

## 1. Introducció

Moltes vegades es planteja la pregunta de per què tants melòmans se senten desorientats quan escolten la música contemporània. Semblen acceptar amb equanimitat la idea que les obres dels compositors de l'actualitat no es van fer per a ells. Per què? Perquè, senzillament, "no la comprenen". Tal com va dir un no professional, "massa melòmans retrocedeixen quan se'ls diu que una peça de música és 'moderna'. Abans fins a mitjans dels anys vint del segle XX, si no fa encara la nova música de tendència progressista va ser agrupada, indiscriminadament, sota l'etiqueta d "ultramoderna", Encara avui persisteix la idea que el "clàssic" i el "modern" representen dos estils musicals irreconciliables, el primer dels quals planteja problemes comprensibles, l'altre abunda en problemes insolubles.

El primer que cal recordar és que els artistes creadors, en general, constitueixen un grup seriós i professional: el seu propòsit no és desconcertar ningú. Això, al seu torn, pressuposa de part del melòman un criteri obert, bona voluntat i certa confiança, a priori, en allò que es va a escoltar. Els compositors varien enormement en el seu àmbit i gamma, el temperament i expressió. Per això, **la música contemporània no constitueix només una, sinó moltes classes diferents d'experiències musicals**. També hem de tenir això present. Alguns compositors de l'actualitat són molt fàcils de comprendre, mentre que altres poden resultar difícils, o bé, diferents peces d'un mateix compositor poden cabre en l'una o en l'altra categoria. Al mig hi ha molts autors contemporanis, que van des de totalment accessibles fins a bastant difícils.

## 2. Dificultat d'audició

Col·locar tota aquesta música sota l'etiqueta de "moderna" és una injustícia patent i només pot produir confusions. Per tant, potser és útil posar cert ordre en l'aparent caos de les composicions contemporànies, separant a alguns dels seus més destacats exponents, segons el seu grau relatiu de dificultat per a la comprensió dels seus idiomes respectius:

Molt fàcils: Shostakovitch i Khatxaturian, Francis Poulenc i Erik Satie. En les seves primeres obres, Stravinsky i Schönberg; Virgil Thomson.

Bastant accessibles: Prokofieff, Villa-Lobos, Ernest Bloch, Roy Harris, William Walton, Malipiero, Britten.

Considerablement difícils: El Stravinsky de les seves últimes obres, Béla Bartók, Milhaud, Chávez, William Schuman, Honegger, Hindemith, Walter Piston.

Molt difícils: Schönberg, en les obres de la seva maduresa, Alban Berg, Anton Webern, Varese, Dallapiccola, Krenek, Roger Sessions i, de vegades, Charles Ives.

No és essencial que tothom estigui d'acord amb aquestes apreciacions comparatives. Simplement pretenen indicar que no tota la música nova ha de ser considerada com igualment inaccessible. L'escola dodecafònica de Schönberg és la més enrevessada, fins i tot per als músics. Per apreciar en Stravinsky de les seves últimes obres s'han d'estimar l'estil, la precisió, la personalitat; per agradar de Milhaud o de Chávez és precís una afecció a les sonoritats ben onramentades. Hindemith i Piston exigeixen un sentit contrapuntístic; Poulenc i Thomson, enginy i intel·ligència; Villa-Lobos, la intuïció de l'exuberant i pintoresc.

### 3. Característiques estilístiques

Després el **primer requisit és diferenciar els compositors, tractant d'escoltar a cada un per separat d'acord amb el que cadascú vol comunicar-nos.**

Els compositors no són intercanviables! Cada un té el seu propi objectiu, i l'auditor intel·ligent farà bé de tenir present aquest objectiu. També hem de tenir en compte aquesta **clarificació d'objectiu quan distingim els plaers musicals que poden derivar-se de la música antiga i de la nova.** El melòman no iniciat seguirà considerant peculiar la música contemporània mentre persisteixi a tractar de sentir la mateixa classe de sons o obtenir la mateixa índole de delit musical que obté de les grans obres dels mestres del passat. Això és essencial. El meu amor a la música de Chopin i de Mozart és tan gran com el de qualsevol, però serveix de poc quan es vol escoltar música contemporània. Els principis subjacents en la seva música són tan vàlids avui com ho van ser en la seva pròpia època, però amb els mateixos principis es pot obtenir, i s'obté, un resultat totalment diferent. En enfrontar-se a una obra actual de pretensions serioses hem de comprendre, primer, quin és l'objectiu del compositor, i després està disposat a escoltar una mena de tractament diferent del que va ser habitual en el passat. Al tractar els elements i les formes de la música, hem citat diversos exemples per mostrar com els compositors recents han adaptat i estès els nostres recursos tècnics per als seus propis fins d'expressió. Aquestes extensions dels procediments habituals necessàriament exigeixen a l'auditor la capacitat de prestar-se, per instint o per preparació, a escoltar una llengua no familiar.

