

---

# Classicisme i Romanticisme

---

PID\_00258041

Anna Cazorra

---

Temps mínim de dedicació recomanat: 4 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

<b>Introducció</b> .....	5
<b>Objectius</b> .....	6
<b>1. El Preclassicisme</b> .....	7
1.1. Noves tendències estilístiques i estètiques .....	7
1.2. L'escola de Mannheim .....	8
<b>2. El Classicisme musical</b> .....	11
2.1. La consolidació de la forma sonata .....	11
2.1.1. L'articulació de la forma sonata .....	12
2.1.2. Principals contribucions .....	13
2.1.3. La música instrumental a la península Ibèrica. Boccherini .....	14
<b>3. El gènere operístic a la segona meitat del segle XVIII</b> .....	17
3.1. L'òpera <i>seria</i> .....	17
3.2. L'evolució de l'òpera còmica .....	18
3.3. L'òpera tràgica en mans de Gluck .....	20
3.4. Altres modalitats operístiques .....	21
<b>4. Del Classicisme al Romanticisme</b> .....	23
4.1. Haydn i la música simfònica i cambrística .....	23
4.2. Mozart. L'òpera i el concert per a piano .....	25
4.3. Beethoven i la nova dimensió de la música .....	28
<b>5. El Romanticisme vocal i instrumental</b> .....	31
5.1. Schubert, Mendelssohn i Schumann .....	32
5.2. Chopin i Liszt .....	34
5.3. Hector Berlioz i Johannes Brahms .....	36
<b>6. L'òpera romàntica</b> .....	39
6.1. L'òpera italiana. Verdi .....	40
6.2. L'òpera francesa .....	42
6.3. L'òpera alemanya. Wagner i la <i>Gesamkunswerk</i> .....	44
6.4. La música escènica a la península Ibèrica .....	46
<b>Resum</b> .....	49
<b>Activitats</b> .....	51

---

<b>Exercicis d'autoavaluació.....</b>	<b>51</b>
<b>Solucionari.....</b>	<b>53</b>
<b>Glossari.....</b>	<b>54</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>55</b>

## Introducció

Fins al segle XVIII, l'Església i la reialesa conjuntament amb la noblesa eren les que dictaven les pautes estètiques en la cultura i en la música. Però la base d'aquella piràmide social heretada de l'edat mitjana feia temps que trontollava davant la projecció de les noves forces burgeses. Dins d'aquest context es fixa el pensament de la Il·lustració, un moviment cultural optimista que concedeix total confiança a la força de la raó humana. Les noves ideologies del pensament burgès porten al dogmatisme metafísic de la Contrareforma a la seva dissolució i proposen altres valors, trasbalsant, d'aquesta manera, el món de la cultura i l'art. L'expressió estètica d'aquest moviment intel·lectual es denominarà dins l'àmbit cultural i de les arts plàstiques *Neoclassicisme*, amb un sentit de recuperació, restauració i actualització dels ideals clàssics. Pel que fa la música d'aquesta època, la inexistència d'uns models heretats del món clàssic porta als músics a la creació d'uns patrons nou fonamentats en l'ordre i la claredat de les idees, que implica una simplificació general de les estructures formals i les tècniques compositives. La música produïda dins aquesta etapa es denominarà *clàssica*. Les formes del Barroc anaven quedant desfasades mentre emergia l'estil galant, caracteritzat per l'elegància, la naturalitat i la senzillesa. Aquest serà l'exponent de la nova sensibilitat d'un públic burgès que ja estava en condicions de competir amb el patronatge de la noblesa i de la cort.

En un text breu escrit l'any 1784 amb el títol *Què és la Il·lustració?*, el filòsof alemany Immanuel Kant defineix aquesta tendència ideològica com «el moviment que l'home fa per sortir d'una puerilitat mental de la qual ell mateix és culpable. *Puerilitat* és la incapacitat d'emprar la pròpia raó sense el guiatge d'una altra persona. Aquesta puerilitat és culpable quan la seva causa no és l'absència d'intel·ligència, sinó la manca de decisió o de valor per a poder pensar sense ajut aliè. *Sapere aude* ('atreveix-te a saber' o 'tingues el valor d'usar la teva pròpia raó'), és, en conseqüència, el lema de la Il·lustració».

Durant el període de transició entre el Barroc i el Classicisme, conegut amb el nom de *Preclassicisme*, van sorgir noves tendències, com l'estil galant o l'*Empfindsamer Stil*, que van conviure amb les formes musicals antigues. Mentre Giovanni Battista Sammartini (ca. 1700-1775) donava a conèixer les seves primeres simfonies preclàssiques, J. S. Bach encara no havia concebut *L'art de la fuga*, aquella màxima expressió del contrapunt barroc. Alguns compositors es resistirien a adscriure's a cap de les noves tendències, com el fill de J. S. Bach, Wilhelm Friedmann (1710-1784), que va cultivar l'estil estricte o contrapuntístic fins al darrer quart del segle XVIII. Però el nou esperit de la Il·lustració es comença a projectar simbòlicament a través d'un nou principi estètic: la forma sonata. La progressiva instauració de la forma sonata acabarà amb la dissolució de les maneres de l'estil galant. És aleshores quan s'inicia el període denominat *classicisme*, que assolirà el seu esplendor de la mà de Haydn i Mozart a la Viena del darrer quart del segle XVIII. Amb l'assentament del principi de la forma sonata, l'estil clàssic es consolida plenament.

## Objectius

Els objectius d'aprenentatge són els següents:

1. Comprendre el significat d'estil clàssic i saber reconèixer les principals característiques estilístiques i estètiques del Classicisme musical.
2. Entendre el significat del principi sonata i les seves aplicacions a cadascuna de les formes instrumentals, des de composicions solístiques fins a les orquestrals.
3. Demostrar un coneixement de les diferents contribucions realitzades pels principals compositors del Classicisme en cadascun dels gèneres musicals i tendències estilístiques.
4. Captar quines van ser les aportacions de l'òpera italiana, l'escola de Mannheim i l'estil galant del període denominat preclàssic.
5. Entendre quines van ser les principals aportacions de Haydn i Mozart al Classicisme musical i demostrar un coneixement bàsic de la tasca creativa dels dos compositors.
6. Comprendre quina va ser la contribució de Beethoven a la música, sobretot com a figura més representativa del trànsit del Classicisme al Romanticisme.
7. Entendre el concepte de Romanticisme musical i aprendre a reconèixer les principals característiques d'aquest període de la història de la música.
8. Saber diferenciar els conceptes de música pura i música programàtica i identificar quines van ser les formes musicals més representatives de cadascuna d'aquestes propostes.
9. Demostrar un coneixement de les diferents contribucions fetes pels principals compositors del Romanticisme en el camp de la música instrumental, vocal i operística.
10. Captar quina va ser l'aportació de Wagner a la història de l'òpera alemanya i a la música instrumental del segle XX.

## 1. El Preclassicisme

D'entre totes les tendències musicals que van conèixer en l'etapa de transició del Barroc al període clàssic predomina l'*style galant*, que es proclama com a alternativa a les formes massa elaborades i denses del Barroc i proposa, en canvi, textures lleugeres i idees musicals senzilles i breus. El compositor alemany Johann Joachim Quantz (1697-1773) considerava que la música d'estil galant havia de tenir tres qualitats primordials: claredat, naturalitat i *bon goût*; per aquest motiu, calia afavorir la música de caràcter melòdic i d'harmonies clares com a alternativa a la complexitat del contrapunt barroc.

L'estil galant posa de moda instruments de vent, la flauta o l'oboè i el recentment inventat clarinet pels seus timbres melòdics molt adequats al caràcter del nou estil. La demanda d'obres de petit format i plantilla reduïda per a amenitzar els ambients íntims dels salons burgesos dóna un impuls a la producció de música de cambra, com duets o trios, a banda de les tradicionals sonates per a clavicèmbal sol.

Alguns dels màxims exponents de l'estil galant van ser dos dels fills de J. C. Bach, Johann Christian i Carl Philipp Emanuel, i també l'italià establert a Espanya, Domenico Scarlatti. A França aquest corrent tenia una variant, el rococó, representada per François Couperin i que es caracteritzava per la tendència a ornamentar, sovint exageradament, la melodia. En aquest ambient cortesà predominava el rococó, una forma d'expressió musical d'un cert caràcter frívol i decoratiu que concedia una importància sovint exagerada a l'ornamentació de la melodia.

### 1.1. Noves tendències estilístiques i estètiques

La reacció al Barroc va adoptar a Alemanya una altra modalitat, l'*Empfindsamer Stil* o estil sensible. Més que distingir-se pel *bon goût* o elegància, la música havia d'expressar els sentiments d'una manera especialment intensa, mitjançant canvis sobtats de mode major a mode menor i pauses inesperades. En comú amb l'estil galant té que el baix de l'acompanyament perd la seva funció conductiva i la seva independència contrapuntística per a convertir-se en un seguit d'acords. Si l'instrument idoni per a compondre en l'estil galant era el clavicèmbal, el de l'estil sensible és el pianoforte, perquè permet un major ventall de possibilitats expressives de la nova música. El pianoforte va néixer com a resposta a la demanda d'un instrument de teclat que fos capaç de com-



El pianoforte, precursor del piano actual.

paginar la fiabilitat mecànica del clavicèmbal amb les possibilitats expressives del clavicordi. Entre els anys 1740 i 1790 s'imposa gradualment, i desplaça els dos instruments.

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), que dominava l'estil galant, quan entrà al servei de Frederic el Gran de Prússia va evolucionar cap a l'estil sensible, del que arribaria a ser considerat el màxim exponent. Alhora, el contacte amb l'estil predominant a la cort prussiana, el rococó, de cert caràcter frívol i excessivament ornamentat el va impulsar a escriure un mètode *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* ('Assaig sobre el veritable art de tocar els instruments de teclat', 1753), on oferia consells i suggeriments per a utilitzar les ornamentacions amb una finalitat expressiva, intentant frenar els excessos improvisadors d'aquest estil. C. P. E. Bach va compondre durant aquesta època una gran quantitat d'obres per a clavicèmbal per a demostrar d'una manera pràctica la manera d'utilitzar l'ornamentació melòdica amb un propòsit essencialment expressiu. Les *Sonates prussianes* (1742) i les *Sonates de Württemberg* (1744) arribarien a ser considerades modèliques pels compositors de les generacions immediatament posteriors. L'any 1768, a la mort de Goerg Philipp Telemann, C. P. E. Bach el succeeix en el càrrec de director musical (*Kapellmeister*) a Hamburg. Allà entrà en contacte amb el moviment literari conegut amb el nom d'*Sturm und Drang*, que influiria en la seva música, de la mateixa manera com ho farà amb altres compositors contemporanis, com Haydn i Mozart. La producció musical de C. P. E. Bach d'aquest període conté passatges de gran intensitat emotiva, amb canvis de textura i dinàmica constants i sorprenents. Una de les seves principals contribucions va ser l'impuls donat al pianoforte, en una època en què aquest instrument anava guanyant cada cop més atenció per part dels compositors. El *Doble concert, per a clavicèmbal, pianoforte i orquestra* (1788) és una de les seves obres més emblemàtiques i, juntament amb la *Fantasia en do menor* (1753), una de les que van exercir més influència sobre els compositors de les generacions posteriors.

De la mateixa manera que la música instrumental experimentà una profunda transformació, també el gènere operístic es va veure afectat pels nous valors defensats per la Il·lustració. A França, l'*opera buffa* italiana va irrompre amb força perquè s'ajustava als ideals de claredat, senzillesa i elegància, i s'oposava a la magnificència i ampul·lositat de la *tragédie lyrique* lulliana. Els pensadors il·lustrats, encapçalats per Rousseau, estaven a favor de l'assumpció dels aires renovadors de l'òpera italiana i desafiaren els defensors de la tradició operística francesa, cosa que provocà la famosa *querelle de Bouffons* que, com veurem més en endavant, afavorirà el triomf de la concepció de la música com el llenguatge del sentiments.

## 1.2. L'escola de Mannheim

El sorgiment del concepte de *concerto* havia donat lloc, durant la primera meitat del segle XVIII al gènere simfònic i al concert solístic. Per altra banda, les plantilles orquestrals es van consolidant, primer en l'àmbit de la reialesa, des-



prés en l'eclesiàstic i privat (burgès), i finalment en el públic quan els teatres obren les portes a la música simfònica que compartirà espai amb les òperes. Però queda encara un llarg camí per a arribar a la consideració de la música instrumental com un producte de consum a nivell públic.

Havia estat dins l'àmbit dels països germànics que s'havia consolidat la música per a grans conjunts instrumentals. Els principals centres on es van dur a terme les experiències més progressistes en el terreny de la música simfònica van ser Viena, Berlín i, sobretot Mannheim. El príncep elector Carl Theodor, gran amant de la música, impulsà a la seva cort de Mannheim al voltant del 1740 el naixement de la primera orquestra amb plantilla fixa. Al front d'aquesta formació que havia creat un estil propi, paradigma del simfonisme galant de caràcter líric i intimista, estava el violinista txec Johann Stamitz (1717-1757). Stamitz va ser un dels primers a dirigir l'orquestra des del lloc del *concertino* (primer violí de l'orquestra) en comptes de fer-ho des del clavicèmbal, com era costum. La situació del *Konzertmeister* ('mestre de concerts', que gairebé sempre era el violí primer) encarat a l'orquestra va permetre millorar el control de l'orquestra, aconseguint gran precisió en l'atac, l'habilitat en els contrastos dinàmics i l'elevat nivell virtuosístic de la corda. Va ser un dels primers compositors que va utilitzar un segon tema de caràcter contrastant en els moviments ràpids i amb la forma sonata de les seves simfonies. També se li atribueix el mèrit d'haver expandit el nombre de moviments de la simfonia de tres a quatre.



Vista de Mannheim, segons un gravat de Johann Ziegler, el 1798.

L'orquestra de Mannheim, formada per excel·lents instrumentistes procedents d'arreu d'Europa, va fer possible el naixement d'un nou concepte de la interpretació de música orquestral, en què era possible matisar la dinàmica (la gradació progressiva del volum sonor mitjançant el *crescendo* i el *diminuendo*) i l'agògica (un major control dels diferents *tempi*). Aquesta nova forma d'interpretació orquestral s'havia originat a Itàlia i, tot i que no s'ha pogut demostrar, alguns estudiosos sostenen la teoria que va ser el compositor napolità Niccolò Jommelli (1714-1774), que des de l'any 1740 ja emprava indicacions de graduació dinàmica a les seves obres, el que influí en la utilització d'aquest recurs a la orquestra de Mannheim. Durant el període en què l'orquestra de Mannheim va dur a terme les principals innovacions a nivell orquestral, Jommelli treballava a Viena (1749-1750) i després a Stuttgart (1753-1768), al servei del duc de Württemberg.

Altres de les innovacions del violinista xec van ser la introducció dels clarinets en la simfonia i uns primers intents de fusió tímbrica entre els instruments de fusta amb la corda, aconseguint així un nou color orquestral. Aquesta nova forma d'orquestrar afavorí l'enriquiment de la paleta sonora de l'orquestra, equilibrà la participació de les diferents famílies orquestrals i posà fi al protagonisme exclusiu de la corda. A partir del moment en què el vent fusionat amb la corda s'encarrega de muntar la textura polifònica d'una composició, el baix continu perd la seva funció de realització de les harmonies i, en conseqüència, la seva presència deixa de ser imprescindible. Tot i així, la figura del clavicembalista es va mantenir fins a finals del segle XVIII combinant les tasques de continu i direcció: per exemple, l'any 1790 trobem Haydn dirigint les seves simfonies des del clavicèmbal. En alguns concerts per a solista i orquestra clàssics, en què el paper del continu ha desaparegut, les figures de solista i director encara les assoleix la mateixa persona, molt sovint l'autor de l'obra. Com a exemple il·lustratiu tenim els concerts per a piano i orquestra de Mozart, on el pianista alterna el paper de solista i de direcció en els passatges orquestrals.

Les innovacions realitzades a Mannheim es van difondre per tota l'àrea germànica i van influir sobre l'obra simfònica de compositors com Johann Christian Bach (1735-1782) Franz Xaver Richter (1709-1789), Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799) i dels dos principals simfonistes de finals del segle XVIII, Franz Josef Haydn i Wolfgang Amadeus Mozart.

## 2. El Classicisme musical

La major part dels historiadors prefereixen parlar d'un estil clàssic més que d'un període clàssic i utilitzar els termes Preclassicisme i Classicisme per a referir-se, respectivament, al període de transició en el qual van confluïr diverses tendències (l'estil galant, l'estil estricte, l'*Empfindsamer Stil*), originades durant el segon quart del segle XVIII, i al període immediatament posterior a aquest en el qual se sintetitzen alguns dels elements d'aquelles tendències per a donar lloc a un nou llenguatge musical. El Classicisme s'inicia aproximadament al voltant de l'any 1775, en què Haydn i Mozart consoliden l'esquema de la sonata, i s'estén aproximadament fins al primer quart del segle XIX. Després, la sensibilitat romàntica s'encarregarà de mantenir, expandir o trencar aquest equilibri aparent de les formes clàssiques, cosa que s'intueix ja en algunes obres de Mozart i que s'evidencia amb la música de Beethoven.

### 2.1. La consolidació de la forma sonata

Ja em vist com durant la segona meitat del segle XVIII la simfonia i el concert solístic reemplacen les formes orquestrals barroques. En el Barroc, el concepte unitari «afectiu», era la base de l'expressió musical del Barroc i consistia en la transcripció sonora d'un únic sentiment, estat d'ànim o emoció que havia de dominar tot un moviment. Aquest concepte només podia donar lloc a formes monolítiques de caràcter bàsicament estàtic, sense una tensió dramàtica. A mans de d'A. Scarlatti i de Händel, però encara dins l'àmbit vocal, l'*aria da capo*, anticipa, a petita escala, el principi de recapitulació o reexposició, que consistia a tornar a presentar la primera secció de l'obra al final, després d'una secció intermèdia contrastant, és a dir, l'esquema A-B-A. Però aquesta secció intermèdia no sempre presentava un conflicte dramàtic. Els compositors clàssics van partir d'aquesta estructura tripartita reexpositiva però introduint un conflicte dramàtic en la secció interna. Aquest conflicte dramàtic s'expressava com un trencament de l'equilibri que immediatament s'havia de restaurar mitjançant el retorn a la secció inicial.

