1. Introducció

Des dels seus inicis, la música sempre ha anat lligada amb una funció social, amb un context històric, una activitat, i també amb altres manifestacions artístiques. Però moltes vegades se l'ha considerat com un art pur, pertanyent a una altra esfera, sobretot quan l'activitat que es realitza entorn a ella només és escoltar. Realment, en poques ocasions es podria considerar que la música sigui un art pur, intervenen tanta diversitat de fenòmens extramusicals que molts d'ells passen desapercebuts, o són preconcebuts i passen a l'inconscient.

Aquest present projecte vol mostrar un enfocament diferent a interpretació musical per a piano, entenent la música en general com una descripció de diferents elements extramusicals i simbolismes que fan potenciar el seu sentit musical i permeten fer associacions amb altres arts, amb la literatura, o amb sentiments, imatges, records... Els elements extramusicals poden ser d'una sorprenent àmplia varietat: des de representar sentiments, idees morals o filosòfiques, estats d'ànims, a representar un quadre pintoresc, un paisatge, fenòmens de la naturalesa, fenòmens socials (una dansa, una batalla), una referència literària, una reminiscència a un altre tipus de música, etc.

Són aquests elements extramusicals els que permeten parlar de descripció, i van lligats principalment amb una cultura musical d'una comunitat. Arriben més a través dels sentits que no pas de l'intel·lecte, cosa que fa difícil explicar com és que es produeixen i perquè els sentim, arribant a coincidir -d'una manera més o menys consensuada pels individus d'una mateixa comunitat cultural- que la música pot descriure coses concretes.

No obstant, aquesta síntesi d'elements extramusicals en la música no sempre ha estat ben vista al llarg de la història de la música culta, ja que molts pensadors i crítics de la història de la música han definit la música com un art sublim, lluny de tota influència terrenal i que s'expressa per ella sola sense necessitar cap referència externa. Tot i que la descripció musical ha existit sempre, no és fins al Romanticisme que es comença a separar la música descriptiva com a gènere, anomenant-se música programàtica, on la descripció es fa més clara i evident amb l'ajuda d'un programa. Però parlar de descripció –i no de música programàtica– comporta indefinició a l'hora de precisar el seu contingut. Quan es tracta de descriure coses concretes, la seva interpretació només

es pot concretar a través de títols, indicacions o referències textuals. Sense cap referència, la interpretació quedaria massa oberta a opcions diferents.

Per aquest motiu, el projecte es centra en obres que tenen títols i referències textuals per indicar el que descriuen, i es realitzarà un recorregut des del Barroc fins al segle XX per analitzar aquesta descripció musical en diferents èpoques i contextos. El repertori d'obres escollit per a aquest projecte inclou un representant de cada època històrica. Començant pel Barroc, l'obra més representativa de "música descriptiva" és el *Capriccio sopra la lontananza del fratello dilettissimo* de J. S. Bach. En el Classicisme, s'ha considerat la Sonata Op. 81a *Les Adieux* de Beethoven com una sonata de caràcter programàtic. En el Romanticisme, època en què totes les arts floreixen i apareixen tot tipus de composicions musicals que fan clara referència a la literatura, a la poesia, als més diversos sentiments i impressions de l'ànima, s'ha escollit com a representant a R. Schumann, amb l'obra *Kinderszenen*. Finalment, en els principis del segle XX, s'ha escollit l'impressionisme francès i a C. Debussy com el principal representant, amb l'obra *La soirée dans Grenade* del quadern *Estampes*.

Finalment, aquest tipus de repertori podria ser un pont entre els oients d'un públic general i la comprensió d'una música que ja no és dels nostres dies, i que per tant, està lluny del seu context històric/artístic original. Tot i que aquesta comprensió musical dependrà del bagatge musical i cultural del públic, la utilització d'un repertori que es basa en títols i en descriure fenòmens concrets pot ajudar als oients a entendre millor el discurs musical i a sentir-se més orientat, a la vegada que pot estimular la imaginació dels oients pel fet de saber que hi haurà descripció musical.

2. Objectius

Objectius generals	Objectius específics
- Descobrir i analitzar la descripció musical en les obres del projecte.	- Analitzar el context biogràfic de cada compositor en l'any de composició de l'obra. - Trobar les font d'inspiració i si tenen a veure amb el context biogràfic, amb una font literària, uns pensaments, etc. - Detectar quins elements musicals són els que ens causen la il·lusió de descriure o d'imitar una cosa en concret.
- Arribar a un públic més ampli, en la comprensió de la música culta.	- Establir una relació més propera entre obra, intèrpret i públic. - Conèixer més a fons el contingut de les obres musicals i les seves descripcions, tant per part de l'intèrpret com del públic. - Observar si l'audiència ha aconseguit experimentar/identificar les descripcions musicals i si s'ha sentit més orientat.

3. Metodologia

En primer lloc, es realitzarà una recerca bibliogràfica sobre tot allò que faci referència a la *música descriptiva*, la descripció musical, els elements extramusicals, etc. En segon lloc, aquesta recerca bibliogràfica serà sobre els diferents contextos biogràfics, històrics o estètics que envolten les obres, i sobre l'existència de cartes escrites pels propis compositors que fan referència a les obres del projecte.

A continuació es prosseguirà amb un anàlisi detallat de les descripcions musicals presents en les obres, a través de la recerca bibliogràfica anterior i de la pràctica musical. Durant aquesta pràctica musical, es posarà especial atenció en l'anàlisi de la notació que no és musical que s'indica a les partitures, tals com indicacions de tempo, de caràcter, de recursos sonors, etc.

Finalment, es realitzarà un programa de mà pel dia del concert on s'explicarà el contingut descriptiu de totes les obres, i on el públic haurà de seguir aquestes descripcions. Amb aquest programa de mà hi anirà inclòs un petit qüestionari perquè el públic l'ompli en acabar el concert, observant així el resultat del projecte.

4. La "música descriptiva"

La música és probablement el mitjà més idoni per expressar els sentiments, ja que ambdues coses (música i sentiment) tenen en comú ser abstractes, intangibles, a vegades ambigues, i lluny del pensament lògic i racional. Per tant, una descripció en música també serà ambigua. En alguns casos es podria contemplar una descripció musical en dos o més interpretacions completament diferents (coincidint o no amb la idea original del compositor). Per això, en la història de la música no ha estat un aspecte rellevant diferenciar entre la música que descriu alguna cosa i la que no, ja que és difícil establir aquesta separació i sovint és també difícil interpretar aquestes descripcions -o simplement detectar-les-, quan l'autor no deixa escrita cap referència verbal junt amb la composició.

De fet, estaríem més a prop d'afirmar que la majoria de les composicions musicals tenen alguna referència extramusical o alguna descripció. Tot i que hi ha èpoques com la Il·lustració on sembla que la música es desvincula més de la paraula -ja que en aquesta època la música instrumental guanya terreny per sobre de la música vocal-, no es deixa tampoc de banda el fenomen de la descripció musical, considerant a més que el teatre i l'òpera van tenir una influència important sobre la música instrumental del segle XVIII. J. Haydn també afirmava que les seves simfonies duien moltes referències

extramusicals, on algunes d'elles porten títols (El matí, El migdia, La nit, El filòsof, El mestre d'escola, El distret, El rellotge, etc.).

L'època del Romanticisme, en el segle XIX és el moment en què per primera vegada es diferència entre 'música absoluta' i 'música programàtica'. Aquesta diferenciació va ser més coneguda en el món simfònic i operístic, que va desencadenar els dos bàndols: els seguidors del *Gesamtkunstwerk* (l'obra d'art total) encapçalat per R. Wagner, i els seguidors de la "música absoluta" assenyalant a J. Brahms com al màxim exponent.

Franz Liszt va ser qui va inventar el terme de 'música programàtica' i el 'Poema simfònic' com a gènere, després de quedar impactat per la simfonia fantàstica de H. Berlioz. Beethoven també s'havia iniciat en el terreny de la música programàtica, per exemple amb la sisena i la novena simfonia, però es tractava més d'una expressió de sentiments que d'una descripció d'un programa[1].

Quan Liszt parlava de 'programa', es referia a un "pròleg afegit a una peça de música instrumental, pel mitjà del qual el compositor intenta prevenir a l'oient d'una interpretació poètica errònia, i el guia cap a l'autèntica idea poètica de tota l'obra o d'una part"[2]. En música programàtica, la repetició, canvi, modificació i modulació d'un motiu també està condicionada per la seva relació amb el tema del programa[3].

En la música hi ha diferents conceptes que no s'han de confondre. La primera distinció és entre música programàtica i música descriptiva, on la primera es basa en l'existència d'aquest 'programa' i la segona, més general, en la expressió, imitació o evocació de la música que pot suggerir i descriure coses.

I també hi ha l'altre distinció entre descripció i imitació, on el primer cas és una representació del món –més aviat interior- i el segon cas, una còpia del món exterior. Exemples d'imitació musical es trobarien des dels primers començaments de la civilització occidental, on Plató i Aristòtil atribuïen un caràcter imitatiu a la música dels

[1] En la sisena simfonia, Beethoven va escriure: mehr Ausdruck der Empfindung als Malerey (més expressió de sentiment que pintura). (SADIE ed., 2001: 396)
[2] SADIE ed., 2001: 396
[3] *Ibídem*

seus temps. Però generalment s'atribueixen descripcions i representacions a la música del Barroc, Classicisme o Romanticisme., que no pas imitacions[4].

Així com en el món simfònic hi ha la distinció clara entre música programàtica i música absoluta, en el cas del repertori pianístic, no hi ha aquesta diferenciació tan clara. Algunes de les raons són les següents:

- Existeixen molts tipus de descripcions possibles (veure taula 1), algunes més concretes i altres més abstractes. Algunes descripcions són del món exterior (un fenomen de la naturalesa, un objecte, una música característica d'un país o regió), i altres del món interior (una atmosfera sonora, un clima emocional, recrear emocions, sensacions, estats d'ànim...).

- No es pot establir una frontera que separi clarament les obres que són descriptives de les que no, perquè a vegades no es coneix si hi ha descripció o no. En algunes ocasions es pot veure molt clar, amb ajuda d'algun títol o referència textual, però en altres, sense fer un anàlisi de l'obra –i relacionar-la amb altres obres del mateix compositor-, no es detecta a simple vista que hi hagi algun tipus de descripció.

- Al no existir 'programa', no es pot observar, relació exacta i simultània entre una narració i la música, en el cas de conèixer alguna font literària que va servir d'inspiració per al compositor.

- Plasmar elements extramusicals en l'obra d'un compositor es pot haver produït de forma inconscient o conscient. En aquest darrer cas, el major o menor èxit pot dependre de les habilitats del compositor, o bé el compositor també tria si vol fer una descripció clara i evident o no, ja que a vegades, una composició musical alberga la vida interior del compositor.

[4] SADIE ed., 2001: 397

Per trobar alguna forma de designar aquelles composicions per a piano que tenen descripció musical, alguns autors parlen del concepte de «música descriptiva», encara que pot ser un terme discutible i massa ampli per a altres autors.

A continuació, es mostra una taula sobre els diferents tipus de descripcions possibles i exemples.

Taula 1. Tipus de descripcions musicals i exemples

Tipus de descripció	Exemples	Exemple d'obres musicals
Descripció d'un sentiment concret	L'alegria de l'arribada de la primavera, la melangia, la desesperança, etc.	- Scherzo nº1 de Chopin (desesperació de Chopin per la invasió de les tropes russes a Polònia). - *Canción de mayo* de Cuentos de la Juventud, de Granados
Fenòmens de la naturalesa	La tempesta, la pluja, el mar, el riu, el vent, el bosc, el cant dels ocells, etc.	- *Waldscenen* Op. 82 de Schumann. - *Jardins sous la pluie* (Estampes) de Debussy. - *Jeux d'eau* de Ravel
Fenòmens socials	Batalles, marxes militars, marxes fúnebres, danses, música popular del carrer, o simplement sorolls de la ciutat	- *La batalla de Praga* de F. Kotzwara. - *Marxa turca* de la sonata KV 311 de Mozart (imitació a la música turca). - Marxa fúnebre tercer moviment sonata Op. 35 de Chopin. - *Danzas Españolas* de E. Granados - *Danses eslaves* Op. 46 nº2 de A. Dvorak. - Les Masurques, Poloneses i Valsos de F. Chopin. - Col·lecció de *Ländler* D.366 de F. Schubert. - *Suburbis* de F. Mompou
Exotisme imaginari	Idealització del món oriental	- *Rapsòdia espanyola* i *Rapsòdies hongareses* de F. Liszt - *Lindaraja*, o *La soirée dans*

		Grenade (Estampes) de C. Debussy
Literatura	Impressions i estats d'ànim després de llegir una novel·la, un poema, etc.	- Sonata Op. 31 nº2 *La tempesta* i *Appassionata* Op. 53 de Beethoven, després de llegir *La tempestat* de Shakespeare. - *Après une lecture de Dante* de F. Liszt, *Vallée d'Obermann* o els Sonets del Petrarca, dels *Années de Pèlerinage.* - *L'Isle joyeuse* de C. Debussy.
Impressions visuals	Una escena nocturna, contemplar un paisatge, un quadre pintoresc, etc.	- *Clair de lune* de la Suite Bergamasque de Debussy. - *Au lac du Wallenstad, Pastorale* de *Années de Pèlerinage I* de Liszt. - *Goyescas*, de Enrique Granados (inspirada en les pintures de Goya) - *Quadres d'una exposició* de Mussorgsky
Altres	Objectes: campanes, màquines	- *La campanella* o *Les cloches de Gèneve* de F. Liszt. - En la música contemporània es trobarien molts exemples.

Font: Elaboració pròpia

Per tal d'entendre com i perquè es produeixen aquestes representacions sonores que ens donen sentit i permeten fer una descripció musical, es parlarà a continuació de significat, expressió i imitació en música.

5. La naturalesa significativa, expressiva i imitativa de la música

5.1. La música com a llenguatge

Afirmar que la música és un llenguatge és qüestionable però segueix encara vigent en una gran majoria d'autors, ja que el llenguatge permet transmetre conceptes i nocions que faciliten la comprensió del fenomen musical. Per una banda, hi ha autors que diuen que «si la música comunica, és perquè és un tipus de llenguatge», encara que sigui un llenguatge molt més indeterminat que el llenguatge verbal perquè es tracta d'un llenguatge dels sentiments. Aquest llenguatge «expressa mitjançant energia i força els estats de la naturalesa humana»[5]. Però per altra banda, hi ha autors que proposen parlar de significat (i no de llenguatge) en l'àmbit dels sistemes no verbals, ja que el significat en la música no està establert en la mateixa manera que ho està el llenguatge[6].

Però com que no es pot negar que la música posseeix algun sentit (perquè és capaç d'emocionar o de produir els efectes que tots estem disposats a acceptar que produeix), López afirma que la música posseeix significat quan presenta un contingut que convida a entendre'l, així com també quan condueix a fenòmens extramusicals com ara al món de la emotivitat humana[7].

Villar-Taboada explica que la principal diferència entre el llenguatge verbal i el llenguatge musical es produeix de la següent manera:

> "La paraula eludeix sempre a un conjunt concret de significats possibles, incloent els usos metafòrics i irònics; mentre que la semanticitat musical es presenta com un inevitable tema de discussió degut a la seva indefinició i a la ineludible subjectivitat de les interpretacions que persegueixin indagar en el seu sentit. Els intents de traducció de la música al llenguatge natural es revelen reduccionistes i imperfectes, per més que ens resistim [de que la música] és un llenguatge particular capaç d'insinuar algun tipus de significat"[8].

[5] PARDO, 2001: 94
[6] LÓPEZ, 2001: 143-144
[7] LÓPEZ, 2001: 143-144
[8] VILLAR-TABOADA, 2001: 98

Per tant, la música és un llenguatge no verbal perquè no es pot expressar ni traduir amb paraules. Però un intent d'analitzar verbalment el llenguatge musical permet obtenir una major determinació de l'expressió musical[9].

També és interessant el que va escriure el filòsof Rousseau sobre la relació entre llenguatge i música:

> "La música és en primer lloc imitació de la paraula i aquesta és, en segon lloc i juntament amb la melodia, l'expressió del sentiment o de les accions morals. (...) Els retorns periòdics i la mesura del ritme, les inflexions melodioses dels accents feren néixer la poesia i la música juntament amb la llengua, o més encara, tot això no fou més que la llengua mateixa. No hi ha cap altra música que la melodia, ni cap altra melodia que el so divers de la paraula; els accents formaren el cant, les quantitats formaren la mesura, hom parlava pels sons, pel ritme i per les articulacions i les veus"[10].

Rousseau també va explicar com s'estructura el llenguatge musical, on els elements principals són la **melodia**, l'**harmonia**, el **moviment** (que inclou ritme i compàs) i l'elecció dels **instruments o veus**. La melodia, relacionada amb el cant, ofereix la principal expressió tant si es tracta de música instrumental com de vocal. Això és degut a *la seva relació immediata amb l'accent gramatical i oratori, tot brindant el to amb què s'expressen els sentiments que es volen representar*. Rousseau situa l'expressió d'una melodia en un àmbit extramusical, on la música pot imitar sentiments i expressions que s'expressen també (però de forma incompleta o parcial) en la veu parlada. En segon lloc, l'harmonia *reforça l'expressió de la melodia aportant precisió, recordant allò que precedeix i anunciant el que vindrà*. En tercer lloc, el moviment *aconsegueix més força si es reuneixen al màxim el ritme i el compàs. Si el ritme i el compàs no van junts, que diguin almenys les mateixes coses. L'expressió de la melodia, reforçada per l'harmonia, necessita la creació temporal per crear l'accentuació musical*. Per últim, Rousseau es refereix a l'elecció dels instruments i les veus com al timbre, la intensitat i el registre que proporciona cada instrument o cada veu, encara que amb un mateix instrument també es podrien obtenir diferents timbres.

