

# ESCOLTANT EL SEGLE XX

## DISSET AUDICIONS GUIADES I DOS PRÒLEGS

Joan Grimalt



dinsic.com

La primera edició va tenir el suport del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i de l'ESMUC

Escoltant el segle XX

Primera edició: novembre de 2015 (Dux)

Segona edició: març de 2021 (DINSIC)

© Joan Grimalt

© del pròleg: Ricard Gili

© DINSIC Publicacions Musicals, S.L.

Magatzem: Sepúlveda, 84 - 08015 Barcelona

Seu social: Gran Via de les Corts Catalanes, 529 - 08011 Barcelona

email: [dinsic@dinsic.com](mailto:dinsic@dinsic.com) - [www.dinsic.com](http://www.dinsic.com)

Imprès a: Service Point

Pau Casals, 161-163

08820 El Prat de Llobregat (Barcelona)

ISBN: 978-84-16623-60-0

Dipòsit legal: B 5001-2021

La reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment, compresa la reprografia i el tractament informàtic, i també la distribució d'exemplars mitjançant lloguer i préstec, resten rigorosament prohibides sense l'autorització escrita de l'editor o entitat autoritzada, i estaran sotmeses a les sancions establertes per la llei.

Distribueix: DINSIC Distribucions Musicals, S.L.

Magatzem: Sepúlveda, 84 - 08015 Barcelona

Seu social: Gran Via de les Corts Catalanes, 529 - 08011 Barcelona

email: [dinsic@dinsic.com](mailto:dinsic@dinsic.com)

[www.dinsic.com](http://www.dinsic.com)

Dels fruits de la música, com dels de la ciència,  
en gaudeix diàriament la quasi totalitat de la població,  
però el món musical acadèmic ha fet sentir al públic llec  
que sense comprendre els tecnicismes de la construcció musical,  
sense coneixements de notació i teoria,  
hom no pot comprendre ni tractar adequadament de música.

*Bruno Nettl*

Music is about changing the mind – not to understand, but to be aware.  
The understanding mind is what you get at school, which is boring  
and of no use whatsoever. The experiencing mind is what we need  
because it stands us in good stead whether things are going smoothly or not;  
it finds tranquillity in the least tranquil situation.

*John Cage*

Què és la modernitat, sinó un intent colossal de privar l'home de la seva  
esfera simbòlica, en nom del progrés, arriscant-se a fer-lo morir de «gana  
de símbols», en nom del ver i del fals i del sil·logisme? Què és sinó un in-  
tent colossal d'expulsar l'estupidesa del discurs social, a base d'anomenar  
xerrameca la tradició i el simbòlic?

*Francesco Mangiapane*

# Índex

<b>Pròleg de Ricard Gili</b>	9
<b>Segon pròleg</b>	13
<b>1. Audició 1: Arnold Schönberg</b> (1874–1951), <i>Música per acompanyar una escena cinematogràfica</i> (1930) i <i>Un supervivent de Varsòvia</i> (1947)	21
<b>2. Audició 2: Maurice Ravel</b> (1875–1937), <i>Valses nobles et sentimentales</i> (1911–1912), <i>Alborada del gracioso</i> (1918), de <i>Miroirs</i> (1905)	43
<b>3. Audició 3: Igor Stravinsky</b> (1882–1971), <i>La consagració de la primavera</i> (1913)	53
<b>4. Audició 4: Alban Berg</b> (1885–1935), <i>Kammerkonzert</i> (Concerto de cambra, 1923–1925)	73
<b>5. Audició 5: Bartók Béla</b> (1881–1945), <i>Música per a corda, percussió i celesta</i> (1936)	89
<b>6. Audició 6: Eduard Toldrà</b> (1895–1962), <i>Sis sonets</i> (1922)	111
<b>7. Audició 7: Dmitri Xostakóvitx</b> (1906–1975), Simfonia n.º 13, <i>Babi Yar</i> (1962)	131
<b>8. Audició 8: Olivier Messiaen</b> (1908–1992), <i>L'Ascension</i> (1933–1934), <i>Éclairs sur l'Au-Delà...</i> (1987–1991)	151
<b>9. Audició 9: György Ligeti</b> (1923–2006): <i>Atmosphères</i> (1961), <i>Lux aeterna</i> (1966)	167
<b>10. Audició 10: Hans Werner Henze</b> (1926–2012), <i>Phaedra</i> (Berlín, 2007)	183
<b>11. Audició 11: Alfred Schnittke</b> (1934–1998), <i>Requiem</i> (1972–1977)	205
<b>12. Audició 12: Steve Reich</b> (n. 1936), <i>Tehillim</i> ('Salms', 1981)	219
<b>13. Audició 13: Salvador Brotons</b> (n. 1959), <i>Obres per a guitarra</i>	241
<b>14. Audició 14: Bernat Vivancos</b> (n. Barcelona 1973), <i>Blanc</i> (2011)	251
<b>15. Audició 15: Ella Fitzgerald</b> (1917–1996), <i>La dama del swing</i>	255

<b>16. Audició 16: The Beatles</b> (1962–1970), <i>Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band</i> (1967)	277
<b>17. Audició 17: Rock'n Roll</b> (ca. 1950–1967)	299
<b>Llista d'abreviatures</b>	339
<b>Glossari</b>	341
<b>Bibliografia general</b>	345
<b>Índex de noms i de conceptes</b>	351

## Pròleg

En el món contemporani, encara que potser sempre ha estat així, es donen dos àmbits que tot i conviure en paral·lel, no sembla que entre ells existeixin intercanvis fluïds ni enriquidors. Per una banda, el món acadèmic, el de l'erudició, amb el seu rigor i auto-exigència, però, al mateix temps, amb el seu egocentrisme, el seu aïllament, la incapacitat per obrir-se i sortir del propi cercle, d'anar més enllà de la docta audiència acadèmica i professional, de flexibilitzar el llenguatge per fer-lo assequible a la societat en general. Per altra banda, aquesta societat, un àmbit amplíssim i divers que va de les capes culturalment més o menys actives fins al que considerem massa culturalment amorfa i sotmesa als dictats dels corrents consumistes.

