

Romanticisme

Introducció

El Romanticisme va ser un període que va transcórrer, aproximadament, entre **principis dels anys 1820 i la primera dècada del segle XX**, i sol englobar tota la música escrita d'acord amb les normes i formes d'aquest període. El romanticisme musical va ser precedit pel Classicisme i seguit per l'Impressionisme.

El Romanticisme com a moviment global en les Arts i la Filosofia, té com precepte que la veritat no podia ser deduïda a partir d'axiomes, al món hi havia realitats inevitables que només es podia captar mitjançant **l'emoció, el sentiment i la intuïció**. La música del Romanticisme intentava expressar aquestes emocions.

Entre les característiques del romanticisme destaquen la **universalitat, l'individualisme**, el subjectivisme, la passió és la llibertat, la varietat estètica i l'interès pels valors nacionals i populars i pel món medieval. En arquitectura es practica un estil neogòtic. Quant al pensament filosòfic, a part dels idealistes: Fichte, Schelling i Hegel trobem Schopenhauer, que destaca el caràcter irracional de la realitat i Kierkegaard que afirma que l'única cosa real és l'individu, dues reaccions contra el racionalisme que conduïren a l'irracionalisme, al pessimisme i a l'individualisme, preparant la filosofia de Nietzsche. Els filòsofs, per tant, es van desentendre dels problemes socials i polítics i se centraren especialment en el problema de l'individualisme. Schopenhauer anul·la el jo individual. En l'art, sobretot en la tragèdia i en la música, l'espectador s'allibera del dolor i de la voluntat individual, dissolent-se en la voluntat universal i en el dolor etern i col·lectiu.

La música romàntica està relacionada amb el romanticisme literari, pictòric i filosòfic, malgrat que la datació convencional de la musicologia difereix notablement de les altres arts, que defineixen com a romàntic el període comprès entre el 1780 i el 1840. En canvi, la musicologia actual situa els inicis del romanticisme a principis del segle XIX i no el conclou definitivament fins a l'inici de la Primera Guerra Mundial.

La música d'aquest període va sorgir **sense ruptura amb el llenguatge musical, l'harmonia i els gèneres del Classicisme**, de tal manera que en molts aspectes ambdós períodes es poden considerar com una única gran època dins la història de la música. Sigui com sigui, el romanticisme introdueix **un nou element poètic i metafísic**, que fa que **el sentiment prevalgui sobre la raó, predominant el subjectivisme i l'emoció**. D'altra part, hi ha un principi

dinàmic relacionat amb l'esperit positivista de l'època que fa que es desenvolupin diferents aspectes de la pràctica musical, com ara la **tècnica interpretativa, o la construcció d'instruments**. També fruit del positivisme, el segle XIX veurà néixer la musicologia i la pedagogia musical tal com l'entendem en l'actualitat.

Datació

Com és habitual en la datació dels moviments artístics, les dates d'inici i final són difícils de definir i difereixen segons les diferents escoles i autors. Malgrat això, una periodització freqüentment acceptada seria:

Les arrels clàssiques del Romanticisme (1780-1815)

1800-1830: Romanticisme incipient o preromanticisme

1830-1850: Romanticisme ple

1850-1890: Romanticisme tardà

1890-1914: Fi de segle

1800-1830: Romanticisme incipient

Els lieder de Schubert, les òperes de Weber i les obres del darrer període creatiu de Ludwig van Beethoven en formarien part.

En la segona dècada del segle XIX, el **canvi a noves fonts per a la música**, al costat d'un **ús més accentuat del cromatisme en les melodies i la necessitat de més expressivitat harmònica**, van produir un canvi estilístic palpable. Les raons que van motivar aquest canvi no van ser merament musicals, sinó també econòmiques, polítiques i socials. L'escenari estava preparat per a una nova generació de compositors que podia parlar-li al nou ambient europeu postnapoleònic.

En el primer grup de compositors se sol agrupar a Beethoven, Louis Spohr, E. T. A. Hoffmann, Carl Maria von Weber i Franz Schubert. Aquests compositors van créixer enmig de la dramàtica expansió de la vida concertística de finals del segle XVIII i principis del XIX, i això li va donar forma als seus estils i expectatives. Molts van saludar a Beethoven com el model a seguir, o almenys a aspirar. Les melodies cromàtiques de Muzio Clementi i les òperes de Rossini, Cherubini i Mehul, també van exercir certa influència. Alhora, la composició de cançons per a veu i piano sobre poemes populars, per satisfer la demanda d'un

creixent mercat de llars de classe mitjana, va ser una nova i important font d'entrades econòmiques per als compositors.

Els treballs més importants d'aquesta onada de compositors romàntics van ser potser els cicles de cançons i les simfonies de Schubert, les òperes de Weber, especialment Oberon, Der Freischütz i Euryanthe. Per a l'època, les obres de Schubert només es van interpretar davant audiències limitades i només van poder exercir un impacte notable gradualment. Per contra, les obres de John Field es van conèixer ràpidament, en part pel fet que era capaç de compondre petites i "característiques" obres per a piano i danses.