[9] PARDO, 2001: 92
[10] POLO, 2007: 54

El fet de que la música es transforma amb la història i va canviant la seva estructura i les seves regles internes, això pot implicar l'existència de varis llenguatges musicals, depenent del seu context social, històric i geogràfic. Actualment es diferència el llenguatge tonal del llenguatge atonal, i dins del llenguatge tonal també es pot identificar la música dels diferents segles i moviments artístics.

5.2. Qualitats extramusicals del so

El so, sense ser necessàriament música, té un element que pot considerar-se simbòlic i que pot pertànyer a la dimensió extramusical. Abans que en la música, s'ha observat en la lingüística que hi ha moltes paraules que guarden relació sonora amb el que designen. Sòcrates ja ho explica en la seva dialèctica[11]. Això passaria amb tots els idiomes, en el català per exemple es podria afirmar que la paraula "crit" té a veure amb un so fort, dur, breu i direccional, mentre que "xiuxiueig" és un so petit, fluix, i menys perceptible.

Les paraules també tenen un caràcter evocador que deriva de la pròpia materialitat del so (segons quin sigui el funcionament de les cordes vocals, la obertura de la boca, el punt en el que es produeix el so, etc.). La poesia és l'art que més relació guarda amb la paraula i que ha explotat més àmpliament aquest recurs. En determinats poemes, s'utilitza abundantment la vocal *a*, la qual cosa no és un accident sinó que es produeix intencionadament per donar expansió. En canvi, la vocal *i* es realitza amb la boca més tancada, estreta, sense tanta expansió. *Aquí* acaba amb *i*, per referir-se a un punt, a un lloc concret i proper. Mentre que allà és un horitzó més ampli[12].

Prenent els elements bàsics del so musical, que són altura, intensitat, duració i timbre[13], succeeixen fenòmens que també tenen a veure amb la lingüística[14]. En el cas de l'altura, en gairebé tots els idiomes els sons aguts es denominen alts, i els greus baixos.

[11] BARCE, 2001: 17
[12] *Ibídem*: 18
[13] Per poder parlar de característiques d'altura, intensitat i duració es necessita comparar els sons i tenir referències d'altura, intensitat, duració i timbre. Aquestes referències variaran també segons cada llenguatge musical.
[14] *Ibídem*, 19

Això evoca la idea de que els sons aguts es troben a dalt, són celestials, mentre que els sons greus simbolitzen el que és demoníac, i es troben en una dimensió baixa. O bé, els sons aguts són de naturalesa prima i transparent, mentre que els sons greus són gruixuts i pesen més.

En la intensitat del so, la dinàmica *forte* evoca força, energia, sorpresa, determinació o violència mentre que la dinàmica *piano* evoca sentiments interiors, calma, receptivitat, tendresa, etc. Així també és en el to de la veu parlada quan es torna més passional o emotiva.

En quant a la duració del so, les notes llargues evoquen estabilitat, o a vegades, absència de moviment (per exemple en el cant coral, o en el cant gregorià). En canvi les notes curtes i ràpides, evoquen moviment (per exemple en una música de dansa).

En el cas del timbre, existeixen dues maneres de simbolitzar: una, que és la pròpia qualitat sonora del timbre i l'altra, que són aspectes que tenen a veure amb la tradició o amb un context determinat. El so de la trompeta pot evocar un exèrcit, una cort reial, un missatger que anuncia, etc. La trompa tradicionalment identifica al bosc. La percussió pot tenir també múltiples funcions, quan és en dinàmica *forte* pot donar un clima de guerra, superioritat, o jovialitat, i quan és *piano* pot representar inquietud o intriga. La flauta, al ser aguda i fina pot evocar la fluïdesa d'una aigua cristal·lina (com per exemple en *El Moldava* de Bedrich Smetana). Per altra banda, hi ha timbres associats amb èpoques històriques o determinats contextos. Per exemple un clavicèmbal transporta inevitablement al segle XVII, una gaita transporta a la música celta, una tenora a una cobla de sardanes, o un orgue a la música eclesiàstica.
Si el piano a vegades imita als instruments d'una orquestra, també es podrien produir identificacions tímbriques d'aquest tipus en el mateix instrument.

Aquests fenòmens extramusicals dels elements de la música es fan més complexes quan es parla de conjunt de sons, com en harmonies, textures musicals, una escala, un mode o tonalitat, o una estructura melòdica. Per exemple, en la imitació d'una música exòtica es fa ús d'uns ritmes, escales, modes o estructures melòdiques concretes.

L'existència d'un llenguatge en música no dóna el sentit per sí sol, si no intervé un altre element no menys important, que és el de l'expressió musical.

5.3. Qualitat expressiva de la música

Es pot afirmar que la música resulta significativa simplement perquè té capacitat expressiva, on generalment s'associa l'expressió musical amb la imitació dels sentiments humans. Segons Luca Marconi[15], «un fragment musical és expressiu d'una emoció quant és similar a la expressió humana "espontània" d'aquesta emoció». Així doncs, podem reconèixer que una música és alegre perquè presenta trets semblants al sentiment de l'alegria en les persones. A més, la música incorpora moltes vegades expressions estructuralment similars a la veu humana, quan s'expressa afectada per alguna emoció[16]. I no només la veu, la música també pot incorporar "els moviments" d'una persona afectada per aquesta emoció. En un cas concret, la introducció instrumental de la cavatina "L'ho perduta" de *Le Nozze di Figaro* de Mozart, es considerat generalment un fragment trist perquè hi ha qualitats físiques del so que metafòricament s'associen amb l'expressió de la tristesa (un tempo lent, un registre relativament més baix, un àmbit reduït, la melodia fa un disseny circular amb intervals petits i seguint una línia descendent, la intensitat també és baixa, tendeix a disminuir gradualment, i hi ha pauses entre cada secció). Aquests elements permeten relacionar el fragment musical amb el sentiment de la tristesa que experimenta una persona trista (es mou més lentament, vacil·la, s'expressa més lentament, té un to de veu més baix, etc.)[17].

S'observa per tant, que la música pot ser una projecció de les expressions humanes, dels comportaments, i pensaments. Aquesta expressivitat és pròpia del subjecte, fruit de la seva percepció, però no és una característica que pertany a la música (a l'objecte). Stephen Davies[18] afirma també que una cosa pot resultar trista només en aparença, segons allò que es percep. Es diria que el musell del gos *San Bernardo* "és trist", però més aviat resulta expressiu de la tristesa perquè posseeix algun dels seus trets, encara

[15] MARCONI, 2001: 165
[16] KIVY, 1989
[17] MARCONI, 2001: 171
[18] DAVIES, 1980, citat per Marconi

que el gos no resulti necessàriament afectat per la tristesa. I Heinz Werner[19], també explica que l'ésser humà té tendència a 'animar' tot el que percep (ja siguin objectes o sons), de manera que es produeix un tipus de percepció que anomena *percepció fisonòmica:*

> "La dinamització de les coses fundada en el fet de que els objectes són experimentats sobretot a través del comportament afectiu i motor del subjecte, pot conduir a un tipus particular de percepció. Les coses percebudes d'aquesta manera apareixen «animades». Encara que en realitat no tinguin vida, sembla que expressen un tipus de forma interior de vida. Tots nosaltres, almenys alguna vegada, hem passat per aquesta experiència. Per exemple, de cop i volta un paisatge pot expressar cert humor: pot ser alegre o melancòlic o pensatiu. Aquesta manera de percebre de radicalment diferent a tots els modes habituals de percepció segons els quals les coses es coneixen en base a allò que podem anomenar com les seves qualitats reals, «fisico-geomètriques». Els objectes del nostre medi ambient són generalment percebuts com si expressessin algun tipus de vida interior. Això succeeix amb la nostra percepció dels rostres i dels moviments corporals dels éssers humans i dels animals superiors. Com que la fisonomia humana pot ser adequadament percebuda només en relació a la seva expressió immediata, he proposat el terme de "percepció fisonòmica" per a aquest mode de coneixement".

La necessitat de viure una experiència estètica pot fer que es percebi un fragment musical com si fos una experiència emotiva, descobrint expressions que possiblement no formaven part en la idea original del compositor. En un cas concret, L. Marconi[20] explica que a vegades el segon moviment de *La heroica* de Beethoven resulta trist i a vegades no.

La percepció d'una expressió o d'una altra podria dependre de quins són els elements que criden l'atenció del receptor en el precís moment, quin són els records implicats, les vivències del receptor, l'estat d'ànim, la conducta d'escolta adoptada, l'expectativa, la receptivitat o la empatia produïda en el moment d'escoltar. Aquest tema presenta molta ambigüitat, i encara més quan es diferència una expressió que correspon al compositor, una altra que realitza l'intèrpret, i una altra que percep el públic (en el cas

[19] WERNER, 1948, citat per Marconi
[20] MARCONI, 2001: 172

de que el compositor no sigui qui executa la seva obra ni el receptor de sí mateix). Es realitza un circuit, i es destaca aquí el paper de l'intèrpret com a intermediari entre l'expressió original del compositor i l'expressió que percep el públic:

Compositor: sent una expressió inicial i escriu mitjançant els elements propis del llenguatge musical → Intèrpret: capta i expressa l'expressió que ha sentit → Oient: percep i obté una percepció final.

Quan el compositor ha de transposar la idea musical en notació escrita, es crea una limitació material. Considerant que ha aconseguit l'expressió correcta i la millor manera de dir el que volia expressar, l'intèrpret ha d'experimentar aquesta mateixa expressió i transmetre-la (garantint la fidelitat al compositor), o bé, ha de fer una interpretació pròpia d'aquesta expressió, explicada a la seva manera. En l'actual món dels intèrprets que interpreten obres del passat, en un context que no és l'original, és més habitual que l'expressió de l'intèrpret no sigui exactament la de compositor, sinó fruit de la seva pròpia interpretació i estil.

Finalment, l'expressió alliberada per l'intèrpret produeix una experiència musical que és viscuda de forma diferent en cada oient. El principal factor que entra en joc és el bagatge cultural i el coneixement musical que es té. Aquest és determinant en la comprensió d'aquesta anomenada música culta, i en la captació dels elements simbòlics, ja que «tota música suposa un diàleg amb la història i amb l'ésser humà». La memòria auditiva (és a dir, la capacitat de retenir el que s'ha escoltat) és el que permet recordar temes i motius que es tornen a repetir en una obra, seguir el discurs musical, la previsibilitat, els punts de referència... L'estructura formal d'una composició es podria veure per un públic expert com «un signe cultural amb interessants implicacions semàntiques sobre una època històrica, sobre un compositor o sobre una obra específica, en relació amb el seu context cultural, el lloc que ocupa en el cànon estilístic al que es refereix, etc.». Però per un públic general, l'envergadura de la forma dificulta que l'estructura formal sigui un nivell de contacte immediat[21].

Per tant, el desconeixement del repertori musical històric i la falta d'entrenament pot fer que un públic sigui sord al significat profund de la música, a la comprensió de la seva

[21] VILLAR-TABOADA, 2001: 100

estructura; i és possible també que no s'arribin a detectar totes les descripcions musicals. El que finalment valora el públic general és que la percepció resulti agradable i plaent, on sorgeix d'aquí la concepció de la música com a entreteniment.

5.3.1. Tipus d'expressions musicals

Julián Marrades[22] explica dos grans tipus d'expressió musical amb dues teories: la *teoria representacional* i la *teoria formalista* en el significat de la música.

En la *teoria representacional* entren en consideració elements extramusicals, com ara la naturalesa o la vida emotiva de l'artista.

En el cas de la *teoria formalista*, el significat en la música no és externa a la pròpia música sinó dins d'ella mateixa. Es troba en la mateixa estructura, en la manera en com es relacionen diferents elements i diferents parts en una composició, etc. Aquesta segona teoria adquireix significat en un oient quan el seu coneixement musical li permet captar aquestes relacions internes en la música (és a dir, podent reconèixer estructures, temes, motius, formes, etc.). No intervenen expressions emocionals externes a la música, però es pot produir una emoció derivada de la comprensió musical d'una composició[23].

La teoria representacional és la que pot enllaçar amb la música descriptiva, ja que considera la capacitat expressiva de la música per imitar sentiments humans. La teoria formalista en canvi, parla d'una música més autònoma i desconnectada de coses extramusicals.

5.3.2. L'expressió musical al llarg de la història

Des dels inicis de la cultura occidental, els filòsofs grecs parlaven de nocions com el *pathos* y l'*ethos* per explicar el poder expressiu de la música. Més endavant, Boeci parlava de les relacions acústico-musicals amb les proporcions celestes. En el barroc, la *Musica Poetica* va adoptar les categories de la retòrica clàssica per estudiar les

[22] MARRADES, 2000: 5-25
[23] *Ibídem*

estratègies compositives. A més a més d'establir les bases de l'anàlisi musical, va ser un primer intent en realitzar una teoria de la significació musical i de les relacions intersistèmiques entre música i paraula. Molt lligada a la *Musica Poetica* es trobaven les especulacions sobre els afectes i el potencial de la música per *moure les passions de l'ànima*[24].

En l'època clàssica de la Il·lustració, es considerava que la música és, com totes les arts, una manera de reflectir la naturalesa. Aquesta naturalesa fa referència a emocions naturals i comunes a tots els éssers humans. Així com la poesia és una imitació verbal de la naturalesa i la pintura una imitació pictòrica, la música imita la naturalesa a través dels sons. Rousseau defineix "expressió" en el seu Diccionari de Música[25] com la *qualitat per la que el músic sent vivament i dóna amb energia totes les idees que ha de donar, i tots els sentiments que ha d'expressar.* En canvi, en l'època del Romanticisme es considerava que la música no és imitació de la naturalesa sinó expressió dels sentiments de l'artista, on la música és el llenguatge més complet que té la funció de comunicar els sentiments i les emocions de l'artista[26].

En el segle XX, es fa més rigorós l'estudi de la significació musical. Es donen perspectives molt àmplies i diverses, des de la fenomenologia, la hermenèutica i la filosofia del llenguatge fins a les ciències cognitives, la semiòtica, la antropologia, la psicologia, les teories perceptives i de la recepció, etc.[27].

5.4. Qualitat simbòlica de la música

Hi ha un altre factor que és la qualitat simbòlica de la música, independentment de les qualitats físiques del so, de l'expressió musical, o del formalisme. Té a veure amb el factor cultural i educatiu d'una societat, i també amb un factor emocional o afectiu propi de cada individu.

[24] LÓPEZ, VEGA i VILLAR-TABOADA, 2001: 11, 12
[25] Ed. Gallimard, 1995: 818-819
[26] SANZ, 2001: 108
[27] LÓPEZ, VEGA i VILLAR-TABOADA, 2001: 12

La qualitat simbòlica és *intersubjectiva,* quan dóna una aparença de la realitat sonora que és interpretada i compartida de forma similar entre els individus d'una mateixa comunitat cultural. Es pot reconèixer un himne nacional que identifica a un país, o uns gustos compartits i un consens que fa que existeixi un cànon musical i cultural.

Però aquesta intersubjectivitat no és universal, explica que cultures allunyades de la nostra no reaccionin de la mateixa manera davant de la nostra música, o que persones de la cultura occidental no entenguin de la mateixa manera les músiques d'altres cultures llunyanes[28].

Per altra banda, les qualitats simbòliques també poden ser subjectives a nivell individual. Tal com s'ha vist anteriorment, a vegades, la consideració de que una determinada música és trista no és universal, pot canviar segons la percepció individual de l'individu, la situació, l'estat d'ànim o els records implicats en el moment de l'escolta[29]. Els simbolismes guarden una estreta relació amb la cultura, que defineix una forma de vida[30].

[28] MARRADES, 2000: 5-25
[29] *Ibídem*
[30] SANZ, 2001: 112

6. La influència de l'entorn, el context històric, la literatura i la pintura en la música

Sent la música com qualsevol art, receptora de tot el que passa al seu voltant, s'analitzen aquí les variades influències que pot rebre provinents del seu entorn natural o social, de l'època històrica, i de les altres arts com la literatura i la pintura.

6.1. L'entorn natural i social en la música

L'entorn condiciona molt la forma de sentir i entendre la música, i té una repercussió directa en el ritme, la melodia i l'harmonia. El ritme, que és el motor de la música, agafa influència dels sorolls que habitualment envolten a les persones, com ara els medis de transport, l'entorn natural, els fenòmens meteorològics més freqüents... És interessant la següent cita de M. I. Cárdenas[31]:

> "La música de Mozart reflexa el seu ambient, i què hi havia al seu voltant? Cavalls. En els ritmes mozartians, per molt poc que ens deixem endur, anem al trot, al galop… quina sensació tant meravellosa. Però què passa en el nostre món actual? Ja no hi ha cavalls, ni tampoc velers com en el segle XIX amb les seves masses orquestrals. Ara tenim les màquines. Els Futuristes les van alabar, la majoria de nosaltres tenim amb elles una relació de amor/odi. Per una banda, ens faciliten la vida, però per altra, ens allunyen una vegada més de la naturalesa. (…) La nostra música reprèn les màquines com a element constant, d'una forma més o menys perceptible. Els cops repetitius i monòtons de moltes d'elles ho evidencia. La música disco seria un exemple".

El mateix es podria dir de la presència de galop de cavalls en la música de Beethoven, concretament en la Sonata 'Les Adieux' Op. 81a.

L'entorn natural d'una regió també pot deixar la seva empremta d'una forma més o menys important en la música d'un compositor, i sobretot en el Romanticisme, quan els artistes admiraran la naturalesa i la força que representa en ocasions. Es fixen en les tempestes, la profunditat de les valls i muntanyes, el remor de les fulles i del vent, els

[31] CÁRDENAS, S. 2001: 184

rius i llacs, el so dels ocells, la vida campestre, el mar, etc. Les passejades de Beethoven al camp eren necessàries per inspirar-se i compondre, com també és notable el fluir del riu en la música de Schubert.