Aquests dos àmbits conviuen un d'esquena a l'altre. Els uns per no rebaixar-se ni contaminar-se. Els altres per comoditat, ignorància o per por d'anar a contracorrent. És una situació d'una esterilitat absoluta. Per això hem de celebrar que des del món acadèmic és faci un treball de divulgació que faciliti l'accés del comú dels ciutadans a qualsevol forma d'art.

Aquest esforç de divulgació ha de vèncer, però, algunes reticències, alguns tics molt escampats en la nostra societat. Hi ha en la nostra societat una actitud molt generalitzada que es verbalitza amb aquesta tan simpàtica i sincera manifestació: *No hi entenc gens, però m'agrada*.

A la que segueix molt sovint aquesta altra tan suada i repetida: *Tant me fa si ho entenc o no, a mi el que m'importa és si m'agrada o no*.

La noblesa i legitimitat d'aquestes declaracions no ens han d'impedir veure-hi certes flaqueses i contradiccions. Certament, tots hem passat per l'experiència de fruit d'alguna obra artística sense saber ben bé per què i amb la sensació de no tenir la necessitat d'entendre-la. Però, això no és exacte ni del tot cert; és només una sensació enganyosa. Segons quina sigui l'obra amb què ens enfrontem, el nostre entorn cultural i l'experiència prèvia ens poden haver preparat perfectament per *entendre* aquesta obra i, per tant, poder-ne gaudir sense, tanmateix, ser conscients

que l'estem *entenent*. Perquè el gaudi i la comprensió son processos indestriables, en siguem conscients o no. Una obra, si ens resta incompreensible i hermètica, no ens agrada i ens avorreix. Però, si no ens avorreix i d'alguna manera ens diverteix, és que l'obra ens està comunicant coses que *entenem*. Per tant, no és vàlid dir que estem gaudint d'una obra sense entendre-la. Mentre n'estem gaudint, poc o molt, l'estem *entenent*.

Dit això, és evident que els nivells de comprensió i, per tant, de gaudi es poden millorar més enllà d'aquest gaudi espontani i gratuït del qual hem estat parlant. En molts casos, en determinats camps de l'art i, en funció de la diversa sensibilitat de les persones, es fa necessari, si no imprescindible, un cert aprenentatge per comprendre o *entendre* l'obra i treure'n el màxim de suc possible.

En el cas de la música, encara que pugui estranyar, això és una veritat comprovada a bastament. De la mateixa manera que algú en un moment de la nostra infància ens va ensenyar a identificar les lletres de l'abecedari i, tot seguit, a lligar-les i descobrir les paraules i, més tard, quan ja sabíem llegir, algú altre ens va aclarir el significat d'aquelles paraules davant les quals la nostra intuïció o experiència diària s'havia mostrat insuficient per revelar-nos aquell significat; de la mateixa manera, dèiem, resulta d'una importància decisiva que algú es dediqui a facilitar-nos l'accés al que són els signes, els significats i les estructures musicals de les obres.

En el terreny que ens ocupa, el de la música del segle xx, aquesta tasca de facilitar-nos l'accés a determinades obres, a la seva comprensió, a descobrir-ne els ressorts creatius, les estructures i les claus del llenguatge musical utilitzat, es fa encara més necessària.

D'una manera anàloga al que ha passat amb la majoria de disciplines artístiques, en la música, una bona part dels compositors del segle xx no sentint-se necessàriament deutors de cap estament concret ni obligats a assumir determinades funcions tradicionalment reservades a la música, han treballat amb una estranya llibertat, la que neix de la falta de condicionants i exigències funcionals. Aquesta situació els ha decantat cap una actitud especulativa enfocada a la recerca de nous llenguatges formals que, no estant dirigits a cap destinatari concret ni havent d'assumir cap funció precisa, han resultat inintel·ligibles per a una immensa majoria de la nostra societat. La manca d'interès del públic pel que fa al que anomenem música culta contemporània és un fet que no es pot amagar. Per això, tot el que es faci per esmenar aquesta situació serà benvingut, com és el cas del present treball.

Construït des de l'interès divulgatiu del seu autor, aquest llibre trenca aquell aïllament entre el món acadèmic i la nostra societat de què parlàvem al principi i ens obre les portes a la comprensió i al gaudi d'algunes de les obres més significatives del segle xx. A més, trencant amb l'ortodòxia i l'encarcament acadèmics, l'autor ens proposa una gran diversitat d'obres que van de la música dodecafònica a la música *pop* tot passant pel jazz; dels compositors consagrats a aquells compositors nostres que mereixen ser coneguts; de l'univers sacre al món profà.

Als que coneixeu Joan Grimalt no us estranyarà que junt amb la seva erudició aparegui aquell estil tan seu de presentar les coses aparentment més complicades d'una manera planera i senzilla; que la saviesa es revesteixi d'un toc d'humanitat que ens apropi als conceptes amb naturalitat; que ens faci pensar en tot allò que ens perdríem de la música si no comptéssim amb un guiatge com el seu, tan rigorós i profund i, al mateix temps, tan proper i amable.

RICARD GILI



## Segon pròleg

La música, o almenys certa mena de música, no és tan sols un fenomen acústic, un mer joc sonor, sinó que té també una dimensió psíquico-espiritual. Els sons i els seus compostos tenen sovint una semàntica pròpia i genuïna. Durant un temps, els musicòlegs de molts països es van entestar a investigar exclusivament la forma i l'estructura de les obres d'art musicals.

