EVOLUCIÓ DE L'ESTÈTICA MUSICAL. INNOVACIÓ DINS LA TRADICIÓ

ANNA CAZURRRA

INTRODUCCIÓ

L'estètica musical és una de les disciplines més fascinants i, alhora, una de les menys explorades en el nostre país. Sovint, els estudiosos que posseeixen una mentalitat essencialment empirista són els que han mostrat una major indiferència per la tasca especulativa, sense adonar-se que, en moltes ocasions, una lectura detinguda i una correcta interpretació de les fonts documentals ens pot proporcionar moltes respostes a plantejaments que únicament amb la simple transcripció d'aquella dada musical o històrica no podem obtenir. La recerca musicològica basada únicament en la metodologia positivista analitza la història de la música segons les lleis de l'evolució de la tonalitat. L'aproximació al fet musical dins la seva dimensió estètica i ideològica ens pot proporcionar, a més, les pautes per a una major comprensió de l'evolució de la nostra història musical. D'altra banda, aquesta aproximació no pot prescindir de les implicacions i connexions de l'art sonor amb altres aspectes més amplis de la cultura i del pensament. És necessari examinar com es porten a terme en el nostre país la recepció i la interpretació de les teories estètiques procedents d'altres països europeus i quina és la pròpia aportació dels músics pràctics i teòrics, així com les influències mútues amb altres camps de l'art. L'objectiu d'aquesta breu reflexió és reivindicar l'atenció dels que investiguen en matèria de música vers la dimensió filosòfica i estètica de la música, atès que ens pot oferir un marc de referència amplíssim per a la recerca musicològica.

LA CONSCIÈNCIA HISTÒRICA

Les diferents etapes de la història de la música han de ser estudiades des d'una perspectiva evolutiva. Al meu entendre, l'existència d'una coherència en l'evolució de l'estètica de la música explica la major part dels canvis que la música ha experimentat al llarg de la seva història. Aquesta coherència sorgeix de la dualitat existent entre una concepció matemàtica i una concepció

lingüística de la música. La idea de la vinculació entre l'art sonor i les ciències matemàtiques, i la idea de la música com a llenguatge han estat sempre presents al llarg de la història de l'art musical i s'han manifestat de manera cíclica o confrontada. Moltes de les innovacions estilístiques no han estat sinó reinterpretacions d'antigues teories: el naixement de l'òpera no s'explicaria si durant el Renaixement tardà no s'haguessin recuperat les antigues teories de la música grega. Encara més, en aquest cas fou una interpretació incorrecta de la concepció original. En la majoria d'ocasions, si no en totes, la teoria ha precedit la pràctica.

La tradició pitagoricoplatònica, primer, i boeciana i medieval, després, havien difós, amb diferents interpretacions, la idea que la música era una ciència que reflectia l'harmonia del cosmos a través d'una relació numèrica de tot un sistema de sons i ritmes musicals. L'Edat Mitjana recollí el llegat clàssic i l'adaptà al nou context. A part de la teoria musical pròpiament dita, el pensament medieval va assimilar les doctrines que descrivien la naturalesa de la música i el seu lloc en el cosmos, i també aquelles que parlaven dels seus efectes i la seva funcionalitat dins la societat humana (la teoria del caràcter o *ethos*). La interpretació matemàtica de la música va ser mantinguda durant el Renaixement florentí, recuperada per les teories pitagòriques del segle XVII i reinterpretada durant l'època de la Il·lustració per les doctrines racionalistes, amb noves aportacions. Les teories que incidien més en la dimensió ètica que en l'estètica, en canvi, van ser reutilitzades durant el segle XVIII, i van esdevenir una font de recurrència per a les posteriors teories romàntiques de la música.