Els canvis en el context històric, social, polític i cultural són el que han definit les diferents èpoques de la història, ja sigui de la música, dels moviments artístics en general, o de la política. En la música, cada època ha definit una estètica i unes regles diferents. En el Barroc, la música culta va tenir major desenvolupament en l'àmbit religiós. Encara que es distingís entre música religiosa i música profana –més que res en l'àmbit vocal-, la divisió no era tant clara en l'àmbit instrumental. En el Classicisme, la música deixa sentir l'elegància de les corts aristocràtiques, ja que el mecenatge de la música passa de l'Església a l'Aristocràcia. El segle de les llums i de la raó mostra més claredat i simplicitat i també fa una neteja de les línies en la música. En el Romanticisme, es respira la llibertat i la revolució en el context social/polític i de les arts, i apareixerà la figura de l'artista independent o bohemi que viu només per l'art. Les possibilitats de l'expressió musical augmenten cada vegada més, mentre floreix també la poesia i la literatura romàntica, la pintura, etc. El segle XX és una etapa de molts canvis i noves tendències que trenquen amb el passat. És el segles dels –ismes, amb una gran diversitat de tendències.

Els fenòmens culturals i socials relacionades amb la música, com ara les danses populars, la música popular, el teatre i l'òpera, també tenen la seva representació en la música culta. Alguns compositors creen un folklore imaginari inspirant-se en models melòdics provinents de la música popular del seu país, com Falla, Albéniz (en el cas d'Espanya), Grieg (en el cas de Noruega), Bartók (representant l'entorn rural i l'autèntica música campestre d'Hongria), o Liszt (quan composa les rapsòdies hongareses basades en la música de les bandes professionals dels gitanos hongaresos).

6.2. La connexió entre música, literatura i pintura

Més que imitacions, es produeixen connexions entre les diferents arts sense perdre la identitat de cadascuna. En el cas de la música, hi ha hagut certa tendència en totes les

èpoques històriques de produir-se una amalgama entre ser músic, poeta i pintor a la vegada, encara que expressant-se a través dels sons. En un exemple, citant a A. Schweitzer:

> "Bach era un poeta, i aquesta poeta va ser al mateix temps, un pintor. No és una paradoxa. Ens hem habituat a classificar al artista segons els mitjans que fa servir per traduir la seva vida interior: músic si ho fa a través dels sons; pintor si ho fa amb el color; poeta si ho fa amb les paraules. Però s'ha de concebre en que aquestes classificacions, establertes d'acord amb un criteri exterior, són molt arbitràries. L'ànima de l'artista és un complex on s'amalgamen, en proporcions variables, els dons del poeta, del pintor, del músic. Res ens obliga a postular (...) que només es pugui transcriure per mitjà del so una emoció de naturalesa musical. No existeix impossibilitat alguna en concebre el somni realitzat d'un poeta a través del color [o de la música], o el de un músic a través de la paraula"[32].

En el cas dels artistes de la literatura, es poden trobar exemples semblants. Schiller (1759-1805) afirmava que quan escrivia les seves obres, experimentava sensacions auditives. En una carta dirigida a Körner, en data de 25 de maig de 1792, es llegeix: "amb freqüència, quan m'assec a la meva taula per escriure poesia, la música d'aquesta poesia està més present en la meva ànima que la idea concreta del contingut"[33]. Per a Baudelaire (1821-1867), la música també va tenir gran importància en la seva poesia.

Goethe (1749-1832), a més d'escriptor també era pintor. Durant anys va estar obsessionat per la idea que la seva veritable vocació era ser pintor. Estudiava dibuix i patia per la seva incapacitat de reproduir les coses sobre el paper tal com les veia. En "Poesia i veritat" explica que durant un viatge a peu de Wetzlar al Rhin va decidir finalment consultar a l'atzar la decisió de si ser pintor o escriptor. Caminava vora un riu i va tenir la imperiosa necessitat de llançar un ganivet de butxaca a l'aigua. Les branques dels salzes no li van permetre veure la caiguda del ganivet però va veure com l'aigua s'elevava a causa de l'impacte. Va interpretar que aquesta seria la conseqüència de dedicar-se a la pintura, d'una forma poc clara, desordenada i negligent. I així va

[32] SCHWEITZER, 2000: 265
[33] *Ibídem*

decidir ser poeta, sense deixar de ser pintor, retratant en la seva obra tot tipus d'evocacions visuals de retrats i paisatges[34].

En el Romanticisme és freqüent trobar artistes que volen desenvolupar més d'un art a la vegada. E.T.A. Hoffman (1776-1822) també va ser pintor, cantant tenor i compositor; i Friedrich Nietzsche (1844-1900) componia música. En el cas dels compositors, Mendelssohn també era pintor, i Schumann va dubtar durant llarg temps de la seva joventut entre si dedicar-se a la literatura o a la música. Tendia també a aquest "ésser total", i escrivia: "El pintor pot aprendre tant amb l'audició d'una simfonia de Beethoven, com el músic amb la lectura d'una obra mestra de Goethe".

El contacte entre artistes i intel·lectuals tant en el Romanticisme com en altres èpoques ha anat afavorint aquesta connexió entre arts. El pintor francès E. Delacroix era amic de Victor Hugo, Baudelaire, Chopin i Liszt. Nietzsche es relacionava amb Wagner, Baudelaire amb Debussy, i a part dels músics, molts escriptors també escrivien i debatien sobre música, com J. P. Richter, Hoffmann, Stendhal, Baudelaire, Mazzini, etc.

6.2.1. La relació entre música i literatura

En música, probablement la literatura sigui l'art extramusical que més ha obsessionat als compositors, sobretot en el Romanticisme. Es poden trobar exemples de molts títols d'obres musicals que provenen de la literatura: *Faust, Tasso, Hermann und Dorothea* (de Goethte), *Manfred, Harold a Itàlia, Mazeppa*, (de Byron), *Romeu i Julietta, Macbeth, El somni d'una nit d'estiu* (de Shakesperare), *Copelia, Trencanous, Els contes de Hoffmann* (de E.T.A. Hoffmann), *Sonnetti del Petrarca* (de Petrarca), etc. La literatura ha fet gran influència sobre la música, tant en l'expressió com en el contingut. En el cas concret de la poesia, la unió més fructífera es produeix en el camp del Lied.

A continuació, es parla d'aquesta relació de música i literatura enfocada als compositors escollits per aquest projecte.

[34] SCHWEITZER, 2000: 266

J. S. Bach havia rebut una cultura teològica considerable i el seu esperit era profundament religiós. La font literària més important són els textos religiosos, que utilitzava sobretot en corals, cantates i passions. Coneixia també la literatura medieval i barroca, com per exemple la poesia i la música de Nicolaus Hermann (1480-1561), que és l'autor de moltes de les melodies que Bach utilitzarà en els seus corals per a orgue i cantates[35]. En l'obra profana instrumental de Bach també hi ha moltes descripcions literàries provinents de la seva música religiosa vocal. Establia motius i temes que representaven un sentiment concret, i els aplicava de forma molt semblant en diferents obres que volguessin expressar el mateix sentiment (per exemple, el motiu del dolor, el motiu del terror, el motiu del sospir, el motiu de l'alegria, etc.).[36] També utilitzava en música profana simbolismes, alguns d'ells religiosos, com per exemple la forma de la creu amb figures de notes, algunes al·legories de nombres –com ara els deu manaments amb deu entrades-, o les notes alemanyes de les seves inicials (BACH=si♭, la, do, si♮).

En el cas de Beethoven, Chistian G. Neefe el va instruir no només en la música sinó també en la cultura i la comprensió de les obres literàries del seu temps. Beethoven tenia predilecció per l'obra de Goethe, Shiller, Klopstock, Shakespeare i Lessing entre altres, i ja va pensar des dels seus primers començaments en musicar grans temes de la literatura, com el Faust de Goethe, Macbeth de Shakespeare o l'Oda de l'Alegria de Shiller[37].

Beethoven també havia adquirit coneixements de filosofia a la Universitat de Bonn, i admirava sobretot els ideals de la Revolució francesa. Tenia el convenciment de que la humanitat progressarà encaminada a la llibertat, la fraternitat, la igualtat entre tots els homes, etc. Tots aquests ideals van influir profundament la seva obra musical.

Schumann era fill d'un llibrer i editor molt aficionat als llibres, i va créixer en contacte amb el món literari llegint les obres de Goethe, Byron, Hoffmann, Novalis, Hölderlin, Keats i altres escriptors del seu temps. D'aquestes lectures va derivar tant la seva afició per la literatura com el seu romanticisme. Entre les seves activitats literàries, escrivia

[35] SCHWEITZER, 2000: 15
[36] Per més informació, veure SCHWEITZER, 2000: 316-325
[37] MORÓN, 2008 <http://anmdecolombia.net/web2/pdfb/Sordera_Tragedia_y_Muerte_de_Ludwig_van_Beethoven_P_175-184.pdf >

molts diaris personals, poesia, i va fundar i dirigir la *Neue Zeitchrift für Musik*, una de les revistes de crítica musical més importants del Romanticisme.

Schumann es va identificar totalment en l'obra literària de Jean Paul Richter, i va composar *Papillons* inspirades en l'última escena de *Flegeljahre*, de Jean Paul.[38] Les *Noveletten* també tenen clares referències literàries, com també la Fantasia Op. 17 inspirada en una estrofa de Friedrich Schlegels, i altres obres. Donada la personalitat dual –característica també de l'època romàntica-, Schumann es retrata a la manera literària en dos personatges imaginaris, Florestan i Eusebius. Es creu que aquests personatges varen ser inspirats en els personatges Vult i Walt, els dos bessons amb personalitats oposades que es relaten en el *Flegeljahre* de Jean Paul[39]. Amb aquests noms Schumann firmava els seus articles literaris i els presenta en obres musicals com en *Davidsbündlertänze*, el Carnaval Op. 9, o la Fantasia Op. 17.

També Schumann utilitzava codis i xifres, a la manera de Bach. Per exemple, les notes alemanyes A-B-E-G-G en les Variacions Abegg Op. 1 que són les notes musicals amb què comença l'obra (la-si♭-mi-sol-sol) i representen el cognom del personatge a qui suposadament anava dedicada l'obra (la contesa Pauline von Abegg). També fa diferents combinacions de notes amb les lletres del seu propi cognom (A-S-C-H, As-C-H i S-C-H-A) en el Carnaval Op. 9, el Carnaval de Viena Op. 26, i altres.

Però realment és amb Liszt quan la música assolirà la unió total entre literatura i música, a través de la música programàtica. Les idees de Liszt van anar més enllà i van derivar a la idea del *Gesamtkunstwerk* en les òperes de Wagner, on es fusionen totes les arts (música, escenografia, coreografia, dramatúrgia, literatura, pintura, etc.). No hi ha dubte de que les idees de la música programàtica també va influir en l'impressionisme de Ravel i Debussy, però l'impressionisme va ser més aviat una reacció contra les pretensions narratives del poema simfònic, i va ser un intent de posar l'evocació en el lloc de la narrativa[40].

[38] SIEPMANN, 2003: 120.
[39] MATARRITA, 2006
[40] POLO, 2010: 155

Finalment, cal dir que la influència de la literatura en Debussy també és notable. La seva estada a Villa Médicis (Itàlia) va ser una trobada fructífera amb moltes obres literàries de Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Dante Gabriel, Rossetti , etc. Aquests autors es troben molt lligats amb la música de Debussy –per exemple, Mallarmé i Debussy comparteixen el poder d'evocació i una concepció de l'art allunyat de tot contacte explícit amb la realitat sensible[41]. Debussy també va posar música a molts poetes del seu temps, composant *lieder* (com també feia Schumann). Però possiblement en Debussy tingui més pes la influència de la pintura impressionista.

6.2.2. La relació entre pintura i música

L'impressionisme francès és el moviment artístic on millor connecten pintura i música, d'una forma més directa. Sent Debussy el representant clau de l'impressionisme musical, s'han realitzat nombrosos estudis que aborden els vincles de Debussy amb la pintura dels pintors francesos coetanis, donant la conclusió de que la pintura és el referent extramusical més important en la seva activitat compositiva.[42]

En una carta de Ricard Viñes, del 4 de juliol de 1903, es llegeix:

> "Vaig anar a casa de Debussy i em va interpretar la seva última obra, *Pour le piano*, de la qual m'enviarà una còpia cap a final de mes. De casualitat li vaig dir que aquestes peces em feien recordar als quadres de Turner. I em va contestar que efectivament, que abans d'escriure-les s'havia passat llarga estona en la sala de Turner a Londres!" [43]

Molts títols de les obres pianístiques de Debussy són visuals, com per exemple *Poissons d'or, La cathédrale engloutie, La fille aux cheveux de lin, Reflets dans l'eau, Feux d'artifice, Des pas sur la neige...* Això també passa en les obres de Ravel, com *Jeux d'eau, Oiseaux tristes, Une barque sur l'océan, Le gibet…* Una aproximació visual és clau per evocar els diferents elements que integren una atmosfera, obtenint així una

[41] HERNÁNDEZ, 2009
[42] *Ibídem*
[43] *Ibídem*

àmplia gama d'impressions. Els perfums, els colors i els sons es responen, segons afirmava Baudelaire.[44]

El mateix Debussy comparava el seu mètode de treball amb el de certs pintors, com el de Claude Monet. Hi ha moltes semblances amb la pintura Monet, les principals són les següents[45]:

- Monet utilitza colors nets i intensos que semblen independents quan es perceben. El color es converteix en l'element central, i sembla entrar directament als ulls. Debussy utilitza sons que també semblen independents ja que moltes vegades la funció tonal no està clara, es desvincula de l'harmonia tradicional, i el so queda més alliberat.

- El traç del pinzell en Monet és indeterminat, més lliure. El que més interessa és la impressió general, no la forma concreta ni els contorns. En Debussy, hi ha dissonàncies sense resolució, acords ambigus i intervals aparentment fora de lloc –un allunyament de l'harmonia tradicional-. L'estructura formal queda difosa, ja que interessa més la impressió.

- Per últim, Monet fa una rica paleta de colors per expressar tot tipus d'impressions, i el mateix fa Debussy amb una rica paleta de sons. El color també hi és present en el so, mitjançant les variacions de timbre. Però cap dels dos dóna encara completa independència al color o al so, això vindria més tard, més endins del segle XX.

[44] *Ibídem*
[45] MURO, 2009

7. Un recorregut des de Bach fins a Debussy: anàlisi de la descripció musical

7.1. Barroc: J. S. Bach i el *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* BWV 992

El caprici sobre l'acomiadament del seu estimat germà pertany al primer període de l'activitat compositiva de Bach (de 1700 a 1713), i es troba entre les primeres obres de joventut que va escriure per a clavecí[46]. En aquest període, l'estil propi de Bach no està encara totalment establert sinó que rep influències de tot tipus de compositors del Barroc, encarnant plenament la tradició alemanya. Però aquesta és una obra mestra –i descriptiva- on ja s'anuncia la grandesa del futur Bach. El principi que Bach feia servir per descriure en música era: mai deixar que passi una ocasió de descripció musical però tampoc s'han excedir els límits.[47]

Per a A. Schweitzer, J. S. Bach és el primer gran mestre de la música descriptiva. Amb aquest *capriccio* és la primera vegada en la història de la música culta europea que es troba tal precisió de llenguatge, resulta sorprenent que la originalitat d'aquesta obra hagi escapat a la crítica musical.[48]

7.1.1. Context biogràfic de l'obra

J. S. Bach va composar aquesta obra el 1704 a Arnstadt, a l'edat de 19 anys. Va descriure l'escena de comiat del seu germà Johann Jacob Bach (1682-1722) que se'n anava a Suècia aquest mateix any per entrar a la banda militar de la cort del rei Carles XII com a oboista. Possiblement sigui l'escena de comiat familiar que podia haver tingut lloc el 1704, a l'entorn familiar de la família Bach, encara que quan J. S. Bach va composar aquesta obra, ho va dedicar mig seriosament, mig en broma. Amb el temps, aquest acomiadament va acabar sent trist ja que Johann Jacob ja no tornaria mai més i moriria a Estocolm el 1722.[49]

[46] Font: www.jsbach.org
[47] SCHWEITZER, 2000: 52
[48] *Ibídem*: 52-53
[49] MARTINEZ, 2001: 253

Segons el testimoni de Anna Magdalena Bach, aquesta obra es va interpretar amb certa freqüència en els concerts familiars.

Pocs mesos abans, en el 1704, Bach havia estat nomenat organista a Arnstadt, a on s'acabava d'instal·lar un nou òrgan a l'Església Nova. Però no va acabar agradant-li treballar a Arnstadt, perquè era una ciutat més petita i tancada culturalment. Va ocupar aquest càrrec durant quatre anys, fins que va marxar com a conseqüència d'una discussió amb el Consell, per unes vacances que va prolongar dos o tres mesos sense previ avís (havia emprès un viatge a peu a Lübeck per escoltar i conèixer a Buxtehude).[50]

7.1.2. Anàlisi descriptiva

Aquesta obra explica que els familiars i els amics es troben junts reunits i que entre tots volen convèncer i dissuadir al viatger perquè no marxi tant lluny ja que hi ha guerres per tota Europa i podrien passar-li vàries calamitats en un país estranger. Però no podran convèncer-lo, es lamenten i s'acomiaden d'ell. Des de lluny se sentiran els postillons tal com imitarà la fuga que tanca aquest *capriccio*.[51]

Les sis parts d'aquesta obra són episodis curts i precisos, i l'enllaç entre un i l'altre és molt natural. Cada episodi té una descripció musical; una simple indicació al principi és suficient per evocar tota l'escena.[52]

Es podria afirmar que Bach té un vocabulari propi d'expressions musicals que apareixen de forma molt semblant en totes les seves composicions, tant en l'obra per a teclat com en les Passions, cantates o corals. És a dir, cada vegada que ha de fer ús d'una determinada expressió d'acord a un text religiós o a una idea poètica, utilitza la mateixa expressió musical.[53]

---

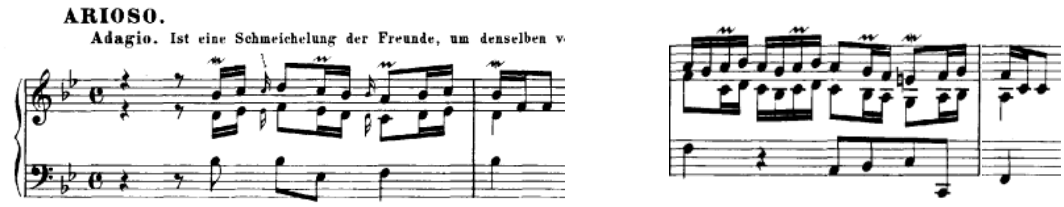
[50] SCHWEITZER, 2000: 52
[51] SCHWEITZER, 2000: 51-52
[52] *Ibídem*
[53] *Ibídem*

A continuació, s'analitzen aquestes expressions descriptives per cada episodi del *capricccio.*

> ***Ist eine Schmeichelung der Freunde, um denselben von seiner Reise abzuhalten.***

El tema que obre aquest *capriccio* és melodiós i *cantabile*, per les fluctuacions que fa la melodia en un àmbit no gaire gran. Una de les indicacions de la partitura és de *Arioso*, que en òpera representa un estil vocal comprès entre l'ària i el recitatiu. Comença amb la pausa que es necessita per agafar aire i començar a relatar la història.

