

INTRODUCCIÓ A LA MÚSICA

De l'Antiguitat als Nostres Dies

Anna Cazorra

Quaderns Crema

Barcelona 2001

Resumen Realizado por David Chacobo

1. LA MÚSICA A LA GRÈCIA CLÀSSICA I A ROMA

EL LLEGAT GREC

La Teoria Musical. Plató, Aristòtil, Ptolomeu i Aristoxen són alguns dels pensadors que hi van fer importants contribucions. Entre tots van establir la divisió de la ciència musical en les tres parts principals:

- L'harmonica, que estudiava la distància intervàlica entre els sons musicals.
- La rítmica, que s'ocupava de l'organització dels sons en el temps, d'una manera abstracta.
- La mètrica, que centrava l'interès en la quantificació concreta del valor de cada so, definint l'estructura rítmica de les melodies a partir de la combinació de breus i llargues.

La teoria del caràcter o *ethos* estudiava els efectes de la música sobre el cos, l'ànima i la ment i es fonamentava en el convenciment que la música podia alterar el caràcter de diferents maneres. Segons Aristòtil, "hi ha modes que entristeixen i afebleixen els homes i els fan sentir-se afligits, com els anomenats mixolidis. D'altres debiliten la ment, com els modes relaxats. D'altres menen cap a un temperament moderat i tranquil, efect que pot ser propi del dòric. El frigi inspira entusiasme".

Hi ha una divisió general que distingeix les músiques en dues classes: aquelles que s'associen al culte a Apol·lo, amb les seves principals formes poètiques, l'èpica i l'oda, i les que s'identifiquen amb el culte a Dionís, amb el ditirambe (poema líric en honor de Dionís) i el drama com a formes poètiques pròpies. D'una banda, Apol·lo, que governa les muses al Parnàs, simbolitza el caràcter moderat, proporcionat i racional de l'art grec. De l'altra, Dionís, senyor de les orgies i del teatre, representa tot allò que és desenfrenat, desorganitzat, irracional i instintiu. La música, doncs es debatiria entre les dues tensions polars, i l'harmonia simbolitzaria l'equilibri perfecte entre la racionalitat i la irracionalitat, és a dir, entre forma i emoció.

El mètode de l'artista era mímesis (del grec *mimesis*, imitació), mentre que el caràcter feia referència als efectes que l'obra podia produir. Segons aquesta teoria de l'art (basada en la imitació), el compositor-poeta havia de ser capaç d'interpretar la naturalesa humana i de representar-la a través de la selecció del text, les frases melòdiques, el ritme, l'escala, etc., a fi d'aconseguir provocar uns determinats efectes en els seus oients.

L'ESGLÉSIA CRISTIANA PRIMITIVA

La Litúrgia Cristiana. A les contribucions grecoromanes en la formació i en el desenvolupament del cant cristià, s'hi ha d'afegir la gran influència que van exercir les pràctiques religioses de la sinagoga jueva i del cant de la Bíblia. Des del punt de vista

musical, un dels aspectes adquirits dels jueus va ser el cant de les lectures de la Bíblia i el cant solista dels salms, que alternaven amb les intervencions de la congregació, seguint la pràctica de la cantilació. La cantilació consistia en una mena de lectura sostinguda que concedia especial atenció a la prosòdia del text i a l'entonació.

Els cristians van instaurar dos tipus de celebracions religioses: la *missa* i els *oficis*. La *missa*, o commemoració de l'Últim Sopar, era una adaptació del que originàriament era l'àpat cerimonial jueu dins el context de la religió cristiana. Els *oficis* o *hores canòniques* eren les reunions dedicades al cant dels salms i a les lectures de les Escripures segons un determinat calendari.

Sant Ambrosi, bisbe de Milà, va contribuir a la difusió de la salmòdia antifonal a Occident. Posteriorment, a Roma, el papa Celestí I va incorporar a la missa aquesta pràctica de cantar els salms seguint el procediment de l'antífona (dos cors canten de manera alternada els versicles dels salms).

Gregori va recodificar la litúrgia mitjançant la regulació i la normalització dels cants. També va reorganitzar l'*schola cantorum*. La funció de l'*schola cantorum* a Roma era bàsicament ensinistrar els nens en l'ofici de músic d'església.

2. LA MONODIA A L'EPOCA MEDIEVAL

EL CANT GREGORIÀ I LA LITÚRGIA ROMANA

La Missa i els Oficis. Segons la distribució de les diferents parts musicals, cal distingir dues classes principals de misses: la *missa solemnis* i la *missa privata*. En la *missa solemnis* que és la forma cerimonial completa, la major part de les seccions són cantades en forma de cant pla pel celebrant, el diaca i els sotsdiaca, mentre que el cant polifònic és interpretat pel cor de la capella. El cant pla és el conjunt de melodies litúrgiques en llatí tal com es canten de de l'edat mitjana, mentre que la polifonia, de la qual parlarem més extensament en el tercer capítol, consisteix a superposar diverses línies melódiques i és una pràctica que s'introdueix a partir del segle X. En la *missa privata*, que és la forma abreujada, gairabé totes les parts són resades i hi intervenen únicament el celebrant i un acòlit o assistent. Les úniques parts cantades són en forma de cant pla. Hi ha, a més, una tercera classe de missa, que segueix una fórmula intermèdia, la *missa cantata*, en la qual un únic celebrant que interpreta les parts cantades en forma de cant pla, és assistit pel cor, que interpreta les parts polifòniques.

Una de les misses especials i independents del calendari litúrgic és el rèquiem o missa de difunts. La denominació *rèquiem*, que en llatí significa "descans", prové de les primeres paraules de la part introductòria d'aquesta missa: *Requiem aeternam dona eis Domine* ("Dóna'ls, Senyor, pau eterna"), que constitueix l'introit de la missa.

Hi ha diverses maneres de classificar els cants de la missa i dels oficis. L'una consisteix a distingir els cants segons la manera d'interpretar-los: antifonals, de responsori o directes. En els cants antifonals, hi participen dos cors de manera alternada; en els cants de responsori s'alternan solistes i cor; en els cants directes canten tots a la vegada.

Segons la relació entre la síl.laba i la nota, l'estil del cant pot ser: sil.làbic, quan una síl.laba correspon a una sola nota. Neumàtic, quan correspon a dues o més notes, i melismàtic, quan un llarg fragment melòdic ornamentat es canta en una sola síl.laba.

Trops, Seqüències i Drames Litúrgics. Algunes formes posteriors de cant religiós van ser creades amb la intenció d'embellir i fer més atractives determinades festes litúrgiques. La funció dels *trops* era fer ressaltar la solemnitat de determinades festes litúrgiques. Originàriament, els *trops* eren composicions escrites en estil neumàtic (és a dir, a cada síl.laba corresponien dues o més notes) i amb text poètic, que s'afegien a un dels cants antifonals del propi de la missa. Posteriorment, el seu ús es va fer extensible a altres parts de la litúrgia. A partir el segle XVI van anar desapareixent de manera gradual.

Una classe especial de trops són les *seqüències* (o *sequentiae*, derivat del llatí *sequor*, "seguir"). L'adaptació de textos diferents a una estrofa i la seva repetició va donar lloc a parelles de versos d'estructura paral.lela. Progressivament, van anar sorgint una sèrie de melodies amb textos que van rebre el nom de "sequentiae" o "sequelae", és a dir, els passatges que "segueixen" l'al.lelua. A partir del segle XIII, la

seqüència es va separar dels cants litúrgics i va començar a desenvolupar-se com a composició independent.

El drama litúrgic va ser una de les formes de composició més originals que l'Església medieval va introduir en la litúrgia per fer-la més atractiva. Consistia en una representació d'un capítol sobre la vida de Crist, de la Mare de Déu o dels sants. Els primers drames litúrgics apareixen cap al segle X, precedint l'introit de la missa del diumenge de Pasqua de Resurrecció. Més tard, s'aplicaria aquest procediment a l'introit de Nadal, escenificant el moment en què els pastors van a adorar el Nen.

LA TEORIA MUSICAL MEDIEVAL

A mesura que el nombre de cants anava augmentant, i en vista de la dificultat, es va haver d'introduir uns signes al damunt de la lletra escrita d'aquests cants. Aquestes signes, anomenats neumes (del grec *neuma*, "aire, alè"), indicaven les línies melòdiques ascendents i descendents del cant. Els primers signes utilitzats, apareguts cap a mitjan segle IX, eren de dos tipus: la *virga* (/), que era per al so agut, i el *punctum* (.), per a la nota greu. De manera progressiva, s'hi van afegir altres signes, que contribuïen a definir amb més exactitud el perfil melòdic, els anomenats *neumes d'altura* o *diastemàtics*. Aquests signes es van anar agrupant en blocs de dues o més notes i van rebre diferents noms: *clivis*, *pes* o *podatus*, *torculus*, *porrectus*, *scandicus*, *climacus*. El nou sistema d'escriptura va ser anomenat *notacio neumàtica*.

La introducció d'una línia vermella horitzontal que representava l'altura de la nota fa i a l'entorn de la qual s'agrupaven els diferents neumes va significar un progrés importantíssim per a l'escriptura musical. Posteriorment s'hi va afegir una segona línia, groga, paral·lela a la vermella, que representava la nota do. S'atribueix al monjo Hucbald (840-930), de l'abadia de Saint-Amand, l'ús de la primera pauta musical, constituïda per diverses línies horitzontals superposades, i asota es col·locaven les síl·labes del text que s'havia de cantar. Va ser, però, el teòric italià Guido d'Arezzo (990-1050), amb la introducció del *tetragrama*, o pauta de quatre línies (antecessor del nostre *pentagrama* o pauta de cinc línies) i les *claus* (signes col·locats al començament del pentagrama per indicar l'efecte d'entonació d'una nota), qui va permetre precisar l'altura acústica de les notes. Dues de les línies del tetragrama eren vermelles, una altra negra i una altra groga o verda. Aquestes dues últimes podien anar precedides de les lletres F i C, que corresponien a les notes fa i do, respectivament. Aquestes lletres servien de referent per saber l'altura relativa de la resta de les notes. Més tard es va afegir la lletra G davan de la línia que corresponia a la nota sol. El disseny d'aquestes lletres aniria sofrint diverses transformacions, fins a donar lloc a les actuals claus de sol (), de fa () i de do (). Els neumes van anar evolucionant fins a obtenir una forma quadrada. El nou sistema originat va rebre el nom de *notació quadrada*.

El Sistema de Solmització i els Modes Gregorians. Aplicant la fórmula mnemotècnica, Guido confiava que facilitaria l'aprenentatge del nom i de l'altura de les notes i, d'aquesta manera, va crear un mètode que va rebre el nom de *solmització* (solfeig), derivat de les notes sol i mi considerades respectivament com a extrems greu i agut de la gamma cantable.

Aquesta pauta de solmització de sis notes va donar lloc a un sistema d'hexacords o escales de sis notes instaurat també per Guido d'Arezzo. Aquests hexacords, creats a partir de les notes do, sol i fa, van rebre les denominacions *natural*, *durum* i *molle*, respectivament. Les denominacions *molle* ("tou") i *durum* ("dur") dels hexacords en sol i en fa indiquen la forma del signe aplicat al si, la darrera nota introduïda en el sistema musical instaurat per Guido d'Arezzo.

A banda d'instaurar un sistema mnemotècnic pràctic per a la interpretació musical. Guido d'Arezzo també es va ocupar de demostrar l'existència d'un sistema modal gregorià per a la composició, que seguia uns principis diferents dels del sistema d'escales gregues. El sistema modal gregorià estava constituït per vuit modes, construïts a partir d'una *finalis* (o "nota final" de la melodia). Els modes van ser ordenats en quatre parelles (*Protus*, *Deuterus*, *Tritus* i *Tetrardus*) i es va assignar un nombre senar als autèntics (o modes principals) i un de parell als plagals (o derivats dels autèntics). A diferència de les escales del sistema grec, les escales modals medievals seguien una línia ascendent.

CANÇO MONÒDICA

El repertori més antic de cançó monòdica profana el constitueix les anomenades *Cançons dels goliards*, escrites entre els segles XI i XII. De les versions modernes fetes sobre aquest repertori, la més coneguda és la cantata escènica també titulada *Carmina Burana* (1936), per a veus i orquestra, del compositor contemporani Carl Orff.

Altres formes de cançó monòdica més conegudes d'aquesta època són, en llatí, els *conductus*, i en llengua vernacle, la *chanson de geste* i les *cantiques monofòniques*.

3. LA POLIFONIA A L'ÈPOCA MEDIEVAL

ARS ANTIQUA

El període comprès entre mitjan segle XII i la fi del XIII es coneix amb el nom d'*ars antiqua* o “manera de comprendre a l'estil antic”, per diferenciar-lo de l'*ars nova* o “nou estil de comprendre”, terme que s'aplicarà a la música dels segles XIV i XV. El segle XIII presència el naixement i l'evolució de formes polifòniques: l'*organum*, el *discantus*, el *conductus* polifònic i el motet.

Noves Tècniques de Composició. El document més antic que conservem de música polifònica és anterior al segle XII: data del començament del segle X. Es tracta de la breu invocació a dues veus *Rex Coeli, Domine maris*. Aquesta tècnica, coneguda amb el nom d'*organum* paral·lel o estricte, consistia en l'execució simultània de dues melodies: un cant pla entonat per la veu anomenada *vox principalis*, i la duplicació d'aquesta línia melòdica a una distància intervàlica de quarta o de quinta feta per una segona veu, la *vox organalis*. A més, una veu o totes dues podien ser duplicades o doblades a l'octava superior, de manera que podien donar lloc a una composició a tres i quatre veus.

Cap a mitjan segle XII va sorgir una nova classe d'*organum*, l'*organum* florit o melismàtic, també anomenat “d'Aquitània” o “de Sant Marçal”. A diferència de l'*organum* primitiu, la melodia de cant pla era interpretada per la veu més greu, anomenada *tenor* (literalment, “el que sosté”), que feia la funció de recolzament de la veu superior, la *vox organalis*, que actuava de solista. Mentre el tenor interpretava el *cantus firmus*, és a dir, la melodia gregoriana, la veu superior executava una melodia de caràcter més melismàtic, generalment sense text.

Una altra tècnica polifònica nova va ser el *discantus*. El terme s'aplicava a les composicions en què les veus procedien de manera homorítmica, com l'*organum*, és a dir, seguien totes dues la mateixa pauta rítmica (el que en termes musicals s'enten per nota-contranota). Si a l'*organum purum* les veus segueixen un moviment paral·lel, en el *discantus* s'aplica el moviment contrari, és a dir, mentre una línia melòdica fa un moviment ascendent, l'altra fa el moviment descendent.

La música del *conductus* polifònic és menys elaborada que la de l'*organum*. La seva textura és predominantment homorítmica i d'estil sil·làbic. Un altre tret que distingeix el *conductus* de l'*organum* és la font de procedència del *tenor*, al principi eren fonts litúrgiques, però després van ser composicions noves originals que podien ser de caràcter sacre o profà.

Un dels centres musicals més importants de música polifònica durant aquesta època va ser l'escola de Notre-Dame de París. Els tres estils o tipus de composició més importants que es van desenvolupar a Notre-Dame eren l'*organum*, el *conductus* i el motet. Els compositors més coneguts d'aquesta escola són Leoninus (1159-1201), *optimus organista*, i Perotinus (1170-1236), *magnus organista*.

La tècnica consistent a inserir fragments melòdics en un estil semblant al *discantus* dins els *organa* era una pràctica corrent durant el segle XIII. Aquests

fragments eren anomenats clàusules substitutives. De manera progressiva, aquestes clàusules van anar esdevenint composicions independents. Les clàusules que no tenien text van adoptar paraules noves. Aquestes noves composicions van ser anomenades motets (del francès *mot*, “paraule”). El motet era una composició polifònica per a tres o quatre veus, construïda sobre la base d'un *cantus firmus* o *cantus prius factis*, una melodia preexistent que procedia del repertori de cant gregorià. La línia del *cantus firmus*, sempe en la veu del tenor, era fragmentada en períodes separats per pauses, seguint un esquema rígid i repetitiu, és a dir, en estil isorítmic.

ARS NOVA

La denominació *ars nova* procedeix del títol d'un tracta musical escrit entre els anys 1322 i 1323 pel compositor francès Philippe de Vitry. Al final del segle XIV, els dos vessants més importants de l'*ars nova*, el francès i l'italià, s'arribaren a fusionar per donar lloc a un estil molt més complex: l'*ars subtilior*.

La Música Francesa i Italiana del segle XIV. El document musical més antic de l'*ars nova* és el *Roman de Fauvel*, un manuscrit d'entre els anys 1310 i 1314, que es conserva a la Biblioteca Nacional de París. El *Roman de Fauvel* és un poema satíric que presenta una sèrie de peces musicals intercalades entre les seves parts.

El gènere musical més cultivat durant el segle XIV a França va ser el motet. Cap a final del segle XIV, la cort papal d'Avinyó va esdevenir un important centre de producció musical profana, sobretot de les anomenades “formes fixes”: *ballades*, *virelais* i *rondeaux*. Es tracta de formes de la *chanson* monòdica que han esdevingut polifòniques per influència de la polifonia litúrgica de l'*ars nova*. Son cançons per a tres veus amb predomini de la veu superior, generalment pensades per acompanyar una dansa, constituïdes per una sèrie d'estrofes amb una tornada o refrany que es va repetint al final de cada estrofa.

Va ser el compositor i poeta francès Guillaume de Machaut (1300-1377) qui va portar l'*ars nova* a la màxima esplendor. Machaut va saber recollir el llegat dels trobadors en els seus *rodeaux*, *virelais* i *ballades*, però, al mateix temps, va assimilar les innovacions estilístiques principals dels segle XIV.

Machaut és el màxim exponent de l'*ars nova* francesa, el principal compositor del *trecento* italià és Francesco Landini (1335-1397). Aquest músic i poeta va cultiva els tres tipus de composició preferits pels italians: el madrigal, la *caccia* i la *ballata*. El madrigal d'aquesta època és una peça per a dues veus, a partir de textos de caràcter bucòlic, amorós satíric. Totes les estrofes es canten amb la mateixa música i s'alternen amb un *ritornello* o tornada que contrasta rítmicament i melòdicament amb la música de les estrofes. La *caccia* és una composició per a dues veus que canten en cànon estricte, és a dir, la imitació exacta, feta per una segona veu, d'una melodia que entona una primera veu, acompanyada d'un tenor lliure o independent. La *ballata* polifònica és el tercer gènere profà italià d'aquesta època, escrit per a dues o tres veus i de caràcter líric i elegant. Originàriament, el terme *ballata* (de l'italià *ballare*, “ballar”) feia referència a una composició creada per acompanyar una dansa.

DE L'EDAT MITJANA AL RENAIXEMENT

La Música Anglesa i la Cort de Borgonya. El *fauxbourdon* era una composició per a dues veus escrites i una tercera veu improvisada, que es movien a una distància intervàlica de sexta i de tercera amb octaves a les cadències, és a dir, al final de cada secció. Un dels tipus de composició més utilitzats pels anglesos durant aquesta època va ser el motet *rondellus*. En el motet *rondellus* s'aplicava la tècnica denominada *voicexchange* consistent en l'intercanvi de frases musicals com a mètode d'execució: dues o tres veus, cantant simultàneament, s'intercanvien les melodies de manera successiva. El *rota*, un cànon estricte per a quatre veus en què s'intercanvien un breu fragment musical amb text, és un dels gèneres genuïnament anglesos i el que presenta més clarament els principals trests de la música medieval britànica. El *carol* és una composició per a dues o tres veus basada en un poema religiós de caràcter popular. L'esquema consta d'un nombre determinat d'estrofes que es canten amb la mateixa música, i un *burden* o tornada que apareix al començament i després de cada estrofa. Un dels compositors britànics més coneguts d'aquesta època és John Dunstable (1380-1453).