1830-1850: Romanticisme ple

La Simfonia fantàstica d'Hector Berlioz marca el punt de partida d'aquesta època que pràcticament abasta el conjunt de l'obra de Frédéric Chopin, Felix Mendelssohn i Robert Schumann. També inclou les primeres òperes de Wagner i Verdi.

La següent cohort de compositors romàntics inclou Franz Liszt, Felix Mendelssohn, Frédéric Chopin i Hector Berlioz. Ells van néixer al segle XIX i van iniciar aviat la producció de composicions de gran valor. Mendelssohn va ser particularment precoç, escrivint els seus primers quartets, 1 octet per a cordes i música orquestral abans de complir els vint anys. Chopin es va abocar a la música per a piano, incloent-hi etudes (estudis) i dos concerts per a piano. Berlioz compondria la primera simfonia notable després de la mort de Beethoven, l'esmentada Simfonia fantàstica. Liszt va compondre música orquestral, però és conegut per innovar en la tècnica del piano, els seus estudis transcendents estan entre les obres que requereixen més virtuosisme.

Alhora es va establir el que ara es coneix com a "**òpera romàntica**", amb una forta connexió entre París i el nord d'Itàlia. La **combinació del virtuosisme orquestral francès, les línies vocals i poder dramàtic italians, al costat de llibrets que es basaven en la literatura popular**, van establir les normes que continuen dominant l'escena operística. Les obres de Vincenzo Bellini i Gaetano Donizetti van ser immensament populars en aquesta època.

Un aspecte important d'aquest part del romanticisme va ser l'àmplia **popularitat aconseguida pels concerts per a piano** (o "recitals", com els anomenava Franz Liszt), que incloïen improvisacions de temes populars, peces curtes i altres més llargues, com ara les sonates de Beethoven o Mozart.

Un dels exponents més notables de les obres de Beethoven va ser Clara Wieck, que després es casaria amb Robert Schumann. Les noves facilitats per viatjar que s'oferien en l'època, gràcies al tren i després al vapor, van permetre que sorgissin grups internacionals de fanàtics de pianistes virtuoses, com Liszt, Chopin i Thalberg. Aquests concerts es van transformar en esdeveniments per si mateixos. Niccolò Paganini, famós virtuós del violí, va ser pioner d'aquest fenomen.

Entre finals dels anys 1830 i els anys 1840, els fruits d'aquesta generació van ser presentats al públic, com ara les obres de Robert Schumann, Giacomo Meyerbeer i el jove Giuseppe Verdi. És important notar que el romanticisme no era l'únic, i ni tan sols el més important, gènere musical de l'època, ja que els programes dels concerts estaven en gran manera dominats per un gènere postclàssic, exemplificat pel Conservatori de París, així com la música cortesana. Això va començar a canviar amb l'auge de certes institucions, com ara les **orquestrs simfòniques amb temporades regulars**, una moda que va promoure el mateix Felix Mendelssohn.

Va ser en aquest moment quan Richard Wagner va produir la seva primera òpera reeixida, i va iniciar la seva recerca de noves formes per expandir el concepte dels "drames musicals". Wagner agradava anomenar-se a si mateix revolucionari, i tenia constants problemes amb els seus prestadors i amb les autoritats, al mateix temps es va envoltar d'un cercle de músics amb idees semblants, com Franz Liszt, amb qui es va dedicar a crear la "música del futur".

Sol indicar-se que el romanticisme literari va acabar en 1848, amb les revolucions que van ocórrer aquest any i que van marcar una fita en la història d'Europa, o almenys en la percepció de les fronteres de l'art i la música. Amb l'adveniment de la ideologia "realista", i la mort de figures com Paganini, Mendelssohn i Schumann, i la retirada de Liszt dels escenaris, va aparèixer una nova generació de músics. Alguns argumenten que aquesta generació hauria de cridar victorians més que romàntics. De fet, els anys finals del segle XIX solen descriure com romanticisme tardà.

1850-1890: Romanticisme tardà

Caracteritzat pels poemes simfònics de Franz Liszt, els drames musicals de Wagner, les òperes de maduresa de Verdi i l'aparició de la segona generació romàntica, amb Anton Bruckner, Johannes Brahms, César Franck i altres.

En arribar a la segona meitat del segle XIX, molts dels canvis socials, polítics i econòmics que es van iniciar en l'era postnapoleònica, es van afirmar. El telègraf i les vies ferroviàries van unir molt més a Europa. El nacionalisme, que va ser una de les fonts més importants del principi de segle, es va formalitzar en elements

polítics i lingüístics. La literatura que tenia com audiència la classe mitjana, es va convertir en l'objectiu principal de la publicació de llibres, incloent-hi l'ascens de la novel·la com la principal forma literària.

