esmuc

Avantprojecte del Treball Fi de grau / Treball Fi de grau

El piano francès dels segles XX i XXI

Una breu investigació per al disseny d'un repertori de concert

Estudiant: Laura Farré Rozada

Especialitat/ Àmbit/Modalitat: Interpretació de la música clàssica i contemporània
Instruments no orquestrals/Piano

Director/a: Anna Costal i Fornells

Curs: 2014-2015

Vistiplau
del director/a
del Treball

Al Jean-François,

pel seu suport, motivació i entusiasme

Extracte

Aquest projecte pretén estudiar les aportacions de Messiaen, Dutilleux i Boulez en l'escriptura pianística, analitzant-ne la transcendència en el terreny interpretatiu actual. Per tal d'assolir aquest objectiu, es repassa quina ha sigut l'evolució de la tècnica pianística francesa, s'estudia el material i les circumstàncies que originen els respectius catàlegs per a piano i es realitza una comparativa del repertori estudiat en els principals conservatoris superiors de Barcelona, París, Sant Petersburg i Moscou. Aquest anàlisi permet determinar que el conservatori de París potencia les obres de nova creació, mentre que als de Barcelona, Sant Petersburg i Moscou encara s'opta per un estudi convergent al cànon. Com a conseqüència, els autors esmentats es consideren objecte d'estudi essencial a París, mentre que a Barcelona i les urbs russes encara no s'han establert en el pla d'estudis.

Extracto

Este proyecto pretende realizar un estudio acerca de las aportaciones de Messiaen, Dutilleux y Boulez en la escritura para piano, analizando su trascendencia en el terreno interpretativo actual. Con tal de alcanzar este objetivo, se hace un repaso de la evolución de la técnica pianística francesa, se estudia el material y las circunstancias que originaron los respectivos catálogos para piano y se realiza una comparativa del repertorio estudiado en los principales conservatorios superiores de Barcelona, París, San Petersburgo y Moscú. Éste análisis permite determinar que el conservatorio de París potencia las obras de nueva creación, sin embargo, en Barcelona, San Petersburgo y Moscú siguen optando por un plan de estudios canónico. De este modo, los autores citados se consideran objeto básico de estudio en París, pero aún son inauditos en los currículums de Barcelona y las urbes rusas.

Abstract

The main goal of this project relays on studying the contributions of Messiaen, Dutilleux and Boulez to the piano literature, analysing its significance nowadays in performance terms. With these targets in mind, we discuss French piano technique evolution, the subsequent study of the raw material and circumstances that gave birth to the corresponding catalogues for piano and carry out a comparative among the piano repertoire studied at the main superior conservatories in Barcelona, Paris, Saint Petersburg and Moscow. This analysis reflects that Paris conservatory promotes avant-garde compositions, while Barcelona, Saint Petersburg and Moscow still focus on a more canonical educational project. This way, the starred composers are regarded as compulsory in Paris, but still unheard-of in Barcelona and the Russian metropolis.

SUMARI

1. **Introducció** p.5

2. **De Couperin a Boulez: l'evolució de la tècnica pianística** p.9
   - 2.1. El precedent clavecinista de Couperin i Rameau p. 9
   - 2.2. París, centre pianístic d'Europa p.10
   - 2.3. Chopin i el punt de recolzament p. 12
   - 2.4. La polaritat de Debussy i Ravel p.12
   - 2.5. L'univers de Messiaen p.14
   - 2.6. L'antagonisme de Dutilleux i Boulez p.14

3. **Messiaen, Dutilleux i Boulez: el pianisme francès de la postguerra** p.16
   - 3.1. Messiaen, un compositor *sui generis* p.16
   - 3.2. La independència estilística de Dutilleux p.22
   - 3.3. La revolució de Boulez p.28

4. **De París a Barcelona: la realitat actual de la música francesa** p.36
   - 4.1. L'herència de la música francesa p.36
   - 4.2. París i el CNSMDP p.36
   - 4.3. Barcelona i l'ESMUC p.39
   - 4.4. Rússia: una realitat diferent? p.41

5. **Conclusions** p.45

6. **Referències** p.47
   - 6.1. Llibres i articles p.47
   - 6.2. Audiovisuals p.48
   - 6.3. Enllaços d'internet p.49

1. INTRODUCCIÓ

Quan vaig formular per primera vegada la temàtica d'aquest projecte, tenia en ment poder fer un estudi extens de les diferents estètiques dels segles XX i XXI que havien quedat plasmades en el repertori del meu instrument: el piano.

Tanmateix, al començar a concretar el tema d'estudi, aquesta ambició va resultar ser desmesurada, sentint-me obligada a acotar les meves expectatives. Degut a l'interès que m'ha suscitat el meu professor de piano per la música francesa, vaig optar per centrar-me en els compositors francòfons —en definitiva, en la música escrita a la ciutat de París. Però, tot i haver reduït l'espectre i l'extensió de l'objecte d'estudi, la meva proesa seguia sent immensa. Així que per poder dur a terme una investigació profunda en lloc d'una mera recopilació enciclopèdica, vaig centrar-me en Olivier Messiaen (1908-1992), Henri Dutilleux (1916-2013) i Pierre Boulez (1925), amb l'esperança que la subseqüent familiarització amb aquests autors i llur univers em permetés conèixer altres compositors coetanis i, de retruc, ampliar el meu bagatge musical.

Així doncs, *El piano francès dels segles XX i XXI: Una breu investigació per al disseny d'un repertori de concert* pretén ser un punt de partida per a totes aquelles persones —que com jo— se sentin motivades i encuriosides per adquirir un major coneixement de quina ha sigut l'aportació artística d'aquests tres compositors en la literatura pianística, no només a partir de les seves obres sinó també de les seves personalitats —ja que aquestes han sigut determinants en el panorama musical. I, a la vegada, espero que aporti un feix de llum per albirar la metamorfosi del llenguatge pianístic.

D'altra banda, l'estudi també vol ser una excusa per tractar una pregunta que sempre m'ha fascinat: Què vol dir ser contemporani? Segons el filòsof Giorgio Agamben (1942):

> Qui pertany veritablement al seu temps, qui és veritablement contemporani és qui no hi coincideix perfectament ni s'adapta a les seves pretensions i és per això, en aquest sentit, inactual; però també precisament per això, i justament a través d'aquesta desviació i d'aquest anacronisme, és més capaç que els altres de percebre i aferrar el seu temps (Agamben [2003] 2008: 8).

Amb aquesta reflexió en ment el projecte cobra una nova dimensió, el concert, ja que la finalitat del meu treball no és la d'esdevenir una simple dissertació teòrica, sinó la d'adquirir una eina que em faciliti la percepció i interpretació d'aquest repertori com a mitjà per poder

transmetre el meu entusiasme al públic. Al cap i a la fi, el músic és «un intel·lectual i un artesà, simultàniament: només aquesta doble actitud li permet ser coherent amb el que vol expressar» (Boulez [1981] 2008: 18).

Tenint en compte que l'obra d'art necessita instruments de percepció i descodificació específics, l'objectiu final revela la primera hipòtesi de la investigació: el públic —i sovint l'intèrpret— necessita una motivació externa per poder gaudir d'aquest repertori[1]. En altres paraules, hi ha una reticència general per ampliar els horitzons establerts pel cànon (Bourdieu [1984] 2010: 81). Aquesta pot ser fruit de la por a quelcom que és desconegut o a la dificultat i l'exigència que pot requerir aquesta música: l'esforç necessari per familiaritzar-se amb un nou llenguatge i descobrir recursos inèdits de l'instrument. En altres paraules, desplaçar els límits d'execució i recepció. Tal com afirma Boulez: «És cert que les obres noves exigeixen molt de l'intèrpret, però en el millor dels casos... exigeixen molt més que les obres acceptades?» (Boulez [1981] 2008: 445-446). És la falta de familiaritat o coneixement del llenguatge un obstacle per a que públic i intèrpret connectin amb el transfons musical i artístic de l'obra? En *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura* (1984), Pierre Bourdieu (1930-2002) defensa que «l'obra d'art adquireix significat i suscita l'interès només d'aquells que posseeixen la cultura necessària, és a dir, el codi amb el que ha estat codificada», al que afegeix que «a mesura que es coneix millor un major nombre d'estils o de les seves variants, hom se sent menys coaccionat o temptat a aplicar a la força els codis disponibles, i cada vegada més orientat a suposar o admetre que les obres poden "parlar" a través de codis que s'ignoren» (Bourdieu [1984] 2010: 233, 80-81). O amb paraules del pianista Daniel Barenboim (1942): «El problema de molta música contemporània és que no es toca prou, i no parlo només pel públic sinó també pels músics, ja que mai assoleixen una relació intuïtiva amb la música» (Boulez, *Daniel Barenboim in conversation with Pierre Boulez*, 08.02.2000, minut 00:06:45-00:07:13).

Així doncs, si hi ha un problema d'acceptació per part del públic i aquest es fonamenta en la falta de coneixement i familiarització, es poden formular propostes de concert interessants combinant obres consolidades en el cànon amb d'altres alienes a aquest[2]?

---

[1] Per falta d'espai degut als requisits de format del projecte, en les meves hipòtesis no distingiré les diferents estètiques presents en la música "culta" del període esmentat. Tot i que com afirma Alessandro Baricco (1958): «Més que un determinat repertori, l'expressió "música culta" hauria de definir una determinada actitud a l'hora d'escoltar: aquella segons la qual el que s'escolta no és tant el que l'obra diu, sinó el que calla. Aquesta forma d'escoltar, que coincideix amb la tasca creativa de la interpretació, no està vinculada, a priori, a cap repertori en particular» (Baricco [1992] 2008: 30-31).

[2] Tal i com proposa Bourdieu amb els museus d'art (Bourdieu [1984] 2010: 48).