A l'escola de Borgonya, els principals gèneres cultivats van ser les misses, els motets i les *chansons* profanes amb textos francesos, amb un clar predomini del *rondeau*. Un dels objectius que van aconseguir els compositors d'aquesta escola va ser instaurar la pràctica de la composició polifònica de les cinc parts de l'ordinari de la missa. La finalitat més important era donar coherència a una forma musical especialment complexa i llarga com la missa. La manera més pràctica d'aconseguir-ho era fer servir el mateix material temàtic, derivat del *cantus firmus*, a cadascuna de les parts de la missa. El resultat va ser el que es coneix com a *missa de cantus firmus* o missa de tenor. Guillaume Dufay (1400-1474) es una de les figures més importants i influents de l'escola de Borgonya.

4. EL RENAIXAMENT

EL SEGLE XV

La distribució definitiva de les veus humanes també es va establir durant aquesta època. En les composicions vocals, el tenor era normalment la veu encarregada d'entonar el cant pla. La veu que executava la línia melòdica per sota de la veu del tenor es denominava *contratenor bassus* ("contratenor baix") o *bassus*, mentre que la veu que cantava la línia melòdica per sobre d'aquest tenor va rebre el nom de *contratenor altus* ("contratenor alt") o *altus*. La veu superior de la composició s'anomenava *cantus* ("cant"), *discantus* ("discant") o *superius* ("veu superior"). Aquesta estructuració de les veus humanes en *cantus*, *altus*, *tenor* i *bassus* ha perdurat fins avui, amb l'actualització dels noms: soprano, contralt, tenor, i baix.

L'Escola Francoflamenca. L'escriptura musical dels compositors neerlandesos era contrapuntística i elaborada, i contrastava amb la italiana, de textura més homofònica i de factura simple. La generació de compositors de l'escola francoflamenca posterior a Johannes Ockeghem aconseguirà fusionar tots aquests elements estilístics de procedència septentrional i meridional en la seva obra.

La *chanson* era una de les formes profanes heretades de l'edat mitjana preferides pels compositors de l'escola francoflamenca. En general, els compositors d'aquest període es van preocupar per combinar elements populars amb l'estil tradicional i contrapuntístic de la *chanson*.

Altres tècniques compositives utilitzades per aquests compositors van ser la *missa d'imitació* i el *cànon*. La missa d'imitació o missa de paròdia consisteix a crear una nova composició a partir del desenvolupament lliure de material musical procedent d'un motet, una *chanson* o una altra missa. L'antecedent de la missa d'imitació és la missa de *cantus firmus*, en què s'adoptava una melodia preexistent perquè exercís de *cantus firmus* a la nova composició.

El mètode compositiu més estricte i rigorós de la imitació polifònica utilitzada pels compositors d'aquesta època era el cànon (del llatí *canon*, "principi" o "lleí"). En el cànon, dues o més veus entren de manera successiva i superposada fent sentir totes el mateix tema. La primera veu s'anomena antecedent, mentre que les que imiten reben el nom de conseqüents. Les diferents varietats del cànon i altres gèneres afins (*rota*, *caccia*, *rondeau* o *chace*) van des de la forma més simple i rigorosa fins a la màxima complexitat de l'escriptura contrapuntística.

Un dels compositors més importants d'aquest període és Johannes Ockeghem (1410-1497), l'estil del qual representa la complexitat màxima de l'escola francoflamenca. La *Missa cuiusvis tonis* ("Missa en qualsevol to") i la *Missa prolationum* són magnífics exemples d'enginy i d'habilitat en l'escriptura contrapuntística: les diferents veus participen en la confecció de la línia melòdica i reelaboren de moltes maneres el material melòdic sense limitacions de tipus formal. D'altra banda, Ockeghem buscava la coherència entre la música i el text i utilitzava determinats efectes sonors amb finalitats expressives. Altres composicions conegudes d'aquest compositor són les

misses *Caput* i *L'homme armé*. Una figura destacada de la generació posterior a Ockeghem es Jacob Obrecht (1452-1505), que va compondre misses, motets, *chansons* i peces instrumentals.

El compositor més famós d'aquesta escola va ser sens dubte Josquin des Prés (144-1521). Les obres d'aquest mestre, misses, motets, *chansons* i altres peces vocals profanes, reflecteixen la dicotomia del seu llenguatge musical, a cavall de l'edat mitjana i el Renaixament: d'una banda, conserva l'herència dels seus avantpassats en la producció sacra, en especial, les misses. De l'altra, utilitza les tècniques d'un estil més modern, en particular en els motets, en els quals es pot observar una preocupació especial per adequar la música al text i evitar, així, la falta de coherència entre l'accentuació de les paraules i el ritme de la música que es troba en moltes de les obres d'altres compositors contemporanis. Una de les seves composicions sacres més conegudes és l'emotiva *Missa pange lingua*.

Teoria Musical Renaixentista. El sistema d'afinació reconegut al segle XV era el pitagòric. Aquest sistema, anomenat també d'*afinació sintònica, justa o natural*, consistia a dividir l'escala musical en 17 notes diferents.

D'entre els sistemes d'afinació alternatius al de l'afinació justa, un dels més acceptats va ser el del *temperament desigual*, proposat, entre d'altres, per Zarlino, i que dividia l'octava en dotze semitons. Consistia a adoptar els set sons naturals de l'escala de Do major i escollir una de les dues menes de notes alterades per a cadascun dels altres cinc sons. L'afinació només era justa en Do major i La menor. En totes les altres tonalitats només se sentien intervals falsos, a causa de la desigualtat de les distàncies entre els semitons. Per evitar aquests inconvenients, es va proposar el *temperament igual*, que consistia a dividir matemàticament l'octava en dotze semitons iguals. Aquest sistema només presenta un interval pur, el de l'octava, però és l'únic que permet l'afinació rigorosa dels instruments de teclat i facilita la modulació o canvi de tonalitat. El temperament igual es va instaurar definitivament durant el barroc i és el que ha perdurat fins als nostres dies.

EL SEGLE XVI

Noves Formes Compositives. A Itàlia, una de les formes que van reeixir de manera especial a partir del segle XVI va ser la *frottola*. La *frottola* és una cançó estròfica a quatre veus, en la qual predomina la veu superior, que actua de solista. La textura d'aquestes composicions és homofònica, és a dir, les veus es mouen generalment seguint la mateixa pauta rítmica i els esquemes rítmics són molt marcats. Moltes d'aquestes cançons eren arranjades per a veus solistes amb acompanyament de llaüt.

La forma més elaborada del motet dels segle XVI és el motet d'estil imitatiu, que consisteix en una composició per a diverses veus en què les successives frases d'un text són imitades per les veus, que van confegint una textura contrapuntística molt elaborada. El motet d'estil imitatiu serà perfeccionat per Palestina i per altres grans polifonistes del Renaixament com Lassus, Byrd o Victòria.

Una de les formes més populars a França durant aquesta època era la *chanson*, que tenia un estil molt similar al de la *frottola* italiana. La temàtica de la *chanson* és molt diversa, però hi ha una marcada preferència pels assumptes amorosos. Sovint s'utilitzen recursos onomatopèics per descriure determinats ambients, com es pot observar en la *chanson* anomenada *La guerre*, de Clément Janequin (1485-1560), en la qual apareixen sons que imiten els sorolls del metall i els crits.

A Alemanya va néixer una nova forma vocal: el *lied* ("canço"). El *lied* és una cançó polifònica per a tres veus amb la melodia al tenor i que mostra influències de la tècnica contrapuntística dels Països Baixos. El principal manuscrit conservat de *lieder* és el *Lochamer Liederbuch*. Alguns dels compositors que van contribuir al desenvolupament del *lied* profà van ser Johann Hans Leo Hassler, Hermann Schein i Heinrich Schütz.

El Madrigal. El madrigal renaixentista és una composició per a quatre o cinc veus solistes (excepcionalment, per a sis, vuit o més i tot), confeccionada a partir d'un poema breu. La textura d'aquestes composicions és rica i variada, resultat d'una combinació d'escriptura contrapuntística i homofònica, és a dir, d'una alternança de fragments on les veus es mouen independentment i passatges on segueixen la mateixa pauta rítmica, amb una música sempre al servei del text, que intenta reflectir al màxim les idees i els sentiments que aquest últim conté. Termes com ara *afflicció*, *mort*, *descens*, etc. Eren descrits de manera sonora i, sovint, visual. La qualitat literària del text era generalment notable i els temes preferits eren de caràcter sentimental o eròtic, amb elements de la poesia pastoral. Alguns dels autors escollits per compondre els madrigals eren Petrarca, Jacopo Sennazaro, Ariosto, Tasso i Guarini.

L'estil dels primers madrigals s'aproxima al de la *frottola*, amb una textura essencialment homofònica. Les composicions de Bernardo Pisano (1490-1548) i Constanzo Festa (1490-1545) són potser les més representatives d'aquest estil. De manera progressiva, el madrigal va anar adoptant una escriptura més contrapuntística, per influència del motet d'estil imitatiu. Una de les grans innovacions estilístiques dels madrigals de mitjan segle XVI va ser la introducció del cromatisme. El cromatisme era un tipus d'escriptura que consistia a incorporar notes de l'escala cromàtica (notes alterades), que eren alienes als modes gregorians. L'any 1555, Vincenzio va publicar el tractat *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* ("L'antiga música adaptada a la pràctica moderna"), en el qual proposava recuperar les teories de la música dels antics grecs amb la finalitat d'aplicar-les a la música de la seva època.

El flamenc Cipriano de Rore (1516-1565), que va desenvolupar la seva tasca creativa a Itàlia, és un dels principals compositors de madrigals de la seva generació. Les seves composicions aconsegueixen un caràcter dramàtic que contrasta amb el lirisme dels seus predecessors.

Amb el compositor Claudio Monteverdi (1567-1643), el gènere madrigalesc va experimentar un gran avenç. Monteverdi va contribuir a l'enriquiment d'aquest gènere en introduir-hi una variant: una composició per a solo o duo i acompanyament instrumental. Els seus cinc primers llibres de madrigals (1587-1606) segueixen el tipus de composició del final del segle XVI (peces per a conjunt de cambra vocal, combinant la textura homofònica i contrapuntística), però algunes d'aquestes composicions substitueixen el melodisme per un llenguatge de caràcter declamatori que anuncia el que serà una nova forma musical: el recitatiu.

El madrigal, per la seva banda, va anar esdevenint un gènere cada cop més variat i elaborat. El compositor italià Orazio Vecchi (1550-1605), amb la seva obra *L'amfiparnaso*, es va anticipar al que seria la denominada *commedia de madrigal*, una serie de madrigals que s'interpretaven en el transcurs d'una representació d'una *commedia dell'arte*. Tot i que encara no s'utilitzava escenografia ni vestuari, el madrigal anunciava d'alguna manera un gènere que havia de néixer aviat: l'òpera.

La Música de la Reforma. La reforma, duta a terme per Martí Luter, va significar una profunda renovació de la vida religiosa i va afectar d'una manera molt directa la música sacra. Una de les principals innovacions musicals de l'Església luterana va ser el *choral* ("coral") o *Kirchenlied* ("canço eclesiàstica"). El coral luterà era un himne, una composició estròfica d'estil sil·làbic, que era entonat pel poble assistent a la cerimònia religiosa. Les principals fonts de procedència de les tonades eren el repertori de cant gregorià de l'Església catòlica i les cançons religioses alemanyes del període anterior a la Reforma.

Una modalitat cultivada cap al final del segle XVI va ser el *motet coral*. A partir de melodies tradicionals es creaven noves composicions de manera totalment lliure. Així, es va originar un nou tipus de repertori amb una escriptura elaborada totalment oposada als primers corals, senzills i homofònics. Aquestes innovacions eren destinades a ser cantades per cors professionals. Johannes Eccard (1553-1611) i Michael Praetorius (1571-1621) van ser els principals compositors de motets corals.

La Música de la Contrareforma. Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) simbolitza l'esperit conservador de la Contrareforma i representa l'última etapa del desenvolupament d'un estil que havia de finalitzar amb la sistematització de la dissonància. Durant molt de temps va ser anomenat "el Príncep de la música" i el seu estil musical, conegut amb el nom de *stile da Palestrina*, va arribar a ser model d'escriptura religiosa polifònica.

La major part de la producció musical palestriniana és religiosa i comprèn una gran quantitat de misses, motets, madrigals sacres i altres composicions litúrgiques. Les primeres misses de Palestrina, seguint el tipus de missa de *cantus firmus*, evidencien una gran influència dels compositors francoflamencs. Són d'aquesta primera etapa la *Missa L'homme armé* i la *Missa Ecce sacerdos*. També va compondre misses del tipus paròdia, com la *Missa De Beata Vergine*. Un tret conservador de Palestrina és el fet que escrivís la major part de les seves obres per a quatre veus, en una època en què predominaven les composicions per a cinc veus.

Si Palestrina és conegut per les misses, Orlando di Lassus (1531-1594) ho és pels motets. L'aportació principal d'aquest compositor flamenc a la música és una antologia de motets que va ser publicada poc després de la seva mort, l'any 1604, amb el títol *Magnum opus musicorum*. La producció musical de Lassus és molt extensa. No tan sols va compondre música sacra, sinó que va cultivar formes profanes, principalment madrigals, motets i *chansons*.

LA MÚSICA INSTRUMENTAL AL RENAIXEMENT

Estils i Formes Instrumentals. Gran part de les formes de composició instrumental es van originar a partir de transcripcions o arranjaments de gèneres vocals com els madrigals, motets o *chansons*. Els dos procediments més habituals per fer arranjaments de composicions originàriament vocals eren la *coloratura* (“coloració”), que consistia a ornamentar una línia melòdica preexistent, i el *contrappunto alla mente* o *sortisatio* (“improvisació”), consistent a afegir dues o més veus contrapuntístiques a un cant pla.

Un altre de les formes instrumentals derivades de composicions vocals és la *canzona da suonare* (“cançó per tocar”), una composició per a instruments solistes o per a conjunts instrumentals. Les primeres *canzone* eren composicions senzilles i amb un ritme marcat. Cap al final del segle XVI va esdevenir una composició dividida en diverses seccions, cadascuna de les quals presentava un tema diferent. La *canzona* per a teclat donaria lloc a la fuga, mentre que la modalitat per a conjunt instrumental seria la precursora de la *sonata da chiesa* del segle XVII.

El terme *sonata* s’aplicava originàriament a un grup de peces instrumentals per a solistes o per a conjunt. La sonata veneciana és l’equivalent sacre de la *canzona*, dividida en seccions contrastants i amb una textura contrapuntística. Els compositors de sonates principals són els venecians Claudio Merulo (1533-1604), Andrea Gabrieli i Giovanni Gabrielli, nebot de l’anterior. Una de les innovacions més importants de l’escola veneciana va ser l’aplicació dels recurs polivocal al llenguatge instrumental. La *Sonata pian’e forte* de les *Sacrae Symphoniae* (1597) de G. Gabrieli, per exemple, és un motet per a dos conjunts d’instruments: el primer, format per un *cornetto* i tres sacabutxos, i el segon, format per una viola i tres sacabutxos més. Aquesta obra és recordada perquè és una de les primeres peces en què s’especifica la instrumentació, en una època en què les composicions escrites per a conjunt instrumental gairabé mai no concretaven quins instruments s’havien de fer servir. A més, la *Sonata pian’e forte* té l’honor de ser la primera partitura que inclou indicacions de dinàmica, es a dir, de volum sonor (*piano e forte*).

Una gran part del repertori de música instrumental dels segle XVI era destinada a la dansa. Eren peces per a llaüt, orgeu o conjunts instrumentals, generalment dividides en dues seccions, amb una primera part lenta amb ritme binari i una segona part ràpida amb ritme ternari. Son les precursors de la *suite* de danses barroques. Algunes variants de composicions per a dansa són: la *pavane*, la *gaillarde*, el *passamezzo*, el *saltarello*, l’*allemande* i la *courante*.

5. EL BARROC

EL CONCEPTE DE BARROC MUSICAL

L'art del barroc és un art essencialment retòric. En música, s'estén la pràctica dels *cori spezzati* i s'utilitzen altres recursos sorprenents, com la representació sonora dels *affetti* o emocions i les sonoritats contrastades de l'*stile concertato*.

Innovacions Estilístiques. De manera progressiva, es va tendir a donar una orientació vertical o harmònica a la música, per damunt de la lectura horitzontal o polifònica: les diferents línies melòdiques d'una composició s'anaven emmotllant a una estructura harmònica, a una successió d'acords. Aquesta nova orientació de la música portarà a abandonar el vell sistema modal medieval, que serà finalment substituït per la bimodalitat o sistema de tonalitats majors i menors.

Una de les innovacions principals del barroc va ser, sens dubte, la pràctica del *baix continu*. A partir del segle XVII la polifonia de veus independents del Renaixement va anar perdent protagonisme a mesura que triomfava un altre tipus de textura: la melodia acompanyada. L'acompanyament d'aquesta melodia pot ser de dues maneres: en forma d'acords verticals o bé en forma de veus polifòniques secundàries. A diferència de la textura contrapuntística, en la qual totes les veus són protagonistes, en la textura de la melodia acompanyada s'emfatitza en la veu més aguda i la veu més greu, que esdevenen les línies melòdiques fonamentals, mentre que les veus polifòniques internes fan la funció de farciment harmònic. És també a partir d'aquest moment que el terme *homofonia* adopta una nova accepció: si fins al Renaixement enteníem per homofonia la polifonia homorítmica, és a dir, totes les veus d'una composició seguint la mateixa pauta rítmica, al barroc homofonia fa referència precisament a la melodia acompanyada.

De manera progressiva es va anar introduint la pràctica d'escriure únicament la melodia de la veu aguda i la línia del baix que fa d'acompanyament, i es va deixar el treball de completar l'harmonia (és a dir, els acords) a l'executant. L'instrument que realitzava el baix i l'harmonia rebia el nom de *basso continuo* o baix continu.

Per evitar una llibertat excessiva en la interpretació del baix continu, el compositor havia d'indicar, mitjançant una notació simplificada, els acords que volia que s'executessin. La realització o execució real d'aquests *baix xifrat* era condicionada a l'habilitat i la creativitat de l'executant: a partir de la indicació dels acords bàsics, podia improvisar ornaments o incorporar motius melòdics imitant la veu que acompanyava. Aquest recurs s'utilitzava per donar una sonoritat més plena a la composició.

A més, el perfeccionament progressiu dels instruments possibilita un augment dels recursos tècnics. Això va dur els compositors a crear obres pensades per a una mitjà instrumental determinat tant de corda com de teclat. En el terreny de la música vocal sorgeix un nou concepte musical, el *drama per musica* ("drama en música"), que donarà lloc al naixement de tres gèneres retòrics per excel·lència: l'òpera, l'oratori i la cantata.

A part de la varietat d'idiomes i de gèneres, es van reconèixer dues maneres de compondre: seguint una *prima prattica* (“primera pràctica”) o bé una *seconda prattica* (“segona pràctica”). L'elecció d'una o de l'altra depenia, generalment, de la funcionalitat de la música, és a dir, el tipus de cerimònia a què era destinada una determinada composició. Aquestes denominacions van ser proposades per Claudio Monteverdi l'any 1605. La *prima prattica o stile antico* feia referència a l'escriptura polifònica vocal que seguia les normes i principis recollits pel teòric italià Gioseffo Zarlino, mentre que la *seconda prattica o stile moderno* acceptava l'alteració d'aquestes normes per descriure musicalment idees compreses en el text.