El títol indica que es tracta d'una reunió d'amics per parlar sobre el viatge del *fratello*, sembla que la idea no convenç molt als familiars i amics del *fratello* i la melodia fa vaivens com si fossin desaprovacions (veure figures 1 i 2 com a exemples). També s'interpreta com que els amics i familiars pretenen persuadir al *fratello* perquè no emprengui aquest viatge.



Figures 1 i 2: Expressions de no quedar convençuts i de desaprovar la idea

A partir del setè compàs apareix un nou argument, i hi ha una altre persuasió diferent. És més lamentada i suplicant, remarcada per l'alteració del mi becaire en aquest segon compàs (veure figura 3).

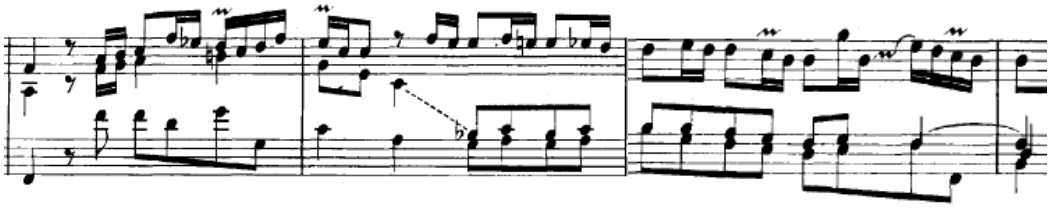


Fig. 3: Exclamació de persuasió suplicant

En tot moment hi ha tres veus que fan tres línies melòdiques, i aquestes van tant juntes que sembla que la veu superior sigui el personatge principal i que les altres veus li donin

suport al que diu. En el compàs 10, dues de les tres veus no estan diferenciades visualment, però hi continuen existint. Es podria tractar de la veu principal que diu tres notes, i després les altres dues les repeteixen –per sota, en dinàmica *piano*- per convèncer encara més al *fratello* (la segona veu es troba exactament en el mateix registre de la veu principal, veure figura 4).

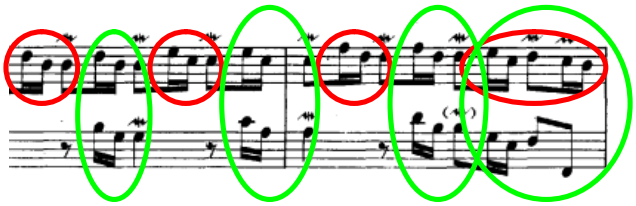


Fig. 4: En color fosc: veu principal. En color clar: segones veus dialogants.

Finalment, acaba amb l'expectació d'haver convençut al *fratello,* amb la suma de totes les veus alhora i en sentit ascendent.

Ist eine Vorstellung unterschiedlicher Casuum, die ihm in der Fremde könnten vorfallen

La música és semblant a un cànon de quatre veus: comença el tema la soprano i es van afegint per ordre la contralt, el tenor i per últim el baix. El tenor s'allarga més quan la soprano ja ha començat a repetir de nou el tema, però a cada vegada que es repeteix el tema –i el bloc sencer–, es va transportant a un to avall.

El títol indica que es tracta d'un plantejament diferent, ara els amics plantegen al *fratello* totes les desgràcies i perills que podrien passar-li en un país estranger. Per la complexitat d'aquesta secció, sembla que és un atabalament d'idees i argumentacions, i que els amics fan tot el que poden per convèncer al *fratello*. Però les transposicions a un to avall indiquen que cada vegada es van rendint i ho van donant per impossible, fins que acaba en dominant (sense la resolució a la tònica) perquè no hi ha hagut cap acord ni res a fer. Els dos últims acords de la partitura semblen imitar l'expressió de "què hi farem!".

Ist ein allgemeines Lamento der Freunde

És el moment en què els familiars i amics es lamenten de la partença del *fratello.* En tonalitat menor i sentiment trist, comença una seqüència d'acords en sentit descendent que després s'anirà repetint en tota la secció com si fos un baix obstinat.

En aquesta pàgina, Bach estableix per primera vegada el motiu musical que definirà el dolor, que utilitzarà a partir d'ara en les seves composicions posteriors. Per expressar el dolor serè, utilitza un motiu en corxeres –o semicorxeres- lligades de dos en dos (veure figura 5). Aquest motiu per exemple, apareixerà també en el cor final de la primera part de *La Passió segons Sant Mateu*.[54]

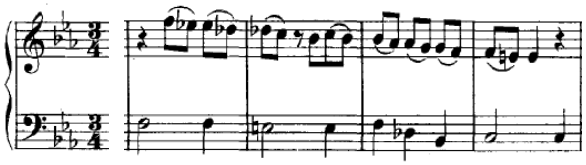


Fig. 5: El "lament" (mà dreta)

Per expressar el dolor agitat, amb plors i sanglots, utilitza un motiu de síncopes irregulars interromput per pauses que són els sanglots (veure figura 6).

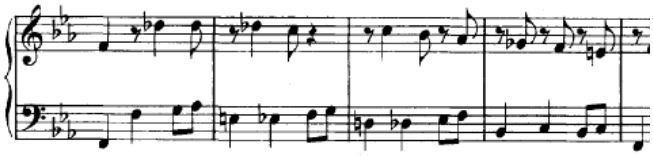


Fig. 6: Motiu del plor (mà dreta)

I per últim expressa un tercer tipus de dolor, més intens, que és un motiu cromàtic de cinc o sis notes (veure figura 7)

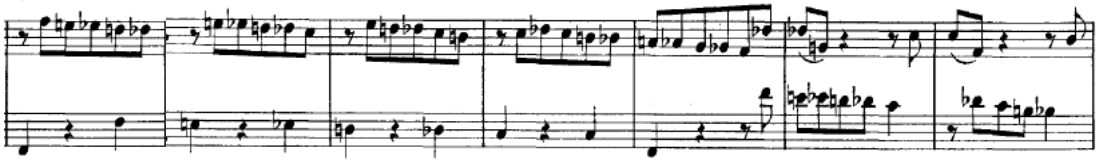


Fig. 7: Motiu del dolor intens

[54] SCHWEITZER, 2000: 52

Bach establirà aquestes tres grans fórmules expressives del dolor en totes les seves obres posteriors. Sorprèn la simplicitat del mètode, la mateixa sèrie de notes tractada amb diferents ritmes i longitud n'hi ha prou per expressar tot el que necessita.[55]

Allhier kommen dir Freunde, weil sie doch sehen, daB es anders nicht sein kann, un nehmen Abschied

Segons el que indica el títol, tots els amics venen per acomiadar-se del *fratello* després de veure que no hi ha hagut més alternativa i que la partida és inevitable.

La textura de la música és densa, i amb caràcter *risoluto*. Els acords arriben a ser de vuit notes, i la superposició de vàries línies melòdiques també aporta densitat. El ritme és senzill, de blanques, negres i corxeres, cosa que dóna solemnitat a tractar-se d'un gran acomiadament o d'un esdeveniment important per la família. Aquí sí que trobem cadències conclusives clares, sobretot les tres últimes que són com una afirmació definitiva (veure figura 8).

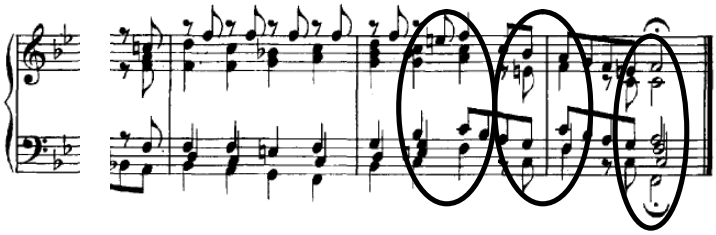


Fig. 8: Final afirmatiu

Aria del Postiglione

És un episodi breu i simpàtic que comença amb una melodia alegre i un acompanyament saltironant (veure figura 9). Representa que arriben els postillons i porten les cartes, arriben notícies del *fratello*.

[55] *Ibídem*

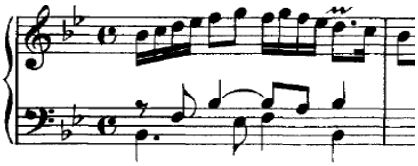
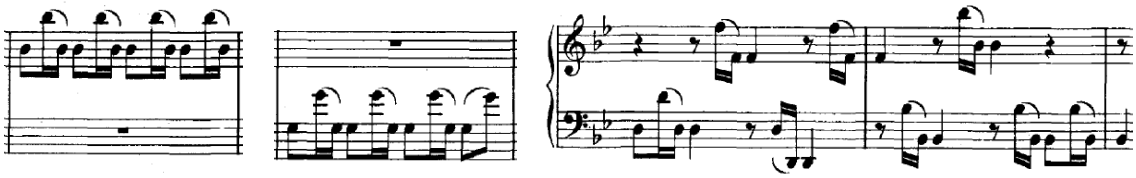


Fig. 9:Ària del postilló

A continuació hi ha una imitació del so de les cornetes (veure figures 10, 11 i 12), cada una de les quals només pot donar una nota però en dos registres diferents. És un so puntual i precís.



Figures 10, 11 i 12: Imitacions del so de la corneta (compassos 2, 7 i 9-10 respectivament)

Fuga all' imitazione della cornetta di postiglione

L'última part d'aquest *capriccio* es tracta d'una fuga "a la imitació de la corneta del carter". El tema de la fuga és també una imitació del so de la corneta (veure figura 13). També apareix el motiu anterior de la figures 10, 11 i 12.

Fig. 13: Tema de la fuga (primers 4 compassos) i aparició del motiu del postilló anterior (cc.5 i 7).

La complexitat de la fuga anirà augmentant. El sentit d'aquesta fuga, a més de tancar el *capriccio,* podria ser imitar el moviment i la correspondència de cartes que va arribant i marxant.

7.2. Classicisme: Beethoven i la Sonata Op. 81a "Les Adieux"

Aquesta sonata és la número 26 de les 32 sonates de Beethoven i pertany al segon període[56] de l'obra de Beethoven (1800-1815). En aquest període, Beethoven es desvincula més notablement de la tradició clàssica i aporta més innovacions a la forma sonata.

7.2.1. Context biogràfic

L'obra va ser composta a Viena entre el maig del 1809 i el gener de 1810. Va ser dedicada al Arxiduc Rodolf d'Àustria[57], en motiu a la partida de l'Arxiduc el 4 de maig de 1809 a causa de la invasió de les tropes napoleòniques a Viena. La sonata es va publicar el juliol de 1811, però es van editar els títols en francès: *Les Adieux, l'absence et le retour*. Beethoven va mostrar la seva oposició als editors Breikopf & Härtel a través d'una carta:

> "Veig que han publicat algunes còpies amb un títol en francès, perquè? 'Lebewohl' és molt diferent a 'les adieux'. Es pronuncia en el primer cas des del cor, a una persona específica, [en canvi] la segona manera [es pronuncia] a una gran congregació o a una ciutat."[58]

No es va tenir molt en compte aquesta consideració, en la que Beethoven volia mostrar una relació més íntima amb el sentiment de la sonata. Possiblement, 'Lebewohl' sigui una salutació més íntima i propera que no s'usaria per adreçar-se al príncep. Molt se n'ha parlat sobre les dedicatòries de Beethoven, podria ser que el verdader destinatari de la sonata fos una altra persona enlloc de l'Arxiduc.[59]

---

[56] Segons la classificació que va fer Wilhem von Lenz de tota l'obra de Beetboven, en el seu llibre *Beethoven et ses trois styles*, de 1852.

[57] Mecenes, amic i alumne de Beethoven. Beethoven dedicarà més obres al Arxiduc Rodolf, com la Sonata Hammerklavier Op. 106 –la idea del primer moviment va sorgir a partir d'un esbós per a cor amb les paraules «Vivat Rudolphus»- i la Missa solemnis (LAM, 1984: 67).

[58] DAHLHAUS, 1991: xxi

[59] "*Ni cal dir que alguns historiadors de Beethoven han volgut suposar, basant-se en el que hem dit sobre la política de les dedicatòries beethovenianes, que l'Arxiduc només fou el pretext i que, en realitat, una de les possibles enamorades del músic, per aquells dies, podia ser la protagonista i rebedora oculta de l'homenatge d'aquella sonata*" (ROSSEND et al., 1970: 247).

En relació a l'any de composició, Beethoven volia abandonar Viena, ciutat on residia des de 1792. La discussió amb el príncep Lichnowsky l'havia privat de la generosa protecció que el mantenia fins aleshores, i mica en mica la ciutat anava agafant gust per l'òpera italiana, que començava a estendre's per Europa i deixava de banda la tradició musical germànica.[60] Beethoven ho va explicar a la comtessa Erdödy, d'una forma semblant al següent argument:

> "Me'n vaig perquè aquí no puc viure. La incomprensió m'ofega, la misèria em posa cerc. Qualsevol neci s'atreveix a criticar-me. Sense vanagloriar-me de tenir una autèntica erudició, m'he esforçat des de molt jove en desentranyar i comprendre les obres superiors dels filòsofs i grans poetes de tots els temps (...). Sé que és temps perdut el que es dedica a certa classe de gentussa. Viena m'ofega. Viena és la seu dels filisteus. Triomfa la mediocritat i la banalitat. La meva música no em produeix ni per malviure (...). M'han fet propostes molt avantatjoses: el rei de Westfalia m'ofereix un lloc a la seva cort, una orquestra a la meva disposició i un sou envejable (...)".[61]

Però tant alarmant va ser el fet que Beethoven volgués abandonar Viena, que amb la intervenció de la comtessa Erdödy i de Gleichenstein es va fer que l'arxiduc Rodolf, el príncep Lobkowitz i el prínceo Kinsky asseguressin a Beethoven una nova pensió anual de 4000 florins, a partir de l'1 de març de 1809. Van imposar al compositor la única obligació de no moure's d'Àustria, afegint en el document on signaren els tres magnats:

> "Com sigui demostrat que l'home no es pot donar totalment al seu art sinó és sota la condició d'estar lliure de tota preocupació material, i només aleshores pot produir aquelles obres sublims que són la glòria de l'art, els sotasignants han pres la resolució de posar a L. v. Beethoven a l'abric de la necessitat i apartar així els obstacles miserables que es podrien oposar a l'expandiment del seu geni".[62]

Aquesta oferta generosa (lluny de l'època de Bach i de Mozart, on ara el príncep se sent honrat emparant al geni), va fer possible que Beethoven es pogués lliurar a la composició en condicions dignes i humanes. No obstant, amb el temps i amb els tumults

[60] ROSSEND et al., 1970: 171-172
[61] CAPDEVILA et al, 1964: 227. Diàleg amb la comtessa Erdödy
[62] ROSSEND et al., 1970: 171-172

de la guerra napoleònica aquests florins es van veure retallats i de vegades discutits, de manera que Beethoven havia de reclamar promovent litigis.[63] En el cas d'aquesta sonata, la partida de l'arxiduc Rodolf de Viena podia descuidar la paga, motiu possible pel que Beethoven li va dedicar la sonata quan la va publicar el 1811.

7.2.2. Anàlisi descriptiva

La sonata descriu en tres moviments el comiat (das Lebewohl), l'absència (Abwesenheit) i el retorn (das Wiedersehen) de l'Arxiduc Rodolf d'Àustria. Beethoven va concloure la sonata bastant abans de la tornada real de l'Arxiduc, fins i tot abans de que es previngués la seva tornada. El feliç desenllaç del tercer moviment de la sonata és per tant, producte de la imaginació creativa del compositor.[64]

7.2.2.1. Els simbolismes en les sonates de Beethoven

Encara que hi ha autors de la música pura que afirmen que darrera de la música de Beethoven "no hi ha més que notes", és difícil no formular-se alguna vegada el significat simbòlic de la música de Beethoven. J. W. N. Sullivan, en el seu estudi titulat *Beethoven, his Spiritual Development*[65] afirma que l'audició de les obres de Beethoven ha fet que molts autors considerin "mística" o "metafísica" la seva música. Afirma també que l'actitud plenament madura de Beethoven vers la música es troba en la comprensió del sofriment i en la capacitat de resistència, per tal d'assolir un gran poder d'autoafirmació i realització.