### 2.1.1. L'articulació de la forma sonata

Per tal que aquest principi d'articulació de la forma sonata amb la seva estructura tripartita pogués explotar l'element dramàtic, era necessària l'existència de dos elements contrastants que poguessin entrar en conflicte. La presència de dos temes oposats ho permetia. Aquest recurs consistent a utilitzar dos temes de caràcter oposat rep el nom de *bitematisme*. Un dels primers compositors que va utilitzar aquest recurs va ser el napolità **Domenico Scarlatti** (1685-1757) per a la composició de les sonates per a clavicèmbal. La interacció del bitematisme i el principi d'articulació interna de la forma sonata d'estructura de tres seccions va donar lloc a la sonata bitemàtica: *exposició* (presentació dels temes A i B), *desenvolupament* (ambdós temes entren en conflicte), i *recapitulació* (reconciliació dels temes A i B). L'esquema intern de la sonata bitemàtica serà el següent:



Retrat de Domenico Scarlatti, per Domingo Antonio Velasco

**Exposició** (presentació dels temes)

- Tema A: en la tonalitat principal.
- Tema A': repetició del tema A amb possibles variants de llenguatge o tímbrics.
- Pont: passatge de transició en el qual es modula de la tonalitat principal a la secundària.
- Tema B: en la tonalitat secundària.
- Tema B': repetició del tema B amb possibles variants de llenguatge o tímbrics.

**Desenvolupament** (tractament lliure dels temes)

Els dos temes entren en conflicte i pot aparèixer un tercer tema. S'arriba al moment més llunyà de la tonalitat principal i es retorna a la tonalitat principal.

**Recapitulació** (es tornen a presentar els temes per separat)

Reexposició dels temes AA', pont i temes BB' tots ells en la tonalitat principal.

**Coda**

Fragment optatiu. Serveix per a «arrodonir» l'estructura formal de la composició, mitjançant la reafirmació del tema o la tonalitat principal.

L'element més important i que va fer possible el naixement d'un llenguatge purament instrumental és el principi de l'articulació dramàtica interna de la sonata bitemàtica *presentació–nus–desenllaç*, que en termes musicals s'identifica amb l'esquema *exposició–desenvolupament–recapitulació*. La forma sonata proporciona estructura formal abstracta que estableix unes pautes bàsiques per a l'organització del discurs musical d'una composició desenvolupant una acció musical sense la necessitat d'un referent extramusical o un text.

### 2.1.2. Principals contribucions

Hem vist com un dels precedents de l'aplicació de l'estructura tripartita reexpositiva era l'ària *da capo*. També hem tingut en compte l'inici d'aplicació del bitematisme en les sonates per a tecla per part d'alguns compositors, entre els quals, A. Scarlatti. A banda d'aquestes aproximacions al concepte de forma sonata, cal mencionar la influència que el model d'obertura operística italiana exerceix en l'establiment d'un pla formal abstracte que permetrà la composició d'obres instrumentals, siguin de cambra, orquestrals o solístiques. Ara ja no estem parlant de l'articulació interna d'un únic moviment sinó de l'estructura de moviments independents que configuraran una obra instrumental. Veurem ara com es produeix aquesta gestació que donarà lloc al pla formal de la sonata clàssica.

Cap a final del segle XVII s'havia estès el costum d'incloure preludis instrumentals precedint les òperes italianes i que seguien l'esquema convencional ràpid-lent-ràpid (generalment, *allegro-andante-finale*). Ens referim a l'obertura operística, que va ser consolidada pels napolitans durant el primer quart del segle XVIII. Aquesta obertura operística es diferenciava de la modalitat francesa constituïda per moviments lents de ritme sincopat seguits de moviments ràpids de textura fugada. Era habitual trobar la referència *Sinfonia avanti l'opera* per a designar aquest esquema de tres moviments, el segon dels quals generalment era breu i ornamental i el tercer amb caràcter de dansa. Gran part d'aquestes obertures no tenien cap relació temàtica amb l'òpera que precedien i de manera progressiva es desvincularen del teatre per a esdevenir obres de concert. La popularitat de l'òpera italiana i el fet que aquests preludis no tinguessin cap connexió temàtica amb l'òpera a la qual precedien va afavorir que s'executessin aquestes obertures operístiques com a obres de concert i, més tard, com a simfonies independents. Aquestes primeres simfonies eren d'estil galant, en el qual predomina la textura de la melodia i constituïdes per frases breus i regulars. Alguns dels compositors que havien escrit simfonies preclàssiques són Sammartini, Jommelli i Baldassare Galuppi (1706-1785).

La pràctica d'escriure simfonies com a obres independents de seguida va ser adoptada pels compositors de l'escola de Mannheim, gràcies al moviment de músics entre aquesta ciutat i Itàlia. Aquest és el cas de Christian Cannabich (1731-1798), que va anar a Roma per a rebre lliçons de Jommelli i més tard a Milà per a estudiar amb Sammartini, abans d'assumir el càrrec de *Konzertmeister* a Mannheim, on va succeir Stamitz. Un cop assumit el model de simfonia italiana els compositors de l'escola de Mannheim hi van introduir importants modificacions. La plantilla orquestral ha de quedar rigorosament determinada i els intèrprets han de respectar les indicacions de matisos i dinàmica, sense concessions a la improvisació. Des del punt de vista formal, i seguint l'exemple de Sammartini, es fixa l'estructura de quatre moviments a partir de l'adopció del minuet: *allegro-andante-minuet-presto*. A partir d'aquest esquema, C. P. E.



Vista actual del palau de Mannheim

Bach aplica el principi de l'estructura interna de la forma sonata bitemàtica (*exposició–desenvolupament–recapitulació*) al primer moviment de la simfonia, l'*allegro*.

La pràctica d'escriure simfonies com a obres independents aviat va ser adoptada pels compositors vienesos. Destaquen les produccions de Georg Christoph Wagenseil (1715-1777) i Florian Leopold Gassmann (1723-1774) i Leopold Hofmann (1738-1793). Però va ser la interacció de **Haydn i Mozart la que va fer possible** l'assentament de l'estructura de la simfonia amb els quatre moviments, i va donar lloc al pla de la sonata clàssica en estendre a tota la resta de moviments l'estructura ternària reexpositiva (*exposició–desenvolupament–recapitulació*) de la sonata bitemàtica, i que C. P. E. Bach havia aplicat al primer moviment. El pla de la sonata clàssica quedava, d'aquesta manera, consolidat amb la forma següent:

- **1r. moviment** (viu o moderat). Adopta la forma de la sonata desenvolupada.
- **2n. moviment** (lent i expressiu). Consta d'una estructura ternària o binària, o bé consisteix en un tema amb variacions.
- **3r. moviment** (tempo moderat). Generalment consta de tres parts: minuet-trio-minuet, però també pot adoptar la forma lliure de l'*scherzo* (en italià, 'joc').
- **4t. moviment** (ràpid i lleuger). Final brillant en forma de rondó: un tema principal alterna amb d'altres secundaris. També pot adoptar la forma de la sonata ternària.

Si bé les primeres simfonies de Haydn i Mozart seguien el model italià de tres moviments, a partir d'aquest moment mantingueren aquesta estructura de quatre, perfeccionant la forma sonata a cada nova producció musical. En algunes simfonies Haydn reemplaçava el *minuet* per l'*scherzo*. Més tard Beethoven consolidaria definitivament aquest canvi. La simfonia beethoveniana servirà de model a les de la primera generació de compositors romàntics i sobretot a Brahms. L'aplicació del principi estructurador i dinàmic de la sonata clàssica als diferents gèneres de la música instrumental va permetre la consolidació de les formes clàssiques com la sonata per a instrument sol, el trio, el quartet, el quintet, la simfonia i el concert.

### 2.1.3. La música instrumental a la península Ibèrica. Boccherini

Gran part de la música instrumental hispànica de la segona meitat del segle XVIII manté les formes i gèneres heretats del barroc, tot i que s'evidencia una clara evolució estilística per l'assimilació de l'estil galant que arriba a la Península de la mà dels músics italians a través de les institucions tan reials com eclesiàstiques, la qual cosa n'afavoreix la difusió. En canvi, les úniques vies d'introducció de l'estil clàssic vienès a la península Ibèrica van ser la Cort Reial i alguna institució eclesiàstica, com el monestir de Montserrat. L'estil clàssic penetrà a la Península principalment a través de Haydn i, en menor grau, d'un dels seus deixebles, Ignaz Joseph Pleyel (1757-1831), i es va dur a terme fonamentalment a través de la producció simfònica i, en menor mesura, cambrísti-

ca i de teclat. Però només alguns compositors intentarien adoptar les novetats procedents de l'estil clàssic. El toledà Manuel Canales (1747-1786) és un dels primers músics hispànics que van compondre quartets intentant adoptar la forma sonata clàssica, però a les seves obres hi ha una influència més marcada de Boccherini que de Haydn. El català Carles Baguer (1768-1808) es formà a l'escolania de Montserrat i allà entrà en contacte amb l'obra de Haydn, gràcies a les còpies d'algunes de les primeres simfonies del compositor vienès conservades a la biblioteca d'aquesta institució. Baguer va arribar a compondre dinou simfonies, datades entre 1790 i 1805. Aquestes obres evidencien la voluntat del compositor per a assumir el model de la simfonia clàssica vienesa. El caràcter dels temes és clarament haydinià i l'orquestració és efectiva, però no podem considerar que hagi assimilat del tot el principi d'articulació dramàtica interna de cadascun dels moviments, atès que no arriba a establir un conflicte en el desenvolupament. Les simfonies s'estructuren en quatre moviments i la seva orquestració inclou dos oboès (o bé flautes), dues trompes i corda. Tot i així, les obres de Baguer van tenir en el seu moment una àmplia difusió arreu de les terres de parla catalana. Bernat Bertran (1774-1816) i Josep Pons (1768-1818) són altres dels compositors que contribuïren al repertori simfònic de l'època però amb un estil més proper al preclàssic.

Un compositor que va aplicar el pla de la sonata clàssica de manera exemplar a formacions de cambra va ser el toscà **Luigi Boccherini** (1743-1805). A més de ser el compositor italià més important de música de cambra del seu temps, Boccherini és una figura cabdal de la música espanyola de la segona meitat del segle XVIII. Després d'haver estudiat a Roma i a Viena, l'any 1769 s'instal·là a Madrid i un any més tard entrà al servei de l'infant don Lluís de Borbó, germà del rei Carles III. A partir d'aquest moment Boccherini es dedicà sobretot a la composició d'obres per a formacions instrumentals reduïdes: la seva producció inclou un gran nombre de trios, quartets i quintets de corda, música de cambra per a clavicèmbal, guitarra o instruments de vent i corda. Els quintets de Boccherini posen en evidència l'extraordinària inventiva en el moment d'adoptar combinacions instrumentals poc habituals en aquella època. De Boccherini és el mèrit d'haver consagrat el quintet com a formació instrumental clàssica, al costat del trio o del quartet. El seu *Quintettino en do major op. 30*, conegut també com *La musica notturna delle strade di Madrid*, ha esdevingut una de les obres més cèlebres del compositor. Boccherini també va contribuir en gran mesura a perfeccionar la tècnica del violoncel. A banda de la seva producció cambrística, cal destacar la seva contribució al repertori orquestral amb un cert nombre un considerable nombre de simfonies, concerts, *divertimenti* i serenates.

Una figura destacada de la música per a tecla d'aquest període va ser el català Antoni Soler (1729-1783). Format a l'escolania de Montserrat, en la tradició musical hispànica dels darrers organistes del barroc, Soler ingressà l'any 1752 al monestir de l'Escorial, des d'on entrà en contacte amb l'ambient musical de la Cort Reial de Madrid. Allí conegué l'obra de Domenico Scarlatti i Boccherini. El llenguatge musical de Soler s'adscriu a l'estil galant, i adopta, com la major part dels organistes i clavecinistes hispànics d'aquest període, els mo-



Luigi Boccherini, segons un gravat de l'època

dels preclàssics, que van persistir al llarg de la segona meitat del segle XVIII i van evolucionar independentment de les formes instrumentals de l'estil clàssic vienès. La producció instrumental de Soler inclou, a més de les cent trenta sonates per a teclat, un considerable nombre de quintets i concerts.

Per acabar citarem algunes altres aportacions de les més destacades en el gènere simfònic i el concert per a solistes i orquestra. Les tres obertures que el català Josep Duran (1726-1802) va compondre i que deuen ser concebudes com a obertures de les seves dues òperes, *Antigono* i *Temistocle*, s'adscriuen encara a l'estètica italianitzant del preclassicisme i s'estructuren en els tres moviments ràpid-lent-ràpid. Dins el gènere del concert, destaquen les aportacions Anselm Viola (1738-1798), autor d'un concert per a fagot i orquestra (1791).



El monestir de Montserrat fou el principal centre de difusió de la música hispana arreu d'Europa, i alhora centre receptor dels nous corrents musicals europeus.



### 3. El gènere operístic a la segona meitat del segle XVIII

Així com hem vist que en el camp de la música instrumental l'àrea germànica assumeix el protagonisme en la segona meitat del segle XVIII, en l'àmbit de la música vocal, Itàlia conservaria encara supremacia durant gairebé tot aquest segle, sobretot en el terreny de l'òpera. La influència italiana s'havia estès per tot Europa i encara es mantindria en alguns llocs fins ben entrat el segle XIX. Venècia i Nàpols eren els principals centres de producció operística, en les modalitats d'òpera *seria* i òpera *buffa*, respectivament. Molts músics procedents de l'àrea centreeuropea anaven a formar-se a Itàlia, atrets per l'escenografia imaginativa i per l'elevat nivell virtuosístic dels cantants. Era l'època daurada dels *castrati* i de les dives, capaços de seduir un públic totalment entregat a les habilitats tècniques vocals dels seus ídols.

#### 3.1. L'òpera *seria*

Els compositors d'òpera venecians seguien cultivant la modalitat *seria* del gènere dramaticomusical però a causa de la influència de l'estil galant van anar abandonant els últims vestigis de les formes complexes del Barroc a favor de les textures lleugeres i harmonies clares. També s'eliminaren els episodis afegits de caràcter còmic. Van ser Apostolo Zeno (1668-1750) i el seu continuador, Pietro Metastasio (1698-1782), els llibretistes que impulsaren unes reformes per a intentar donar més èmfasi a l'expressivitat i a l'element dramàtic. D'entrada Metastasio proposa reduir la plantilla vocal a poques veus (sis o set) i que generalment actuen soles o en duet. Això va permetre reduir l'obra a una successió d'escenes en les quals un recitatiu s'encarregava d'explicar l'acció, mentre que l'ària i els duets, que tenia un caràcter més reflexiu, aportava el desenllaç líric del moment dramàtic creat pel recitatiu. La proposta metastasiana va ser àmpliament reconeguda i adoptada també fora d'Itàlia, proporcionant les pautes per a la composició de drames teatrals. Els temes de l'òpera *seria* metastasiana eren els tradicionals del gènere, procedents de la mitologia clàssica. L'interès del drama es concentrava en la tensió produïda entre els protagonistes, herois més irreals que humans, que havien de demostrar posseir un gran sentit del deure. Alguns dels principals representants de l'òpera *seria* metastasiana de mitjan segle XVIII van ser els alemanys Adolph Hasse (1699-1783) i Carl Heinrich Graun (1704-1759), i el català Domènec Terradellas (1713-1751).

No tots els compositors combregaren amb la reforma metastasiana, altres amb una visió més realista i influenciats aires renovadors de l'esperit de la Il·lustració van intentar aplicar aquells principis de naturalitat, simplicitat i racionalisme a l'òpera *seria*. Jommelli atorgà un destacat protagonisme al cor i a l'orquestra i abandonà el *recitativo secco* per a introduir el *recitativo accom-*

*pagnato* a obres com *Diddone abbandonata* (1760) i *Ifigenia in Tauride* (1763). Tomasso Traetta (1727-1800), per la seva banda, busca una major flexibilitat a l'estructura formal del gènere, com es pot veure a *Antigona* (1772).

L'òpera *seria* reformada va tenir una vida curta però tot i així es va difondre per alguns països europeus. A la península Ibèrica, l'òpera metastasiana va generar dues produccions operístiques, *Antigono* (1760) i *Temistocle* (1762), de Josep Duran, representades al teatre de la Santa Creu de Barcelona. Ferran Sor (1778-1839), per la seva banda, que va estrenar a Barcelona la seva òpera *Telmaco en la isla de Calipso* (1796) i Carles Baguer, *La principessa filosofa* (1797). Més enllà de les fronteres espanyoles triomfa el valencià Vicent Martín i Soler (1754-1806), de qui se sap que esdevingué un perillós adversari de Mozart. L'estrena a Viena de les òperes *Il burbero di buon cuore* (1785) i *Una cosa rara, ossia, Bellezza e onestà* (1786) van donar al compositor valencià un gran reconeixement a nivell internacional.