Les qüestions hermenèutiques quedaven excloses; es considerava un sacrilegi preguntar-se pel significat extramusical de la música. Afortunadament, en els passats decennis s'ha anat acceptant que, al costat de l'estructura, també el to, l'idioma, l'expressió i la semàntica musicals mereixen ser objecte de reflexió.

*Constantin Floros, 1996*

### 1. Presentació. El temari subterrani

Benvinguts a aquesta aproximació a la música del s. xx, que recull preguntes i respostes d'una colla d'anys, al voltant d'un tema apassionant. La música de l'actualitat, o la del segle passat, desperta passions perquè ens toca d'aprop. Mirar el present és difícil, per manca de perspectiva, però també resulta productiu. Si estudiar la història en general ens ajuda a entendre de què estem constituïts, això val encara més per a la història recent. El segle xx és, per a nosaltres, alhora passat i present.

Les audicions que es proposen són una antologia significativa de la història i dels gèneres musicals del segle xx, però inevitablement, la tria implica un biaix interpretatiu, de reflexió sobre les funcions de la música. Alguns dels autors hi figuren per raó de la seva importància històrica, mentre que d'altres mostren, em sembla, algun dels camins més prometedors de la música nova.

Rellegint les 17 audicions del llibre, hi trobo un altre temari paral·lel, implícit. Hi destaquen tres temes: la relació amb el llegat; la crisi de la música popular, tant en si mateixa com respecte a la música culta; i els significats musicals.

El primer punt neguiteja un sector minoritari de la nostra societat: la transmissió i pervivència del llegat. Els qui ens dediquem a la pedagogia o a les humanitats vivim tothora l'esquinçament entre una tradició humanista, llibresca, i un present que ni tan sols s'adona d'aquesta desconexió. Què és l'essencial, d'aquella herència? A què hem de saber renunciar, en les circumstàncies actuals? Tenint en compte: 1) que sempre hi ha hagut una part de llegat que s'ha perdut, i una altra que, misteriosament, perdura; 2) que una actitud reaccionària o retrògrada no és productiva; i 3) que el jove ja s'adapta els elements que li interessin, portant-los al seu terreny. Tant si els no tan joves ens n'adonem, com si no.

El lloc que abans ocupaven la música, el teatre, o la lectura –coses que fins avui es consideren «cultura», o «alta cultura»–, està majoritàriament ocupat per les indústries de l'oci i els mitjans de comunicació de masses: bàsicament la televisió, el cine i la música *pop/rock*. I per l'oci cibernètic. Potser sembla obvi, llegit així, però són fets recents, que no sé si encara s'han pogut assimilar.<sup>1</sup>

La mirada del llibre sobre el passat recent es podria resumir així: des del darrer quart del s. xx, alguns dels nostres compositors (i compositores: és important, aquest femení) estan recuperant aspectes de la música que tradicionalment havien estat essencials. Per exemple la *funcionalitat*, un tret típic de la música antiga, fins a l'època barroca. O la *comunicació* entre compositor (a través de l'interpret) i oient, com passa en la modernitat i en el Romanticisme. Durant els anys 1950 i 60, aquests elements van quedar eclipsats per una mentalitat, d'arrel neoplatònica, al voltant del concepte de «música absoluta». La música absoluta havia de ser «pura» de tot vincle material o terrenal, segons la concepció d'un idealisme alemany que troba la seva formulació entre els ss. xviii i xix. Les avantguardes de la postguerra europea porten això al seu extrem, per oferir unes composicions centrades en els aspectes constructius, que deixen l'oiient de banda. El qui no ho sap i s'hi acosta volent escoltar-hi un missatge, o unes emocions, en queda profundament perplex i torbat. Aquest oient partia, sabent-ho o no, de pressupòsits propis del Romanticisme, però també de la música popular, desubicada com està.<sup>2</sup> Per tant, és important no confondre aquesta música hermètica, que fa virtut de la distància i del solipsisme de l'obra tancada en la seva pròpia perfecció, amb l'altra: la que segueix funcionant com un missatge. Massa sovint, l'avantguarda de Boulez, Xenakis i semblants ha fet creure als amics de la música clàssica que no podien passar de Txaiovsky, o de Bruckner.

---

1. A vegades es fan campanyes perquè «la gent» (*sic*) llegim. Per què hauríem de llegir, tant sí com no? I per què algú ens ha de dir què hem de fer? Sobre dirigismes obsolets, i sobre les virtuts de les noves tecnologies, Cf. TRESSERRAS 2005, SÁEZ 2008.

2. *Dislocada*, diria Ferran Sáez. Cf. el seu assaig *Dislocacions* (1999). Sobre la música absoluta cf. AGAWU 1991, FLOROS 1992, DAHLHAUS 1994, o CHUA 1999.

En segon lloc, la crisi de la música popular, en els contextos urbans en què ens movem la majoria de lectors i jo, és a l'arrel de la qüestió sobre com encarar-se a la música del s. xx. En les societats preindustrials europees, la cultura popular tenia un lloc precís, ben acotat. També l'esfera sagrada, que és a l'origen de la nostra música «culta» occidental, estava delimitada amb un grau de certesa que, per bé i per mal, avui queda lluny. Els símptomes d'aquesta crisi, que ens entrebanca el goig de dues experiències musicals ben diferents, però enriquidores totes dues, són molts, i s'aniran desgranant. La majoria testimonien la confusió entre tots dos àmbits: l'un, espontani, amb participació del cos; l'altre, construït com un objecte preciós, dirigint-se sobretot a l'esperit de l'oient, a la seva intel·ligència, al seu sentit estètic, als seus valors morals i ètics.

