

## 1. Context històric

El segle XX és una **època de grans canvis**, de crisis: la Primera Guerra Mundial, la Revolució Russa, l'aparició de governs totalitaris, la Segona Guerra Mundial, etc., i al mateix temps, és testimoni de la gran revolució científica que ha donat impuls a totes les disciplines del saber i que ha canviat la vida de l'ésser humà. Factors com la industrialització, el desenvolupament dels mitjans de comunicació i l'aparició de les noves tecnologies han contribuït a una gran evolució socioeconòmica. Tot i això, no hi ha hagut un desenvolupament equiparable en les estructures polítiques, les relacions socials o en tot el que té a veure amb les relacions humanes, ja que el segle XX també ha estat testimoni de règims autoritaris, de guerres i greus conflictes socials i de problemes amb el medi ambient.

En aquest context, doncs, l'artista es veu obligat a crear una visió que l'ajudi a entendre el món que l'envolta. L'art reflecteix aquesta situació i es diversifica en moltes tècniques i estils (cubisme, expressionisme, art abstracte, surrealisme, etc.) que trenquen amb l'estètica anterior.

Pel que fa a l'arquitectura, predomina el funcionalisme racionalista i organicista, amb les grans edificacions d'acer, formigó i vidre, que van ser possibles gràcies a les noves tècniques de construcció.

En filosofia, encara que el positivisme i l'idealisme es mantenen com a herència del segle anterior, la tendència més important del segle XX fou el vitalisme (recerca d'una explicació de la realitat).

Finalment, els músics, que seguiren camins semblants als dels pintors, van buscar la superació de la mateixa capacitat expressiva per representar el seu món interior de la manera més radical possible. L'expressionisme musical està lligat a les figures d'Arnold Schönberg, Alban Berg i Anton Webern.

## 2. La música, els músics i el públic

En la segona meitat del segle XX, a partir de la revolució musical proposada per dodecafonistes i serialistes (sobretot per A. Webern), va néixer una nova avantguarda anomenada serialisme integral.

El serialisme integral volia fer un pas més en aquest procés de controlar el so, a partir de les sèries inventades pels dodecafonistes. Aquests autors van veure en l'aparició de la música electrònica la panacea per a tots els problemes que plantejava la interpretació minuciosa d'aquest tipus d'obres.

Al mateix temps, va sorgir la idea que qualsevol so es podia convertir en matèria primera per a la música. Aquest va ser l'origen de la **música concreta** del francès Pierre Schaeffer. Als laboratoris de la Ràdio França, aquest autor va produir la primera obra que unia sons gravats amb sons d'instruments que es tocaven en directe, és a dir,

combinava la presència de músics i la de tècnics en electrònica, que controlaven la posada en escena dels temes enregistrats.

Aquesta pretensió del «control total» va originar, per reacció, un nou corrent: la **música aleatòria**, en què les obres sorgien de les instruccions que donava el compositor. Les partitures necessitaven nous signes i es van acabar integrant en altres arts en què el disseny gràfic era fonamental.

La majoria de les obres escrites per la generació de la segona meitat del segle XX han estat allunyades del gran públic (i encara n'estan). Malauradament, mantenen l'etiqueta de **música experimental**, i només s'interpreten en festivals de música contemporània o en concerts molt minoritaris.

### 3. Futurisme

El futurisme fou un dels moviments inicials de l'avantguarda del segle XX. Aquest corrent es funda a Itàlia pel poeta italià **Filippo Tommaso Marinetti**, que redacta el **Manifest Futurista**, i el publica el 1909 al diari Le Figaro de París.

Aquest moviment buscava la ruptura amb les tradicions artístiques del passat i els signes convencionals de la història de l'art. Va intentar enaltir la vida contemporània mitjançant dos temes principals: **la màquina i el moviment**. El futurisme recorria a qualsevol mitjà d'expressió; arts plàstiques, arquitectura, poesia, publicitat, moda, cine i música; amb la finalitat de construir un nou perfil del món.

Els treballs futuristes en música comencen el 1910, mateix any en què se signa el Manifest dels Músics Futuristes. Els principals compositors futuristes foren els italians **Francesco Balilla Pratella i Luigi Russolo**. Aquests compositors es caracteritzen per composicions basades en sorolls que imiten els sons de les màquines i instruments de la vida moderna. Els instruments dissenyats per a generar aquests sorolls són els anomenats **Intonarumori**. Entre les seves obres més significatives destaca Els Llampecs de 1910.

### 4. El serialisme integral

A la recerca del control total i d'acord amb la tradició de l'escola de Viena, i en particular d'A. Webern, un grup de compositors de la segona meitat del segle van avançar en l'estudi de les sèries dodecafòniques i van començar a seriar no només l'altura del so, sinó també altres paràmetres sonors com la **dinàmica**, el **ritme**, el **timbre** i el **to**. És a dir, predeterminaven de manera exacta el resultat final de l'obra.

En la música escrita pels serialistes estrictes, tot estava anotat a la partitura, i això suposava un gran esforç per als intèrprets que no eren experts en aquest tipus de música.

En el serialisme integral, tots els paràmetres del discurs musical -no solament l'altura del so, sinó també la durada, la intensitat o el timbre- deriven d'una sèrie inicial.