### 3.2. L'evolució de l'òpera còmica

Malgrat la reforma metastasiana, l'òpera *seria* anava perdent força davant un nou gènere operístic molt més viu, l'òpera *buffa*. Aquesta nova modalitat va néixer de l'evolució dels *intermezzi* que es representaven en els entreactes d'una òpera *seria*, una pràctica habitual en el teatre musical italià d'aquest període. Els *intermezzi*, que anaven guanyant popularitat, es van acabar desvinculant del context de la representació de l'òpera *seria* per a ser escenificats de manera independent. Un dels secrets de la seva popularitat va ser el fet d'assumir el caràcter graciós de les escenes que precisament Metastasio havia fet desaparèixer. L'òpera *buffa* va quedar oficialment inaugurada amb la representació de *La serva padrona* ('La criada padrona'), de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), estrenada a Nàpols l'any 1733. Aquesta obra era el primer *intermezzo* de l'òpera *seria* del mateix compositor *Il prigioner superbo* ('El presoner soberbi'). *La serva padrona* tingué tant d'èxit el dia de la seva estrena que se'n van haver de fer noves representacions, ja convertida en una òpera independent, i va arribar a traspassar les fronteres d'Itàlia i va esdevenir el prototip per antonomàsia de l'òpera *buffa*. La representació d'aquesta òpera, l'any 1752 a París, va originar la coneguda *querelle des Bouffons*, perquè va confrontar el gust estètic derivat de la tradició de l'òpera *seria* francesa, representada per les òperes de Lully i Rameau, i els admiradors de l'òpera *buffa* italiana. La controvèrsia es resolgué amb l'expulsió de la companyia italiana que havia representat l'òpera de Pergolesi a la capital parisenca, però aquest fet va afavorir l'impuls de l'*opéra-comique*, una modalitat operística que ja havia sorgit a França i que acabaria essent influenciada per l'òpera *buffa*.

La popularitat del gènere *buffo* ve donada sobretot pel seu caràcter espontani i directe, lluny de la grandiloqüència i caràcter heroic del gènere seriós. L'element còmic era utilitzat com a eina per a transmetre uns valors culturals i humans que reemplaçaven els antics. El literat i llibretista Carlo Goldoni (1707-1793), un home especialment dotat per a la comèdia, va ser qui



Anunci de l'òpera de Vicent Martín i Soler  
*L'Arbore de Diana* a la temporada del Liceu  
2009-2010.

s'encarregà de crear un estil de comèdia brillant, basat en l'observació dels clixés i els costums de la societat italiana. També va impulsar la tradició teatral italiana d'incloure als seus arguments personatges extrets de la *commedia dell'arte*, però amb un tractament més estilitzat, lluny del caràcter tosc original. Eren molt habituals també la presència d'elements de caràcter popular, com ritmes procedents de les danses populars. La *canzonetta*, per exemple, va ser molt emprada pels compositors napolitans, una cançó tradicional italiana que generalment era interpretada per un personatge de classe social baixa. Tots aquests eren els principals ingredients d'un nou gènere que en definitiva buscava l'alliberament de les imposicions i els convencionalismes de l'òpera *seria*. Alguns dels millors compositors d'òpera *buffa* italians de la segona meitat del segle XVIII van ser Niccolò Piccini (1728-1800), que triomfà amb *La buona figliuola* (1767), Giovanni Paisiello (1740-1816), que s'anticipa a Rossini amb una versió del llibret d'*Il barbiere di Siviglia* (1782), i Domenico Cimarosa (1749-1801), autor que es consagrà amb *Il matrimonio segreto* (1792), una obra que destaca per la gran vivacitat i el caràcter enginyós dels diàlegs.

### 3.3. L'òpera tràgica en mans de Gluck

A París, després de l'incident que havia propiciat la *querelle des Bouffons*, l'*opéra comique* havia rebut un gran impuls, gràcies al canvi de gustos progressiu de la societat d'aquell temps. L'atac que va rebre la tradició operística italiana (especialment la *tragédie lyrique* i l'*opéra-ballet*) va fer que un compositor bavarès instal·lat a París, **Cristoph Willibald Gluck** (1714-1798), assumís la tasca de recuperació dels elements clàssics de les òperes de Rameau mitjançant una reforma de l'òpera *seria*. La col·laboració amb el poeta italià Rainiero de Calzabigi (1714-1795) va ser fonamental per poder dur a terme les seves tasques reformadores. Gluck s'havia proposat subordinar la música a la poesia amb la intenció de reforçar l'expressió dels sentiments, despullant la música dels retoricismes i els convencionalismes de l'òpera metastasiana, i Calzabigi va saber proporcionar al compositor els textos adequats a la seva voluntat de fer de la música un llenguatge essencialment humà, un concepte totalment coherent amb els ideals de la Il·lustració. Si bé l'òpera gluckiana mantingué la tradició de l'òpera *seria* de proporcionar arguments centrats en la mitologia clàssica, en canvi, procurava que els personatges fossin humans, no herois irrealment.



Retrat de C. W. Gluck, per Joseph Duplessis

A l'òpera *Orfeo ed Euridice* (1762), una de les més conegudes del compositor, ja presenta algunes de les característiques més importants de la seva reforma. Per una banda, afavoreix la continuïtat musical a partir de la substitució dels *recitativi secchi* (recitativus acompanyats únicament del clavicèmbal) i l'ària *da capo* que seran substituïts per *recitativi accompagnati* (recitativus amb acompanyament d'una orquestra de corda) i àries sense la recapitulació del *da capo*. En segon lloc, Gluck concedeix un paper fonamental a l'orquestra, que proporciona l'ambient adequat a cada moment, i del cor que participa en l'acció. També fou un dels primers en connectar temàticament l'obertura amb l'òpera, anticipant-se a la reforma de Wagner. La primera òpera autènticament reformadora fou *Alceste* (1767). Malgrat la gran acollida que van tenir les dues òperes per part del públic, la reforma proposada per Gluck no va tenir les repercussions esperades. Després vindrien altres produccions com *Alceste* (1767) i *Iphigénie en Aulide* (1774). L'èxit inesperat que Gluck va aconseguir amb aquestes obres va propiciar, sense que el compositor ho pogués evitar, una nova *querelle*, aquest cop entre «piccinistes» i «gluckistes», és a dir, entre els defensors de l'estil operístic tradicional de Rameau recuperat pel compositor italià Niccolò Piccini i els partidaris de la reforma impulsada per Gluck. La reforma de Gluck acabarà per ser acceptada. La concepció operística de Gluck va exercir una gran influència sobre Mozart i, més tard, sobre Cherubini, Spontini i Berlioz, que van saber comprendre la seva voluntat de donar rellevància a la capacitat expressiva del gènere operístic, un pensament que connectarà amb els ideals del Romanticisme. De tota manera, el compositor que va saber recollir i explotar el llegat del compositor bavarès va ser Wagner, qui serà l'únic capaç de superar la reforma gluckiana oferint al món musical de la seva època el seu projecte d'obra total.



Il·lustració de la primera edició de *L'Orfeo* a París, el 1774

### 3.4. Altres modalitats operístiques

Ja hem vist com l'impacte que va produir l'arribada de l'òpera *buffa* a París va posar de manifest el canvi de gustos d'una societat que buscava en el gènere operístic el reflex d'aquells valors defensats per la Il·lustració. La *tragédie lyrique* va perdre adeptes, en favor d'una nova modalitat que havia rebut impuls a partir de l'incident que havia propiciat la famosa *querelle des Bouffons*. Rousseau, defensor de la senzillesa i la naturalitat del nou gènere italià, s'havia atrevit a escriure la lletra i la música d'una comèdia breu, *Le devin du village* ('L'endeví del poble', 1752), com a exemple il·lustratiu del que considerava havia de ser la nova òpera francesa. Aquesta obra no passaria a la història per la seva qualitat artística, sinó perquè assentà les bases d'una nova forma d'òpera lleugera que esdevindrà paradigma del gènere teatral popular francès l'*opéra-comique*, una modalitat de caràcter més romàntic que còmic. Pierre Alexandre Monsigny (1729-1817) i el belga André Grétry (1742-1813) van ser alguns dels millors compositors d'*opéra-comique*.

A Anglaterra, la tradició operística händeliana no va tenir cap continuador. Tot i així, s'intentà consolidar una nova forma d'espectacle, la *ballad opera*, una comèdia satírica amb elements costumistes que incloïa melodies de caràcter popular i paròdies de tonades procedents d'òperes italianes. Aquest nou gènere, inaugurat l'any 1728 amb l'estrena de *The Beggar's Opera* escrita per John Gay en col·laboració amb Johann Pepusch (1667-1752), va viure un període de floriment molt breu. A l'àrea germànica, rebé un gran impuls el *Singspiel*, una modalitat operística tradicional alemanya que, com l'*opéra-comique* i la *ballad opera* alternava números musicals amb diàleg parlat. El primer compositor important de *Singspiele* va ser Johann Adam Hiller (1728-1804), però serà Mozart, com veurem més endavant, qui proporcionarà les obres mestres del gènere.

A la península Ibèrica, la influència abassegadora de la música italiana va fer que la *zarzuela* barroca no evolucionés per sobreviure als canvis de valors socials que s'anaven cristal·litzant, de manera que progressivament es deixà de cultivar. La *zarzuela* esdevingué cada cop més italianitzant, per acabar essent eclipsada per la mateixa òpera italiana. Com a resposta a la necessitat de trobar una fórmula operística autòctona que permetés a la música hispànica recuperar un lloc dins el panorama europeu de la música escènica va néixer la *tonadilla escènica*. Les *tonadillas* eren intermedis intercalats entre els tres actes d'una obra teatral. Els arguments giraven entorn d'aspectes de la vida quotidiana i eren ambientats en escenaris humils. Els millors compositors de *tonadillas* van ser el català Lluís Mison (?-1766), i el navarrès Blas de Laserna (1751-1816). Aquest gènere tampoc es va lliurar de la influència de la música italiana. Després de viure un període d'esplendor, la *tonadilla* va desaparèixer amb la invasió francesa del 1808.

La *tonadilla*, però, havia impulsat un moviment que defensava la tradició musical hispànica contra la invasió de la música italiana i que proposà la recuperació de la *zarzuela*. Va sorgir una nova modalitat de *zarzuela* que, de fet,

tenia poc a veure amb la del Barroc. L'únic que tenen en comú és la utilització de la llengua vernacle i l'alternança de números musicals i llenguatge parlat. La contribució del dramaturg Ramón de la Cruz (1731-1794) en l'evolució del teatre musical espanyol amb la reforma de la *zarzuela* va ser fonamental. L'any 1768 va escriure en col·laboració amb el compositor Rodríguez de Hita (ca. 1724-1787) el llibret de la seva primera sarsuela, *Briselda*, encara amb argument mitològic i més tard *Las segadoras de Vallecas*, la seva primera producció teatral de caràcter costumista. Un any més tard va escriure el llibret de la *tonadilla Los Zagales del Genil*, que el català Pau Esteve (?-1794) va posar en música. A partir d'aquest moment, s'abandonen els arguments procedents de l'antiguitat clàssica i s'introdueixen temes de caràcter popular. La *zarzuela* reformada a mans de Ramón de la Cruz esdevé un gènere dramàtic amb arguments basats en la vida de les classes socials més humils i que inclouen tonades populars i balls tradicionals.



La verema, cuadro de Francisco Goya de 1876, ben il·lustrativa dels gustos populars en aquell temps, on uns sagals mostren tota la bellesa del seu ànim juvenil.

## 4. Del Classicisme al Romanticisme

La culminació del Classicisme s'assolí a Viena a mans de Haydn i Mozart en el darrer quart del segle XVIII. L'estil clàssic es va consolidar a Viena perquè va ser la capital austríaca la que va assimilar les innovacions simfòniques portades a terme per l'escola de Mannheim, d'una banda, i va adoptar els procediments de les produccions operístiques procedents d'Itàlia, de l'altra. Haydn i Mozart assumeixen ràpidament totes aquestes novetats i entre tots dos consoliden la forma sonata, que portarà a la música instrumental a viure el seu moment més gloriós. Aquests compositors proporcionen els fonaments d'una nova era que sorgirà amb força amb l'aparició de la sensibilitat romàntica, que esclatarà amb la figura de Beethoven. Beethoven partí dels pressupòsits clàssics instaurats per Haydn i Mozart i aviat els superà mitjançant una de les més grans revolucions musicals produïdes en la història de la música, obrint el camí a tota una generació de compositors romàntics. Si bé des del punt de vista cronològic, la figura de Beethoven emergeix amb força quan el Classicisme es troba en el seu punt àlgid, i aporta una nova dimensió a la música amb una estètica clarament romàntica.

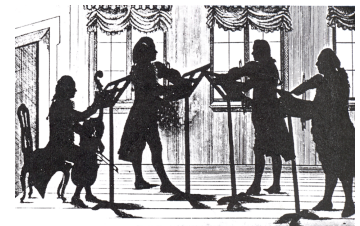
### 4.1. Haydn i la música simfònica i cambrística

Podríem considerar **Franz Joseph Haydn** (1732-1809) com el compositor que millor encarna l'esperit del Classicisme vienès. De formació fonamentalment autodidacta, Haydn va assimilar els models preclàssics i va portar els gèneres que cultivà a un grau de màxima evolució estilística i formal, sempre dins els paràmetres de l'estil clàssic. A diferència de Mozart, que no va gaudir en vida del reconeixement social que té avui dia, Haydn fou reconegut cap al final de la seva vida com la màxima figura musical de la seva generació. El seu aïllament del món exterior, dins els dominis de la cort dels Esterházy, una de les famílies més riques de la noble Hongria, va fer que es concentrés en la creació musical i direcció de l'orquestra i, en conseqüència, a experimentar, a innovar. Destacà en el gènere de la simfonia, amb la composició de més de cent obres, i en el del quartet, assentant les bases del gènere i anunciant, a través de l'obra de Beethoven, les futures produccions dels compositors romàntics. Juntament amb Mozart va contribuir a fixar l'esquema formal del quartet i la simfonia amb els quatre moviments i van saber explotar al màxim la dialèctica creada a partir del bitematisme i emfasitzada per la tensió harmònica. Haydn fou el primer compositor que aconseguí una veritable fusió tímbrica entre les diferents famílies orquestrals. Es conserven un total de 104 simfonies de Haydn. Les obres del primer període evidencien una influència notable de l'estil galant, que impera en els ambients del palau dels Esterházy, al servei dels quals el compositor va estar durant prop de trenta anys. Les obres més conegudes d'aquest període són les simfonies núm. 6, 7 i 8, titulades *Le matin*, *Le midi* i *Le soir*, escrites l'any 1761. L'estil haydinià dels anys 1768 i 1773, en canvi, evi-

dència d'una manera clara l'impacte de l'*Sturm und Drang*. Les obres d'aquest període es caracteritzen pel predomini de les tonalitats menors, la tendència al trencament de l'equilibri clàssic mitjançant la inclusió de passatges especialment tensos des del punt de vista harmònic, i canvis dinàmics i rítmics sobtats. Són representatives d'aquest període les simfonies núm. 49 en fa menor, *La Passione* (1768) i la núm. 44 en mi menor, *Trauersymphonie* ('Simfonia fúnebre', 1773). Després d'aquest episodi preromàntic de la trajectòria artística de Haydn, el compositor assumí plenament l'estil clàssic. S'inicia l'etapa dels grans quartets i simfonies amb les sis *Simfonies de París* (de la núm. 82 a la núm. 87). Però és amb les dotze *Simfonies de Londres* (de la núm. 93 a la 104), escrites entre 1791 i 1795, que el compositor aconsegueix la plenitud de la seva obra simfònica. Les principals contribucions de Haydn al gènere són, per una banda, l'enriquiment del contingut temàtic i, per l'altra, la consolidació de l'organització formal, mitjançant la utilització del contrapunt, que afavoria l'aparició de passatges de desenvolupament temàtic i d'exploració tonal. També va consolidar la utilització de la forma rondó de sonata de l'últim moviment de la simfonia, les variacions sobre dos temes del temps lents i va atorgar un caràcter més popular als minuets.

Els primers quartets de Haydn, recollits a l'Op. 1, 2, escrits entre 1755 i 1760, són *divertimenti a quattro*, obres d'entreteniment de proporcions formals reduïdes. Els quartets de l'Op. 9, 17, 20 (1769-1774) evidencien l'evolució del gènere que va ampliant els recursos formals i estilístics. El procés d'independització de l'idioma orquestral arriba al seu moment àlgid amb els sis quartets de l'Op. 33 escrits l'any 1781 i coneguts amb el nom de *Quartets russos*. Però no serà fins l'any 1787 que el quartet assoleix, a mans de Haydn, la forma clàssica definitiva, amb un control magistral de l'organització de l'estructura, un desenvolupament sòlid del material temàtic i un domini dels recursos tècnics de la corda. El caràcter humorístic dels minuets i la tendència a les modulacions sorprenents són altres trets característics del llenguatge haydنيà.

L'obra pianística de Haydn reflecteix l'evolució estilística de les simfonies i els quartets, però en menor grau. Les millors composicions són les sonates núm. 19 en re major (1760), núm. 20 en do menor (1771), on es palesa d'una manera clara la influència del període preromàntic alemany conegut com a *Sturm und Drang*, i la núm. 49 en mi bemoll major (1789-1790). La música escènica de Haydn tampoc està a l'altura de les seves realitzacions en el camp de la simfonia i el quartet. Tot i així, cal mencionar l'òpera *seria L'anima del filosofo* (1791). Per acabar, cal mencionar les obres més reeixides de la producció religiosa haydiniana. Les sis misses del període londinenc de Haydn palesen una notable influència dels models simfònics del compositor. La més coneguda és la *Missa in angustiis*, també anomenada *Nelson* (1789). Haydn també contribuï a la literatura oratoriana del seu temps amb l'obra *Die Schöpfung* ('La Creació', 1798), a partir d'un llibret basat en el Gènesi i en *El Paradís Perdut* de Milton. *Die Jahreszeiten* ('Les Estacions', 1801), basada en un poema de James Thom-



Gravat de l'època de Haydn  
El gravat representa un quartet de corda: violí i, violí ii, viola, i violoncel.



son. La presència de parts corals extenses i impactants que narren i comenten cada acte són una clara evidència de la influència händeliana en els oratoris de Haydn.