Per intentar contestar totes aquestes preguntes, primer he volgut immergir-me en com ha evolucionat la tècnica pianística de l'escola francesa —ja que malgrat que al segle XX el vincle entre el compositor i l'intèrpret es dilati— aquesta es troba intrínsecament relacionada[3]. D'aquesta manera, en el capítol *De Couperin a Boulez: l'evolució de la tècnica pianística*, faig un breu repàs cronològic de quines innovacions han fet els compositors francesos més destacats, per tal de poder establir un lligam entre aquests i els protagonistes de la meva recerca. Com que «la idea que ens fem d'un artista depèn de les obres que se l'hi atribueixen i, ho vulguem o no, aquesta idea global que ens fem d'ell tenyeix la nostra mirada sobre cada una de les seves obres» (Bourdieu [1984] 2010: 75), en el següent capítol —*Messiaen, Dutilleux i Boulez: el pianisme francès de la postguerra*— aprofundeixo en el llenguatge, personalitat i inquietuds d'aquests tres compositors —posant especial èmfasi en els documents de la seva autoria—, que complemento amb anècdotes fruit de les entrevistes amb els pianistes Pierre Réach (1948) i Antoni Besses (1945), i el compositor Benet Casablancas (1956), des d'on aprofito per agrair la seva col·laboració. Degut a problemes de salut de Pierre Boulez, no ha sigut possible entrevistar-lo per aquest projecte.

Després d'haver-me familiaritzat amb el llenguatge de Messiaen, Dutilleux i Boulez, em disposo a fer un pas més: estudiar quina transcendència ha tingut la seva música en el panorama actual mitjançant el capítol *De París a Barcelona: la realitat actual de la música francesa*. Inicialment, la meva intenció era analitzar els programes dels recitals finals del Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP) i l'Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) per tal de determinar la proporció de música francesa dels segles XX i XXI en aquests i establir quines diferències —o similituds— hi trobem en el concepte "música contemporània". En aquest punt sorgeixen noves preguntes: Hi ha autors o repertori que han esdevingut canònics? Quina continuïtat o influències han tingut les avantguardes? Messiaen, Dutilleux i Boulez segueixen sent transcendents avui en dia?

A mesura que evolucionava el projecte, vaig adaptar els paràmetres de la comparativa als programes de les audicions d'ambdós centres dissenyades per examinar als alumnes d'aquest repertori, ja que els resultats obtinguts serien més específics. Vull agrair al meu

[3] Tot i ser conscient " de l'article *"¿Una, nessuna o centomila?": Apuntes históricos y reflexiones ontológicas en torno al concepto de escuela pianística* (2010) de Luca Chiantore —professor de l'ESMUC—, en el que qüestiona la validesa del concepte "d'escola pianística", he considerat oportú parlar de la música francesa en aquests termes per poder plasmar d'una manera més entenedora la influència de la tradició d'aquesta en la producció de Messiaen, Dutilleux i Boulez.

professor Jean-François Dichamp, a Isabelle Dubuis, a Antoine Ouvrard i al compositor Jean-Charles Robin Gandrille per la seva col·laboració en aquest apartat. Per tal d'enriquir la comparativa, la vaig ampliar als conservatoris Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова (*i.e.* Conservatori Rimski-Kórsakov de Sant Petersburg), Московская Государственная Консерватория им. П. И. Чайковского (*i.e.* Conservatori Txaikovski de Moscou) i Российская академия музыки имени Гнесиных (*i.e.* Acadèmia russa de música Gnesin de Moscou). Aquesta segona part de la comparativa no hagués sigut possible sense la col·laboració de Georgy Petrenko, Stanislav Pochekin, Alissia Frolova, Talgat Kurmankulov, Gleb Kadashnikov, Andrey Makarov, Yamini Teresa Prabhu, Artem Klimin, Andrey Gospodarev, Marina Sayfullina, Carles Marigó i Aurea Ruiz. Tot i els esforços de Jarmo Eerikäinen i Henrik Nissinen, finalment no ha sigut possible ampliar la comparativa amb els resultats de la Sibelius-Akatemia (*i.e.* Acadèmia de música Sibelius de Hèlsinki).

Finalment, un últim agraïment a Klaus-Peter Altekruse, Jordi Vilaprinyó; a la meva tutora, l'Anna Costal; i als professors Kennedy Moretti i Karst De Jong que m'han ajudat a entendre millor el llenguatge i l'escriptura pianística de Messiaen, Dutilleux i Boulez. Totes les traduccions que apareixen en el transcurs del treball són meves.

2. DE COUPERIN A BOULEZ: L'EVOLUCIÓ DE LA TÈCNICA PIANÍSTICA

2.1. El precedent clavecinista de Couperin i Rameau

Quan parlem de música francesa inconscientment ho associem a una certa sonoritat i delicadesa, la qual és fruit d'un atac molt precís de la tecla. El 1717, François Couperin (1668-1773) començava a teoritzar aquesta execució delicada i elegant amb el cèlebre tractat *L'art de toucher le clavecin*, el qual establia una relació intrínseca entre el timbre i la tècnica de dit. Tot i que no va arribar a concretar les tipologies de pulsació, donava prou detalls per assolir el que ell anomenava «la suavitat i la perfecta llibertat dels dits» (Chiantore [2001] 2007: 61). Amb aquest objectiu, Couperin també proposava una sèrie d'exercicis asimètrics i mecànics que crearien un precedent per a la tècnica pianística posterior desenvolupada per Friedrich Kalkbrenner (1785-1849), Henri Herz (1803-1888) i Charles-Louis Hanon (1819-1900).

Set anys més tard, Jean-Philippe Rameau (1683-1764) segueix aquestes directrius per buscar un nou camí tècnic: sorgeix el concepte de la "mà morta", amb el que remarca la importància de la flexibilitat del canell, tot relegant a la mà la funció de suport i guia. Com a conseqüència, aquesta s'arrodoneix de forma natural al deixar-se caure sobre el teclat: la futura tècnica de Frédéric Chopin (1810-1849) es comença a perfilar (Chiantore [2001] 2007: 64).

Durant els regnats de Louis XIV i XV, el clave havia assolit el seu màxim esplendor, però l'aparició d'un nou instrument molt aviat li prendria el protagonisme. El 8 de setembre de 1768, la pianista i compositora La Chantre —de la qual només tenim constància del seu cognom— va oferir el primer concert de piano a França dins el cicle de Concerts Spirituels de París. Degut a que la capital francesa encara no disposava de constructors de pianos —Johann Mercken (1748-1812) no s'hi va instal·lar fins el 1770—, és força probable que la primera experiència auditiva pianística es produís amb un piano importat de mecànica alemanya o anglesa.

Tot i que el nou instrument va causar un impacte general positiu, personatges com Voltaire (1694-1778), en repudiarien el so "metàl·lic" i el compositor Claude Balbastre (1724-1799) declararia l'instrument burgès incapaç de substituir la sonoritat majestuosa del clavicèmbal. Però era qüestió de temps: tot i que ambdós instruments seguirien convivint durant una temporada, a partir del 1800 la ciutat de París ja no disposaria de cap constructor de

clavicèmbals, i com a conseqüència, la tradició clavecinista francesa començaria a difuminar-se (Timbrell 1999: 23-26).

2.2. París, centre pianístic d'Europa

Després de la caiguda de Napoleó, França va perdre gran part del seu poder i territori, però paradoxalment, París es convertí en la capital artística del món. Es van recuperar i fundar nombrosos teatres, orquestres, societats i sales de concerts, i pels volts del 1830, la ciutat ja comptava amb una àmplia xarxa cultural que tenia com a objectiu recuperar l'efervescència dels Concerts Spirituels i els salons aristocràtics anteriors a la Revolució, però aquest cop amb la finalitat de promoure produccions operístiques, música de cambra i recitals instrumentals solistes. Amb el temps, la ciutat va acabar eclipsant els focus culturals de Viena i Londres, esdevenint la meca dels grans pianistes de l'època (Timbrell 1999: 26):

Jan Ladislav Dussek (1760-1812)
Daniel Steibelt (1765-1823)
Johann Baptist Cramer (1771-1858)
Johann Nepomuk Hummel (1778-1837)
John Field (1782-1837)
Friedrich Kalkbrenner (1785-1849)
Pierre Joseph Zimmermann (1785-1853)
Henry Lemoine (1786-1854)
Johann Peter Pixis (1788-1874)
Franz Hünten (1793-1878)
Ignaz Moscheles (1794-1870)
Henri Bertini (1798-1876)
Henri Herz (1803-1888)
Louise Farrenc (1804-1875)
Felix Mendelssohn (1809-1847)
Frédéric Chopin (1810-1849)
Camille-Marie Stamaty (1811-1870)
Marie Pleyel (1811-1875)
Ferdinand Hiller (1811-1885)
Franz Liszt (1811-1886)
Sigismund Thalberg (1812-1871)
Charles-Valentin Alkan (1813-1888)
Stephen Heller (1813-1888)
Theodor Döhler (1814-1856)
Adolf von Henselt (1814-1889)
Émile Prudent (1817-1863)
Alexander Dreyschock (1818-1869)
Louis Lacombe (1818-1884)
Charles Hallé (1819-1895)
Clara Wieck (1819-1896)
Alexandre Goria (1823-1860)
Georges Mathias (1826-1910)
Louis Moreau Gottschalk (1829-1869)
Anton Rubinstein (1829-1894)
Camille Saint-Saëns (1835-1921)

Durant la primera meitat del segle XIX la música escrita a París va experimentar un canvi estilístic: abans dels anys trenta aquesta havia estat influïda principalment per l'òpera i l'estil de pianistes com Muzio Clementi (1752-1832), Cramer i Dussek, originant un ampli repertori replet de baixos arpegiats Alberti, creuaments de mans, escales i octaves "trencades" en un estil clàssic i naïf, caracteritzat per melodies seductores, frases regulars i una harmonia escolàstica. Tanmateix, la revolució tècnica originada a la ciutat renovaria el repertori de l'instrument: els exquisits estudis *Op.10* (1833) i *Op.25* (1837) de Chopin, els *Études d'exécution transcendente d'après Paganini S.140* (1838) i la segona versió dels *Vingt-quatre grandes études SW/SH 137* (1837-1839) de Liszt o les ostentoses fantasies de Thalberg en són alguns exemples. Amb les seves composicions, els tres pianistes van aportar un canvi tècnic significatiu: el relaxament total del braç (Timbrell 1999: 34-35).