Una de les primeres obres en què s'intenta seriar tots els paràmetres del so és *Mode de valeurs et d'intensités*, d'Olivier Messiaen, escrita el 1949. Fixa't en l'escriptura dels quatre primers compassos:

2


Ce morceau utilise un mode de hauteurs (36 sons), de valeurs (24 durées), d'attaques (12 attaques), et d'intensités (7 nuances). Il est entièrement écrit dans le mode.

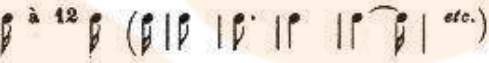
Attaques:  $\gt$   $\overset{1}{\underset{1}{\mid}}$   $\overset{2}{\underset{2}{\mid}}$   $\overset{3}{\underset{3}{\mid}}$   $\overset{4}{\underset{4}{\mid}}$   $\overset{5}{\underset{5}{\mid}}$   $\overset{6}{\underset{6}{\mid}}$   $\overset{7}{\underset{7}{\mid}}$   $\overset{8}{\underset{8}{\mid}}$   $\overset{9}{\underset{9}{\mid}}$   $\overset{10}{\underset{10}{\mid}}$   $\overset{11}{\underset{11}{\mid}}$   
 (avec l'attaque normale, sans signe, cela fait 12.)


Intensités: *ppp* *pp* *p* *mf* *f* *ff* *fff*  
 1 2 3 4 5 6 7


Sons: Le mode se partage en 3 Divisions ou ensembles mélodiques de 12 sons, s'étendant chacun sur plusieurs octaves, et croisés entre eux. Tous les sons de même nom sont différents comme hauteur, comme valeur, et comme intensité.

Valeurs:


Division I: durées chromatiques de 1 à 12  etc.)


Division II: durées chromatiques de 1 à 12  etc.)


Division III: durées chromatiques de 1 à 12  etc.)

Au total 24 durées: 

Voici le mode:

I   
 (la Division I est utilisée dans la portée supérieure du Piano)

II   
 (la Division II est utilisée dans la portée médiane du Piano)

III   
 (la Division III est utilisée dans la portée inférieure du Piano)

D & P. 19.494

L'obra està escrita amb un mode de 36 sons, 24 valors de durada, 12 atacs diferents i 7 matisos d'intensitat. Per tant, es tracta d'una escriptura molt complexa, extremament mòbil i alhora rigorosa.

Un dels seguidors més importants d'O. Messiaen, així com el màxim representant del serialisme integral, és **Pierre Boulez** (1925). En les seves obres, s'hi pot apreciar la tècnica més depurada d'aquest estil. En *Estructures per a dos pianos* (1952) va inventar una curiosa graduació de la dinàmica basada en la sèrie de dotze notes.



Tal com es fa amb les dinàmiques o les altures del so, també els ritmes, els accents i els timbres es poden seriar. Encara que molts melòmans consideren el serialisme un sistema massa artificial o mecànic, molt allunyat de la inspiració clàssica o romàntica, cal tenir en compte que els estils de composició anteriors també es basen en una ordenació artificial dels paràmetres sonors.

## 5. Primitivisme

El primitivisme fou un moviment de les arts que pretenia rescatar el folklore més arcaic de certes regions per a aplicar-lo a la música culta moderna. Similar al nacionalisme en el seu afany per rescatar el que és local, el primitivisme incorpora **mètriques i accentuacions irregulars, un major ús de la percussió i altres timbres, escales modals i harmonia politonal i atonal**. Dins la música d'aquest moviment els dos principals exponents són el rus **Igor Stravinsky** i l'Hongarès **Bèla Bartok**.

L'obra primitivista de Stravinsky s'inaugura amb tres ballets composts per a Diàgilev: **L'ocell de Foc**, **Petrushka** i **La Consagració de la Primavera**. Aquí el compositor va emprar l'harmonia politonal i els ritmes abruptes, en part inspirats en la música tradicional russa.

## 6. La música concreta

La **música concreta** utilitza com a mitja d'expressió musical qualsevol so prèviament enregistrat. Els sons provenen de l'entorn immediat, o de la natura, però també poden

ser paraules o cants. Moltes vegades també es treballa amb sons produïts per mitjans electrònics.

Dos compositors destacats d'aquest corrent són els italians Luigi Russolo i Filippo Marinetti, que pertanyien al moviment futurista. El futurisme explorava el soroll com un nou element de creació; per això, se'l va conèixer amb el nom de sorollisme. A França s'anomena *bruitisme*.

Els anys quaranta i cinquanta, el compositor Pierre Henry va experimentar als estudis de Ràdio França a París, com P. Schaeffer.

## 7. La música electrònica

La música electrònica utilitza només sons produïts electrònicament. És un so pur, sense harmònics, físicament desagradable i que es crea amb aparells molt complexos. Els representants més importants són Karlheinz Stockhausen i Ernst Krenek. l'estudi de la música electrònica consta dels elements següents:

- generadors de so (oscil·ladors, ones ... )
- modificadors de so (unitats de verberació)
- equip de gravació i reproducció (micròfons, gravadores ... )

**Karlheinz Stockhausen** va definir així la seva manera de treballar: “Jo modulo el ritme d'un succés amb la corba dinàmica d'un altre. Puc modular acords electrònics regulats per si mateixos amb la corba dinàmica d'un cant eclesiàstic i, després, aquest amb la línia monòtona d'una cançó shípió». La seva obra més ambiciosa és *Sírius* (1977), una peça que li va servir per experimentar formes de crear, transformar i combinar melodies.