Per altra banda, Schlinder, el secretari de Beethoven, havia escrit que cada una de les sonates posseïa una "idea poètica", i parla de dos principis simbòlics presents en tot moment que són el de suplicar i el de resistir. Schlinder menciona alguns casos en les sonates de Beethoven que es corresponen amb la súplica: els compassos 8-16 de la sonata Op. 14 nº2 1er moviment, i els compassos 21-30 de la sonata Op. 31 nº2 1er

[63] *Ibídem*
[64] LAM, 1984: 65
[65] SULLIVAN, 1936: 56-57

moviment (on hi ha un diàleg entre una veu suplicant i una veu determinant i potent).[66] Es podria considerar que el motiu dels dos primers compassos del segon moviment de la sonata Op. 81a (Abwesenheit) també es correspondria amb el principi de la súplica i el resistir. O també els salts d'octaves dels compassos 21-22 del primer moviment serien del principi de resistir.

En les relacions harmòniques, melòdiques i rítmiques de les sonates hi ha altres elements que poden estar carregats de significació simbòlica. Un cas típic és el canvi de mode major a menor. Acostuma a aparèixer quan es fan progressions.[67] En el cas de la sonata Op. 81a, podria ser un exemple el compàs 175 que passa de mi ♭ major a mi ♭ menor. Aquesta vacil·lació entre mode major i menor pot significar una contraposició dels estats d'ànim. Un altre cas de significació simbòlica és l'ús freqüent dels acords de sèptima de dominant, que pot significar coses diferents segons el context. En alguns casos, Beethoven els utilitza per transmetre el patiment (per exemple en el començament de la sonata *Pathetica* Op. 13, títol que es refereix al terme grec *Pathos* que significa patiment o dolència); o bé per anticipar la tensió cap al que vindrà (per exemple, els últims compassos del segon moviment de la sonata Op. 81a); o per mantenir un estat d'espera i de tensió (10 primers compassos del tercer moviment de la sonata Op. 81a).

A continuació s'analitza més en detall els elements descriptius i simbòlics de cada moviment.

7.2.2.2. Primer moviment: Das Lebewohl

Aquest primer moviment consta de dos grans parts: la primera és introductòria, en Adagio i de caràcter meditatiu/trist, i la segona és extensa, de caràcter impetuós i amb indicació Allegro.

L'estructura d'aquest primer moviment és:

Introducció	Exposició	enllaç	Desenvolupament	Reexposició	enllaç	Coda
cc. 1-16	cc. 17- 65	c.c.66-69	cc. 70-109	cc. 110-157	cc.158-161	cc.162-255

[66] ARELLANO, 2004: 42
[67] *Ibídem*: 43

La sonata s'obre amb un motiu senzill constituït per tres notes, que es fonamenten sobre la paraula *Lebewohl* (adéu), on cada síl·laba recau sobre cada un dels tres primers acords (veure figura 14). Es realitza una imitació de l'entonació natural de la paraula, descendent i amb major accentuació en la primera síl·laba tal com es pronunciaria en alemany [ˈleːbəvoːl].[68] Es tracta d'una indicació escrita pel mateix Beethoven. És una forma peculiar de començar una sonata, des del començament Beethoven vol manifestar només amb tres senzills acords la sensació de buidor i de soledat que hom sent quan s'ha d'acomiadar d'algú per llarg temps. Es produeix en dinàmica *piano*, amb indicació *expressivo* i en tempo lent. A més a més, l'harmonia d'aquests tres acords mostren la tristesa de dir adéu: fa una harmonia de I-V-VI on el VI acord és el relatiu menor i que substitueix a l'acord de tònica. La tristesa també es confirma, segons Dahlhaus, en la progressió cromàtica del baix en els compassos 3 i 4 (veure figura 15) ja que es tracta d'una figura convencional de lamentació que havia estat establida des dels inicis del segle XVII.[69]

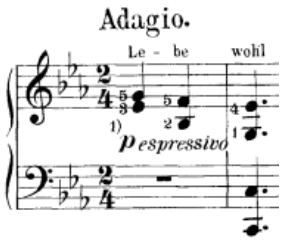


Fig.14: Tema inicial del primer moviment

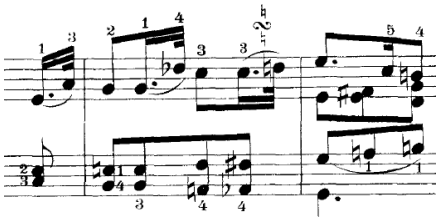


Fig. 15: Expressió de lamentació cc.3-4. 1er moviment.

Les tensions harmòniques i les modulacions que es van experimentant a tonalitats llunyanes (per exemple l'acord de Do♭ M del compàs 8, o la progressió de Si♭ M a La♭ m dels compassos 10 i 11) aporten incertesa i un clima insegur, estrany, però alhora pausat i meditatiu.

Els compassos 12-16 (veure figura 16) es poden relacionar amb el principi de la súplica, és repetitiu i ascendent com si fos una pregunta sense resposta a l'aire. El tercer grup de

[68] DAHLHAUS, 1991: 36
[69] *Ibídem*

notes acaben en l'acord de La♭ menor, més trist, però després es repeteix en major, a l'expectativa i l'espera de l'acomiadament.

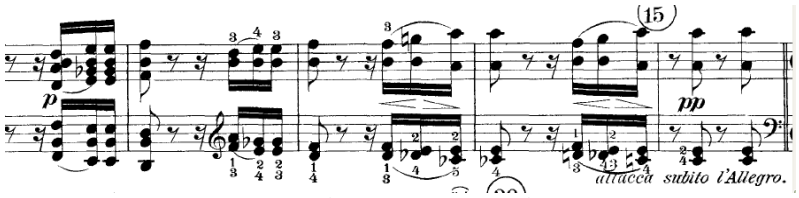


Fig. 16: compassos 12-16.

Efectivament, es podria afirmar que al compàs 17 engega el carruatge, i el ritme sembla imitar la cavalleresca que arranca súbitament en tempo Allegro. Es repeteix el motiu inicial de *Lebewohl* sobre les mateixes notes, precedit per una exclamació de sorpresa de la nota la♭ (veure figura 17):

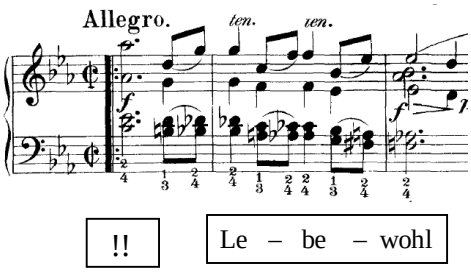


Fig. 17: Exposició sonata

Tot el transcurs del primer moviment és en realitat un desenvolupament del tema *Lebewohl* (veure figures 17 i 18), i no tant una relació lineal amb una història programàtica.[70] La clara referència extramusical és la indicació del tema *Lebewohl*, que junt amb el desenvolupament del ritme cavalleresc de la mà esquerra (veure figura 19), es desenvolupa tota la forma sonata.

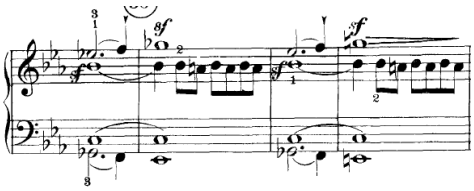


Fig. 17: Tema *Lebewohl* invertit (cc. 35-36 i 37-38)

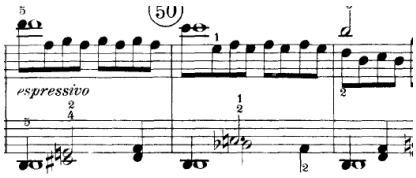


Fig. 18: Tema *Lebewohl* transportat a Sib (cc. 50-52)

[70] DAHLHAUS, 1991: 35

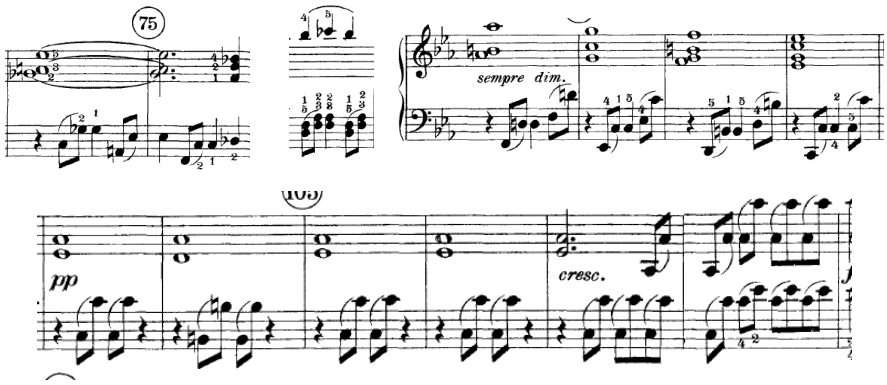


Fig. 19: Diferents desenvolupaments del ritme cavalleresc (cc. 75-76, 90, 95-98 i 104-109 respectivament)

El disseny descendent del tema *Lebewohl* també es manifesta en la gran línia de moltes seccions. Tot el tema B (compàs 50 a 65), o els compassos 94 a 108 amb *sempre diminuendo* són exemples de grans línies descendents, per expressar la tristesa i l'abandó.

La nota la♭, sembla representar un signe d'exclamació, que apareix en ocasions de sorpresa. Per exemple, al inici de l'exposició (veure figura 17), en el compàs 65, en el 94 abans d'iniciar el descens, del 103 al 110 com a appoggiatura de l'acord de do menor...

La coda és de dimensions considerables. A partir del compàs 197 es fonamenta sobre el tema *Lebewohl* però s'anuncia en diferent registres com si fossin diferents veus humanes. Al principi les veus no es solapen, però del compàs 231 al 235 se sobreposen les síl·labes i es formen dissonàncies. Això pot representar que al principi hi ha dues veus que diuen adéu, però mica en mica en van apareixent més i finalment totes les veus es barregen i es confonen en la distància, en dinàmica pianíssimo.

7.2.2.3. Segon moviment: Abwesenheit

El segon moviment és relativament breu, no anuncia grans noticies. La indicació que dóna Beethoven és de Andante espressivo, *in gehender Bewegung, doch mit Ausdruck*

(en moviment caminant però amb expressió). El moviment és pausat però camina a ritme constant, com indicant que l'espera es fa llarga i el temps va passant.
L'estructura del segon moviment és:

A	B	A'	B'	Coda
cc.1-14	cc.15-20	cc.21-30	cc.31-36	cc.36-42

L'absència és trista (en tonalitat de do menor) i dolorosa per les dissonàncies que provoquen les appoggiatures dels acords (veure figura 20). La dissonància aquí representa un dolor nostàlgic perquè la dissonància es resol en el mateix acord alhora que deixa anar una propagació cap amunt:

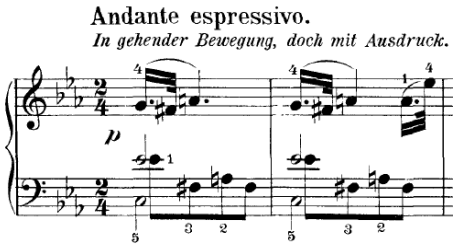


Fig. 20: Appoggiatura (sol) sobre l'acord de ♯^{7}

El que predomina més en aquest segon moviment és l'harmonia de dominant, de V o de ♯ grau, ja sigui de do menor (en els temes A i B) o de fa menor (en els temes A' i B'). Gairebé no apareix el I grau. Això aporta un clima en espera, de temps mort.

Un altre element important a analitzar és el ritme. El patró rítmic puntejat que apareix ja en el primer compàs (veure figura 20), mostra el principi de resistir del que parla Schlinder, que a més es repeteix dues vegades seguides i s'anirà repetint en més ocasions amb diferent harmonia. I també, la melodia d'aquest motiu mostra el principi de suplicar perquè es resol cap amunt sent la última nota de valor llarg. La sensació del caminar constant també es percep a través del ritme, en el tema B i B'(veure figura 21):

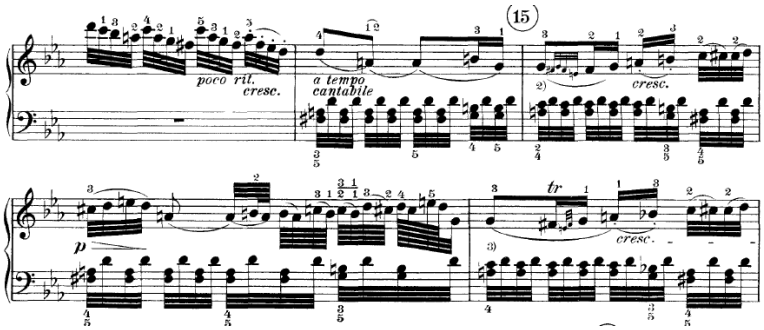


Fig. 21: Patró rítmic caminant, tema B. Prolongació nostàlgica del la becaire en c. 15 i 17.

Aquest moviment acaba els últims compassos amb l'acord de 7a dominant que anirà de nou a Mi b M en el tercer moviment. El disseny ascendent continuat (no hi ha indicació de *ritardando*) i mantenint la dominant, genera expectació (veure figura 22):

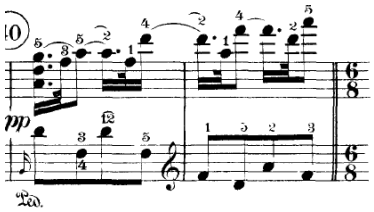


Fig: 22: Transició últims compassos del segon moviment cap al tercer.

7.2.2.4. Tercer moviment: Das Wiedersehen

Aquest moviment esclata amb una exaltació d'alegria, celebrant la tornada de la persona absent. La ebullició del ritme en semicorxeres formant escales i tot tipus d'arpegis partits, en tempo *vivacisimamente* i predominant d'un disseny ascendent, mostra el sentiment d'alegria.

La forma que segueix és més lliure, de mode general es podria definir el següent:

Introducció	– A	– B	– A'	– Coda
cc.1-10	cc.11-81	cc-82-109	cc.110-176	cc.176-196

El tema A és d'una alegria també desbordant, que comença en un registre relativament agut i es fa elegant pels acords de I-V-I de la mà esquerra (veure figura 23).

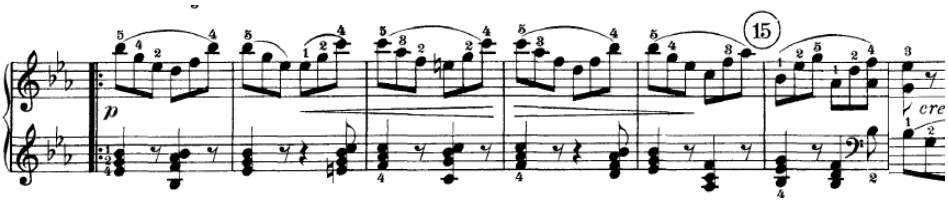


Fig. 23: Tema del tercer moviment

Es poden observar en aquest tercer moviment rastres humorístics típics de Beethoven en els últims moviments de sonata, com per exemple un canvi sobtat de caràcter cap a un ritme graciós en *staccatto* (veure figura 24), o l'ús del trinat (en aquest cas, en semicorxeres, tal com mostra la figura 25), etc.[71] Les constants modulacions a tonalitats llunyanes donen un clima somniador.

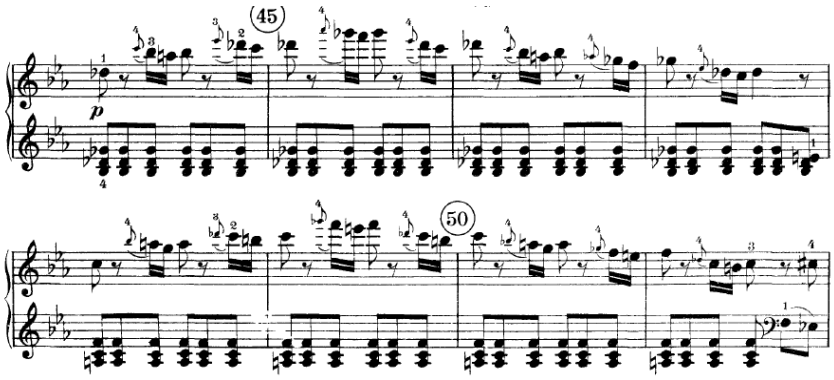


Fig. 24: compassos 45 a 52

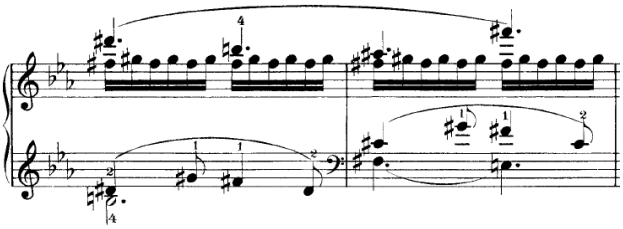


Fig. 25: compassos 96-97

Al inici de la secció B, sembla haver-hi el principi de suplicar, un diàleg entre la veu que puja suplicant i la veu que baixa rebutjant (veure figura 26).

[71] ARELLANO, 2004: 50

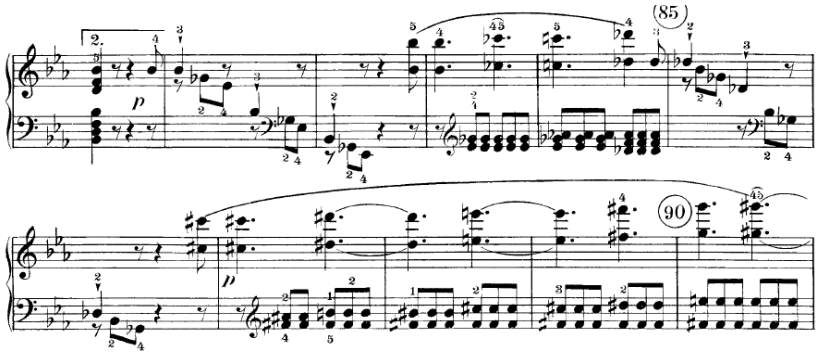


Fig. 26: Diàleg entre veu que rebutja i veu que suplica.