Paral·lelament a l'evolució tècnica, l'evolució de la mecànica de l'instrument també va caracteritzar la sonoritat de la música escrita a París. Aquesta juntament amb la figura emergent del crític, definiria el gust per una claredat cristal·lina igualment delicada i precisa executada a tempos ràpids (Weber 2008).

Tot i que inicialment la casa Érard optés pel mecanisme anglès[4], la marca esdevindria un referent per patentar el "doble escapament": un avenç significatiu en l'evolució de la tècnica de les notes repetides[5]. Però Érard no va ser l'únic empresari aspirant a obtenir el monopoli dels pianos francesos: el 1807 la Casa Pleyel va entrar al mercat, i ambdues companyies van començar a competir inaugurant sales homònimes de concert. Molt aviat la polaritat de les constructores es va veure reflectida en els pianistes: Chopin, Hiller i Kalkbrenner preferien la subtilesa dels rangs dinàmics de la casa Pleyel, mentre que la potència sonora dels Érard satisfeia les expectatives de Liszt, Herz, Thalberg, Bertini i Farrenc. D'aquesta manera, els constructors de pianos havien contribuït a distingir dues tendències interpretatives: la que optava per una pulcritud sonora i la que prioritzava la megalomania del virtuosisme. En paraules del mateix Chopin: «Quan estic de mal humor, toco amb un Érard, ja que fàcilment obtinc una bona sonoritat. Però quan estic en forma i suficientment animat per trobar el meu so, necessito tocar amb un Pleyel» (Timbrell 1999: 24-26).

[4] Aquest es caracteritzava per un major recorregut de la tecla i un toc més pesant que els instruments de mecànica vienesa.

[5] El "doble escapament" consistia en mantenir el martell a prop de la corda fins que el dit alliberés la tecla completament, fet que permetia tocar una mateixa nota amb més rapidesa i agilitat. Amb aquest sistema, l'intèrpret obtenia un major control de les dinàmiques i de la sonoritat general de l'instrument, podent dissimular algunes imperfeccions tècniques i projectar millor el so en espais de grans dimensions.

2.3. Chopin i el punt de recolzament

Després d'una estada de nou mesos poc productiva a Viena, Chopin s'instal·la l'any 1831 a París. Com Liszt, era un pianista autodidacte que fonamentava la seva tècnica en l'analogia entre la morfologia de la mà i el disseny estructural del teclat, aprofitant la disposició de les tecles negres per assolir la màxima fluïdesa en passatges significatius a nivell tècnic o musical. L'objectiu: assolir sense tensió un so refinat i expressiu.

Tot i no concloure el seu *Esquisses pour une méthode de piano*, en aquest es pot apreciar que Chopin pretenia transcendir la construcció percudida del piano en la recerca del *cantabile* anàleg a la veu humana. A la vegada, els seus cicles d'estudis *Op.10* i *Op.25* mostren una progressiva incorporació de la participació del braç sense renunciar al concepte del "punt de recolzament": la canalització del pes de l'extremitat per desplaçar en sentit descendent la tecla, tot utilitzant el dit com a punt de contacte amb la superfície. D'aquesta manera, Chopin podria tocar sense esforç al repartir el pes d'un dit a l'altre mentre es desplaçava pel teclat: per primera vegada es plantejava integrar en un mateix organisme el braç, la mà i el dit, mentre es mantenia la flexibilitat del canell i el colze per garantir la independència de cada falange. Totes aquestes innovacions tècniques —dotades d'una flexibilitat i mobilitat desconegudes fins aleshores— van incidir significativament en la tècnica francesa gràcies a la seva intensa tasca pedagògica (Chiantore [2001] 2007: 306-320).

2.4. La polaritat de Debussy i Ravel

La voluntat manifestada per Chopin de voler transcendir el mecanisme del piano va ser cabdal en la sonoritat de Claude Debussy (1862-1918): «hem d'oblidar que el piano té martells» (Claude Debussy, citat per Chiantore [2001] 2007: 479). Aquest gust per la suavitat (*i.e. moelleux*) i l'ús d'un atac elegant, simple i refinat serien conseqüència de les seves primeres classes de piano amb Antoinette-Flore Mauté de Fleurville (1823-1888) — probablement deixebla directa de Chopin. Tanmateix, Debussy faria la seva pròpia aportació a la tècnica chopiniana, dotant d'una nova sensibilitat el concepte del "punt de recolzament": la sensibilitat de les puntes dels dits com imants que atrauen les tecles —ja proposat per la pianista Marie Jaëll (1846-1925)— per tal de distingir els diferents atacs de dit. Debussy incrementaria la interacció entre els dits i el teclat del "caminar sobre les tecles" de Chopin, tocant amb els dits completament plans i accionant-los amb la participació de tot el braç mitjançant un moviment oblic (Chiantore [2001] 2007: 482-483).

L'altre condiment de Debussy a la tècnica chopiniana va venir donat per l'analogia entre el piano i les làmines del gamelan: el desenvolupament d'una tècnica pròpia al voltant d'una elasticitat, subtilesa i profunditat inaudites, on el criteri d'organització sonora ja no es produïa mitjançant la jerarquització dels elements, sinó que es feia a partir de la juxtaposició. Això permetia una sonoritat plena però delicada, un *rubato* pràcticament imperceptible i un gran domini del pedal. Totes aquestes característiques van contribuir a crear una nova estètica i tècnica pianística, ja identificables en les interpretacions d'altres compositors francesos de finals de segle com Emmanuel Chabrier (1841-1894), Henri Duparc (1848-1933) i Gabriel Fauré (1845-1924). La influència d'aquest últim seria significativa en la *Suite Bergamasque* (1890-1905), la qual contrasta amb l'escriptura complexa amb que Debussy concebria la seva suite *Pour le piano* (1894-1901), clarament influïda per l'univers de Saint-Saëns (Chiantore [2001] 2007: 479-491).

Tanmateix, el virtuós que marcaria un punt d'inflexió en l'estil i la tècnica de Debussy seria Liszt, mitjançant l'ús freqüent de trèmolos, figuracions arpegiades complexes, digitacions insòlites i passatges amb desplaçaments molt ràpids del braç. Tots aquests elements apareixen en obres com *Images* (1904-1907), *L'isle joyeuse* (1904) i els *Préludes* (1909-1913), on el virtuosisme és substituït per rangs sonors i dinàmics impalpables. En definitiva, el pianisme de Debussy ha esdevingut la confluència entre la flexibilitat de Chopin i les figuracions de Liszt, assignant una clara prioritat al timbre, el qual es caracteritza per un atac fluït i poc percudit, uns contrasts matisats, melodies poc dissenyades, i uns acords plens i compactes que propicien una sonoritat plena i pastosa. Per aquest motiu, Debussy repudiava els intèrprets que timbraven la melodia amb el cinquè dit de la mà dreta, ja que trencaven la sonoritat essencial de la seva música (Chiantore [2001] 2007: 484-485).

D'altra banda, Maurice Ravel (1875-1937) —qui en certa manera havia estat influït per Debussy— basava el virtuosisme del seu repertori per a piano en els recursos de l'orquestra: la combinació de notes repetides, la superposició d'arpegis asimètrics i el *glissando* de tecles negres. Tot i que mai fou un pianista virtuós degut a la peculiar morfologia de la seva mà, era capaç de transmetre amb gran precisió les seves idees musicals, posant especial èmfasi en la claredat del ritme i els efectes sonors. A nivell tècnic, va ser molt influït per Liszt, Alexander Borodin (1833-1887), Nikolai Rimski-Kórsakov (1844-1908) i Mili Balakirev (1837-1910), però també per la recerca d'un atac tou i precís de la tradició clavecinista francesa (Chiantore [2001] 2007: 498, 501).

Una de les característiques de les obres de Ravel directament vinculada a les seves habilitats tècniques és el compendi de la independència del polze i una gran flexibilitat del canell. Aquest li permet corbar-lo per sota de la mà per tocar una melodia, mentre la resta de dits l'acompanyen, o tocar fins a dues tecles blanques simultàniament. L'ús singular del polze és molt evident en tots els passatges lírics del seu *Concerto pour la main gauche* (1929-1931), encàrrec del pianista mutilat, Paul Wittgenstein (1887-1961). D'altra banda, el fet que Ravel s'assegués habitualment amb la banqueta molt baixa va propiciar que en la majoria de les seves obres no hi figuressin passatges amb octaves. En definitiva, la seva tècnica es basava en la suspensió del pes a partir d'originar l'acció del braç a l'omòplat (Nichols 1999: 95-96).

2.5. L'univers de Messiaen

Al 1949, Messiaen inauguraria un nou paradigma en la interpretació i en la tècnica pianística al plantejar el principi de la música serial: la definició amb precisió "gairebé matemàtica" de l'altura, la durada, la dinàmica i el tipus d'atac de cada nota. Aquest desafiament a tot concepte anterior en l'àmbit musical vindria exemplificat amb l'estudi *Modes de valeurs et d'intensités*, el qual alterava completament el paper de l'intèrpret sintetitzant la pluralitat d'atacs en un de ràpid i puntual, quasi sempre superficial. En altres paraules, el compositor patenta la tècnica "inexpressiva", no només fonamentada en Debussy, sinó també en el mètode digital de Pleyel i Kalkbrenner, creant d'aquesta manera la següent paradoxa: quina és la funció de l'instrumentista: executar o interpretar? «El piano, que *a priori* sembla un instrument desproveït de timbres, és precisament per aquesta falta de personalitat, un instrument propici per a la recerca d'aquests, doncs el timbre no depèn de l'instrument, sinó de l'intèrpret» (Olivier Messiaen citat per Chiantore [2001] 2007: 543-544).