#### 4.2. Mozart. L'òpera i el concert per a piano

És **Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791) qui ocupa la cúspide del Classicisme i un lloc predominant de la història de la música. La vida de Mozart va ser radicalment diferent a la de Haydn, que tingué una situació privilegiada treballant sense problemes financers ni pressions al servei de la família Esterházy. Mozart, en canvi, es veié sovint obligat a compondre música d'ocasió per tal de poder fer front a les dificultats econòmiques. Una de les composicions més conegudes d'aquesta modalitat és *Eine kleine Nachtmusik* ('Petita serenata nocturna') per a orquestra de corda, K 525. Dotat d'una capacitat singular per a assimilar les més tendències variades, el geni de Salzburg va compondre quartets i simfonies que rivalitzaren amb les produccions de Haydn, però van ser el concert per a piano i l'òpera els dos gèneres on es projectà el talent del músic. Al sentit de proporció i equilibri dels models clàssics hi va infondre l'originalitat i la força expressiva del seu llenguatge. En el gènere operístic, el seu talent dramàtic el va permetre escriure algunes de les obres mestres més importants en el camp de l'òpera *buffa* en italià i va contribuir al gènere tan genuïnament alemany com és el *Singspiel*, marcant algunes de les pautes de la futura òpera romàntica germànica.

Pel que fa a la producció simfònica Mozart va partir del model de simfonia preclàssica instaurat per Sammartini, però aviat adoptà l'estructura de quatre moviments del model clàssic proposat per Haydn. Les tres darreres simfonies vieneses, la núm. 39, en mi bemoll major, K 543, la núm. 40, en sol menor, K 550, i la núm. 41 en do major, K 551, *Jupiter*, probablement no assoleixen la mateixa força que les produccions concertístiques del compositor, però sens dubte són les més reeixides pel que fa al contingut i la forma. La influència de Haydn també s'evidencia en la música de cambra. Els quartets que Haydn anava escrivint motivaren Mozart a compondre la sèrie de sis quartets, coneguts amb el nom de *Quartets Haydn* (K 387, 421, 428, 458, 464, 465), amb els quals demostrava haver assumit el llegat de Haydn. Els quintets per a corda en do major, K 515, i en sol menor, K 516 de Mozart també estan en deute amb Haydn. L'acurat tractament de la part de la viola és una altra de les contribucions més destacades de Mozart al quintet de corda i un testimoni de la seva passió per aquest instrument.



Retrat del jove Mozart, a Verona, per Saverio dalla Rosa

Pel que fa a la producció pianística, destaquem les del període vienès, la *Fantasia* K 475, i la *Sonata en do menor*, K 547. Però l'aportació més important de Mozart a la música instrumental cal trobar-la en els seus concerts per a piano i orquestra. Mozart establí el model en el qual s'inspirarà el futur concert romàntic. L'era del gran concert modern s'inicia a les mans de Mozart amb el concert per a piano K 271, model a partir del qual evolucionarà el gènere que assolirà la seva maduresa amb les produccions del període vienès del compositor. L'organització formal del concert clàssic mozartià parteix de l'esquema dels tres moviments del concert barroc ràpid-lent-ràpid, però abandona el principi basat en el contrast de sonoritats entre el solista i l'orquestra i en canvi afavoreix la complicitat en el diàleg musical de tots dos. Relegant a un segon terme les concessions al virtuosisme, el compositor intenta que el solista mantingui una tensió dramàtica amb l'orquestra, que per primer cop adquireix un paper rellevant. Alguns dels concerts més destacats de la producció del compositor són el K 466 en re menor (1784), el K 491 en do menor (1786), una de les obres més dramàtiques del compositor, i el *Concert de la Coronació*, el K 537 (1790), escrit en motiu de la coronació de l'emperador Leopold II.

En el terreny de la música operística, el compositor demostra un talent dramàtic innat extraordinari. Mozart renovà i donà un gran impuls a l'òpera genuïna alemanya, el *Singspiel*, i al gènere dramàtic italià de moda, l'*opera buffa*. Va substituir els personatges ja massa desfasats per éssers vius humans i el simple acompanyament instrumental per l'expressió musical, el retrat i la caracterització psicològica, emprant l'orquestra com a mitjà expressiu. La primera contribució destacada de Mozart al gènere va ser dins la modalitat *seria*, amb l'obra *Idomeneo, re di Creta* (1781), en què recupera els postulats de la reforma de Gluck. Tal i com ho havia fet el compositor bavarès, Mozart concedí al cor un paper dramàtic i evità el *da capo* de les àries, afavorint la fluïdesa de l'acció. L'any 1782 creà el seu primer *Singspiel*, *Die Entführung aus dem Serail* ('El rapte en el serrall'). En aquesta obra, el compositor atorgà a l'orquestra un paper fonamental en la trama de la història i aconseguí una caracterització magistral dels personatges. En aquesta òpera introduí per primer cop el número final en forma de *vaudeville* habitual de l'òpera còmica francesa, en el qual reunia tots els personatges principals per a fer una reflexió final de la història escenificada.

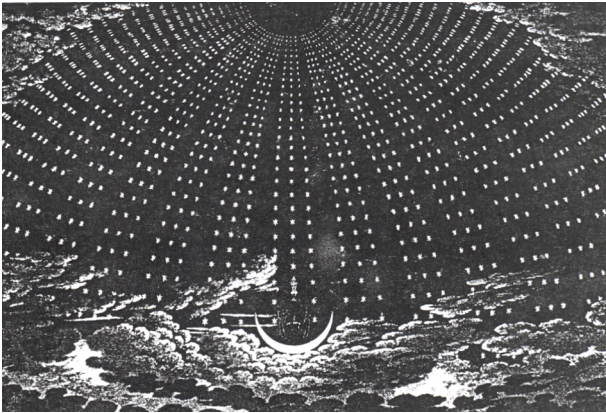
La seva primera obra mestra en la modalitat *buffa* fou *Le nozze di Figaro* ('Les noces de Fígaro', 1786), amb la qual s'inicia una col·laboració fructífera amb el llibretista italià Lorenzo da Ponte. Mozart aconseguí una unitat total entre el text i la música i una fluïdesa única de la trama, coordinant de manera exemplar les àries, els recitatius, els conjunts vocals i les parts orquestrals. La col·laboració del llibretista italià i del compositor austríac culminaria amb dues produccions més, un *dramma giocoso*, *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni* (1787), i l'*opera buffa* *Così fan tutte* ('Així fan totes', 1790). A l'òpera *Don Giovanni* aconseguí un equilibri magistral entre l'element tràgic i el còmic a través d'uns personatges que són capaços d'encarnar una gran varietat de sen-



Clavicèmbal

Aquest clavicèmbal encara es conserva a una de les cases on va residir Mozart, a Salzburg.

timents humans al llarg de la història escenificada. El mateix any de l'estrena de la seva òpera *seria La clemenza di Tito* ('La clemència de Tito', 1791), Mozart donà a conèixer la seva darrera òpera, *Die Zauberflöte* ('La flauta màgica').



Decoració per a l'aparició de la reina de la nit, a l'òpera de W. A. Mozart: *La Flauta Màgica*.

El compositor adoptà la modalitat nòrdica de la tradició germànica de *Singspiel* per a crear un conte de fades amb imaginativa trama que incloïa una gran varietat de trucatges. En aquesta òpera, Mozart contraposa la idea del bé, personificada en la figura masculina de Soroastre, que simbolitza el sol, amb la del mal, encarnada per la figura femenina de la Reina de la Nit. Tots dos personatges lluiten per a aconseguir les vides de les criatures de la terra. Sota una trama que s'aproxima molt a una farsa musical, aquesta òpera amaga una considerable quantitat de missatges maçònics.

### **Mozart i la maçoneria**

La vinculació de Mozart amb la maçoneria es remunta a l'any 1784, en què entra a formar part de la secta. El testimoni musical més conegut és la *Maurerische Trauermusik* ('Música fúnebre maçònica'). L'orquestració constituïda per *corni di basseto*, fagots i trombons, buscant una sonoritat tèntrica o l'ús de la «tonalitat maçònica» de mi bemoll major, són alguns trets de la influència maçònica.

Per acabar, cal fer menció de la contribució de Mozart a la música religiosa. Per a la composició de les misses combinà un llenguatge simfonicooperístic amb l'*stilo antico*. Les produccions més destacades són *Missa de la Coronació* en do menor, K 317 de Mozart, la *Missa en do menor* K 427 i el *Requiem*, K 626. El *Requiem*, inacabat a causa de la mort prematura del compositor, és una lectura molt personal de la missa de difunts, que conté homenatges al llenguatge de Bach, com és la doble fuga del *Kyrie*, i a l'estil oratorià de Händel, com són les explosions corals del *Dies Irae*.

### 4.3. Beethoven i la nova dimensió de la música

Procedent de Bonn, **Ludwig van Beethoven (1770-1827)** arribà a Viena amb 21 anys, atret per la presència de Haydn, qui ja gaudia d'una gran fama a la capital austríaca. En va aprendre els principis d'orquestració i els fonaments de la forma sonata, que el compositor austríac havia perfeccionat juntament amb Mozart. Beethoven va descobrir Mozart a través de Haydn. És coneguda la frase que un dels protectors de Beethoven, el comte de Waldstein –a qui el compositor dedicaria la *Sonata de Waldstein* per a piano, *op.* 53–, va dedicar al compositor quan aquest s'havia instal·lat definitivament a Viena, amb 21 anys: «que rebis l'esperit de Mozart a través de Haydn». Si bé és cert que dels grans mestres austríacs va aprendre la importància de l'organització formal de l'obra, les arrels del caràcter heroic, apassionat i romàntic de l'estil beethovenià s'han de buscar en Cherubini, de qui va heretar la capacitat de combinar passatges de gran impetuositat i apassionament amb moments de clàssica severitat estilística. De la mateixa manera, podem trobar en determinants passatges de l'obra orquestral beethoveniana aquella solemnitat evocadora de Gluck i procediments harmònics de l'escriptura preromàntica de C. P. E. Bach. El gran mèrit seu va ser fusionar tot aquest llegat en el seu llenguatge que va evolucionar sorprenentment al llarg de la seva vida. El pensament del darrer Beethoven està marcat per un humanisme idealitzat, una escriptura concentrada i un caràcter reflexiu, com a conseqüència del seu temperament i de la seva sordesa, que el va dur a tancar-se en ell mateix. És aquesta dimensió de l'obra beethoveniana, la que anuncia l'escola romàntica alemanya.



Retrat de L. V. Beethoven per Joseph Karl Stieler

La sonata per a piano i el quartet i quintet de corda continuarien la línia estilística i formal iniciades per Haydn i Mozart. Beethoven canvia la manera d'entendre el piano i explota al màxim les capacitats tècniques i expressives d'aquest instrument. De fet, va ser un dels compositors que més va exigir als constructors de pianos que en milloressin la sonoritat i la resistència que tenien els pianofortes del segle XIX. Tot i que adopta els motlles tradicionals instaurats pels seus predecessors vienesos per a compondre les seves 32 sonates per a piano, el compositor es permet alguna innovació: en alguns moviments de les seves sonates, substitueix l'esquema tripartit reexpositiu per altres formes, com el tema amb variacions, fugues o *scherzi*.

En la Sonata en do menor, «Pathétique», *op.* 13 es pot apreciar la influència de C. P. E. Bach i una lectura molt personal de l'*Sturm und Drang*. Les sonates del segon període, a partir del 1803, revelen una voluntat de trencament de l'esquema formal convencional. Les dues sonates de l'*opus* 27, que inclouen la designació *Quasi una fantasia*, presenten un allunyament de l'esquema formal de la sonata i anticipen les produccions musicals dels compositors de l'escola romàntica alemanya. La segona d'aquestes dues sonates és la que es coneix com a *Clar de lluna*. En la *Sonata en Do major, Waldstein, op.* 53, i la *Sonata en Fa major, «Appassionata», op.* 57, escrites entre 1803 i 1805, la concepció estilística i formal va ser tan innovadora i revolucionària que Beethoven va preferir esperar cinc anys abans de compondre més obres per a piano sol. A partir de

L'any 1816 s'obre un nou període en què l'estructura formal de les seves obres s'allunya dels models clàssics de proporció i equilibri, al mateix temps que la seva escriptura musical esdevé cada cop més agosarada i sorprenent, uns trets que es palesen clarament en la sonata *Hammerklavier* i en les *Trenta-tres variacions sobre un vals de Diabelli*. L'any 1819 Beethoven havia perdut totalment la capacitat auditiva. Això el va portar a abandonar la seva brillant carrera com a pianista i director d'orquestra. A partir d'aleshores es va anar aïllant del món i es va concentrar en l'activitat creativa. La darrera sonata per a piano, l'*op. 111*, en do menor, és una reflexió sobre la dimensió mística de l'art sonor.

La progressiva ampliació de la forma sonata i l'evolució estilística també es poden apreciar en els quartets de corda de Beethoven. De fet, els quartets mostren la dimensió més profunda, revolucionària i original del compositor. Els primers quartets, els de l'*op. 18*, estan encara molt influïts per Haydn. Els quartets *op. 59*, dedicats al comte Rasumouovski, anuncien el procés de dissolució de la forma tradicional que durà a terme amb els darrers quartets. Els quartets més reeixits i que representen el gran llegat del compositor, per la complexitat melòdica, harmònica i d'execució, són els que va compondre entre 1824 i 1827, la seva darrera etapa. Amb la *Gran Fuga* per a quartet de corda *op. 133*, el compositor aconsegueix reunir dos conceptes aparentment oposats: el conflicte dramàtic i l'expansió temàtica, és a dir, el principi de la sonata i el de la fuga.

Les simfonies són les obres més conegudes del compositor, potser perquè s'hi evidencia més un trencament formal i un perfeccionament de l'escriptura per a orquestra, hi explota els recursos de cada família de l'orquestra i aconsegueix una fusió tímbrica més gran. La *Simfonia núm. 3, Heroica*, una de les més innovadores en l'aspecte formal i estilístic, va ser originàriament oferta en homenatge a Napoleó i posteriorment dedicada simplement «a un gran home», quan Beethoven va saber que s'havia coronat emperador. És una obra revolucionària tant en l'aspecte formal com en l'estilístic. El darrer moviment consisteix en unes variacions sobre el tema de *Prometheus* ('Prometeu'), l'heroi que desafia els déus, convençut que pot regir el seu propi destí. Prometeu, que ha après a crear homes, esdevé un rival perillós del gran Zeus, que el castiga pel seu desafiament i roman solitari, però demostrant encara el seu profund amor per la humanitat. Aquest seria el símbol de l'home artista, del mateix compositor.

En la *Simfonia núm. 5 (op. 67)*, utilitza el conegut inici de les tres corxeres i una negra per a la construcció dels quatre moviments i que aporten una unitat excepcional a tota l'obra. Sembla que aquest motiu simbolitzava el senyal del destí. Al mateix temps, va compondre la *Simfonia núm. 6 (op. 68), Pastoral*, que contrasta amb l'anterior pel seu lirisme evocatiu. És una plasmació sonora de l'impacte que produeix al compositor la contemplació de la naturalesa. De la *Simfonia núm. 7 (op. 92)* destaca l'*Allegretto*, una de les pàgines més fascinants de l'obra beethoveniana, per la potència suggestiva d'una cèl·lula rítmica que anirà prenent força a mesura que es desenvolupa el discurs musical. La *Simfonia núm. 9 (op. 125), Coral*, és un cant a la reconciliació entre els homes, a partir

de l'oda *An die Freude* ('A la joia') de Schiller. A més de l'orquestra, hi intervenen un grup de veus solistes i un cor. El compositor accepta amb resignació la seva sordesa perquè la música que compon no està destinada a afalagar l'oïda, sinó que respon a la necessitat del creador de trobar una bellesa d'ordre metafísic. Aquest sentiment també apareix en una altra de les obres més conegudes del compositor, la *Missa solemnis*, en el seu inevitable aïllament, a través de la contemplació de la veritat, trobarà la pau amb ell mateix

El compositor alemany va fer una contribució al gènere operístic amb una única òpera, *Fidelio* (1805-1814), una obra fonamental en l'evolució del *Singspiel* entre Mozart i Weber, però amb una concepció simfònica original. El llibret, basat en l'obra *Leonora o l'amor conjugal*, del francès Jean Nicolas Bouilly, narra com Leonora, es disfressa de guarda de presó i sota el nom de Fidelio, per a rescatar el seu marit Florestan de la seva condemna a mort per motius polítics. Més que a la lleialtat o a la fidelitat, *Fidelio* és un cant a la llibertat. L'obra s'estrenà amb el títol de *Leonora* a Viena l'any 1805, però a causa de les agitacions per la recent ocupació de les tropes napoleòniques, no va tenir l'èxit que esperava. Aquest fracàs va fer que no intentés compondre cap òpera més. La darrera versió de l'obertura d'aquesta òpera, la *Leonora, núm. 3*, és una de les composicions més conegudes de Beethoven.

Beethoven era un home amb un gran temperament artístic. Considerava que l'art no s'ha d'adequar als gustos del públic, sinó que l'artista ha de transmetre el que sent i ha de ser lliure d'escollir els mitjans necessaris. Va demostrar un gran domini dels diferents gèneres existents a la seva època, i encara que les simfonies van ser les pàgines musicals més celebrades del compositor, el seu impacte va resultar ser sobretot significatiu a les obres per a piano i música de cambra, sobretot per a conferir a l'obra un contingut humà. S'inicia, d'aquesta manera, un nou concepte de l'art del so, en què predominarà la subjectivitat per sobre de la forma i, en la recerca d'una expressió musical del sentiment, s'obren les portes a una nova era musical.



Vista d'una sala de la casa on va viure Beethoven, a Bonn, on es conserven alguns dels pianos que va utilitzar.