Avui és corrent trobar-se una música dissenyada per fer les funcions de popular, competint amb la música culta, com si es tractés de desplaçar-la d'un únic lloc possible. També al contrari, ens enxampem escoltant música de Mozart com si fossin *belles melodies* per xiular o ballar, per manca d'una experiència genuïnament popular que, als temps d'aquell compositor, encara era una cosa normal.

Els dos primers temes del llibre, la relació amb el llegat i la crisi de la música popular, coincideixen en la cruïlla de la postmodernitat, en el deixar enrera *metarelats* que havien explicat i transmès una visió del món, coherent i convençuda.<sup>3</sup> Voldria aclarir que aquí, de postmodernitat, se'n parla en termes positius. No només perquè ha fet el nostre temps tal com és, i no ens el podem triar. També perquè assistim a un moment històric esperançador: enmig de tanta incertesa, hi ha indicis d'una nova etapa amb propostes humanitzadores, revitalitzadores. Abans de passar al tercer punt, el dels significats expressius, es revisen els gèneres que, tot just havent deixat el segle xx, s'ofereixen a l'amic de la música.

## 2. Ventall de gèneres musicals

A l'inici del segle xxi, el ventall de gèneres amb què el musicòfil es troba es podria representar així:

1. **Música clàssica i contemporània:** és la de més prestigi, però viu una existència marginal, amb molt poca incidència en la vida de la majoria. Seguint la idea de l'Obra tancada (i sagrada), per contrast amb la improvisació, els compositors figuren en primer lloc, i els intèrprets hi tenen un paper secundari, més enllà d'operacions de màrqueting per mitificar-ne alguns. S'hi distingeix entre gèneres instrumentals (sonata, simfonia, etc.) i vocals (*Lied*, òpera, oratori...), així com entre individus (solistes) i col·lectius (orquestrades, *ensembles*).

3. Vg. els cinc primers capítols de LYOTARD 1979.

2. **Jazz i improvisació:** Aquesta és una de les músiques que omple el buit deixat per la música tradicional, per a moltes persones. Del punt de vista del prestigi, a Europa el jazz està en un punt intermedi entre la *clàssica* i la que es consumeix de manera majoritària. A diferència de l'apartat anterior, aquí són primers els intèrprets; els compositors figuren en segon lloc. P.e.: *Summertime*, cantat per Ella Fitzgerald, compost per George Gershwin. És l'obra oberta, subjecta a variacions constants, pròxima a la música funcional.
3. **Músiques tradicionals:** és la continuació del que havia estat, en la societat preindustrial, la música *popular*, per oposició a la música *culta*. Distingim entre una tradició *ètnica* (tradicional pròpiament dita, p.e. una nadala), i una altra d'experimental. Aquesta darrera, vista des d'Occident, inclou les cultures perifèriques, exòtiques o de barreja (*Crossover*) i rep en anglès el títol genèric de *World music* («Músiques del món»). Arrossega algunes de les contradiccions més doloroses de l'eurocentrisme que va culminar en el colonialisme del s. XIX. Té una estreta relació amb el problema de les identitats nacionals, o post-nacionals. P.e.: una cançó rural sèrbia pot resultar tan exòtica i perifèrica com una dansa de Bali, tot i ser centreeuropea. Per a algú de Barcelona, o de Manchester, o de Chicago, la percepció de totes dues pot ser, paradoxalment, molt semblant. De fet, la cançó sèrbia ja és exòtica a la mateixa Sèrbia.
4. **Rock i pop:** Dins de la música popular majoritària a l'Occident urbà es distingeix entre una música més personalitzada, amb elements de protesta sociopolítica (del *rock* al *punk rock* i derivats) i una altra de més acomodada, que cerca obertament l'èxit comercial (el *pop*). Aquí, el compositor ha quedat eclipsat pels grups (an anglès *bands*), que poden tenir líders o no. Al darrera, els qui dirigeixen la part artística i de gestió (promotors, productors, agents) no apareixen públicament, però tenen una participació essencial en el producte. Convé esmentar aquí el subgrup dels *cantautors*, amb una notable presència a l'àrea llatina. El cantautor és, molt sovint, alhora lletrista, compositor i intèrpret.
5. **Dance, hiphop, música electrònica:** Aquests gèneres tenen lloc sobretot a la discoteca, en mans dels *DJs* (*Disc Jockeys* professionals). Seguim en el terreny de la indústria del lleure, però amb una presència molt sensible de l'ordinador.
6. **Música d'entreteniment:** la diferència bàsica és que no espera que ningú l'escolti, tot i que soni sempre familiar. Els exemples inclouen bona part de la programació de la ràdio, pensada per fer d'ambient i de fons, així com l'anomenat *fil musical* d'algunes sales d'espera o ascensors. Es troba segurament al punt mínim de prestigi, o de pretensions artístiques.

En les audicions dedicades a la música popular s'entra més a fons en aquesta classificació, pensant en els orígens de la situació actual, i discriminant entre dues *experiències* (més que músiques) ben diferents. Si d'una banda la música **popular** remet a

una vivència espontània, amb participació del cos, i amb una dimensió col·lectiva, de l'altra la música **culta** s'associa al prestigi, al càlcul, a una tradició antiga, i acostuma a convidar a una reflexió intel·lectual, que fa créixer el goig estètic. La primera prové de la música tradicional, i anava molt lligada a un origen ètnico-lingüístic; la segona és filla, a Occident, del cant gregorià i de la seva versió més alambinada, la polifonia del s. xvi.