En la coda que apareix al compàs 176, el si bemoll en *sforzando* avisa de que encara no s'ha acabat la sonata i falta encara una cosa per dir. Podrien ser unes últimes paraules de sinceritat o d'agraïment. Finalment, reapareix de cop i volta el *Tempo I* en dinàmica *forte* per acabar la sonata amb una afirmació.

7.3. Romanticisme: Schumann i l'obra *Kinderszenen* Op. 15

Les escenes d'infants de Schumann és una de les obres més emblemàtiques i representatives del compositor, on es pot afirmar que Schumann es presenta en el seu estat més pur i poètic. Evoca el fascinant món de la infantesa des de la visió adulta, pròpia de la imaginació compositor.[72] És sorprenent com Schumann reviu aquest món i recorda a la perfecció els més diversos sentiments i estats de la infantesa, convertir-los en música.

Schumann, a més a més, adorava als nens i volia transmetre a la seva música la frescor, la gràcia i l'innocència de la infantesa.[73] Va intentar retenir cap a ell l'essència d'una infantesa idealitzada que pogués servir com a font d'inspiració per a la seva obra (*Ibídem*, 337), i tenia també l'esperança de que quan morís, la seva obra assegurés un record afectuós per als seus fills.[74]

Durant el romanticisme, el rebuig a la realitat i a les convencions socials establertes sense sentit que feien tornar insensibles als homes, va dur als artistes a crear-se una nova comprensió del món, i valorar noves consideracions que no es tenien en compte

[72] Les *Kinderszenen* no van ser comportes per a l'interpretació dels nens. El propòsit de Schumann va ser crear una representació amorosa i profunda de la infantesa per als adults (JENSEN, 2001: 168).
[73] JENSEN, 2001: 168
[74] JENSEN, 2001: 335

com ara el món de la infantesa i la psicologia del nen. El nen és considerat pels romàntics com l'estat més pur i autèntic, que viu en un món molt més simple i fantasiós, ple de somnis i lluny del dolor i de les complicacions adultes. Serà freqüent l'enyorança dels romàntics vers la infantesa, tal com relata Goethe en *Les desventures del jove Werther*[75] o Friedrich Hölderlin en el seu poema *An die Natur,* de *L'exiliat en la terra*[76], el qual fa referència a la naturalesa beneïda i pura dels somnis de la infantesa.[77]

Schumann manifesta plenament aquesta idea romàntica de la infantesa en *Kinderszenen*, que en línies senzilles evoca aquest món simple i fantasiós. La seva naturalesa artística també feia que tot el que experimentés, veiés o llegís fos traduït en records i en música. Així ho explicava Clara Schumann donant classes de piano d'aquesta obra a la seva filla Eugenie (1851-1938):

> "Pel teu pare, tot el que veia, llegia i experimentava era traduït en música (...). Si ell et veiés jugant, els teus jocs es convertirien en petites peces de música (...). Però això era un procés completament inconscient, durant la composició no hi havia mai cap qüestió de intencionalitat. El teu pare pensava en els títols de les peces [de *Kinderszenen*] després de compondre-les. Els títols són molt aptes i podran facilitar la comprensió de les peces– però no són imprescindibles." [78]

Schumann creia que la música podia expressar tot el que és inexpressable en qualsevol altra forma, però el seu afany per convertir en música tot el que sentia també el duia a destrossar contínuament esbossos per trobar una expressió més adequada. De les trenta peces inicials que va compondre per les *Kindersenen*, finalment van ser escollides tretze.

7.3.1. Context biogràfic

[75] Goethe, J.W: *Las desventuras del joven Werther*. Traducció de Manuel J. González. Madrid: Cátedra, 1980. pp. 80.
[76] Rodríguez García, J.L: *Friedrich Hölderlin: El exiliado en la tierra (vol. I.* Traducció José M. Valverde. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1987. pp. 302.
[77] AGUIRRE, 1998
[78] Eugenie Schumann: *Erinnerungen.* Stuttgart, 1925. pp. 165-166.

L'obra va ser composta el 1838, a Leipzig. Aquest mateix any també compondrà *Kreisleriana*, *Novelletten* i acabarà la Sonata nº2 per a piano.

Des de 1836 coneix a Clara Wieck, es varen enamorar i inicien una relació clandestina a través de carta, ja que el pare de Clara es va oposar a la relació i a tota possible idea de matrimoni. Però molt probablement Schumann ja va imaginar durant aquests anys el futur matrimoni amb Clara i els fills que tindrien.

El context més proper que envolta l'obra *Kinderszenen* són les cartes que s'escrivien. Clara també es trobava constantment de gira concertística per tota Europa, d'aquesta forma Schumann li va mostrar a través de carta la nova composició que acaba de compondre:

> "I no em deixis oblidar de mencionar les altres obres que he compost –això que t'envio és com un eco a les teves paraules quan una vegada em vas dir que jo a vegades et semblava un nen-, en poques paraules, em sentia com si anés vestit de nen, i des de llavors he escrit les divertides trenta petites peces de les quals n'he seleccionat dotze i les he anomenat Escenes de la infantesa. Les gaudiràs, però és clar, t'hauràs d'oblidar de que ets una virtuosa del teclat. Tenen títols com 'l'home del sac', 'jugar al tocar i parar', 'al costat de la xemeneia', 'nen suplicant', 'cavalcant un cavall de cartó', 'una curiosa història', etc. i Déu sap quantes més! En resum, pots veure com són, i ja pots veure que totes elles són molt fàcils". Carta del 17 de març de 1838.[79]

Després de que es publiqués l'obra el 1839, Schumann va escriure de nou a Clara:

> "Has rebut les *Kinderszenen*? Què penses sobre elles? Evoquen encantadores imatges? '*Bittendes Kind*', '*Kind im Einschulmmern*' i '*Der Dichter spricht*' les has de fer tant lentes com ho has fet fins ara. Això és molt arrogant per part meva, oi que sí? Però jo ja conec el teu entusiasme fervent!" Carta 17 de març de 1839.[80]

A la que Clara va respondre:

---

[79] Clara i Robert Schumann: *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe.* Ed. Eva Weissweiler revisat per Susanna Ludwig (Basel/Frankfurt am Main, 1984), p.121. Citat per Draheim, J. (1996).
[80] *Ibídem*, 1987, p.447. Citat per Draheim, J. (1996).

"Ah, però quina indescriptible bellesa que tenen les teves *Knderszenen*! Si almenys pogués fer-te un petó! Hi vaig pensar ahir i encara hi penso avui, pot ser veritat que el poeta que parla en aquesta obra sigui meu? Hi pot haver una felicitat tant gran? Ah, no puc expressar en paraules, la meva satisfacció augmenta cada dia que toco aquestes peces. Expressa tant aquesta música, puc entendre cada un dels teus pensaments i desitjaria ser consumida per tu i la teva música. Tota la teva vida interior queda reflectida en aquestes escenes, la commovedora simplicitat de *Bittendes Kind*, per exemple -on es pot veure al nen suplicant, les seves mans plegades juntes, i llavors adormint-se tranquil·lament! no es poden tancar els ulls d'una forma més bonica! Hi ha alguna cosa tant bonica, tant estranya en aquesta peça que estic intentant trobar les paraules per expressar-la. La primera peça *Von fremden Ländern und Menschen* ja era una de les meves preferides, sempre l'estava tocant i ets pots sentir completament transportat a terres estrangeres. També m'agrada *Kuriose Geschichte*, però ara també *Hasche-Mann*, és divertit i extraordinàriament retratat. *Glückes genug* em va produir tant sentiment de calma en mi, i la modulació a Fa Major és tant inspiradora; no et fa sentir com si volguessis morir de felicitat?

M'agrada tocar *wichtige Begebenheit* i donar-li la força necessària; la segona secció és absolutament encantadora. *Träumerei* -en aquesta peça et puc veure a tu en el piano-, és un somni bonic. *Am Kamin* és una llar de foc, aquesta congenialitat encantadora alemanya que no es trobaria igual en un cor francès.

Em sembla que estic començant a parlar com un crític! no et prenguis seriosament el meu anàlisi, és sols que m'agradaria descriure els sentiments que aquestes peces em produeixen, i simplement no puc". Carta 24 de març de 1839.[81]

7.3.2. Anàlisi descriptiva

L'obra està formada per tretze escenes breus, com si fossin tretze poemes per evocar diferents estats i moments de la infantesa. Les peces no estan connectades per una història general, i més que ser música programàtica, són peces de caràcter. Els títols són fonamentals per a aquesta anàlisi descriptiva, demostren el que Schumann tenia en ment quan va compondre aquestes peces i els va escriure com a guia per a la interpretació i execució. Però aquests títols van ser criticats en la seva època, amb l'afirmació de que la bona música no necessita títols, al que Schumann va contestar:

[81] *Ibídem*, p. 458. Citat per Draheim, J. (1996).

> "Per descomptat que la bona música no necessita aquests títols, però tampoc perd res del seu valor i és la forma més segura d'evitar malentesos sobre el caràcter de l'obra. Si els poetes tracten d'encapsular el significat de tot el poema en un títol, perquè els músics no fan el mateix?"[82]

Kinderszenen es tractava d'una obra revolucionària per la seva època, que al poc temps va ser admirada. Liszt interpretava aquestes peces a la seva filla de tres anys amb delícia. I la pianista alemanya Henriette Voigt va quedar tant encantada amb l'obra que va escriure poemes per acompanyar cada peça.[83]

A continuació s'interpreta la descripció musical de cada escena, encara que els títols permeten que aquesta interpretació continua encara oberta a més possibilitats.

Von fremden Ländern und Menschen – De països i gent estrangera

Aquest preludi que obre el cicle és un record de temps llunyans, de la infantesa. Són records dolços, i pot expressar la commoció que sent una persona adulta quan mira temps enrere i es recorda a sí mateix quan era nen.

La música comença en una terra desconeguda i llunyana, en un ambient dolç i somiador que ho caracteritza el solapament del ritme binari amb el ternari, la dinàmica *piano* i l'ús del registre central-agut del piano (veure figura 27).

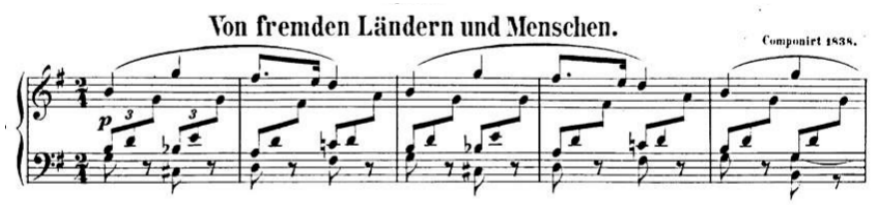


Fig. 27: Solapament ritme binari (dreta) i ternari (esquerra)

[82] GECK, 2013: 72
[83] JENSEN, 2001: 337

Un altra possible interpretació, tenint en compte el context biogràfic, és que Schumann pensés en Clara, que en aquest mateix any es trobava de gira per tota Europa –en terres estrangeres– on era aclamada com a concertista virtuosa.

Kuriose Geschichte – Curiosa història

Aquesta segona escena titulada "una història estranya", sembla descriure els batecs del cor innocent d'un nen mentre escolta un relat.

La curiositat i la inquietud es descriu amb un ritme puntejat de caràcter alegre, amb brodadures i notes de pas i amb tots els començaments anacrúsics. De tant en tant hi ha exclamacions, com l'accent en el tercer compàs (veure figura 28).

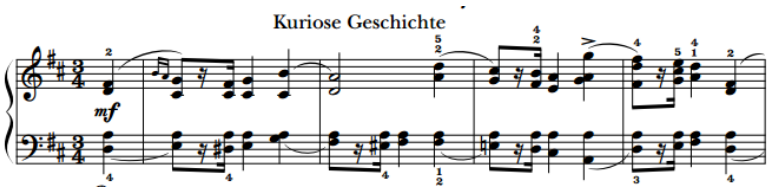


Fig. 28: Començament segona escena

La segona secció és més lírica i calmada, i pot ser algun moment del relat que calma la curiositat, o un final feliç que porta pau al cor del nen (veure figura 29).

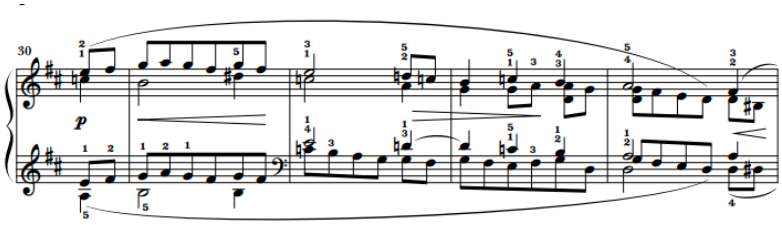


Fig. 29: Segon tema, compassos 17 i 29

Haschemann – 'Tocar i parar'

Aquesta escena representa un joc infantil on els nens corren. Podria ser el joc de "la gallineta cega", el "tocar i parar", o bé el joc del "fet i amagar" [84]. En qualsevol cas, la música descriu el divertiment i la corredissa dels nens.

Les semicorxeres en *staccato* de la mà dreta poden representar que els nens corren de puntetes per amagar-se. Els *sforzandos* poden ser els intents d'atrapar de la gallineta cega, i les corxeres de la mà esquerra poden imitar els girs de la gallineta per trobar algú a la vora i atrapar (veure figura 30).

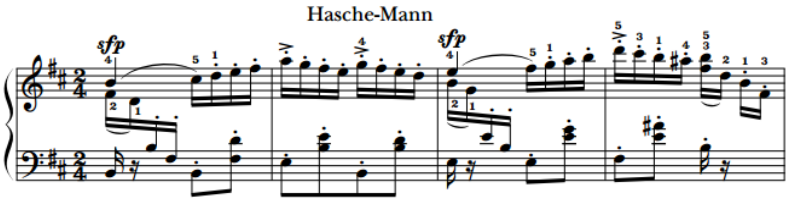


Fig. 30: Començament de *Haschemann*

És una música viva i enèrgica, amb molta diversitat d'articulacions i de dinàmica.

Bittendes Kind – Nen suplicant

La descripció que dóna aquesta escena és la melodiosa veu d'un nen que està suplicant al seu pare o mare. Aquesta melodiosa veu és dolça, en dinàmica *piano*, *legato* i en registre central-agut, com és la veu del nen (veure figura 31).

En aquesta súplica podria ser que el nen repeteixi 'siusplau' (veure figura 32), i que prometi que es portarà bé (veure figura 33). No hi ha resolució a la tònica, no se sap si es compleix el seu desig o no, però segons Clara Schumann, el nen finalment es pot haver cansat i s'adorm, acabant amb un *ritardando* i en una dinàmica *pianissimo* (veure figura 34). El nen passa amb tota naturalitat de l'estat de súplica al de repòs.

[84] Hi ha moltes traduccions diferents de *Haschemann*: "Catch me" en anglès, per Richard Johnson Editions.; "Jugando al escondite" en castellà, per l'Editorial Boileau.; o "La gallinita ciega" en castellà també, segons un programa de concert del Auditorio Nacional de Madrid.

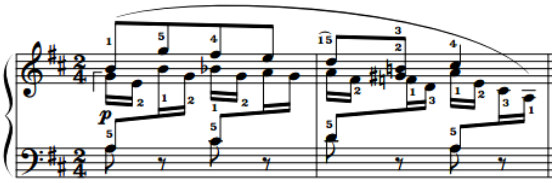


Fig. 31: Súplica inicial

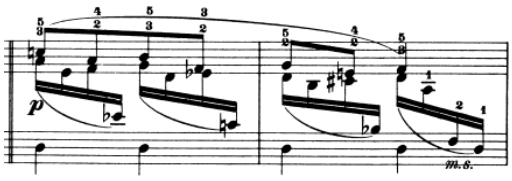


Fig. 32: El “siusplau”

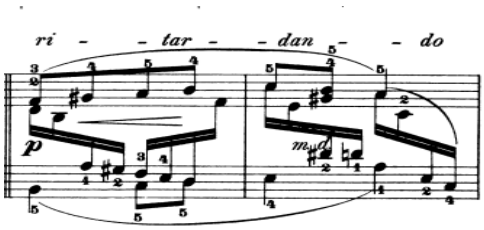


Fig. 33: La “promesa”

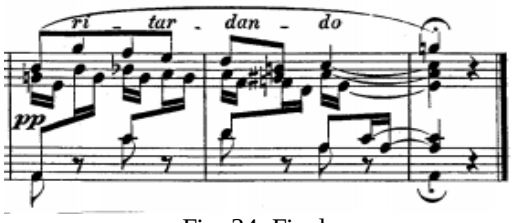


Fig. 34: Final

Glückes genug – Felicitat completa

L’escena de la felicitat completa es defineix amb amples frases i grans intervals, tant en la melodia com l’acompanyament, i amb octaves i notes doblades que tot plegat, dóna la sensació de no cabre de tant goig (veure figura 35).

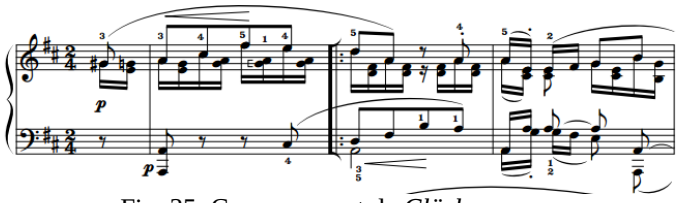


Fig. 35: Començament de *Glückes genug*

La modulació a Fa Major al compàs 17 produeix un efecte plaent. Acaba amb un *ritardando* mantenint la dinàmica i realitzant una pujada d’octaves per graus conjunts que acaben d’emplenar-se de felicitat fins al màxim.

Wichtige Begebenheit – Gran noticia

A l’estil d’una marxa que anuncia una important notícia, arranca cridant l’atenció amb la nota superior més aguda al començament. Hi ha un ritme de marxa puntejat, fort i contundent, amb acords i octaves en *marcato* que semblen imitar a una banda de

trompetes i percussió (veure figura 36). Finalment aquesta marxa va passant i la dinàmica va disminuint.