Moltes de les figures de la primera meitat del segle XIX s'havien retirat o havien mort. Molts altres van seguir altres camins, aprofitant una major regularitat en la vida concertística, i recursos financers i tècnics disponibles. En els anteriors cinquanta anys, **moltes innovacions en la instrumentació**, incloent-hi el piano d'acció de doble escapament ("double escarpment"), els instruments de vent amb vàlvules, i la barbada ("rest chi") dels violins i violes, van passar de ser quelcom nou a estàndard. L'increment de l'educació musical va servir per crear un públic més ampli per a la música per a piano i els concerts de música més sofisticats. Amb la fundació de conservatoris i universitats es va obrir la possibilitat als músics de fer carreres estables com professors, en comptes de ser empresaris que depenien dels seus propis recursos. La suma d'aquests canvis pot veure a la titànica ona de simfonies, concerts, i poemes simfònics que van ser creats, i l'expansió de les temporades d'òperes de moltes ciutats i països, com París, Londres o Itàlia.

El període romàntic tardà també va veure l'auge dels gèneres anomenats "**nacionalistes**" que estaven associats amb la música popular (folklòrica) i la poesia de determinats països. La noció de música alemanya o italiana, ja estava llargament establerta en la història de la música, però a partir de finals del segle XIX es van crear els subgèneres russos (Mijaíl Glinka, Músorgski, Rimski - Kórsakov, Txaiovski i Borodin); txec, finès i francès. Molts compositors van ser expressament nacionalistes en els seus objectius, buscant compondre òpera o música associada amb la llengua i cultura de les seves terres d'origen.

1890-1914: Fi de segle

Gustav Mahler, Strauss, Claude Debussy i Puccini porten les diferents tendències romàntiques fins al límit, representat a la vegada la fi d'un cicle i el principi del període atonal iniciat per Arnold Schönberg i que portarà a la música del segle XX cap a nous plantejaments.

Es pot considerar un moviment de finals del segle XIX i principis del XX que es diferencia del Romanticisme per l'**exuberància orquestral i la desmesura en els desenvolupaments simfònics**, també es caracteritza per un **intens cromatisme** que supera Richard Wagner i acaba a l'atonalitat. En els compositors postromàntics s'observa la malenconia que els produeix la pèrdua de la cultura romàntica.

Els compositors més representatius d'aquest estil van ser Gustav Mahler i Richard Strauss.

Romanticisme en el segle XX

Molts dels compositors que van néixer al segle XIX i van continuar component ja entrat el segle XX, **van utilitzar formes que estaven en clara connexió amb l'era musical prèvia**, incloent-hi a Sergei Rachmaninoff, Giacomo Puccini, Richard Strauss i Kurt Atterberg. D'altra banda, molts dels compositors que després van ser **identificats com a modernistes, van escriure en els seus inicis obres amb un marcat estil romàntic**, com ara Ígor Stravinski (és notable el seu ballet L'ocell de foc), Arnold Schönberg (Gurrelieder), i Béla Bartók (El castell de Barba Blava). Però el vocabulari i l'estructura musical de finals del segle XIX no es va quedar allà; Ralph Vaughan Williams, Erich Kurnool, Berthold Goldschmidt i Sergéi Prokófiev continuaran aquest gènere de composició més enllà de 1950.

Encara que algunes noves tendències com el neoclassicisme o la música atonal, van qüestionar la preeminència del gènere romàntic, **l'interès per utilitzar un vocabulari cromàtic centrat en la tonalitat, va seguir present en les obres més importants**. Samuel Barber, Benjamin Britten, Gustav Holst, Dmitri Shostakóvich, Malcolm Arnold i Arnold Bax, encara que es consideraven a si mateixos compositors moderns i contemporanis, van mostrar freqüentment tendències romàntiques en les seves obres.

El romanticisme va aconseguir un nadir retòric i artístic al voltant de 1960: tot indicava que el futur estaria format per gèneres de composició d'avantguarda o amb algun tipus d'elements neo - clàssics. Mentre Hindemith tornava a estils més recognoscibles en les seves arrels romàntiques, molts compositors es van moure en altres direccions. Semblava que només en l'URSS o la Xina, on hi havia una jerarquia acadèmica conservadora, el romanticisme tenia un lloc. No obstant això, **a finals de 1960 es va iniciar un revival de la música que tenia una superfície romàntica**. Compositors com George Rochberg van passar de la música serial a models basats en Gustav Mahler, un projecte en el qual va estar acompanyat d'altres com Nicholas Maw i David Del Tredici. Aquest moviment se sol denominar **neoromanticisme**, i inclou obres com ara la Primera simfonia de John Corigliano.

Una altra àrea on el gènere romàntic ha sobreviscut, i fins i tot ha florit, és **en les bandes sonores**. Molts dels primers emigrants que escapaven de l'Alemanya nazi van ser compositors jueus que havien estudiat amb Mahler o els seus deixebles a Viena. La partitura de la pel·lícula *Allò que el vent s'endugué* del compositor Max Steiner, és un exemple de **l'ús dels leitmotifs wagnerians i l'orquestració mahleriana**. La música dels films de l'Era daurada de Hollywood va ser composta en gran manera per Korngold i Steiner, així com Franz Waxman i Alfred Newman. La següent generació de compositors per al cinema, composta per Alexander North, John Williams, i Elmer Bernstein es va basar en aquesta

tradició en la composició de la música orquestral per a cinema més familiar de finals del segle XX.