Lògicament, la música electrònica ofería la tècnica més adequada per a la interpretació de les idees musicals derivades del serialisme integral. No és estrany, doncs, que els seus procediments per a la composició fossin, com a mínim al principi, una continuació de la preocupació obsessiva per controlar tots els paràmetres sonors.

## 8. La música electroacústica

En l'afany per controlar tots els paràmetres del so i prescindir fins i tot de les limitacions lògiques de la interpretació humana, alguns músics van pensar en la possibilitat de crear música per mitjà de l'electrònica, però això no es va arribar a produir fins que la Segona Guerra Mundial propicia el desenvolupament de la tecnologia necessària.



Thaddeus Cahill fou el creador del **Telharmonium**, el primer sintetitzador electrònic de música per a teclat múltiple amb una gamma de freqüència de gairebé set octaves. Pesava 200 tones i disposava d'uns circuits capaços de produir tons amb força exactitud, de manera que es creaven sons entremig dels tons de l'escala de dotze tons habituals. L'aparell, que es va instal·lar en un edifici de Nova York per fer demostracions als visitants, tenia un repertori d'obres de Bach, Gounod i Rossini.

Un pioner dels sons electrònics va ser Maurice Martenot, enginyer i músic francès que el 1928 crea un nou instrument electrònic conegut com a **ones Martenot**. Amb aquest instrument es podia manejar un generador d'ones des d'un teclat de piano.

Molt aviat, entre el 1940 i el 1950, van néixer els primers estudis d'enregistrament lligats a les emissores de radio estatals, dels quals es van ocupar els millors músics del moment.

Al final de la dècada dels anys quaranta, Werner Meyer-Eppler crea el **vocòder**, un aparell capaç de sintetitzar la veu humana. Això va despertar la curiositat dels compositors que treballaven en la Ràdio d'Alemanya Occidental a Colònia. El seu director, Herbert Eimert, va utilitzar les tècniques del serialisme total i, per primera vegada, els mitjans electrònics van permetre controlar tots els paràmetres del so, sense dependre de les qualitats de l'interpret. Elements com el ritme, el to, el volum; el timbre, etc. quedaven reflectits per expressions numèriques, sense necessitat d'interlocutor entre el compositor i el públic. L'exemple el van seguir de seguida compositors com Bruno Maderna i Karlheinz Stockhausen autors de peces breus produïdes a partir de sons electrònics.

Els anys cinquanta hi havia estudis de ràdio amb laboratori de música electrònica pràcticament a tot Europa. Un dels més importants va ser el de la RAI (Ràdio Audizioni Italiane), a Milà, fundat per Luciano Berio i Bruno Maderna.

Però el gran impuls per a la música electrònica va arribar entre els anys cinquanta i seixanta, amb el desenvolupament de la **tecnologia informàtica**. Aleshores es van començar a modificar programes informàtics per produir i tractar els sons, que van ser aprofitats pels compositors per crear obres electròniques. Els primers que van utilitzar els ordinadors com a font de creació van ser el CCRMA (Centre per a la Investigació Informàtica en Música i Acústica) de la Universitat de Stanford, a Califòrnia i l'IRCAM de París, un institut de recerca i acústica musical fundat per Pierre Boulez el 1977.

El creixement que ha experimentat la informàtica els últims deu anys ha posat les tècniques de composició per ordinador a l'abast de tots els músics. Així, cada vegada més els compositors treballen de manera independent als seus estudis particulars.

La música electroacústica va tenir un creixement espectacular a partir dels anys seixanta; en aquest àmbit destaquen autors com Nono, Berio, Boulez, Stockhausen, etc., i també d'altres que tenen la producció formada per obres electròniques o

electroacústiques. Però la il·lusió del control total dels paràmetres del so va anar desapareixent, i els compositors es van interessar per la creació d'obres en què la música electrònica interactuava amb les interpretacions en directe. La música aleatòria va trobar en aquest camp un aliat molt eficaç, a causa de les infinites possibilitats de combinació que ofereixen els ordinadors.

Podem dir que la música electroacústica es crea amb aparells electrònics. Aquesta definició inclou la música gravada amb un magnetòfon i reproduïda per un amplificador, la música electrònica -que s'executa en directe- i la música concreta, que es grava amb finalitats expressives; també compren la combinació de música gravada i música interpretada en directe amb l'acompanyament de so electrònic.

Encara que al principi la música concreta i l'electroacústica partien de premisses i objectius diferents les desigualtats es van anar desdibuixant a mesura que alguns compositors van començar a combinar sons generats elèctricament i sons gravats. No obstant això, és més interessant la classificació, basada en l'estètica que en la font de producció.

El 1936, el músic Edgar Varese va dir: «Estic convençut que arribarà un temps en què el compositor després d'acabar gràficament la partitura, veurà com aquesta és portada automàticament a una màquina que en podrà transmetre fidelment el contingut a l'oient». Feia referència a la música electroacústica, que actualment està en desenvolupament constant.