Les doctrines de derivació pitagòrica i platònica, recollides, sistematitzades i adaptades al nou context pels filòsofs catòlics de l'Edat Mitjana, van ser introduïdes en el nostre país, tal com s'evidencia en un valuós document conservat: el *Còdex* 42 del fons *Ripoll* de l'Arxiu de la Corona d'Aragó,[1] que conté la còpia d'alguns del tractats musicals més importants que s'estudiaren a Europa en aquella època. Aquest manuscrit demostra que els monjos de Ripoll coneixien les teories musicals antigues, però no sabem de quina manera van incidir en la pràctica musical durant l'Edat Mitjana. Aquest és un tema pendent d'estudi. En general, els escrits d'aquest període palesen l'existència d'una dicotomia en el pensament medieval, que recull dues concepcions estètiques procedents de l'Antiguitat grega: el concepte platònic de la música com un ascens a través del qual es contempla la bellesa en un nivell metafísic i que ens remet al mite de l'harmonia de les esferes,[2] i la idea de la música com a objecte de plaer sensible i que ens remet a la concepció aristotèlica de

1. El manuscrit conegut per *Còdex* 42 del fons *Ripoll* fou copiat entre els anys 1018 i 1046. Algunes de les obres més importants que conté són: *De Musica,* de Boeci, el *Liber enchiriadis de Musica,* els *Scolica Enchiriadis de Arte Musica, De Harmonica Institutione,* d'Hucbald de Saint-Amand, etc. Aquests tractats van precedits pel *Breviarium de Musica,* copiat pel monjo Oliba.

2. Recordem que Boeci, en a la seva obra teòrica *De institutione musica,* distingeix tres categories de músiques: *musica mundana, musica humana i musica instrumentalis.* De fet, aquesta divisió de la música seria reduïda en dues categories: *musica speculativa* i la música *musica*

la mimesi.[3] Aquesta concepció ambivalent de la música donarà lloc a confrontacions entre músics i entre pensadors, però al mateix temps crea una tensió dinàmica necessària per a la mateixa evolució estilística de l'art del so.

Si bé l'aparença matemàtica de la notació musical és un reflex mateix d'aquesta tradició matematicofísica que prové de l'antiguitat, durant l'Edat Mitjana hi ha manifestacions d'una concepció lingüística de la música, coincidint amb la recuperació d'aquella doctrina dels efectes de la música sobre l'esperit humà. El concepte de la música com a llenguatge, en estreta vinculació amb l'aspecte psicològic de la música, el trobem en molts tractats d'art trobadoresc a Catalunya, com l'anònim del segle XIII *Doctrina de compondre dictats,* on es descriuen les formes musicals més utilitzades pels trobadors catalans i es donen una sèrie de normes pràctiques per trobar la correspondència entre el tema literari i la forma musical adequada.

Els tractats del Renaixement tenen una intencionalitat més pràctica i pedagògica que especulativa, com és el cas del *Libro de música práctica* (1510), de Francesc Tovar. Aquest empirisme coincideix amb el renaixement de l'aristotelisme. D'una manera progressiva, es reconeix el plaer com a objectiu i finalitat de la música, sense implicacions de tipus moralitzant. Durant l'Edat Mitjana, la música havia format part del *Quadrivium,* conjuntament amb l'aritmètica, la geometria i l'astronomia. A partir de finals del segle XVI la música s'aproxima progressivament a les *artes dicendi* del *Trivium* (gramàtica, retòrica i dialèctica). Alguns pensadors suggereixen l'existència d'una analogia de la música amb la retòrica en el mateix procés creatiu, entenent que aquest s'articula a través de la *inventio,* la *dispositio* i l'*elocutio.*

A partir de les darreries del segle XVII la música serà més clarament identificada amb les estructures del pensament i del llenguatge parlat. Paral·lelament, hi ha una aproximació entre l'art del so i l'art literari i una progressiva explotació de les possibilitats expressives del so. La prosòdia i la sintaxi del text proporcionen al compositor les pautes per configurar l'estructura de la seva música, mentre que la semàntica del text literari inspira els motius melòdics; hi ha una voluntat d'emfasitzar el contingut dramàtic. Conviuen, així, dos conceptes diferenciats: d'una banda, una estètica d'origen platònic i, de

practica. La darrera distinció és la que ha estat sempre present. D'una banda, la teoria musical intenta demostrar, a través de les ciències exactes, l'existència d'una harmonia universal (*musica mundana*), una sèrie de proporcions entre els diversos cossos celestials sense les quals l'univers esdevindria un caos total. Aquesta harmonia és l'exemple màxim de perfecció, de bellesa absoluta. L'home intenta projectar aquesta harmonia a través de la matèria: buscant l'equilibri entre cos i ànima (*musica mundana*), o bé dotant-la d'una configuració sonora, a través del so (*musica instrumentalis*). En tant que l'home és imperfecte, allò que produeixi no podria assolir mai la perfecció.

