoclassicisme va sorgir com a alternativa al subjectivisme del postromanticisme musical, cap al final del segle XIX però no es consolidaria fins a començaments del segle XX. El compositor neoclàssic tendia a la recuperació de llenguatges del passat, més senzills, eclèctics i, sobretot, més propers al gran públic. Alguns dels primers exponents d'aquesta estètica van ser Ravel i Satie. Ja en ple segle XX, els compositors que fan aquesta mirada al passat són Hindemith, Stravinsky, Britten i alguns dels integrants del Grup dels Sis. També cal fer menció de la tasca creadora dels compositors alemanys vinculats d'alguna manera amb el Neoclassicisme, amb propostes molt diferents, com és el cas de **Kurt Weill (1900-1950)** i **Karl Orff (1895-1982)**. Weill va utilitzar l'òpera i les músiques de cabaret com a reacció contra les doctrines integrals de Wagner. En col·laboració amb Bertold Brecht va produir *L'òpera de tres rals* (1928) i *Sorgiment i caiguda de la ciutat de Mahagonny* (1930), una sàtira ferotge a la moral capitalista. Orff, per la seva banda, és autor de la coneguda cantata *Carmina Burana* (1927), una versió lliure de cançons alemanyes i llatines inspirades en la figura dels goliards de l'Alemanya medieval. Construïda a partir de blocs sonors densos, ritmes insistents i repetitius i harmonies senzilles, aquesta obra està molt connectada amb el seu concepte pedagògic de l'educació musical infantil a l'escola i que li donaria la fama internacional. Altres compositors italians que participaren d'aquesta voluntat de recuperació de llenguatges i tècniques del passat van ser **Alfredo Casella (1883-1947)**, autor del *Concert romà per a orgue i orquestra* (1926), **Gian Francesco Malipiero (1882-1973)**, que va compondre l'òpera *Set Cançons* (1920), en un acte, amb un concepte totalment oposat a les idees dramàtiques de Puccini, **Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968)** i **Luigi Dallapiccola (1904-1975)**. En una posició allunyada a les formes simples i preocupat pel color orquestral i un emocionalisme operístic, tot i inspirar-se en temes clàssics, trobem la figura de l'italià d'**Ottorino Respighi (1879-1936)**, que va obtenir la seva fama com a compositor a partir



Retrat d'Anton Webern, per Egon Schiele

d'una sèrie de quadres simfònics amb una orquestració brillant, en la línia de Mussorgski, per a la composició d'*Els Pins de Roma* (1924) i *Tríptic Botticel·lià* (1927), a la primera de les quals inclou el cant d'un ocell enregistrat.

4.2.1. El Grup dels Sis

Sota la denominació de Grup dels Sis (*Les Six*, en francès) es coneix el grup format pels compositors **Louis Durey (1888-1979)**, **Arthur Honegger (1892-1955)**, **Darius Milhaud (1892-1974)**, **Francis Poulenc (1899-1963)**, **Georges Auric (1899-1983)** i la compositora **Germaine Tailleferre (1892-1983)**. Aquests compositors formaven part d'un grup que es coneixia amb el nom de *Nouveaux Jeunes* ('Els Nous Joves'), impulsat per Eric Satie, que en un principi en formava part. Els integrants del grup van ser molt influïts per Satie i pel poeta i dramaturg francès **Jean Cocteau (1889-1963)**, qui va fer de mentor dels compositors. Cocteau proposava una simplificació del llenguatge musical, la utilització d'una instrumentació que afavorís els timbres purs, l'ús de formes breus però innovadores i tot allò que s'allunyés de l'expressionisme alemany.

L'any 1915 Cocteau va entrar en contacte amb Satie i hi treballà en la música per a la posada en escena de *Cinq Grimaces*, una versió del *Somni d'una nit d'estiu* de Shakespeare. Després van tornar a col·laborar junts en el ballet *Parade*, que van estrenar el 1917 els ballets russos de Serguei Diàguilev, amb decorats i vestuaris de Pablo Picasso i coreografia de Léonide Massine. El mateix any, Satie va formar el grup *Nouveaux Jeunes* juntament amb Auric, Durey, Honegger i Tailleferre, i més tard es van unir al grup Poulenc i Milhaud. L'any 1918 Satie va abandonar el grup i Cocteau va reunir els sis membres restants. Aquests van fer una audició a casa de Milhaud, a la qual va assistir el crític francès Henri Collet. Entusiasmats per les interpretacions que van fer cadascun dels sis de les seves pròpies obres, els consagrà en dos articles publicats en una revista cultural, referint-se a ells com el Grup dels Sis. A partir d'aquell moment, el grup va adoptar aquesta denominació. Tot i que aquests compositors van mantenir contactes, cadascun d'ells va seguir camins diferents i únicament l'obra de Honegger, Milhaud i Poulenc ha tingut una veritable projecció internacional.

Arthur Honegger va aconseguir un reconeixement internacional a partir de l'estrena de la versió en concert del seu oratori *Roi David* ('Rei David', 1921), en el qual utilitza encara un llenguatge tonal de caràcter diatònic i basat en models formals tradicionals. La innovació de Honegger va ser sobretot la introducció d'un nou concepte de gènere dramàtic, a mig camí entre l'òpera i l'oratori. Posteriorment tornaria a utilitzar el mateix procediment a *Jeanne d'Arc au bûcher* ('Joana d'Arc a la foguera', 1935), però amb un llenguatge molt més dissonant i atrevit i amb finalitats descriptives. Les obres més interpretades de Honegger són les obres orquestrals que encaixen perfectament dins



La locomotora de vapor Pacific 231
Imitant el sons de la qual Honegger va
compondre el moviment simfònic del mateix
nom.

el concepte modern de música descriptiva, *Mouvements symphonique núm 2*, «Rugby» (1928), en què descriu la impressió visual d'una locomotora que va a gran velocitat i *Pacific 231* (1923) en què imita el so d'una locomotora de vapor.

El més prolífic del grup francès va ser Darius Milhaud, que va cultivar una gran varietat de gèneres musicals, inclosa la música per al cinema i per a la ràdio. Milhaud va aconseguir atraure l'atenció del públic cap a la seva música a partir de l'estrena de dues obres: *Le boeuf sur le toit* ('El bou sobre la teulada', 1919) i *Le Train Bleu* ('El tren blau', 1924). El caràcter agosarat d'aquestes obres va provocar controvèrsies a la seva època. De llenguatge amb fortes implicacions amb la tonalitat clàssica, Milhaud demostra una preferència especial per la politonalitat, és a dir, la utilització simultània de dues o més tonalitats diferents. D'altra banda, tenia una especial facilitat per a assimilar idees i conceptes del seu entorn i aprofitar-les per a la creació de noves obres. Per exemple, per a la composició de la suite per a piano *Saudades do Brasil* ('Nostàlgies del Brasil', 1921) utilitza melodies del folklore brasiler, o per al ballet *La Création du monde* ('La creació del món', 1924) introdueix ritmes sincopats del *ragtime*. Les obres més interessants de Milhaud són les que va compondre en col·laboració amb Paul Claudel, entre les quals destaca l'òpera *Christophe Colomb* ('Cristòfol Colom', 1918), en la qual es revela el seu talent dramàtic.

Francis Poulenc és de tots els integrants del grup francès el compositor que va seguir més fidelment els ideals estètics de Cocteau. La seva gran contribució es va donar, d'una banda, en el camp de la *mélodie* (cançó), on és considerat l'hereu més directe de Fauré, ja que utilitza una escriptura que es caracteritza perquè flueix lliure d'afectacions. Però també cal esmentar la seva altra gran contribució en el repertori de música religiosa francesa, on arriba a rivalitzar amb el mateix Messiaen per la qualitat de les seves composicions. Poulenc proposava un retorn a la tonalitat tradicional, a la recuperació de la melodia, del contrapunt i de les formes clàssiques. Algunes de les seves composicions revelen un sentit de l'humor finíssim, com l'òpera *Les mamelles de Tirésias*, ('Els pits de Tirèsies', 1940), basada en l'obra surrealista d'Apollinaire, en la qual barreja el caràcter frívol i el seriós. El *Concert champêtre* ('Concert pastoral', 1918), per a clavicèmbal o piano i petita orquestra, en canvi, està escrit en un llenguatge que recorda l'estil clàssic de Rameau. Cap al final de la seva vida, el redescobriments de la fe catòlica el va dur a compondre obres religioses amb un caràcter més greu i un to més auster, com s'evidencia a l'*Stabat Mater* (1950), per a soprano, cor mixt i orquestra.