## 9. La música aleatòria

El primer que va fer composicions de manera aleatòria fou el nord-americà Charles Ives (1874-1954), seguit de Henry Dixon Cowell (1897 - 1965), autor del quartet Mosaic, una peça en què els intèrprets han d'agrupar fragments musicals.

L'interès dels compositors per exercir un control total sobre els paràmetres de la música va produir en el públic un efecte paradoxal: les interpretacions, molt complexes -de vegades els intèrprets havien de superposar, per exemple, tretze parts de subdivisions rítmiques o comptar exactament 116 fuses de silenci-, s'assemblaven molt a la música improvisada, és a dir, es podien aconseguir efectes semblants a les notes curtes o llargues, o un conjunt de sons, o a les densitats sonores i les pautes dels silencis de l'escriptura puntillista, amb unes quantes indicacions del compositor als intèrprets. Així va néixer la **música aleatòria**.

No s'ha de confondre la llibertat del músic, en el context contemporani de la música aleatòria, amb les llicències que sempre s'han pres els intèrprets al llarg de la història per interpretar el baix continu, l'acompanyament o les petites cadències dels concerts clàssics i romàntics. El terme música aleatòria només s'aplica a l'estil de composició corresponent a l'estètica que va néixer en les dècades del 1950 i el 1960.

Com a reacció al control excessiu dels paràmetres del so, podem distingir dos corrents que crearen dues grans escoles:

- **Escola europea**, representada pels mateixos integrants de l'escola serialista.
- **Escola americana**, molt més innovadora, el representant més popular de la qual és el nord-americà **John Cage** (1912 - 1992).

La música aleatòria ofereix exemples curiosos: des d'obres en què el públic modifica la música mitjançant el seu desplaçament, fins a obres en que els instrumentistes trien els fragments que volen interpretar.

El sistema anterior és semblant al que fa servir John Cage en el *Concert per a piano i orquestra*; amb tot, aquí els instrumentistes també escullen el fragment que interpreten.

Més important que la forma externa o el resultat final d'aquest tipus de música és, de fet, l'opinió que pot suscitar, ja que, sens dubte, un concert de música aleatòria mai deixa indiferent l'audiència i qüestiona els hàbits dels concerts tradicionals. Sorgeix de seguida la pregunta: aquest tipus d'espectacle és música o no?

En primer lloc, es podria destacar que la música aleatòria només s'interpreta una vegada, ja que, un cop executada, perd el factor sorpresa, que es considera fonamental. És força semblant al que passava amb moltes obres barroques, compostes per a una cerimònia o un acte concret.

L'obra polèmica per excel·lència és, sens dubte, 4'33", de John Cage (1954). En aquesta peça, un pianista o un altre instrumentista està en silenci absolut davant de l'instrument durant 4 minuts i 33 segons; segons Cage, aquest temps, totalment arbitrari, serveix per recollir els sons que sorgeixen a la sala. És evident que aquesta obra no té res a veure amb els concerts tradicionals, heretats de l'època romàntica; el seu interès rau en la capacitat de generar un debat sobre què és o no és música, o el que és o no és art en general.

John Cage qüestiona la «música convencional»: 4'33" no es pot gravar, ni dirigir ni comercialitzar; ni l'obra ni la interpretació no poden ser comentades per un especialista. Per això una obra com aquesta, que difumina les fronteres entre la música, el so i els fenòmens extramusicals, és un mirador excel·lent des del qual es pot replantejar tot el que es relaciona amb el fet musical.

La influència de Cage a Europa va ser decisiva. Tant Stockhausen com Boulez van adoptar algunes de les seves idees i L. Berio va inventar una notació proporcional que substituïa les durades convencionals. W. Lutoslawski va fer servir passatges d'indeterminació controlada i I. Xenakis va compondre utilitzant models de probabilitats que construïa mitjançant programes informàtics.

Des de la meitat dels anys cinquanta del segle passat, la música aleatòria no ha perdut vigència i encara és una tècnica emprada per molts compositors.

Els objectius de la música aleatòria són:

- Trencar amb la ultradeterminació del serialisme integral.



- Incorporar els intèrprets al procés de creació de l'obra.
- Acceptar l'atzar com l'element dominant d'aquest tipus de música.
- Veure la imaginació com el motiu venerador de l'obra.

## 10. Micropolifonia

En paraules de David Cope la micropolifonia consisteix en "**una simultaneïtat de diferents línies, ritmes i timbres**". La tècnica fou desenvolupada per **György Ligeti**, que la va explicar així: "La complexa polifonia de les veus individuals està emmarcada en el flux harmònic-musical, en què les harmonies no canvien bruscament, sinó que es van convertint en altres; una combinació intervàlica es va fent gradualment borrosa, i d'aquesta nuvolositat és possible sentir que una nova combinació està prenent forma". El primer exemple de micropolifonia a l'obra de Ligeti és al segon moviment de l'obra **Apparitions**.

La tècnica de la micropolifonia és més fàcil d'aplicar a grans agrupacions o instruments polifònics com el piano, encara que altres hi ha peces micropolifòniques de diferents característiques, com el Poeme Symphonique per 100 metrònoms.