3. 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, el mode, etc., a fi d'aconseguir provocar uns determinats efectes en els seus oients. D'aquesta manera, a partir de l'actitud contemplativa, el músic aprèn a admirar la bellesa i es projecta en la natura a través de la seva reproducció artística.

l'altra, la idea de la música com a instrument per *muovere gli affretti,* amb una estructuració psicològica. Ara, el compositor motlleja el material musical segons uns esquemes racionals (esquemes formals) i unes figures convencionalitzades (contingut semàntic). Com a resultat, es desenvolupen uns nous principis formals i tot un vocabulari musical. La racionalització de recursos musicals dóna pas a la teoria dels afectes o *Affektenlehere* («tractat dels sentiments»). Amb l'adveniment de la consciència instrumental, a principis del segle XVIII, aquesta semanticitat inherent al gènere dramàtic acabarà repercutint en la música instrumental. La semanticitat arribarà al seu punt culminant dins el nou llenguatge musical del Romanticisme. Al segle XIX es parlava de «pensaments musicals», «poemes sonors» o «poemes simfònics».

L'oposició entre els conceptes de música pura o absoluta i música programàtica no és sinó un altra interpretació de la visió confrontada entre aquells que consideren que la música no expressa res més que la pròpia essència i els que creuen que necessita un suport extramusical per expressar quelcom. No deu ser que els darrers estan reclamant una valoració positiva per a aquella categoria musical tan menyspreada per els teòrics medievals, la *musica practica,* com a llenguatge humà dels sentiments, amb totes les seves imperfeccions i defectes, però més assequible que la *musica specultativa*?

Durant el segle XVIII, als països hispànics, les principals polèmiques giren entorn de la relació text-música i de la dialèctica contrapunt-homofonia, com a conseqüència de la consolidació de l'estil homofònic practicat pels italians en el gènere operístic. El contrapunt, relacionat amb la ciència, amb la raó i codificat en complexes regles, entra en conflicte amb la verticalitat de l'homofonia o *seconda prattica* italiana, relacionada amb el món dels sentiments. Les polèmiques divideixen els músics en dos grups: els conservadors, que defensen la tradició contrapuntística, i els més moderns, que consideren que la música ha d'evolucionar. Moltes de les polèmiques sorgides en el nostre país discuteixen determinats procediments harmònics fora de les regles del contrapunt, i amb el greuge de ser aplicades al repertori litúrgic, com les sostingudes entre Francesc Valls i Joaquín Martínez de la Roca o entre Josep Duran i Jaume Casellas. En ambdós casos, o bé s'havien transgredit alguna de les regles tradicionals del contrapunt respecte al tractament de les dissonàncies, o bé s'havien utilitzat acords i combinacions harmòniques tradicionalment prohibides en la teoria del contrapunt. Aquestes dissonàncies eren justificades segons el text al qual acompanyen. El problema estilístic tenia un rerefons estètic: quina era la finalitat de la música?, s'havia de dirigir a la raó o bé a l'oïda?, és a dir, l'antagonisme entre una estètica de caràcter racionalista i una estètica de caràcter hedonista.

La polèmica sostinguda entre els mestres de capella Josep Duran i Jaume[4] il·lustra aquesta dualitat entre el concepte matemàtic i el concepte

4. Entre el 1756 i el 1757, Josep Duran, mestre de capella del Palau de la Comtessa de Barcelona, i Jaume Casellas, aleshores mestre de capella de la catedral de Toledo, sostingue-

lingüístic de la música. Durant una correspondència mantinguda entre Duran i Casellas, Casellas intenta convèncer Duran de l'autoritat de les matemàtiques per sobre de l'art sonor, identificant el domini de les tècniques composicionals amb el coneixement de les lleis fisicoacústiques de la música:

> Supongo lo primero: que la música consiste en el conocimiento científico de las voces que llamamos consonancias y disonancias, y que éstas guardan cierta relación y proporción, que por el Mathemático, como a quien corresponde, se numeran, por ser la Música una ciencia Phísico-Mathemática, llamada así por participar su objeto de la razón de sensible propria del Phísico y la razón de quantidad propria del Mathemático.[5]

Duran desacredita l'afirmació de Casellas, argumentant que no és imprescindible aquest coneixement científic per poder ser un bon mestre de capella,[6] tot i que admet que aquest forma part de la ciència musical.[7] En canvi, proposa un altre tipus de coneixement, molt més proper al llenguatge humà dels sentiments:

> El conocimiento de la verdadera armonía, la mejor disposición de las partes, la propia expresión de la palabra, los movimientos contrarios, el no hacer traición a la naturaleza, la variedad, la brevedad sin faltar al justo, la medida, la unión de los periodos, el cumplimiento de los censos y el salir del tono el volver con gracia, la modulación, el noble proceder de las partes, el buen cantar, adecuar las partes según requiere el lugar, el asunto y la ocasión, y tantas que quedan, sin las cuales es imposible que las composiciones sean perfectas.[8]

Casellas fa una identificació entre el procés d'assimilació de les regles del contrapunt en la música i l'aprenentatge de la tècnica pictòrica, comparant la

ren una polèmica originada a partir de la censura feta per Casellas al *Madrigal* de Duran. Casellas criticà l'ús de certes tècniques compositives procedents de l'Escola Napolitana, totalment oposades a la visió estètica barroca de Casellas. Duran, sempre a la recerca d'altres propostes estilístiques d'acord amb el context musical europeu, aprofità l'ocasió per donar a conèixer la seva obra musical i va manifestar el seu desig de contribuir a la introducció de la nova estètica musical que, certament, afavoriria el desenvolupament de la música hispànica.

5. Carta de Casellas a Duran. Toledo, 24 de juny del 1757.

6. «Que la música consiste en el conocimiento científico de las voces que llamamos consonancias y disonanacias —o de las consonancias y disonancias, que llaman algunos voces, como sería más bien dicho— es proposición que sólo puede echarla quien piensa ser maestro de capilla sin pasar por los estudios correspondientes. Y, si no, déme V. M. un Phísico-Mathemático y cárguelo al peso de una capilla de esplendor. Encárguele V. M. una ópera y otras obligaciones que son de un maestro de capilla y veremos que nada hace. Luego, no siendo este sujeto, por la Phísica y Mathemática sólo, capaz de hacer lo que corresponde al maestro de capilla, que en sus composiciones decimos música, se verifica no consistir la música en el conocimiento científico de las consonancias y disonancias.» Carta de Duran a Casellas. Barcelona, 27 d'agost del 1757.

7. «Diga V. M. que este conocimiento científico es parte de la música y no eche las proposiciones tan absolutas con quien ha estudiado para entenderlo.» *Idem.*

8. *Ibidem.*

combinació de les consonàncies i dissonàncies amb l'habilitat de contrastar la llum i l'ombra. Per a ell, la dissonància és la part més feble, estèticament parlant, de la música, per tant, s'ha de suavitzar al màxim. L'explicació de Casellas pel que fa al tractament de la dissonància, basant-se en les regles rigoroses del contrapunt, ens dóna una idea de com la visió estètica del darrer Barroc prevalia encara, tot i que alguns compositors[9] lluitaven per trobar una proposta artística més d'acord amb l'entorn musical europeu:

> Lo que comúnmente es recibido, es que la artificiosa mixtura de las consonancias y disonancias hace más agradable la armonía, así como la debida distribuición de brillantes luces con opuestas sombras da mayores realces a la pintura. Y que solamente de dos maneras pueden usarse en la Música las disonancias es, a saber: o bien, passando por ellas velozmente, de suerte que apenas el oido pueda percibir su mal efecto; o bien, por ligadura que las disimule y haga plausibles, lo qual requiere prevención, síncopa y salida.[10]

Duran concedeix una especial importància a l'originalitat de l'obra, que justifica aquella «desviació» de la norma:

> A lo que V. M. dice que comúnmente es recibido [...], convengo. Que sea así, como la distribuición de brillantes luces [...], ni lo niego ni lo apruebo, porque de pinturas no entiendo. Que las disonanacias puedan usarse en la Música por ligadura que las disimule y haga plausibles, es tan fino y seguro como falso y mal pensado [...] De lo dicho se desprende que hay sujetos que llegan a cosas que, quien no las entiende, las critica y, quien sabe, las admira, pues lo que a unos sirve de consolación, a otros les mete en mil confusiones y escrúpulos.[11]

El tema de l'harmonia de les esferes torna a aparèixer a les teories místiques i romàntiques dels segles XVIII i XIX. La idea d'aspirar a una bellesa superior i transferir-la a l'obra musical va esdevenir una obsessió per als músics romàntics. La conseqüència directa fou una constant especulació amb la forma, que va acabar amb el trencament de l'esquema formal clàssic i després amb la mateixa dissolució del llenguatge tonal. Schönberg encara intentarà buscar desesperadament aquell ordre inherent a la música; el mètode dodecafònic fou l'últim crit reivindicatiu. A partir d'aleshores, els creadors hauran de buscar altres mitjans per assolir la bellesa a través del so ordenat.

A començaments del segle XX, i amb la precipitació del llenguatge harmònic tradicional, els compositors s'esforcen per trobar una nova sintaxi

9. En aquest sentit, compositors com Rodríguez de Hita, mestre de capella del Convento de la Encarnación de Madrid, sí que foren sensibles a la recepció de novetats estilístiques, com es palesa a la seva obra *Diapasón instructivo, consonancias músicas y morales* [...] *sobre un breve y fácil método de estudiar composición y nuevo modo de contrapunto para el nuevo estilo* (Madrid, 1757). Per a més informació, vegeu el treball fet per Francesc BONASTRE «Estudio de la obra teórica y práctica del compositor Antonio Rodríguez de Hita» a *Revista de Musicología* (1979).

10. Carta de Casellas a Duran. Toledo, 24 de juny del 1757.

11. Carta de Duran a Casellas. Barcelona, 27 d'agost del 1757.

que pugui dotar d'una estructuració i, també, d'una validesa les seves obres. Davant la dificultat d'assimilar el llegat de la Segona Escola de Viena, alguns compositors han optat per emprar nous sistemes composicionals innovadors o bé reutilitzar antics mètodes —els denominats llenguatges *de retorn.* La tradició matemàtica de la música ha estat recuperada en el nostre segle pels llenguatges musicals avantguardistes, en especial, el serialisme i la música estocàstica —el mateix Xenakis emprà els càlculs matemàtics per construir uns gràfics que tradueix a notació musical—. Aquests mètodes han estat introduïts en el nostre país i són molts els compositors que els han fet servir. Manca però un estudi profund que n'analitzi les conseqüències i valori la contribució d'aquests mètodes composicionals en l'evolució estilística i estètica de la música.

Al mateix temps ha tornat a ressorgir el concepte platònic de la música que es remunta al mite de l'harmonia de les esferes. El compositor català Josep Soler escriu aquestes paraules:

> L'obra d'art sols viu pel desig i mor per l'utilitat; només un art "inútil", un art en si i per a si, es pot mantenir i existir com a tal; qualsevol obra que hagi estat feta amb una intenció utilitària o bé per pressions condicionants d'un grup d'avantguarda o d'un grup polític, o bé per la moda d'un moment determinat, aquesta obra mai no podrà posseir aquella condició bàsica que li dóna vida com a tal: la necessitat interior obligada per la força externa d'un impuls transcendent i sagrat que la fa moure sense cap coacció o condició "humanes"; aquesta necessitat, lliure de qualsevol pressió humana i externa, el porta a crear un art viu —que roman, malgrat els anys i el temps— i el protegeix de les còmodes temptacions de l'exterior.[12]