Cartell anunciant l'òpera *Fidelio*, el mes de març de 1814

## 5. El Romanticisme vocal i instrumental

El Romanticisme musical no representa un trencament amb el Classicisme, sinó sobretot una renovació del mateix llenguatge clàssic. Els compositors romàntics van heretar dels clàssics els esquemes formals i el mateix concepte de tonalitat, però s'esforçaven per dotar la forma musical d'un contingut expressiu i d'una força emocional. L'obra de Beethoven reflecteix aquesta voluntat de lluita per l'expressivitat a través del trencament dels motlles tradicionals i la introducció d'una dimensió subjectiva, i les generacions posteriors de compositors del segle XIX van compartir aquesta mateixa necessitat de transmetre el seu estat d'ànim a través d'unes estructures formals lliures. Com que els motlles clàssics no eren prou flexibles, es van crear noves formes d'estructura indefinida que van rebre denominacions força suggeridores, com ara fantasia, rapsòdia, impromptu, *capriccio*, etc. És llavors quan sorgeix el concepte de música programàtica, la música basada en un programa, extret d'un argument literari o un tema pictòric. El poema simfònic és l'exemple més representatiu de música programàtica per la seva capacitat narrativa, discursiva i descriptiva que s'ajusta a l'ideal romàntic consistent en la unió de la música i la poesia. El *lied*, cançó alemanya per a veu amb acompanyament de piano, va esdevenir un dels gèneres vocals preferits pels compositors romàntics. En el *lied* romàntic, música i paraula es fusionen per donar lloc a un tipus de composició en què el piano passa de ser un simple acompanyament instrumental a compartir el protagonisme abans reservat a la veu. El piano fa una recreació descriptiva de l'atmosfera del poema i dóna rellevància al contingut dramàtic del text. Si bé hi ha alguns antecedents en la producció vocal de Haydn, de Mozart i, sobretot, de Beethoven, autor d'un dels primers cicles de *Lieder*, *An die ferne Geliebte* ('A l'estimada llunyana'), va ser Schubert qui va dotar el gènere vocal d'una nova fisonomia i un nou contingut. Després de Schubert, altres compositors alemanys, com ara Schumann, Loewe, Brahms, Wolf, Richard Strauss o Mahler, van fer la seva pròpia contribució al gènere.

### 5.1. Schubert, Mendelssohn i Schumann

Va ser efectivament en el gènere liederístic on el vienès **Franz Schubert** (1797-1828) va saber bolcar el seu talent creatiu, portant aquest gènere als nivells més alts de la poesia sonora. Dotat de gran sensibilitat, Schubert va saber conferir el clima adequat a cadascun dels textos. Els *Lieder Wohin?* ('A on?') i *Die Forelle* ('La truita') destaquen pel seu caràcter popular, mentre que *Am Meer* ('Prop del mar') i *Der Atlas* ('L'atles') són de naturalesa melancòlica, però contrasta amb el dramatisme de *Der Leiermann* ('L'intèrpret de l'orgue', per citar alguns exemples. Schubert es va servir del piano tant per a suggerir imatges sonores d'idees extretes del text, com per a recrear una atmosfera adequada a l'estat anímic del poeta. Schubert es va inspirar en poemes de Goethe i Schiller, però moltes de les seves millors composicions estan basades en obres d'un poeta molt menys dotat, com era Wilhelm Müller. Tot i així, el resultat artístic és brillant, i supera musicalment la font d'inspiració literària. Els *lieder* més destacats de Schubert són els dos cicles més importants, *Die schöne Müllerin* ('La bella molinera', 1823) i *Die Winterreise* ('Viatge d'hivern', 1827), basats en poemes de Müller, i la col·lecció anomenada *Schwanengesang* ('El cant del cigne', 1828), que inclou, entre altres, sis cançons sobre poemes de Heinrich Heine.



Retrat de F. Schubert per Wilhelm August Rieder

A part d'aquest cicles de *lieder*, Schubert va compondre música instrumental de gran qualitat. Tant les seves deu simfonies com la música de cambra conserven les proporcions regulars dels esquemes clàssics, però des del punt de vista estilístic són obres romàntiques. La simfonia més destacada és la núm. 8 en si menor, «Inacabada» (1822). Pel que fa la música de cambra, una de les obres més conegudes és el *Quintet per a piano i corda, op. 114* (1819), en el qual inclou un moviment fet a partir de les variacions del tema del *lied* *Die Forelle* ('La truita') del mateix compositor. Dels quinze quartets per a corda de Schubert, destaca el *Quartet en re menor*, inspirat en el *lied* que porta per títol *Der Tod und das Mädchen* ('La mort i la donzella', 1824). De les composicions per a piano de Schubert, són molt coneguts els sis *Moments musicals* i els vuit *Impromptus*.

Tot i ser vienès, Schubert es va mantenir en certa manera independent de la influència directa de Beethoven. Melodista nat, aviat va trobar un llenguatge personal, amb un estil predominantment declamatori, el líric, i va demostrar una gran intuïció a l'hora d'escollir el color harmònic més adequat. Les línies melòdiques de les seves obres són de caràcter espontani i poètic.



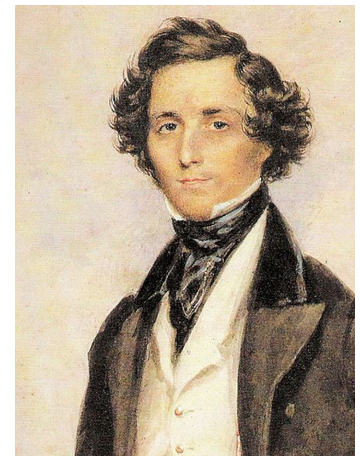


*Schubertiada*, trobada d'un cercle d'amics de Schubert per a gaudir de la música del compositor. En la il·lustració apareix Schubert al piano acompanyant el bariton Michael Vogl.

D'espirit fonamentalment neoclàssic va ser l'alemany **Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847)**, sobretot pel seu respecte als esquemes formals heretats dels vienesos. Amb tot, Mendelssohn sentia una profunda admiració per J. S. Bach, i part de la seva música n'és testimoni, com els *Preludis i Fugues*, *op. 35* per a piano, en les quals adapta lliurement l'estil polifònic barroc de les fugues i corals al llenguatge pianístic. Els dos grans oratoris bíblics, *Paulus* (1836) i *Elijah* (1846) evidencien encara més la gran influència bachiana. Mendelssohn va recuperar i dirigir l'any 1829 a Berlín la *Passió segons Sant Mateu* de J. S. Bach, que no havia estat interpretada des de l'any 1750. A banda dels *Preludis i Fugues*, de la producció per a piano de Mendelssohn destaquen els *Lieder ohne Worte* ('Romances sense paraules') i les *Variations sérieuses*, en re menor, *op. 54*. La seva música simfònica posa de manifest la seva habilitat com a orquestrador i la seva capacitat d'utilitzar el timbre amb finalitats descriptives, tot això sense renunciar als motlles formals clàssics. Destaquen la simfonia núm. 4, «Italiana» (1833), i la núm. 3, «Escocesa» (1842), com també les obertures *Die schöne Melusine* ('La bella Melusina', 1833) i *Die Hebriden* ('Les Hèbrides', 1832), i la música incidental per a obres teatrals, com la coneguda obertura *A Midsummer Night's Dream* ('Somni d'una nit d'estiu', 1825), que Mendelssohn va compondre als disset anys. El *Concert per a violí i orquestra* (1844) és una de les obres mestres. La seva música per a cambra no té la qualitat de la simfònica, però cal citar les obres més reeixides, com són el *Quartet en mi bemoll*, *op. 12* i el *Quartet en fa menor*, *op. 80*.

Mendelssohn va recollir el llegat de Bach i de Händel, com s'evidencia en la seva obra per a tecla, tant per a piano com per a orgue, i religiosa, en especial, els corals i els oratoris. Però va saber imprimir a la seva producció una sensibilitat i una expressió profundament romàntiques.

Robert Schumann (1810-1856), com Mendelssohn, va ser un músic amb una gran formació humanística, però les seves inclinacions literàries eren molt més marcades, cosa que el va dur a ser molt selectiu en el moment d'escollir els textos per als seus *lieder*: les seves preferències incloïen poemes de Goethe, Byron, Heine i Eichendorff. Els *lieder* de Schumann tenen un caràcter líric i expressiu; amb les seves cançons vol transmetre el contingut íntim del poema, amb una gran capacitat de compendiar d'una manera magistral les formes infinites de



Retrat de Felix Mendelssohn, per James Warren Childre

l'esperit romàntic. Va compondre la major part dels seus *lieder* sobretot a partir del moment en què es casà amb la pianista Clara Wieck, a qui va dedicar les seves cançons d'amor, entre les quals destaquen els dos cicles de *Lieder Dichterliebe* ('L'amor de poeta', 1840), a partir de textos de Heine, i *Frauenliebe und -Leben* ('L'amor d'una dona i la vida', 1840), basats en poemes d'A. von Chamisso. Però és en les composicions per a piano sol que la inspiració de Schumann presenta un ventall més ric de recursos, sobretot a les peces breus en què descriu de manera sonora una escena o ambient. Aquestes peces apareixen agrupades en cicles: *Papillons* ('Papallones'), *Carnaval*, *Kinderscenen* ('Escenes de nens'), per citar-ne algunes. Entre les obres més extenses per a piano de Schumann destaquen els *Estudis simfònics* (1834) i la *Fantasia, en do major, op. 17* (1836). De gran contingut poètic és el seu *Concert per a piano i orquestra* (1841-1845), una de les obres mestres del compositor. Com a conseqüència d'una lesió a la mà dreta, Schumann va abandonar la seva carrera pianística, però no per això va renunciar a la seva activitat compositiva, i va contribuir al repertori de música de cambra i simfònica. Els quartets per a corda i el *Quintet per a piano i corda, op. 44*, posen de manifest una profunda influència de l'estil de Beethoven. De les quatre simfonies que va compondre, la *Simfonia núm. 1 en si bemoll*, «Primavera», és la que més s'aproxima al concepte de música de programa.

Si la producció instrumental de Schumann revela una clara influència de l'obra de Beethoven, la seva música vocal, en canvi, és deutora de Mendelssohn. La seva producció pianística evidencia un gran coneixement del color harmònic i una preferència per les formes breus i lliures. Schumann encarna la figura del músic romàntic que va viure la vida de manera tràgica, fins arribar a perdre el contacte amb la realitat, sobretot a partir del moment en què es va truncar la seva carrera d'intèrpret. Després de la seva mort, la seva esposa, Clara Wieck, es va dedicar a donar a conèixer el llegat pianístic del compositor arreu d'Europa.

## 5.2. Chopin i Liszt

Tot i ser un gran amant i virtuós del piano, el compositor d'origen polonès **Fryderyk** (en francès, **Frédéric Chopin (1810-1849)**) no va desenvolupar una carrera com a intèrpret perquè sentia una gran aversió per les sales de concert. Per aquest motiu es va consagrar a la producció d'obres en què el piano tenia un paper destacat: a banda de la gran quantitat d'obres per a piano sol, dos concerts per a piano i orquestra, un *Trio per a piano en sol menor, op. 8* (1829), una *Sonata per a piano i violoncel en sol menor op. 65* (1846-47) i unes cançons poloneses amb acompanyament pianístic. La major part de les seves obres neixen d'una idea exclusivament musical, sense concessions extramusicals i desenvolupada en un únic moviment. Els títols que porten algunes peces, com preludi *Gota de pluja* o l'estudi *El vent de l'hivern*, obeeixen a criteris comercials dels editors, en un intent d'establir associacions entre determinats efectes musicals i sorolls procedents de la natura, com són el degoteig de l'aigua o el vent movent les fulles seques. La major part de les seves obres tenen una forma

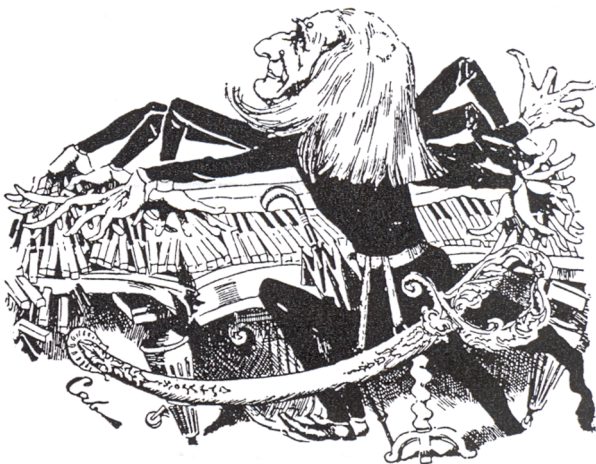


Fotografia de F. Chopin

lliure com la *Fantasia en fa menor, op. 49* (1841) i la *Berceuse, op. 57* (1844). Les poloneses i les masurques de Chopin, com les *Rapsòdies hongareses* de Liszt, presenten influències del folklore de la seva terra natal.

El llenguatge de Chopin és molt original, subtil i d'una gran elaboració, cosa que fa que la interpretació de les seves obres exigeixi un domini tècnic del piano molt per sobre de les dels altres contemporanis i quasi al nivell de Liszt. Chopin es va mantenir en certa manera allunyat dels corrents estètics de la seva època. El fet que evités la música descriptiva o programàtica i les seves preferències per la música de tecla de J. S. Bach (els *24 Preludis per a piano, op. 28*, inspirats en els preludis d'*El clavecí ben temperat* del mestre del Barroc), o la de piano de Mozart per sobre de la Beethoven o altres romàntics fa que segueixi un camí molt personal. Per altra banda, la seva intensa relació amb l'escriptora George Sand (pseudònim d'Aurore Dupin) va deixar una empremta molt profunda en la seva obra.

Un altre gran virtuós del piano i dotat d'unes condicions físiques extraordinàries (unes mans fortes i llargues), el compositor hongarès Ferenc (Franz) Liszt (1811-1886) va desenvolupar una carrera brillant com a intèrpret i va potenciar el virtuosisme en el piano, amb una tècnica molt personal. Envoltat d'una aureola d'artista genial, a les seves execucions públiques fluctuava entre l'arravatament místic i la possessió demoníaca. Al començament de la seva carrera es va dedicar a fer transcripcions per al piano del repertori operístic i simfònic, la més celebrada de les quals va ser l'adaptació de dos moviments de la *Symphonie fantastique* de Berlioz. Va aconseguir, d'aquesta manera, transferir els recursos propis de l'escriptura orquestral al llenguatge pianístic i enriquir les possibilitats tècniques d'aquest instrument.



Caricatura de F. Liszt mostrant la potència dels seus dits i l'endiablada dificultat tècnica de la seva música.

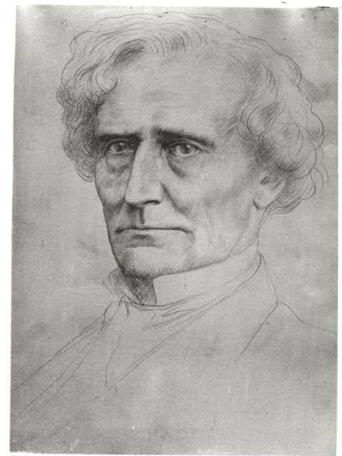
Les primeres composicions pianístiques de Liszt ja mostren el seu interès per descriure musicalment idees i imatges literàries, com les peces recopilades a *Années de Pèlerinage* ('Anys de pelegrinatge', 1850-1877), *Consolations* (1850) i *Harmonies poétiques et religieuses* (1852). Algunes evoquen les seves experiències viscudes durant els seus viatges a Itàlia: una pintura de Rafael i una estàtua de Miquel Àngel, per exemple, li van inspirar les composicions *Sposalizio*

(‘Les esposalles’) i *Il penseroso* (‘El pensador’), respectivament. Altres composicions palesen una certa tendència a l'estil exuberant i virtuosístic, com els seus *Études d'exécution transcendante* (‘Estudis d'execució transcendent’, 1838). Els *Caprices* (‘Capricis’, 1848), en canvi, són fruit de l'impacte que en ell van causar les interpretacions virtuosístiques del violinista italià Niccolò Paganini (1782-1840).

Va ser el creador d'un nou concepte estètic, el poema simfònic, una composició orquestral, d'un sol moviment, que s'inspira en elements poètics i descriptius. Fruit d'aquesta nova concepció és la creació dels dotze poemes simfònics, escrits entre els anys 1850 i 1860, entre els quals citem *Les Préludes*, *Orpheus*, *Prometheus*, *Mazeppa*, etc. Aquestes són, conjuntament amb les simfonies *Faust* (1854) i *Dante* (1856), les contribucions més destacades de Liszt a la música orquestral. A partir de l'any 1862 es va dedicar a compondre obres religioses, com els oratoris *Die Legende von heiligen Elisabeth* (‘La llegenda de santa Isabel’, 1857-1862), *Christus* (1862-1867) i la *Missa Choralis* (1865). Algunes de les darreres obres de Liszt, com el *Vals oblidat* i la *Bagatel·la sense tonalitat* (1865), el converteixen en precursor de l'escriptura impressionista de Debussy, del llenguatge cromàtic del seu futur gendre Wagner –qui es casaria amb Cosima, la filla de Liszt fruit de la relació amb l'escriptora Daniel Stern, coneguda amb el pseudònim de la comtessa d'Agoult–, i de l'atonalitat de Schönberg, per la modernitat en el tractament de l'harmonia. Pare del poema simfònic, la influència en aquest camp va ser decisiva en compositors de generacions posteriors com Smetana, Saint-Saëns o Richard Strauss.