Característiques musicals

Es creen **nous gèneres i formes musicals** (**drama** musical, **poema simfònic**, **ballet**...) Destaca la música per a piano i per a orquestra simfònica, però també l'òpera i el lied.

El compositor deixa de ser un servent i adquireix una molt **bona reputació per damunt dels altres artistes**. La música deixa els salons aristocràtics i es trasllada a les **sales de concert i als salons burgesos**.

Alemanya i Àustria són el centre musical més important en la **música instrumental**. En la **música vocal**, ho són **Itàlia i França**.

Es compon menys música religiosa.

Hi ha **menys rigidesa formal i menys regularitat** en les frases melòdiques; l'**scherzo** substitueix definitivament el minuet; en les obres amb diversos moviments (sonates, simfonies, concerts...) sorgeixen **estructures cícliques**, motius rítmics i melòdics que apareixen en més d'un moviment.

Els **ritmes són més complexos i lliures**, amb una notable llibertat agògica, que propiciarà l'**aparició del rubato** (més llibertat en els passatges expressius i apassionats).

S'eixampla la tonalitat; hi ha més dissonàncies i cromatismes i menor claredat tonal; les cadències són menys clares i menys freqüents i l'estil polifònic i contrapuntístic s'utilitza només esporàdicament.

Al costat de la sonata per a piano, apareixen una gran quantitat de **petites formes de caràcter íntim** o apassionat i amb estructures diverses i lliures com la romança, el nocturn, la rapsòdia, l'estudi, el preludi, la fantasia, etc.; i algunes **danses estilitzades** com la masurca, el vals, la polonesa, etc.

L'element vocal al Romanticisme

L'època romàntica no va ser ja un segle de grans composicions vocals. Subsistir encara una sèrie de compositors a cappella, exquisits i refinats, com Mendelssohn i Brahms, que van aconseguir efectes d'harmonia i cromatisme inconcebibles al segle XVI, que va ser l'edat florida de l'estil a cappella. Especialment, a Alemanya, el mitjà per aconseguir aquest refinament van ser les composicions corals per a homes, les quals, però, van tenir el seu impuls no a

raons purament artístiques, ja que es van convertir en expressió del nacionalisme o de les activitats partidistes, mentre que la resta de les manifestacions de base vocal van caure en desús. Els grans capdavaners del període romàntic no van pensar ni per un moment a compondre obres per a l'església i contribuir així a què s'escoltessin els versicles de la Bíblia.

Instrumentació

Com en altres períodes, **la instrumentació es va adaptar als requeriments musicals del període**. Compositors com Hector Berlioz van orquestrar les seves obres d'una forma mai abans escoltada, donant-li una nova **prominència als instruments de vent**. La mida de l'**orquestra estàndard va augmentar**, i es van **incloure instruments tals com el piccolo i corn anglès**, que abans s'utilitzaven molt ocasionalment. Mahler va escriure la seva vuitena simfonia, coneguda com la Simfonia dels milers, per la massa orquestral i coral que es requereix per interpretar-la.

A més de necessitar una orquestra més gran, les **obres del romanticisme es van tornar més llargues**. Una simfonia típica de Haydn o Mozart, compositors del classicisme, pot durar aproximadament vint o vint minuts. Ja la tercera simfonia de Beethoven, que se sol considerar com del romanticisme inicial, dura al voltant de quaranta-cinc minuts. I aquesta tendència va créixer notablement en les simfonies d'Anton Bruckner i va aconseguir les seves cotes màximes en el cas de Mahler, amb simfonies que tenen una hora de durada (com és el cas de la primera i la quarta) fins simfonies que duren més d'una hora i mitja (com la segona, tercera o novena).

D'altra banda, en el romanticisme va créixer la importància de l'**instrumentista virtuós**. El violinista Niccolò Paganini va ser una de les estrelles musicals de principis del segle XIX. Liszt, a més de ser un notable compositor, va ser també un virtuós del piano, molt popular. Durant les interpretacions dels virtuoses, solien destacar més ells que la música que estaven interpretant.

Aquests són alguns dels instruments que apareixen en el romanticisme:

Vent

- **Contrafagot:** Espècie de fagot de grans dimensions, els sons es produeixen a la vuitena greu del fagot ordinari.
- **Saxòfon:** Instrument de vent compost d'un tub cònic de metall encorbat en forma d'U, amb diverses claus i un filtre de fusta i canya. N'hi ha de diverses mides.
- **Corn anglès:** Instrument de vent, més gran i de so més greu que l'oboè.
- **Tuba:** Instrument de vent de grans proporcions i de sonoritat voluminosa i greu.

Teclat

- **Piano:** Encara que ja existia en el Classicisme, el piano és el gran instrument del romanticisme. Permet l'expressivitat més gran als compositors, que són, moltes vegades, virtuoses d'aquest instrument.

El músic romàntic

Per l'actitud davant la societat i el món, **Beethoven** es va convertir en el **model del moviment romàntic**, que alhora no deixava de ser un model perillós. Va ser, certament, la figura d'aquest la que va proporcionar a l'era romàntica el paradigma pel seu **concepte d "Artista"**. Això no va fer desaparèixer la idea que es tenia de "músic" que prestava a la societat un servei directe, és a dir, el cant, organista d'església, cantant de cor, director d'orquestra de teatre i un llarg etcètera.