4.2.2. El mètode compositiu de Hindemith

Si bé en els seus inicis el compositor alemany **Paul Hindemith (1895-1963)** es va adscriure a la tendència expressionista, aviat va optar per crear el seu propi mètode compositiu fonamentat en la tonalitat clàssica. Les obres més destacades de l'etapa primerenca vinculada amb l'expressionisme són el cicle de cançons *Das Marienleben* ('La vida de Maria', 1923, revisada l'any 1948), per a veu i piano, sobre poemes de R. M. Rilke, l'òpera *Cardillac* (1926, revisada l'any 1953), basada en un text d'E. T. A. Hoffmann, i l'òpera còmica *Neues vom Tage* ('Novetats del dia', 1929). El muntatge escènic de la darrera obra va desagradar el govern nazi, tot i que en el seu moment tingué un gran èxit. El seu estil proper al jazz en determinats moments i a la comèdia musical o al cabaret en altres, influencià en l'òpera *Von heute auf Morgen*, de Schönberg, i *Lulú*, d'Alban Berg. La seva escriptura tendiria a un neoclassicisme que recorda l'estil contrapuntístic de Bach. A partir de la dècada dels anys trenta començà a escriure cada cop més per a grans conjunts orquestrals, com el *Concert Filharmònic* (1932). Entre 1933 i 1935 escriu la seva millor òpera, *Mathis der Maler* ('Maties el pintor', 1934), de la qual va fer una versió simfònica. Per a la composició d'aquesta òpera, basada en la vida del pintor renaixentista alemany Matthias Grünewald, ell mateix va escriure el llibre i va emprar un llenguatge d'estil expressionista. Hindemith fa una reflexió sobre el paper de l'artista en la recerca de la plena autonomia de la creació i sobre el seu compromís amb l'entorn històric o social. El compositor identificava d'aquesta manera dos moments històrics diferents: la guerra dels camperols de l'any 1525, viscuda per Grünewald, i l'opressió del govern nazi durant la dècada de 1930, experimentada pel mateix compositor.

L'escriptura de Hindemith evidencia els fonaments del sistema clàssic; i l'autor es va sentir vinculat a la tradició europea. El compositor es va esforçar per tal de crear un mètode compositiu propi i per defensar la validesa de la tonalitat clàssica. Va exposar les seves idees en el llibre teòric *Unterweisung im Tonsatz* ('Lliçons de composició', 1937), on argumentava que la tonalitat no podia ser objecte de discussió. Només d'aquesta manera seria possible l'entesa entre les formes musicals tradicionals i les tècniques compositives del segle xx. Hindemith va posar en pràctica les seves teories a *Ludus tonalis* ('Joc de tonalitats', 1942), per a piano, una obra inspirada en el *Clavecí ben temprat*, de Bach, i en l'òpera *Die Harmonie der Welt* ('L'harmonia del món', 1957), basada en la vida de Kepler, en la qual compara la força de la tonalitat clàssica amb les forces d'atracció de l'univers.

4.2.3. L'eclecticisme de Stravinsky

L'extraordinària habilitat per a assimilar estils i tècniques compositives variades sumades al moment històric que li va tocar viure, i que li va permetre conèixer una gran quantitat de tendències musicals molt diferents, fan del compositor rus **Igor Stravinsky (1882-1971)** un dels creadors més influents de la música del segle xx. Va compondre una gran quantitat d'obres en diferents



Suposat autoretrat de Mathis Gothardt
En Mathis Gothardt, pintor del segle xv,
s'inspirà Hindemith per a la seva òpera *Mathis
der Maler*.

gèneres i va adoptar diferents estils, com el primitivisme (una tendència que buscava expressar allò més instintiu i proper als aspectes bàsics de l'existència humana com la llibertat o l'espiritualitat), la música tradicional russa, el jazz, el neoclassicisme, l'atonalitat i el serialisme. Stravinsky es va consagrar com a músic de fama internacional a partir de l'estrena a París de tres ballets representats per la companyia de Diaghilev: *L'Oiseau de feu* ('L'ocell de foc', 1910), *Petruixka* (1911) i *Le sacre du printemps* ('La consagració de la primavera', 1913). Aquests tres ballets clàssics, atrevits i innovadors per a l'època van representar un nou concepte d'obra artística aglutinadora, de la qual la música és una part integrant, juntament amb el teatre, la dansa, l'escenificació i els decorats. Stravinsky va definir l'obra com uns «quadres de la Rússia pagana», i hi va afegir: «A *La consagració* he volgut representar el pànic de la naturalesa davant l'eterna bellesa». És una de les obres més revolucionàries i importants de la història de la música clàssica per les seves innovacions en l'harmonia, el ritme i l'orquestració. La seva estrena, a París, va provocar un gran escàndol entre el públic.

L'escriptura de Stravinsky aviat evolucionà del primitivisme rus al neoclassicisme, etapa que s'inicia amb el ballet *Pulcinella* (1919), en què adopta el llenguatge clàssic del segle XVIII, fluctuant entre Bach i Mozart. Aquesta tendència a recuperar llenguatges del passat ja s'aprecia anteriorment als ballets *L'Histoire du soldat* ('Història del soldat', 1918) i *Les Noces* (1917-1923). Aquesta evolució comporta l'abandó de les formes pensades per a grans conjunts orquestrals que requerien els ballets i utilitza majoritàriament conjunts de cambra, piano i cors per a la composició d'obres com la *Simfonia d'Instruments de Vent* (1920) i la *Simfonia dels Psalms* (1930) per a cor mixt i orquestra, sobre uns textos de la Bíblia llatina. Més tard experimentà amb llenguatges anteriors al segle XVIII per a compondre la *Missa* (1944) i la *Cantata* (1951), Stravinsky va utilitzar recursos tècnics procedents de l'*ars nova* i del Renaixement, respectivament. Paral·lelament s'interessaria pels temes clàssics, en especial de la mitologia grega. Les obres més destacades són el ballet *Le baiser de la fée* ('El petó de la fada', 1928), inspirat en temes de Txaikovsky, *Apollon musagète* ('Apol·lo i les muses', 1928), i el ballet melodrama *Perséphone* (1934). La seva millor obra d'aquesta etapa, l'òpera oratori *Œdipus Rex* ('Èdip rei', 1927), per a solistes, narrador, cor masculí i orquestra, basada en l'obra de Sòfocles i escrita amb el llenguatge musical de Händel. *The Rake's Progress* ('La carrera del llibertí', 1951) basada en les pintures i gravats de William Hogarth, marca el final de l'etapa neoclàssica. A partir d'aleshores, Stravinsky va adoptar una escriptura serialista de gran austeritat, per influència de les tècniques dodecafonistes de l'Escola de Viena. Algunes de les obres més destacades d'aquest període són *Threni* (1958), per a veus i orquestra, a partir textos de les Lamentacions del profeta Jeremies, *Mouvements* (1959), per a piano i orquestra, i *Variations*, per a orquestra (1964).

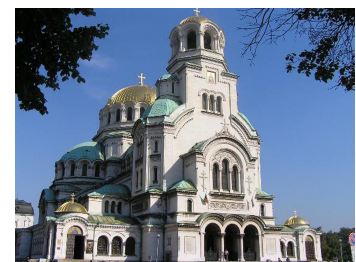
Stravinsky també va rebre un gran reconeixement com a pianista i director. I va deixar alguns escrits on plasma els seus pensaments. Entre els seus escrits, destaca el treball teòric *Poetics of Music* ('Poètica musical'), en la qual apareix una frase que es va fer famosa: «Considero la música, per la seva essència, in-

capaç d'expressar alguna cosa: un sentiment, una actitud, un estat psicològic, un fenomen de la naturalesa, etc. L'expressió no ha estat mai una propietat immanent de la música». Tot i aquesta opinió desconsiderada de la tasca dels compositors, la seva producció musical va exercir una gran influència sobre els compositors dels seu temps i sobre les generacions posteriors.