Amb el temps, aquesta recerca que reivindicava el compositor es convertiria en el tret diferencial de la seva música, el qual ja havia plantejat en certa manera Debussy amb els seus *Études* (1915). Potser el punt culminant d'aquest nou concepte musical el posaria de manifest el colossal *Catalogue d'oiseaux* (1956-1958), on l'expressivitat i el discurs musical cedirien protagonisme a la recreació dels cants dels ocells mitjançant la interacció de diversos *leitmotivs*.

2.6. L'antagonisme de Dutilleux i Boulez

L'auge de la tècnica pianística de Dutilleux el trobem en la seva única obra de gran magnitud per a piano, la *Sonate pour piano* (1947-1948), dedicada a la seva dona Geneviève Joy (1919-2009). En aquesta el compositor fa un ús colorista de l'instrument i potencia el

rigor rítmic i la rapidesa precisa de l'atac com a mitjà per a la projecció sonora: el timbre esdevé un element pictòric. A més a més, també fa ús de recursos com pressionar les tecles "silenciosament" per obtenir efectes de ressonància, o com Messiaen, el pedal tonal per contraposar dues textures: la ressonància d'un acord amb el puntillisme exempt d'aquesta.

En contraposició al camí seguit per Dutilleux, Boulez va optar per la radicalització de la proposta serial de Messiaen, i com a conseqüència, també del tipus d'atac: Boulez es presentava com el profeta «d'un nou món sonor, fet d'abstracció, geometries i timbres» (Chiantore [2001] 2007: 544).

3. MESSIAEN, DUTILLEUX I BOULEZ: EL PIANISME FRANCÈS DE LA POSTGUERRA

3.1. Messiaen, un compositor *sui generis*

Ja a principis del segle XX, Gustav Mahler (1860-1911) es formulava la següent paradoxa: pot un individu assolir el reconeixement en vida sense deixar de ser un autèntic artista? (Ross [2009] 2010: 43). El 14 de Maig de 1992, més de dues mil persones es congregaven a La Trinité de París per retre un últim homenatge al compositor francès per excel·lència de les darreres sis dècades: Olivier Messiaen. Abans de morir, havia deixat aquesta nota per tal que fos repartida aquell dia: «Moltes gràcies per assistir en aquest últim moment important, amics. Sóc en presència del Creador, i ell sap quines han sigut les meves bones i males accions; i estic convençut que les bones predominaran. Firmat, Olivier Messiaen» (Entrevista a Pierre Réach, 10.07.2014)[6].

Regit per un *modus vivendi* i un protocol religiós molt estricte i intens, Messiaen va ser un personatge que prioritzava el misticisme i l'espiritualitat religiosa per sobre de la materialitat. Aquells que el van conèixer el descriuen com una persona molt sincera i humil, que mai va fer ostentació de la seva riquesa i que vivia sense luxes. A la vegada, va ser un gran improvisador de l'orgue —mestre de capella de La Trinité durant més de seixanta anys— i un pianista amb una sonoritat molt especial, malgrat no haver esdevingut un virtuós de l'instrument. Segurament, aquesta aproximació tan personal al piano era conseqüència de la seva capacitat per explorar l'àmbit més espiritual de la música (Entrevista a Pierre Réach, 10.07.2014).

D'altra banda, com a pedagog mai imposava el seu criteri, sinó que sempre permetia que els seus alumnes desenvolupessin la seva pròpia personalitat, contribuint d'aquesta manera a potenciar la singularitat de compositors tan rellevants com Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Iannis Xenakis (1922-2001), William Bolcom (1938), Tōru Takemitsu (1930-1996) —qui dedicà al seu mestre la peça per a piano, *Rain Tree Sketch II* (1992)— o el polifacètic músic de jazz Quincy Jones (1933). Les seves classes —sovint centrades en l'obra d'un compositor— es fonamentaven en la interacció de l'harmonia, el contrapunt i l'orquestració amb la sinestèsia —la qual l'hi permetia associar un color a cada tonalitat. Aquesta capacitat acostumava a il·lustrar-la amb extractes musicals de Debussy i

[6] Pierre Réach és professor de piano de l'ESMUC i el Conservatori de París (CNSMDP). L'entrevista no va ser enregistrada.

Ravel, convidant els seus deixebles a obrir-se a un món de fantasia. Tal com el descriu l'Antoni Besses: «El que més em fascinava d'Olivier Messiaen era que tenia una retòrica increïble i una gran convicció. Quan el senties parlar no podies evitar comparar-lo amb la magnificència de [Johann Sebastian] Bach» (Entrevista a Antoni Besses, 15.07.2014, minut 00:38:11-00:38:57).

Però a nivell creatiu, potser un dels aspectes més significatius de la seva trajectòria és que va ser capaç de regenerar l'escriptura pianística. Segons la seva dona i una de les principals intèrprets de la seva música, Yvonne Loriod (1924-2010), Messiaen ha sigut «el creador del piano contemporani, havent obert les barreres que "empresonaven" els registres», ja que fins al Romanticisme, el registre greu s'havia utilitzat, fonamentalment, per a potenciar el baix harmònic, mentre que l'agut restava «inexplorat». En aquest mateix procés, el compositor també va contribuir a constituir una nova concepció del piano com a instrument harmònic, gràcies a una curiosa recerca de timbres i l'establiment d'objectes sonors molt particulars (Loriod 1996: 75).

Essencialment podem entendre l'univers de Messiaen a partir de les seves inquietuds principals: el ritme, la sinestèsia, l'ornitologia i la seva fe cristiana i catòlica. Aquests quatre pilars no només ens serveixen per classificar el seu catàleg d'obres: són determinants en el seu llenguatge. A més a més, el compositor sempre va tenir el piano com el seu instrument predilecte, el qual justifica l'extens volum del respectiu catàleg i l'omnipresència d'aquest en totes les obres escrites entre 1944 i 1960. Va ser amb el piano que Messiaen va descobrir les grans obres de Rameau i Domenico Scarlatti (1685-1757), i va estudiar el llenguatge particular de Chopin, Debussy i Isaac Albéniz (1860-1909), considerant la suite *Iberia* (1905-1909), i en particular la peça *Lavapiés*, una autèntica «troballa sonora» (Entrevista a Antoni Besses, 15.07.2014, minut 00:39:23-00:40:01). És lògic, doncs, que l'autor seguís les directrius estètiques de Ravel a l'hora de tractar l'instrument amb una coloració orquestral, fet que es posa de manifest amb obres com *Vingt regards sur l'enfant-Jésus* (1944). En aquesta es demana a l'intèrpret contrastar no només els rols temàtics —el tema de déu, el tema de l'estrella i la creu, i el tema dels acords—, sinó també els timbres d'instruments com ara les campanes, l'oboè, el xilòfon, els trombons o els tambors. En definitiva, «escenifica la forta oposició dels materials sonors i la sostenibilitat d'un pensament temàtic». D'altra banda, la formació de Messiaen com a organista també va contribuir a que aquest aportés un seguit d'innovacions a la tècnica pianística, aproximant-lo a les possibilitats sonores de l'orgue (Reverdy [1976] 1978: 5-6, 59).

Acceptat al Conservatori de París amb només onze anys, la jove promesa va poder matisar el seu bon sentit harmònic amb els germans Jean Gallon (1878-1959) i Nöel Gallon (1891-1966), i el contrapunt i la forma amb Marcel Dupré (1886-1971). Però va ser Dukas qui va exercir una major influència en el futur compositor, potenciant la seva fascinació pel cant dels ocells, ja que considerava que aquests eren els «veritables mestres» (Halbreich [1979] 2008: 88).

I és que, al llarg de tota la seva vida, Messiaen trobaria en els ocells una font inesgotable de material per desenvolupar el seu propi llenguatge, al considerar que la «barreja dels seus cants forma un embolic de pedals rítmics extremadament refinats». D'altra banda, l'autor se sentia fascinat pels contorns melòdics que produïen aquests animals, al «superar en fantasia la imaginació humana». Com a conseqüència, l'autor va desenvolupar una passió incondicional per l'ornitologia que el portaria a documentar —tal com Béla Bartók (1881-1945) havia fet amb les cançons populars— els cants dels ocells de diversos continents, precisant fins a l'últim detall el moment i l'entorn en el que es produïa cada cant, i que posteriorment recrearia en obres com el colossal *Catalogue d'oiseaux* (1956-1958) per a piano, dedicant cada peça a una província francesa diferent. En aquest, Messiaen no només innovava en l'origen del material utilitzat, sinó que també s'emancipava a nivell formal de la influència de les estructures clàssiques, tot aconseguint un lliure contrast de masses sonores. I inevitablement, establint un precedent de les seves obres posteriors per a piano, com *La fauvette des jardins* (1970) i *Petites esquisses d'oiseaux* (1985) (Messiaen [1944] 1993: 38; Messiaen 1988: 9-11; Reverdy [1976]1978: 94).

Tanmateix, el compositor era molt conscient de les limitacions dels instruments i el sistema musical occidental a l'hora de plasmar amb exactitud la complexitat del cant dels ocells. Per aquest motiu, les seves transcripcions contemplen variacions en el tempo, transposicions de fins a quatre octaves descendents, omissió de microintervàlica o augmentació al semitò —sempre respectant les proporcions—, invenció d'acords i elecció d'una determinada instrumentació per assolir la màxima similitud amb el model inicial. En altres paraules, la virtut de Messiaen en aquesta faceta creativa era producte de la seva capacitat per crear art on alguns simplement concebrien un dictat musical auster en plena natura. I és en casos com aquest on crec que s'escau millor la següent cita del poeta Joseph Delteil (1894-1978): «El geni és l'explosió de la natura dins la cultura» (Messiaen 1988: 10; Reverdy [1976]1978: 72).