El que sí que és clar és que l'etapa romàntica va donar lloc a l'enfrontament entre l'"artista" i el "filisteu", com deia Robert Schumann musicalment en la seva obra Carnaval. Amb Beethoven es va iniciar un període en què les simfonies, oratoris, música de cambra, coral i lírica, de tota mena, i fins i tot les òperes, es componien sense que ningú les encarregués, per a un públic imaginari, per al futur, i per l'eternitat.

L'**aïllament del músic romàntic** no es va produir sense un efecte retroactiu en la seva personalitat i en el caràcter de la seva obra. Amb anterioritat a 1800 tota composició havia de ser susceptible d'una valoració immediata, si la desviació dels vells costums, de la tradició, era excessiva, no quedava exempta de perills, com més d'un compositor va tenir ocasió d'aprendre per pròpia experiència. Aquest va ser el cas de Monteverdi, Gluck, o Haydn entre d'altres.

D'altra banda, competir en originalitat era, més l'excepció que la regla. Així doncs, les generacions se succeïen. **Els músics romàntics van plantar cara a la tradició**, i no només van deixar d'evitar l'originalitat, sinó que la van perseguir i com més lliure d'idees preconcebudes estigués una obra, més gran era l'estimació que despertava.

La música romàntica, la música del segle XIX, apareix plena d'una successió de personalitats d'allò més variades, amb una sèrie de perfils molt més acusats i diferenciats que en els segles precedents, i resulta una tasca molt difícil traçar amb nitidesa la trajectòria de la seva evolució.

Formes i gèneres

El període romàntic musical, igual que qualsevol altre en la història de l'art, va alterar les formes heretades i en va crear de noves.

En el camp de la música instrumental la seva herència principal va ser **la sonata**, que havia arribat a la seva més forta expressió i sentit universal en les simfonies de Beethoven.

Les principals formes musicals del Romanticisme són:

Petites formes

- **Preludi.** Peça en un sol temps, de curta durada i amb característiques de virtuosisme, escrita principalment per a piano.
- **Bagatel·la.** Composició curta per a piano i sense cap pretensió.
- **Estudi.** Obra breu de restringit material temàtic, on un motiu va adquirint cada vegada més gran dificultat.
- **Impromptu.** Obra no subjecta a cap norma i en què l'executant té llibertat d'improvisació.
- **Nocturn.** Composició de caràcter afable i sentimental amb una delicada i expressiva línia melòdica.
- **Lied.** Cançó culta, refinada, íntima i de suggeriments lírics.

Grans formes

- **Simfonia i concert.** La simfonia i el concert es van desenvolupar i es van adaptar als ideals romàntics.

La forma en la simfonia romàntica

Des de l'inici mateix, els romàntics van adoptar **una actitud relaxada** pel que fa a la forma simfònica es refereix. És característic que Weber només compongués dues simfonies en tota la seva vida, en Do Major, si en 1807, quan a penes no comptava ni amb vint-i-dos anys. El primer simfonista romàntic va ser Beethoven. Els compositors romàntics posteriors van estar influïts per l'esquema formal que va donar Beethoven a la simfonia. Per a aquesta època ja s'havia estrenat i editat l'Heroica, aquest model de gravetat suprema que sona com un himne de la més pura estructura. Aquesta composició on cap instrument s'imposa dins del conjunt i on tots contribueixen a l'objectiu simfònic global.

Mendelssohn va ser un músic massa conreat i intel·ligent per no dominar la forma simfònica, però les seves dues grans obres en aquest estil, la Simfonia italiana (1833) i la Simfonia escocesa (1842) mostren ja en el seu títol que no va seguir al Beethoven de l'Heroica, de la cinquena, de la setena simfonia, sinó que va seguir al Beethoven de la Pastoral, amb aquest impuls creatiu que procedeix de fora. Ara bé, hi ha una diferència i és la següent: El que en Beethoven havia estat, per naturalesa, un sentiment a manera d'himne, i d'inspiració religiosa, en Mendelssohn va ser més el reflex serè i malenconiós del paisatge en un esperit sensible.

Formes lliures

Per tenir una idea més clara sobre el que és una forma "lliure" **hem de saber el que és una forma rigorosa**. En temes anteriors es van resumir les formes fonamentals pertanyents a la varietat rigorosa. Descobrim que la mera descripció de l'armadura estructural externa d'una peça no tanca la veritable forma interna d'aquesta peça, que el compositor utilitza lliurement de totes les estructures formals, de manera que es pot dir que depèn i al mateix temps no depèn d'ells.

Totes les formes que no tenen com a punt de referència una de les estructures formals habituals són tècnicament formes "lliures". Però posem la paraula "lliure" entre cometes perquè, parlant amb propietat, no hi ha el que s'anomena una forma musical absolutament lliure. Per molt lliure que sigui una peça sempre caldrà que tingui sentit com a forma. Tot això és obvi, és cert en qualsevol art i especialment cert en la música, en la qual tan fàcil és que es perdi la sensació de coherència. Per tant, fins i tot en les anomenades formes lliures, hi ha d'haver certament algun pla formal bàsic, tot i que aquest pot no tenir relació amb cap de les estructures normals que fins ara hem examinat.