Molt relacionada amb la micropolifonia es troba la **massa de so o massa sonora**, textura musical que minimitza la importància de les altures tonals individuals per preferir el timbre i la dinàmica com principals formadors del gest i l'impacte. Aquesta tècnica fou desenvolupada a partir dels **clústers** del modernisme musical. Compositors importants que empraren aquesta tècnica son **Iannis Xenakis** o **Krzysztof Penderecki**

## 11. La nova notació

Una conseqüència de les exigències tècniques de la música electrònica fou la necessitat de crear signes musicals per a les noves articulacions, per a les noves formes d'interpretar, per als nous instruments, per representar la música electrònica, etc.

Aquest fenomen no era nou; recordem que, des del moment en què es va iniciar la notació musical, en l'edat mitjana, el procés d'escriptura, en un intent per controlar cada vegada més paràmetres musicals, progressava constantment.

Amb l'experimentació que van dur a terme les avantguardes, el sistema tradicional de notació musical va començar a quedar obsolet per a alguns compositors, que necessitaven noves grafies per especificar les indicacions per a l'intèrpret. Van aparèixer nous signes i, fins i tot, es va substituir el sistema tradicional per altres de nous.

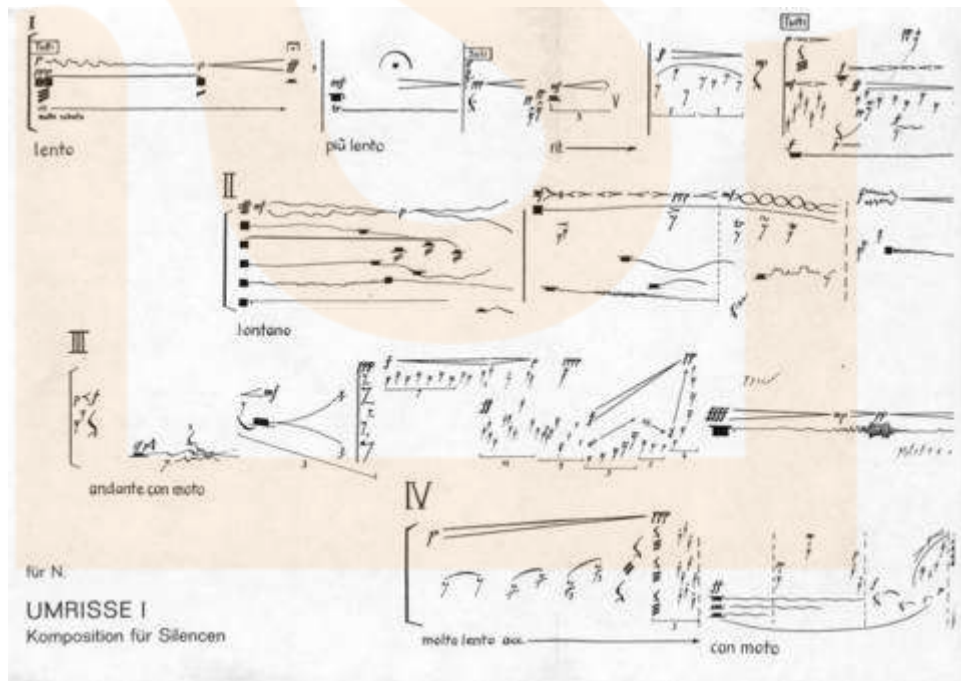
Segons la notació utilitzada, els compositors del segle XX es poden dividir en tres grups:

- Els que van continuar utilitzant la notació tradicional (tardoromàntics, impressionistes, nacionalistes postromàntics i serialistes).
- Els que van combinar la notació tradicional amb algun signe nou (per exemple, els clústers). Henry Cowell es va inventar una manera de resoldre la transcripció: va unir els sons extrems del clúster amb una plica i va col·locar-hi a sobre un sostingut per fer el clúster amb les tecles negres i un becaire per fer-lo amb les tecles blanques. El compositor mexicà Carrillo utilitza només les indicacions de durada, dinàmiques i tempo, i prescindí deis pentagrames convencionals. Per tant, l'altura dels sons es concreta en la representació numèrica de les fraccions de cada nota.

Els que van prescindir totalment de la notació tradicional i van utilitzar notacions alternatives, sovint creades per ells mateixos.

Els mètodes d'ensenyament moderns també utilitzen signes diferents deis musicals per a la iniciació musical: acostumen a fer servir grafies més properes als nens (per exemple, la substitució de les notes per objectes).

També hi ha compositors actuals que prefereixen emprar el **llenguatge visual**. Aquest és el cas dels autors de música aleatòria, que utilitzen les formes per donar indicacions i fer suggeriments a l'interpret, sense imposar-li la seva idea; per tant, li donen llibertat perquè triï les sonoritats que creu que poden reflectir millor el missatge.



Altres prefereixen utilitzar **paraules**, i per això trien poemes, que hauran de suggerir en l'interpret; sons més adequats per expressar el contingut. I encara n'hi ha que prefereixen utilitzar línies i figures geomètriques.