El redescubriment de la *Institutio oratoria* de Quintilià, l'any 1416, havia despertat de nou l'interès per la retòrica. Aquests interès renovat va fer que s'intentés establir una estreta vinculació entre la música i els principis del llenguatge verbal, fet que il·lustra de manera clara el pensament del racionalisme musical barroc. Influxats per aquesta manera d'entendre la música, els compositors s'esforçaven a descriure musicalment les paraules o frases contingudes en el text. El procediment més utilitzat consistia en la sistematització d'una sèrie de figures musicals. Una figura musical podia ser una breu motiu melòdic o rítmic que s'identifiqués amb una determinada idea extreta del text. Aquesta concepció tenia una vinculació estreta a la teoria dels *affetti* (“passions” o “emocions”), ja que també es fonamentava en la capacitat persuasiva de la música. L'interès de la teoria dels *affetti* se centrava en la representació musical de passions, sentiments o estats d'ànim, amb la finalitat de commoure l'oient.

EL NAIXEMENT DE L'OPERA

El grup anomenat Camerata de'Bardi o Camerata Fiorentina, integrat per l'humanista Vincenzo Galilei, pare del savi Galileo Galilei, i els músics Jacopo Peri i Giulio Caccini, entre altres, havia examinat els documents que es conservaven sobre la música grega i es va proposar recuperar l'estil del teatre grec. Després d'estudiar-ne les principals característiques, van arribar al convenciment que els espectacles grecs havien estat totalment cantats. L'any 1582 Galilei va comprendre algunes peces que intentaven emular el que creia que devia ser l'estil dels antics grecs. Ell mateix descriu aquest estil en la seva obra *Dialogo della musica antica et della moderna*, en la qual argumenta que la textura polifònica pròpia de la música renaixentista no era la més adequada per a la declamació i sí que ho era, en canvi, el cant monòdic, ja que les paraules havien de ser expressades a través d'una única melodia que donés rellevància als sentiments continguts en el text. Aquest procediment va rebre el nom de “parlar cantant” i la forma de representació dramàtica va ser anomenada *stile rappresentativo*. Aquesta interpretació *sui generi* d'uns documents antics determinaria, malgrat tot, el futur desenvolupament d'un gènere musical acabat de néixer: *l'opera in musica*, una obra teatral amb música.

La primera *opera in musica* representada va ser *Dafne*, Jacopo Peri (1561-1633), basada en una poesia pastoral d'Ottavio Rinuccini (1562-1621) i estrenada a Florència l'any 1597. L'any 1600 el poeta i el compositor repeterien l'experiència amb l'estrena del drama mitologicopastoral *Euridice*.

Tot i que aquests compositors no van aconseguir l'objectiu de recuperar la música del teatre grec antic, sí que van aconseguir patentar un model de cançó parlada, compatible amb la pràctica musical moderna, que proporcionà les pautes per a les futures composicions d'*opere in musica*, que sortiran dels teatres aristocràtics privats i esdevindran execucions públiques.

L'Òpera Italiana. Monteverdi va voler atorgar el protagonisme a la música, per damunt del text, i hi va introduir el paper de l'orquestra: una varietat d'instruments que s'utilitzaven segons els efectes que el compositor volia aconseguir. De manera progressiva, l'estil primitiu de les *opere in musica*, *l'stile s'apresentativo*, va esdevenir més elaborat i va donar lloc a l'òpera lírica, un gènere dramàtic en què el cant acabarà reemplaçant aquell "parlar cantat".

L'any 1607 Monteverdi a estrenar a Màntua la seva primera *favola in musica*, *l'Orfeo*, basada en una versió ampliada de l'obra de Rinuccini feta pel poeta italià Alessandro Striggio. En aquesta òpera, Monteverdi estableix una certa diferenciació entre els passatges de caràcter narratiu, els recitatius, i els moviments reservats a l'expressió dels sentiments, les àries. La presència de passatges corals i orquestrals ajuda a mantenir la unitat i la coherència dramàtica i musical de l'obra. La següent òpera de Monteverdi, *Arianna* (1608), encara arribarà a exercir una influència més gran sobre els altres compositors contemporanis.

Cap a l'any 1620 va néixer a Roma una escola de compositors que va contribuir al desenvolupament del gènere operístic. El més destacat d'aquesta escola va ser Luigi Rossi (1597-1653). Un altre compositor famós de l'escola veneciana, deixeble de Monteverdi, va ser Pier Francesco Cavalli (1602-1676), que va comprendre un gran nombre d'òperes, entre les quals destaca *Giulio Cesare* (1649).

L'òpera veneciana de mitjan segle XVII havia experimentat un canvi de concepte important: si els florentins havien considerat que la música estava al servei del text, els venecians havien convertit el llibret en un vehicle per al desenvolupament de l'estructura musical. Les parts solístiques de les òperes eren cada cop més elaborades i virtuosístiques, plenes d'ornamentacions i improvisacions, concebudes per al lluïment dels cantants. Tot això coincideix amb l'esplendor de l'època dels *castrati* (homes castrats que tenien veu de soprano o de contraalt) i de les *prime donne*, que encisaven el públic de la mateixa manera que enutjaven els compositors ja que es veien obligats molt sovint a modificar les obres per adaptar-les a les exiències dels cantants.

Durant la segona meitat del segle XVII va sorgir un nou centre operístic: l'escola napolitana. De manera progressiva, l'estil dels passatges lírics esdevenia més melòdic i elegant, i l'acompanyament instrumental més senzill, basat en la successió d'acords i seguint un ritme pausat. Alessandro Scarlatti (1660-1715), format a l'escola napolitana, és el màxim exponent del període de transició del gènere operístic, del final del segle XVII al començament del XVIII. Alessandro Scarlatti va ser un dels principals compositors que contribuïren a la consolidació de la modalitat més conreada de l'ària, *l'aria de capo*, de què parlaré tot seguit.

A partir del moment en què Monteverdi hi va introduir uns passatges de caràcter líric que interrompien momentàniament el discurs del *recitativo continuo*, l'òpera havia començat a allunyar-se de l'objectiu inicial de la Camerata Fiorentina per emprendre un altre camí molt diferent. Ara, a més, s'acaba d'establir la separació irreconciliable entre

una forma musical organitzada, l'ària (nascuda d'aquests passatges de caràcter líric que hem citat) i una forma declamada, el recitatiu.

Com a conseqüència de tot això, a partir d'aleshores, l'estructura de l'òpera es basarà en una alternança entre dues formes molt diferenciades: d'una banda, el *recitativo secco* (recitatiu sec, acompanyat únicament per un baix continu), una forma aproximada al parlar que reemplaça definitivament el *recitativo continuo* del es primeres òperes. De l'altra, l'*aria da capo*, que consisteix a començar i acabar amb la primera de les dues seccions en què es divideix l'ària. Mentre que al recitatiu li era reservada l'acció dramàtica i tenia una funció més narrativa, l'ària tenia un caràcter més estàtic i la seva funció era comentar l'acció i expressar els sentiments dels personatges. Finalment s'hi va introduir una forma a mig camí entre el recitatiu i l'aria, l'*arioso* (una mena de recitatiu més melòdic).

L'Òpera Francesa, Anglesa i Alemanya. Els compositors francesos cultivaven un tipus d'òpera pròpia, la *Tragédie lyrique* (tragedia lírica), gènere inaugurat l'any 1673, amb l'estrena de *Cadmus et Hermione*, de Jean-Baptiste Lully (1632-1687). L'òpera francesa que Lully va instaurar es fonamentava en el principi que la música havia d'estar al servei del text. L'obertura (moviment instrumental introductori) de l'òpera francesa constava d'una primera part lenta, seguida d'una de caràcter més viu, i una altra de lenta per acabar amb la reexposició abreujada de la primera. Mentre que la italiana presentava una primera part ràpida, una segona part lenta i una tercera de ràpida. D'altra banda, Lully hi va introduir elements del *ballet de cour*, de gran tradició francesa, i va atorgar una importància destacada a l'orquestra i als cors.

Mentrestant, a la cort des Stuart es cultivava la *masque* (mascarada), un tipus d'entreteniment cortesà que servia per celebrar esdeveniments d'especial importància. La *masque* consistia en una sèrie de danses successives que alternaven amb cançons, recitatius i cors. Una de les *masques* més conegudes és *Comus*, del compositor anglès Henry Lawer, sobre un text de Milton, que va ser estrenada l'any 1634. L'òpera no va ser cultivada a Anglaterra fins a la segona meitat del segle XVII. Algunes excepcions destacades són l'òpera pastoral *Venus and Adonis*, de John Blow (1649-1708), i l'òpera *Dido and Aeneas*, de Henry Purcell (1659-1695), totes dues totalment cantades. Purcell que en la seva època va ser mereixedor del sobrenom de "l'Orfeu Britànic", va ser un dels compositors més brillants de la música anglesa. La partitura de *Dido and Aeneas* és una obra mestre operística en dimensions reduïdes: consta de tres actes de menys d'una hora de durada en total i únicament hi ha quatre papers principals.

La Cantata Profana i La Música de Cambra Vocal. Inicialment, el terme *cantata* va ser adoptat per designar una composició per a una veu solista i acompanyament de baix continu. Més tard s'hi va introduir més veus i formacions instrumentals, i l'estructura d'aquesta forma musical va anar esdevenint cada cop més elaborada, amb la incorporació de recitatius, àries i conjunts vocals. Des del punt de vista musical i literari, la cantata era similar a una òpera en miniatura, però sense escenografia i, a diferència d'aquesta, era destinada a un tipus de públic minoritari i selecte. Aquesta particularitat i el fet que hi predominés el caràcter líric, en oposició al caràcter dramàtic i narratiu del gènere operístic i l'oratori, feia de la cantata un gènere idoni per experimentar nous procediments i recursos musicals. Com en el cas de l'oratori, en la cantata els personatges són anònims o bé són entitats abstractes, les

veus no representen personatges actius de l'argument, sinó que són més aviat comentaristes.

El terme *concertat* (en italià, *concertato*, del verb *concertare*, "arribar a un acord") va aparèixer cap al final del segle XVI. Designava una tècnica musical que consistia a formar un conjunt vocal o instrumental, o bé un conjunt de veus i instruments alhora, en el qual predominaven els timbres contrastants. El madrigal concertat, per exemple, és aquell en què els instruments i les veus hi participen en igualtat de condicions. Els madrigals que Monteverdi va publicar entre 1605 i 1638 són un magnífic exemple de diferents recursos en el madrigal concertat.

LA MÚSICA RELIGIOSA

L'Oratori. Les composicions musicals dramàtiques per a veus solistes, cor i orquestra que tenien una estructura formal similar a la de l'òpera, però basades en temes religiosos, van rebre la denominació d'*oratoris*. Se'n distingien dues classes: l'*oratorio latino*, generalment en prosa i escrit en llengua llatina, i l'*oratorio volgare*, en vers i escrit en alguna de les llengües vernacles. La pràctica de la representació escènica dels oratoris va desaparèixer aviat, a causa de la prohibició de representar temes religiosos feta per la Inquisició, i s'hi va introduir la figura del narrador (*storicus o testo*) que comentava l'acció. Els cors emfatitzaven el contingut dramàtic i participaven en la narració. La temàtica religiosa, l'absència d'escenificació i la presència del narrador són els trets principals que distingeixen l'oratori de l'òpera. En canvi, hi ha un sèrie de trets comuns entre tots dos gèneres, com són: introduccions i *ritornelli* instrumentals, àries, recitatius, duets i cors.

El precedent immediat de l'oratori és la lauda. Les denominades *laude spirituale* eren composicions destinades als exercicis espirituals de la congregació e l'Oratori de Roma, que havia instituït sant Felip Neri. Les *laude*, que en el seu origen eren cançons sagrades de monòdiques i que després es van intepretar polifònicament, van esdevenir dialogades. La pràctica d'aquestes *laude* cantades "en l'esperit de l'oratori" es va estendre i progressivament van ser conegudes simplement com a "oratoris".

El primer gran mestre de l'oratori italià va ser Giacomo Carissimi (1605-1674). A partir del moment en què Carissimi arriba a Roma, l'oratori com a gènere comença una evolució que el portarà a ser l'equivalent religiós de l'òpera, que igualarà en contingut dramàtic. Els oratoris de Carissimi anuncien l'adveniment del llenguatge de dos grans compositors: J.S. Bach i Händel.

Altres Formes Vocals Religioses. A part de l'oratori, les formes vocals religioses més utilitzades pels compositors del barroc eren la missa, el salm, el motet, la cantata i la passió. Per comprendre aquestes formes, els autors se servien d'una combinació de l'escriptura conservadora de l'*stile antico* i el llenguatge lliure de l'*stile moderno* de l'època barroca. S'escrivien misses segons l'estil contrapuntístic de Palestrina i s'utilitzaven tècniques compositives de la música renaixentista, com ara la missa de paròdia o la missa de *cantus firmus*. Però aviat es va començar a adoptar el tipus d'escriptura de la música vocal profana en la composició de música religiosa catòlica. Al principi del segle XVII ja s'escrivien salms, motets i misses per a grans

conjunts de cantants i instrumentistes. Monteverdi, Carissimi i Schütz en van ser els precursors. En les *Vespere* (1610) de Monteverdi, per exemple, s'exploten tota mena de recursos operístics: àries, recitatius i diversos agrupaments vocals i instrumentals.

El compositor de cantates religioses més important és, sens dubte, J.S. Bach. Abans d'ell, però hi va haver diversos compositors alemanys que van contribuir a l'evolució estilística i formal d'aquests gènere: Dietrich Buxtehude (1637-1707), Johann Philipop Krieger (1649-1725) i Johann Kuhnau (1660-1722). Entre els millors compositors de cantates contemporanis de Bach, destaquen Johann Mattheson (1681-1764) i Georg Philipp Telemann (1681-1767). L'extensíssima producció musical de Telemann (probablement el compositor més prolífic de la història de la música) comprèn una gran quantitat de cicles complets de cantates, a més d'un gran nombre de passions, oratoris i altres composicions sacres. També va comprendre música vocal profana i música instrumental. Conjuntament amb Händel, Telemann va ser un dels compositors més influents del seu temps i un dels iniciadors d'un nou estil que triomfarà durant el període preclàssic: l'estic galant.

Una altra forma vocal religiosa que va tenir una gran acceptació entre els compositors alemanys va ser la passió. La passió és una composició religiosa basada en els textos d'un dels quatre evangelistes (Mateu, Marc, Lluc o Joan) que expliquen la passió i la mort de Crist. Va néixer durant el segle XIII i originàriamente es destinava a la litúrgia. Era cantada per tres sacerdots que representaven: el primer, les paraules de Crist; el segon, el narrador, i el tercer, tots els personatges que intervenien activament en la història narrada. Aquesta forma original va evolucionar fins al segle XVIII, en què va adoptar el nom de passió oratori (d'estructura formal similar a la de l'oratori). Les passions de J.S. Bach són els millors exemples d'aquesta variant.

LA MUSICA INSTRUMENTAL

La Música per a Instruments de Teclat. L'orgue, el clavicèmbal i el clavicordi van ser els instruments de teclat principals de l'època barroca. Una de les primeres formes musicals per a orgue cultivades durant la primera meitat del segle XVII i heretada del Reinaxement va ser el *ricercare*. El *ricercare* és una composició basada en una expansió contrapuntística-imitativa d'un tema o una sèrie de temes. Aquesta forma essencialmente vocal prové del motet imitatiu del segle XVI i és antecedent directe de la fuga.

Els perfeccionaments fets al llarg dels segles XVII i XVIII en el mecanisme de l'orgue van permetre un gran desenvolupament de la literatura organística, especialment a Alemanya. El preludi, la tocata, la fuga i el coral van ser les composicions principals cultivades pels autors alemanys. Johann Pachelbel (1653-1706), Johann Christoph Bach (1642-1703) i J.S. Bach són alguns dels compositors que van dur a terme contribucions importants a la producció organística del període barroc.

El preludi o *praeludium* és una peça d'introducció que es tocava davant d'un himne, una fuga o un coral. No té una forma definida i sovint era escrit en un estil improvisatori lliure. La tocata (de l'italià, *toccare*, "tocar") és una composició basada també en la improvisació, en la qual el compositor ofereix a l'executant la possibilitat de demostrar la seva habilitat virtuosística. Els preludis, les tocatas i les fantatsies tenen

una textura homòfona. Sovint precedeixen altres composicions de textura contrapuntística, com la fuga, idonen lloc a formes compostes, com ara preludi i fuga, tocata i fuga o bé fantasia i fuga. La fuga (del llatí, “fugida”) és un tipus de composició polifònica en què diverses línies melòdiques independents es van imbricant i constitueixen una trama veritablement elaborada. La fuga té una estructura formal més definida que la tocata o el preludi. Un tema musical (anomenat *subjecte*) passa d’una veu a l’altra, les veus juguen, dialoguen a manera de pregunta i resposta. La fuga és una de les formes derivades de la textura contrapuntística més explotades en el darrer barroc. Les fugues de J.S. Bach són els millors exemples d’una escriptura extremadament elaborada i complexa.

Si l’orgue havia estat l’instrument de teclat més utilitzat fins al segle XVII, el clavicèmbal esdevindrà un dels instruments preferits pels compositors des del segle XVII fins a la segona meitat del segle XVIII, en què serà destronat el piano. A banda de les formes originades a partir de models vocals, com el motet imitatiu del segle XVI (*el ricercare* i la sonata), les peces que originàriament eren destinades a la dansa van donar lloc a un nou tipus de composició: la *suite*. La *suite* era un conjunt de peces instrumentals de caràcter i ritme diferent interpretades de manera successiva. Tot i que aquestes peces no eren ballades, algunes van conservar el tarannà de les antigues danses medievals i renaixentistes, mentre que d’altres se’n van anar allunyant.

La Música per a Conjunt Instrumental. La Sonata Solística. Moltes de les composicions instrumentals d’aquesta època porten per títol la paraula *sonata*. La paraula *sonata* té una doble significació: com a principi estètic, la sonata designa un esquema o estructura formal abstracta que es va consolidar durant el classicisme i que estableix unes patues determinades per a l’organització del material musical d’una composició. És el que s’entén per *forma sonatai* fa referència a l’esquema instaurat per Haydn, Mozart i Beethoven, a partir del qual eren confeccionades diferents composicions instrumentals (sonates per a piano, quartets, concerts o simfonies). Però som lluny del classicisme i el concepte sonata encara no ha assumit aquest significat.

Els compositors aplicaven inicialment la paraula *sonata* (derivat de l’italià *suonare*, “sonar”) a determinades peces per a un o dos instruments (generalment, violinis) i baix continu, que tenien un esquema formal lliure. Aviat aquests terme va ser emprat en el seu sentit genèric per referir-se a diferents tipus de composicions per a petit conjunt instrumental (dos, tres o quatre instruments) i baix continu, que constaven de diferents seccions o parts de caràcter i ritmes diferents. Se’n distingien dos tipus: *sonata da chiesa* (sonata per a l’església) i *sonata da camera* (sonata de cambra, també anomenada *divertimento*, *trattenimento* o *balletto*). En la *sonata da chiesa* s’alternaven moviments lents i moviments lents i moviments fugats, entre que la *sonata da camera* era una suite de danses.

El tipus de formació instrumental més freqüent en les sonates per a conjunt era: dos instruments melòdics aguts (generalment, violins) i un baix continu (un clavecí o un orgue). Aquesta modalitat va rebre el nom de *sonata en trio*. La línia greu del baix continu era duplicada per un violoncel. Una altra variant va ser la *sonata solística*, és a dir, per a un instrument solista i baix continu. L’escola més important de música de cambra italiana va ser la de Bolonya. Un dels compositors més destacats d’aquesta escola va ser Arcangelo Corelli (1653-1713), que va comprendre una gran quantitat de sonates per a diverses formacions instrumentals. A Corelli s’atribueix el mèrit d’haver

sintetitzat en la seva obra tots els progressos assolits dins l'àmbit de la música de cambra de la seva època i d'haver establert les bases per a les futures sonates i concerts solistes.