Per exemple, **si sou dels que rebutgen una peça perquè resulta molt dissonant, això probablement indica que la vostra oïda està insuficientment acostumat al vocabulari musical de la nostra època, i necessita més pràctica, és a dir, més preparació per escoltar-la**(Sempre hi ha la possibilitat que hi hagi culpa de part del compositor, per haver escrit dissonàncies no inspirades o simplement capritxoses.) En seguir una nova obra, el contingut melòdic - i la seva absència aparent- pot ser causa de confusió. L'auditor potser troba a faltar la tonada que pot taral·lejar. És possible que les melodies d'avui siguin "incantables", especialment en l'escriptura instrumental, tot i que només es deu això a què van molt més enllà de les limitacions de la veu humana. O potser es deu al fet que són excessivament tortuoses, o sincopades, o fragmentàries, per tenir un atractiu immediat. Aquests són atributs expressius que, temporalment, poden deixar perplex a l'auditor, però el compositor, donat l'àmbit eixamplat de la invenció melòdica contemporània, no pot tornar a l'escriptura melòdica, senzilla, de vegades òbvia, d'abans.

Si reconeixem talent a un compositor, les repetides audicions de la seva obra posaran de manifest l'atractiu, a llarg termini, de la seva línia més complicada.

Finalment, hi ha un retret que es repeteix més que cap altre, és a dir, que la música d'avui sembla evitar tot sentiment, que és simplement cerebral i intel·ligent, no emocionalment significativa. En un breu paràgraf no podem tractar de fer aquest persistent error. **Si l'obra d'un compositor contemporani li sembla a l'auditor freda i intel·lectual, l'auditor ha de preguntar-se si no està aplicant normes de comparació que realment ja no procedeixen.** La majoria dels melòmans no sap fins a quin grau es troba sota la influència de l'enfocament romàntic de la música. **Els nostres públics han arribat a identificar el romanticisme musical del segle XIX amb el mateix art de la música.** Com el romanticisme va constituir, i encara constitueix, una expressió tan poderosa, solen oblidar que durant centenars d'anys, abans que florís el romanticisme, es va escriure gran música.

## 4. Herència romàntica en escoltar

l succeeix que una proporció considerable de la música d'avui té nexes estètics més íntims amb aquella música anterior, que amb la dels romàntics. El camí dels millors romàntics, amb la calor i ímpetu tan personal i sense inhibicions, no és el nostre camí. Tot aquell segment de la música contemporània que clarament conserva tonalitats romàntiques té bona cura d'expressar-se més discretament, sense cap exageració. I així ha de ser, ja que és una veritat evident que el

moviment romàntic ja havia arribat al seu clímax en acabar el segle passat, i que res de nou es podia treure d'ell. La transició del romanticisme a un ideal musical més objectiu es va realitzar gradualment. Com els mateixos compositors van trobar difícil el trencament, no hem de sorprendre's de què el públic en general només hagi acceptat lentament tot allò que implicava el que estava passant.

El segle XIX va ser el segle romàntic per excel·lència, d'un romanticisme que va trobar la seva expressió més característica en l'art de la música. Això potser explica la contínua **renúncia del públic melòman a reconèixer que amb el nou segle havia de néixer una classe diferent de música**. I no obstant això, els seus col·legues en el món de la literatura no esperen que André Gide o Thomas Mann o T. S. Eliot ens puguin commoure amb els accents de Víctor Hugo o de Walter Scott. Llavors, per què hem d'esperar que Bartók o Sessions cantin amb la veu de Brahms o de Txaikovski? Quan una peça contemporània sembla seca i cerebral, quan aparentment expressi poc sentiment, hi ha una gran possibilitat que s'estigui sent insensible al característic idioma musical de la mateixa època.