EL CONEIXEMENT DEL CONTEXT SOCIOCULTURAL

Per poder compondre la funció, el significat, el missatge d'una obra cal que ens submergim en el seu context estètic i ideològic. Les idees sobre l'art sonor poden servir per apropar la música a altres disciplines, com la sociologia, la religió, la filosofia, la història de l'art, etc. Sovint, molts dels problemes plantejats al llarg de la història de l'art sonor afecten assumptes més generals, que van des del concepte de bellesa fins a la funció de l'artista (del músic) dins la societat. La utilització d'un determinat sistema musical per part d'un compositor respon a una sèrie de factors que cal conèixer. El que en una època s'entenia com a dissonància, en un altre context és totalment acceptat. D'altra banda, serà útil conèixer quins motius van moure al compositor per escriure una obra, quina destinació té, i si respon a uns condicionants externs. Sense un coneixement profund del context d'una obra la comprensió del seu missatge serà insuficient. També, una apreciació estètica

12. SOLER, Josep, *Escritos sobre música y dos poemas.* Barcelona: Boileau, 1994.

errònia pot condicionar l'execució de l'obra, de la mateixa manera que ho farien una datació incorrecta, o una identificació equivocada del gènere.

És especialment útil conèixer la funció del músic en la societat d'una determinada època. De tots és conegut que el concepte de l'harmonia musical com a reflex de l'harmonia celestial comportà, durant l'Edat Mitjana, l'abstracció de la teoria respecte de la pràctica. En conseqüència, es desprecià la figura del músic pràctic (*cantor*), perquè se'l considerava incapaç de dur a terme la tasca del teòric (*musicus*).[13] A partir del Renaixement, el concepte medieval del músic entrà en crisi. Els fonaments del concepte medieval de la música establien dues diferenciacions importants: d'una banda, hi havia el músic teòric, que practicava un art lliberal enfront de l'intèrpret, que exercia de figura artesanal, al servei del primer. Posteriorment es va iniciar un procés que va dur la música a integrar-se dins la cultura humanista, i es va modificar la condició social del músic i la funció de la música dins la societat.

De totes les diverses interpretacions que s'han donat a aquest concepte, el que roman com a constant és la idea que hi ha dues categories professionals de músics: d'una banda, el teòric i el compositor (dues figures «compatibles») i de l'altra, l'intèrpret. Aquesta distinció s'ha fet irreconciliable en l'actualitat, fins al punt que, en el cas de la creació musical, la distància que separa el compositor de l'intèrpret és tan o més gran que la que existia antigament entre *musicus* i *cantor*. La irrupció de nous mètodes composicionals que es fan estranys al músic format dins una tradició musical tonal és la principal causa d'aquest divorci. L'aplicació d'una notació musical, que al llarg dels segles havia anat esdevenint cada cop més intel·ligible, s'ha trencat a partir dels anys cinquanta, amb la introducció d'uns sistemes de grafies aliens a la notació tradicional. D'altra banda, la mateixa desvinculació del llenguatge musical clàssic ha portat la figura del creador a la màxima incomprensió per part d'un públic que no assimila les transformacions estilístiques i tècniques que ha anat experimentant la música durant les darreres dècades.

ANÀLISI DELS CASOS PARTICULARS

Difícilment podem parlar de l'existència d'un estil clàssic en el nostre país. Mentre que la major part dels compositors europeus s'han anat adscribint als diferents corrents estètics del segle XVIII (l'*Empfindsamkeit*, l'*Sturm und Drang*, i el Classicisme), renunciant ja a l'estil galant, els països hispànics resten al marge de les innovacions en el camp instrumental que tenen lloc a Mannheim o a Viena —hi ha algun intent més o menys afortunat per part

13. De tots és coneguda la frase de Guido d'Arezzo escrita a la seva obra *Regulae Rythmicae:* «Musicorum et cantorum magna est distantia, isti dicunt, illi sciunt quae componit musica. Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia» («és immensa la distància que hi ha entre músics i cantors; aquests canten, aquells coneixen el que constitueix la música. Aquell que fa el que no sap es pot definir com a bèstia»).

d'algun compositor, com és el cas del català Carles Baguer, que rep les influències de Haydn— i prefereixen l'òpera italiana. Hi ha una desconfiança en el poder comunicatiu de l'idioma instrumental. Tampoc no donen el seu fruit les aportacions de C. P. E. Bach. No podem dir que hi hagi un equivalent hispànic ni català del classicisme.[14] S'ha de tenir en compte que la música del segle XVIII, com la del segle anterior, té un aspecte quasi exclusivament religiós a Catalunya; el suport de la noblesa o de la burgesia és gairebé nul, per això no hi ha quasi producció simfònica o cambrística. El que en un primer moment va ser beneficiós per al nostre país, l'assimilació de les novetats estilístiques de la música italiana, després degeneraria en una manca d'iniciativa per part dels músics.