Certs tipus de composició semblen avenir més naturalment que altres amb formes que són "lliures". Així, per exemple, **les obres vocals acostumen a entrar en aquesta categoria a causa de la necessitat de seguir la lletra**. La **Missa**, per exemple, tot i estar predeterminades les línies generals de les seves diverses parts, té possibilitats de varietat gairebé il·limitades. Un compositor pot escriure un Kyrie molt breu, mentre que un altre ho pot estirar perquè duri quinze minuts. En general, les composicions vocals són més "lliures" de formes que les obres instrumentals.

Això pot ser degut al fet que **les formes "lliures" s'utilitzen molt sovint en connexió amb idees extramusicals**, i la música de cambra gairebé sempre encaixa en la categoria de l'anomenada "música absoluta". És molt natural que, si el compositor parteix d'una idea extramusical, trobi massa estrets per als seus propòsits els patrons estereotipats de les formes usals. A molts exemples nous de forma "lliure" pot atribuir-se aquest origen.

Evidentment és impossible generalitzar sobre les formes "lliures". No obstant això es pot dir amb seguretat que hem de trobar probablement en un d'aquests dos tipus de composició: el preludi i el poema simfònic.

El preludi

Preludi és un terme molt difús que designa una **gran varietat de peces**, generalment escrites per a piano. Com a títol pot significar gairebé qualsevol cosa, des d'una peça tranquil·la, malenconiosa, fins a una llarga peça virtuosística i aparatosa. Però com a forma, trobarem que pertany, en general, a la categoria de "lliure".

Preludi és el nom genèric de qualsevol peça d'estructura formal no massa precisa. Moltes altres peces que porten altres noms pertanyen a la mateixa categoria, peces anomenades **fantasia, elegia, impromptu, caprici, ària, estudi** i altres. Algunes característiques d'aquestes peces són:

Balada: de caràcter líric i melancòlic.

Impromptu: de caràcter improvisat.

Elegia: trist i melancòlica.

Intermezzo: petites obres per a piano.

Nocturn: de caràcter intimista i sentimental.

Barcarola: imita les cançons de gondolers.

Rapsòdia: de caràcter fantàstic, basada en temes populars

Les peces com aquestes **poden tenir la forma rigorosa ABA o poden estar tractades "lliurement"**. Per tant, l'oient haurà d'estar alerta si espera seguir la idea estructural del compositor.

El poema simfònic

Una de les raons de la nostra actual llibertat de forma molt bé pot haver estat la creació del poema simfònic. El poema simfònic suscita la qüestió de la **música de programa**, la qual és el primer que s'ha de dilucidar.

Caldrà tenir idea clara de la **diferència** que hi ha entre la **música de programa**, que és la música relacionada d'alguna manera amb una història o una idea poètica, i l'anomenada **música "absoluta"**, que és la que no té connotacions extramusicals. La idea d'emprar la música com a mitjà per descriure una cosa aliena a ella és perfectament natural, gairebé pueril. En realitat és força antiga, ja que els compositors del segle XVII van tenir inclinació a descriure coses musicalment (Per l'any 600 ac, va Sakadas descriure a l'aulos la lluita de Apolo amb el drac.). Les batalles van ser un tema favorit, també la imitació d'animals va gaudir de gran favor, fins i tot abans del floriment de la música instrumental.

Kuhnau, un predecessor de Bach i Haendel, es va fer justament famós per les seves **Sonates bíbliques**, en què es pinten "realísticament" històries bíbliques com ara la mort de Goliath per David. El notable **Chant des oiseaux** (El cant dels ocells) de **Jannequin** és un excel·lent exemple del que podia fer un compositor del segle XVI pel que fa a imitar les veus dels ocells per mitjà d'un cor d'éssers humans. La xerrameca de les dones (*Le Caquet des femmes*) va ser un altre dels temes que aquest compositor va abordar. De manera que es pot veure que la idea no és nova.

Però fins al segle XIX els compositors no van ser realment capaços de descriure bé les coses. La música es va fer cada vegada menys ingènua. Avui dia, si es vol reproduir musicalment una batalla, comptant amb l'orquestra moderna, el probable és que es creï un quadre realista força desagradable. En altres paraules, **el segle XIX va desenvolupar els mitjans per a una descripció musical més exacta dels successos extramusicals**. Potser el desenvolupament de l'òpera hagi estat també responsable de l'interès que van sentir els músics pel poder descriptiu de la música. Tampoc hem d'oblidar la influència del moviment romàntic. Per al compositor romàntic no n'hi havia prou amb escriure una peça trista; necessitava que sabéssim qui era el que estava trist i les circumstàncies particulars de la seva tristesa. Per això és pel que **Txaikovski** no es va acostumar amb escriure una obertura sense títol en què hagués un bell segon tema, sinó que la va anomenar **Romeu i Julieta** i d'aquesta manera va designar aquell tema com el motiu del "amor de Romeu per Julieta".