## 5. Idioma musical experimental

Aquest idioma musical - de ser realment vital- sens dubte inclourà una banda experimental i controvertible. I, per què no? Per què succeeix que el típic melòman de la nostra època sigui pel que sembla tan reticent a considerar una composició musical com, possiblement. Tot un desafiament? Quan escoltem una nova peça de música que no compremem, quedem intrigats; podem tenir el desig d'entrar en contacte amb ella novament, a la primera oportunitat. És un desafiament; manté viu l'interès en l'art de la música. Si després de repetides audicions una obra no ens diu res, no per això val concloure que els compositors moderns es troben en una condició lamentable. Simplement, cal pensar que aquesta peça no és per a nosaltres.

Malgrat tot, aquesta reacció no és la típica. La majoria de la gent sembla disgustar pel costat controvertit de la música, no volen veure pertorbats els seus vells hàbits. Es valen de la música com d'un divan, volen sentir-se bressolats per ella, relaxats i consolats de les tensions de la vida quotidiana. Però la música seriosa mai ha pretès ser un soporífer. La música contemporània, especialment, ha estat creada per despertar l'oient, no per posar-lo a dormir. Pretén, de sacsejar i excitar l'auditor, commoure'l, tot i deixar-lo exhaust. Però no és aquesta classe d'estímul la que és en el teatre, o per la que es compra un llibre. Llavors, per què fer una excepció amb la música?

## 6. Presència de la música contemporània

Bé pot ser que la nova música soni com una cosa peculiar, però l'única raó és que, **en el curs de l'audició ordinària, se sent tan poc d'ella amb comparació amb la quantitat de la música tradicional que s'executa any rere any.** Els programes de ràdio i dels concerts, els anuncis dels fabricants de discos i dels seus representants, els habituals programes escolars, tots ells semblen convenir, potser inconscientment, a la idea que la música "normal" és la música del passat, la música que ha demostrat la seva vàlua. Un càlcul generós indica que **només una quarta part de la música que escoltem pot ser anomenada contemporània**, i tal càlcul s'aplica principalment a la música que se sent en els grans centres musicals. En aquestes circumstàncies és probable que la música contemporània segueixi semblant peculiar, a menys que qui l'escolta estigui disposat a fer l'esforç extranecessari per trencar la barrera de la no familiaritat. No sentir la necessitat de participar en l'expressió musical de la mateixa època és tancar-se a una de les experiències més emocionants que pot donem l'art de la música. La música contemporània ens parla com cap altra música pot fer-ho. És la música antiga -la música de Buxtehude i de Cherubini- la qual hauria de semblar-nos distant i aliena, no la de Milhaud i de William Schuman. Però, no és universal la música? Potser us pregunteu, què pot dir-nos el compositor viu que no pugui trobar-se, en termes força anàlegs, en la música anterior? Tot depèn del punt de visió: el que veiem produeix grans extrems de tensió i distensió, un optimisme més viu, un pessimisme més gris, clímax d'abandonament i d'histèria explosiva, varietat colorística, subtileses de llum i ombra, un sentit relaxant de l'humor, que a vegades arriba al grotesc, textures atapeïdes, panorames oberts, "dolorosos" anhels, una enlluernadora brillantor. Indubtablement, diversos matisos i gradacions de tot això tenen el seu equivalent en la música antiga, però cap auditor sensitiu podria confondre'ls mai. Habitualment reconeixem el període al qual pertany una composició en alguna part essencial de la seva fisonomia. És l'únic i exclusiu de tota autèntica expressió artística la que fa inconcebible tota aproximada duplicació en qualsevol altre període. Aquesta és la raó per la qual el melòman que menysprea la música contemporània està privant a si mateix del gaudi d'una experiència estètica impossible d'obtenir d'altra manera. La clau de la nostra comprensió de la nova música és: repetides audicions. Per fortuna per a nosaltres, l'abundància dels discos de llarga durada ens facilita enormement les coses. Molts melòmans han testificat el fet que la incomprendibilitat gradualment cedeix davant la familiaritat que només pot donar-nos repetides audicions. Sigui com sigui, no hi ha manera millor de saber si la música contemporània haurà de tenir significació per a nosaltres.