4.2.4. La Rússia postsoviètica. Prokofiev i Xostakòvitx

A començaments del segle xx la generació de compositors russos entre els quals estava Stravinsky, Scriabin, Prokofiev i Xostakòvitx es va caracteritzar per la tendència a innovar procediments compositius. Alguns acabarien emigrant a causa de la Revolució Russa, però d'altres preferirien quedar-se al país i contribuir a la música soviètica. Durant les primeres dècades del segle arribaren les músiques d'avantguarda que els compositors utilitzarien per a compondre obres inspirades en l'esperit revolucionari d'aquell temps. La Revolució d'Octubre del 1917 va significar el final del vell imperi rus i el naixement de les repúbliques socialistes Soviètiques i, a partir d'aquell moment, la música es va centrar en temes relacionats amb el proletariat. Però a partir de 1930, l'Estat i el Partit va iniciar un control exhaustiu de tota la producció artística soviètica, amb la finalitat de no permetre la difusió d'aquelles obres que no servissin els interessos de l'Estat soviètic. Un exemple significatiu va ser la recepció de l'òpera *Lady Macbeth*, de Xostakòvitx, que en un inici va ser ben rebuda tant a nivell nacional com internacional però que aviat va ser criticada per Stalin al diari *Pravda* l'any 1936 amb aquestes paraules: «és una obra burgesa, formalista i intel·ligible per al poble». Aquesta crítica afectaria greument el prestigi del compositor, que decidí assumir l'acusació i adaptar-se a les directrius que el Partit imposava per a la creació artística. Aquest control exercit pel Partit en general va significar la negació de qualsevol dels principis nascuts de la ideologia nacionalista d'origen romàntic. D'altra banda, es van tancar les portes a les novetats de procedència europea. A partir d'aquell moment, els compositors van assumir que només es podien abordar els temes políticament correctes, de manera que els compositors preferirien buscar la font d'inspiració en les tradicions i elements del folklore musical. En aquest clima repressiu, únicament figures com Prokofiev i Xostakòvitx van aconseguir continuar produint obres de relleu.

Les obres que van donar a **Serguei Prokofiev (1891-1953)** un reconeixement com a músic nacionalista van ser el *Concert per a piano num. 1* (1911) i la *Suite Escita* (1916), per a orquestra. Entre els anys 1918 i 1934 Prokofiev es va dedicar a fer gires per Europa donant a conèixer les seves obres. La producció musical d'aquesta etapa s'allunya del folklore rus, per influència dels corrents estètics de la música occidental de fora de Rússia. Són d'aquesta època l'òpera *L'amor de les tres taronges* (1919) i el *Concert núm. 3 per a piano* (1921). Els ballets *El Pas d'Acer* (1927) i *El fill pròdig* (1929), que va compondre per a la companyia de Diaghilev, evidencien una clara tendència a una escriptura senzilla, clara i refinada, amb un caràcter definitivament antiromàntic. Prokofiev conservà aquest llenguatge quan tornà a la Unió Soviètica, tot i la pressió imposada pel



La Catedral de Sofia (Bulgària)
Construïda en honor d'Alexandr Nevsky, llibertador dels turcs al segle XIX, i sobre el qual Stravinsky va escriure la cantata.

dogma soviètic del realisme socialista. Algunes de les produccions més destacades d'aquesta etapa són *Pere i el llop* (1934), per a narrador i orquestra, l'òpera *Guerra i pau* (1946), la *Simfonia núm. 5* (1945). De la col·laboració amb el director de cinema rus Serguei Eisenstein van sorgir dos treballs musicals: la cantata *Alexandr Nevsky* (1938) i *Ivan el Terrible* (1942-1945). L'any 1948 algunes de les seves obres van ser censurades perquè es consideraven fora dels paràmetres del socialisme. Va haver d'abandonar la utilització de certes harmonies que eren jutjades «cacofòniques». Quatre anys més tard rebria el premi Stalin per la composició de la seva *Simfonia núm. 7* (1952). Després de la seva mort, l'any 1955, es va estrenar a Venècia la seva òpera *L'àngel de foc* (1919-1927).

Les relacions tenses que **Dimitri Xostakòvitx (1906-1976)** va tenir amb el Partit entre els anys 1936 i 1960 van fer que el compositor finalment mostrés la seva fidelitat als postulats ideològics de l'Estat soviètic, i arribés a acceptar ser membre del Soviet Suprem l'any 1960. Només de manera molt tímida reivindica a les seves obres la necessitat de recuperar llibertat creativa, com es veu als quinze quartets de corda (1938-1974) i algunes de les seves quinze simfonies. Després d'un període inicial en què es va adscriure a tendències avantguardistes, l'escriptura de Xostakòvitx va tendir cap a un romanticisme tardà d'influència mahleriana però amb elements de la tradició musical russa en la línia de Mussorgski. Tot i haver rebut una formació musical dins el sistema soviètic, Xostakòvitx va saber fusionar el llegat de l'escola russa amb la tradició musical europea, creant un estil molt personal que en ocasions derivava cap a l'atonalitat i amb determinats elements de caire grotesc. Dues de les seves obres més personals, l'òpera *Lady Macbeth* (1934) i la *Simfonia núm. 4* (1936), van ser durament criticades pel règim soviètic per la seva modernitat. Ell, incapaç d'enfrontar-se amb l'Estat soviètic, va decidir buscar una reconciliació amb el Règim amb la seva *Simfonia núm. 5* (1937), que va subtitular, «Resposta d'un artista soviètic a una justa crítica». Xostakòvitx revisaria més tard l'òpera *Lady Macbeth* i li canviaria el títol pel de *Katerina Izmailova*. A banda de les òperes i una gran quantitat d'obres de cambra, Xostakòvitx és autor de quinze simfonies, sis concerts (per a piano, per a violí i per a violoncel) i música per a cinema.

5. La música a partir de 1945

A partir de la segona meitat del segle xx, la sensació de molts compositors és d'una certa desorientació, causada per la ràpida evolució que la música havia experimentat des de final del segle XIX i durant la primera meitat del segle xx i el naixement de diverses tendències oposades, algunes forçant la novetat i altres mirant de recuperar llenguatges del passat. En aquest lapse de temps, semblava que s'esgotaven els recursos estilístics d'un llenguatge que, des dels temps de Bach, era considerat un idioma universal, la validesa del qual era inqüestionable. La progressiva emancipació de la dissonància, ja anunciada per Liszt i Wagner i consolidada per Schönberg porta a la inevitable precipitació del concepte clàssic de tonalitat, que llavors seria greument qüestionat. L'any 1952 el compositor francès Pierre Boulez pronuncià una frase significativa i que utilitzaria més tard com a títol d'un assaig: «Schönberg és mort!», referint-se al fet que el creador del mètode dodecafònic, el que havia concebut la darrera formulació del llenguatge tonal, al mateix temps havia proporcionat un punt de partida per a encetar una nova etapa de la història de la música. Boulez presenta la figura de Webern com el precursor d'aquesta nova era –tot i que el mateix Webern havia rebutjar l'etiqueta d'avantguardista, considerant-se ell mateix com a continuador de la tradició–, perquè qüestionant l'absoluta supremacia de la melodia i l'harmonia, paràmetres bàsics per a la confecció del discurs musical d'una composició escrita en el llenguatge tonal, proposa un nou paràmetre per a la creació d'obres, la *Klangfarbenmelodie* o 'melodia de timbres', és a dir, la dimensió sonora de l'art musical. El compositor alemany Karlheinz Stockhausen afegeix: «A partir d'ara, tot es basa en una seqüència de proporcions melòdiques, de duracions i de sonoritats». El que succeiria a partir d'aquell moment és que els compositors, en la recerca d'una sintaxi musical que els permetés seguir creant obres en coherència amb el moment històric que estaven vivint, van arribar a mons sons tan distants i oposats com: el serialisme integrat de Pierre Boulez; la música concreta de Pierre Schaeffer; la predominància de la simple triada harmònica del minimalisme, representada per Steve Reich i Philipp Glass; la música microtonal, emprada per Harry Partch o Alois Hába; l'experimentació sonora d'Edgar Varèse; la música aleatòria de John Cage; i a la proposta estilitzada i popular de György Ligeti. De tots aquests, el serialisme va esdevenir una de les primeres solucions artístiques que van tenir més acceptació entre els compositors.