Aquesta capacitat per poder transcriure els complexos diàlegs dels ocells no s'hagués produït amb tanta facilitat sense la determinació i obsessió de Messiaen per l'exactitud del

ritme. En la seva aclamada conferència a la capital belga, el compositor definia aquest com el paràmetre essencial de la música, el domini del qual només era possible filosofant sobre el concepte de la duració: «l'estudi del ritme comença amb el del temps» (Messiaen [1960] 2013: 11-12). Amb aquesta finalitat, Messiaen va dedicar-se amb cos i ànima a estudiar la mètrica de l'antiga Grècia —a partir de les seves classes amb Maurice Emmanuel (1862-1938)—, l'estructura rítmica interna dels neumes del cant pla —*i.e.* les parts fortes i dèbils del compàs, també conegudes com arsi i tesi—, l'accentuació en la música de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) i Debussy, l'eliminació rítmica en Ludwig van Beethoven (1770-1827) i les entitats rítmiques utilitzades per Ígor Stravinski (1882-1971) a *Le sacre du printemps* (1913). Però sobretot, la major aportació en la seva música provindria dels ritmes carnàtics de la Índia. Totes aquestes indagacions culminarien en les peces per a piano *Pièce pour le tombeau de Paul Dukas* (1936), *Canteyodjaya* (1948) i *Études de rythmes* (1949), en les quals Messiaen també aportaria algunes innovacions al utilitzar nombres primers, gammes cromàtiques de duració i modes de valors, creant un clar precedent pels serialistes integrals que ben aviat començarien a liderar l'escola de Darmstadt (Reverdy [1976]1978: 60)[7].

El mateix compositor sovint descrivia l'estètica rítmica de la seva música com una barreja de durades distribuïdes irregularment, l'absència d'una pulsació igual i de mesures simètriques, la coqueteria amb els nombres primers, la presència de ritmes no-retrogradables i l'acció de personatges rítmics per augmentació, disminució i neutralitat. D'aquesta manera, Messiaen genera una metamorfosi de les nocions del "compàs" i el "temps" cap al desenvolupament d'una intuïció del valor breu —com ara la semicorxera— i els seus derivats. Conversió que contribuirà a crear un imaginari estètic de música sense compàs —sovint reflex de la mateixa partitura:

> En la meva música... els valors sempre es troben escrits amb la major exactitud; per tant, siguin passatges mesurats o no, el lector o l'executant s'ha de limitar a llegir i executar "exactament els valors escrits". En els passatges sense compàs, que són la majoria, he mantingut l'ús de la barra de compàs per marcar els períodes i delimitar l'efecte de les alteracions (Messiaen [1944] 1993: 9).

Tanmateix, l'experiència sensorial que suposa escoltar la música de Messiaen no només genera una sensació de volatilitat mètrica, sinó que hi podem arribar a apreciar colors i perfums, influència directa de la música de Ravel i Debussy —especialment de la tant elogiada per Messiaen, *Pelléas et Mélisande* (1898)—, però també, en certa manera la

[7] La idea de modes o escales de ritme no era nova, ja que els compositors nord-americans, Charles Seeger (1886-1979) i Henry Cowell (1897-1965) ja ho havien teoritzat. Tanmateix, Messiaen va innovar en incorporar-ho dins un sol sistema (Ross [2009] 2010: 451).

delicadesa de les ressonàncies de Couperin i Rameau. El tret diferencial de l'hereu de la música francesa recau en l'obertura de les relacions harmòniques a un nou llenguatge: els modes de transposició limitada.

El primer d'aquests —també conegut com l'escala de tons i amb només dues transposicions— és un manlleu directe del llenguatge de Debussy i una cita de l'univers sonor de l'òpera *Ariane et Barbe-Bleue* (1906) de Dukas. Tot i ser un recurs molt freqüent en la música francesa, Messiaen no l'utilitzava tant com el segon mode: l'escala octatònica. Aquesta posa en evidència la fascinació de l'autor per la música russa, i en particular, per l'òpera *Sadko* (1896) de Rimski-Kórsakov o l'univers d'Aleksandr Skriabin (1872-1915). I és amb les tres transposicions d'aquesta escala amb les quals Messiaen ens confessa les seves experiències sinestèsies: «amb la primera transposició, blau violeta; amb la segona transposició, daurat i marró; i amb la tercera, verd». De la mateixa manera, l'autor també reconeix visualitzar uns altres colors amb les quatre transposicions del tercer mode —format a partir de la progressió de to-semitò-semitò i també coneguda com *enneiatonic*[8]: «taronja, daurat i blanc lletós, amb la primera; gris i malva, amb la segona; blau i verd, amb la tercera; i taronja, vermell i una mica de blau, amb la quarta» (Messiaen 1988: 6-7). Però el més entranyable d'aquesta descripció pictòrica és que la transposició de cada mode una octava superior manté els mateixos colors, tot i que ara, aquests seran més "blanquinosos"; mentre que el procés invers suposa una intensificació d'aquests, convergint cap al negre. D'altra banda, una transposició d'un interval diferent a l'octava modifica completament els colors. Aquest espectre cromàtic consta de quatre escales més, cada una amb sis transposicions possibles (Messiaen [1944]1993: 87-94).

Ara bé, si una cosa fascinava realment al compositor era el que ell anomenava «l'encanteri de les impossibilitats matemàtiques d'ordre modal i rítmic». A l'hora de compondre, Messiaen sempre preferia utilitzar aquells recursos que presentaven més limitacions: els modes amb menys transposicions i els ritmes no-retrogradables. I és precisament aquesta restricció del material modal, la que genera a l'oient la sensació de trobar-se en diverses tonalitats a la vegada, deixant plena llibertat al compositor per alterar el protagonisme de cada una. I malgrat l'aparent complexitat d'aquest sistema, un Messiaen encara estudiant presentava el cicle *Préludes* (1929), en el qual ja s'hi apreciava —malgrat les formes canòniques acadèmiques— unes pinzellades del que seria el seu desafiament a la "revolució" dodecafònica: la voluntat de crear un llenguatge singular i original, replantejant

[8] Nomenclatura proporcionar pel professor de l'ESMUC Karst De Jong.

el tractament dels acords i el disseny melòdic (Messiaen [1944]1993: 8, 87; Reverdy [1976]1978: 23)[9].

D'aquesta manera, el compositor definia el seu propi ventall d'acords: l'acord sobre la dominant que conté totes les notes de l'escala major; l'acord de la ressonància, que ens proporciona totes les notes del tercer mode; l'acord de quartes augmentades i quartes justes, també format a partir de les notes del cinquè mode; efectes de ressonància natural amb els que, de nou, apreciem una influència directa de la mestria de Dukas; "grapats" o progressions d'acords; manlleus d'acords d'altres autors i de la politonalitat de Darius Milhaud (1892-1974); lletanies harmòniques —*i.e.* fragments melòdics de dues o més notes, repetits amb diferents harmonitzacions—; superposició de quartes justes i augmentades, de quintes justes i disminuïdes; sense oblidar totes les tipologies d'acords provinents de l'harmonia "clàssica".

No és d'estranyar, doncs, que Messiaen es formuli la següent pregunta: «Amb acords tan complexes, és possible la dissonància?... Què serà llavors de les notes estranyes "de tota la vida": pedal, notes de pas, brodadura, appoggiatura? Són imprescindibles per a la vida expressiva i contrapuntística de la música: hem de conservar-les, ampliant-les» (Messiaen [1944]1993: 69-83). En el seu llenguatge, cada nota estranya formarà una entitat musical completa, associada a un determinat ritme, harmonia i melodia.

Un cop havent definit el seu sistema, Messiaen començarà a experimentar amb el que ell anomenava «l'efecte vidriera», un recurs fruït de disposar les diferents inversions d'un acord sobre un baix comú. Curiosament, és aquest element el que ens permet trobar un nexe molt interessant en tota la seva producció: l'església no només és emblema de la seva fe i inspiració, sinó que també reflecteix en els seus vitralls els colors que brillen com espurnes en la seva música. A vegades mitjançant una temàtica "abstracta", però sovint a través dels protagonistes de gran part de les seves obres. En definitiva, els ocells no només el fascinen pels seus cants, sinó també pels seus colors. I aquesta imatge pictòrica de l'interior de l'església ens permet entendre fins a quin punt és necessari en la seva música deixar ressonar l'instrument amb els pedals o el silenci. Només així podem assolir un dels efectes que pretén aconseguir la seva música: la percepció de la ressonància en la immensitat de l'espai.

[9] A efectes pràctics seria la seva primera obra, ja que les dues obres escrites anteriorment, *La dame de Shalott* (1916) i *La tristeses d'un grand ciel blanc* (1929), mai van ser publicades.

L'espiritualitat aconseguida gràcies a l'efecte de la ressonància no només té un motiu estètic, sinó també filosòfic: escoltar com interactua el so amb l'espai és part d'entendre «tota creació artística com un procés amb tres etapes: inspiració, treball i completesa de l'obra», per tal d'aïllar-se del ritme accelerat del segle XX Aquest estat meditatiu Messiaen l'associava als misteris religiosos de la seva fe —els sentiments més nobles—, que va aconseguir plasmar a tota la seva producció per a orgue, però també a l'obra per a dos pianos *Visions de l'Amen* (1943) i la solista *Vingt regards sur l'enfant-Jésus* (1944) (Messiaen [1960]2013: 11).