La sonata solística, al seu torn, tant per a violí sol com per a violoncel sol, va ser una modalitat que cada cop va interessar més als compositors del segle XVIII. La *Passacaglia* per a violí sol de Heinrich Ignaz Biber (1644-1704) anuncia l'escriptura de les sonates i partites sense acompanyament de J.S. Bach, en especial, per la gran riquesa de recursos musicals.

El "Concerto Grosso" i el "Concerto". Els compositors italians van ser els iniciadors del gènere musical anomenat *concerto*. El *concerto*, una de les innovacions formals més importants del barroc, és una composició construïda per tres moviments independents segons l'ordre ràpid-lent-ràpid i amb una textura en què predomina la línia melòdica aguda (violí primer) i un baix continu. En l'estructura interna de cadascun dels moviments del *concerto*, s'utilitza un procediment que consisteix en l'alternança d'un instrument solista (o la d'un grup d'instruments solistes) i la massa instrumental o *tutti*. En les composicions per a orquestra, cadascuna de les línies melòdiques és executada per un grup d'instruments de la mateixa família, mentre que en les composicions per a conjunt instrumental o música de cambra, hi ha un únic instrument per a cadascuna de les línies melòdiques.

A començament del segle XVIII es podien distingir tres tipus diferents de *concerto*: el *concerto* orquestral, el *concerto grosso* i el *concerto* solístic. En el *concerto* orquestral (que sovint rep el nom de *concerto-sinfonia* o *concerto-ripieno*), hi predomina la textura homofònica i s'atorga el protagonisme a les veus extremes de la composició, és a dir, a les línies melòdiques executades pels violins primers, d'una banda, i pel baix continu, de l'altra. En el *concerto grosso*, el que es busca és el contrast de sonoritats entre un petit grup d'instruments solistes i la massa orquestral. El *concerto* solístic és el resultat de la fusió d'elements del *concerto grosso* i el concert. En el concert solístic s'estableix una dialèctica entre un solista i l'orquestra.

El gran conjunt anomenat orquestra (*tutti*, *ripieno* o massa orquestral) originàriament era integrat per instruments de la família de corda (violins primers i segons, viola, violoncel, *viola da gamba* o *violone* i continu), mentre que l'instrument solista (*solo* o *concertino*) podia ser de fusta (flauta, oboè), metall (trompeta o trompa) o de corda (violí o violoncel). L'estructura del primer i tercer moviments del concert barroc rep un tractament similar: els *ritornelli*, que són les parts en què intervé tota l'orquestra per exposar el tema principal recurrent, es van alternant de manera cíclica amb els passatges solístics, combinant, així, l'estil homofònic o polifònic dels primers amb la textura de melodia acompanyada dels segons.

El pas decisiu en el desenvolupament de l'estil de concert el va fer un altre compositor de l'escola de Bolonya, Giuseppe Torelli (1658-1709). Dins la seva producció instrumental, Torelli fa la distinció entre simfonia i concert: la simfonia té un estil més contrapuntístic, mentre que en el concert predomina la línia melòdica superior, generalment executada per un violí. Les dues formes consten del tres moviments de l'estructura ràpid-lent-ràpid (*allegro-adagio-allegro*).

LA CULMINACIÓ D'UNA EPOCA

Vivaldi, “Il Prete Rosso”. El compositor italià Antonio Vivaldi (1676-1714) va contribuir a la difusió de la forma concert i va exercir una influència encara més gran que Torelli i Corelli sobre la música instrumental. Antonio Vivaldi. La producció musical de Vivaldi és abundant i inclou música vocal religiosa (misses, motets i oratoris) i profana (cantates i òperes). El seu prestigi com a compositor, però, el va aconseguir amb l'obra instrumental, que inclou concerts per a un o més solistes, sonates per a solista i sonates en trio.

L'estructura del concert establert per Vivaldi consta de tres parts o moviments (ràpid-lent-ràpid), que podien ser precedides d'una introducció lenta. A diferència de Torelli i dels altres compositors anteriors, Vivaldi atorgat al moviment lent la mateixa importància que als moviments ràpids i establia una certa tensió dramàtica entre el solista o solistes i l'orquestra.

Aquest tipus de tractament el trobem en els quatre *concerti grossi* titulars *Le stagioni*, per a violí solista i una orquestra de corda formada per violins primers i segons, violes, violoncel·les i baix continu. En aquesta obra, Vivaldi alterna els *ritornelli* de tota l'orquestra amb passatges d'instruments solistes i juga amb els efectes del violí: cant d'ocells, remor de les aigües d'un riu, etc, amb un virtuosisme que supera molts dels seus predecessors.

Rameau i la “Guerre des Bouffons”. El compositor francès més important del segle XVIII és, sens dubte, Jean-Philippe Rameau (1683-1794). Rameau es va donar a conèixer com a teòric erudit a partir de la publicació del *Traité de l'harmonie réduite à son principe naturel* (Tractat de l'harmonia reduïda al seu principi natural) en el qual exposa les seves teories sobre les formacions d'acords basant-se en terceres superposades i les seves inversions, que van tenir una gran influència en la teoria musical de l'època. Aviat, però, seria conegut el seu vessant creatiu, amb la publicació d'una sèrie de cantates, quatre llibres de peces per a clavicèmbal i, molt més tard, l'antologia de sonates en trio *Pièces de clavecin en concerts*.

Va ser precisament en el gènere operístic que Rameau va posar en pràctica la seva concepció de la música. El compositor francès atorgava una importància especial a la capacitat expressiva i emocional de la música, un concepte totalment oposat al de Jean-Baptiste Lully, que considerava que la música era un element secundari i que havia d'estar al servei del llibret. La confiança de Rameau en la capacitat expressiva de la música el va dur a emprar l'orquestra per fer descripcions sonores en la seves òperes, com en la representació del tro de la *tragédie lyrique Hippolyte et Aricie* o el terratrèmol de l'òpera ballet *Les Indes galantes* (Les Índies galants).

El Gran Mestre Johann Sebastian Bach. J.S. Bach (1685-1750) no va gaudir en vida, ni de bon tros, del reconeixement i el prestigi que té avui dia. Després de la seva mort, la seva producció musical va estar oblidada durant dècades. L'any 1826, però, Mendelssohn va redescobrir el llegat musical de J.S. Bach. A partir d'aquell moment, l'obra de Bach va esdevenir model d'escriptura contrapuntística per a molts.

Va dominar, com cap altre compositor de la seva època, el moviment lineal de les veus, amb un coneixement ampli dels diferents recursos contrapuntístics, des de la imitació fins a la fuga, passant pel cànon, tècniques musicals que portarà a la perfecció.

Però si la seva obra sintetitza una època de la història de la música, al mateix temps obre les portes d'una nova era en què es consolida el llenguatge harmònic i la construcció formal, elements que esdevindran imprescindibles per a la creació musical.

Bach concedia una importància especial a la representació musical de la paraula i als efectes sonors que servien per donar èmfasis a les idees contingudes en el text, i evitava caure així en la retòrica buida de significació. Això es fa especialment palès en la seva producció vocal religiosa, en especial en les cantates i en les passions. Bach va compondre unes 300 cantates, tot i que únicament se'n conserven 200. Les quatre composicions corals més importants de la producció vocal de Bach són la *Passió segons sant Mateu*, el *Magnificat* i la gran *Missa en Si menor*, encara que també cal fer menció de l'obra titulada *Oratori de Nadal*, que és una obra mixta: la presència del narrador (que és el mateix evangelista) justifica el títol d'oratori, però l'obra s'estructura com un cicle de cantates independents per a sis dies festius consecutius. El caràcter contemplatiu de la *Passió segons sant Joan* contrasta amb el realisme i la intensitat dramàtica de la *Passió segons sant Mateu*. Les figures descriptives són presents al llarg d'aquestes obres, però el que crida més l'atenció és la identificació dels diferents tipus d'escriptura musical amb dos conceptes religiosos: el cànon i el contrapunt estricte simbolitzen les normes de la llei de l'Antic Testament, mentre que la polifonia lliure fa referència a la gràcia redemptora del Nou Testament.

De la producció organística bachiana cal mencionar els preludis i fugues per a orgue, entre els quals destaquen la *Tocatta i fuga en Re menor* i la *Fantasia i fuga en Sol menor*. Aquestes composicions sovint presenten motius simbòlics o descriptius, que fan referència a idees extretes del text del coral. Aquests motius contribueixen a donar rellevància al contingut dramàtic del text. Un exemple d'aquest procediments el podem trobar al preludi de coral *Durch Adams Fall* (Per la caiguda d'Adam): hi ha una representació sonora i visual del passatge que descriu la caiguda d'Adam a partir del descens de la línia melòdica que passa d'un acord consonant a un altre de dissonant, es a dir, Adam passa de l'estat de gràcia a la caiguda en el pecat i aquesta falta afectarà tots els seus descendents. La idea del pecat és emfatitzada pels cromatismes de les línies melòdiques intermèdies en forma d'espiral, que simbolitzen la serp, com a símbol del pecat.

Bach també va compondre tres sèries de suites de danses per a clavicèmbal, publicades amb els noms de *Suites Franceses*, *Suites Angleses*, i *Partites*. Les *Suites* de Bach aporten una nova dimensió a la suite, i al mateix temps sintetitzen de manera magistral el desenvolupament d'aquest gènere essencialment barroc. Aquestes composicions revelen una influència clara de models italians i francesos, a més dels alemanys.

La producció per a conjunt instrumental comprèn sonates per a instrument solista (violí, flauta o *viola da gamba*) i clavicèmbal. Bach també va compondre concerts per a violí i orquestra a partir del model de concert italià i va adoptar la modalitat de *concerto grosso* per a la composició dels *Sis Concerts de Brandenburg*. La darrera obra instrumental de Bach, *Di Kunst der Fuge* (L'art de la fuga), es una recopilació magistral de cànon i fugues de diferents tipus a partir d'un mateix tema.

Bach arribarà a tenir un estil propi com a resultat de la síntesis de dos principis musicals oposats. D'una banda, assimila i perfecciona l'escriptura contrapuntística que hereta dels seus antecessors, però, a la vegada, és perfectament conscient de l'estructura harmònica que articula el discurs musical. Aquest equilibri entre melodia i

harmonia, entre la lectura horitzontal i la vertical, és una de les característiques més importants de l'escriptura d'un compositor que va saber fusionar els diferents estils nacionals del barroc (alemany, francès i italià), i que va cultivar tot tipus de gèneres instrumentals i vocals (tret de l'òpera, tot i que coneixia perfectament els recursos de la veu humana) i en va arribar a perfeccionar alguns.

Händel, Un Músic Cosmopolita. Georg Friedrich Händel (1685-1759) és, conjuntament amb Bach, la figura més destacada del barroc alemany. A diferència, però, d'aquest, Händel sí que va gaudir de renom internacional en vida. Händel va posseir una habilitat singular per emmotllar-se a les diferents tendències i gustos del seu temps, i el seu estil va esdevenir essencialment cosmopolita.

Va assimilar el caràcter seriós de la música del seu país i la majestuositat de l'estil francès. Va estudiar l'òpera italiana i la música instrumental de Corelli. Va assumir el llegat de Purcell i la tradició coral de la música anglesa que influiria en els seus oratoris. I és precisament amb els oratoris que Händel aconsegueix la maduresa de la seva escriptura.

Les òperes de Händel són el resultat d'una barreja curiosa de barroc i estil galant. Les melodies tenen una bellesa sensual, senzilla i directa molt diferent del caràcter elaborat i dens de les melodies de Bach. Les primeres contribucions de Händel a la música vocal religiosa són un sèrie de salms i motets, i l'oratori sacre *La resurrezione*. Els oratoris de l'època londinenca són majoritàriament profans, és a dir, no tenen una destinació litúrgica. *Judas Maccabaeus* i *Israele in Egypt* són drames sacres, és a dir, una mena d'oratoris de caràcter profà però basats en textos bíblics. *Semele* i *Hercules* són oratoris profans, basats en temes mitològics i amb un tractament operístic. *The Triumph of Time and Truth* és una cantata coral, basada en temes al·legòrics i sense acció dramàtica. Finalment, *Messiah* és un oratori èpic sense acció dramàtica i de caràcter contemplatiu en què es reflexiona sobre el concepte cristià de redempció, i es fa un recorregut de la vida de Crist. Tots aquests oratoris estan escrits en l'estil coral característic de l'escriptura de Händel, d'indubtable influència anglesa.

Les formes instrumentals preferides per Händel van ser la suite i el *concerto grosso*. De la producció instrumental händeliana cal destacar les suites conegudes amb els noms *The Watermusic* i *Music for the royal fireworks* i els dotze *concerti grossi* per a orquestra.

Händel representa el vessant més progressiu del darrer barroc, ja que assimila molts dels recursos que anirien definint el nou estil musical de mitjan segle XVIII. La gran contribució de Händel a la música barroca està constituïda pels oratoris, a més Händel atorga una importància especial a la melodia i a l'harmonia y escriu les seves òperes per a un públic internacional.

6. CAP EL CLASSICISME

LA FORMACIÓ D'UN NOU LLENGUATGE MUSICAL

El pensament musical de començament de segle sostenia que la música havia d'imitar la natura a través de les figuracions sonores i que havia de ser un art agradable a l'oïda. La música havia d'utilitzar els recursos expressius i retòrics del llenguatge per poder manifestar els sentiments de l'ànima. Únicament d'aquesta manera la música esdevindria el llenguatge del cor. Durant la segona meitat del mateix segle, va sorgir una nova manera d'entendre l'art sonor, que portaria a la revolució estètica del Romanticisme: la música deixava de ser un art imitatiu o mimètic, és a dir, un reflex del món exterior, i esdevenia un art independent, capaç per si mateix de projectar la intencionalitat, l'estat d'ànim i els sentiments del compositor.

Noves Tendències Estilístiques i Estètiques. S'ha emprat el terme *preclàssic* per designar les tendències que van portar a la "síntesi clàssica" que van fer Haydn i Mozart. Les fonts principals de l'estil clàssic són: l'estil galant, l'*Empfindsamer Stil* o estil sensible, l'estil estricte i l'òpera. L'estil galant va sorgir com a alternativa a un estil conservador, l'estil estricte. L'estil estricte era predominantment contrapuntístic i amb una textura densa, mentre que el galant era melòdic i anava acompanyat d'una harmonia senzilla i transparent. La música galant tendia a la senzillesa i al *bon goût* ("bon gust"). Aquest "bon gust" consistia bàsicament a afalagar l'oïda.

L'*Empfindsamer Stil* o estil sensible va néixer a mitjan segle XVIII. A diferència de la música d'estil galant, de caràcter decoratiu i amable, en l'estil sensible el que predominava era la capacitat d'expressar els sentiments més íntims. Si l'instrument preferit de l'estil galant era el clavicèmbal, el de l'estil sensible era el clavicordi, per la seva capacitat de crear subtils matisos de dinàmica amb una sonoritat més suau i íntima. D'aquesta concepció estilística pròpia de l'estil sensible va sorgir, posteriorment, i com a resposta, el moviment preromàntic Sturm und Drang.

La influència de l'Sturm und Drang en la música va originar un tipus de composicions constants del discurs musical i canvis de textura i de dinàmica sorprenents. Haydn i Mozart van viure en una època de la seva vida l'impacte d'aquest moviment, però el representant principal en el camp de la música n'és, sens dubte, CPE Bach, que va experimentar una marcada influència d'aquest moviment durant el període d'Hamburg, entre els anys 1769 i 1788. La música de CPE Bach, plena de passatges intensament emotius, basats en el recurs del contrast i del trencament de l'equilibri musical mitjançant les sorpreses, anuncia l'estil romàntic de les primeres sonates de Beethoven. Algunes de les millors obres de CPE Bach dins aquesta estètica són la *Fantasia* en Do menor i el *Doble concert, per a clavecí, piano i orquestra*.

Les Aportacions de l'Escola de Mannheim. A mitjan segle XVIII la ciutat de Mannheim, conjuntament amb Viena i Berlín, era un dels centres culturals germànics més importants. A tot Europa l'orquestra de Mannheim es va arribar a fer famosa per la precisió en l'atac, l'habilitat en els contrastos dinàmics i l'alt nivell virtuosístic. Els

membres de l'orquestra, a més d'intèrprets, eren compositors. El violinista txec Johann Stamitz (1717-1757) va ser el primer *Konzertmeister*.

Una de les aportacions principals de l'escola de Mannheim va ser la introducció d'un nou concepte de dinàmica, que consistia en la graduació del volum sonor de l'orquestra mitjançant el *crescendo* (augmentant la sonoritat) i el *diminuendo* (disminuint la sonoritat). És probable, però, que aquesta tècnica orquestral s'originés a Itàlia i fos introduïda a Mannheim pel compositor napolita Niccolò Jommelli (1714-1774). Els compositors d'aquesta escola van impulsar un nou tipus de color orquestral a partir de l'equilibri sonor de les diferents famílies orquestrals: flautes, oboès i trompes participaven en el desenvolupament temàtic de la composició, i es posava fi d'aquesta manera al protagonisme exclusiu de la corda.

L'escola de Mannheim va contribuir a la desaparició gradual del baix continu. En el moment en què s'abandona la pràctica del baix continu, el clavicèmbal, que era l'encarregat de proporcionar l'estructura harmònica de l'obra musical, perd la seva funció i, en conseqüència, deixa de ser imprescindible. A partir d'ara, la realització xifrada del baix continu serà substituïda per pautes orquestrals confiades als vents. Els instruments de vent, a més, poden deslliurar-se de la funció harmònica i participar del protagonisme melòdic propi de la corda. D'altra banda, l'augment progressiu del nombre d'instruments que integren una orquestra va fer necessària la presència d'un director.

El tipus d'escriptura musical originat a l'escola de Mannheim va exercir una important influència en l'obra simfònica de Mozart, de Haydn i de Beethoven. Johann Christian Bach (1735-1782), conegut com "el Bach de Londres", va adoptar molts dels procediments orquestrals de l'escola de Mannheim per comprendre els seus concerts i les seves simfonies de l'època londinenca.

L'Estil Clàssic. Aplicada a una època concreta de la història de la música, la denominació *clàssica* s'utilitza de manera imprecisa per designar la música del període que es troba entre el barroc i el Romanticisme, i que coincideix amb el neoclassicisme plàstic. La major part dels estudiosos de la música, més que a un període determinat, ja que, durant la segona meitat del segle XVIII, el llenguatge clàssic va conviure amb altres tendències, com l'*Sturm und Drang*. L'etapa pròpiament clàssica comença pels volts de l'any 1775, aproximadament, és a dir, en el moment en què Haydn i Mozart duen a terme la consolidació definitiva de la forma sonata, i s'allarga fins al primer quart del segle XIX. Durant aquesta etapa, l'estil clàssic es consolida plenament com a idioma internacional.

Des del punt de vista formal, les composicions clàssiques es diferencien d'algunes obres barroques perquè tenen una estructura definida per seccions. El compositor barroc usava sovint la tècnica de l'expansió temàtica, que consistia a desenvolupar una composició a partir d'una única idea musical. Aquesta tècnica donava com a resultat una estructura oberta, indefinida. Una de les innovacions més importants de l'estil clàssic va ser la introducció del principi de recapitulació o reexposició, que consistia a tornar a presentar la primera secció de l'obra, amb variants o sense, al final, després d'una secció intermèdia. En conseqüència, l'estructura esdevenia tancada i cíclica.