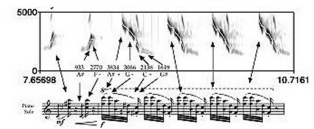
5.1. El serialisme integral

El serialisme integral és una extensió del concepte de serialisme (del qual el dodecafonisme és una variant) a cadascun dels paràmetres principals del so, és a dir, la melodia, el ritme, la dinàmica i el timbre. Els compositors més destacats que han utilitzat aquest procediment són Messiaen i dos dels seus deixebles, Boulez i Stockhausen.

El francès **Olivier Messiaen (1908-1992)** va desenvolupar un llenguatge eclèctic molt particular. El seu mètode compositiu està exposat en el llibre *Technique de mon langage musical* ('Tècnica del meu llenguatge musical', 1944), on explica els procediments serials als elements del so (l'altura, la durada, el matís i l'atac) a través de fórmules racionals. Contínuament investigava sonoritats noves i adoptava sistemes musicals allunyats de la tradició culta occidental, com la música hindú o els sons procedents de la natura, per a adaptar-lo a aquest material, transformat, al seu llenguatge. Exemples il·lustratius en són les seves composicions *Réveil des oiseaux* ('El despertar dels ocells', 1953) i *Oiseaux exotiques* ('Ocells exòtics', 1956), totes dues per a piano i orquestra. A més d'una extensa producció per a piano i per a orgue, la producció musical de Messiaen inclou: *Quatuor pour la fin du temps* ('Quartet per al final dels temps'), estrenat l'any 1941 en un camp militar de presoners alemanys; *Turangalila symphonie* (1948); *Méditations sur le mystère de la Sainte-Trinité* (1969), per a orgue, i l'òpera *Saint François d'Assise* ('Sant Francesc d'Assís', 1983). Messiaen confereix a la seva obra un segell propi, com a resultat d'una barreja de misticisme i religiositat. Messiaen considerava la música com un mitjà d'expressió objectiu, resultat de la fusió entre la perfecció espiritual del regne sobrenatural i la bellesa tangible del regne natural.

El principal representant, però, del serialisme integral és **Pierre Boulez (1925)**, qui ha practicat aquesta tècnica de manera rigorosa en obres com la *Sonata per a piano núm. 2* (1948), la cantata *El sol de les aigües* (1948), i a *Structures I* i *II* (1952 i 1961, respectivament), per a dos pianos. La seva millor obra i la més coneguda és *Le marteau sans maître* ('El martell sense amo', 1954, revisada l'any 1957), per a veu i sis instruments, basada en un cicle de poesies surrealistes de René Char. **Karlheinz Stockhausen (1928-2007)**, per la seva banda, va fusionar el serialisme integral i els recursos contrapuntístics a *Kontrapunkte* (1953), una obra per a deu instruments, mentre que a *Gruppen* (1956), per a tres orquestres, desenvolupà un tipus de serialisme de grups. Altres composicions de Stockhausen són *Hymnen* (1967), per a cinta magnetofònica, i *Musik im Brauch* ('Música per a la panxa', 1975), per a sis percussionistes.

Abans que Messiaen, Boulez i Stockhausen, l'americà **Milton Babbitt (1916)** ja havia aplicat els principis del serialisme integral per a escriure les *Tres composicions per a piano* (1947), estructurant en sèries, a més de la melodia, els altres elements del so. Babbitt va aprofitar les possibilitats que li oferien les noves tecnologies per a la composició de noves obres; assistit per l'ordinador, s'assegurava que tots els paràmetres de la música quedaven sota el seu control



Interpretació musical de l'espectre sonor dels ocells que tant agradava Olivier Messiaen

i l'obra adquiria un caràcter intel·lectual. *Composition for Synthesizer* (1961) va ser la primera partitura del compositor confeccionada totalment amb l'ajut d'un ordinador. Babbitt va alternar la composició assistida per ordinador amb la creació d'obres per a instruments orquestrals. *Ars combinatoria* (1981), per exemple, és per a conjunt instrumental. Altres compositors que han emprat tècniques serials a les seves obres són els italians **Luigi Nono** (1924-1990), autor de la cantata *Il canto sospeso* (1956), **Luciano Berio** (1925-2003), que va compondre l'any 1967 la seva *Simfonia*, per a vuit veus i orquestra, i **Bruno Maderna** (1920-1973).

5.2. De la indeterminació a la aplicació de les noves tecnologies

A partir de la dècada dels anys cinquanta, els compositors van fer sorgir noves tècniques o mètodes compositius amb la finalitat de renovar el llenguatge musical i que alhora estigués en coherència amb les transformacions que es donaven en l'àmbit de les arts i la cultura. Alguns músics van prendre part en els cursos internacionals d'estiu a l'escola de Darmstadt, a Alemanya, que es dedicava a promoure la música d'avantguarda, i altres assistien als concerts de Música viva que tenien lloc a Munic. També cal mencionar la tasca pedagògica de figures com les de la compositora **Nadia Boulanger** (1887-1979) a París, que va tenir a les seves aules personalitats de la talla dels americans **Aaron Copland** (1900-1990) i **Walter Piston** (1894-1976), per citar-ne alguns d'altres manifestacions culturals i artístiques. A més, hem de tenir en compte l'impacte que començaven a exercir les noves tecnologies al servei de la creació (ordinadors, etc.) i també la creació que estava al servei dels nous mitjans tecnològics, com la ràdio, la televisió o el cinema. També va influir la millora constant dels enregistraments sonors, que han afavorit la difusió i la popularització de la música

Els avenços tecnològics del segle xx van permetre que molts compositors emprassin mitjans electrònics per a la producció de sons que incorporaren a les seves composicions. La manera com els compositors van treure partit del mitjans electrònics és molt variada: alguns compositors simplement van incorporar instruments electrònics dins un context convencional, és a dir, juntament amb altres instruments orquestrals, com és el cas de Messiaen, que va utilitzar les **ones Martenot** (instrument els sons del qual són originats electrònicament). Altres compositors, com Stockhausen, van utilitzar mitjans electrònics purs per a crear obres. Aquesta tècnica rep el nom de *música electrònica*, i és la que s'obté a partir de l'elaboració de sons en un laboratori amb aparells electrònics, com ara els sintetitzadors. Aquests sons es manipulen per a obtenir una gran varietat de timbres i combinacions sonores. Una altra obra coneguda creada amb aparells electrònics és *Poème électronique* (1958), d'Edgar Varèse.

A partir de l'any 1951, molts dels compositors que feien música electrònica van començar a cultivar la música i la **música concreta**, substituint els instruments convencionals directament per cintes magnètiques per a crear sons, enregistrar sons procedents de l'ambient i manipular-los en laboratoris, com

és el cas de Schaeffer. *Gesang des Jünglinge* ('Cant dels tres Nens Sants' 1956), d'Stockhausen, és un exemple de so concret combinat amb el generat electrònicament. El francès **Pierre Schaeffer (1910-1995)** va ser un dels primers compositors que van emprar la música concreta a través de la manipulació de sorolls procedents de l'ambient. Algunes de les obres més destacades d'aquest compositor són *4 études* (1948) i *Le Microphone bien temperé* ('El micròfon ben temperat', 1951), una obra que pren com a referència *El clavicèmbal ben temperat*, de Bach. Altres compositors que han creat música concreta són Boulez, autor d'*Études* (1952) i francès Edgar Varèse (1883-1965), autor de *Déserts* (1950-1954). De la combinació de les dues tècniques, la música electrònica i la concreta, va sorgir la **música electroacústica**. El compositor francès **Pierre Henry (1927)** ha aplicat aquest mètode a *Variations pour une porte et un soupir* ('Variacions per a una porta i un sospir', 1963) i a *Messe électronique* ('Missa electrònica', 1967).