En resum: la música culta té un rerefons sagrat, no només històricament. En la cultura judeocristiana, un text antic es revesteix sovint de sacralitat només per la seva antiguitat. Un text també pot fer-se sagrat senzillament per la seva condició de text, venint com venim d'una tradició on la Paraula, amb majúscula, estava al centre de tot. Per aquesta tendència a sacralitzar un passat mitificat, una música (o un art) que aspiri al màxim prestigi cercarà de relligar-se amb la tradició. Ho farà incorporant una manifestació nova, més o menys innovadora, a aquest llegat. Així se satisfan les dues exigències que fa Arnold Schönberg a la forma musical: coherència i contrast. En efecte, tot discurs tendeix a trobar un equilibri entre novetat i identitat: si es fa massa igual a si mateix, esdevindrà monòton; si es fa massa variat, incoherent. Aplicant la divisa de Schönberg al nostre tema, si Tradició equival a coherència, Innovació s'equipara al contrast. En esquema:

	TRADICIÓ	INNOVACIÓ
Valors associats	<i>sacralitat</i>	<i>realisme</i>
Segons Schönberg	<i>coherència</i>	<i>contrast</i>
Perills	<i>monotonia</i>	<i>incoherència</i>

Tot i que pugui ajudar a entendre com hem arribat a la situació actual, però, la majoria de músiques actuals no es deixen encaixonar en aquestes dues categories, que responen més a una visió antropològica de la música que no a la nostra realitat contemporània.

### 3. Com escoltar música: semiòtica musical

Es pot pensar i parlar sobre música? Maldar per posar paraules a una experiència que transcendeix el nostre limitat vocabulari? Compensa, el risc de desvirtuar aquesta experiència? Que cadascú faci balanç, al final, per respondre aquesta pregunta. Certament, el missatge musical tendeix a esquivar el sedàs de la raó, i ens afecta sobretot a un nivell inconscient. Això no és cap inconvenient, és clar, ni tampoc ens impedeix pensar-hi. Al contrari: potser invita tant més a la reflexió, després de l'audició, com més som conscients que l'experiència té lloc més enllà dels canals habituals de pensament.

Aquest llibre, com els anteriors de 2007, 2010, 2012 i 2014, gira al voltant d'una experiència finalment irreductible en paraules. Què passa, quan escoltem música de qualitat? La part més petita d'aquesta qüestió, la que es pot racionalitzar, distingeix entre *dos significats* que ens arriben constantment, en el missatge musical (i en qualsevol altre). L'un es refereix al mateix missatge i a la seva organització interna; l'altre surt del text per referir-se a realitats humanes. El primer s'anomena *sintàctic*, o *intrínsec*; l'altre, *semàntic*, o *extrínsec*.<sup>4</sup> L'un ofereix informacions sobre si ens trobem en una introducció o en una conclusió, en un punt culminant o en un passatge de descans entre dos clímax; l'altre presenta correlats d'alguna realitat més o menys pròxima, per mitjà d'analogies, de símbols o de qualsevol altra al·lusió sonora.

Tot el llibre va oferint exemples d'aquests dos grups de significats musicals. Per posar un exemple de la segona categoria, la semàntica, un cop de timbal pot remetre a un moviment enèrgic, a una crida, a un cop, etc.: hi subjau un moment de violència, anàleg a l'acte físic de colpir la pell del timbal, que es veu equiparada, en algun punt del nostre cervell col·lectiu, amb la nostra pròpia pell.<sup>5</sup> Un altre exemple: un ritme de dansa, segons que sigui més o menys animat, refinat o vulgar, arcaic o d'avantguarda, transporta l'oient a un entorn escènic que revesteix aquella música instrumental d'un context on l'acció musical sembla tenir lloc.

Aquest és el terreny de la semiòtica musical, la ciència del significat aplicada a l'art sonora: una ciència emergent que ha modificat, en els darrers decennis, el panorama musicològic. Les audicions guiades que segueixen li deuen moltes eines metodològiques. Per això he inclòs alguns dels seus textos més importants a la bibliografia.

L'estilització de correlats sonors va cristallitzar en la música del s. XVIII en els anomenats *topoi* musicals.<sup>6</sup> Un *topos* musical és una referència cultural, importada d'un context a un altre. El primer context és típicament funcional; l'altre, típicament instrumental. Per exemple una dansa barroca, la gavota, importada a la *Suite* op. 25 de Schönberg (1921-23). Les connotacions expressives de cada *topos* depenen del seu context. La gavota té un ritme semblant a la *bourrée*, però per al classicisme vienès la primera sonava aristocràtica i arcaica, i la segona, més pròxima.<sup>7</sup> Vist des de l'entre guerra del s. XX, totes les danses de la *Suite* op. 25 se situen en un passat remot, en un barroc que encara no s'havia redescobert per a una majoria de melòmans.

4. Cf. i amplieu amb els tres primers capítols d'AGAWU 2009, esp. pp. 27-29, i també amb *Música i sentits* (2014).

5. Ho ha descrit Carl Gustav Jung admirablement, cf. JUNG 1961 (1999).

6. Sobre *topoi* musicals cf. RATNER 1980/1985, MONELLE 2006, AGAWU 2009, GRIMALT 2014.

7. Vg. LITTLE i JENNE 2009, així com ZBIKOWSKY 2014 i McKEE 2014.

## 4. Com utilitzar aquest llibre

Les 17 audicions van ordenades cronològicament. Cada una segueix una estructura semblant, que va del més ample al més restringit: es comença presentant l'època o el compositor, i s'acaba amb l'apartat «Audició», on es vol acompanyar una audició analítica, més o menys detallada. Al final de cada capítol es donen detalls discogràfics i bibliogràfics referits a l'obra corresponent, i al final del llibre figura una bibliografia més extensa i bàsica, tant per al qui vulgui iniciar-se en l'art d'escoltar com per al qui desitja aprofundir-hi.