Tal i com deia Umberto Eco (1932): «L'obra d'art és un missatge fonamentalment ambigu, una pluralitat de significats que coexisteixen en un de sol» (Eco [1962]1965: 9). Però com pot esdevenir aquesta ambigüitat un estil inequívocament associat a un compositor? En el cas de Messiaen, sense dubte és fruït de la forta personalitat del seu llenguatge harmònic, la predominança de frases melòdiques amb un caràcter sacre, repetitiu —i en certa manera, fascinant—, les cites d'uns intervals molts concrets —la quarta augmentada i la sexta major, ambdues descendents—, o bé l'ús freqüent de moviments contraris i cànons rítmics, entre d'altres. Però és precisament el fet de trobar-hi diversos significats el que aporta valor a l'obra i la fa perdurar en el temps. Per aquest motiu, molts joves compositors contemporanis s'han inspirat en Messiaen, al esdevenir una font de coneixement per a ells: Boulez i la nova concepció de la durada de la música; Xenakis i el concepte màssic de la forma; els discursos independents de la *Sequenza IV* (1966) de Luciano Berio (1925-2003); els *Klavierstücke* (1952-2003) de Stockhausen o els *Archipels* (1967-1970) d'André Boucourechliev (1925-1997).

Tanmateix, com afirma el mateix compositor: «La gran dificultat de la meva música no la trobem en el piano, en els colors, ni tan sols en la falta de fe, sinó en els ocells» (Messiaen, documental *Yvonne Loriod: pianist & teacher*, minut 00:18:48-00:18:59).

3.2. La independència estilística de Dutilleux

Si bé Mahler es plantejava la legitimitat artística del compositor exitós —confirmada gràcies al precedent de Messiaen—, el poeta contemporani Paul Valéry (1871-1945) considerava que «un artista és jutjat per la qualitat del que rebutja» (Potter 1997: 120).

Sovint s'ha descrit a Dutilleux com un compositor independent i aïllat, amb la determinació i confiança suficient per seguir el seu propi camí. Aquesta singularitat sovint el va portar a desmarcar-se de les reivindicacions ideològiques dels serialistes integrals i de moviments

estètics com el *Jeune France*[10] —capitanejat per Messiaen, André Jolivet (1905-1974), Daniel-Lesur (1908-2002) i Yves Baudrier (1906-1988)— i *Zodiaque*[11]. Tanmateix, el compositor afirmava sentir-se molt influït no només per la música del passat, sinó també per la de nova creació, sempre disposat a considerar noves idees i influències. Tant és així, que en la seva música hi apreciem un lirisme i sensualitat musical ja present en peces barroques franceses —com *Les barricades mystérieuses* (1717) de Couperin—, però també una espontaneïtat màgica i sensible, dins un joc de contrastos efímers, on el puntillisme i la ressonància són la mesura de l'experiència sensorial.

El fet d'haver-se criat en una família artística amb un fort sentiment envers la cultura el va portar a desenvolupar una fascinació incondicional per a les arts visuals, especialment per a la pintura. Aquesta sensibilitat pictòrica es refinaria mitjançant la seva predilecció per l'obra dels impressionistes i el llegat de Vassili Kandinski (1866-1944), i podria haver-lo influït en la confecció de la particular sonoritat puntillista de la seva música (Potter 1997: 122). Tal com va revelar en una entrevista:

> Quan concebo per primer cop la idea d'una peça, a vegades imagino un símbol visual en la natura, encara desvinculat del llenguatge musical. Sempre sóc reticent a prefixar una idea potencial mitjançant notació musical, ja que hi ha el perill que aquesta esdevingui estàtica sense haver-se desenvolupat suficientment. Així que, de vegades, dibuixo símbols que representin una certa figura musical —un període puntillista, un període estàtic, o potser una seqüència polifònica complexa (Potter 1997: 131).

D'altra banda, tal com Messiaen havia estat fortament influenciat per la literatura —doncs la seva mare era la cèlebre poetessa Cécile Sauvage (1883-1927)—, Dutilleux també trobaria en l'expressivitat semàntica una font d'inspiració. En particular, el compositor venerava el "geni intuïtiu" de Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867): «la seva obsessió per l'ambigüitat essencial de l'experiència humana, la seva aspiració per escapar de la imperfecció del món i la seva concepció de la dualitat». I és aquest concepte de dualitat al que Dutilleux recorre per descriure's a si mateix: «per una banda, llibertat d'expressió, i una curiositat per a tot allò que és inusual; per l'altra, una tendència innata per inserir els meus pensaments de manera estricta, clara i precisa». En altres paraules, el compositor clama sentir un desig

[10] Format al 1936, el manifest del grup —escrit per Baudrier— atacava la frivolitat predominant en la música contemporània escrita a París, i rebutjava les idees de *Le coq et l'arlequin* (1918) de Jean Cocteau (1889-1963), emblema de *Les Six* —*i.e.* Germaine Tailleferre (1892-1983), Darius Milhaud (1892-1974), Arthur Honegger (1892-1955), Francis Poulenc (1899-1963), Georges Auric (1899-1983) i Louis Durey (1888-1979). El *Jeune France* va recuperar el lema d'Hector Berlioz (1803-1869) amb la finalitat de difondre obres joves, allunyades tant del conformisme acadèmic com del revolucionari (Lanza 1986: 171).

[11] Fundat el 1947 per Maurice Ohana (1913-1992), pretenia defensar la llibertat d'expressió contra les estètiques dictatorials —llavors de moda— com la serial (Potter 1997: 189).

apassionat per comunicar-se i compartir les seves idees, però a la vegada, sent la necessitat de tenir el seu espai meditatiu interior. I un cop més, aquesta oposició, segons Baudelaire, és essencial en un artista creatiu, doncs aquest només ho serà si compleix aquesta condició i és totalment conscient de la seva dualitat (Potter 1997: 79-80).

D'altra banda, és molt significativa la influència de Marcel Proust (1871-1922), qui el va portar a defugir les formes tradicionals, culminant en obres com la *Première symphonie* (1950-1951). Tanmateix, Dutilleux mai musicaria o s'inspiraria directament en les obres de Proust —tal i com havia fet Berio amb *Epifanie* (1961)—, però en canvi, la novel·la *A la recherche du temps perdu* (1908-1922) i la respectiva interconnexió del temps i la memòria que apareix en aquesta suposarien un punt d'inflexió en la filosofia creativa del compositor (Potter 1997: 59). I és en aquest punt on em sembla adient recuperar la següent reflexió del cellista Xavier Gagnepain (1960), durant la preparació de la interpretació del quartet *Ainsi la nuit* (1973-1976) de Dutilleux:

> Amb la música contemporània a vegades trobem a faltar una sèrie de punts de referència: les referències clàssiques que ens situen a Mozart, Beethoven, Brahms, amb les que reconeixerem l'alegria d'una frase major o la nostàlgia d'una en menor; o bé els manlleus de la música popular que trobem a tota la música i que ens serveixen com a guia d'escolta. Però en la música contemporània de vegades no tenim aquestes indicatrius rítmiques, modals, tonals,... fet que pot provocar que l'oïda experimenti un estat de caos, i en definitiva, la conseqüent pèrdua del discurs. D'aquí l'obsessió [de Dutilleux] per la utilització de la memòria, eina que ja era recorrent en la composició... I una de les coses que [a Dutilleux] li interessen més d'aquesta memòria són els fenòmens de prefiguració que fan que, per exemple, al principi l'obra sigui una mena de fresc en la qual els elements tenen una vacil·lació permanent, fins que apareix el primer element melòdic. Aquest és el resultat de tot un procés, com si el tema s'hagués organitzat gradualment fins que tots aquests processos d'escriptura esdevenen un suport. Els elements estan interconnectats i són aquests processos els que permeten a l'orella guiar-se, si no és per un discurs, per un món sonor canviant (Gagnepain, documental *Henri Dutilleux: Ainsi la nuit*, minut 00:22:22-00:24:09).

En definitiva, la memòria té un paper central en el llenguatge de Dutilleux, però aquesta no es redueix a l'àmbit temàtic, sinó que també és extrapolable al llenguatge harmònic, i no deixa de ser una metàfora musical de la seva creença contrària a la *tabula rasa* que proposaven els serialistes integrals: un compositor, per molt que ho intenti, no es pot aïllar completament de les influències musicals anteriors. Tot i que els militants de l'escola de Darmstadt no fossin de la seva generació, en certes ocasions va admetre que el sistema

serial l'havia portat a replantejar el seu mètode de composició, però en cap cas arribaria a assimilar l'àlgebra i la probabilitat com a eines creatives. En canvi, va desenvolupar un gran interès en els efectes mirall i en els patrons simètrics —tan utilitzats per Bartók—, els quals percebia com un reflex dels dissenys harmoniosos de la natura (Potter 1997: 96, 141).

És evident, doncs, que Dutilleux era reticent a qualsevol tipus de dogmatisme musical, i mai va sentir la necessitat de justificar la seva escriptura o el material utilitzat. Gràcies a aquesta llibertat estètica, va poder desenvolupar un llenguatge policromàtic, fruit de combinar la tonalitat amb la modalitat —ja present en les mixtures d'Hector Berlioz (1803-1869)—, i fer un ús puntual de les tècniques serials i l'atonalisme lliure. També recorria a l'ús de l'escala de tons, l'octatònica o qualsevol altre element que li permetés assolir la sonoritat desitjada. Aquest enriquiment del llenguatge tonal amb inflexions modals, tan característic de la música francesa de la segona meitat del segle XIX, així com també de la primera del XX, ja el trobem present en la seva sonata per a piano, combinat amb la influència de la Segona Escola de Viena.