## 7. Multiplicitat de tendències

A diferència d'altres èpoques en què la música occidental es presta a ser ben identificada, i es pot englobar en grans categories com "medieval", "renaixentista", "barroca", "clàssica" o "romàntica", la producció musical del tot just acabat de passar segle XX es caracteritza, sobretot, per **l'atomització de múltiples tendències i estils, com també per la complexitat i l'esforç constant d'ampliació del llenguatge musical**. No per això deixa de ser significatiu el fet que les accepcions "**música del segle XX**" i "**música contemporània**" tinguin gairebé sempre un caràcter sinònim en la parla comuna i que, al mateix temps, totes dues expressions s'identifiquin amb la noció d'"actualitat". I és que, en realitat, el que sentim com a música del nostre temps és una **llarga i costosa aventura creativa que bàsicament va començar a forjar la seva identitat a Europa al final del segle XIX i que es va expandir -en constant diversificació- a les instàncies culturals de bona part del planeta al llarg del segle XX**.

Per això, a més de considerar l'evolució del llenguatge musical que ens situa en el present des de la seva inevitable autoreferencialitat, una bona manera d'obrir-se a la creació contemporània és imaginar tota la producció musical (amb l'entramat d'avantguardismes o de regressions; de ruptures o d'estancaments...) com una mena de banda sonora que, en conjunt i de maneres molt diverses, mira de modular a cada moment l'ànim, el ritme i la textura tant dels esdeveniments històrics com de les agudes transformacions sociològiques i de l'evident acceleració tecnològica. Aquests dos darrers factors estan units tan estretament que, en el darrer segle, han influït de manera irreversible i sense precedents en la concepció de la música i en els seus canals de producció i difusió.

Finalment, la manera més comuna, i potser més eficaç, d'acostar-nos a la comprensió històrica i a la complexitat evolutiva de la creació musical del nostre temps proposa una classificació en dos grans períodes ben diferenciats i pren com a eix central orientatiu la data de **1945**, és a dir, el **final de la Segona Guerra Mundial**. L'amalgama de tendències i estils que se succeeixen o conviuen simultàniament fins al 1945 i després del 1945 formen, en definitiva, i juntament amb la personalitat dels compositors, el caràcter de la música contemporània i les bases de la seva realitat actual.

## 8. Fins al 1945



La consciència musical contemporània va començar a prendre alè al final del segle XIX en les creacions emmarcades en el **postromanticisme** i en l'atmosfera de l'**impressionisme** musical. La ruptura conscient que va representar la **música atonal** respecte de la convenció harmònica desenvolupada durant segles a Occident va anar seguida de propostes de nous universos sonors que també van conduir a noves sistematitzacions, com el **dodecatonisme**.

Paral·lelament, l'atenció al folklore i a les estructures musicals d'arrel popular va contribuir a renovar el llenguatge i va forjar un **nou nacionalisme musical**. Al mateix temps, les reaccions al caràcter romàntic i al predicament adquirit per l'estil impressionista van donar pas a concepcions funcionals de la música coincidents amb la nova complexitat que el segle XX presentava en el període d'entreguerres. La influència de les avantguardes artístiques es va fer notar en la renovació estètica de la música (**expressionisme musical, futurisme musical...**), de la mateixa manera que la inseguretat que comporta tota radicalitat rupturista va obrir el camí cap a un **neoclassicisme** musical que va optar per reconsiderar la música del passat.

## 9. Postromanticisme

Malgrat la seva imprecisió, aquest terme intenta **aglutinar en el camp musical els autors i les obres que es corresponen amb el romanticisme tardà**, localitzat aproximadament entre els anys 1890 i 1914, i de forma especialment remarcable, **amb l'herència wagneriana**. Compositors destacables d'aquest període són Gustav Mahler, Richard Strauss i Hugo Wolf.

Les seves obres es van caracteritzar per portar l'estètica romàntica fins a un desenvolupament extrem a partir de l'ús de grans formes vocals i orquestrals, i també per un marcat cromatisme que apuntava els nous camins que la música va emprendre en la primera meitat del segle XX. Algunes obres significatives d'aquests compositors són *Das Lied von der erde / El cant de la terra* (1908) de **G. Mahler** el poema simfònic **Don Juan** (1889) de **R. Strauss**, o els nombrosos **lieder** d'**H. Wolf**.