Una proposta personal és la que fa el compositor i arquitecte grec **Iannis Xenakis (1922-2001)**, qui aplica les teories matemàtiques de les probabilitats o la lògica matemàtica al procés compositiu, amb la intenció de confeccionar un vocabulari musical que li permeti crear conjunts de gran masses sonores a partir de procediments racionals. Un exemple il·lustratiu és la seva obra *Metastasis* (1954), per a orquestra: uns càlculs matemàtics donen lloc a uns gràfics i aquests es transcriuen en notació musical. Aquest procediment rep el nom de **música estocàstica**. Un precedent al procediment de Xenakis va ser el *Quartet de corda núm. 4, «Illiad suite»* (1957), de **Lejaren Hiller (1924)**, on es combina per primer cop la matemàtica i l'electrònica.

La **música aleatòria** és un altre experiment, que rep el nom de **música de l'atzar** o **indeterminació**, i consisteix a fer música a partir de l'execució lliure i de manera improvisada i espontània d'una composició mitjançant unes indicacions gràfiques o de la combinació de signes gràfics i notació musical. Algunes de les composicions més conegudes que utilitzen aquest mètode són *Imaginary Landscape number 1* (1951), per a dotze aparells de ràdio que sonen a l'atzar, i *Imaginary landscape number 5* (1952), per a 42 fonògrafs, totes dues de l'americà **John Cage (1912-1992)**. La influència de Cage ha anat creixent entre les generacions de compositors posteriors. Cage va qüestionar la mateixa definició de música, defensant la idea que «tots els sons» són essencialment música, no hi ha «música» o «soroll», sinó només «so». Un exemple és l'obra *4'33"* (1952), la partitura de la qual no especifica cap so que hagi de ser produït durant els 4 minuts i 33 segons de duració de l'obra. En el seu *Concert per a piano i orquestra* (1958), la indeterminació afecta ja no tan sols la interpretació de la partitura, sinó també el nombre i el tipus d'instruments utilitzats. Cage també va destacar per la recerca de sonoritats tímbriques mitjançant instruments tradicionals prèviament preparats (manipulats).

5.3. Noves concepcions dels paràmetres sonors

A banda de la pròpia manipulació del so per mitjans electrònics a través d'ordinadors, les noves tecnologies aplicades a la música han donat lloc a la creació de nous instruments, com el piano elèctric o la guitarra elèctrica. També s'han ampliat els recursos tècnics dels instruments tradicionals, com els *tone clusters* o grups de sons, introduïts pel compositor nord-americà Henry Cowell (1897-1965), i el *frullato* o *flatterzunge* (que s'obté amb una flauta travessera, donant un cop de llengua mentre es pronuncia la lletra R). Ocasionalment s'introdueixen objectes domèstics, com eines de cuina, o mecanismes, com ara una màquina d'escriure o un ventilador, per a incorporar nous timbres. Varèse va impulsar la utilització eventual d'objectes barrejats amb instruments tradicionals. A *Ionisation* (1933), per exemple, introdueix cadenes i sirenes que barreja amb els instruments tradicionals. El nord-americà George Crumb (1928) ha estat un dels compositors més imaginatius a l'hora d'utilitzar sonoritats noves. A la sèrie de cançons *Ancient Voices of Children* ('Antigues veus de nens', 1970) utilitza, entre altres, un piano de juguina i una harmònica.



Piano de juguina
Els pianos de juguina van entrar al món de la música de concert de la mà de Crumb.

Els procediments que hem anat mencionat fins ara han estat emprats per una gran quantitat de compositors contemporanis, en ocasions combinant diverses tècniques en una mateixa obra. Sense abandonar el lirisme, el llenguatge de l'estatunidenc **Elliot Carter (1908)** que en els seus inicis era neoclàssic, ha evolucionat cap a l'atonalisme i la polirrítmia. És autor d'obres com el *Doble concert per a clavicordi i piano* (1961) i la *Simfonia de tres orquestres* (1977). Dins aquesta línia destaca d'una manera especial l'obra del romanès **György Ligeti (1923-2006)** *Atmosphères* (1961), per a gran orquestra sense percussió. En aquesta obra el compositor ja planteja noves propostes, com per exemple, el fet de prescindir de paràmetres tan bàsics com la melodia, l'harmonia i el ritme, per a concentrar-se únicament en el timbre del so. Aquesta tècnica es coneix amb el nom de *massa de so*. La música de Ligeti va assolir una projecció internacional quan la seva obra *Atmosphères* i fragments del seu *Requiem* per a solistes, dos cors i orquestra (1964) van ser utilitzats en la banda sonora del film de Stanley Kubrick *2001: Odisea de l'espai*. Per a la composició de la seva obra *San Francisco Polyphony* (1972), el compositor utilitza una textura densa i puntillista. Procedents també de països de l'est europeu i que presenten propostes originals són els dos compositors polonesos **Witold Lutoslawski (1913-1994)** i **Krzysztof Penderecki (1933)**. El llenguatge de Lutoslawski evoluciona d'una escriptura d'influència bartokiana, per l'ús del folklore, cap a mètodes més experimentalistes, com la música aleatòria. És autor d'una impressionant *Passió segons sant Lluç* (1965) i un *Concert per a oboè, arpa i corda* (1980). Penderecki va crear un nou expressionisme musical en el qual centra l'interès en l'exploració de les possibilitats de la veu humana i dels instruments de corda. És autor de l'obra *Víctimes d'Hiroshima* (1959-1961), en la qual crea superposicions de quarts de to a manera de clúster i diferents formes d'interpretació simultànies, i de l'òpera *El paradís perdut* (1978).

Dins l'àmbit de la música escènica, a banda de les òperes que hem anat mencionat, cal destacar algunes aportacions com les del compositor l'alemany **Hans Werner Henze (1926)**, autor de l'òpera *Die bassariden* (1966). A Anglaterra es cultivava durant aquesta època una variant escènica de gran popularitat, el **teatre musical**. Una de les creacions més interessants en aquest gènere és l'obra *Midsummer Marriage* ('Noces d'estiu', 1956), del britànic **Michael Kemp Tippett (1905-1998)**. Tippett és també autor de la gran obra coral *The Mask of Time* ('La màscara del temps', 1984). **Peter Maxwell Davies (1934)**, per la seva banda, ofereix un nou tipus de teatre musical experimental amb l'obra *Eight Songs for a Mad King* ('Vuit cançons per a un rei boig', 1969). De la mateixa manera que a la Gran Bretanya el teatre musical ha experimentat un desenvolupament important, als Estats Units el gènere teatral que s'ha popularitzat més és la **comèdia musical americana**. Algunes de les produccions més reeixides a partir de la segona meitat del segle xx han estat *West Side Story* (1957), de **Leonard Bernstein (1918-1990)**, *My Fair Lady* (1956), de **Frederick Loewe (1904)** i *Jesus Christ Superstar* (1970), d'**Andrew Lloyd Webber (1948)**.

5.4. Les darreres dècades del segle xx

A partir de la dècada dels anys seixanta i fins als anys noranta els estils desenvolupats es caracteritzen per una tendència a les estructures musicals senzilles i a un llenguatge que busca la complicitat del públic, com és el cas del minimalisme. La influència d'elements procedents de la música tradicional oriental, sobretot de l'Índia i Indonèsia, han afavorit l'ampliació del ventall de possibilitats en la utilització d'esquemes melòdics i rítmics. A més, la música pop, el jazz i el folk també han exercit una influència destacada sobre les generacions més joves de compositors. Molts d'aquests elements, com la música oriental, la música pop o la variació improvisada pel **minimalisme**, són una tendència fins a cert punt sorgida com a reacció a la complexitat de la música serial i també contra l'indeterminisme, i que proposen un llenguatge senzill, confeccionat a partir de motius melòdics breus que desenvolupen una estructura cíclica repetitiva i que afavoreix les harmonies consonants. Els nord-americans **Terry Riley (1935)**, **Steve Reich (1936)** i **Philip Glass (1937)** són els màxims exponents de la música minimalista. Altres compositors, com l'estoni **Arvo Pärt (1935)**, el britànic **John Travençolo (1944)** i el polonès **Henryk Górecki (1933)** han utilitzat tècniques del minimalisme a les seves obres. El nivell de popularitat que ha adquirit la música minimalista queda il·lustrat en l'èxit de vendes que va comportar la *Simfonia núm. 3*, de Górecki, inclòs en un disc que va ser l'àlbum clàssic més venut en la dècada dels anys noranta. La proposta estètica de Górecki per a la composició d'aquesta obra és el que es denomina *minimalisme feliç*, que inclou un caràcter religiós profund.