Però on realment calen les noves grafies és en el camp de la música electrònica, ja que no existeix cap grafia convencional per anotar les freqüències, la variació dels tons, etc. Per això, les partitures de música electrònica semblen esquemes tècnics.

## 12. Postmodernisme

El postmodernisme pot ser considerat una resposta al modernisme que defensa els productes de l'activitat humana — particularment els manufacturats o artificials — com el subjecte central de l'art mateix, i la idea que el propòsit de l'art és focalitzar l'atenció del públic sobre objectes per a la seva contemplació.

Aquesta teoria del modernisme torna a l'escola dadaïsta exemplificada per Duchamp, i al collage de la música concreta, així com als experiments de la música electrònica d'Edgar Varèse i altres. Això no obstant, el postmodernisme defensa que aquest fou el mode primigeni d'existència humana: una capbussada individual al mar de la producció humana.

**John Cage** és una figura prominent de la música del segle XX. La seva influència va anar creixent al llarg de la seva vida i avui **és recordat per molts com el fundador de la música postmoderna**. Cage va qüestionar la mateixa definició de música a les seves obres, i va insistir en la filosofia que tots els sons són essencialment música.

Tanmateix, Cage ha sigut considerat per alguns com a massa avantguardista en el seu enfocament; per aquesta raó, troben la seva música antipàtica. Resulta interessant analitzar com l'indeterminisme de Cage i la superestructuració dels serialistes han produït peces de sonoritat similar, fons i tot serialistes com Boulez i Stockhausen han emprat procediments aleatoris.

Així, el postmodernisme renega tant del serialisme com del minimalisme. Agafa el que és popular i ho redueix a la seva guia estètica. En aquest sentit, els precursors del postmodernisme seran els minimalistes.

## 13. Minimalisme

Diversos compositors de la dècada dels 60 van començar a explorar el que ara s'anomena minimalisme. La definició més específica de minimalisme es refereix a la **tècnica compositiva on els fragments musicals se superposen per capes uns sobre els altres, sovint repetint-se, per produir la totalitat de la trama sonora**. Els primers exemples inclouen **In C** de **Terry Riley** i **Drumming** de **Steve Reich**.

La primera d'aquestes obres fa que Riley sigui considerat per a molts el pare del minimalisme. L'onada de compositors minimalistes (**Terry Riley, Philip Glass, Steve Reich, La Monte Young, John Adams i Michael Nyman**, entre els més importants) desitjaven fer la música accessible als oients comuns, expressant qüestions específiques i concretes de forma dramàtica i musical, sense ocultar-les sota la tècnica, sinó més aviat fent-les explícites.

Una diferència clau entre el minimalisme i la música anterior és l'ús de diferents passatges a "fora de fase", a gust dels intèrprets.

La música minimalista resulta controvertida per als oients tradicionals. Els seus crítics la troben massa repetitiva i buida, mentre que els defensors argumenten que els elements fixos produeixen un major interès en els petits canvis. En qualsevol cas, el minimalisme ha inspirat a molts compositors, fins i tot fora de la seva òrbita, com Stockhausen o Ligeti. Compositors com Arvo Pärt, John Tavener i Henryk Górecki van trobar gran èxit comercial amb el qual s'ha anomenat "minimalisme feliç".

## 14. Altres camins

Encara que aquest segle va estar marcat pels estils que hem presentat, també cal fer referència a altres formes que hi van conviure i que, en alguns casos, els seus compositors en són els precursors.

Aquest va ser el cas d'Igor Stravinsky (1882 - 1971), S. Prokofiev (1891 - 1953), D. Xostakóvitx (1906 - 1975) i A. Khatxaturian (1903 - 1978), a la Unió Soviètica; d'A. Schönberg (1874 - 1951), A. Berg (1885 - 1935) i A. Webern (1883 - 1945), representants de la segona Escola de Viena; de C. Orff (1895 - 1982), influenciat per Stravinsky; de P. Hindemith (1895 - 1963), a Alemanya, i fins i tot de B. Bartók (1881 - 1945), a Hongria.

Paral·lelament, als Estats Units va sorgir una música genuïnament nord-americana amb influències de jazz. Hi destacaren compositors com C. Ives (1874 - 1954); H. Cowell (1897 - 1965), E. Varese (1885 - 1965) - d'origen francès, però establert als Estats Units-, A. Copland (1900 - 1990) i G. Gershwin (1898 - 1937).

### 14.1. Igor Stravinsky

Stravinsky va ser un dels pioners a l'hora de ressuscitar obres d'èpoques passades donant-los un aire modern; va inaugurar així una nova tècnica: el neoclassicisme. El **neoclassicisme** és un estil musical que es basa en la recuperació de les formes i la contenció expressiva pròpies de l'època barroca i clàssica. Va néixer en el període

d'entreguerres com una resposta més als excessos del postromanticisme. . Encara que no emprava les tècniques de la dodecafonia, utilitzava la **dissonància** per crear atmosferes. Aquest sistema de composició recrea músiques del passat sense renunciar a les tècniques de composició avantguardistes: politonalitat, polirítmia, harmonia dissonant, etc.