Curiosament, mai va sentir la necessitat d'exposar en tractats —tal com havia fet Messiaen— les característiques del seu llenguatge musical, doncs considerava que un compositor s'havia de defensar «a través de les seves obres, no dels seus escrits», fent una clara al·lusió a Boulez i la dominància del serialisme, que durant els anys cinquanta i seixanta s'havia percebut com una forma de terrorisme musical (Potter 1997: 96, 119). En paraules d'en Benet Casablancas:

> Dutilleux és un compositor amb un ofici d'una subtilesa màxima, sobretot en l'aspecte harmònic és bellíssim, però també en el rítmic i en el sentit global de la forma. Si tu agafes *Tout un monde lointain...* [(1967-1970)], la manera com la música es desenvolupa és molt personal i fluida. Però sobretot l'harmonia és meravellosa, perquè tu veus que és una música que finalment no és no-tonal, però tampoc pots dir que sigui una música tonal convencional des de cap punt de vista. És absolutament francesa perquè clarament és hereva d'aquesta sofisticació extrema de gent com Ravel o Debussy, on per altra banda, es produeix el fenomen meravellós de que, efectivament, l'harmonia es tradueix en timbre. I aquesta capacitat de que els acords i l'harmonia es tradueixin en timbres d'una originalitat i d'un misteri meravellós és una de les coses que a mi de seguida em va fascinar molt de Dutilleux... Era un home molt cordial i que havia patit un cert ostracisme, però va ser capaç de fer la seva obra amb llibertat i independència, i aquesta no ha deixat mai de tocar-se, al contrari, creix la seva presència en el món de la música —cosa que no poden explicar alguns dels compositors que l'ignoraven. Segurament, aquests eren tan contemporanis que han quedat esbandits al repertori. En canvi, Dutilleux és una presència creixent i constant.

> Ell també em va fer un comentari: «A mi em sembla que aquestes últimes obres meves ja agradaven una mica més a Boulez». La de Dutilleux és una producció petita, lo qual demostra una gran autoexigència, però són totes obres mestres (Entrevista a Benet Casablancas, 5.02.2015, 01:04:26-01:07:51).

Tot i estar casat amb l'excepcional pianista Geneviève Joy (1919-2009) i la seva fascinació per pintar amb timbres orquestrals la sonoritat d'aquest instrument, el piano no té un paper destacat en el catàleg de Dutilleux, i sempre lamentava no haver escrit mai cap concert per a piano i orquestra. Ja de ben petit, va sentir una certa predilecció per aquest instrument, al ser el mitjà perfecte per desenvolupar la seva innata fascinació per l'harmonia i la composició. A més a més, les característiques harmòniques de l'instrument li permetien experimentar amb les que ell considerava les seves activitats musicals preferides: tocar acords i imitar el so de les famoses campanes de la ciutat de Douai. Aquesta fascinació per l'harmonia va ser fruit del cultiu musical de la seva família. D'una banda, el seu avi matern, Julien Koszul (1844-1927), va ser un organista i compositor de prestigi, deixeble de Saint-Saëns a l'École Niedermeyer de París, on també hi conegué –els llavors estudiants— Eugène Gigouts (1844-1925) i Fauré. Posteriorment, com a director del Conservatori de Roubaix esdevindria mentor de Roussel. D'altra banda, els seus pares Thérèse i Paul, ambdós músics aficionats, sovint oferien concerts a casa seva, en els que interpretaven principalment obres per a violí i piano de compositors francesos del Romanticisme tardà com César Franck (1822-1890), Fauré, Guillaume Lekeu (1870-1894) i Gabriel Pierné (1863-1937); i obres contemporànies del moment com la *Sonate pour violon et piano* (1917) de Debussy (Dutilleux 1997: 19-20).

Com Messiaen, ja de molt jove Dutilleux va quedar fascinat per l'òpera magna de Debussy i amb només setze anys entrava al Conservatori de París, on reforçaria el seu gust per la proporció, la instrumentació i la claredat musical amb Henri Büsser (1872-1973), i rebria una formació acadèmica molt similar a la de Messiaen, amb Emmanuel i els germans Gallon. En canvi, l'experiència frustrada de les classes de direcció amb Philippe Gaubert (1879-1941) van provocar que Dutilleux es negués a dirigir les seves pròpies obres durant la seva trajectòria professional, la qual va començar a agafar embranzida al 1938, gràcies a l'obtenció del cèlebre *Prix de Rome* amb la cantata *L'anneau du Roi* (1938). Tanmateix, la beca obtinguda es veuria truncada per l'inici de la Segona Guerra Mundial (Dutilleux 1997: 28-29; 33-34).

Després d'un breu servei militar, el jove compositor tornava a la capital francesa, ara ocupada pels nazis, on intentaria guanyar-se la vida com a professor, pianista acompanyant,

director de cor i arranjador de música popular per a orquestres de cafès i clubs nocturns. També va escriure dues obres menors per a piano: *Au gré des ondes* (1946) —resultat d'un encàrrec d'una sèrie d'interludis per a la radio francesa— i *Bergerie* (1946) —encomanada amb finalitats pedagògiques (Mari 1988: 37). Encara a la suite *Au gré des ondes* s'hi pot apreciar una clara influència de Debussy, Ravel, Roussel i Poulenc, fet que posa en evidència la immaduresa d'aleshores del seu llenguatge, sent força probable que *Le tombeau de Couperin* (1914-1917) de Ravel en fos la font d'inspiració. Si ens hi fixem, ambdues són suites per a piano de sis moviments en un format de peces curtes en diferents gèneres i estils, escrites durant o immediatament després d'una guerra mundial, però amb una lleugera diferència: mentre Ravel dedicava cada moviment a un amic perdut durant el conflicte, Dutilleux ho feia a amics que hi havien sobreviscut (Potter 1997: 96, 119).

Ja en aquesta època, l'autor volia trencar amb l'estètica frívola de les obres escrites per *Les Six* a principis dels anys vint, argumentant que la música francesa no s'havia de restringir al regne de l'encant, l'elegància i l'enginy. Amb la finalitat de distanciar-se del xovinisme associat a l'estil *divertissement*, Dutilleux escrivia la *Sonate pour piano* (1947-1948), designant-la com a *Op.1* del seu catàleg i repudiant totes les seves obres anteriors. En aquesta es va atrevir a experimentar amb la dissonància, la complexitat rítmica, els matisos dinàmics, els plans sonors, els canvis sobtats de caràcter i mètrica, i l'ambivalència entre la modalitat i la tonalitat en un context de gran virtuosisme. Aquest fet va suposar el seu posicionament internacional com un dels autors emergents de la música francesa: «volia escriure una peça per a piano substancial, que fos igualment virtuosística i sensual... A partir d'aquell moment vaig sentir la necessitat d'escriure obres de gran format» (Potter 1997: 48).

Per aquest motiu, el compositor no concebria cap obra concertística per a piano fins al cap de trenta anys, originant l'obra per a duo: *Figures de résonances* (1970-1976). Tanmateix, durant aquest silenci solístic Dutilleux sí escriuria cinc petites peces pedagògiques: *Blackbird*, *Tous les chemins... mènent à Rome* (1961), *Résonances* (1964), *Petit air à dormir debout* (1981) i *Mini-prélude en éventail* (1987). A finals d'aquest període poc prolífic a nivell pianístic, el compositor tornava a oferir el cicle concertístic *3 Préludes: D'ombre et de silence, Sur un même accord* i *Le jeu des contraires* (1973-1988). L'últim dels preludis és un estudi de contrasts dinàmics, articulació, ritme i registre, en certa manera descendent directe de l'estudi de Debussy *Pour les sonorités opposées* (1915). Un dels trets més característics del preludi és la manera en que ambdues mans es desplacen en un cert "efecte mirall" —molt recurrent en l'escriptura de Dutilleux— i l'ús de la nota repetida o pivot com a punt de referència dins

un context inestable —revivint d'aquesta manera la reflexió que ens feia Gagnepain (Potter 1997: 17-18, 96).

Seguint aquesta idea, Dutilleux també fa ús d'acords pivots amb la finalitat de «despertar en l'oient un sentiment de nostàlgia», i ho distingeix de totes aquelles variacions de tipus melòdic, rítmic, tímbric, associat al que ell anomena *croissance progressive* (*i.e.* creixement progressiu), els quals no són identificables durant l'audició, però que queden "ancorats" en l'inconscient de l'oient, recorrent en certa manera, a la memòria d'aquest. Aquest aspecte és de vital importància per entendre la música de Dutilleux, ja que marca la diferència entre la seva estètica i la de compositors americans experimentals com John Cage i Morton Feldman (1926-1987). En definitiva, l'autor defensa que «una obra no només es construeix a partir d'instants temporals, per molt suggerents que puguin ser aquests, sinó que segueixen un camí en el temps que l'oient no és capaç de discernir completament amb una sola audició» (Potter 1997: 100).

Tot i no ser tan conegut com Messiaen per la seva faceta de professor, Dutilleux va donar classes de composició tan a l'École Normale com al Conservatori de París a personatges com Renaud Gagneux (1947), Jean-Claude Wolff (1946), Yoshihisa Taïra (1937-2005), Félix Ibarrondo (1943), Francis Bayer (1938-2004) i Gérard Grisey (1946-1998), entre d'altres. En les seves classes, els alumnes hi tenien un espai per poder desenvolupar lliurament el seu estil, gràcies a l'adquisició d'una base harmònica sòlida i un bon domini del contrapunt, i sovint els feia orquestrar obres de Messiaen. L'elecció de la seva música no era casual:

> La música per a piano de Messiaen ha contribuït en els regnes de la forma i la sensualitat. Realment, t'ha d'agradar la música de Messiaen! El que és més interessant és la seva lògica. Ni tan sols aquells compositors que no suporten la seva música poden negar-ne la lògica, o més aviat, la coherència; és impossible canviar una sola nota o harmonia... Això és merament el que pretenc amb la meva música, però en un món completament diferent; per a mi, la coherència és essencial (Potter 1997: 183).

3.3. La revolució de Boulez

Quan Ravel —llavors un compositor d'avantguarda— va visitar Barcelona el 18 de Maig de 1924 amb motiu de l'estrena de la seva obra *Tzigane* (1924), la ciutat el va rebre amb la següent reflexió d'Émile Vuillermoz (1878-1960):

> L'estudi de la història ens afirma que cap època ha estat mancada d'obres mestres. Tractem de descobrir les que ens pertanyin, i procurem que els nostres néts no hagin d'esmenar les

> nostres errors i omissions. Pensem que al nostre entorn hi tenim els clàssics de demà. Sapiguem endevinar-los i honorar-los; que el culte als morts no ens faci oblidar els nostres deures envers els vivents (Vuillermoz, programa de mà *Festival Ravel*, 18.05.1924, Centre de Documentació de l'Orfeó Català)[12].