Cal reconèixer els vincles del minimalisme amb el postmodernisme o la denominada **música de la modernitat**. El postmodernisme és una reacció al modernisme que proposava els productes de l'activitat humana, sobretot els manufacturats o artificials, com a centre d'interès de l'art. El modernisme intentava focalitzar l'atenció del públic en un objecte creat per l'home, per a la se-

va contemplació. El postmodernisme assimila del modernisme l'interès per la mecànica i per l'experimentació però aposta, en canvi, per la senzillesa i la puresa i, sobretot, torna a recuperar l'interès pels llenguatges folklòrics, a més de la música pop, el rock i el jazz.

A partir de la dècada dels anys noranta, i sobretot al llarg de la primera dècada del segle XXI, sobresurt una postura estètica anomenada *poliestilisme*, que consisteix en la utilització de molts estils i tècniques musicals però no com una actitud eclèctica del qui recull elements de diferents fonts de manera passiva, sinó amb la intenció de fusionar les fonts de manera selectiva i buscant un llenguatge personal. El compositor estilista no crea necessàriament una metodologia de treball concret basada en unes fonts determinades, sinó que al llarg de la seva trajectòria pot utilitzar indiscriminadament diferents estils o tècniques. De fet, aquesta actitud es deriva de la tendència a unificar elements del folk i del jazz que ja s'havia donat durant les dècades dels anys seixanta i sobretot setanta. Ara, a més, entren en joc altres estils, ampliant els recursos d'una manera notable. Exemples de compositors estilistes són Hans Werner Henze i la russa **Sofia Gubaidulina (1931)**, per citar-ne alguns.

5.5. La música espanyola de la segona meitat del segle xx

Els compositors espanyols d'aquest període s'inclinen cap la tendència nacionalista, amb determinades influències del Neoclassicisme i de l'Impressionisme, o bé cultiven algun dels llenguatges avantguardistes, amb una mentalitat més o menys experimental. Destaca de manera especial la influència que el llenguatge expressionista i el dodecafonisme exerceixen sobre les primeres generacions de compositors del segle xx.

Un compositor que destaca per la seva significació artística i la seva originalitat és el català **Frederic Mompou (1893-1987)**. Mompou va desenvolupar un llenguatge molt personal, de caràcter íntim, refinat, discret, espontani i senzill. Totalment al marge de les tendències experimentalistes de la seva època, la seva proposta estètica no s'adscriu totalment al nacionalisme però sí s'inspira en fonts del folklore hispànic, sobretot català. També va assimilar elements del llenguatge impressionista però d'una manera molt selectiva i subtil. Va dur a terme una contribució important a la literatura pianística del segle xx. De la seva producció pianística destaquen: *Cants màgics* (1919), *Cançons i danses* (1927-1962), inspirades en tonades populars, i la col·lecció *Música callada* (1959-1967). La composició vocal més important de Mompou és el cicle *Combat del somni* (1942-51), per a veu i piano. És també autor de la *Suite compostel·lana* (1962), per a guitarra, i la cantata *Improperia* (1963).

Contemporanis de Mompou són els compositors **Eduard Toldrà (1895-1962)** i **Manuel Blancafort (1895-1987)**. El llenguatge de Toldrà s'adscriu a un romanticisme tardà amb implicacions de caràcter nacionalista i determinades influències de l'escriptura impressionista. Les aportacions més notables de Toldrà a la música catalana són *Vistes al mar* (1920), per a quartet de corda, i l'òpera còmica *El giravolt de maig* (1929). D'estètica essencialment nacionalista, la música de Blancafort va evolucionar d'un llenguatge postimpressionista cap a una escriptura neoclàssica. Algunes de les obres més destacades d'aquest compositor són la col·lecció *El parc d'atraccions* (1924), per a piano, i els dos concerts per a piano i orquestra.



Frederic Mompou davant el piano

El català **Robert Gerhard (1896-1970)** va ser l'únic compositor de l'Estat espanyol deixeble directe de Schönberg. També és un dels pocs que va obtenir un reconeixement internacional en vida. Va aplicar per primera vegada la tècnica serial a l'obra *Quintet de vent* (1928). De la seva etapa anglesa destaquen el ballet *Don Quijote* (1942) i la *Pedrelliana* (1941). En aquestes obres es fusionen tècniques serialistes, elements nacionalistes i determinats procediments de llenguatges neoclassicistes. Dues de les seves millors composicions són el *Concert per a violí i orquestra* (1949) i *Simfonia núm. 4, «Nova York»* (1965), on la seva tendència al neoclassicisme s'evidencia d'una manera més clara.

Alguns compositors de les primeres generacions del segle xx l'obra de les quals cal destacar són: **Joaquín Rodrigo (1901-1999)**, **Ernesto Halffter (1905)**, **Rodolfo Halffter (1900)**. L'obra més famosa de Rodrigo és el *Concierto de Aranjuez* (1939), per a guitarra i orquestra, d'estètica neonacionalista i amb fortes implicacions neoclassicistes. Cal esmentar també la seva composició guitarrística *Fantasia para un gentleman* (1955). L'escriptura d'Ernesto Halffter (1905) tendia, en un inici, al neoclassicisme. Després, aquest llenguatge va anar assumint trets nacionalistes, com es pot veure a *Sonatas del Escorial* (1930) o la *Rapsodia portuguesa para piano y orquesta* (1938) i *Concierto para guitarra y orquesta* (1970). En algunes obres posteriors ha adoptat un llenguatge serialista molt personal, com s'evidencia a *Laberinto para piano* (1976).

Després d'un període de desorientació i de pèrdua de la identitat en què molts músics es van exiliar i es va aturar la recepció de novetats estilístiques i estètiques, cap als anys cinquanta van sorgir les primeres temptatives de renovació artística amb la fundació d'agrupacions musicals. La finalitat d'aquestes agrupacions era donar a conèixer no tan sols la música que es feia a la resta de països europeus, sinó també la producció dels compositors autòctons que intentaven obrir-se camí, amb concerts, adaptant-se d'alguna manera al panorama musical europeu. Dins l'àrea catalana, destaquen les produccions d'autors com Homs, Montsalvatge i Benguerel. **Joaquim Homs (1906-2006)**, que va ser deixeble de Gerhard, ha fet evolucionar el seu llenguatge des de l'escriptura atonal al dodecafonisme i, finalment, al serialisme, i ha adoptat un estil molt personal. Té una producció considerable de música de cambra, de la qual cal

destacar els seus quartets de corda, que il·lustren l'evolució estilística del compositor. De la seva producció simfònica cal esmentar *Presències* (1967), *Dos soliloquis* (1973) i *Díptic* (1973).

L'obra de **Xavier Montsalvatge (1911-2002)** s'adscriu a un tipus de nacionalisme de caràcter eclèctic, que alterna amb altres propostes estètiques, com són l'antillanisme, és a dir, adoptant elements del folklore de les Antilles, a *Cinco canciones negras* (1946), per a veu i piano; l'Impressionisme, al *Concerto breve* (1955), per a piano i orquestra; i el Neoclassicisme, a *Desintegración morfológica de la chacona de Bach* (1963-1970). El compositor **Xavier Benguerel (1931)**, primer adscrit a la Segona Escola de Viena i després a l'escola polonesa contemporània, és autor de la glossa operística *El llibre vermell de Montserrat* (1988).