Beethoven mateix, com ho testifica la **Simfonia pastoral**, es va sentir atret per la idea de descriure en termes musicals esdeveniments estranys a la música.

El seu va ser un dels primers exemples de música orquestral descriptiva. El que Beethoven va iniciar en la seva Sisena Simfonia com a obra excepcional, ho va fer **Berlioz** base de tota una carrera. La **Símfonia fantàstica** és un exemple esbalaïdor del progrés aconseguit en el segle XIX per l'habilitat dels compositors per descriure gràficament no només escenes guerreres o pastorals, sinó també qualsevol altre succés o idea que decidissin representar.

Parlant en termes generals, hi ha **dues classes de música descriptiva**. La primera correspon a la qualificació de **descripció literal**. El compositor vol reproduir el so de les campanes a la nit. Per tant, escriu determinats acords, per a orquestra o per a piano o per qualsevol altre mitjà sonor que estigui inactiu, els quals realment sonen com les campanes a la nit. En aquest cas tenim una cosa real imitada realista. Un exemple famós d'aquesta classe de descripció

musical és el passatge d'un poema simfònic de **Strauss**, en què el compositor imita a les ovelles i carners. (**Don Quixot**) La música en aquest cas no té altra raó de ser que la simple imitació.

L'**altre tipus de música descriptiva és menys literal i més poètic**. No es tracta de descriure una determinada escena o esdeveniment, el que el compositor vol és comunicar a l'oient certes **emocions suscitées en ell per alguna circumstància externa**. Poden ser els núvols, o el mar, o una fira camperola, o un avió, però el cas és que, en lloc d'una imitació literal, tenim una transcripció músic-poètica del fenomen tal com es reflecteix en l'esperit del compositor. Això constitueix una forma més elevada de la música de programa. El bel de les ovelles sempre sonarà el bel de les ovelles, però un núvol representat musicalment deixa més en llibertat a la imaginació.

Un principi cal tenir molt present: **per molt programàtica o descriptiva que sigui la música, aquesta sempre hi ha de ser només en termes musicals**. No permetem mai el compositor que ens justifiqui la seva peça amb la història en ella continguda. Que la protagonista trobi un fi prematur no és raó suficient per donar un final lent a la peça. Aquest final lent haurà d'estar justificat també pel contingut musical. En una paraula, l'interès de la història no pot mai ocupar el lloc de l'interès musical, ni pot mai esdevenir una excusa dels procediments musicals. La música ha de ser capaç de mantenir-se en peu per si mateixa, de manera que no sigui tallat el gaudi de la persona que l'escolti sense conèixer l'argument. En altres paraules, l'argument no ha de ser mai altra cosa que un atractiu que s'afegeix. Romeu i Julieta és una de les millors peces de Txaikovski, encara que no coneguem com es titula. El primer tema és dramàtic i commovedor i està ben teixit. Si per casualitat sabem que simbolitza la lluita entre les cases rivals de Montesco i Capuleto, pot ser que el tema ens sembli més pertinent. però al mateix temps això limita la seva capacitat de ferir la nostra imaginació. Aquest és el perill que corre tota música de programa. Segurament que, a causa d'això, els compositors no escriuen avui dia tanta música de programa com se solia a finals del segle passat.

És bastant sorprenent que **una quantitat considerable de la música de programa estigui escrita en una altra de les formes fonamentals**. Donat que el compositor descriu alguna cosa, era d'esperar que la forma fos necessàriament lliure. Però sovint no és aquest el cas. Sobretot al començament, el poder de la música absoluta i dels seus motllos formals era massa forta perquè els compositors fessin cas omís d'ell. Així, la Simfonia pastoral de Beethoven és en primer lloc una simfonia i només en sentit secundari una simfonia pastoral. Anàlogament: l'apassionat drama de Romeu s'ajusta amb sorprenent facilitat a la forma regular d'allegro de sonata, amb la seva

introducció, primer tema i segon do tema, desenvolupament i recapitulació. **No va ser fins a Strauss i Debussy quan els compositors van tenir el valor d'abandonar les formes rigoroses en favor d'una major fidelitat a les seves intencions programàtiques.** El començament d'aquesta major llibertat va ser, per descomptat, la creació del **poema simfònic**, una de les poques **formes noves del segle XIX**. **Liszt** és considerat generalment com el **creador del poema simfònic**. Va escriure tretze, alguns dels quals encara s'executen. Liszt va comprendre que una idea poètica, si havia de ser expressada amb propietat, no podia confinar-se dins dels límits de les formes rigoroses, ni tan sols aplicant-les de la manera que ho va fer Berlioz en les seves simfonies programàtiques. La solució de Liszt va ser el **poema simfònic en un sol temps amb una explicació prèvia impresa a la partitura**. El seu exemple el van seguir altres compositors, especialment **Saint Saëns, César Franck, Paul Dukas, Txaikovski, Smetana, Balakiref** i multitud de músics menors. No tots els seus poemes simfònics estan en formes "lliures" però el principi quedava establert.