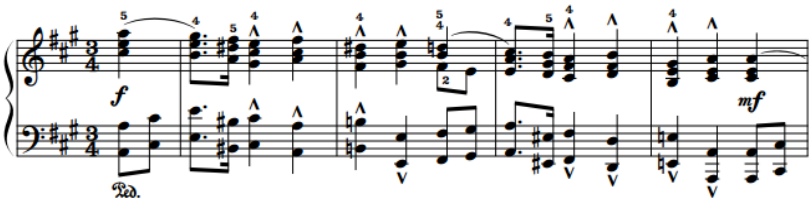


Fig. 36: Començament de *Wichtige Begebenheit*

Aquesta escena pot expressar l'emoció que sent un nen davant de l'esdeveniment d'una gran noticia.

Träumerei – Somiar despert

Träumerei és la peça més famosa del cicle, que es coneix separadament i de la que s'han fet transcripcions per a altres instruments. En tonalitat de Fa Major, descriu un clima relaxant i somiador amb melodies i sonoritats agradables. Les dissonàncies són suaus, i tot sembla flotar a l'aire, amb llibertat de tempo i sense aparença d'existir la mètrica de compàs.

És una sensació de llibertat proporcionada per la desigual durada de les subfrases, i pel fet de que aquestes no comencen mai a l'inci de compàs sinó a vegades en segon, tercer o quart temps del compàs (veure figura 37). Es tracta d'una sensació, ja que l'estructura no és tant lliure com sembla, s'observa en tota la peça frases globals cada quatre compassos i la forma ABA'.

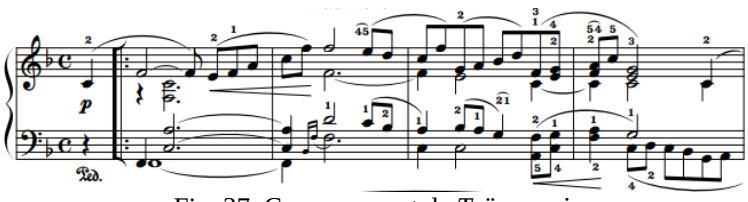


Fig. 37: Començament de *Träumerei*

Schumann va adaptar admirablement als motlles de la escriptura musical una melodia lliure inspirada en l'ideal de bellesa. Té caràcter improvisador i és també la peça més carregada en quant a harmonies i estructures secundàries.[85]

Am Kamin – A la vora del foc

Altre cop a la càlida tonalitat de Fa Major, aquesta peça descriu la calidesa del foc i probablement, l'escena d'un nen que es queda hipnotitzat al costat de la xemeneia contemplant el foc. El disseny serpentejat de les melodies –amb intervals cromàtics- recorda al moviment de les flames, i el ritme amb acords sincopats recorda a les interrupcions que fa les flames en ocasions (veure figures 38 i 39). És un ritme seguit tal com és el foc, que no es podria executar al piano excessivament rítmic per no perdre la calidesa en la música.

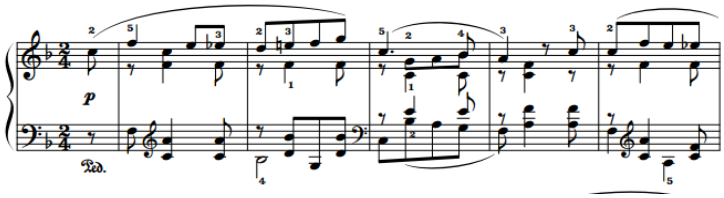


Fig. 38: Moviment de les flames del foc

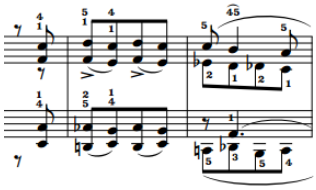


Fig. 39: Interrupcions de les flames

Ritter vom Steckenpferd – Muntant al cavall de fusta

En aquesta peça hi ha polirítmia per incitar al moviment (veure figura 40). És l'escena d'un nen que es munta alegrament en un cavall de fusta -les síncopes imiten el ritme del cavalcament- i s'imagina en un camp de batalles emprenent un combat amb l'enemic imaginari. El tempo ha de ser viu i els cromatismes de la segona part poden simbolitzar els esforços de la lluita, arribant amb força al registre greu.

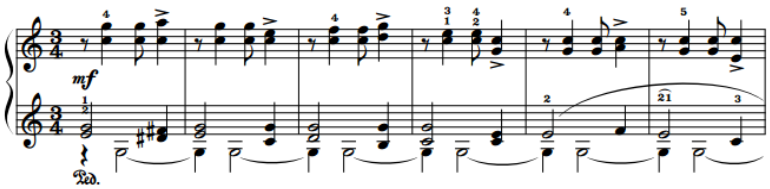


Fig. 40: Començament de *Ritter vom Steckenpferd*

[85] GECK, 2013: 74

Fast zu ernst – Quasi massa seriós

En tonalitat de sol# menor, descriu el sentiment melancòlic d'un nen, on cada gran frase és com una respiració agitada que acaba amb un calderó. En el calderó es propaguen lentament les ressonàncies que és el que defineix la nostàlgia.

Aquesta inhalació o respiració agitada flota sense tocar a terra, degut al ritme desfasat que fa desplaçar tota la melodia una semicorxera de lloc. L'harmonia a vegades indica el model pregunta/resposta. Per exemple, els dos calderons de la figura 41 semblen acabar dues preguntes, que tenen la resposta a partir del segon calderó (veure figura 41).

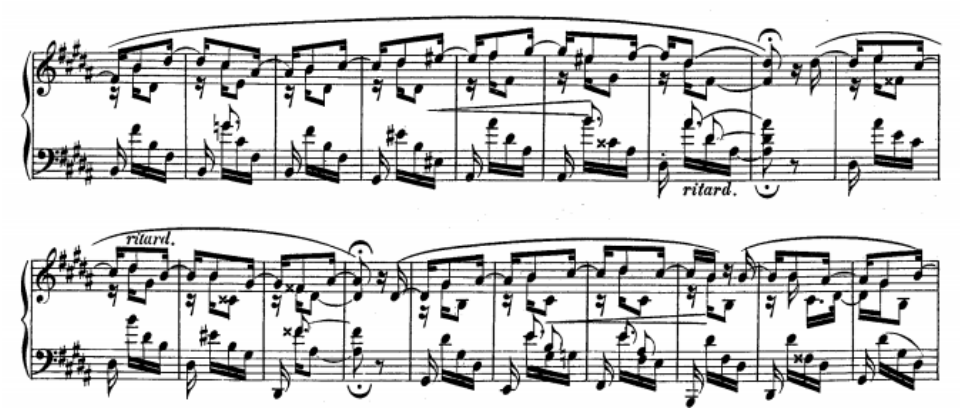


Fig. 41: Fragment de *Fast zu ernst*

Aquesta escena també pot tenir una altra interpretació, pot ser el propi Schumann que recordi algun record trist de la infantesa "d'una forma massa seriosa".

Fürchtenmachen – Espantós / L'home del sac

Aquesta música pot evocar dues o més interpretacions. Pot tractar-se de l'escena de quan el nen no s'ha portat bé i l'han de castigar. Llavors el nen està una mica espantat, i comença una melodia delicada, entorn a la nota si (veure figura 42).

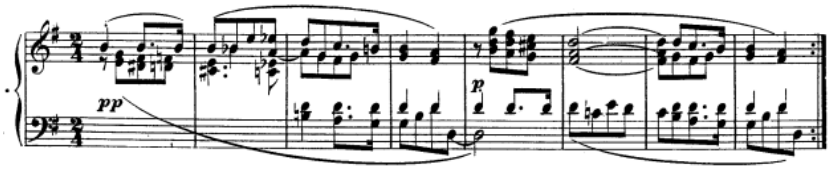


Fig. 42: Començament de *Fürchtenmachen*

I a continuació ve el reny, com a mena d'advertència, de que si no es porta bé l'hauran de castigar. És temorós, el tempo és més ràpid i agitat, el registre és més greu i el ritme de la mà dreta és insistent (veure figura 43).

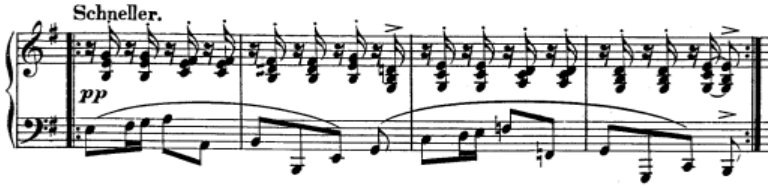


Fig. 43: Segon tema

Una altra interpretació és que es tracti d'un somni tranquil que té el nen, interromput per un malson (figura 43). El ritme ràpid de la figura 43 pot representar una taquicàrdia o una persecució d'allò que espanta al nen, com si vingués l'home del sac. La repetició reprèn la sensació de perill i els accents són canvis de direcció que donen sensació d'inestabilitat.

Finalment el malson acaba i l'harmonia modula al relatiu major.

Kind im Einschlummern – Nen adormint-se

És l'escena d'un nen que s'adorm en un balancí. La música imita el balanceig, és més aviat monòtona i repetitiva, utilitza intervals de semitò que evoquen el son, i el baix fa una seqüència que va baixant. La melodia podria representar una cantarella que fa la mare per adormir al nen (veure figura 44).

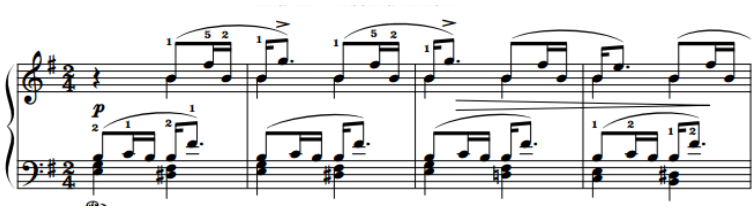


Fig. 44: Començament de *Kind im Einschlummern*

Ha començat en mi menor, i la segona part (veure figura 45) modula a mi major en dinàmica *PP*, que podria representar un somni. En aquest estat de son profund el registre és més greu, ja que els sons greus resulten més profunds, relaxants i de menys energia (veure figura 45). Finalment acaba en *ritardando* i en suspensió; una nota que cau indica que el nen s'ha adormit completament (veure figura 46).

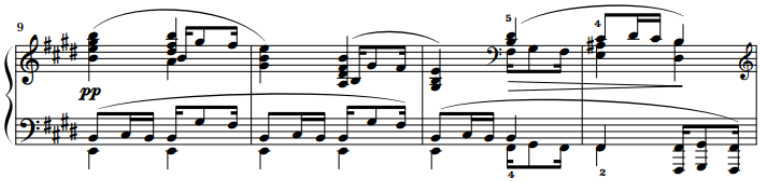


Fig. 45: Part central. Modulació a Mi Major

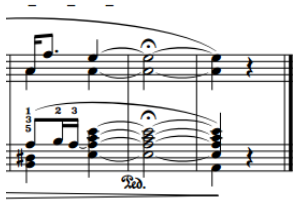


Fig. 46: Final

Der Dichter spricht – El poeta parla

Finalment arriba l'última escena, que és com un somni íntim. En la ment schumaniana, el poeta i el nen són la mateixa persona, on el poeta representa al nen en el seu estat natural i inconscient[86].

Amb la música es crea una atmosfera intimista, com si es tractés d'una meditació quasi mística. Possiblement es tracta de representar aquest estat natural i inconscient del nen des d'un estat de somni, on el poeta parla a través del somni. És tan immaterial i elevat que encara es desvincula més de tota rigidesa formal o compositiva, arribant a suprimir les barres de compàs en la secció central (veure figura 47).

[86] JENSEN, 2001: 344

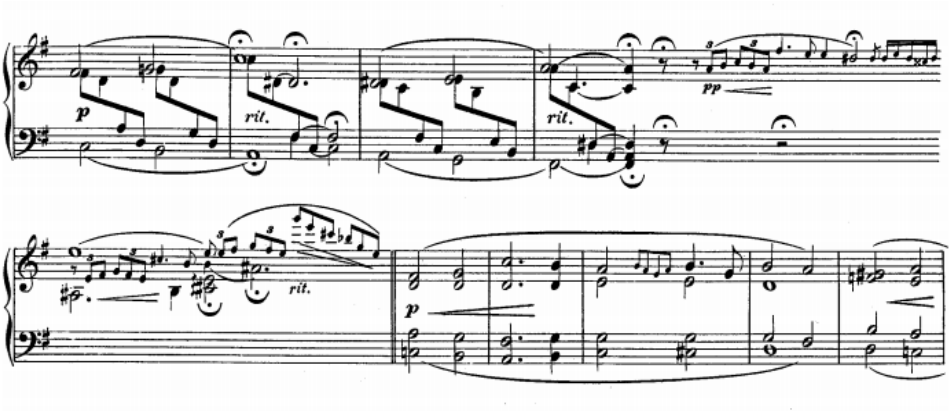


Fig. 47: Secció central de El poeta parla

En els primers dos compassos de l'anterior figura, sembla realitzar-se una pregunta. Després se'n fa una altra en els següents dos compassos, amb més tendresa.

Finalment les sonoritats han de desaparèixer, cada vegada més febles i tènues, quedant-se en la presència d'un somni que perdura encara després de tocar l'última nota de la peça.

L'ideal del nen-poeta el descobrirà Schumann en Elisabeth Kulmann el 1851, que va ser una nena-prodigi de la literatura, morta prematurament a l'edat de disset anys. Schumann es va quedar fascinat amb la seva poesia, afirmant que en les paraules d'una nena es podia percebre bellesa i saviesa[87].

7.4. Segle XX: Debussy i La soirée dans Grenade

La soirée dans Grenade forma part del quadern *Estampes*, i és la segona de les tres peces que el formen. Aquesta obra utilitza l'escala àrab i fa imitacions a la guitarra espanyola per evocar l'ambient i la màgia d'una Espanya exòtica. De fet, a finals del segle XIX i principis del XX "Espanya" es va posar de moda a París, vista com un país exòtic. Debussy no va estar mai a Granada, però havia vist imatges seves i de l'Alhambra en les revistes il·lustrades que es publicaven a finals de segle XIX a França, i havia quedat embadalit amb la seva arquitectura i els seus jardins. També havia llegit

[87] *Ibídem*

els *Contes de l'Alhambra* de Washington Irving, escriptor americà, que relata llegendes hispanoàrabs de l'Alhambra i que fou un dels bestsellers del segle XIX.[88]

En general, la música de Debussy posseeix una estètica original, plena de noves possibilitats tímbriques, harmòniques i formals que venen del seu interès per les músiques orientals i de la influència que va rebre de l'Exposició Universal de París de 1889.

Al compondre aquesta peça, Debussy es va guiar més per la intuïció que pel coneixement del folklore espanyol, Manuel de Falla afirmava que no hi ha cap imitació ni incorporació del folklore espanyol però que tot i així, *La soirée dans Grenade* expressa admirablement Espanya fins als seus mínims detalls.[89]

Amb aquesta obra, Debussy retorna a l'antiga concepció musical que havia tingut el 1894 quan va compondre *Imatges*, en què la música ha de sorgir des d'una impressió visual experimentada. Aquesta és una idea arrelada en la tradició estètica francesa, un segle abans, Jean-Jaques Rousseau havia escrit en el seu *Diccionari de la música*: "La música pot retratar qualsevol cosa, fins i tot aquells objectes que són purament visuals. (...) es tracta de dotar d'ulls a les orelles".[90] Debussy va més enllà de dotar d'ulls a les orelles, la seva música és sensorial i proposa traduir en música tota mena de sensacions, colors, imatges i impressions.

7.4.1. Context biogràfic de l'obra

L'obra va ser composada el juliol de 1903 i estrenada el 1904 pel pianista Ricard Viñes a la Sala Érard de la Societé nacional de música. La reputació i l'admiració cap a Debussy com a compositor havia anat creixent; l'etapa de 1903 a 1909 es considera l'etapa de la consagració[91]. El gener de 1903 Debussy havia estat nombrat Cavaller de la Légion d'honneur. Des de gener fins a juny, Debussy treballà com a crític en el diari *Gil Blas* escrivint 25 articles, fins que va abandonar el diari definitivament. En els seus

[88] ARCE, 2009
[89] SCHMITZ, 1950: 85-86
[90] ROBERTS, 1996
[91] Font: "Centre de Documentació Claude Debussy" <http://www.debussy.fr/cdfr/centre/centre.php>

articles, Debussy volia inaugurar un nou ideal de la tradició francesa, i afirmava que la influència exterior de Wagner havia estat un mal model pels francesos, o que la influència de Gluck també havia estat desastrosa per a la música francesa.[92]

L'estiu de 1903 Debussy va completar les *Estampes*. *La soirée dans Grenade* la va dedicar al seu amic escriptor Pierre Louÿs, però al poc temps es van desentendre per motius personals i va esborrar la dedicatòria.[93]

7.4.2. Anàlisi descriptiva

Tal com el seu nom indica, l'obra descriu la sensació de contemplar un tranquil capvespre d'estiu a Granada. Debussy utilitza un recurs que Ravel ja havia aplicat en la seva *Habanera*, composta el 1895, i es tracta de posar un pedal greu de dominant per tal de donar l'efecte de submergir a l'oient en un ambient fosc i suspès en l'aire.[94]

Escrita en Fa# menor, aquesta peça comença amb el ritme d'havanera en dinàmica *píaníssimo* per evocar un ambient nocturn (veure figura 48). Aquest patró rítmic, originari de Cuba i que arribarà al tango argentí i fins i tot a Catalunya, s'associava en la França del segle XIX amb el nostre país[95], encara que realment té poc en comú amb la música andalusí. S'utilitzava per donar un aire hispànic.[96]

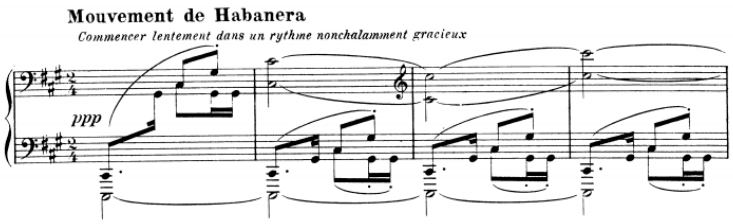


Fig. 48: Ritme havanera amb pedal de dominant.