Hi falten noms importants, p.e. Mahler, Janáček, o Gubaidulina; Granados, Albéniz i Falla. Alguns d'aquests compositors es troben en llibres anteriors, que es complementen mútuament. D'altres absències responen a filies, fòbies i altres limitacions. Pretendre fer una antologia completa seria una cosa que em supera de llarg.

Que la música és un llenguatge, s'ha repetit des de la més remota antiguitat, i molta gent d'avui ho subscriuria, però hi ha dos malentesos molt arrelats que cal desemmascarar, si es vol escoltar a fons.

En primer lloc, no és cert que sigui un llenguatge universal: cap llengua no ho és. Com tot codi, si no en saps les correspondències, no en captes el missatge. Per altra banda, molts musicòfils cauen en l'altre extrem, i declaren que «no hi entenen». Del llenguatge musical, i aquesta és la bona notícia, no és imprescindible estudiar-ne la gramàtica ni el vocabulari, per entendre'l, perquè també s'aprèn com les llengües naturals, per familiaritat, i de manera inconscient. D'aquí ve que molts melòmans saben que en gaudeixen però creuen que no l'entenen. En realitat l'entendem força bé, la majoria: només falta prendre consciència del que sabem com per òsmosi, per immersió lingüística. Aquesta és la tasca que correspon, em sembla, a la divulgació musical: més que ensenyar la llengua de la música, es tracta de demostrar que ja la tenim al disc dur, i reforçar-la o matisar-la amb arguments musicològics.

La idea de la Revolució Francesa, partint del principi de la igualtat, d'una música purament sentimental, que entri a tothom sense pressuposar cap educació, és tan extremista com l'acudit de decapitar reis, per eliminar les institucions que representen. Tot i així, encara se sent a parlar tot sovint, a tort i a dret, de «sentiments»: la música «són sentiments». Però hi ha molt més que això, i els sentiments no són pas el més important.

Passa també això amb el cinema. La seva generalització ha representat per al gruix de la població un contacte constant amb el vocabulari musical, des de la banda sonora de sèries de televisió i de pel·lícules. Aquest fet, i l'enorme difusió de la música popular, convertida en mercaderia global, han modificat radicalment, en qüestió de mig segle, la predisposició auditiva de la majoria del públic del primer món. Si abans d'aquests dos fenòmens les oportunitats de sentir música eren escasses, i marcades pel calendari festiu, ara l'oient sensible només sotja locals on s'ofereixi silenci, en una ciutat sotmesa al descobriment funest que –sigui un supermercat, una fleca o un aeroport–, si hi ha música de fons, consumim més.

Així doncs, i al contrari del que passava a Sòcrates, el que no sabem és que en sabem, de música.

El que hem perdut és la capacitat de reconèixer llocs comuns (*topoi*) històrics, que no han arribat fins als nostres dies, o que hi han arribat amb una valència diferent. Típicament, algú del s. XXII podria tenir dificultats per identificar les connotacions eròtiques i lleugerament canallesques del tango argentí; connotacions que a nosaltres ens semblen evidents, des del primer compàs. En canvi, a nosaltres ja ens costa identificar una barcarola del segle XIX, i necessitem aprendre la seva relació amb el món de la serenata nocturna, per capir-ne el context, podríem dir, escènic.<sup>8</sup>

Matisant una mica més: el *topos* històric, no és que no ens arribi, és que ens arriba difús. Això es veu potser més clar en l'exemple del minuet, que la majoria d'oients actuals ubicaria correctament en un àmbit aristocràtic i pretèrit. Això ja era així a finals del s. XVIII. També aquí, és notable el paper d'«alfabetització inconscient» que han jugat les pel·lícules d'època. En canvi, per valorar més afinadament quin valor expressiu té el minuet dins d'un context històric determinat, o per distingir el que significa que el compositor l'escrigui des de Versalles o des d'Hamburg, ja cal una mica de musicologia.

Semblantment passa amb la fanfara: de tant sentir-la en els films de romans, o ambientats a l'Edat Mitjana, intuïm de seguida l'adscripció del passatge al gènere èpic. Per distingir entre l'ús que fan de la fanfara dos contemporanis com Mahler i R. Strauss, però, cal aturar-se a veure el context en què s'inscriu aquest *topos*. Si el bava-rès el presenta d'una manera plana, acrítica, l'austriac tendeix a posar-ne en qüestió l'element heroic. Totes dues visions corresponen a les posicions vitals respectives; en el cas de Mahler, marginal; i en el cas de Strauss, representant el règim vigent.

El glossari de termes de musicologia o de teoria musical es troba al final del llibre. He evitat els termes tècnics sempre que he pogut, però de vegades és més senzill encarrar-s'hi, sobretot pensant en els músics que puguin venir-hi a buscar alguna inspiració per la banda dels significats, en general mal atesa a les escoles de música. Per als no-músics, un asterisc (\*) remet al glossari final.

Bon viatge, ens tornem a trobar al darrer capítol!

---

8. Sobre la serenata i la barcarola, vg. *Música i sentits* (2014), cap. 5, §c.



## **Audició 1: ARNOLD SCHÖNBERG (1874–1951)**

### ***Música per acompanyar una escena cinematogràfica (1930) i Un supervivent de Varsòvia (1947)***

Segurament no hi ha cap altre compositor –ni en tota la història de la música– les obres fonamentals del qual es toquin tan poc, que en la seva forma sonora siguin tan poc conegudes, com les d'Arnold Schönberg, i això malgrat la influència profunda i transformadora que aquest mestre ha tingut sobre tots els seus contemporanis.