En el barroc, les composicions eren predominantment monotemàtiques, és a dir, construïdes a partir d'un sol tema de caràcter contrastant amb el primer, per crear una dinàmica interna. Aquest procediment rep el nom de bitematisme, o utilització de dos

temes diferenciats. La introducció d'un segon tema va originar un conflicte dramàtic. Les composicions exposaven dos temes o "personatges" contrastats que entraven en conflicte per reconciliar-se al final. Aquest principi d'articulació dramàtica es va aplicar a partir de l'esquema de sonata, d'estructura ternària, que consistia en una *exposició* (presentació), un *desenvolupament* (nus del conflicte) i una *reexposició* (desenllaç de l'acció). Aquest principi de sonata bitemàtica és el que comportarà l'emancipació de la música instrumental respecte a la vocal, ja que és aquesta articulació interna la que proporciona una acció musical. L'esquema intern de la sonata bitemàtica és el següent: Exposició (Presentació dels temes A i B); Desenvolupament (Conflicte o nus entre els temes A i B); Reexposició (Desenllaç o reconciliació dels temes A i B).

El Pla de la Sonata Clàssica. Durant la primera meitat del segle XVIII, molts compositors escrivien obres per a teclat i peces orquestrals en què aplicaven un esquema format pels tres moviments ràpid-lent-ràpid (*allegro-andante-finale*), per influència de l'obertura operística italiana. Moltes de les composicions orquestrals que tenien la funció d'obertura generalment no tenien cap relació temàtica amb l'òpera que precedien, de manera que podien ser considerades com a obres independents. Els italians van ser els primers d'adoptar el model de l'obertura operística per a la composició de simfonies de concert. Cal tenir en compte que el terme *sinfonia* s'emprava precisament per designar una obertura italiana. El principi d'articulació dramàtica de l'esquema de la sonata es va aplicar d'aquesta manera a les obertures operístiques. Els primers compositors que es van servir d'aquesta nova forma instrumental van ser Giovanni Battista Sammartini (1701-1775), Baldassare Galuppi (1706-1785) i Niccolò Jommelli, entre d'altres. A partir del 1740 la simfonia preclàssica va anar arrelant a França i a Alemanya i va arribar a desplaçar el concert barroc com a gènere orquestral.

Haydn i Mozart van contribuir a l'establiment del pla de la sonata clàssica amb la introducció d'un quart moviment, el minuet, intercalat entre el segon i el tercer temps. Tots aquests moviments es basen en variants de l'estructura ternària reexpositiva (exposició-desenvolupament-reexposició) i segueixen el principi del bitematisme. El pla de la sonata clàssica és el següent:

- 1r Moviment (viu o moderat). Estructura ternària.
- 2n Moviment (lent i expressiu). Estructura ternària o binària / em amb variacions / altres.
- 3r Moviment (tempo moderat). Consta de tres parts: minuet-trio-minuet, o bé d'un *scherzo* ("joc").
- 4r Moviment (ràpid i lleuger). Rondó: un tema principal alterna amb d'altres secundaris / sonata ternària.

El pla de la forma sonata és un esquema que s'utilitza per a la composició d'obres per a un sol instrument (que reben la denominació de sonates), per a una agrupació instrumental reduïda (trios, quartets, quintets) i per a orquestra (simfonies i

concerts). Cal tenir present que la forma sonata es va aplicar a la música orquestral abans que a les composicions per a un instrument sol o petit conjunt instrumental. D'una manera genèrica, s'aplica el concepte "música de cambra" a la música escrita i pensada per a una audiència i un conjunt instrumental de proporcions reduïdes. La diferència entre la música de cambra i la música orquestral consisteix en el fet que en la música per a conjunt instrumental reduït, cadascuna de les parts harmòniques d'una obra és executada per un únic instrument, mentre que en les obres per a orquestra, les diferents parts harmòniques d'una composició són executades per més d'un instrument de la mateixa classe. Les formacions instrumentals més clàssiques són el trios (violí, violoncel i piano, per exemple), els quartets de corda (violí primer i segon, viola i violoncel), quintets de corda o de vent, etc. La simfonia és una composició per a orquestra, mentre que el concert és una obra concebuda per al lluïment d'un o més instruments solistes i una orquestra. El concert barroc, basat en l'esquema del *ritornello*, va esdevenir el concert clàssic a partir de l'adopció de l'esquema sonata. El concert doble o triple és aquell que té dos o tres solistes, respectivament.

Un compositor que va saber aplicar magistralment el pla de la sonata clàssica a la música de cambra va ser Luigi Boccherini (1714-1805), un dels grans mestres del classicisme, que no ha rebut encara la consideració que es mereix. L'any 1769 es va establir definitivament a Madrid, ciutat on va viure fins a la mort. Boccherini va compondre un gran nombre de trios, quartets i quintets de corda, sonates, música de cambra amb guitarra i amb instruments de vent, concerts per a violoncel i una gran quantitat de simfonies. També va escriure música religiosa i operística. Va contribuir a perfeccionar la tècnica del violoncel. La seva música de cambra està indiscutiblement a l'altra de les produccions de Haydn i Mozart.

EL GÈNERE OPERÍSTIC

L'Òpera Seriosa. Amb la reforma del llibret operístic duta a terme pel poeta i llibretista Metastasio (1698-1782), l'òpera seriosa italiana va experimentar una profunda transformació. Les innovacions proposades per Metastasio van proporcionar les pautes per a la composició de drames teatrals. L'argument de l'òpera seriosa metastasiana s'extreia dels grans temes de la mitologia clàssica, sempre dins un context irreal. Els protagonistes, l'heroi i l'heroïna, havien de tenir un gran sentit del deure i la causa dels conflictes era l'amor. La lletra de les àries de l'òpera tenia un caràcter sentencios i grandiloqüent. D'altra banda, s'atorgava una especial rellevància al paper dels cantants, sobretot dels admirats *castrati*, que imposaven les seves exigències en l'elaboració de les àries que havien d'interpretar. El virtuosisme but i deformador exigit pels cantants i pel públic mateix va allunyar progressivament la música del contingut del text. Alguns dels principals representants de l'òpera seriosa metastasiana són Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), els alemanys Adolph Hasse (1699-1783) i Carl Heinrich Graun (1704-1759), i el català Domènec Terradellas (1713-1751).

Gluck i la Nova Òpera Tràgica. El compositor bavarès Christoph Willibald Gluck (1714-1787) va reprendre la tradició de l'òpera seriosa francesa i va intentar fer-ne una reforma. Gluck va fer ressorgir l'òpera heroica assumint, però, l'esperit clàssic del segle

XVIII. L'argument de les òperes de Gluck es basa en els grans temes de la mitologia clàssica, però, a diferència de l'*òpera seria*, els seus herois són humans. Tal com ell mateix deia, el seu llenguatge volia ser el "llenguatge de la humanitat", un ideal totalment coherent amb l'esperit de la Il·lustració. Gluck despulat de la seva música dels retoricismes i convencionalismes propis de l'*òpera seria*, i en el prefaci de la seva primera òpera reformadora, *Alceste*, manifestava la voluntat de conferir a les òperes més simplicitat d'expressió. En l'òpera *Orfeo ed Euridice* va fusionar l'obertura instrumental amb el dram i va fer participar el cor en l'acció. Com a reacció al virtuosisme buit que imperava a l'*òpera seria*, la música se subordina al text, que esdevé més intel·ligible, i n'accentua l'element dramàtic. A la darrera d'aquestes obres aconseguí un equilibri entre la música i l'element dramàtic. Adopta tots els recursos del gènere operístic per crear una obra de grans proporcions i que respon perfectament al concepte gluckià d'òpera tràgica. Les òperes de Gluck van exercir una gran influència sobre alguns compositors posteriors, com ara Cherubini, Spontini i Berlioz.

L'Òpera Còmica, Altres Modalitats Operístiques. En oposició a l'òpera seriosa, es va crear el terme *òpera còmica* per designar unes obres d'estil més lleuger. Els temes de l'òpera còmica giraven entorn d'aspectes de la vida quotidiana. Es van adoptar diverses modalitats d'òpera còmica a diversos països europeus i moltes òperes es van escriure en l'idioma del país. L'òpera còmica va tenir una importància cabdal en la història de la música perquè va anticipar alguns aspectes dels corrents nacionalistes romàntics.

A Itàlia va sorgir una modalitat d'òpera còmica derivada de l'*intermezzo* i que va assumir elements de l'òpera seriosa: l'*òpera buffa*. De l'*intermezzo* va conservar el caràcter còmic i de l'òpera seriosa, en va adoptar l'estructura formal, però la va fer més flexible. Els temes de l'*òpera buffa* es basaven en embolics matrimonials o en sàtires sobre costums socials i altres elements de la vida quotidiana, tractats amb un estil que barrejava allò còmic i allò dramàtic. Sovint s'introduïent personatges extrets de la *Commedia dell'arte*.

A França es va desenvolupar una forma d'òpera lleugera que va rebre la denominació d'*òpera-comique*. En aquest tipus d'òpera s'alternaven números musicals amb diàleg parlat. De fet, la major part de les modalitats operístiques nacionals, amb l'excepció de l'*òpera buffa*, utilitzaven episodis parlats en lloc de recitatius. L'*òpera-comique*, de caràcter més romàntic que còmic, va incorporar molts elements estilístics que procedien de l'*òpera buffa*.

DEL CLASSICISME AL ROMANTICISME

Haydn, Pare de la Simfonia i del Quartet de Corda. Haydn (1732-1809) és un dels compositors que encarnen millor l'esperit del classicisme vienès. Va saber servir-se dels recursos formals i estilístics de la música instrumental amb una gran imaginació, però també amb un profund sentit de la mesura. La seva obra va exercir una gran influència sobre els compositors contemporanis i va aconseguir sobreviure al canvi de gustos del període immediatament posterior a la seva mort. La gran aportació de Haydn al quartet de corda i al gènere simfònic li va valer la denominació de "papa Haydn".

La formació musical de Haydn va ser bàsicament autodidacta. Va assimilar l'escriptura de l'estil estricte i es va familiaritzar amb les innovacions tècniques de l'escola de Mannheim i amb les novetats estilístiques de l'òpera italiana. Durant el període en què va estar al servei de la família Esterházy, Haydn va comprendre la seva música gairabé sense imposicions i amb tota llibertat d'estil. Moltes d'aquestes obres deixen entreveure una influència notable de l'estil galant. L'estil haydinià dels anys 1768 i 1773, en canvi, reflecteixen l'impacte de l'Sturm und Drang, que queda plasmat de manera especial en obres com la sonata núm. 20 per a piano en Do menor i la simfonia núm. 49 en Fa menor, *La Passione* (1768).

Les característiques comunes a totes aquestes simfonies són: el predomini de les tonalitats menors, la utilització de temes de gran expressivitat, la tendència als esquemes formals irregulars i la presència de l'element sorpresa. Amb les sis *Simfonies de París* (núm 82 a 87), Haydn inicia el període de culminació de la seva producció simfònica. Amb les dotze *Simfonies de Londres* (núm. 93 a 104), el compositor aconsegueix la plenitud de la seva obra simfònica.

Amb els quartets de corda escrits entre els anys 1750 i 1790, Haydn arriba a un equilibri perfecte quant a forma i contingut. Aplicant el model de l'esquema de sonata, va conferir al quartet de corda una organització formal sòlida i ben estructurada. Sovint adoptava la forma de *scherzo* en lloc del *menuetto* per al tercer moviment. El caràcter humorístic dels minuets i la tendència a les modulacions sorprenents són altres trets característics del llenguatge del compositor.

Haydn no va inventar el gènere simfònic, ni tan sols el quartet per a corda, però sí que els va perfeccionar formalment i estilísticament. Amb Mozart, va contribuir a fixar l'esquema formal amb els quatre moviments. En l'aspecte estilístic, va explotar al màxim la dialèctica creada a partir del bitematisme i emfatitzada per la tensió harmònica. D'altra banda, Haydn va ser el primer d'aconseguir una veritable fusió tímbrica de les diferents famílies orquestrals. Va buscar l'equilibri sonor de l'orquestra a través de diferents combinacions tímbriques, i va arribar a obtenir un resultat sonor molt compacte. L'obra pianística de Haydn experimenta la mateixa evolució estilística que les simfonies i els quartets, però en menor grau. Les millors composicions són les sonates núm. 49 en Mi bemoll major (1789-1790).

Mozart, el Músic Genial. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) ha estat, sens dubte, un dels compositors més respectats, admirats i envejats de la història de la música. Dotat d'una extraordinària capacitat per assimilar les influències més variades, Mozart va aconseguir sintetitzar en la seva obra la música de tota una època i va transcendir els esquemes vigents amb l'originalitat i la força expressiva del seu geni. Si de Haydn havíem destacat les simfonies i els quartets de corda, el millor Mozart es troba en les òperes i en els concerts per a piano i orquestra.

Gran part de la producció musical de Mozart reflecteix el caràcter espontani del compositor. Aconsegueix que el discurs musical flueixi amb una gran naturalitat i sense entrebancs. Això es fa palès, per exemple, en obres com la coneguda *Eine kleine Nachtmusic* (Petita serenata nocturna) per a orquestra de corda. Les obres per a piano sol més importants del període vienès són la *Fantasia* K475, i la *Sonata en Do menor* K457.

La contribució més important del compositor al gènere simfònic està constituïda per les tres darreres simfonies vieneses: la núm. 39, en Mi bemoll major; la nú, 40 en

Sol menor, i la núm. 41 en Do major (Jupiter). Aquestes són les simfonies més reeixides pel que fa al contingut i la forma, encara que no aconseguen la força dels concerts per a piano i orquestra del compositor.

L'esquema del concert clàssic mozartià conserva l'estructura dels tres moviments del concert barroc ràpid-lent-ràpid, però, a diferència d'aquest, no es basa en el contrast de sonoritats entre el solista i l'orquestra, que intervenen de manera alternada, sinó en la interacció de tots dos. Aquest principi clàssic basat en la forma sonata serà bàsic per confeccionar el discurs musical dels concerts per a piano i orquestra: després d'una presentació dels dos "personatges", solista i orquestra entren en conflicte per, finalment, reconciliar-se. La modulació harmònica haurà de proporcionar, alhora, aquesta tensió dramàtica i la unitat musical de l'obra. Des del punt de vista estilístic, els concerts de Mozart presenten una gran varietat de recursos, i tenen un caràcter propi, revenlant-se aquest equilibri clàssic que fa de Mozart un compositor de la Il·lustració.

En el gènere operístic, Mozart va demostrar una capacitat expressiva excepcional i una gran domini de lirisme del *bel canto* italià. Va adaptar el principi estètic del pla de la sonata ternària reexpositiva per articular l'acció dramàtica, és a dir, la presentació de la situació, seguida del conflicte i, finalment, el desenllaç. L'aportació principal de Mozart al gènere operístic la va dur a terme sobretot en la variant *opera buffa*, a través de la qual va explotar el caràcter i el comportament humans, i va aconseguir fer del gènere *buffo* una barreja de tragèdia i comèdia. Va substituir els personatges ja massa desgastats de la *Commedia dell'arte* per éssers vius humans, i la simple harmonia per l'expressió musical, el retrat i la caracterització psicològica. A més, va saber utilitzar l'orquestra com a mitjà expressiu: la música va a terme una descripció psicològica dels personatges i, alhora, condiciona les situacions plantejades pel llibret.

L'eclecticisme estilístic de Mozart queda exemplificat magistralment en la seva producció dramàtica: va cultivar l'òpera seriosa, el *singspiel* i l'*opera buffa*. Al gènere seriós pertanyen: *La clemenza di Tito*, *Lucio Silla*, que es una òpera seriosa amb influències de l'*Sturm und Drang*, i *Idomeneo*, una òpera semitràgica amb influències del pensament de Gluck. Les òperes *El rapte en el Serrallo* i *La flauta màgica*, són *singspiele*. *Don Giovanni*, en canvi és un *dramma giocoso*, mentre que *Le nozze di Figaro* i *Così fan tutte* són *opere buffe*. Per comprendre aquestes tres obres va disposar de la valuosa col·laboració del llibretista italià Lorenzo da Ponte. A *Don Giovanni*, Mozart eleva la figura de Don Joan a la d'un heroi romàntic, rebel, agosarat i amb una visió molt particular de la moralitat. Aquesta nova concepció del personatge condicionarà definitivament les futures creacions basades en el mite de Don Joan. A *Così fan Tutte*, Mozart hi fa un retrat psicològic en un to sarcàstic i amarg. Hi tracta les debilitats humanes amb compassió i també amb molta comprensió. *La flauta màgica* és un òpera fantàstica a l'ètil dels contes de fades, molt popular, amb abundants efectes de colorit, mutacions i trucatges escènics. Aquesta obra d'entreteniment, de qualitat excepcionalment màgica, fou pensada per al gran públic, però alhora poseeix la qualitat de les obres pensades per a minories.

Una part de la producció musical de la darrera etapa creativa de Mozart testimonia la vinculació del compositor a la maçoneria, com la mateixa òpera *La flauta màgica* i obres religioses com ara el motet *Ave verum corpus* i el *Requiem*, la darrera composició de Mozart, que va deixar inacabada, una de les obres religioses del compositor amb més elements del barroc, d'entre els quals destaca l'homenatge a l'estil coral de Händel del *Kyrie* o el *Rex Tremendae Maiestatis*. És també de la darrera etapa

una altra obra de caràcter ben diferent, *Música Fúnebre Maçònica*. Aquesta és l'obra que conté més característiques representatives de l'estil maçònic del compositor, com poden ser una orquestració constituïda per *corni de basseto*, fagots i trombons, amb la qual aconsegueix una sonoritat tètrica, o la utilització de la "tonalitat maçònica" de Mi bemoll major. El caràcter d'aquestes obres contrasta del tot amb el de la música religiosa que Mozart va compondre quan estava al servei de l'arquebisbe de Salzburg, ja que respon als gustos del seu temps: són obres de caràcter alegre, amb una escriptura que alterna l'estil estricte i l'estil galant, i en les quals apareixen recursos de la música dramàtica. Un exemple representatiu n'és la Missa de la Coronació en Do major. La més interessant de les seves misses és, potser, la missa en Do menor, de caràcter profund i fervorós.

La seva genialitat consisteix en la suma d'una sèrie de components de la seva personalitat: d'una banda, posseïa un talent innat que li va permetre solucionar problemes realment complexos d'assimilació proposats per l'obra de JS Bach, Haydn i CPE Bach. De l'altra, tenia una sensibilitat sempre despesta i una gran facilitat per assimilar totes les tendències. Però, a més, la naturalesa el va dotar d'una inspiració sempre en constant renovació i d'una inspiració sempre en constant renovació i d'una gran capacitat d'expressió. Mozart va cultivar tots els gèneres musicals: sonates, simfonies, concerts, música de cambra, òpera i música religiosa. Va adoptar les formes i les estructures instaurades pels seus predecessors, però en va perfeccionar l'estil i en va enriquir el contingut, amb un sentit clàssic de la proporció i del drama.

Beethoven i la Nova Dimensió de la Música. L'entrada en escena de Beethoven (1770-1827) va coincidir amb un moment en què Europa vivia una sèrie d'esdeveniments històrics i polítics que comportarien un canvi de valors en la societat. El compositor va seguir molt de prop aquests fets i va abraçar les idees de llibertat i justícia promulgades per la Revolució Francesa, i ell mateix va sentir la necessitat de transmetre aquests valors a través de la seva música. Si bé des del punt de vista històric l'obra de Beethoven pertany al període clàssic, cal no oblidar-se de la dimensió subjectiva que fa del compositor un autèntic revolucionari i un profeta del seu temps. A mans d'aquell home dotat d'una gran voluntat creadora, el llegat de Haydn i Mozart es transforma i esdevé la llavor que germinarà i haurà de nodrir tota una generació de compositors romàntics.

L'evolució del pensament de Beethoven va rebre una formació clàssica i va adoptar els motlles formals establerts pels seus predecessors. En aquest sentint, hi ha un Beethoven clàssic que no trenca amb la línia iniciada per Haydn i Mozart. En tot cas, la seva obra viurà un procés de transformació del llegat clàssic però sense renunciar a la seva essència. A partir del darrer període, hi ha una desintegració progressiva del llenguatge clàssic del compositor: n'explota els esquemes formals, especula amb la tonalitat i dota la seva obra d'un nou contingut. 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 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.