A continuació comença la melodia en la mà esquerra, mantenint el pedal de do en la veu superior i utilitzant les notes de l'escala àrab menor: fa#, sol#, la, do, do#, re, mi#.

[92] NICHOLS, 1998: 119
[93] Font: "Centre de Documentació Claude Debussy" <http://www.debussy.fr/cdfr/centre/centre.php>
[94] ARCE, 2009
[95] Considerant que Cuba havia estat una colònia espanyola fins l'any 1898, quan es va produir el "desastre de Cuba"
[96] ARCE, 2009

Semblant a les melodies de les havaneres, el seu ritme combina el binari amb el ternari (veure figura 49). Pel tipus de la melodia, sembla que s'estigui imitant a un instrument de vent oriental: es mou en un àmbit reduït i destaquen notes llargues de duració irregular. O bé, aquesta melodia també pot recordar al cant flamenc, amb presència d'ornamentacions o floridures sobre una nota central.

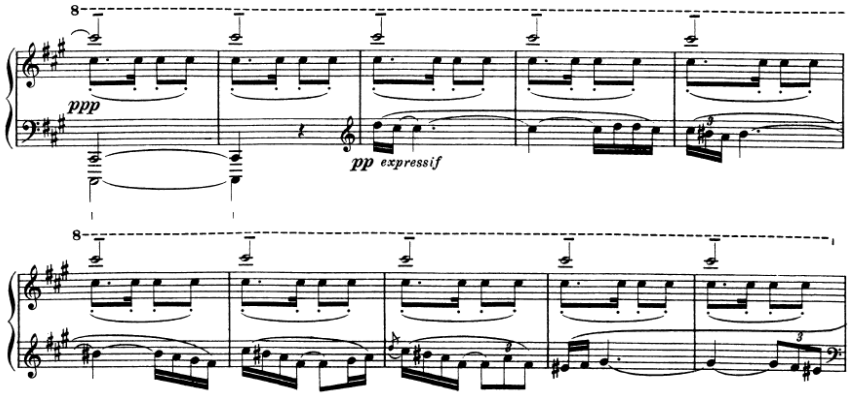


Fig. 49: Melodia tipus havanera i oriental.

El ritmes repetitius sobre notes iguals i properes és típic de la música andalusí, executat per la guitarra o per algun altre instrument de corda pinçada (veure figura 50).

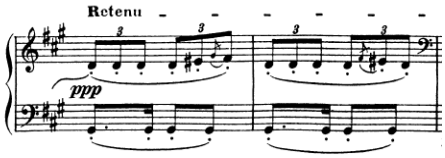


Fig. 50: Una de les imitacions a la música andalusí

En determinats moments, apareixen imitacions molt clares a la guitarra espanyola, tractant-se d'acords *rasgats* i arpegiats (veure figura 51), o tractant-se de notes pinçades (figura 52). En el primer cas, els acords són amples i densos, amb notes doblades. En el segon cas, es toquen les notes com si es pincessin les cordes del piano, són notes curtes, contigües i lleugeres.

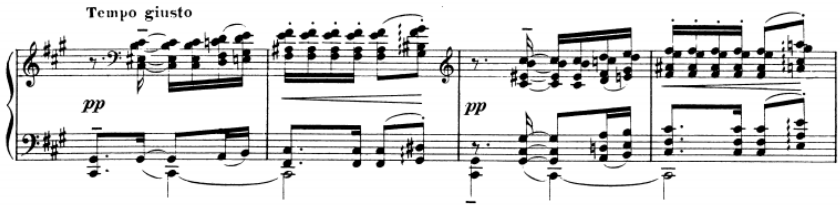


Fig. 51: Imitació a la guitarra amb el *rasgueo*

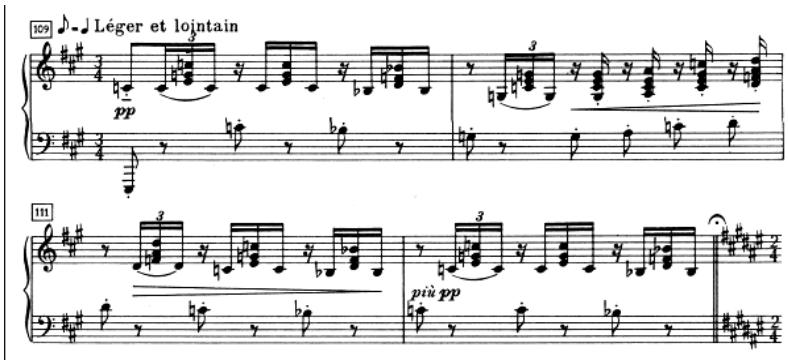


Fig. 52: Imitació a la guitarra puntejada

Al llarg de l'obra van apareixent trossos en què torna la melodia cantabile amb un ritme aparentment lliure (creada per l'efecte de barrejar ritmes binaris i ternaris), junt amb un tempo més lliure, que admet tot tipus de *rubatos, retenutos,* i canvis de tempo. Hi ha una secció, en què aquesta melodia es fa més dansant i rítmica perquè es solapa amb el ritme d'havanera (veure figura 53). Això també resulta exòtic perquè dóna un efecte més horitzontal entre melodia i acompanyament.

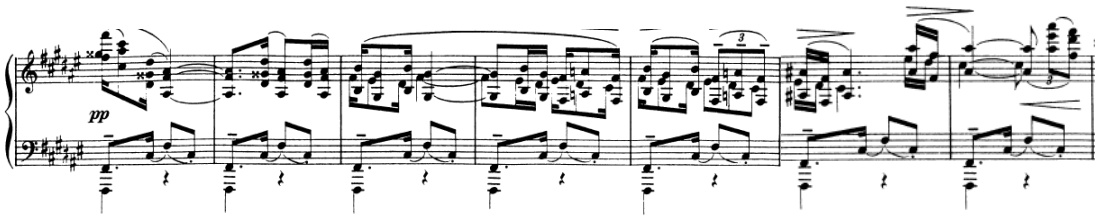


Fig. 53: Compassos 67 a 73

Tot i que hi ha moments explosius i alegres en dinàmica *forte,* la major part de l'obra conserva una dinàmica *PP* amb la indicació de *lontain* (llunyana), perquè és un quadre impressionista de l'ambient nocturn granadí, producte de la imaginació del compositor. Des de la distància es poden sentir guitarres, danses, i melodies que van minvant i difonent-se en el temps fins que n'apareixen de noves. El pedal greu també es manté pràcticament en tota l'obra.

Finalment, en el compàs 122 es torna a sentir la melodia inicial acompanyada d'uns acords llargs de guitarra. Després, el puntejat de guitarra passa en primer pla de forma inesperada (compassos 128-129), i la tensió harmònica del compàs 130 que es manté durant quatre compassos és necessària per sentir un major relaxament i més gratificant en els dos últims compassos, en mode major.

8. Conclusions

Aquest treball ha permès fer un enfocament diferent de l'anàlisi musical tradicional, considerant una sèrie d'obres en les quals la descripció és l'element principal a tenir en compte en la interpretació.

En primer lloc, s'ha observat que la música és un medi idoni per realitzar tot tipus de descripcions i representacions dels sentiments humans, ja que tant música com sentiment formen part d'un llenguatge no verbal i són essencialment compatibles. De fet, els sons hi són presents en moltes situacions de la vida i podem veure a través d'ells una projecció de la nostra veu, de les nostres expressions espontànies, dels estats d'ànim, de les emocions, etc. En el moviment musical també es pot realitzar una projecció dels nostres propis moviments (*Allegro* és el moviment de l'alegria, *Presto* el de la precipitació, *Largo* de la lentitud, tranquil·litat o a vegades tristesa, solemnitat, etc.). Però al tractar-se de projeccions, aquestes podrien ser diferents segons cadascú, per tant, una mateixa descripció pot ser vista des de punts de vista diferents.

A la vegada que la música pot anar unida amb els sentiments, també va unida amb altres factors com l'entorn social, cultural, el context històric i a vegades, l'entorn natural característic d'una regió. Les obres analitzades en el projecte també s'han pogut relacionar estretament amb un context biogràfic del compositor, resultant aquesta la influència més directa del contingut de les obres i de les descripcions musicals. I per últim, en el context de les arts s'ha vist que hi ha hagut en la història de la música una influència important entre música, literatura i pintura, per tant, això també és un element important a considerar en la descripció.

En aquest recorregut des del teclat de J. S. Bach fins al piano de Debussy, s'han observat diferents manifestacions de la descripció musical segons els factors esmentats anteriorment, però no s'observa que la descripció hagi realitzat una evolució o un progrés. Simplement es tracten de diferents manifestacions, i la capacitat descriptiva del *Capriccio* de Bach no és pas menor que la de *La soirée dans Grenade* de Debussy.

En Bach s'ha observat que el seu llenguatge musical és molt precís i té arrels similars a les de la llengua parlada. Erròniament se'l considera massa sovint com a compositor de

música pura, quan en realitat el seu llenguatge descriptiu –que més aviat era instintiu– es troba sorprenentment avançat i precís. En Beethoven, el seu llenguatge musical és molt personal, entorn a la seva vida emotiva i a la seva persona. Fins i tot, també pot reflectir la seva ideologia moral de resistència i superació heroica. En Schumann, la música sembla convertir-se en poesia d'una forma molt íntima, tant en la forma com en la sensació que s'experimenta. Finalment, en Debussy hi ha una clara evocació pictòrica i sensorial, que va per un camí diferent al dels compositors anteriors.

L'objectiu final de tota descripció musical és arribar a l'oient, i per a què això es produeixi, entre altres coses s'ha de tenir present que : la primera és la informació prèvia que rep l'oient sobre el contingut descriptiu de les obres per tal d'orientar la interpretació; i la segona és la diferent actitud de l'intèrpret, que ha de tenir en ment la descripció musical d'allò que vol representar per poder transmetre-la amb claredat, ja que possiblement sense aquesta intenció més activa, el potencial descriptiu seria menor.

Finalment, en el concert d'aquest projecte també es vol aconseguir que el públic se senti més partícip del fenomen musical, independentment del seu bagatge cultural i musical.

9. Bibliografia

ARELLANO G., Jaime (2004). *Recital de piano*. Tesis final Licenciatura en música con área intérpretes. Mèxic: Universitat de les Amèriques. Capítol 2.

BARCE, Ramón (2001). Música y símbolo. Dins Margarita Vega i Carlos Villar-Taboada (eds.), *Música, lenguaje y significado.* Universidad de Valladolid, Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética Musical. Valladolid: SITEM-Glares.

BELTRÁN M., Rafael (2001). Ambientación musical. Dins Margarita Vega i Carlos Villar-Taboada (eds.), *Música, lenguaje y significado.* Universidad de Valladolid, Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética Musical. Valladolid: SITEM-Glares.

CAPDEVILA, Lluís; CASALS, Pau (1964). *Beethoven*. Barcelona: Delòs Aymà.

CÁRDENAS S., María Inmaculada (2001). Hombre, lenguaje y música. Dins Margarita Vega i Carlos Villar-Taboada (eds.), *Música, lenguaje y significado.* Universidad de Valladolid, Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética Musical. Valladolid: SITEM-Glares.

CURESES de la Vega, Marta (2001). La música como lenguaje de transgresión. Dins Margarita Vega i Carlos Villar-Taboada (eds.), *Música, lenguaje y significado.* Universidad de Valladolid, Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética Musical. Valladolid: SITEM-Glares.

DAHLHAUS, Carl (1991). *Ludwig van Beethoven. Approaches to his Music.* New York: Oxford University Press.

DRAHEIM, Joachim (1996). *Schumann Kinderszenen Op. 15*. Pròleg de la partitura. Wien: Wienner Urtext Edition.

GECK, Martin (2013). *Robert Schumann. The life and work of a romantic composer.* Chicago: The University of Chicago Press.

JENSEN, E. Frederick (2001). *Schumann.* New York: Oxford University Press.

LAM, Basil (1984). *Las sonatas para piano de Beethoven.* Vol. 2 Part IV. Historia de la música clásica. Madrid: F. Planeta.

LÓPEZ C., Rubén (2001). De la retórica a las Ciencias Cognitivas: El estudio de la significación musical. Dins Margarita Vega i Carlos Villar-Taboada (eds.), *Música, lenguaje y significado.* Universidad de Valladolid, Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética Musical. Valladolid: SITEM-Glares.

MARCONI, Luca (2001). Música, semiótica y expresión: la música y la expresión de emociones. Dins Margarita Vega i Carlos Villar-Taboada (eds.), *Música, lenguaje y significado.* Universidad de Valladolid, Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética Musical. Valladolid: SITEM-Glares.

- KIVY, Peter (1989). *Sound Sentiment.* Philadelphia: Temple University Press. p.51. (citat per MARCONI, 2001).

- DAVIES, Stephen (1980). The Expression of Emotion in Music. Revista *Mind* nº89, p.67. (citat per MARCONI, 2001).

- WERNER, Heinz (1948). *Comparative Psychology of Mental Development,* Chicago: Follett. p.71. (citat per MARCONI, 2001).

- DELALANDE, François (1993). *Le condotte musicali. Comportamenti e motivazzioni del fare e ascoltare musica,* Bologna: CLUEB. p. 45. (citat per MARCONI, 2001).

MARRADES M., Julián (2000). Música y significado. Revista Teorema, Vol. 19/1, pp. 5-25

MARTINEZ M., Enrique (2001). *J. S. Bach. Discografía comentada. Obra completa comentada.* Barcelona: Ediciones Península.

NICHOLS, Roger (1998). *Vida de Debussy*. UK: Cambridge University Press.

PARDO S., Carmen (2001). Signos errantes del universo sonoro: Entre expresión y significación. Dins Margarita Vega i Carlos Villar-Taboada (eds.), *Música, lenguaje y significado.* Universidad de Valladolid, Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética Musical. Valladolid: SITEM-Glares.

POLO P., Magda (2010). *Música pura i música programàtica en el Romanticisme.* Barcelona: L'Auditori.

ROBERTS, Paul (1996). *Images. The piano music of Claude Debussy*. Hong Kong: Amadeus Press.

ROSSEND, Llates; CANALS, Maria (1970). *Beethoven. La vida i l'obra. Visió actual.* Barcelona: Editorial selecta.

ROUSSEAU. Jean- Jacques en *Dictionnaire de Músique, Oeuvres Complètes* Vol. V, Paris: Edicions Gallimard , 1995.

SADIE, S. ed. (2001). *Dictionary of Music and Musicians.* The New Grove. 2a ed. Londres: Macmillan Publishers.

SANZ G., Verónica (2001). Los problemas del significado de la música en relación con la Filosofía del Lenguaje. Dins Margarita Vega i Carlos Villar-Taboada (eds.), *Música, lenguaje y significado.* Universidad de Valladolid, Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética Musical. Valladolid: SITEM-Glares.

SCHMITZ, Robert E. (1950). *The Piano Works of Claude Debussy*. New York: Duyell, Sloan and Pearce Publishers

STIEPMANN, Jeremy (2003). *El piano. Su historia, su evolución, su valor musical y los grandes*. Barcelona, Edicions Robinbook.

SULLIVAN, J.W.N (1936). *Beethoven, his Spiritual Development*. Sullivan Press.

SCHWEITZER, Albert (2000). *El músico poeta*. Buenos Aires: Ricordi Americana. pp. 51-53.

VILLAR-TABOADA, Carlos (2001). Lenguaje y significado en músicas actuales. Dins Margarita Vega i Carlos Villar-Taboada (eds.), *Música, lenguaje y significado.* Universidad de Valladolid, Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética Musical. Valladolid: SITEM-Glares, 2001.

ALTRES RECURSOS

AGUIRRE R., Joaquín Mª (1998). *Niño y poeta, la mitificación de la infancia en el romanticismo*. Madrid, UCM, Facultad de Ciencias de la Información. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero9/ninoroma.html>.

ARCE, Julio (2009). "Guía didáctica para el profesor: Desde París al reino nazarí de Granada". Madrid, Fundación Juan March.
<http://www.march.es/musica/jovenes/guiapianodos/paris_granada.asp>

MATARRITA, Manuel: *La fantasía Op. 17 de Robert Schumann: Homenaje y carta de amor*. Filomusica. Revista de música culta, nº72, gener 2006. ISSN 1576-0464
<http://www.filomusica.com/filo72/fantasia.html>

HERNÁNDEZ B., Sonsoles: "'Plus loin que la musique': Evocaciones plásticas en el pensamiento estético de Claude Debussy". *Revista Quintana* nº8 2009. ISSN 1579-7414. pp. 135-145.
<http://www.academia.edu/1207438/_Plus_loin_que_la_musique_evocaciones_plasticas_en_el_pensamiento_estetico_de_Claude_Debussy>

MORÓN D, Darío (2008). "Sordera, tragedia y muerte de Ludwig van Beethoven". *Medicina, Revista de la Academia Nacional de Medicina* Vol. 30 nº3 (82). <http://anmdecolombia.net/web2/pdfb/Sordera_Tragedia_y_Muerte_de_Ludwig_van_Beethoven_P_175-184.pdf>

MURO, Juan Antonio (2009). “Música y artes plásticas (segunda parte). Nuestra historia reciente. Puntos de contacto”. *Sonograma, Revista de pensament musica*l núm. 004. <http://www.sonograma.org/num_04/articles/sonograma04_juanAntonioMuro.pdf>

Organització J.S.Bach: <www.jsbach.org>

LESURE, François (2007). Biographie C. Debussy. Paris, Centre de Documentació Claude Debussy. <http://www.debussy.fr/cdfr/bio/bio5_03-09.php>