*Ernst Krenek*<sup>1</sup>

## **1. Presentació**

Aquest viatge per la música del segle xx comença amb l'audició de dues obres del vi-nenès Arnold Schönberg, una de les seves figures fonamentals. Figura controvertida encara avui, per les relacions problemàtiques que estableix amb el nou públic burgès. La burgesia s'ha anat establint a les ciutats europees al llarg del s. xix com a classe consumidora d'una cultura «clàssica» que adapta models aristocràtics a un gust nou, més immediat, més inclusiu que el que dominava al s. xviii. A principis del s. xx, però, la burgesia que va regularment a concert ja es veu amb uns drets que alguns creadors, investits d'un sentit missioner i transcendental, no volen atorgar-li sense més ni més. El «públic» exigeix una música agradable, entenedora; el compositor genial la refusa, perquè es veu investit de la missió sagrada de fer avançar l'art. És el cas de Gustav Mahler, un dels models més directes de Schönberg i els seus deixebles.

Aquesta confrontació, que encara avui enterboleix l'audició de l'obra de Schönberg, amaga un malentès molt estès. Molta gent, músics i musicòlegs inclosos, veu en la seva obra l'avantguardista trencador, la «música de laboratori» com l'anomenava

---

1. KRENEK, *Zur Sprache gebracht*. Munic 1958, citat per FREITAG 1978, p. 163.

Maurice Ravel, i en general un llenguatge impenetrable. Els nazis la titllaren de «degenerada» (*entartet*), però potser més per racisme que per qüestions estètiques. És cert que la densitat de l'estil de Schönberg i els seus deixebles és bona part del seu encant, per més que això, de vegades, en dificulti l'audició. Una veritat incòmoda que Theodor W. Adorno, el teòric fonamental de l'Escola de Viena, va formular així:

La música de Schönberg honora l'oient, a base de no fer-li cap concessió.<sup>2</sup>

Però el que s'oblida molt sovint és que, de fet, aquests compositors segueixen l'estètica postromàntica, i continuen la tradició de la gran música germànica, a partir sobretot de l'obra de Brahms, de Wagner i de Mahler. Volen fer una música expressiva, comunicadora, i mai la caricatura calculada, desproveïda de sentit, en què se l'ha convertit, confonent-la amb algunes avantguardes dels anys 50. Si es parteix d'aquesta premissa, amb una mica d'esforç, les obres de l'anomenada Escola de Viena es tornen expressives i belles.<sup>3</sup>

Al marge d'aquest malentès, les dues obres que hem escollit són assequibles a tothom, potser ja des d'una primera audició i tot.

Pintor, teòric musical, pedagog i sobretot compositor expressionista, en l'obra de Schönberg es distingeix una primera etapa tonal, la de joventut; una d'atona, de recerca; i la dodecafònica, en què troba un sistema d'escriptura que volia substituir la tonalitat tradicional.

Precisament les dues obres escollides estan escrites en llenguatge dodecafònic. Aquesta tècnica, anomenada també «de les dotze notes», és el tret més típic de l'anomenada Escola de Viena, és a dir, a més de Schönberg que n'era el centre, Alban Berg i Anton Webern. Consisteix a combinar dins de l'obra les dotze notes de què es compon l'escala cromàtica (tecles blanques i negres del piano) en una sèrie fixa, de manera que cada nota de la sèrie vagi sonant el mateix nombre de vegades. Les notes de la sèrie poden aparèixer melòdicament, però també simultàniament, en forma d'acords. Cap de les dotze notes no queda emfasitzada o jerarquitzada per sobre de cap altra. L'aspecte sociopolític (igualitari) d'aquesta tècnica és evident, avui, però val a dir que Schönberg tenia tanta aversió al comunisme com al nacionalsocialisme que el va fer fugir del seu país. Més aviat té relació, em sembla, amb la versió noucentista de la modernitat racionalista, il·lustrada.

El dodecafonisme, però, no va triomfar com Schönberg esperava. En primer lloc, perquè la tonalitat no estava condemnada a l'extinció, com ell havia cregut. Després, perquè com a sistema de composició, segurament resultava massa rígid. A més, es pot fer música dodecafònica que no sigui tan densa, tan difícil d'escoltar: ho prova l'obra del

---

2. ADORNO, *Prismen*, 1955. Citat per FREITAG 1973, p. 165.

3. Vg. Joan GRIMALT, *L'Escola de Viena: això es pot escoltar?* in: *Revista musical catalana*, Març 2011.

suís Frank Martin (1890–1974). Finalment, el dodecafonisme s'esgota en ell mateix per motius estètics i polítics: perquè s'associava amb l'expressionisme postromàntic del tombant de segle xx, i per tant –entre altres coses– amb l'arrogant superioritat amb què l'àrea germànica es mirava, com a mínim fins a 1945, la resta d'Europa. En aquest sentit, Schönberg i companyia no eren cap excepció, com ho demostren les *Sàtires* op. 28 (1925–1926) adreçades als companys de professió. Stravinsky, per exemple, hi era anomenat «el petit Modernsky».