Entre 1.890 i 1900 **Richard Strauss** va escriure una sèrie de poemes simfònics que per la seva llibertat i, audàcia van sorprendre al món musical. Eren els hereus lògics de la idea de Liszt, però en un pla molt més gran i presumptuós. El primitiu poema simfònic era anàleg a un temps solt d'una sinfonia, però el poema simfònic straussiana és més bé l'equivalent d'una sinfonia de cos sencer.

Tot i evidents debilitats -que poden afectar amb el temps la seva posició actual, aparentment sòlida dins el repertori simfònic-, aquestes obres constitueixen notables gestes. Com a representació pictòrica, tenen pocs rivals i com a tractament de les formes lliures van ser les primeres en la seva classe. Fins i tot quan es recolzen en alguna de les formes rigoroses, com ara el rondó (**Till Eulenspiegel**) o la variació (**El Quixot**), el tractament dels materials és tan poc convencional que constitueix en realitat una forma "lliure". En *Ein Heldenleben* (Una vida d'heroi) o **Also sprach Zarathustra** (Així parlava Zarathustra), la forma es pot dir que està construïda per seccions, solsament la mida és tan gran que fa perillosament inestable la composició. Està per veure si la ment humana pot en realitat relacionar entre si els diversos moments d'una forma lliure que dura més de quaranta minuts sense interrupció. Sigui com sigui això és el que Strauss demana de nosaltres. Per comprendre com cal el contorn formal d'una poema simfònic de Strauss serien necessàries més explicacions de les possibles dins d'aquest text.

El posar al dia la idea programàtica és un assumpte molt senzill. Tot el que es necessita per a això és descriure en termes musicals algun fenomen típicament modern, tal com una fàbrica o una llanxa de carreres aerodinàmica. Amb això és bastant fàcil donar a la vella idea una mena aire de modernitat. Com ja es va dir, els nous compositors no han escrit molta música de programa. Hi va haver algunes excepcions. A **Arthur Honegger** li va correspondre una quantitat considerable de notorietat per la seva breu peça orquestral titulada *Pacífic 2-3-1*.

El títol fa referència a un determinat tipus de locomotora conegut per aquest nom a Europa. Honegger es va aprofitar de certa analogia que hi ha entre la lenta arrencada d'un tren, el seu gradual augment de velocitat, la seva velocitat a través de l'espai, la seva disminució de la velocitat fins a aturar-se ... i la música. El compositor se les arregla molt bé per donar a l'oient la impressió del xiulet del vapor i del *chogchog* de la màquina i, al mateix temps, escriure una peça sòlidament construïda amb melodies i harmonies com qualsevol altra. *Pacífic 2-3-1* és un excel·lent exemple de la música de programa moderna, si no és una gran peça de música, això es deu més aviat a la baixa qualitat d'una part del material temàtic que al tractament de la idea programàtica mateixa. La música de programa, en aquest sentit literal, està aparentment en decadència. Honegger va escriure una segona peça programàtica titulada *Rugby*; **Mossolov** va escriure la seva *Fosa d'acer*; altres compositors van utilitzar com a matèria de descripció musical campionats, pistes de patinar, estacions de ràdio, fàbriques Ford, magatzems de cinc i deu cèntims. Però, d'una banda, la tendència a allunyar-se de la música impressionista i, per una altra, l'impuls cap al neoclassicisme han deixat amb pocs partidaris. Relativament, a la música de programa. Avui dies els compositors, o la majoria d'ells, prefereixen no barrejar les seves categories: o escriuen sense embuts obres teatrals o escriuen música absoluta. Però ningú pot profetitzar si podrà empitjorar o no l'interès per la música de programa. Els nous instruments elèctrics, quan estiguin prou perfeccionats, obriran, sens dubte, noves possibilitats al poder imitatiu de la música.

L'òpera romàntica

En l'òpera es va tendir a **relaxar, trencar o barrejar entre si, les formes establertes** en el barroc o el classicisme. Aquest procés va aconseguir el seu apogeu amb les òperes de Wagner, en les quals les àries, cors, recitatius i peces de conjunt, són difícils de distingir. Per contra, **es busca un continu fluir de la música**.

També van ocórrer altres canvis. **Els castrati van desaparèixer** i per tant **els tenors van adquirir rols més heroics**, i els **cors es van tornar més importants**. A la fi del període romàntic, el **verisme** es va popularitzar a Itàlia, retratant en l'òpera escenes realistes, més que històriques o mitològiques. A França la tendència també es va acollir, i van quedar exemples populars com Carmen de Bizet.

Molts compositors del romanticisme, a partir de la segona meitat del segle XIX, van escriure música **nacionalista**, que tenia alguna connexió particular amb el seu país. Això es va manifestar de diverses maneres. Els temes de les òperes de Mikhaïl Glinka, per exemple, són específicament russos, mentre que Bedřich Smetana i Antonín Dvořák van utilitzar ritmes i temes de les danses i cançons populars txeques. A finals del segle XIX, Jean Sibelius va escriure Kullervo, música basada en l'èpica finlandesa (el Kalevala) i la seva peça Finlàndia es va convertir en un símbol del nacionalisme finès.