Amb els quartets de corda i les sonates per a piano, Beethoven reprèn la línia evolutiva que havien marcat Haydn i Mozart. Beethoven canvia la manera d'entendre el piano i explota al màxim les possibilitats tècniques i expressives d'aquest instrument.

Malgrat que adopta els motlles tradicionals instaurats pels seus predecessors vienesos per comprendre les seves 32 sonates per a piano, també hi introdueix elements del llenguatge de JS Bach i de CPE Bach. En la *Sonata en Do menor*, "Pathétique", s'hi pot apreciar una lectura molt personal de l'Sturm und Drang. Les sonates del segon període revelen una voluntat de trencament de l'esquema formal convencional. Les dues sonates de l'*opus 27*, que inclouen la designació *Quasi una fantasia*, s'allunyen dels convencionalismes formals clàssics i alhora anuncien les produccions musicals de Schumann, Mendelssohn, Liszt i Schubert. La segona d'aquestes dues sonates és la que es coneix com a "Clar de Lluna". En la *Sonata en Do major*, "Waldstein", i la *Sonata en Fa major*, "Apassionata", la concepció estilística i formal és tan revolucionària que Beethoven va preferir esperar cinc anys abans de comprendre més obres per a piano sol.

Lentament i progressiva, l'estructura formal de les obres de Beethoven s'allunya dels models clàssics de proporció i equilibri, al mateix temps que la seva escriptura musical esdevé cada cop més agosarada i sorprenent, trets que es palesen clarament en la sonata *Hammerklavier* i en les *Trenta-tres variacions sobre un vals de Diabelli*. L'any 1810 Beethoven haviaperdut 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, opus 111 en Do menor, és una reflexió sobre la dimensió mística de l'art sonor.

L'ampliació progressiva de la forma sonata i l'evolució estilística també es poden apreciar en els quartets de corda de Beethoven. Els quartets op. 59, dedicats al comte Rasumovski, anuncien el procés de dissolució de la forma tradicional que durà a terme amb els darreres quartets. 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. Aquesta unió de principis simbolitza la reconciliació entre la rebel·lió i la resignació. 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. Aquests sentiment també apareix en la *Missa Solemnis* i en la *Simfonia núm. 9*. En el seu inevitable aïllament, a través de la contemplació de la Veritat, trobarà la pau amb ell mateix.

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 "a un gran home", quan Beethoven va saber que s'havia coronat emperador. En la *Simfonia núm. 5*, la transició del mode menor al mode major que té lloc en el transcurs de l'obra sembla voler simbolitzar la consecució de la victòria (Do major) després de la lluita contra el destí (Do menor). La descripció sonora que Beethoven fa dels fenòmens naturals en la *Simfonia núm 6*. (Pastoral), va més enllà d'una recreació de determinades escenes bucòliques: pretén ser una transcripció en el llenguatge dels sons de l'impacte que li produeix la contemplació de la naturalesa. El segon moviment, *l'Allegretto*, és una de les pàgines més fascinadores 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*, (Coral), és un cant a la reconciliació entre els homes, a partir de l'oda *An die Freude* ("A la joia") de Schiller. Aquesta obra, que representa la culminació simfònica del compositor, no només té una durada sense precedents en el gènere, una hora sencera, sinó que a més introdueix quatre veus solistes i un cor. Una de les pàgines més sublimes de l'obra és, sens dubte, l'elaborada i immensa coda en la qual esclata una invocació coral a l'alegria, a la llibertat. El compositor alemany va fer una contribució al gènere operístic amb la seva única òpera, *Fidelio*. La tercera de les quatre versions de l'obertura d'aquesta òpera, "Leonora III", 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. D'aquest pensament neix el concepte de músic romàntic (i, per extensió, el d'artista romàntic) i es revalorava l'originalitat de l'obra d'art. El Romanticisme alemany va venerar la figura de Beethoven, en va potenciar la imatge romàntica, i en va fer un autèntic mite.

7. EL ROMANTICISME

EL ROMANTICISME MUSICAL

A començament del segle XIX s'havia aconseguit un equilibri en els esquemes formals, una dinàmica de l'estructura musical i una arquitectura sonora sense precedents. Però el compositor sentia la necessitat de transmetre lliurement la seva subjectivitat. El Romanticisme musical, com a proposta estètica, va sorgir com a reacció contra l'excessiva preocupació per l'aspecte formal de la música que mostraven aquells compositors que concedien més importància a la preservació d'uns preceptes clàssics que a l'expressió lliure dels sentiments i les emocions. L'obra de Beethoven reflecteix aquesta voluntat de lluita per l'expressivitat a través del trencament dels motlles tradicionals i la introducció d'un contingut emocional. D'altra banda, podem trobar determinades característiques atribuïdes a la música romàntica en algunes sonates per a clavicèmbal de CPE Bach o en les simfonies de Haydn escrites entre els anys 1768 i 1773. El Romanticisme va significar, més que un trencament, una renovació del mateix llenguatge clàssic. De fet els compositors romàntics van heretar dels clàssics els esquemes formals i el mateix concepte de tonalitat.

La immaterialitat, la temporalitat i la capacitat d'expressar el sentiment de manera irracional eren els atributs ideals que feien de la música un art romàntic per excel·lència. La música era considerada com un art capaç de proporcionar una via per accedir a una dimensió superior de la realitat, ja que transcendia els límits de l'existència de l'home. ETA Hoffmann escrivia, l'any 1813, que la música instrumental "és la més romàntica de totes les arts, ja que la seva matèria es l'infinit". [...] La música revela a l'home el domini d'allò desconegut, un món que no té res en comú amb el món exterior i sensual que envolta, un món en el qual abandona tots els sentiments determinats per rendir-se a l'anhel d'allò inexpressable". El músic romàntic sentia la necessitat de transmetre tot el seu estat d'ànim o suggerir allò infinit 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.

La culminació del Romanticisme va arribar amb el compositor alemany Richard Wagner (1813-1883). Aquest músic, poeta, crític i filòsof representa una síntesis dels aspectes més rellevants del pensament romàntic. El concepte de drama musical està en connexió amb la seva teoria de la fusió de les arts, i és amb l'òpera *Tristany i Isolda* que s'aconsegueix la tan desitjada unitat dramàtica i musical.

Música i Poesia. L'artista romàntic s'inspirava en temes extrets de llegendes medievals, fets històrics nacionals, històries fantàstiques, i van introduir l'element exòtic i insòlit. Molts compositors es van servir d'elements literaris i plàstics per a les seves obres: s'utilitzaven títols literaris com a encapçalament d'un moviment i s'explotaven les possibilitats tímbriques de la música instrumental per obtenir determinats efectes coloristes a imitació de l'art pictòric. Va nèixer la música programàtica, la música basada en un programa, extret d'un argument literari o un tema pictòric. El poema simfònic és

un exemple il·lustratiu de música programàtica. La capacitat narrativa, discursiva i descriptiva d'aquest gènere responia a l'aspiració de l'ideal romàntic que consistia en la unió de la música i la poesia. Per Liszt, la música instrumental pura comunica l'expressió abstracta del sentiment humà universal, però ho fa d'una manera impersonal, "la simfonia clàssica no va més enllà de mostrar allò purament tècnic de la música". Només a través del "programa" el compositor pot conferir a la tècnica, a la forma, un contingut, idees que expressen alguna cosa i que tracten la tècnica musical com a mitjà, no com a finalitat en si mateixa.

El *lied*, cançó alemana 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 crear 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'*An die ferne Geliebte* (A l'estimada llunyana), un dels primers cicles de *lieder*, va ser Schubert qui va dotar el gènere vocal d'una nova fisonomia i un nou contingut. Després de Schubert, altres compositors alemanys, com Schuman, Loewe, Brahms, Wolf, Strauss o Mahler, van fer la seva contribució al gènere.

MÚSICA VOCAL I INSTRUMENTAL

Franz Schubert. El compositor vienès Schubert (1797-1828) va ser un dels millors compositors de *lieder*. Dotat de gran sensibilitat, Schubert va saber conferir el clima adequat a cadascun dels textos escollits per als seus *lieder*. Schubert es va servir del piano tant per suggerir imatges sonores d'idees extretes del text, com per recrear una atmosfera adequada a l'estat anímic del poeta. L'escassa exigència de Schubert a l'hora de seleccionar els poemes fa que a gran part dels seus *lieder* la qualitat musical predomini sobre la literària: si bé es va inspirar en poemes de Goethe i Schiller, moltes de les seves millors composicions estan basades en obres d'un poeta molt menys dotat, com era Wilhelm Müller.

Les deu simfonies que va comprendre conserven les proporcions regulars dels esquemes clàssics, però des de l'punt de vista estilístic totes són romàntiques. La simfonia més destacada és la núm. 8 en Si menor "Inacabada". La música de cambra de Schubert també palesa la influència dels clàssics vienesos, sobretot pel que fa a l'estructura formal. Una de les obres més conegudes és el *Quintet per a piano i corda*, op 114, en el qual inclou un moviment fet a partir de les variacions del tema del *lied* titulat *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). De les composicions per a piano de Schubert, són molt coneguts els sis *Moments musicals* i els vuit *Impromptus*.

Schubert va ser un melodista nat. Les línies melòdiques de les seves obres són de caràcter espontani i poètic. A diferència de Beethoven, Schubert no mostra una evolució estilística remarcable en la seva producció musical, ja que aviat va trobar un llenguatge personal: una escriptura molt acurada en què s'alternen l'estil declamatori i el

líric, i amb la qual demostra una gran intuïció a l'hora d'escollir el color harmònic més adequat. Schubert va ser un home d'una caràcter ambable però introvertit: preferia la intimitat de les vetllades compartides amb un cercle d'amics que l'escoltaven mentre interpretava les seves composicions al piano (les famoses *shubertíades*) abans que la popularitat que li podien proporcionar els concerts públics.

Felix Mendelsson. El compositor alemany (1809-1847) va ser un home amb una gran formació cultural i humanística. La seva posició estètica s'adscriu clarament a l'esperit neoclàssic, en especial pel seu respecte als esquemes formals tradicionals. L'admiració de Mendelssohn per JS Bach va fer que n'estudies a fons la producció musical. Fruit d'aquest estudi són els seus preludis i fugues, que, conjuntament amb les *Romances sense paraules* i les *Variations sérieuses*, en Re menor, constitueixen una de les aportacions més interessants de Mendelssohn a la literatura musical del segle XIX.

La producció simfònica de Mendelssohn és més interessant que la seva obra per a cambra. El llenguatge musical del compositor es mou amb més llibertat dins l'àmbit de la música descriptiva de l'orquestra que en el de la música per a petites formacions instrumentals. Malgrat tot, les obres més reeixides de la seva producció de cambra són el *Quartet en Mi bemoll*, i *Quartet en Fa menor*. Les simfonies més destacades del compositor són la núm. 4 "Italiàna", i la núm 3 "Escocesa". En totes dues obres demostra 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. El *Concert per a violí i orquestra* és una de les obres mestres de Mendelssohn i l'oratori *Elijah* és la seva principal contribució al gènere sacre.

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 en la seva obra religiosa, especialment en els corals i els oratoris, i va imprimir a la seva producció una sensibilitat i una expressió essencialment romàntiques.

Robert Schumann. Les inclinacions literàries del compositor alemany Robert Schumann (1810-1856) li van permetre no tan sols participar en publicacions musicals i plasmar en el paper els seus pensaments, sinó també ser molt més exigent que Schubert a l'hora de seleccionar els textos per als seus *lieder*: es va inspirar en poemes de Goethe, Byron, Heine i Eichendorff, entre d'altres. Els *lieder* de Schumann tene un caràcter líric i expressiu. Amb les seves cançons vol transmetre el contingut íntim del poema. Si Schubert era un gran melodista, Schumann va ser mestre de l'harmonia. Schumann va compondre la major part dels seus *lieder* durant la seva feliç unió matrimonial amb la pianista Clara Wieck, a qui va dedicar les seves cançons d'amor. Fruit d'aquesta relació afortunada són els dos cicles de *lieder Dichterliebe* (L'amor de poeta), inspirats en textos de Heine, i *Frauenliebe und Leben* ("Vida amorosa d'una dona") basats en poemes d'A. Von Chamisso.

És en les composicions per a piano sol que la inspiració de Schumann pren més volada. La major part de les músiques per a piano de Schumann són unes breus composicions en què realitza una descripció sonora d'una escena determinada. De gran contingut poètic és el *Concert per a piano i orquestra*, una de les obres mestres del compositor. Com a conseqüència d'una lesió a la mà dreta, Schumann es va veure

obligat a abandonar la carrera pianística, però no per això va renunciar a l'activitat compositiva.

La contribució més destacada de Schumann a la música de cambra són els quartets per a corda i el *Quintet per a piano i corda*, que evidencien una profunda influència de l'estil de Beethoven. Si la producció instrumental de Schumann revela una influència clara de l'obra de Beethoven, la seva música vocal, en canvi, deu molt a l'art de Mendelssohn, que, a més, va ser qui el va animar a compondre els seus primers *lieder*. 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.

Fryderyk Chopin. El compositor d'origen polonès (1810-1849) és conegut quasi exclusivament per la seva producció per a piano sol, tot i que també va compondre dos concerts per a piano i orquestra, un *Trio per a piano*, una *Sonata per a piano i violoncel* i unes cançons poloneses. Chopin va evitar els gèneres musicals que podien suggerir alguna associació extramusical, propi de la música de programa. La major part de les seves obres són concebudes a partir d'una idea exclusivament musical desenvolupada en un únic moviment. Per aquest motiu, Chopin és considerat "el poeta del piano". Els títols literaris d'algunes composicions, com ara el preludi *Gota de pluja* o l'estudi *El vent de l'hivern*, hi van ser aplicats posteriorment pels editors de música, que, probablement per motius comercials, van establir associacions entre determinades sonoritats musicals i sorolls que procedien de la natura com són el degoteig de l'aigua o el vent movent les fulles seques.

Les poloneses i les masurques de Chopin, com les *Rapsòdies hongareses* de Liszt, són alguna cosa més que una manifestació musical de caràcter nacionalista: la utilització d'estructures rítmiques de danses tradicionals i tonades populars respon, més que a la reivindicació d'una veu col·lectiva a través del cant popular (més propi dels nacionalismes del final de segle), a una necessitat de plasmació de la subjectivitat del compositor. Gran admirador de l'obra de JS Bach, Chopin va buscar la inspiració en *El clavicèmbal ben temperat* del gran mestre del barroc per compondre els vint-i-quatre preludis confeccionats en totes les tonalitats majors i menors.

L'escriptura de Chopin es subtil i d'una elaboració extremada. L'execució de les seves obres exigeix una preparació tècnica i una maduresa interpretativa molt superiors a les dels seus contemporanis, a excepció de Liszt. En les seves obres aconsegueix l'expressió dels sentiments romàntics per excel·lència, i defuig del caràcter declamatori i les referències extramusicals. Aquesta característica és la que el diferencia de la major part dels músics romàntics de la primera meitat del segle XIX i el converteix en un compositor original, i a la vegada precursor, en alguns aspectes, de la música contemporània.

Ferenc Liszt. Dotat d'una gran habilitat tècnica i d'unes llargues mans, el jover Franz Liszt (1811-1886) es va dedicar a perfeccionar un extraordinari virtuosisme en el piano. Durant la seva carrera com a pianista, el compositor d'origen hongarès va realitzar transcripcions pianístiques de repertori operístic i simfònic, en les quals va aconseguir transferir els recursos propis de l'escriptura orquestral al llenguatge pianístic i enriquir, així, les possibilitats tècniques d'aquest instrument. Liszt va adquirir la imatge

idealitzada del compositor romàntic de costums extravagants i a qui s'atribuïen assumptes amorosos amb dames distingides.

Entre els anys 1850-1860 Liszt va compondre les simfonies *Faust* i *Dante* i els dotze *Poemes simfònics* (*Les Préludes, Orpheus, Prometheus, Mazeppa, etc*) que constitueixen les contribucions més importants de Liszt a la música orquestral. Algunes de les darreres obres de Liszt, com són el *Vals oblidat* i la *Bagatel.la sense tonalitat*, el converteixen en precursor de l'escriptura impressionista de Debussy, del llenguatge cromàtic de Wagner i de la atonalitat de Schönberg, per la modernitat en el tractament de l'harmonia.

Hector Berlioz. A les mans del compositor francès Berlioz (1803-1869), la música simfònica esdevé música de programa. L'estructura clàssica de la simfonia, amb els quatre moviments independents, es transforma en una obra dividida en diverses seccions connectades a través d'un programa, és a dir, cadascuna de les seccions descriu musicalment una sèrie d'esdeveniments dramàtics que formen part d'un mateix argument. Berlioz va definir la seva *Simphonie fantastique* com un drama musical en forma de concert. Va subtitular l'obra *Épisodes de la vie d'un artiste*, ja que es tractava d'una autobiografia romàntica, però sense paraules. Cadascuna de les seccions de l'obra té un títol propi per fer-ne més entenedor el contingut argumental.

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 incomprensió més absoluta.

Johannes Brahms. Les cançons amoroses del compositor alemany Johannes Brahms (1833-1897) reflecteixen un caràcter essencialment apassionat, sovint contingut, com s'aprecia, per exemple, en les romances del cicle *Die Schöne Magelone* (La bella Magelon) inspirades en poemes de Ludwig Tieck. 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. Brahms atorga una importància especial 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 riquesa rítmica i una gran varietat de recursos estilístics. Altrès *lieder* de Brahms són una reflexió sobre la vida i la mort, com les darreres *Vier ernste Gesänge* (Quatre cançons serioses). El seu *Requiem alemany* 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.

Les quatre simfonies de Brahms representen la culminació de la tasca iniciada per Beethoven i aconsegueixen una síntesis dels llenguatges romàntic i clàssic: d'una banda, Brahms va adoptar les formes clàssiques i les va ampliar, amb una clara tendència a la recreació 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.

Brahms va aconseguir ser fidel a la tradició clàssica i, alhora, contribuir a l'evolució estilística de la música del segle XIX. En els gèneres simfònics i cambra, 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 del 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 brillant contribució 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 que anteriorment havien realitzat dos grans mestres, Bach i Beethoven.

L'OPERA ROMÀNTICA

L'Opera Italiana. Al llarg de la primera meitat del segle XIX, l'*opera seria* i l'*opera buffa* italianes es van fusionar per donar lloc a l'òpera romàntica italiana de la segona meitat del mateix segle. La rigidesa formal, d'una banda, i la falta d'interès del públic pels arguments clàssics, de l'altra, van dur els llibretistes d'òperes serioses a assimilar noves fórmules que procedien 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).

Entre les nombroses òperes que va compondre Gioacchino Rossini (1792-1868), destaquen *L'italiana in Algeri*, *La Cenerentola*, *La gazza ladra* i *Il barbiere di Siviglia* aquesta darrera, l'obra mestra del compositor. Les òperes de Rossini es caracteritzen per una gràcia i una espontaneïtat úniques. El seu estil s'allunya del caràcter sentimentalista d'una gran part de les òperes romàntiques. El gran talent dramàtic del compositor el converteixen en un autèntic successor de Mozart en el gènere de l'òpera còmica, sobretot per l'especial habilitat amb que aconsegueix augmentar la tensió dramàtica en els passatges *in crescendo*, en els quals els cantants s'uneixen en un *imbroglio strepitoso* d'un final d'acte. També és prou conegut el recurs que consisteix a fer l'auditori còmplice de la intriga que es desenvolupa a l'escenari, un procediment enginyós que va contribuir a la popularitat del compositor italià. Durant la darrera etapa de la seva vida, Rossini es va dedicar a compondre música religiosa, entre d'altres, algunes cantates i el conegut *Stabat Mater*.