Encara que el dodecafonisme no triomfés, cal reconèixer que Schönberg no en feia cap fetitx, del mètode. Al contrari. Conten que una vegada, un deixeble va arribar corrents per reportar al mestre el cas d'un altre compositor que escrivia amb la tècnica de dotze notes. Schönberg hauria dit, simplement: *-Ah, està bé; i també fa música?...<sup>4</sup>* La historieta antisectària també és eloqüent de la important faceta pedagògica de Schönberg. Els seus alumnes li professaren un respecte enorme. Entre ells cal esmentar Robert Gerhard (Valls 1896–Cambridge 1970). Tornant a l'anècdota: el que interessa, ve a dir Schönberg, és què fa el compositor amb el seu instrument. De fet, la sèrie dodecafònica no soluciona cap problema, no predetermina gens les decisions importants de la composició. Del punt de vista de l'oient, la sèrie tampoc no té importància, perquè no se sent. Ho diu el compositor austríac Georg Friedrich HAAS (n. 1953), parlant de la seva experiència com a professor de contrapunt:

Si no es té fantasia, en dodecafonía no surt res de res. I això és precisament el contrari del que normalment es pensa, que la dodecafonía és una cosa estricta. Sí que és estricte l'ordre de les notes de la sèrie. Però per al que es fa amb el material, aquí la tècnica us deixa desesperadament sols. També per això, jo faig treballar als meus estudiants la dodecafonía, al principi: perquè entenguin això. Arriben amb el prejudici que, a l'hora de construir, deixo la fantasia a fora i segueixo l'esquema. Però és just al contrari. La construcció és una eina, amb la qual es pot treballar.<sup>5</sup>

A la pràctica, en l'escriptura dels compositors de l'Escola de Viena és molt més rellevant que la sèrie el treball motívic–temàtic. És a dir, allò que fan Haydn i sobretot Beethoven, de derivar tot el material –melodies, ritmes, harmonies– d'una cèl·lula matriu.<sup>6</sup> En aquest aspecte, Schönberg, Berg i Webern manifesten clarament la seva filiació amb la tradició germànica. Per a ells, aquesta tradició i els seus procediments esdevenen literalment sagrats. A partir d'un naturalisme biològic d'arreal goethiana, i de la idea de Schiller que l'estètica és una qüestió moral i transcendent, el romanticisme musical, començant per Beethoven, Brahms i Mahler, i acabant amb l'Escola de Viena, sacralitza les lleis del material musical. Tot el que passa a l'obra ha de tenir

4. La'm contà el venerat mestre Karl Heinz FÜSSL, als anys 80, per relativitzar les nostres ansioses preguntes sobre dodecafonía.

5. Cf. WEBERBERGER 2012 a les referències, al final d'aquest capítol.

6. Vg. p.e. com tota la simfonia *Eroica* de Beethoven sorgeix del tema del *finale*, a SWAFFORD 2014: pp. 331–352. Sobre la sonata monotemàtica, vg. GRIMALT Mahler 2012: cap. 4, §3, i cap. 15, §3.1.

causes i conseqüències intrínseques, derivades dels ritmes, dels intervals del tema. Això dona una coherència i una autonomia extraordinàries a l'obra. El gran teòric i apòstol del grup, Theodor W. ADORNO, p.e., retreia a Richard Strauss que la seva música no realitzava tot el que el material que desplegava prometia: «En Strauss, el domini de l'arbitrarietat sobre el 'tema de la composició' deixa en segon terme la lògica pròpia del material musical».<sup>7</sup> O sigui, que Strauss vol manar ell, en lloc de deixar que la música mateixa –el «material»– determini què ha de passar.

Hi ha molt d'ètica i de moral, en aquestes exigències de «lògica»; les accions tenen «conseqüència», necessiten «justificació». Vista des d'aquí, aquesta fe en les lleis musicals, amb ressons jurídics, de culpa penal, sona desmesurada, però ha marcat bona part de la música del segle passat. Segurament, a part de l'idealisme romàntic de Schiller, també té una arrel religiosa. En tot cas, s'hi sent un rebuig instintiu, radical, a l'arbitrarietat: sobretot, l'obra musical no pot ser de qualsevol manera. Cal que sigui «necessària», mai contingent, com ho havia estat tradicionalment: caduca, funcional, sense pretensions. Una cosa que, en canvi, no espantava gens Strauss, ni les escoles francesa o italiana, que en fan virtut, ja des de Corelli.

Aquesta diferència de concepció entre una música que es transcendeix a ella mateixa i una altra que continua la tradició de fer passar una bona estona sense més pretensions es pot resseguir a través de tot el segle xx.

L'obra de Schönberg i els seus procediments tingueren una influència enorme. Una part important de les avantguardes de després de les guerres van aplicar la idea de les sèries de notes a d'altres paràmetres musicals, i van compondre a base de sèries de ritmes, de dinàmiques o de timbres (sonoritats): és el que es coneix com a *serialisme*. Entre els serialistes cal esmentar Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, o Luigi Nono. L'ur model, més que Schönberg, era el discret Anton Webern. En aquesta generació, tocada per les dues grans guerres, sí que hi ha trencament amb la tradició.<sup>8</sup>

Schönberg i Stravinsky, diferents en tants aspectes, comparteixen una ambivalència característica: la seva actitud i la manera com han estat rebuts oscil·len sempre entre el trencament i el tradicionalisme. D'una banda, són innovadors, fins a la provocació, com mostren els tumults respectius que provocaren les estrenes del *Primer Quartet de corda* de Schönberg, a Viena (1907) i de *Le sacre du printemps*, a París, l'any 1913. De l'altra, no es cansaven mai de reclamar el seu lligam amb la tradició, i és indubtable que tenien tots dos un caràcter molt ordenat i sever, i a més un coneixement sòlid de la tradició, cosa que contrasta amb la imatge de revolucionaris que van arrossegat tota la vida. En aquell moment, però, la visió predominant era frontista: es dividia la gent (no només els músics) en «progressistes» (els bons) i «conservadors» (els dolents), seguint el mite modern del Progrés, avui en crisi.

---

7. Citat per JUNG 2012, p. 123.

8. Com ja s'ha dit al Pròleg, aquí no es parla gaire d'aquestes avantguardes dels anys 50, perquè la seva música no està dissenyada per ser escoltada com a missatge discursiu.