A la denominada Generació del 51 pertanyen, entre altres, **Cristóbal Halffter (1930)**, nebot d'Ernesto Halffter, i **Luis de Pablo (1930)**. Halffter es va adscriure en un principi a la línia neoclàssica nacionalista, però aviat adoptaria un tipus d'escriptura atonal i serial molt avançada. És autor, entre altres, de l'obra *Gaudium et Spes* (1973) i d'un *Concert per a violoncel i orquestra*. Un compositor amb una gran iniciativa és Luis de Pablo, que ha experimentat amb diverses tendències, des del serialisme integral fins a la música aleatòria, passant per la música electroacústica. Després ha compost algunes òperes dins un concepte original d'art totalitzador, com són *El viajero indiscreto* o *La madre invita a comer* (1993).

Dins una línia més moderada, trobem **Ramón Barce (1928)**, **Manuel Castillo (1931)** i **Antón García Abril (1933)**. Barce ha provat diverses maneres de dividir l'orquestra per a la composició de la seva producció simfònica. Castillo, com Barce, és autor de diverses simfonies, a més de tres concerts per a piano. Una de les obres més recents d'Antón García Abril és l'òpera *Divinas palabras* (1993), basada en l'obra de Valle-Inclán. Altres compositors destacats que han contribuït a la literatura musical hispànica contemporània dins l'àrea d'influència de la capital madrilenya són **Carmelo Bernaola (1929)**, **Jesús Villa Rojo (1940)** i **Tomás Marco (1942)**, per citar-ne alguns.

Els compositors **Josep Casanovas (1924)**, **Josep Cercós (1925-1989)**, **Jaume Padrós (1926)** i **Josep Maria Mestres Quadreny (1929)** han promogut diverses activitats per tal de donar a conèixer el panorama musical del moment. Sota el mestratge de **Cristòfor Taltabull (1888-1964)** s'han format alguns dels compositors més destacats del panorama actual de la música catalana. Té una significació especial l'obra de **Josep Soler (1935)**. De manera progressiva, Soler confecciona el seu propi mètode compositiu, sense deixar de banda la línia marcada ja des de l'inici de la seva producció musical i que parteix de la tradició de la Segona Escola de Viena. Són obres especialment il·lustratives l'òpera *Edipo y Yocasta* (1972), el *Requiem für Schlagzeug und Orchester* (1975) i el *Quartet de cordes núm. 3* (1979). L'obra *Tres peces per al ritual de la Trinitat* (1998)



La Soprano Victòria dels Àngels
Interpretant *Canción de cuna para dormir a un negrito*, de Xavier Montsalvatge.

enceta una nova etapa creativa del compositor, en què adopta un llenguatge agressiu, dins una estructura harmònica basada en l'acord del *Tristany* i l'*acord místic* de Scriabin.

Les generacions posteriors de compositors són de formacions molt diverses i s'adscriuen a tendències estètiques molt heterogènies. Cal esperar un temps per a poder valorar l'empremta i la validesa artística que hauran comportat les propostes de cadascun d'aquests creadors.

Resum

Durant la dècada del 1880 al 1890 va anar creixent cada cop amb més força el desig de trencament amb l'estètica romàntica, que donaria lloc a l'establiment de solucions artístiques com el descriptivisme del poema simfònic i l'orquestració wagneriana. El *Parsifal* de Wagner, estrenat l'any 1882 anuncia el desmantellament definitiu de la concepció formal i tonal del llenguatge musical tradicional.

Durant les dues darreres dècades del segle XIX van tenir lloc una sèrie d'esdeveniments musicals que van qüestionar els fonaments i els principis d'aquell idioma musical que tan brillantment havien consolidat els clàssics vienesos. L'escriptura musical clàssica, que durant quasi dos segles va ser plenament acceptada com a idioma internacional a Occident comença a desintegrar-se per a donar pas a un conjunt de solucions artístiques divergents que conviuran durant dècades. Les principals solucions artístiques proposades durant el Postromanticisme van ser: el descriptivisme del poema simfònic, del qual Richard Strauss va ser el màxim exponent; el simfonisme centreeuropeu, Bruckner i Mahler com a principals representants; l'estètica operística de finals del XIX; i el corrent conservador de caràcter eclèctic o cosmopolita de figures com Camille Saint-Saëns o Cèsar Frank.

Les orientacions i tendències que desemboquen en una crisi de la música tonal del segle XX són tres:

- 1) l'evolució de l'estètica postromàntica que dona lloc a l'expressionisme;
- 2) l'articulació artística del sentiment nacionalista; i
- 3) un corrent estètic universal, que consisteix en un eclecticisme plàstic adaptat a l'art sonor, l'impressionisme musical.

La concepció clàssica de la tonalitat, consolidada des del temps de J. S. Bach i dels clàssics vienesos va anar experimentant al llarg del segle XX una crisi de grans conseqüències. Amb la denominada «emancipació de la dissonància» portada a terme per Schönberg, Berg i Webern, el progressiu abandonament del sistema tradicional serà ja una realitat. El concepte d'«emancipació de la dissonància» significa que el compositor pot prescindir d'aquells preceptes de l'harmonia clàssica que obliguen a preparar i resoldre els acords dissonants.

Cap a mitjans del segle XX els compositors havien assimilat ja els principis generals del sistema dodecafònic i començaven a desenvolupar diferents modalitats. A partir de 1950 han anat intentant trobar un llenguatge vàlid, a través de noves tècniques, amb la voluntat de renovar l'expressió musical del moment.

Paral·lelament s'han anat desenvolupant uns llenguatges vinculats directament o indirectament amb els nacionalismes musicals, com és el cas de Prokófiev, Xostakòvitx, Bartók o Kodály. També han tingut cabuda les propostes estètiques de Messiaen, Boulez i Stockhausen. Els principis del serialisme han estat aplicats a la música concreta i a la música electrònica, a partir dels seus inicis a França i Alemanya, respectivament. Altres tendències posteriors han estat la música d'atzar i la música estocàstica.

Activitats

Audició

«El Corpus Christi» de la suite *Iberia*, per a piano, d'Isaac Albéniz.

La gran contribució del pianista i compositor Isaac Albéniz (1860-1909) a la música espanyola és sense cap mena de dubte la seva producció per a piano, que assoleix el punt culminant amb la suite *Iberia* (1906-1909), la seva obra mestra. La suite *Iberia* es compon de dotze poemes lírics sobre cançons i balls populars de diferents regions de la geografia espanyola. Albéniz introdueix en la seva música molts elements procedents del sud de la península Ibèrica, bàsicament d'Andalusia, en les seves composicions. Transporta al piano l'idioma de la guitarra. Per a la construcció formal de cadascuna de les peces alterna les formes de la sonata amb les de la copla i aquesta amb interludis i danses. Amb *Ibèria*, suite d'una extraordinària complexitat tècnica, Albéniz barreja el folklore hispànic amb les sonoritats de l'Impressionisme francès més refinat, i aconsegueix crear un llenguatge musical molt personal.



Escolteu les versions d'«El Corpus Christi» del primer quadern de la suite *Iberia* pels pianistes Alicia de Larrocha i Esteban Sánchez. Albéniz s'inspira en la cançó popular castellana *La Tarara*, però la transforma i l'enriqueix amb la superposició d'altres elements i d'unes sonoritats procedents de l'Impressionisme francès.

Escolteu també *La cathédrale engloutie* ('La catedral submergida') de Debussy i observeu les similituds entre la coda d'«El Corpus Christi» i el preludi de l'obra que Debussy va compondre cinc anys després que Albéniz hagués mort.

La versió d'Alicia de Larrocha, considerada una de les millors fetes de l'obra d'Albéniz

La versió d'Esteban Sánchez, que se situa a un nivell qualitatiu equiparable a l'anterior:

Escolteu ara *La cathédrale engloutie* de Debussy, en versió del pianista Arturo Michelangeli.