## 10. Impressionisme

S'anomena així, per analogia amb el moviment pictòric impressionista, l'atmosfera imprecisa que transmeten les obres concebudes dins l'estela musical creada pel compositor francès Claude Debussy. **El cromatisme accentuat i l'ús**

**d'acords i escales exòtiques que comporten una indeterminació tonal són algunes de les característiques de la sensació d'embolcallament i inestabilitat** que, a partir del 1888, van produir en el públic les obres de Debussy. No obstant això, tot i que en parlar d'aquest creador és inevitable pensar en l'impressionisme, el compositor no pensava així, ja que, de fet, ell es va identificar amb l'estètica del moviment simbolista. Una bona manera de sintonitzar amb la seva música és escoltar les **Images pour orchestre** (1906-1909) o els preludis, en especial, el **Prélude à l'après-midi d'un faune** (1892-1894).

Aquesta obra està inspirada en un poema de Mallarmé -del qual pren el títol- i es va convertir en una de les peces més emblemàtiques de la consciència musical contemporània. Un bon company de viatge de Debussy va ser **Maurice Ravel**, compositor que, igual que el seu famós **Bolero** (1928), es distingeix tanmateix per **la sensació de claredat que desprenen les seves obres**.

L'impressionisme va ser acollit com una sonoritat nova i rica en possibilitats per molts compositors de la geografia musical i va tenir una influència especial a Espanya, Itàlia i Rússia.

## 11. Atonalitat

Potser la millor manera de referir-se a l'atonalitat és des de la seva pròpia literalitat, és a dir, com a **oposició a la normativa tonal i fent referència, és clar, al sistema harmònic forjat lentament des del segle xvii en la cultura musical d'Occident** i que preestableix una jerarquia dominant entre determinats sons o graus de l'escala. D'altra banda, és un lloc comú designar com a «música atonal» tant la ruptura conscient amb l'atonalitat que va proposar **Arnold Schönberg** al començament del segle xx, com el període anomenat «**atonal lliure**», que va practicar juntament amb els seus deixebles de l'Escola de Viena (**Alban Berg i Anton Webern**) en l'etapa prèvia a la concepció del dodecatonisme. Una de les obres més emblemàtiques de la música contemporània que correspon al període atonal lliure d'aquest compositor vienès és el cicle de cançons **Pierrot Lunaire** (1912). Cal assenyalar que a A. Schönberg li desagradava l'accepció «atonal», pel caràcter de negativitat que comporta, i s'estimava més referir-se al seu treball amb el nom, ben significatiu, de «pantonalitat».



## 12. Dodecatonisme

L'expressió «música dodecatònica», que al final es va convertir en «**dodecatonisme**», va ser introduïda pel teòric René Leibowitz per facilitar la denominació del «**sistema de composició amb dotze tons**» ideat per por Arnold Schönberg. Explicat a grans trets, el mètode dodecatònic va prendre forma gràcies al compositor vienès, pels volts del 1923, com a resultat d'un període d'investigació motivat per la necessitat de sistematitzar i donar més cos als resultats aconseguits en les seves creacions basades en l'atonalitat lliure. Bàsicament, i a diferència del sistema harmònic tonal, **el dodecatonisme consisteix a procedir de manera desjerarquitzada, donar el mateix valor als dotze tons de l'escala cromàtica i organitzar els sons en sèries expansives.** Obres d'A. Schönberg en què la potencialitat d'aquest nou univers sonor ja està conformada són, per exemple, la **Serenata op. 24** (1923).

o el **Quintet de vent, op. 26** (1924).

El dodecatonisme va assolir un gran poder expressiu i cohesionador en les obres d'**Anton Webern**, deixeble d'A. Schönberg, que va aplicar el principi de la sèrie no tan sols a l'altura sinó a totes les qualitats del so. Per comprovar-ho, n'hi ha prou d'escoltar tota seguida la concisa evolució de la seva obra en els opus 1 al 31.