### 5.3. Hector Berlioz i Johannes Brahms

El francès **Hector Berlioz (1803-1869)** no utilitzà el poema simfònic com a gènere, però sí el concepte de música programàtica aplicat a la simfonia clàssica. L'obra que il·lustra millor aquesta voluntat del compositor és una *Symphonie fantastique* (1830), l'obra que Liszt després adaptaria per a piano. L'estructura clàssica de la simfonia, amb els seus quatre moviments independents, es transforma en una obra dividida en les quatre seccions connectades entre si a través d'un programa, un argument, una història que s'explica de manera sonora, sense text. Berlioz va definir l'obra com un drama musical en forma de concert i la va subtítular *Épisodes de la vie d'un artiste* (‘Episodis de la vida d'un artista’), ja que es tractava d'una autobiografia emmascarada. Cadascun dels moviments té un títol per a orientar l'oient sobre el contingut argumental. Berlioz utilitza un tema musical central, que identifica amb l'estimada del jove artista i que es transforma a cada episodi, segons els esdeveniments. Aquesta estimada era la musa de Berlioz, l'actriu irlandesa Henrietta «Harriett» Constance Smithson, qui rebutjava les cartes amoroses que el compositor li enviava. Harriet acabaria reconeixent-se en el tema de l'estimada i acceptaria l'amor del compositor i la petició de matrimoni, tot i que poc després acabarien separant-se. El *Gran traité d'instrumentation et orchestration modernes* (1843) del compositor és l'exposició teòrica dels procediments utilitzats, entre altres, a la



1857 Alphonse Legros - Berlioz - Drouot. A. N. 1304  
Retrat d'Hector Berlioz per Alphonse Legros

*Symphonie fantastique*, un tractat teòric que el converteix en el pare de la instrumentació moderna i que esdevingué obra de referència per als compositors de generacions posteriors.

Després de la *Symphonie fantastique*, Berlioz va compondre *Harold en Italie* (1834) la segona simfonia, inspirada en l'obra *Childe Harold*, de Lord Byron. Posteriorment va escriure *Roméo et Juliette* (1839), una simfonia dramàtica per a solistes, cor i orquestra, i *La damnation de Faust* ('La condemnció de Faust', 1846), una llegenda dramàtica inspirada en el *Faust* de Goethe. Destaca també la seva contribució a l'òpera francesa amb la *grand opéra Les troyens* ('Els troians', 1863) i *Benvenuto Cellini* (1831), entre altres. D'esperit romàntic són també les seves obres religioses, sobretot la *Grande messe des morts* ('Missa solemne de difunts') i el *Te Deum*. Malgrat la seva important aportació a la música dramàtica del segle XIX i l'avançada concepció de l'orquestra moderna, l'obra de Berlioz no va rebre en el seu moment l'acollida que es mereixia i, després de diversos fracassos en les estrenes, el compositor va morir en la més absoluta incomprensió. La figura de Berlioz va ser redescoberta, i recuperada la seva obra, gràcies al director d'orquestra anglès Colin Davis, qui durant la dècada dels anys seixanta va enregistrar la seva obra sencera, traient a la llum moltes obres menys conegudes del compositor.

La música de **Johannes Brahms (1833-1897)** parteix de les fonts del classicisme vienès, sobretot de Beethoven, encara que també de Haydn i Mozart. També assimila la influència dels compositors romàntics de la primera generació, sobretot Schubert i Schumann. Però, a mesura que va evolucionant el seu llenguatge, creix la seva admiració per la música de Johann Sebastian Bach. De Schumann, Brahms en va assimilar el caràcter seriós i íntim dels *lieder*, però amb una certa inclinació a la introspecció i a la reflexió. Les influències hongareses i vieneses, en canvi, són més evidents en algunes cançons de caràcter popular, com en les dues sèries de valsos *Liebeslieder* ('Cançons d'amor'), per a quartet vocal i piano a quatre mans. Les cançons amoroses del compositor alemany reflecteixen un caràcter essencialment apassionat, sovint contingut, com es pot veure a les peces que inclouen el cicle *Die Schöne Magelone* ('La bella Magelone', 1896), inspirades en poemes de Ludwig Tieck. Brahms atorga especial importància a la línia melòdica; l'acompanyament pianístic no comparteix el protagonisme amb la melodia ni té una funció descriptiva, com succeeix en els *lieder* de Schubert, però presenta una riquesa rítmica i una gran varietat de recursos estilístics. Altres *lieder* de Brahms són una reflexió sobre la vida i la mort, com les darreres *Vier ernste Gesänge* ('Quatre cançons serioses'). El seu *Rèquiem alemany* (1868) és, també, una meditació sobre el destí mortal de l'home i l'esperança d'una salvació divina. El caràcter de les primeres composicions és apassionat, mentre que les darreres obres transmeten una sensació de repòs amb determinats moments d'intensa emoció continguda.

Brahms es va mantenir fidel tota la seva vida a l'estil del classicisme romàntic, sense deixar-se influenciar per les novetats que procedien de la música francesa, al front del qual despuntava Berlioz. Però tampoc es va sentir atret per



Fotografia de J. Brahms l'any 1874

les innovacions harmòniques de Liszt ni de Wagner. Les quatre simfonies de Brahms representen la culminació de la tasca iniciada per Beethoven i aconseguen una síntesi dels llenguatges romàntic i clàssic: d'una banda, Brahms va adoptar les formes clàssiques i les va ampliar, amb una clara tendència a la creació de construccions formals molt elaborades; de l'altra, va contribuir a l'enriquiment del color harmònic i instrumental de l'orquestra, i va dotar la línia melòdica d'un profund lirisme. Aquests trets, que defineixen l'estil tan personal de Brahms, també els podem trobar en altres obres orquestrals del compositor, com són l'*Obertura per a un festival acadèmic* (1880), l'*Obertura tràgica* (1881) i els dos concerts. La producció cambística de Brahms inclou composicions per a diverses formacions instrumentals, com ara sonates per a violí o violoncel i piano, per a clarinet i piano, trios amb piano, quartets de corda, etc. El *Trio per a piano, violí i «waldhorn»* (trompa natural), escrit l'any 1865, és una de les obres més reeixides d'aquest gènere.

Brahms va aconseguir ser fidel a la tradició clàssica i, a la vegada, contribuir a l'evolució estilística de la música del segle XIX. En els gèneres simfònic i cambístic, Brahms es mostra com l'hereu més directe del llegat de Beethoven. El compositor va ser indiferent a les noves tendències estilístiques que sorgien al final de segle i va preferir perpetuar el llegat dels clàssics. Va resoldre amb èxit la difícil tasca de compondre obres instrumentals efectives a gran escala en els gèneres i formes tradicionals, després de la contribució brillant de Beethoven a la música simfònica i de cambra. A través de la seva obra, Brahms va aconseguir reconciliar dues forces aparentment oposades, el Classicisme i el Romanticisme, i va dur a terme una tasca que, en molts aspectes, recorda la realitzada anteriorment per dos grans mestres, Bach i Beethoven.

## 6. L'òpera romàntica

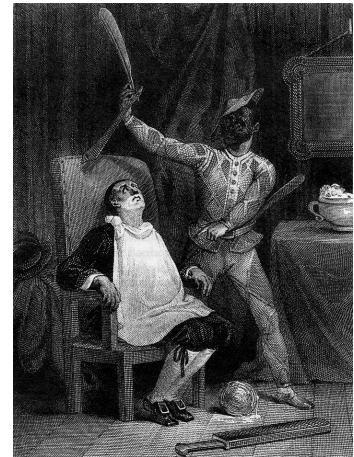
Durant el segle XIX l'òpera havia esdevingut un dels gèneres més populars i la demanda de noves produccions era constant. Les àries de les òperes més famoses es cantaven en els cafès, eren orquestrades per les bandes militars, es feien arranjaments fàcils per a piano (melodia vocal inclosa) per als pianistes aficionats. Els mateixos cantants oferien recitals amb recull d'àries de diverses òperes que barrejaven amb balades populars, fet que provocava reaccions d'entusiasme entre el públic. A més, les noves produccions operístiques tractaven assumptes d'interès general i temes socials de gran importància per al públic de l'època. Finalment, és necessari afegir que cal tenir en compte l'arribada dels corrents nacionalistes, que van trobar en el gènere operístic el lloc ideal per a plasmar els ideals polítics i per a treure benefici del patrimoni folklòric del propi país com a font d'inspiració.

A Itàlia, la tradició operística estava ben consolidada ja des del segle anterior i la seva presència pràcticament eclipsava altres formes d'expressió musical. Els italians no prestaren gaire atenció a les novetats en el terreny simfònic i cambrístic produïts en els països germànics i a França. Per altra banda, el públic italià ja s'havia cansat de la rigidesa formal i els arguments mitològics de l'òpera *seria*. L'òpera *buffa* també necessitava una renovació. Per aquest motiu, l'òpera *seria* i l'òpera *buffa* italianes es van fusionar per a donar lloc a l'òpera romàntica italiana de la segona meitat del segle XIX. Els llibretistes d'òperes serioses es van dedicar a assimilar noves fórmules procedents del gènere *buffo* i a introduir la moda de la novel·la medieval, amb les seves ambientacions oníriques i fantàstiques (catedrals gòtiques, cementiris abandonats, paisatges de països exòtics). Així, mentre que els italians Cherubini i Spontini, que s'havien instal·lat a París, es van adscriure a l'estil de la *grand opéra*, Bellini i Donizetti van continuar la tradició operística italiana del *bel canto*.

## 6.1. L'òpera italiana. Verdi

Un dels compositors d'òperes més genials d'aquesta època va ser Gioacchino Rossini (1792-1868), qui va cultivar tant l'estil operístic seriós com el còmic. Alguns dels títols més representatius de la producció operística *seria* del compositor són *Tancredi* (1813), *Otello* (1816), *La donna del lago* (1819) i *Guillaume Tell* (1829). Però és sobretot en el gènere còmic on llueix el seu talent dramàtic, sobretot per l'habilitat en la creació de situacions climàtiques gràcies a recursos com els passatges *in crescendo*, en els quals els cantants s'uneixen en un *imbroglio strepitoso* ('confusió estrepitosa'). Un altre dels recursos enginyosos de Rossini consistia a fer còmplice l'audiència de la situació que es va desenvolupant, en especial les intrigues, cosa que li va donar una enorme popularitat. Era tan gran la demanda de les produccions operístiques d'aquest compositor que als 16 anys ja comptava amb 24 òperes en el seu catàleg. De les òperes còmiques rossinianes destaquen *L'italiana in Algeri* (1813), *La Cenerentola* ('La Ventafocs', 1817), *La gazza ladra* ('La garsa lladre', 1817) i *Il barbiere di Siviglia* ('El barber de Sevilla', 1816), aquesta darrera, l'obra mestra del compositor. Les òperes de Rossini es caracteritzen per una gràcia i una espontaneïtat úniques; i el seu estil s'allunya del caràcter sentimentalista d'una gran part de les òperes romàntiques. La varietat de recursos amb els quals inventa, varia i provoca moments climàtics amb una combinació magistral de duets i conjunts fa de Rossini un dels compositors més genials d'òpera còmica i el successor immediat de Mozart en la modalitat *buffa*. Durant la darrera etapa de la seva vida, Rossini es va dedicar a compondre música religiosa, entre altres, algunes cantates i el conegut *Stabat Mater*.

A banda de les produccions de Rossini i de Verdi, del qual ens ocuparem més endavant, destaquen les contribucions de Donizetti i Bellini en el panorama de l'òpera italiana del segle XIX. Gaetano Donizetti (1797-1848) representa la proposta estètica més tradicional de la música belcantista i el seu llenguatge degué també més als clàssics vienesos que al Romanticisme francès o alemany. Donizetti va apostar per una escriptura senzilla i directa, i va concedir una atenció especial a la caracterització psicològica dels personatges, cosa que el converteix en el predecessor immediat de l'obra de Verdi. Va trobar en l'òpera *seria* romàntica el seu vehicle ideal d'expressió artística, i alguns dels títols més destacats de la seva producció són *Lucrezia Borgia* (1833), *Lucia de Lammermoor* (1835), *L'elisir d'amore* ('L'elixir d'amor', 1832) i *Don Pasquale* (1843), aquesta darrera, la seva òpera més reeixida. La conegudíssima ària «Una furtiva lacrima», de *L'elisir d'amore*, exemplifica magistralment el caràcter senzill de les obres de Donizetti. Vincenzo Bellini (1801-1835), en canvi, concedeix més importància a l'expressió dels sentiments que al retrat psicològic dels personatges de les seves òperes. D'estil clarament més refinat i elegant que Donizetti, a Bellini el preocupava suggerir una major continuïtat del drama escenificat, cosa que el va dur a adoptar un acompanyament instrumental tant en les parts cantades com en els recitatius, substituint definitivament el recitatiu sec pel recitatiu acompanyat a l'òpera *I puritani e i cavalieri* ('Els puritans i els cavallers', 1835). A banda d'aquesta òpera, altres títols destacats del compositor són *La*



*Le Figaro* de Rossini  
Il·lustració de *Le Figaro* de Rossini, al segle XIX, on se'l mostra com un Arlequí, digne successor de la *commedia dell'arte* italiana.

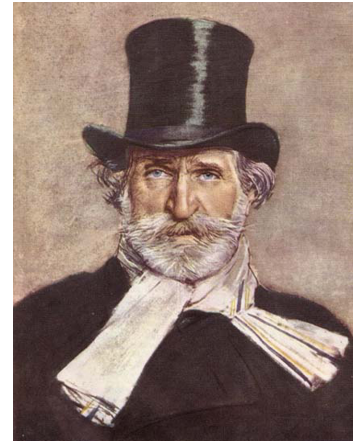


*sonnambula* (1831) i *Norma* (1831). A la darrera pertany una de les pàgines més inspirades de la producció operística de Bellini, la coneguda ària «Casta diva», on la protagonista fa una extensa invocació a la deessa lluna.

Per sobre d'aquestes aportacions, dins el panorama musical italià destaca d'una manera especial la producció operística de **Giuseppe Verdi (1813-1901)**. Hereu del llegat de Rossini, Donizetti i Bellini, va ser mèrit de Verdi dotar l'òpera italiana d'una energia i una força renovades. Influenciat pel realisme francès contemporani, la proposta estètica de Verdi s'adequa perfectament als arguments de temàtica històrica i política. Tot i que no es va manifestar d'una manera clara un compromís personal amb el corrent nacionalista italià, molts dels cors de les seves òperes, carregats de sentiment patriòtic inflammat, com les de l'òpera *Il trovatore*, o els dels israelites exiliats a Babilònia, a l'òpera *Nabucco* (abreviatura del bíblic *Nabuccodonosor*) eren interpretats pels italians com a símbols del Risorgimento i, per tant, la reunificació italiana. Aquesta popularitat va augmentar quan els patriotes italians van descobrir que les lletres del seu nom coincidien amb les inicials de «Vittorio Emanuele, Rè D'Italia»; aleshores entonaven un eufòric «Viva Verdi», fent una doble al·lusió al compositor i al monarca. Des de l'estrena de *Nabucco* (1842), Verdi havia anat perfeccionant el seu llenguatge operístic, i havia aconseguit conferir a l'òpera *seria* italiana una intensa força dramàtica. A partir de *Macbeth* (1847), Verdi va consolidar un altre dels elements que, en endavant, formarien part de les seves produccions operístiques, la caracterització psicològica dels personatges. L'originalitat de les seves melodies, la força rítmica i la simplicitat de les seves harmonies són altres trets característics de l'escriptura verdiana. Les millors obres del període de maduresa són *Rigoletto* (1851), *Il trovatore* (1853) i *La traviata* (1853). Amb la revisió de *Simone Boccanegra* (1857) i les òperes *Un ballo in maschera* ('Un ball de màscares', 1859) i *La forza del destino* (1862) el prestigi de Verdi va aconseguir traspasar les fronteres italianes, i va ser admirat per la seva capacitat de combinació entre tragèdia i comèdia.

L'estrena de l'òpera *Don Carlo* (1867), va venir després d'un llarg interval de temps sense compondre. Aquesta obra inaugura l'etapa de plenitud creativa del compositor, en la qual va aconseguir un gran domini dels recursos de la veu i de l'orquestra. A partir d'aleshores la seva col·laboració amb el llibretista Arrigo Boito seria decisiva. L'any 1871, amb motiu de la cerimònia d'inauguració del canal de Suez, va estrenar l'espectacular òpera *Aïda*. Posteriorment, va compondre dues òperes més, inspirades en drames de Shakespeare, *Otello* (1887) i *Falstaff* (1893). És en aquestes obres quan aconsegueix una caracterització dramàtica magistral dels personatges. A la darrera etapa compositiva pertanyen també les dues obres religioses més conegudes del compositor, *Requiem*, dedicat a l'escriptor italià Alessandro Manzoni, i les *Quatre peces sacres* (1898), per a cor i orquestra.

Verdi i Wagner, tot i ser les dues figures més destacades del panorama operístic del segle XIX, tenien dues maneres gairebé antitètiques d'entendre l'òpera. La concepció operística verdiana es fonamenta en la transcripció sonora del dra-



Retrat de Giuseppe Verdi, per Giovanni Boldini

ma humà, i s'oposa a la voluntat de conferir el protagonisme a les forces de la natura i als mites propis del pensament operístic wagnerià. A més, a diferència de Wagner, que va ser revolucionari, Verdi no busca un trencament amb la tradició operística anterior, i en canvi es va esforçar per tal de perfeccionar i actualitzar la modalitat *seria* del gènere operístic italià.

Durant aquesta etapa s'origina a França una tendència amb un cert caràcter antiromàntic, amb una clara preferència pel realisme en l'elecció dels arguments. Aquesta nova proposta encapçalada per Bizet (com veurem més endavant), que defuig dels gran temes heroics ambientats en paisatges idíl·lics per històries quotidianes en les quals els personatges viuen situacions extremes que els porten a conductes violentes o antisocials, va exercir una certa influència en determinats compositors italians, i va donar lloc a una nova proposta estètica denominada *verismo* ('realisme'). Les dues òperes veristes per excel·lència que es mantenen d'una manera estable en el repertori operístic actual són *Cavalleria rusticana* ('Cavalleriesitat rústica') de Pietro Mascagni (1863-1945), i *I Pagliacci* ('Els pallassos', 1892), de Ruggiero Leoncavallo (1858-1919). Aquestes dues obres contenen una certa dosi de violència que exterioritzen determinats personatges de baix nivell social i que els porten a trencar amb les normes de convivència, moguts per unes passions reprimides. El compositor posa la música al servei d'un espectacle escenogràfic que assegura l'emoció del públic. Una altra òpera verista destacable és *Andre Chénier* (1896), d'Umberto Giordano (1867-1948).