Fragment d'«El Corpus Christi», del segon quadern de la suite *Iberia* d'Isaac Albéniz

Exercicis d'autoavaluació

1. Responeu si són vertaderes o falses les afirmacions següents:

- El poema simfònic és un gènere musical que parteix del concepte de música programàtica, no del de la música pura.
- El màxim exponent de l'Impressionisme musical francès és Ravel.
- Bruckner i Mahler van contribuir a augmentar les proporcions formals del gènere simfònic.
- El grup dels cinc de l'escola nacionalista russa estava format per Balakirev, Cui, Rimski-Korsakov, Txaikovski i Xostakòvitx.
- Felip Pedrell va ser el principal precursor de la creació d'una escola operística hispànica.
- Falla, Albéniz i Granados són els tres màxims representants del nacionalisme hispànic.
- Els integrants de la denominada Segona Escola de Viena eren Schönberg, Berg i Hindemith.
- Satie, mentor del Grup dels Sis francès, va proposar un nou llenguatge antiretòric com a alternativa a l'estètica de l'Impressionisme musical.
- Les primeres obres de Webern s'emmarquen dins un expressionisme radical, mentre que les posteriors tendeixen a una estètica neoclàssica.
- Béla Bartók va ser un dels compositors més originals del Neoclassicisme, i va evitar en tot moment l'adopció d'elements de la música folklòrica dins la culta.

2. Richard Strauss és autor de:

- Las Eólidas*.
- Don Quixot*.
- Tasso, lamento e trionfo*.
- La meva Pàtria*.

3. Alguns dels compositors que van contribuir a l'òpera postromanticista francesa són:

- Camille Saint-Saëns i Édouard Lalo.
- Jules Massenet i Camille Saint-Saëns.
- Giacomo Puccini i Camille Saint-Saëns.
- Édouard Lalo i César Franck.

4. L'autor de l'òpera *Salomé* és:

- Richard Strauss.
- Giacomo Puccini.
- Jules Massenet.

d) Camille Saint-Saëns.

5. Els compositors més destacats de l'escola nacionalista russa de les primeres generacions van ser:

- a) Borodín, Pushkin i Txaikovsky.
- b) Rimskij-Korsakov, Dargomijki i Borodín.
- c) Mussorgski, Rimskij-Korsakov i Txaikovsky.
- d) Balakírev, Godunov i Glinka.

6. La tendència musical que pretén evocar o al·ludir amb suggeriments una atmosfera o un clima determinats es denomina:

- a) Expressionisme.
- b) Postromanticisme.
- c) Impressionisme.
- d) Neoclassicisme.

7. Un dels principals representants de la música nacionalista d'Estats Units és:

- a) Pierre Boulez.
- b) Paul Hindemith.
- c) George Gershwin.
- d) Benjamin Britten.

8. Entre els compositors més innovadors de la segona meitat del segle xx destaquen:

- a) Boulez i Stockhausen.
- b) Hindemith i Webern.
- c) Boulez i Delius.
- d) Stockhausen i Hindemith.

9. L'autor de *Pierrot Lunaire* és:

- a) Gustav Holst.
- b) Arnold Schönberg.
- c) Alban Berg.
- d) Paul Hindemith.

10. El principal representant de l'escola nacionalista brasilera és:

- a) William Walton.
- b) Joaquín Rodrigo.
- c) Luigi Nono.
- d) Héitor Villa-Lobos.

Solucionari

Exercicis d'autoavaluació

1.

a (V); b (V); c (V); d (F); e (V); f (V); g (F); h (V); i (F); j (F)

2. b

3. b

4. a

5. b

6. c

7. c

8. c

9. b

10. d

Glossari

atonalitat *f* Indeterminació d'una tonalitat. La música atonal prescindeix de les funcions del sistema tonal i utilitza el total cromàtic de l'escala de dotze semitons de manera lliure, fonamentant-se en l'**emancipació de la dissonància**, és a dir, prescindint d'aquells preceptes de l'harmonia tradicional que obligaven a preparar i a resoldre les dissonàncies. Cal no confondre la **música dodecafònica** amb la música atonal: mentre que la primera es fonamenta en uns principis **serials**, com a resultat de l'aplicació del mètode dels dotze semitons, la segona fa referència a aquella música que prescindeix del concepte clàssic de tonalitat d'una manera deliberada.

dodecafonisme *m* Mètode de composició creat per Schönberg entre 1908 i 1923 (*Komposition mit zwölf Tönen*, 'Composició amb 12 sons'), basat en la utilització dels dotze semitons de l'escala cromàtica (per això anomenat també **dodecatonisme**), i tractats amb la mateixa importància. Aquest terme s'aplica principalment a la música serial que segueix els principis establerts per Schönberg.

instrument transpositor *m* Instrument en què la digitació i la notació, o el so real i el so escrit, no coincideixen per raons històriques i d'organologia, és a dir, de com estan construïts. En un instrument no-transpositor, com ara la flauta travessera, la posició dels dits en què tots els forats estan tapats correspon al do, la nota base de l'escala natural: escriuen un do, digiten un do, i sona un do. En canvi, als instruments transpositors no: per a la mateixa posició base descrita, la flauta de bec contralt, per exemple, escriu igualment un do, els dits també el toquen (tapen tots els forats) i l'instrumentista pensa do, però el so resultant és un fa. Diem que la flauta de bec contralt, doncs, «està en fa». També estan en fa la trompa i el corn anglès. El clarinet i la trompeta més corrents, i també els saxos soprano i tenor «estan en si b», per donar uns quants exemples més.

música serial *f* Música basada en una sèrie o ordre seqüencial dels dotze semitons de l'escala cromàtica. Aquesta sèrie serà emprada com a punt de partença i idea principal d'una composició. El serialisme, en tant que tècnica musical, va significar un pas endavant vers l'**atonalitat**. El primer intent de construcció d'un llenguatge atonal basat en una sèrie va ser dut a terme per Schönberg quan, a principi dels anys vint, va establir els fonaments del **Zwölfttechnik** o tècnica dels dotze sons, un mètode composicional que seria posteriorment batejat per René Leibowitz amb el nom de **dodecafonisme** o música basada en els dotze semitons de l'escala cromàtica.

politonalitat *f* Utilització simultània de dues o més tonalitats diferents en una mateixa composició.

tema *m* Idea musical que s'utilitza com a base per al desenvolupament del discurs musical. Segons s'utilitzin un o dos temes per a l'elaboració del discurs musical, la composició serà **monotèmatica** (per exemple, la fuga) o **bitemàtica** (per exemple, la sonata bitemàtica).

Bibliografia

- Abraham, G.** (1985). *Cien años de música*. Madrid: Alianza.
- Adorno, Th. W.** (1987). *Mahler*. Barcelona: Ediciones Península.
- Austin, W.** (1985). *La música del siglo* (2 vols.). Madrid: Taurus.
- Berg, A.** (1957). *Écrits*. Mònaco: Editions du Rocher.
- Boulez, P.** (1971). *Boulez in music today*. Cambridge: Harvard University Press.
- Casals, J.** (1982). *El expresionismo*. Barcelona: Montesinos.
- Eimert, H.** (1959). *¿Qué es la música dodecafónica?* Buenos Aires: Nueva Visión.
- Falla, M.** (1972). *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Austral.
- Fernández Cid, A.** (1973). *La música española en el siglo*. Madrid: Fundación Juan March.
- Ives, Ch.** (1973). *Tres ensayos para una sonata*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso.
- Herzfeld, F.** (1964). *La música del siglo*. Barcelona: Labor.
- Lanza, A.** (1986). *Historia de la música. Siglo*. Madrid: Turner.
- Longyear, R. M.** (1969). *La música del siglo. El romanticismo*. Buenos Aires: Víctor Leru.
- López, J.** (1984). *La música de la modernidad (de Beethoven a Xenakis)*. Barcelona: Anthropos.
- Mahler, G.** (1978). *Gustav Mahler. Recuerdos y cartas*. Madrid: Taurus.
- Marco, T.** (1984). *Historia de la música española. Siglo*. Madrid: Alianza.
- Mitchell, D.** (1972). *El lenguaje de la música moderna*. Barcelona: Lumen.
- Morgan, R. P.** (1992). *La música del siglo*. Madrid: Akal.
- Salzman, E.** (1967). *La música del siglo*. Buenos Aires: Víctor Leru.
- Schloezer, B.; Scriabine, M.** (1973). *Problemas de la música moderna*. Barcelona: Seix Barral.
- Stuckenschmidt, H.** (1980). *La música del siglo*. Madrid: Guadarrama.