## 13. Expressionisme

Si bé l'expressionisme pot ser el tret característic d'una composició, independentment de la filiació del seu autor o del temps i el lloc de concepció, en la música es tendeix a considerar històricament dins el mateix context que l'expressionisme pictòric, teatral o cinematogràfic centreeuropeu, i, per tant, se situa entre els anys **1905 i 1930** aproximadament. De fet, un dels exemples més eloqüents que se sol aportar sobre les possibles correspondències entre la música i les arts plàstiques és l'estreta amistat que van entaular A. Schönberg i V. Kandinsky, com també la participació amb partitures dels membres de l'Escola de Viena en el cèlebre almanac editat el 1911 pel grup

expressionista **Der Blaue Reiter** ('El genet blau'). Tot i que el període expressionista està compost tant per obres atonals com tonals, es pot precisar que **la sensació de realitat dislocada i el sentiment concentrat i descarnat són elements expressionistes que la música atonal aconsegueix transmetre amb força**. Obres representatives del tarannà expressionista són, per exemple, **Die Erwartung** ('L'espera', 1909) d'A. Schönberg,

i l'òpera **Wozzeck** (1917-1925) d'Alban Berg,

Com també les òperes **Salomé** (1905)

i **Elektra** (1908) de Richard Strauss, **Der ferne Klang** ('El so llunyà', 1912)

## 14. Nacionalisme

El nacionalisme és -juntament amb el neoclassicisme- el corrent més vast i heterogeni dels que es van desenvolupar en la música al llarg de la primera meitat del segle xx. Convé aclarir, en primer lloc, que el nacionalisme musical ja va ser una tendència iniciada en la perifèria europea en la segona meitat del segle xix, vinculada al romanticisme i amb un antecedent emblemàtic en Frederic Chopin. Autors destacables d'aquesta primera etapa són, per exemple, el Grup dels Cinc a Rússia, Edvard Grieg a Noruega o Antonín Dvořák a Txecoslovàquia. **En el segle xx va sorgir, doncs, una nova onada de compositors motivats per la cultura autòctona i els referents d'identitat, i també amb un marcat interès per renovar el llenguatge musical, incorporant-hi elements del folklore i estructures musicals d'arrel popular.** Igual que en el segle xix, el fenomen es produirà fora dels centres que havien gaudit d'hegemonia en la música (Centreeuropa, bàsicament). Alguns autors destacables d'aquest corrent musical són: **Igor Stravinsky en la seva etapa «russa»**, amb obres decisives en la formació de la consciència musical contemporània, com *Le sacre du printemps* / *La consagració de la primavera* (1913);

el compositor i folklorista **Béla Bartók** (*Allegro bàrbaro*, 1911)

a Hongria; **Leos Janáček** a Txecoslovàquia

, **Karol Szymanowsky** a Polònia

, **Manuel de Falla** a Espanya

, **Carlos Chávez** a Mèxic

, **Alberto Ginastera** a l'Argentina

, etc. Tres obres més d'altres autors també rellevants ens poden servir per comprovar la varietat d'aquesta música: la suite Ibèria (1906-1909) de l'espanyol **Isaac Albéniz**

; **Psalmus Hungaricus (1903)** de l'hongarès **Zoltán Kodály**

i **Bachianas brasileiras (1930-1945)** del brasiler **Héitor Villa-Lobos**

## 15. Neoclassicisme

El moviment neoclàssic va sorgir en la música **al voltant de la dècada de 1920** i es va estendre a l'obra de nombrosos compositors fins al començament de la dècada dels anys cinquanta. En línies generals, aquest corrent -vast i heterogeni- es va caracteritzar per la **reformulació de formes i estructures musicals del passat, especialment del barroc i del classicisme, però també arcaiques**. El resultat d'aquesta operació de «**recerca en el passat**» (tal com va ser proclamada per Ferruccio Busoni) va ser desigual i, tot i que pràcticament la totalitat de compositors que van operar en la primera meitat del segle xx tenen als seus catàlegs obres de tall neoclàssic, en molts no va ser sinó un aspecte de la seva trajectòria. Per exemple, Debussy o Ravel van crear obres prenent referències del passat, o **Serguei Prokofiev** compta, entre altres, amb una obra tan significativa del neoclassicisme com la seva **Classical Symphony**, de 1917.

Tanmateix, no podem encaixar cap d'aquests tres compositors en aquesta tendència, cosa que sí que es pot fer amb les obres i les intencions de compositors com Alfredo Casella

o **Paul Hindemith** en la seva segona etapa de la qual és destacable, com a exemple, **Konzertmusik** (1931)

. Significativament, el compositor que va assolir els resultats més audaços i fructífers d'aquest corrent va ser Igor Stravinsky en la seva llarga etapa neoclàssica. Un bon exemple d'això potser el Concerto for piano and wind instruments (1924).