El panorama de la música catalana no millora durant la primera meitat del segle XIX. Se n'han volgut trobar les causes en el tancament respecte de les propostes artístiques de fora del país i en la mateixa influència abassegadora de la música italiana a la major part dels gèneres musicals, dins un context històric i social que sembla que desmotiva els compositors, que se senten desorientats i no troben una solució. Després, la inquietud dels artistes en la recerca d'una identitat pròpia fa possible el naixement del nacionalisme romàntic a Espanya, que impulsa el wagnerisme. Amb l'assimilació del concepte de l'art musical —vinculada a la idea del *Gesamtkunstwerk*—, Felip Pedrell intentà establir les bases estètiques del nacionalisme hispànic. Però, fos per la manca de capacitat per projectar el contingut del seu missatge a la seva obra compositiva, fos pel ressentiment que sentia contra els músics de la segona meitat del segle XVIII, als quals havia acusat d'adoptar una escriptura «italianitzant» i de renunciar a l'esplendorosa tradició musical espanyola, fos perquè no sapigué trobar la via idònia per canalitzar els seus ideals, el cas és que no podem considerar que Pedrell triomfés en la seva empresa d'establir els fonaments d'una òpera nacionalista. Les seves idees sí que donaren el seu fruit, però amb una lectura o una interpretació diferent de la seva concepció original: són els casos de l'obra d'Albéniz, de Granados o de Falla.

Podem parlar realment de classicisme hispànic o català? Què passa amb la música de la primera meitat del segle XIX? Davant l'evidència que durant aquest llarg període els Països Hispànics es desmarquen de la resta de països europeus, cal definir quins són els trets estilístics de la música de la segona meitat del segle XVIII i de la primera meitat del XIX, i trobar un terme que reflecteixi més clarament la postura o postures estètiques adoptades. També

14. Com se sap, l'esquema sonata, en tant que principi estètic, presenta un transformació que donarà lloc a un estil internacional, plenament acceptat per tots els compositors, i esdevindrà un únic llenguatge comú. El classicisme introdueix una visió dinàmica de l'estructura musical, una articulació interna que representa una innovació, i un pas decisiu vers la tonalitat. Ja no són les formes monolítiques de l'època barroca, com la fuga; ja no impera la doctrina dels temperaments i dels afectes. Desapareix qualsevol principi unitari afectiu i és reemplaçat pels contrastos temàtics (sonata bitemàtica) i la tensió tonal... Definitivament, aquestes característiques no serveixen per descriure el llenguatge que es desenvolupa als Països Hispànics durant la segona meitat del segle XVIII!

és convenient estudiar les aportacions de cada compositor en particular i desmitificar aquelles figures que no han dut a terme una contribució especialment rellevant en l'evolució estilística i/o estètica de la música en el nostre país.[15] Pel que fa al segle XX, és especialment important valorar si, en la recerca d'un llenguatge musical l'adscripció de determinats compositors als corrents artístics del moment es fa com a elecció estilística, o si hi ha un veritable rerefons ideològic o estètic.

LA PERCEPCIÓ I LA RECEPCIÓ DE L'OBRA MUSICAL

La música és un art temporal, un art viu que, a diferència de la pintura o l'escultura, està subjecte a una sèrie de factors com l'execució, l'evolució dels instruments, les condicions acústiques d'una sala, i fins i tot les variacions de la mateixa partitura. El resultat sonor és, per tant, variable, de la mateixa manera que ho és el públic destinatari. L'estudi de tipus sociològic i psicològic de la percepció d'una obra també és un tema fascinant, atès que representa el darrer graó de la relació obra-intèrpret-oient. En aquest sentit, cal examinar els efectes psicològics d'aquelles obres que contenen una càrrega simbòlica (les figures retòriques de la música barroca, per exemple), o de la música programàtica. Cal tenir en compte, també, el fet perceptiu del mateix intèrpret davant la «música per als ulls» utilitzada en el Renaixement i que oferia a l'executant una magnífica oportunitat per gaudir de l'experiència estètica de la vista.[16]