Verdi i el Drama Humà La figura més important del panorama operístic italià del segle XIX és Giuseppe Verdi (1813-1901). Verdi va heretar el llegat de Rossini, Donizetti i Bellini, però va dotar l'òpera italiana d'una energia i una força noves. El pensament musical de Verdi i la seva escriptura s'emmotllen perfectament als arguments de tipus històric i polític. Tot i que no es va comprometre d'una manera directa amb el nacionalisme italià molts dels cors de les seves òperes, plenes d'al·lusions a la lluita per la unificació d'Itàlia, com les de l'òpera *Nabucco*, eren interpretades pels italians com a símbols del Risorgimento. Verdi va esdevenir molt més popular quan els patriotes italians van descobrir que les lletres del seu nom coincidien

amb les inicials de “Vittorio Emanuele, Rè D’Italia”. Aleshores van entonar un “Viva Verdi”.

Des de l'estrena de *Nabucco*, Verdi havia anat perfeccionant el seu llenguatge operístic, i havia aconseguit conferir a l'òpera seriosa una gran força dramàtica. Amb *Macbeth*, va donar a conèixer el que va ser el tret principal del seu llenguatge musical: la caracterització psicològica dels personatges. L'originalitat de les seves melodies, la força rítmica i la simplicitat de les harmonies són altres trets característics de l'escriptura verdiana. Les millors obres del període de maduresa són *Rigoletto*, *Il trovatore* i *La traviata*. Amb la revisió de *Simone Boccanegra* i les òperes *Un ballo in maschera* i *La forza del destino*, Verdi va aconseguir un prestigi internacional. En aquestes obres es fa evident una tendència a l'alternança contrastada entre la tragèdia i la comèdia.

L'any 1871, amb motiu de la cerimònia d'inauguració del canal de Suez, va estrenar l'espectacular òpera *Aïda*. Posteriorment va comprendre dues òperes més, inspirades en drames de Shakespeare, *Otello* i *Falstaff*. En aquestes obres va aconseguir una magnífica caracterització dramàtica dels personatges, no superada pels seus successors italians.

Verdi i Wagner, les dues figures més destacades del món operístic del segle XIX, tenien dues maneres diferents d'entendre l'òpera. El concepte verdià d'òpera com a drama humà contrasta amb l'interès primordial per la natura i la simbologia mitològica característics de l'òpera wagneriana. D'altra banda, a diferència de Wagner, Verdi no trenca amb el passat ni renova substancialment el seu pensament musical, sinó que contribueix d'una manera decisiva al perfeccionament estilístic del gènere operístic a Itàlia.

El verisme també va exercir una influència considerable en la producció operística de Giacomo Puccini (1858-1924). Alguns dels trets més característics de l'òpera verista apareixen ja a *Manon Lescaut*, 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*, a *Tosca*, a *Madame Butterfly* i en la inacabada *Turandot*. 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.

L'Òpera Francesa. Durant la primera meitat del segle XIX, París va esdevenir la capital operística d'Europa. La Revolució Francesa i les conquestes realitzades per Napoleó havien contribuït a augmentar el prestigi que la capital francesa ja tenia com a centre cultural. Músics de la categoria de Rossini, Liszt o Chopin es van instal·lar a París per desenvolupar-hi la seva activitat artística. L'estrena de l'òpera *La Veuve* de Gasparo Spontini va impulsar el naixement d'un tipus de drama musical en què es combinaven el caràcter heroic de les obres dramàtiques de Gluck i la trama de rescat, i a la qual s'afegia el desplegament d'un dispositiu escènic constituït per grans masses orquestrals i corals, ballets i maquinària escènica, de gran tradició en l'òpera francesa des dels temps de Lully. Aquest nou tipus d'òpera, destinat a un públic poc exigent i que volia gaudir d'un espectacle entretingut, va rebre la denominació de *grand opera*. Aquest tipus d'òpera va conviure amb l'*òpera-comique*, una modalitat operística de proporcions formals més reduïdes sorgida durant el període clàssic, en la qual s'alternen números musicals amb diàleg parlat. De l'*òpera-comique* en van sorgir dos tipus diferents d'òpera: la romàntica, de caràcter sentimental, i la propiament còmica, amb una forta dosi de mordacitat. De l'òpera còmica francesa, en va néixer encara una variant, l'*òpera*

bouffe (diferent de l'òpera *buffa* italiana) que destacava els aspectes enginyosos i satírics de l'òpera còmica. El prototip d'òpera *bouffe* va ser establert pel compositor Offenbach amb la seva obra *Orphée aux enfers*.

Oposant-se a la tendència romàntica de l'òpera-comique es va originar un moviment antiromàntic, de caràcter marcadament líric i amb una preferència clara pel realisme. L'òpera més representativa d'aquesta tendència és *Carmen*, de Bizet (1838-1875), una obra que, en canvi, 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 que la va arranjar per a la seva òpera, sinó d'una melodia de la sarsuela *El Arreglito*, de Iradier.

Wagner i l'Obra d'Art Total. Richard Wagner (1813-1883) no tan sols va ser el compositor més important de la història de l'òpera alemanya, sinó també una figura clau en l'evolució de la música europea del segle XX. Aquest músic, poeta i filòsof va crear un nou concepte del drama musical que va provocar un replantajament del pensament musical estilístic i estètic europeu de la fi del segle XIX. La seva escriptura innovadora va ser l'inici del desmantellament del sistema tonal establert per Bach, Mozart i Beethoven i va inaugurar una nova era de la història de la música, que es caracteritza per una recerca constant dels fonaments estètics i ideològics que van justificar la creació de nous sistemes harmònics.

Després d'obtenir un gran èxit amb l'estrena de la *grand opéra Rienzi*, Wagner va emprendre un allunyament progressiu de l'esquema de l'òpera italiana de divisió entre recitatius i àries, amb la composició de les òperes *Der fliegende Holländer* (L'holandes errant), *Tannhäuser* i *Lohengrin*. Paral·lelament, va anar aprofundint en els fonaments teòrics que van originar el seu projecte revolucionari, que consistia en la reforma del teatre musical, i que va plasmar en els escrits *L'art del futur* i *Introducció a l'òpera i al drama*. L'òpera *Fidelio* de Beethoven (en què l'orquestra té el paper de narrador del drama que es representa) va servir d'inspiració a Wagner per dur a terme la composició de la tetralogia *Der Ring des Nibelungen* (L'anell del Nibelung), constituïda per les òperes: *L'or del Rin*, *La valquiria*, *Sigfrid* i *El crepuscle dels deus*. En aquestes obres, el compositor intenta recuperar les cançons de gesta alemanyes i una sèrie de personatges llegendaris com ara els nibelungs i les valquíries, a través de la projecció romàntica dels elements de la natura i de les forces superiors de l'univers.

Wagner va dur fins a les últimes conseqüències una visió estètica aglutinadora del drama líric que es remunta als principis de la Camerata Fiorentina i que el mateix Gluck ja havia intentat recuperar. La recerca de la identitat d'una òpera alemanya insinuada en el *Fidelio* de Beethoven i establerta amb les òperes de Weber va ser continuada per Wagner. La seva obra sintetitza els aspectes més rellevants del llenguatge operístic alemany: una caracterització psicològica dels personatges a través de la melodia, una orquestració que comenta l'acció generadora de l'obra i una preferència per l'element màgic i fantàstic. En oposició a l'estètica teatral de la *grand opéra* i de l'òpera tradicional italiana. Wagner va proposar una reforma del drama líric a través de l'obra d'art total, en la qual la música, la poesia i l'escenografia s'havien de fusionar per crear un nou mitjà, més expressiu i eficaç. Per Wagner, la música estava al servei de l'expressió dramàtica: calia que teixís la trama psicològica que havia de proporcionar l'estructura damunt de la qual s'havia de desenvolupar l'acció dramàtica. Així, va prescindir de la distinció tradicional entre recitatius, àries i números de conjunt

vocal amb una estructura tancada, per afavorir la melodia contínua o *melodia infinita*, i contribuir, d'aquesta manera, a la unitat musical i dramàtica de l'obra.

La influència de l'obra de Wagner en la societat musical europea va ser tan decisiva, que es van originar dues tendències: d'un banda, els compositors que combregaven amb les seves idees, els wagnerians, i de l'altra, aquells que s'oposaven al projecte revolucionari wagnerià del *drama musical*, els antiwagnerians. D'altra banda, 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. L'estil harmònic iniciat amb el *Tristany* va influenciar l'escriptura de Bruckner, Mahler i Strauss, entre d'altres, i va ser determinant en la formació del llenguatge musical de Schönberg, Berg i Webern.

8. EL FINAL D'UNA ÈPOCA

EL POSTROMANTICISME

Durant les dues últimes dècades del segle XIX van esdevenir-se una sèrie de fets que van comportar un canvi radical en l'evolució estilística i estètica de l'art del so. L'any 1882 Wagner va estrenar la seva òpera *Parsifal*, que anunciava un allunyament progressiu del sistema tonal. L'any 1883 moria Wagner, el mateix any en què naixia Webern, que va arribar a esgotar totes les possibilitats del mètode dodecafònic creat per Schönberg. Mentrestant, el cromatisme i la reintroducció de les escales modals contribuïen al desmantellament dels fonaments estructurals de la tonalitat. Aquell idioma musical universal basat en uns pressupòsits estètics plenament acceptats per compositors de diferents nacionalitats s'anava dissolent i donava pas a un conjunt de solucions artístiques divergents que van repercutir de manera decisiva en el futur desenvolupament de la música.

Amb Haydn i Mozart, el gènere simfònic havia aconseguit un equilibri perfecte entre la forma i contingut. La producció de Beethoven havia anunciat l'inici de la simfonia romàntica en ampliar l'estructura formal, augmentar la massa orquestral i afegir-hi la veu humana. Schumann n'havia preservat l'esquema tradicional i hi havia introduït el principi cíclic. Berlioz, Liszt i, més tard, Strauss van cultivar el poema simfònic. Cap al final del segle XIX la simfonia havia adquirit unes dimensions formals considerables. A les mans de Bruckner i Mahler, el gènere simfònic va arribar al límit del seu desenvolupament, va esgotar totes les possibilitats del llenguatge instrumental i va qüestionar els principis clàssics de la forma sonata que Brahms havia intentat conservar. L'estètica postromàntica introdueix una nova manera d'entendre un gènere que concedeix una especial importància a la línia melòdica, per damunt de l'estructura formal d'una obra (un procediment anomenat lirisme), i al mateix temps assumeix les innovacions de l'orquestració wagneriana i la tècnica descriptiva del poema simfònic.

Bruckner, el Darrer Romàntic. L'austriac Anton Bruckner (1824-1896) va ser un compositor que va mantenir un profund vincle amb la tradició clàssica. En efecte, les seves onze simfonies tenen els quatre moviments convencionals i el llenguatge utilitzat és totalment coherent amb la seva concepció clàssica del gènere. Però les dimensions formals han augmentat i el pensament musical del Bruckner organista es manifesta en la manera com el compositor utilitza el color orquestral en les seves simfonies, per la predominança dels colors primaris de les diferents famílies orquestrals, utilitzats com a grans blocs sonors que s'oposen entre si, com si fossin els diversos registres d'un orgue.

La concepció monumental de la forma, unida a aquesta sensació d'estatisme que caracteritza les simfonies, ha portat alguns estudiosos de l'obra de Bruckner a definir la posició estètica d'aquest compositor com una mena de misticisme naturalista, plasmat sobretot en els temps lents de les simfonies núm. 7, 8 i 9 a més del seu *Te Deum*. Bruckner era un home de caràcter introvertit, profundament religiós i tancat en una

mena de món mític que girava al voltant de la relació home-Deu. Va concebre l'estructura de les seves simfonies com a reflex d'un ordre metafísic superior.

Mahler i l'Adagisme Simfonista. El compositor austríac Gustav Mahler (1860-1911) va consagrar la seva activitat creadora quasi exclusivament a la composició de les deu simfonies i a una sèrie de *lieder* amb acompanyament orquestral. El llenguatge musical de Mahler traspuja un intens lirisme, que materialitza en les seves simfonies de proporcions formals monumentals i que exigeixen un gran dispositiu orquestral i, de vegades, vocal. Un exemple il·lustratiu de la seva particular concepció orquestral és la *Simfonia núm. 8*, coneguda com la "Simfonia dels mil", ja que en la seva estrena hi van intervenir dos cors de veus mixtes, amb un total de 500 veus, un cor de nens de 350 veus, set solistes vocals i una orquestra de 146 instruments.

Mahler va augmentar considerablement les dimensions de l'estructura clàssica de la forma sonata, i va preservar sempre els principis arquitectònics del gènere simfònic. Aquesta ampliació s'evidencia d'una manera especial en els temps lents, els adàgios, de les darreres simfonies, un recurs genuïnament mahlerià anomenat *adagisme* simfonista. Amb una inspiració tímbrica excepcional, Mahler va saber destinar a cadascuna de les seves idees musicals uns timbres instrumentals determinats, segons l'estat d'ànim que pretenia transmetre. Les simfonies mahlerianes són essencialment postromàntiques i extenses, formalment elaborades i de contingut programàtic.

Das Lied von der Erde, basada en el cicle de poemes traduïts del xinès per Hans Bethge *La flauta xinesa*, és l'obra més coneguda de Mahler i un magnífic exemple d'escriptura d'un romanticisme tardà, amb un clima de resignació i de melangia davant l'inevitable allunyament de les alegries de la vida, el pessimisme i la desesperació per la pèrdua recent de la seva filla.

L'obra de Mahler revela la dicotomia del seu pensament musical: la recerca constant de la bellesa transcendent i la vinculació a la realitat terrenal, que es fa evident amb la presència de motius que procedeixen de la cançó folklòrica austríaca i referències programàtiques o descriptives, sovint en forma de paròdia o de caricatura. La seva escriptura és totalment coherent amb l'estil de la música de transició: d'una banda, recull els fruits del llenguatge romàntic que evoluciona des de Beethoven fins a Wagner. De l'altra, el seu llenguatge anticipa l'estil expressionista que desenvoluparà la Segona Escola de Viena (Schönberg, Berg i Webern).

Richard Strauss, l'Últim Compositor Romàntic d'Òperes. El compositor alemany Richard Strauss (1864-1949) s'adscriu a la tendència més radical de la música programàtica, en la línia de Berlioz i Liszt. A diferència de Mahler, més que transcripcions sonores de reflexions de caràcter filosòfic, Strauss realitza descripcions sonores d'idees extramusicals i especula amb els mateixos recursos tímbrics que li ofereix l'art musical. El concepte modern de la tècnica instrumental de Strauss es fa evident d'una manera teòrica en la revisió que va fer del *Traité d'instrumentation* de Berlioz i, d'una manera pràctica, en la seva producció simfònica, per la gran varietat de recursos i pel profund coneixement de les combinacions tímbriques i les seves possibilitats expressives. Alguns dels seus millors poemes simfònics són: *Macbeth*, que segueix el model instaurat per Liszt; *Don Juan*, a partir d'un poema de Nicolaus Lenau; *Així parlà Zarathustra*, una adaptació lliure de l'obra del filòsof Nietzsche (famosa per la

pel·lícula *2001: una odissea de l'espai*); *Les Aventures de Till Eulenspiegel*, inspirat en un conte infantil, i *Don Quixote*, basat en el text de Cervantes. A *Una vida d'heroi* i en la *Simfonia domèstica* desenvolupa un programa de tipus autobiogràfic. En la primera obra es representa ell mateix lluitant i triomfant sobre aquells crítics que manifestaven una incomprensió total per la seva obra, mentre que la segona obra és un fresc sobre la vida familiar del compositor.

Strauss va guanyar un reconeixement internacional com a compositor d'òperes amb *Salomé*, basada en el text d'Oscar Wilde. Aquesta obra significa l'inici d'una etapa en què el compositor assimila un tipus d'escriptura harmònicament complexa i dissonant. L'any 1909 va compondre l'òpera *Elektra*, a partir d'un text del poeta Hugo von Hofmannsthal, i l'any 1919, *La Dona sense Ombra*. En aquestes obres, el compositor centra l'interès en l'evolució psicològica del personatge femení com a fil conductor de l'acció dramàtica.

L'ECLECTICISME DE LA MÚSICA FRANCESA

Mentre el romanticisme arribava a la seva fi, a la capital francesa es creava un clima propici al desenvolupament de noves propostes innovadores. La música occidental anava rebent les influències de les cultures d'Orient i d'altres manifestacions artístiques, com ara la pintura i la poesia. Al mateix temps naixia un interès per recuperar llenguatges del passat. A finals de segle, París era un important centre musical on convivien corrents artístics conservadors i progressistes.

Debussy i L'impressionisme Musical. Després dels nacionalismes musicals del final de segle, la solució estètica que va adquirir més projecció internacional és l'impressionisme. Aquesta tendència musical té una vinculació directa al moviment pictòric nascut a França durant la segona meitat del segle XIX i que té com a màxim representant Claude Monet. La tècnica impressionista consisteix en la plasmació directa de les impressions que l'artista experimenta davant la contemplació de la natura. Generalment s'intenta conferir a la representació la sensació d'espontaneïtat. L'escriptura musical impressionista desenvolupa un material temàtic amb una harmonia lliure dels principis clàssics, atorga importància al matís i defuig el lirisme, amb la qual cosa l'obra obté una estructura formal difuminada, com a resultat de la suma d'idees o motius musicals. A diferència de la música programàtica, no pretén expressar les emocions o els sentiments del compositor, sinó que vol evocar o al·ludir sensacions, mitjançant suggeriments.

La música francesa del final de segle també va establir una important relació amb la poesia simbolista. Els poetes simbolistes francesos tenien una concepció predominantment sensual de la poesia. Per a ells era més important la simbologia evocadora de les paraules que el mateix significat. El compositor francès Claude Debussy (1862-1918), gran admirador de la pintura impressionista i de la poesia simbolista, va adaptar la tècnica i el material de l'impressionisme i del simbolisme a la música. Ell va ser l'encarregat de transformar l'atmosfera retòrica i explícita del romanticisme en l'ambient oníric i suggeridor de l'impressionisme.

Un exemple il·lustratiu de música impressionista és l'obra orquestral *Preludi a la migdiada d'un faune*, de Debussy. El passatge introductori de la flauta porta a imaginar un món concebut pel sentit de la natura i l'erotisme, uns suaus arpegis creen la impressió d'uns discrets moviments de l'aire, uns vibrants reflexos dels somnis del faune, que provoquen un sentiment de melangia i de nostàlgia. Una instrumentació extremadament refinada suggereix un rapte amorós i un repòs agradable després d'haver duta a terme els seus desitjos. Aleshores, s'abandona, vençut per el calor del migdia d'un lloc qualsevol del clima meridional, fascinat pels jocs de llums i colors. Debussy va saber plasmar amb una gran subtileza la descripció d'aquestes d'imatges a través de jocs cromàtics i de combinacions tímbriques orquestrals.

Després dels *Nocturnes* orquestrals, Debussy va comprendre *La Mer* per a orquestra, que molts consideren una obra mestra de l'escriptura impressionista. A *La Mer* intenta plasmar els pensaments i les sensacions que provoquen la contemplació i l'audició del mar en moviment. Les composicions per a piano més destacades de la seva etapa impressionista són les col·leccions editades amb els títols *Estampes*, *Images*, i *Préludes*. *Les Images* per a orquestra són uns exemples magnífics d'aplicació de la tècnica orquestral impressionista al servei de les idees musicals del compositor. A banda de reintroduir les escales modals, en aquestes obres, Debussy adopta recursos d'altres sistemes musicals orientals, com l'escala de tons sencers, les escales pentatòniques, etc.