A l'escola verista pertany una part de la producció operística de Giacomo Puccini (1858-1924), com és el cas de *Manon Lescaut* (1894), la tercera òpera de Puccini. En general, però, les òperes de Puccini, d'estètica postromàntica, evidencien un cert eclecticisme, com es pot observar a *La Bohème* ('La vida bohèmia', 1896), a *Tosca* (1900), i a *Madame Butterfly* (1904). A aquesta darrera adopta un toc melòdic orientaltzant, tant en l'harmonia com en l'orquestració, i utilitza melodies populars japoneses. A la inacabada *Turandot*, ambientada en l'antiga Xina, torna a utilitzar aquest orientalisme. Puccini era un compositor dotat d'un gran sentit dramàtic i d'un domini dels recursos operístics. És considerat per molts el principal successor de Verdi.

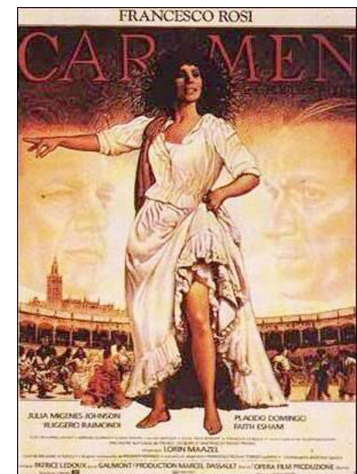
## 6.2. L'òpera francesa

Si Viena havia esdevingut el principal centre musical durant la segona meitat del segle XVIII, gràcies a la tasca que en els gèneres simfònic i cambrístic, principalment, havien dut a terme Haydn, Mozart i Beethoven, li toca el torn ara a París, capital operística europea, d'assumir el protagonisme durant la primera meitat del segle XIX. Procedents d'Itàlia i dels països del centre d'Europa arribaven a París atrets pel prestigi cultural de la capital francesa i amb la intenció de desenvolupar allí la seva carrera artística. Un d'aquests músics va ser l'italià Gasparo Spontini (1774-1851) que va estrenar l'any 1807 a París l'òpera *La Vestale*, amb la qual inaugurava un tipus de drama musical, la *grand opéra*, en què es recuperava el caràcter heroic de les òperes tràgiques, i que incloïa una

posada en escena que comportava la participació de grans masses orquestrals i vocals, a més de danses, de gran tradició francesa. El principal representant d'aquest gènere és Giacomo Meyerbeer (1791-1864) i l'òpera que va establir les pautes de l'estil de la *grand opéra*, *Les Huguenots* (1836), una obra que va aconseguir estar en cartellera durant el temps suficient perquè fos escollida per a reinaugar l'any 1858 el Teatre del Covent Garden després de la seva reconstrucció. *Robert le diable* (1831) és una altra de les obres que més es programen de Meyerbeer i una de les que, en el seu temps, va exercir una influència major sobre Verdi. Les òperes *Guillaume Tell* (1829), de l'italià Gioacchino Rossini, i *La juive* ('La jueva', 1835), del francès Jacques-Fromental Halévy (1799-1862), pertanyen també a aquesta modalitat.

Dins el panorama de la música francesa destaquem en primer lloc Berlioz, que representa la proposta romàntica per excel·lència, i antitètica a l'estètica rossiniana. Berlioz comparteix el pensament de Gluck i Beethoven en matèria d'òpera i s'inspira en els gran temes de Virgili i Shakespeare. Les seves òperes són heroiques, colossals. *Les Troyens* ('Els troians', 1863), per exemple, és l'obra més representativa de l'òpera romàntica francesa, on s'escenifica la història narrada per Virgili amb una esplendor pròpia de la *grand opéra*, per la presència de marxes, cors, ballets i efectes escènics que la converteixen en un autèntic espectacle musical. Una altra producció operística destacada de Berlioz és *Benvenuto Cellini* (1838), una obra amb molta força però amb certes deficiències pel que fa l'argument i la forma.

Tal i com havíem vist en el capítol dedicat a l'òpera a França durant el Classicisme, la *grand opéra* va conviure amb l'*opéra-comique*, una modalitat operística de proporcions formals més reduïdes, en la qual s'alternen números musicals amb diàleg parlat. Doncs, bé, durant la segona meitat del segle XIX sorgeixen dues variants de l'*opéra-comique* la romàntica, de caràcter sentimental, i la pròpiament còmica, amb una gran dosi de mordacitat i diàlegs enginyosos. A la primera classe pertany *La Dame blanche* ('La dama blanca'), de François-Adrien Boieldieu (1775-1834), mentre que *Fra Diavolo* ('Fra Diable', 1830), de Daniel-François-Esprit Auber (1782-1833) és representativa de la segona. Hi havia una altra modalitat còmica coneguda amb el nom d'*opérette*, per les seves proporcions reduïdes destinada a l'entreteniment lleuger d'un públic francès poc exigent. Va ser el francès d'origen alemany Jacques Offenbach (1819-1880) qui va establir el model d'*opérette* amb obres com *Orphée aux enfers* ('Orfeu als inferns', 1858) o *La belle Hélène* (1864). I mentre Offenbach proporcionava aquest tipus d'entreteniment sense gaires pretensions, un altre compositor, Charles Gounod (1819-1893) establia, seguint la tendència romàntica de l'òpera *seria* francesa, una nova modalitat amb un únic títol, *Faust* (1859), un tipus d'òpera de proporcions formals més extenses però allunyada de la pompositat de la *grand opéra* i en què predominava el caràcter líric i una marcada preferència per les històries de tipus fantàstic.



Un cartell anunciador de l'òpera *Carmen*, de Georges Bizet

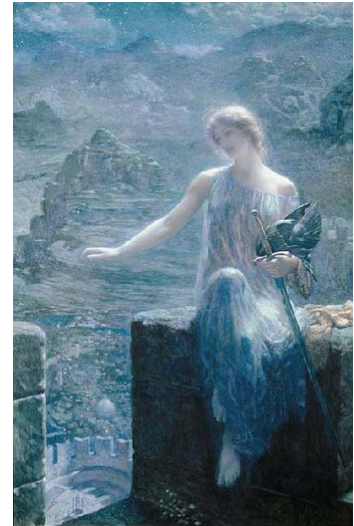
El nou gust del públic francès per les melodies senzilles però carregades de sensualitat també va inspirar òperes del tipus de la bíblica *Samson et Dalila* (1877), de Camille Saint-Saëns (1835-1921) i *Manon* (1844) i *Werther* (1892), de Jules Massenet (1842-1912). Per concloure, cal recordar aquell moviment antiromàntic amb una clara preferència pel realisme i que a Itàlia havia donat lloc al *verismo*. A França, l'òpera més representativa d'aquesta tendència és *Carmen*, de Georges Bizet (1838-1875), una obra que, amb tot, exemplifica un tret típicament romàntic: la predilecció pels ambients exòtics. La tonada de la famosa «Havanera» de *Carmen* procedeix, no d'una cançó popular, com va suposar Bizet quan la va arranjar per a la seva òpera, sinó d'una melodia de la sarsuela *El arreglito*, del compositor espanyol Sebastián Iradier (1809-1865).

### 6.3. L'òpera alemanya. Wagner i la *Gesamkunswerk*

Alemanya no posseïa la tradició operística consolidada d'Itàlia o de França, però hi havia un gènere genuïnament germànic que ja havia donat algunes obres mestres durant el classicisme, sobretot a mans de Mozart, el *Singspiel*. Aquest gènere va assumir determinades novetats procedents de la *grand opéra* francesa de començaments del XIX i, totalment renovat, va donar lloc a un nou tipus d'òpera germànica, inaugurada l'any 1821 amb l'estrena de *Der Freischütz*, de Weber. Considerat el creador de la gran òpera alemanya i un dels precursors del moviment nacionalista germànic, Carl Maria von Weber (1786-1826) ja havia demostrat solvència com a compositor d'òperes abans de concebre *Der Freischütz* ('El caçador furtiu'), amb títols com *Sylvana* (1810) i *Abu Hassan* (1811). Però va ser amb *Der Freischütz* que Weber es va revelar com un compositor de gran talent dramàtic i un orquestrador excel·lent. La part instrumental té un paper predominant en les òperes de Weber: comenta l'acció i crea l'ambient adequat per a cada situació. La història gira entorn del mite que Goethe va immortalitzar amb la seva obra *Faust*, l'home que ven la seva ànima al diable a canvi d'uns poders terrenals. La presència d'escenes bucòliques i oníriques porta el compositor a emprar una gran paleta tímbrica i una gran varietat de recursos sonors. Aquesta tendència a la utilització colorista de l'orquestra i la utilització de melodies folklòriques seran alguns dels principals trets característics de les òperes germàniques. *Euryanthe* (1823), la darrera òpera de Weber, està encara més inspirada de *Der Freischütz*. La idea de substituir el diàleg parlat característic del *Singspiel* per un discurs musical on la veu i l'orquestra es fusionen per a assegurar la continuïtat musical anuncien el concepte unitari d'obra d'art total que desenvoluparia Wagner més tard.

L'òpera alemanya arribarà al seu apogeu de la mà de Richard Wagner (1813-1883), una figura clau en l'evolució de la música europea del segle XX. Reunits en una mateixa persona el músic, poeta i filòsof, aquesta personalitat singular es va proposar dur a terme una profunda reforma del gènere operístic a partir del seu concepte del drama musical que donaria lloc a un replantejament del pensament musical estilístic i estètic europeu de la fi del segle XIX. Conjuntament amb l'escriptura del darrer Liszt, de qui va rebre una gran influència, el llenguatge innovador de Wagner va significar l'inici del desmantellament del sistema tonal establert per Bach, Mozart i Beethoven, i es va iniciar així una nova era de la història de la música, que es caracteritza per una recerca constant de nous sistemes harmònics. Wagner va iniciar la seva trajectòria creativa en el món operístic cultivant l'òpera *seria* italiana. L'estrena de *Rienzi* (1842) va ser tot un èxit. Tot i així, influït per les idees reformistes de Gluck, Wagner ja es plantejava la manera d'aconseguir que l'element dramàtic de l'òpera no perdés la seva intensitat per culpa de la divisió tradicional entre recitatius i àries de l'òpera italiana. Amb l'òpera alemanya, *Der fliegende Holländer* ('L'holandès errant', 1843), la primera que inaugura l'etapa creativa madura del compositor, comença a esborrar les diferències entre el recitatiu i l'ària, buscant una major continuïtat del ritme de l'acció que es desenvolupa. *Tannhäuser* (1845) i *Lohengrin* (1850) representen un pas endavant en el seu nou concepte del drama que s'està gestant i que plasma en els seus escrits *L'art del futur* (1849) i *Introducció a l'òpera i al drama* (1851). L'òpera *Fidelio* de Beethoven, en què l'orquestra té el paper de narrador del drama que es representa, va servir, conjuntament amb el pensament gluckià, d'inspiració a Wagner per a dur a terme la composició de la tetralogia *Der Ring der Nibelungen* ('L'anell dels Nibelungs'), constituïda per les òperes: *Das Rheingold* ('L'or del Rhin'), com a pròleg; *Die Walküre* ('La valquíria'); *Siegfried* ('Sigfrid') i *Die Götterdämmerung* ('El crepuscle dels déus'). En aquestes obres, el compositor busca la inspiració en les cançons de gesta alemanyes i personatges de la mitologia alemanya com els nibelungs i les valquíries, a través de la projecció romàntica dels fenòmens de la naturalesa i de les forces superiors de l'univers.

L'any 1854 Wagner va començar a compondre el poema i la música de la seva obra mestra *Tristan und Isolde* ('Tristany i Isolda'), una tasca que va completar al cap de deu anys. En aquesta òpera, el compositor alemany aconsegueix crear un clima dramàtic mitjançant l'angoixa cromàtica, la seqüència d'acords sense resoldre, que augmenta l'element dramàtic i retarda el desenllaç de l'acció, en la qual predomina una emoció continguda intensa i una melancolia tràgica. La història de *Tristany i Isolda* es basa en una llegenda medieval d'origen cèltic que simbolitza l'amor fatal i impossible, que Wagner va modificar amb la finalitat de convertir-la en la tragèdia de la predestinació, oferint la seva visió particular de l'esperit de la tragèdia grega, amb un desig de purificació dels amants a través de la mort perquè no poden consolidar el seu amor. L'any 1867 finalitza la composició de l'òpera *Die Meistersinger von Nürnberg* ('Els mestres cantors de Nuremberg'), inspirant-se en aquestes figures exemplars d'un estil de música medieval germànica d'influència trobadoresca. Amb aquesta obra abandona el simbolisme religiós i es concentra en la comèdia humana. L'any



La vigília de la valquíria  
Del pintor prerrafaelista Edward Robert Hughes.

1870 va començar una amistat amb Nietzsche, fonamentada en una afinitat ideològica dels dos pensadors. Amb el temps, però, ell i Nietzsche es distanciarien, a causa de l'evolució del pensament de Wagner. La seva darrera òpera, *Parsifal* (1882), evidencia aquest canvi ideològic: el Wagner anticristià esdevé partidari de la redempció que haurà de dur a terme Crist, traspassat a la figura mística de Parsifal. L'argument està centrat en la preparació de Parsifal per a la custòdia del Sant Greal. Parsifal haurà de renunciar al pecat, per a poder aconseguir reconciliar l'home amb la natura. La voluntat de desmarcar-se del panorama operístic de la seva època va dur Wagner a convèncer el mateix monarca bavarès, Ludwig II, a construir un teatre perquè pogués representar les seves produccions operístiques segons unes instruccions específiques, el teatre de Bayreuth. Wagner no volia que les seves òperes fossin representades únicament en aquest escenari (voluntat que els seus hereus no han complert, com és evident).

Wagner va proposar una reforma del drama líric a través de l'obra d'art total (*Gesamtkunstwerk*), que haurà de proclamar-se com a alternativa a la *grand opéra* francesa i a l'òpera tradicional italiana. Segons aquesta concepció, música, poesia i drama s'havien de fusionar per a donar lloc a un nou mitjà, més expressiu i eficaç. Per a Wagner, la música estava al servei de l'expressió dramàtica: havia de teixir la trama psicològica que proporcionaria l'estructura damunt la qual s'havia de desenvolupar l'acció dramàtica. Per aquest motiu, va prescindir de la distinció tradicional entre recitatiu, àries i números de conjunt vocal amb una estructura tancada, per a afavorir la melodia contínua o *melodia infinita*, i contribuir, d'aquesta manera, a la unitat musical i dramàtica de l'obra. El *leitmotiv* o motiu conductor és un tema musical associat a un determinat personatge o a una situació del drama. Aquest fa la funció de caracterització psicològica dels personatges, amb diferents matisos de significació, segons el grau d'intensitat dramàtica.

La figura de Wagner va exercir una gran influència en la societat musical europea del seu temps i sobre els compositors de les primeres dècades del segle XX, en especial Bruckner, Mahler, Schönberg, Berg i Webern. La seva proposta reformista d'òpera no es va consolidar com ell volia, però la seva concepció de l'art musical dramàtic ha estat recollida per a compositors de generacions posteriors, entre altres, Richard Strauss. A més, sense Wagner no s'expliquen moltes de les innovacions en el terreny de l'harmonia, el ritme, i l'orquestració de la música del segle XX.

#### **6.4. La música escènica a la península Ibèrica**

El segle XIX no va aportar gaires novetats pel que fa al panorama operístic a terres hispanes. La península Ibèrica es va quedar al marge de les tendències europees i, en certa manera, estancada amb els models de la música operística italiana que havien arribat durant el segle XVIII. Només a partir del 1860 i amb el sorgiment dels corrents nacionalistes, i sobretot gràcies a les figures de Falla, Albéniz i Granados –dels que ens ocuparem en el mòdul «Postro-

manticisme i segle XX», la música espanyola assolirà el nivell desitjat per a poder competir amb la resta de propostes estètiques d'altres països europeus. L'afany dels compositors se segueix centrant en la creació d'un gènere operístic a base d'assimilar els motlles italians mentre que als teatres europeus s'escenifiquen les produccions operístiques més innovadores. Les úniques alternatives a la tendència italianitzant és la *zarzuela* moderna, el *género chico*, i un intent d'òpera nacional. Tots aquests seran els únics gèneres en els quals els músics hispànics evitaren imitar models forans. Veurem les principals aportacions de cadascuna d'aquestes tendències.

Ja hem descrit en el capítol dedicat a la música escènica espanyola durant l'època del Classicisme que l'intent de recuperació de la tradició escènica hispànica després de la desaparició de la *zarzuela* del Barroc va afavorir el sorgiment de la *tonadilla escènica*. La bona recepció per part del públic d'aquest nou gènere va incentivar la creació d'una fórmula renovada de *zarzuela* coneguda amb el nom de *zarzuela* moderna o romàntica, un tipus de música liricodramàtica que combina la música i els diàlegs parlats i que se centra en temes quotidians. La *zarzuela* moderna es caracteritza pel caràcter genuïnament hispànic procedent del folklore rural o bé d'ambients urbans, sobretot madrilenys, en els casos del *género chico*. Probablement aquest vincle tan estret amb el folklore hispànic o el caràcter tan extremadament nacionalista van ser els que limitaren la projecció europea de la *zarzuela*. La *zarzuela* moderna en la forma com la coneixem va néixer després del segon terç del segle XIX. Els estudiosos consideren l'obra que porta per títol *Los enredos de un curioso* (1832), amb música d'Albéniz, Carnicer, Saldoni i Piermarini com la primera *zarzuela* moderna. A partir d'aquesta primera contribució al gènere, la *zarzuela* aniria adquirint la fisonomia que avui coneixem. L'any 1842 es van estrenar amb èxit les sarsueles *Colegialas y soldados* i *El duende*, totes dues del compositor Rafael Hernando (1822-1888). Els principals compositors que van contribuir al desenvolupament del gènere van ser Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), que va compondre *Pan y toros* (1864), i Joaquín Gatzambide (1822-1870), autor de *Los magyares* (1856).