Un altre fenòmen diferent estretament lligat però, al de la percepció és el de la recepció. a través de la qual el compositor hi participa activament: es fa seu el llegat musical d'altres compositors i el «reinterpreta». Aquí entra en joc un complex tramat d'influències estilístiques, esquemes formals prefixats, figures retòriques: tota una sèrie d'elements que el compositor manipularà, dotarà d'una nova configuració i hi imprimirà el seu propi segell personal. La pràctica consistent a introduir material *de préstec* o utilitzar determinats recursos convencionals en un context estilístic diferent ha estat sempre present al llarg de la història de la música. Quan es tracta de citacions musicals, és necessari fer la distinció entre la citació directa i el «reciclatge» d'un material musical. La citació musical directa fou una pràctica usual en la tècnica de la paròdia renaixentista; Stravinsky també havia emprat aquesta procediment a *Pulcinella* o a *Le baisier de la Fée;* la recurrència a models antics va esdevenir una de les tècniques composicionals més utilitzades durant el neoclassicisme.

15. Alguns treballs, com el de Xosé AVIÑOA, *La música i el Modernisme.* Barcelona: Curial, 1985, ens aporten valuoses informacions sobre el pressupòsits estètics predominants durant el període comprès entre finals del XIX i començaments del XX.

16. Ens referim a aquella tendència a la subtilesa estilística de la música sorgida a finals del segle XIV, que jugava amb l'aspecte visual de la partitura, mitjançant dissenys elaborats, i decoracions fantasioses i extravagants.

A partir de la segona meitat del segle XX aquest recurs ha rebut un tractament especialment innovador: el material melòdic del passat, tractat com un objecte estrany, és introduït i transformat a través d'un llenguatge no tonal produeix un impacte sonor, resultat de la confrontació entre antiguitat i modernitat. La reutilització d'antigues formes o mètodes de composició del passat en un context modern i ha esdevingut un recurs idoni per obtenir efectes dramàtics, com el que obté Alban Berg amb la introducció d'aquell coral en un llenguatge tonal dins un context atonal, a la segona escena del tercer acte de l'òpera *Lulú*.

La utilització de material procedent de la música folklòrica pot ser motivada per diferents causes. En determinats casos obeeix a un esperit nacionalista, però molt sovint no és sinó una alternativa estilística més: la incorporació de melodies tradicionals o ritmes de danses populars aporta l'element exòtic a l'obra i poden enriquir-la des del punt de vista estilístic, a través de la incorporació de nous sistemes musicals (modes medievals, escales espanyoles). És el cas dels neonacionalismes d'aquest segle.

CONCLUSIONS

La validesa estètica de l'obra d'art

La validesa estètica d'una obra d'art depèn d'un equilibri entre tradició i originalitat, és el resultat d'un complex joc d'elements tradicionals i innovadors. Una obra d'art esdevé, a la vegada, una conseqüència i una antítesi a un model precedent; de la mateixa manera que les diferents etapes de la història de la música segueixen una línia evolutiva coherent, les obres d'art han de ser valorades dins el seu context històric, no com un producte aïllat.

La bellesa d'una obra d'art ve donada per l'equilibri entre la tradició i la novetat, com diu Seashore, la bellesa és la «desviació artística de la norma».[17] El grau d'originalitat d'una obra dependrà de la capacitat del compositor per transformar el llegat musical i innovar-lo procurant que el nou missatge (el nou contingut) sigui comprensible. En la mesura en què ho aconsegueixi, ell mateix esdevindrà perceptor i comunicador, i formarà part d'un dialèctica evolutiva on la variant constitueix l'element diferenciador de l'obra d'art i la tradició, l'element unificador. L'obra d'art seria, en aquest sentit, una relectura, una reinterpretació, una recreació. L'element diferenciador vindrà donat per la configuració del contingut, la manera com el compositor projecta les seves idees a través de l'obra musical i el grau d'honestedat amb què ho fa.

17. SEASHORE, C. E., «Acustic desviation from the rigid», *Psychology of Music*. New York, 1967.