Retorna a Llenguatges del Passat. Com a reacció a l'estil impressionista, va sorgir un moviment encapçalat per Erik Satie (1866-1925). Satie es va donar a conèixer sobretot per unes composicions breus per a piano amb títols de caràcter surrealista que amaguen un esperit irònic i enginyós, com ara *Tres fragments en forma de pera*, o *Embrions dessecats*, en què introdueix comentaris del tipus *alentir amb cortesia* o *de manera que s'obtingui un forat*, i satiritzava, així, les indicacions de matisos i de caràcter que Debussy utilitzava en les seves obres per referir-se a la manera com s'havien d'interpretar. Però no es pot negar que Satie també va assumir certes influències de la tècnica impressionista, com s'observa en les *Trois gymnopédies*, per a piano, i en el poema simfònic *Socrate*, basat en una traducció de l'obra de Plató. El caràcter antisentimental de l'obra musical de Satie i la marcada tendència a una escriptura sòbria i rigorosa són trets que anuncien el llenguatge del grup francès Les Six, integrat pels compositors Durey, Honegger, Milhaud, Poulenc, Tailleferre i Auric.

Maurice Ravel. Es un compositor que va participar del retorna a llenguatges del passat, però amb una escriptura molt personal (1875-1937). Ravel experimentava amb el piano nous recursos harmònics, que després utilitzava en la composició d'obres simfòniques. Moltes de les seves composicions era a orquestra eren originàriament pianístiques, com ara *Ma mère l'oye*, *La Tomba de Couperin* o *La valse*. Ravel va assimilar determinats procediments de la tècnica impressionista de Debussy i els va fer servir en algunes de les seves obres per a piano, com per exemple *Pavana per una infanta difunta*, *Jocs d'aigua* o *Gaspar de la nit*, i algunes d'orquestrals com ara la *Rapsodie espagnole* o el ballet *Daphnis et Chloé*. El conjunt de la seva obra no s'emmarca en una estètica neoclàssica ni impressionista, tot i la marcada tendència a definir els perfils melòdics i la importància concedida a l'estructura formal tradicional. El seu llenguatge es eclèctic, utilitza ritmes vienesos, folklore espanyol, llenguatge jazz.

ELS NACIONALIMES

Els moviments revolucionaris del segon terç del segle XIX van influenciar decisivament en el naixement dels nacionalismes musicals. El compositor nacionalista va buscar la inspiració en el passat i en els cants i danses populars dels pobles, la qual cosa va facilitar l'eclosió d'una personalitat col·lectiva, independent, pròpia de cada nació. La necessitat d'exaltació de la consciència de la personalitat nacional a través del llenguatge musical del compositor té els antecedents, entre d'altres, en les *Poloneses* de Chopin i les *Rapsòdies hongareses* de Liszt. El compositor nacionalista intenta conferir a la música culta un signe d'identitat, de caràcter polític, ètnic o social, a partir de la utilització de cançons o melodies populars, així com estructures rítmiques de danses populars o tradicionals, i els sistemes tonals característics d'un folklore concret. En el moment de prendre aquest material folklòric, el compositor no pretén plasmar el seu propi estat d'ànim o les seves emocions, sinó l'expressió de la col·lectivitat a través del cant popular.

L'escola Nacionalista Russa. Aquest compositor partien d'uns pressupòsits culturals i ideològics comuns, i anaven a la recerca del mateix objectiu: la creació d'una música popular d'essència russa. Amb uns trets estilísticament diversos, cadascun d'aquests compositors va assimilar les novetats musicals estrangeres per situar-se al nivell dels altres creadors europeus.

Sense citar melodies folklòriques, Borodin aconsegueix infondre a la seva obra l'esperit popular de la música del seu país. L'obra potser més coneguda de Borodin és *El príncep Igor*, una òpera en què escenifica de manera esplèndida una sèrie de paisatges russos. La recreació que fa Borodin d'una atmosfera exòtica oriental queda il·lustrada magníficament en els "Danses polovtsianes" del segon acte d'aquesta òpera.

Rimski-Kórsakov, el compositor més jove del grup, va ser un dels orquestradors més hàbils. La seva escriptura musical, rica i variada, sovint exigeix una tècnica virtuosística. Les melodies de les seves obres traspuen un perfum oriental i desenvolupen un paper decisiu en la recreació d'ambients fantàstics per descriure antigues llegendes russes, com s'il·lustra admirablement en la coneguda suite simfònica *Sheherezade*. Destaca la seva producció operística, en la qual aconsegueix uns notables resultats en introduir melodies i ritmes de folklore rus i en utilitzar elements i recursos musicals nous procedents d'un llenguatge més internacional. Algunes de les millors obres són *Sadko*, *La llegenda del tsar Saltan*, *La ciutat invisible de Kitege* i *El gall d'or*.

Malgrat situar-se al marge, cal emmarcar també l'obra de Txaiovski dins l'escola nacionalista russa. Si bé la seva escriptura revela una formació essencialment clàssica i una gran influència de l'art vocal italià, no es pot negar l'afinitat del compositor amb la melodia folklòrica del seu país, que confereix a la seva obra un caràcter genuïnament rus. Una de les pàgines més brillants de Txaiovski és *leugueni Oneguï*, una òpera inspirada en la novel·la de Puixkin que evidencia el sentit dramàtic del compositor. A més d'aquesta òpera, les obres més conegudes són les sis simfonies: *Concert per a piano núm. 1 en Si bemoll menor*, *Concert per a violí* i els ballets *El llac dels cignes*, *La bella dorment del bosc* i *El trencanous*. Les millors simfonies són la núm 4, en Fa menor; la núm. 5 en Mi menor, i la núm. 6 en Si menor, "Patètica": és precisament en aquestes obres que el compositor revela la seva habilitat com a orquestrador, amb una

gran intuïció a l'hora d'adaptar cançons tradicionals i ritmes de danses russes al llenguatge simfònic.

Dels successors, el més destacat van ser Rakhmàninov. D'estètica postromàntica reprèn la línia evolutiva del llenguatge pianístic de Liszt, amb influències de l'obra orquestral de Txaiovski. Les millors obres d'aquest compositor són aquelles en què el piano té un protagonisme destacat, com ara les composicions per a aquest instrument (preludis, sonates, estudis) i els quatre concerts per a piano i orquestra.

L'Europa Oriental. Els millors representants del nacionalisme txec a Bohèmia van ser Smetana i Dvorák. Pel que a aquest últim, gran admirador de l'obra brahmsiana, va saber combinar l'estil de la música culta vienesa amb elements que procedien del folklore txec, com s'observa en el seu *Concert per a violoncel·la*. De les nou simfonies que Dvorák va compondre, la més coneguda és la núm. 9, en mi menor, *New World Symphony*, escrita durant la seva visita als EUA.

9. EL SEGLE XX

ELS NOUS NACIONALISMES

A partir del 1900, els compositors que buscaven la configuració musical del sentiment nacionalista van dotar d'una dimensió més universal els diferents idiomes nacionalistes, amb l'adopció de tècniques i recursos que procedien d'altres tendències estilístiques. D'altra banda, va néixer l'etnomusicologia, una ciència que duia a terme un estudi sistemàtic del material folklòric amb una metodologia científica i rigorosa. Això va portar a una comprensió millor dels diversos llenguatges folklòrics. Ja no es tractava únicament de recollir tonades populars o d'imitar determinats girs melòdics o rítmics sinó d'introduir diferents sistemes musicals en la música culta, la qual cosa va enriquir el llenguatge harmònic tradicional. Procediments musicals com ara el cromatisme o la utilització de les escales modals van contribuir decisivament a la dissolució del llenguatge tonal en la concepció clàssica.

Béla Bartók. Una figura clau del nacionalisme dels països de l'Europa oriental va ser l'hongarès Béla Bartók (1881-1945). Bartók es va interessar per la música folklòrica en general i, conjuntament amb el seu amic i col·laborador Zoltán Kodály, va dedicar gran part de la seva vida a recollir i editar cançons populars hongareses, romaneses i eslaves. Va fer un ús lliure d'aquest material folklòric en les seves composicions i va desenvolupar una escriptura musical molt personal, predominantment lineal, i amb una sonoritat imaginativa i brillant. L'obra *Mikrokosmos* representa l'aportació més important de Bartók a la pedagogia musical. Aquesta obra consta de sis volums de peces per a piano d'una dificultat tècnica progressivament més gran.

Les primeres composicions de Bartók es caracteritzen per una marcada influència de l'escriptura de Liszt, Strauss i Debussy. Aviat, però, va trobar el seu propi llenguatge eclèctic, caracteritzat per l'ambigüitat tonal, i pel fet d'emprar els modes antics, per les innovacions rítmiques i per una recerca de la unió entre la música folklòrica i la música culta.

La posició estètica de Bartók representa, conjuntament amb la del finès Jan Sibelius i la de l'espanyol Manuel de Falla, el vessant nacionalista més abstracte: utilitza el material folklòric amb un llenguatge molt personal i evita la reproducció literal d'una tonada popular. L'escriptura de Bartók no va ser revolucionària, però va aportar la seva visió del nacionalisme musical i va arribar a una síntesi entre la música folklòrica i l'escriptura moderna de la música culta. Cap altre compositor hongarès contemporani a Bartók no va arribar al nivell de les seves realitzacions.

La Unió Soviètica. L'obra més representativa de la primera etapa musical de Serguei Prokófiev (1891-1953), en la línia d'un nacionalisme incipient, és la *Suite Escita*. Entre els anys 1918 i 1934 Prokófiev va viure fora de Rússia. Les composicions d'aquesta etapa revelen escasses influències de folklòre musical rus. A la seva última etapa compositiva pertanyen les obres mestres *Alexander Nevsky* i *Ivan el Terrible*, nascudes a partir de la col·laboració amb el director de cinema rus Eisenstein.

El Continent Americà El llenguatge musical nacionalista dels EUA és el resultat de la fusió del llegat musical europeu, especialment l'òpera italiana, la música simfònica alemanya i la música sacra anglesa, i elements que procedien de les melòdies de les comunitats indígenes i del folklòre negre.

George Gershwin (1898-1937) és una de les principals figures adscrites al denominat popularisme del segle XX. L'obra mestra de Gershwin és, sens dubte, *Rhapsody in Blue*, un exemple clar de la fusió perfecta de jazz i gènere simfònic. Altres obres destacades són el *Concert per a piano*, el poema simfònic *An American in Paris* i la popular òpera *Porgy and Bess*.

NOVES TENDÈNCIES

Durant el període comprès entre els anys 1910 i 1930 els compositors van qüestionar els principis acceptats respecte a la forma i la tonalitat d'una manera més radical que els compositors del final del segle XIX. La concepció clàssica de la tonalitat que havia predominat des del temps de Bach, Mozart, Beethoven va experimentar, al llarg de la primera meitat del segle XX, una gran crisi, amb el consegüent allunyament progressiu del sistema tonal a partir de l'emancipació de la dissonància i la renúncia als principis harmònics tradicionals. Després del període en què el compositor Arnold Schönberg i els seus deixebles Alban Berg i Anton Webern havien emprat un llenguatge atonal lliure, d'estètica expressionista, Schönberg es va proposar sistematitzar un llenguatge atonal a partir de la tècnica dels anys 30, alguns músics van intentar un retorn a la música anterior al segle XX buscant una síntesi entre els recursos formals de la música vella i les invencions estilístiques de la música contemporània.

L'expressionisme. L'expressionisme és el moviment artístic radical sorgit durant el primer quart de segle, estretament vinculat al darrer romanticisme alemany, i que es caracteritza per una visió subjectiva i emocional del món. El compositor expressionista intenta projectar en l'obra els propis sentiments i emocions, és a dir, el seu món interior, així renuncien al sistema harmònic tradicional i tendeixen cap a un llenguatge atonal. El llenguatge atonal ignora les funcions tonals clàssiques i utilitza els dotze semitons de l'escala cromàtica de manera lliure, fonamentant-se en l'emancipació de la dissonància, és a dir, prescindir d'aquells preceptes de l'harmonia tradicional que obligaven a preparar i resoldre els acords dissonants.

Arnold Schönberg n'era el representant principal. El compositor se centrava en la vida interior de l'home, abandonat a forces irracionals, angoixat per les seves tensions i per les ansietats, que es rebel·la contra les normes i desafia les convencions socials i culturals. Els trets característics d'aquest llenguatge eren: la utilització del cromatisme amb finalitats expressives, l'absència d'un tema articulad i la tendència a la atonalitat. Va estar fortament marcat per una orientació cap a l'ambigüïtat tonal que va néixer durant el postromanticisme. El llenguatge cromàtic del *Tristany* de Wagner, per exemple, sovint produeixen una sensació d'indefinió tonal, tot i que, de fet, es tracta de determinats passatges inserits dins un context tonal.

Atonalitat i Dodecafonisme. El quartet de corda núm 2 de Schönberg va inaugurar un període durant el qual ell i els seus deixebles van compondre obres emprant un llenguatge atonal lliure, és a dir, prescindint del concepte clàssic de tonalitat. El primer intent de construcció d'un llenguatge atonal ja sistematitzat va ser duta a terme per Schönberg quan, a principis dels anys 20, va establir els fonaments de la tècnica del dotze sons. Aquest mètode va sorgir com una conseqüència lògica de la mateixa evolució de la tonalitat cap a la atonalitat. Podem trobar exemples en *Ofrena musical* de Bach, o la simfonia *Faust* de Liszt, tot i que es tracta d'un ús ocasional d'aquest procediment. Els intents aproximats ja son obra de Schönber *L'escala de Jacob* però sense ser conscient del camí que prenia.

La tècnica dels dotze sons o dodecafonisme consisteix a emprar una sèrie de dotze sons que corresponen a les dotze notes de l'escala cromàtica. El compositor disposa aquests dotze sons segons l'ordre que desitge, o bé successivament, és a dir, com una melodia, o bé simultàniament, és a dir, integrantlos dins una textura harmònica. No pot repetir cap nota (únicament si la repetició és immediata), fins que no hagi esgotat totes les notes de la sèrie. L'obra neix de la repetició incessant d'aquesta mateixa sèrie, de manera que a cada repetició pot aparèixer variada segons unes normes específiques. Cal no confondre la música dodecafònica amb la música atonal: mentre que la primera es fonamenta en uns principis serials, la segona fa referència a totes les obres que prescindeixen del concepte tradicional de tonalitat. El dodecafonisme és una forma concreta d'atonalitat, però no ha de ser necessàriament atonal, ja que, com a mètode, pot ser utilitzat dins un context tonal.

L'expressionisme de Schönberg. El compositor va heretar l'expressivitat romàntica del llenguatge wagnerià i la concepció formal clàssica de Brahms, ~~que~~ va sintetitzar en el seu llenguatge expressionista. El sextet per a corda *La nit transfigurada* va ser l'obra que li va donar el reconeixement internacional, que es va consolidar amb les obres següents, el poem simfònic *Peleas i Melisande*, l'impressionant oratori *Cançons de Gurre*, per a solistes, narrador, quatre cors i gran orquestra. A partir de l'any 1907, el seu llenguatge musical va experimentar una orientació cap a la atonalitat que va culminar l'any 1909, amb el trencament definitiu de la tonalitat i amb l'adopció d'una escriptura innovadora, fonamentada en el cromatisme lliure. Exemples d'aquesta nova concepció estilística són el *Quartet per a corda núm 2*, el cicle de cançons *El llibre dels jardins penjats*, les *Cinc peces per a orquestra op. 31* i el monodrama *L'espera*, per a solista i orquestra.

Després de la publicació del seu *Tractat d'harmonia* sobre la tonalitat clàssica, el llenguatge musical schönbergià va passar progressivament de la tonalitat extremadament cromàtica a la atonalitat, amb un ús totalment lliure de la dissonància, com s'observa en l'obra *Pierrot Lunaire*, un cicle de cançons per a veu i conjunt instrumental, basades en uns poemes d'Albert Giraud. En aquestes cançons, Schönbert es va servir de la tècnica de la melodia parlada, una forma de declamació a mig camí entre el recitatiu i el cant. Després de passar sis anys sense publicar res, l'any 1923 va donar a conèixer els principis bàsics d'un nou mètode per compondre que, segons considerava, havia d'assegurar la preservació d'uns valors musicals tradicionals sense trencar amb l'evolució que l'art sonor havia experimentat durnat el primer quart del segle X. Schönberg havia concebut la tècnica dodecafònica.

Els escrits de Schönberg reflecteixen la crisi que el llenguatge musical experimentava durant el primer quart de segle, derivada de la problemàtica de la comunicació musical. Després d'un període durant el qual havia desenvolupat una escriptura essencialment serial, Schönberg va sentir la necessitat de trobar una reconciliació entre el seu mètode musical i el llenguatge tonal. Amb l'obra *Un supervivent de Varsòvia* va recuperar la força emotiva del llenguatge expressionista de les primeres obres.

El Llegat de Schönberg: Berg i Webern. El mateix any de la publicació del seu *Tracta d'harmonia*, el 1911, Schönberg va entrar en contacte amb Anton Webern i Alban Berg, amb els quals va formar la denominada Segona Escola de Viena. Alba Berg representa el vessant romàntic del dodecafonisme. Berg va assimilar el mètode compositiu de Schönberg, el va adaptar d'una manera molt lliure a les seves obres i va aconseguir reconciliar els procediments formals de la tècnica serial amb el llenguatge expressionista. Precissament per això, aquest compositor és, de tots els dodecafonistes, un dels que tenen una producció musical més accessible per a l'oient. L'escriptura musical de Berg, no mancada de certes recurrències a la tonalitat clàssica, està organitzada segons els procediments serialistes. Berg concebia el mètode dodecafònic com la darrera manifestació d'un llenguatge essencialment tonal.

A diferència de Berg, Anton Webern es va allunyar de l'esperit postromàntic alemany i va desenvolupar una escriptura rigorosa, autera i extremadament difícil d'interpretar. A causa de la densitat del seu llenguatge, la major part de les obres de Webern no excedeixen d'uns quants minuts de durada i exigeixen a l'oient una gran concentració. Webern representa el vessant més radical de dodecafonisme. Es considerava ell mateix com un continuador del llegat clàssic. Per Webern, el mètode dodecafonisme no era altra cosa que l'extensió o ampliació de la tonalitat clàssica, i per això no volia ser etiquetat com un compositor avantguardista. Amb tot, el reconeixement de l'obra de Webern ha augmentat a partir de la segona meitat d'aquest segle i el seu llenguatge ha exercit una gran influència sobre molts dels compositors contemporanis.

L'eclecticisme d'Stravinski. Un compositor que va participar en moltes de les tendències de la primera meitat del segle XX, tot i no sentir-se compromès ideològicament amb cap, va ser el compositor d'origen rus Igor Stravinski. Es va consagrar com a músic de fama internacional a partir de l'estrena a París de tres ballets representats per la companyia de Serguei Diaghilev: *L'ocell de foc*, *Petruixka* i *La Consagració de la Primavera*. Aquestes tres obres presenten un nou concepte d'obra artística aglutinadora, de la qual la música és una part integrant, conjuntament amb el teatre, la dansa, l'escenificació i els decorats. L'estrena de *La consagració de la primavera* va originar un gran escàndol. Cocteau, amb motiu de l'estrena del ballet, comentava: "És una simfonia plena de cerimònies salvatges i dels dolors de part de la Terra, melodies que semblen sorgir del fons dels segles i de profunds cataclismes...*La consagració* és com les *Geòrgiques* de la prehistòria". Stravinski va definir l'obra com uns "quadres de la Rússia pagana", i hi va afegir: "A *La Consagració de la primavera* he volgut representar el pànic de la naturalesa davant l'eterna bellesa". La música confereix a l'obra una força primitiva bàrbara i l'orquestra hi proporciona una intensitat percussiva sense precedents.

A partir de l'any 1950 Stravinski va adoptar una escriptura serialista de gran austeritat, per influència de les tècniques dodecafòniques de l'Escola de Viena. Algunes de les obres més destacades d'aquest període són *Threni*, per a veus i orquestra, a partir de textos de les Lamentacions del profeta Jeremies, *Mouvements*, per a piano i orquestra, i *Variations*, per a orquestra.