Al llarg de la seva vida, Stravinsky va experimentar diversos estils musicals: el folklorisme rus, el primitivisme (com es pot veure en *La consagració de la primavera*, 1913), el jazz, els patrons clàssics, la politonalitat, l'atonalitat i el serialisme. El seu gran triomf és haver sabut adaptar aquestes tècniques tan diverses al seu estil, és a dir, haver evolucionat a mesura que ho feia la música del seu temps. El mateix compositor afirmava que «seguir un sol camí és retrocedir».

La influència entre Stravinsky i els corrents artístics més importants del segle XX va ser constant i recíproca, La seva primera obra d'estil neoclàssic és *Pulcinella* (1920), un encàrrec de Sergi Diaghilev, director dels Ballets Russos. Altres obres de Stravinsky, com la *Simfonia dels Psalms*, velen clarament la recuperació de J. S. Bach, un autor que des del seu redescobriment, al segle XIX ha deixat petjada en nombrosos compositors.

Altres autors que també van explorar el camí neoclàssic van ser S. Prokofiev, amb la *Simfonia clàssica* (1917); E. Satie, amb la *Sonatine bureaucratique* (1917); P. Hindemith, amb l'òpera *Cardillac* (1926); M. de Falla, amb el *Concert per a clavecí* (1923); M. Ravel, amb *Le tombeau de Couperin* (1917), etc.

Alguns compositors es poden considerar visionaris, perquè les seves obres es van avançar a la música del seu temps utilitzant tècniques impensables per a l'època en què van ser escrites; d'altres en canvi, van buscar la font d'inspiració en elements musicals remots, com, per exemple, Edgar Varese.

## 14.2. Edgar Varese

Edgar Varese (1883 - 1965), un compositor allunyat de les tradicions europees, concebia la música des d'un punt de vista absolutament modern en què els principals paràmetres de composició eren el color i el ritme; ja en les seves primeres obres, com ara *Amèriques* (1920), utilitza una orquestra atípica formada per 20 fustes, 21 bronzes, dues arpes, 18 percussionistes i una gran massa de cordes. Però, a diferència dels tractaments orquestrals derivats de la tradició europea, aquests conjunts instrumentals funcionen com blocs de so que gairebé mai no sonen junts. En l'obra esmentada, el gran organitzador de la forma és el color i es prescindeix dels temes en el sentit occidental de la paraula. La seva música produeix una sensació espacial que lluita per un equilibri entre el què és estàtic i el què és dinàmic.

## 14.3. Charles Ives



Charles Ives (1874 - 1954), autor que va formar part de l'escola nord-americana, va compondre una sèrie d'obres que van anticipar moltes de les tècniques avantguardistes que hem estudiat. En efecte, Ives va utilitzar uns procediments molt avançats per al seu temps:

- La **politonalitat**, que consisteix a superposar diverses tonalitats i amb la qual s'aconsegueix una sensació de pèrdua tonal (*Variations on "America"*, per a orgue, 1888).
- Els **quarts de to** (*Three Quarter-tone Pieces*).
- El **collage** (*From the Steeples and the Mountains*).

També és autor de *Three Places in New England* i *Quartet de corda*, obres d'un gran caràcter avantguardista.

Un altre compositor visionari nord-americà conegut per les seves innovacions i la gran varietat de tendències és **Henry Dixon Cowell** (1897 - 1965). Cowell va desenvolupar tècniques innovadores en l'execució del piano, com ara els clústers i els sons obtinguts puntejant les cordes del piano directament. En les seves obres es pot observar la influència de la música oriental.

També cal esmentar un grup d'autors, encara que siguin impossibles de classificar, per la seva originalitat o per haver utilitzat la recerca de llenguatges o matisos personals. Fins aquí, en un intent de separar les tendències de la música escrita dels últims anys, hem considerat algunes innovacions com a eixos o punts de referència, però no podem oblidar la gran quantitat de compositors que van continuar utilitzant la tonalitat, la música folklòrica o altres fonts d'inspiració com a eix constructiu de les seves composicions, ni tampoc aquells que, prenent com a base els plantejaments anteriors, van arribar a crear un nou llenguatge totalment personal.

## 14.4. Itàlia

### Luciano Berio

Luciano Berio (1925 - 2003) va participar de totes les avantguardes d'una manera tan original que és impossible classificar-lo. Va recuperar música popular, sense aturar-se exclusivament en el fet pintoresc i folklòric; en són exemples les *Folk Songs* o els arranjaments que va fer sobre música de The Beatles. Alhora, però, també va investigar noves possibilitats instrumentals en les sèries d'obres anomenades *Sequenza* i *Chemins*. Per la seva gran creativitat, Luciano Berio es considera un dels millors compositors del segle XX. Va rebre diversos premis, entre els quals destaca el Lleó d'Or de la Biennal de Venècia al conjunt de la seva trajectòria.

### Luigi Nono

Luigi Nono (1924 - 1990) va dotar el serialisme d'un gran poder expressiu en *Il canto sospeso*, (1956), però en el seu últim període va compondre obres de gran lirisme, com *La lontananza nostalgica utopica futura* o *No hi ha camins, cal caminar*.

## Bruno Maderna

Juntament amb els dos autors anteriors, Bruno Maderna (1920 - 1973) va fundar a Milà, el 1954 l'Studio di Fonologia Musicale de la RAI, amb l'objectiu d'explorar aspectes de la composició de música electrònica, com l'ús de la cinta magnetofònica.