Cristóbal Oudrid (1825-1877) va ser el precursor del denominat *género chico*, una variant de la sarsuela amb un sol acte, en lloc dels tres actes del «gènere gran» o *zarzuela* pròpiament dita. La primera d'aquestes obres que va tenir un èxit destacat va ser *La canción de Lola* (1880), amb música de Federico Chueca (1846-1908). Després vindrien obres mestres del gènere com *La verbena de la Paloma*, de Tomás Bretón (1850-1926), *La revoltosa*, de Ruperto Chapí (1857-1909) o *Gigantes y cabezudos*, de Fernández Caballero (1835-1906). A partir del 1910, el gènere *chico* decau, eclipsat per una nova fórmula escènica, la *revista musical*.

Moguts per l'aspiració de crear una escola operística nacional, alguns compositors van impulsar un corrent que defensava la creació d'obres amb argument i text en castellà, ja no amb diàlegs parlats, sinó tota ella cantada. Aquesta tendència, però, va recollir pocs èxits. Malgrat tot, destaca, entre altres, l'aportació

d'Emilio Arrieta (1823-1894), que va compondre l'òpera *Marina* (de la qual ell mateix també va fer una versió de sarsuela). A partir de la inauguració del Teatro Real de Madrid, l'any 1850, es van estrenar algunes òperes d'una certa qualitat, com per exemple *Farinelli*, de Tomás Bretón, *Mitrídates* (1882), d'Emilio Serrano (1850-1939), i *Circe* (1902), de Ruperto Chapí.

A banda de la producció sarsuelística, que va donar molts títols, gran part dels compositors hispànics seguien adscrits a la modalitat italiana d'òpera, que compaginaven amb òperes amb text castellà però d'influència italiana. El guitarrista i compositor Ferran Sor (1778-1839) és una de les figures més importants d'aquesta època i de major projecció internacional, ja que va arribar a triomfar a Anglaterra com a compositor d'òperes i ballets, i com a virtuós de la guitarra. De la seva producció escènica destaquen la seva òpera *Il Telemaco nell'isola di Calipso* (1796) i el ballet *Hercule et Omphale* (1824), considerat la seva obra mestra. El basc Juan Crisóstomo de Arriaga (1806-1826), per la seva banda, va contribuir al gènere operístic amb *Los esclavos felices* (1920). Un dels compositors més representatius de la tendència italianitzant és el català Ramon Carnicer (1789-1855), que va compondre una obertura per a l'òpera *buffa* de Rossini *Il Barbiere di Siviglia*, a més de les òperes *Adela di Lusignano* (1819), *Elena e Costantino* (1821) i *Elena e Malvina* (1829). També cal mencionar Baltasar Saldoni (1807-1889), autor de les òperes *Ipemestra* (1838) i *Cleonice, regina di Siria* (1840), Tomás Genovés (1806-1861), que va estrenar a Roma *La battaglia di Lepanto* o Hilarión Eslava (1807-1878), que va compondre l'òpera *Las treguas de Tolemaida*. A Barcelona, el mallorquí Vicenç Cuyàs (1816-1839) va donar a conèixer *La fattucchiera* ('La fetillera', 1836) i a Milà, el català Marià Obiols (1809-1888) va estrenar l'òpera *Odio ed amore*.



La Verbena de la Paloma. Relleu del «Monumento a los Saineteros», a Madrid.



## Resum

El pensament musical de la primera meitat del segle XVIII defensava la idea que la música havia de ser un art agradable a l'oïda i que la seva finalitat era commoure el cor. Durant la segona meitat del segle XVIII sorgeix una nova forma d'entendre l'art musical que culminarà amb l'estètica del Romanticisme. La música deixa de ser un art mimètic, és a dir, un reflex del món exterior, per a convertir-se en un mitjà de comunicació per a expressar els sentiments més íntims del compositor.

Un dels primers canvis estètics que van tenir lloc al llarg de la segona meitat del segle XVIII va ser el progressiu desplaçament del sentiment dramàtic del Barroc per l'acció dramàtica de l'estil clàssic. Si en cadascuna de les àries de les òperes de Händel apareixia representat un únic afecte o sentiment, a les àries operístiques de Mozart podem, en canvi, trobar diferents emocions que entren en conflicte. Ja no es tracta de representar els sentiments o les emocions de manera estàtica, sinó de buscar un dinamisme intern que evolucionarà al llarg de l'obra. Aquest sentiment dramàtic, sorgit com a resultat de la interacció de diferents afectes, passa a convertir-se en l'acció dramàtica. És una forma objectiva i probablement menys emocional que passa a substituir el *pathos* subjectiu del Barroc.

Aquest principi d'articulació dramàtica serà aplicat a la música instrumental a partir de la consolidació de la forma sonata. La forma sonata consisteix en l'esquema que conté una exposició (o presentació de l'acció), un desenvolupament (o nus del conflicte) i una reexposició (o desenllaç). El principi de la forma sonata portarà a la independència total de la música instrumental respecte de la vocal, ja que no necessitarà de cap argument o text per a poder articular un dramatisme intern que serà l'encarregat d'organitzar el material musical i l'estructura formal de l'obra. A partir de la consolidació de la forma sonata s'inicia el període denominat Classicisme. Viena, que durant el segle XVIII va ser una ciutat oberta a tot tipus de novetats estilístiques, assimilà les principals innovacions procedents de l'escola de Mannheim i de l'òpera italiana. La plenitud del Classicisme arriba amb les produccions de Haydn i Mozart. Beethoven, per la seva banda, s'encarregà d'anunciar l'adveniment d'una nova etapa de la història de la música: el Romanticisme.

Els músics romàntics van assumir molts dels elements que generalment s'associen amb l'estil clàssic, com determinats esquemes formals, l'harmonia diatònica o la preferència per la textura homorítmica. D'altra banda, podem trobar determinades característiques atribuïdes a la música romàntica en l'obra d'alguns contemporanis als clàssics com per exemple, a les sonates per a clavicèmbal de C. P. E. Bach, o a les simfonies de Haydn escrites entre els anys

1768 i 1773, o a la mateixa producció musical beethoveniana de la darrera època i que va exercir una gran influència sobre els compositors de l'escola romàntica alemanya.

El compositor aspirava a assolir l'infinitud i l'espiritualitat per tal de transferir-la a la seva obra. D'aquesta manera, la mateixa obra es convertia en una prolongació del músic, de la seva subjectivitat. El músic romàntic sentia la necessitat de trobar unes formes lliures que el permetessin reflectir el seu estat d'ànim, els seus pensaments més profunds. Com que els motlles formals clàssics no eren suficientment flexibles, es van crear noves formes d'estructura indefinida, per a donar cabuda a tot aquest cúmulo de sentiments i emocions. Aquestes noves formes van rebre denominacions realment suggerents: fantasia, rapsòdia, *impromptu*, *capriccio*, etc. Davant la impossibilitat d'arribar a assolir la infinitud, el romàntic palesa la seva insatisfacció a través de l'especulació constant de la forma musical i la recerca de nous mitjans expressius.

Durant el Romanticisme va néixer el concepte de música programàtica, la música basada en un programa, generalment inspirada en un argument literari o en un tema pictòric. Liszt definia la música programàtica com «la forma que fa al·lusió preliminar als moviments psicològics que han dut el compositor a la creació d'una determinada obra». El poema simfònic és l'exemple més il·lustratiu de música programàtica. La capacitat narrativa i descriptiva del poema simfònic responia a l'aspiració d'un dels ideals romàntics: el de la unió de la música i la poesia

La culminació del Romanticisme arriba de la mà de Wagner. Aquest músic, poeta, crític i filòsof representa una síntesi dels aspectes més rellevants del pensament romàntic. El seu concepte de drama musical està en perfecta coherència amb la seva teoria de la fusió de les arts. Serà a través de l'òpera *Tristany i Isolda* que arribarà a aconseguir la unitat dramàtica i musical desitjades.

## Activitats

### Audició i comentari

*Symphonie fantastique* ('Simfonia fantàstica', 1830) op. 14 Hector Berlioz.

Berlioz va fer una contribució importantíssima a la música de programa del Romanticisme amb aquesta obra, *Simfonia fantàstica*. En mans d'aquest gran orquestrador, el gènere simfònic es transforma en música programàtica: l'estructura formal de la simfonia clàssica de quatre moviments independents pren aquí la forma d'obra dividida en diverses seccions estretament interconnectades a través d'un programa o guió. Cadascun dels moviments que conformen aquesta obra corresponen als diferents episodis d'una història. Berlioz definia la seva *Simfonia fantàstica* com un drama musical en forma de concert. Va introduir el títol *Épisode de la vie d'un artiste* ('Episodi de la vida d'un artista'), ja que es tractava d'una mena d'autobiografia encoberta, explicada de manera musical. En comptes, però, de ser un músic el protagonista és un pintor. Cadascuna de les seccions posseeix un títol propi que ajuda a captar el contingut argumental de l'obra. Per tal d'aconseguir un desenvolupament orgànic de l'obra, una coherència interna, el compositor francès utilitza un tema musical principal que s'identifica amb l'estimada del jove artista i que es va transformant a cada episodi, dependent dels esdeveniments viscuts.

Escolteu l'obra amb atenció i després intenteu respondre aquestes qüestions:

1. Reconeixeu en cadascun dels moviments la forma sonata tripartita (exposició-desenvolupament-reexposició) tot i que es tracta d'una adaptació molt personal? Localitzeu els moments de màxima tensió de l'obra.
2. Quines impressions us causen cadascuna de les imatges sonores que es van succeint al llarg de l'obra? Creieu que cada moviment aconsegueix transmetre una atmosfera coherent com el títol literari que el precedeix?
3. Podeu reconèixer el tema principal que s'associa amb l'estimada de l'artista, així com les diferents transformacions que va experimentant al llarg de l'obra? Què us suggereixen cadascuna de les transformacions del tema de l'estimada?

### Exercicis d'autoavaluació

1. Responeu si són vertaderes o falses les afirmacions següents:
  - a) Un dels màxims exponents de l'*Empfindsamer Stil* o estil sensible va ser Mozart.
  - b) La simfonia i el concert clàssics van anar reemplaçant el *concerto grosso* Barroc durant la segona meitat del segle XVIII.
  - c) Les principals característiques de l'estil galant són l'equilibri, la unitat i la claredat en les composicions.
  - d) Gluck va dur a terme una gran reforma del gènere simfònic.
  - e) Les principals innovacions de l'escola de Mannheim van ser aplicades al gènere operístic.
  - f) La forma sonata consisteix en una estructura tripartita reexpositiva que consta d'una exposició, un desenvolupament i una reexposició.
  - g) El compositor que anuncia l'adveniment de l'era romàntica és Beethoven.
  - h) La música pura és aquella que es basa en un argument literari o en una escena pictòrica, és a dir, necessita buscar referents extramusicals.
  - i) El *lied* és una de les formes vocals preferides pels compositors romàntics, i consisteix en una cançó en alemany amb acompanyament de piano.
  - j) Els compositors romàntics no cultivaren la forma sonata i prescindiren totalment de l'estructura tripartita reexpositiva consolidada pels clàssics.
  - k) Wagner va dur a terme una reforma important del drama teatral.

2. L'estil que va predominar en la transició del Barroc al Classicisme i que es caracteritza per un caràcter essencialment melòdic i una estructura lleugera es denomina:

- a) *Sturm und Drang*.
- b) estil estricte.
- c) estil galant.
- d) estil clàssic.

3. El compositor que es va encarregar de reformar l'òpera *seria* simplificant el llibret i allunyant-la dels convencionalismes heretats del Barroc va ser:

- a) Jean Philippe Rameau.
- b) Nicolò Piccini.
- c) Christoph Willibald Gluck.
- d) Jean Baptiste Lully.

4. L'aportació més destacada de Mozart al període clàssic s'ha de buscar a:

- a) quintets de corda.
- b) concerts per a piano i òperes.
- c) òperes i quartets.
- d) sonates per a piano i simfonies.

5. L'autor de l'òpera *Fidelio* és:

- a) Christoph Willibald Gluck.
- b) Ludwig van Beethoven.
- c) Wolfgang Amadeus Mozart.
- d) Domenico Cimarosa.

6. La primera generació de compositors que van formar la denominada escola romàntica van ser:

- a) Wagner, Mendelssohn i Chopin.
- b) Mendelssohn, Schubert i Schumann.
- c) Beethoven, Meyerbeer i Schubert.
- d) Schumann, Brahms i Mendelssohn.

7. El primer representant de l'òpera romàntica alemanya va ser:

- a) Johannes Brahms.
- b) Carl Maria von Weber.
- c) Franz Schubert.
- d) Hector Berlioz.

8. Dues de les figures més representatives del virtuosisme interpretatiu en el camp del piano i del violí, respectivament van ser:

- a) Schumann i Bellini.
- b) Liszt i Paganini.
- c) Wagner i Rossini.
- d) Liszt i Donizetti.

9. El compositor que va merèixer la denominació de «poeta del piano» perquè les seves obres pianístiques obeeixen a una idea exclusivament sonora, sense referències extramusicals va ser:

- a) Franz Schubert.
- b) Carl Maria von Weber.
- c) Frédéric Chopin.
- d) Felix Mendelssohn.

## **Solucionari**

### **Exercicis d'autoavaluació**

1.

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

2. c

3. c

4. b

5. b

6. b

7. d

8. b

9. c

## Glossari

**agògica** *f* Expressió utilitzada per a descriure la velocitat en la pulsació mètrica regular d'una frase o d'un fragment musical. Comprèn una varietat de termes que va des del *grave* (molt pausat) al *presto* (molt ràpid), i també les possibles variacions graduals, com *accelerando* (accelerant el moviment de forma gradual) o *rallentando* (frenant el moviment de forma gradual).

**cadència** *f* Fórmula harmònica que s'empra al final d'una frase, una secció o una composició. El següent exemple presenta dues de les cadències més emprades per l'harmonia clàssica: la **cadència de dominant**, que consisteix en l'encadenament entre un acord construït sobre el cinquè grau (dominant) i un altre sobre el primer grau (tònica) d'una escala tonal, i la **cadència de subdominant**, que consisteix en l'encadenament d'un acord confegit sobre el quart grau (subdominant) i un altre sobre el primer grau (tònica).

**Empfindsamer Stil** *m* Significa literalment 'estil sensible'. Va néixer a mitjan segle XVIII a la cort de Prússia de Frederic el Gran, com a oposició a l'artificiositat de l'estil estricte, basat en les regles del contrapunt i la fuga, i al caràcter decoratiu d'un estil galant que, en ocasions, queia en el melodisme fàcil. En l'estil sensible el llenguatge musical es posa al servei de l'expressivitat, i el que importa és la capacitat d'expressar els sentiments més íntims del compositor.

**estil galant** *m* Va néixer com a oposició a l'artificiosa polifonia barroca. Proposa una textura homofònica (melodia *cantabile* i acompanyada per una harmonia vertical) en què predomina l'ideal estètic d'una música directa, elegant, agradable a l'oïda.

**leitmotiv** *m* Motiu conductor d'un tema musical que s'associa a un personatge determinat o a una situació del drama. El *leitmotiv* pretén actuar de caracterització psicològica dels personatges, amb diferents tipus de significació, tot depenent del grau de tensió del drama.

**melodia infinita** *f* És un dels procediments proposats per Wagner relacionat amb el concepte de *Gesamtkunstwerk* o obra d'art total. La *melodia infinita* o melodia contínua sorgeix com a alternativa a la divisió tradicional de l'òpera en diverses formes tancades (recitativus, àries i números de conjunt vocal). La *melodia infinita* vol afavorir la unitat musical i dramàtica de l'obra, evitant les interrupcions típiques entre els diversos números, ja que resten «credibilitat» a l'acció dramàtica.

## Bibliografia

- Blume, F.** (1970). *Classic and Romantic Music*. Londres: Faber & Faber.
- Cuyler, L.** (1972). *The Symphonie*. Nova York: Harcourt Brace Javanovich.
- Dent, E. J.** (1965). *Las óperas de Mozart*. Buenos Aires: Huenul.
- Dent, E. J.** (1976). *The Rise of Romantic Opera*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Einstein, A.** (1986). *La música en la época romántica*. Madrid: Alianza.
- Gras Balaguer, M.** (1983). *El romanticismo como espíritu de la modernidad*. Barcelona: Montesinos.
- Gregor-Dellin, M.** (1983). *Richard Wagner* (2 vols.). Madrid: Alianza.
- Heuschneider, K.** (1967-70). *Contributions to the Development of the Piano Sonata* (2 vols.). Amsterdam: Balkema.
- Hill, R.** (1983). *El concierto*. Madrid: Taurus.
- Longyear, R. M.** (1969). *La música del siglo XIX. El romanticismo*. Buenos Aires: Víctor Leru.
- Mann, Th.** (1975). *Souffrances et grandeur de R. Wagner*. París: Fayard.
- Newman, William S.** (1983). *The Sonata in the Classical Era*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Newman, W. S.** (1978). *The Sonata since Beethoven*. Nova York: Norton.
- Newmann, E.** (1982). *Wagner. El hombre y el artista*. Madrid: Taurus.
- Pauly, R.** (1965). *La música en el período clásico*. Buenos Aires: Víctor Leru.
- Plantinga, L.** (1992). *La música romántica*. Madrid: Akal.
- Ratner, L.** (1980). *Classic Music, Expression, Form, and Style*. Nova York: Schirmer Books.
- Robbins Landon, H. C.** (1970). *Essays on the Viennese Classical Style: Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven*. Nova York: Macmillan.
- Rosen, Ch.** (1986). *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza.
- Simpson, R.** (1987). *La sinfonía* (2 vols.). Madrid: Taurus.