### 14.5. L'Europa de l'Est

#### Leos Janacek

L'estil del compositor txec Leos Janacek (1854 - 1928) es basa en la música folklòrica de Moràvia; és un dels autors més importants del seu país de l'inici del segle XX.

Com en el cas de Bartók, va fer una recopilació de cançons populars moravianes. Va compondre les seves obres més importants els últims deu anys de la seva vida.

Destaquen els dos quartets de corda, l'obra orquestral *Taras Bulba* (1915), *Jenufa* (1904) i *De la casa dels morts* (1928), inspirada una obra de Dostoievski.

#### Béla Bartók

El 1905, fascinat pel folklore de la seva terra, Hongria, Bartók (18 - 1945) va descobrir que la música popular del seu país prenia com a base la música gitana reordenada segons els criteris centreeuropeus. Bartók, amb l'ajut del seu amic i compatriota Zoltán Kodaly (1882 - 1967), va recollir de manera sistemàtica melodies originals hongareses. D'aquest treball, en van sorgir dotze volums amb 2.700 partitures d'origen magiar, 3.500 de procedència magiar i romanesa i un centenar d'origen turc i del nord d'Àfrica

Després d'aquests descobriments, Bartók va començar a desenvolupar una mena de folklore imaginari que va adornar amb un contrapunt exquisit i una gran perfecció formal basada en les relacions matemàtiques de les diferents seccions. En les seves obres no transcriu el folklore literalment, sinó que en reescriu els trets essencials. El resultat és una música basada en escales modals que poden arribar a produir acords molt dissonants. Això, juntament amb el ritme irregular i les frases asimètriques, constitueix el tret essencial del seu estil.

En *Sis quartets per a corda* es pot veure l'evolució del compositor. També destaca la sèrie *Microcosmos* (1935), formada per sis volums amb 150 peces per a piano de dificultat progressiva. L'obra *Música per a corda, celesta i percussió* (1936) culmina el seu estil compositiu.

#### Witold Lutoslaski

Aquest compositor polonès (1913 - 1994) es caracteritza per utilitzar la tècnica dodecafònica de manera molt personal (com Bartók, fa servir les dotze notes de forma lliure, sobretot en grups de tres notes), amb tècniques aleatòries.

El 1961 va conèixer John Cage i va començar a incloure en les seves composicions seccions en què cada instrument segueix un ritme independent. De les seves obres cal destacar *Chain* (“Cadena 1”, 1983; “Cadena 2”, 1985; “Cadena 3”, 1986), compostes en parts independents que s'escolten juntes, però no alhora, sinó unides com a baules d'una cadena; també són importants la *Simfonia núm. 3* (1983), el *Concert per a piano* (1988) i la *Simfonia núm. 4* (1992), la seva última gran composició.

### **Gyorgy Ligeti**

Gyorgy Ligeti (1923 - 2006), d'origen hongarès i naturalitzat austríac, també va ser un compositor amb un estil molt personal. En la seva tercera etapa, es va inspirar en l'obra literària de Jorge Luis Borges, al qual admirava, i en les intricades polirítmies africanes.

Les obres *Requiem* (1965) i *Lux aeterna* (1966) van servir de banda sonora a la pel·lícula *2001: una odissea de l'espai*, de Stanley Kubrick. En aquestes composicions utilitza grans blocs sonors per crear una gran sensació d'espai.

### **Krzysztof Penderecki**

Nascut a Polònia (1933), Penderecki utilitza elements tan dispars com l'aleatorietat i els quarts de to, juntament amb tècniques pròpies dels contrapuntistes renaixentistes. En totes les seves obres s'observa una recerca de nous llenguatges que trenquen amb la seva formació acadèmica.

De la seva producció podem destacar *Treno per les víctimes d'Hiroshima* (1961), per a instruments de corda, que conté inquietants notes agudes i *glissandi* de grups de semitons. També cal citar el quartet per a cordes, el *Dies Irae* (1967), escrit en memòria de les víctimes d'Auschwitz, i la *Passió segons sant Lluç* (1966), en què combina la tècnica serial i els elements tradicionals.

## 14.6. França

### **Oliver Messiaen**

Situat en l'origen de les avantguardes, el cas de Messiaen (1901-1992) és molt atípic. Tot i que *Modes de valeurs et d'intensités* va el germen de la música serial absoluta, el compositor abandonà aviat la determinació dels paràmetres sonors i el seu misticisme catòlic va portar a preocupar-se per altres qüestions, com ara la relació en el temps i l'espai o la recerca d'un “temps musical sense temps” utilitzant microritmes que dissolguessin la sensació de direccionalitat. Estudià els cants dels ocells, que es va dedicar a transcriure i que va prendre com a patrons melòdics i rítmics per a les seves obres; també va fer un estudi exhaustiu de les possibilitats de la modalitat.

Messiaen va ser un dels pocs músics que, durant la postguerra, difondre les tècniques de Schönberg. Les seves composicions *Quartet per al final dels temps* (1941), la simfonia *Turangalila* (1948) i *Els ocells exòtics* (1956-1958) representen i resumeixen la manera pensar dels músics del segle XX.