Poques setmanes després de l'ofensiva de les tropes aliades contra els nazis a Normandia, un jove estudiant de matemàtiques provincià —i alumne recent de composició de Pierre Jamet (1893-1991)— es presentava a casa del gran mestre Messiaen, com a talent potencial per la música moderna (Ross [2009] 2010: 447). A partir d'aquell moment, Pierre Boulez, iniciaria un camí que el convertiria no només en un gran compositor i director d'orquestra, sinó també en el músic més poderós del segle XX: responsable directe del desenvolupament de la música contemporània a França amb la creació de l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (IRCAM), l'Ensemble Intercontemporain, l'Opéra Bastille i la Cité de la musique —recentment rebatejada com Philarmonie de Paris.

Durant la seva estada al conservatori, Boulez ràpidament va cridar l'atenció no només per l'agudesa del seu intel·lecte, sinó també per la franquesa de les seves opinions:

> A primera vista, Boulez era una mena de bombó intel·lectual, elegant en les formes i en la manera de vestir, igualment encantador per a homes i dones... però amb gràcia felina podia esdevenir ferotge en un instant, utilitzant el despreci com a mètode per concloure les discussions. En tot moment semblava absolutament convençut del que estava fent. Enmig de la confusió de la vida de la postguerra, amb tantes antigues veritats desacreditades, la seva certesa resultava tranquil·litzadora (Ross [2009] 2010: 447-448).

Aquesta actitud transgressora —que en pocs anys esdevindria reaccionària— va originar-se no només en la seva confiança i seguretat intel·lectual arran d'estudiar ciències exactes, sinó també en les particulars classes de piano que va rebre a meitat dels anys trenta de la mà d'una pianista, pionera en la incorporació de la literatura de Debussy i —l'encara viu— Ravel al repertori pedagògic. Tanmateix, el veritable punt d'inflexió en la trajectòria del jove compositor es va produir en les classes d'un Messiaen recentment alliberat del camp de presoners Stalag VIII-A, doncs en paraules del mateix Boulez: «va ser llavors quan vaig descobrir què era la composició» (Boulez, Entrevista amb Claude Samuel, Octubre 2011, llibret de *Pierre Boulez: œuvres complétes*: 226, 228).

Ràpidament, Boulez va assimilar els continguts de les classes de Messiaen, plasmant-los a l'obra per a piano *Douze notations* (1945), una clara al·lusió a la sèrie dodecafònica —tot i

[12] Trobareu aquest programa de mà disponible a repositori Memòria Digital de Catalunya: <http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/ProgPMC/id/2179/rec/3> [11.10.2014]

que a diferència de Dutilleux, Messiaen no va manifestar gaire interès per la Segona Escola de Viena. Trenta anys més tard, Boulez també en va fer una versió orquestral. Però potser, una de les curiositats més entranyables d'aquest període del jove compositor és l'obra descatalogada *Variations pour piano main gauche* (1945), influència directa del *Concerto pour la main gauche* (1929-1930) de Ravel —sorprenentment, escrit per Ravel durant els mateixos anys en que Messiaen concloïa la seva etapa d'estudiant al conservatori amb els *Préludes* (1929) (Boulez, Entrevista amb Claude Samuel, Octubre 2011, llibret de *Pierre Boulez: œuvres complétes*: 225, 230-231, 233).

Però més enllà d'un simple professor, Messiaen també va ser un ideòleg, en transmetre a Boulez el seu criteri estilístic: el constructe rítmic de les obres de Stravinski i Bartók, la veneració del material harmònic de Debussy i Ravel i, sobretot, el rebuig del Neoclassicisme dels anys trenta —inclòs el de Stravinski—, posant especial èmfasi en *Le boeuf sur le toit* (1920) de Milhaud. I seria aquest esperit crític el que acabaria portant a Boulez a buscar nous estímuls, que en un primer moment va trobar amb el deixeble de Webern, René Leibowitz (1913-1972): Pierre Boulez, el gran alumne d'Olivier Messiaen es desmarcava del seu mestre per adoptar la vessant serial. Tal i com recorda l'Antoni Besses: «Messiaen deia que la música serial li interessava relativament, perquè trobava que era un món de grisos —de manca de colors— tot i que també deia que el cinema en blanc i negre li agradava molt» (Entrevista a Antoni Besses, 15.07.2014, minut 00:02:14-00:02:26).

En aquest procés de radicalització, Boulez comença a transmetre en la seva música una ràbia mal continguda, i que articula en els seus escrits en una mena d'apologia a la violència: «Crec que la música ha de ser història i sortilegi col·lectiu, violentament actuals» (Ross [2009] 2010: 449). I efectivament, en la *Sonate pour piano nº1* (1946) es produeix una explosió rabiosa en forma de sons. Ja no queda rastre de la construcció nítida tan característica del gust francès, i més recentment palpable en la música de Dutilleux i Messiaen, ni tan sols de les formes clàssiques i les frases romàntiques amb les que havia conviscut el sistema dodecafònic. Boulez havia desplaçat l'ideari estètic de Schoenberg, i situava a Webern com el model a seguir, sense tenir gaire en compte la reflexió del seu nou profeta: «...nosaltres no hem anat més enllà de les formes dels clàssics. El que va venir després només va ser una variació, una expansió, una síntesi» (Webern [1933] 2009: 71). Tant és així que la subtilesa dels detalls puntillistes havien esdevingut espetecs i cops de puny violents que atacaven tot el teclat de l'instrument, però on encara hi podíem entreveure la influència de Messiaen: Boulez «havia maximitzat el contrast rítmic, creant d'aquesta manera una asimetria en la pulsació que es correspongués amb l'atonalitat de l'harmonia» (Ross [2009] 2010: 449).

Però és inevitable preguntar-se el perquè d'aquesta actitud en Boulez al recuperar reflexions de Webern com aquesta:

> Va haver d'existir alguna necessitat, quelcom inevitable per a que sorgís això que anomenem música. Quina necessitat? Dir o expressar alguna cosa, expressar una idea que no es pogués expressar de cap altra manera que no fos a través de la música; no pot haver sigut de cap altra forma. Per què, sinó, prendre's la molèstia, si es podia expressar el mateix amb paraules?... Es tracta de transmetre amb sons quelcom que no es pot dir de cap altra manera. La música en aquest sentit, és un llenguatge (Webern [1933] 2009: 33).

Durant una entrevista amb Barenboim l'any 2000, Boulez manifestava el sentiment de trencament que havia experimentat en el seu entorn abans i després de la Segona Guerra Mundial:

> durant sis anys ens vam trobar totalment desconnectats del món, només coneixíem allò que sorgia en el nostre entorn més proper...i els béns culturals no es trobaven amb facilitat, al que s'hi ha d'afegir els tabús de l'època. Així que, quan la guerra es va acabar vàrem descobrir moltes coses, tots junts... És molt clar que el segle es va trencar en dues meitats: una fins el 1945 i l'altra a partir del 1945 (Boulez, *Daniel Barenboim in conversation with Pierre Boulez*,, 08.02.2000, minut 00:11:13-00:12:41).

Aquesta percepció de trencament amb tota tradició anterior es va tornar a manifestar amb molta violència a la *Sonate pour piano nº2* (1948), l'últim moviment de la qual demana explícitament a l'intèrpret "desintegrar" el so mitjançant la reiteració d'atacs breus i secs, per tal de culminar en la màxima amplitud a la que pugui arribar l'executant, tot prescindint de qualsevol mena de matís[13]. En paral·lel a la seva faceta creativa, Boulez ràpidament va potenciar la seva fama de crític despietat, en el que en una ocasió arribaria a afirmar: «Ravel va aportar una mina d'or sonora, però es va veure limitat per descobriments superficials i falsos». Però l'afirmació més polèmica es produiria amb l'obituari que va escriure de Schoenberg al 1952 amb l'atroç afirmació: «Schoenberg ha mort» —tot i reconèixer la magnificència d'obres com *Pierrot lunaire* (1912) (Ross [2009] 2010: 449-450).

Sigui com sigui, la revolta no va acabar aquí: dos anys més tard, Boulez creava el cicle de concerts *Domaine musical*, del que en quedaven automàticament exclosos tots aquells compositors que «no haguessin experimentat veritablement la necessitat del llenguatge serial» i que amb despreci anomenava «inútils» (Potter 1997: 13). I com no podria ser d'una altra manera, la independència estilística de Dutilleux va ser motiu suficient perquè Boulez

[13] Tot i el caràcter agressiu de la sonata, Messiaen sovint en tocava extractes en les seves classes d'anàlisi del conservatori (Loriod 1996: 76).

el desprestigiés, en un intent de construir i delimitar la que ell creia que havia de ser l'estètica de la música contemporània francesa. Tot i així, Dutilleux va admetre que malgrat la seva oposició a la gestió —pràcticament "sectària"— dels fons públics que rebia Boulez de l'estat, sempre va admirar en el compositor que el «seu geni creatiu, aplicat a les seves composicions, depengués de la mateixa intransigència i anti-eclecticisme» (Potter 1997: 189).

Curiosament, malgrat que l'eix principal de les obres de Boulez d'aquesta època fos la violència, com Dutilleux, el polèmic compositor trobava en la literatura —i concretament en la poesia de Stéphane Mallarmé (1842-1898) i René Char (1907-1988)— la seva font d'inspiració. Així que no és tan sorprenent que Boulez no trigués en renegar de la seva militància del serialisme integral més ferotge: les *Structures I* (1951-1952) i *Structures II* (1961) van ser de les últimes manifestacions purament serials que va exercir Boulez, definint-les anys més tard com obres «totalitàries» (Ross [2009] 2010: 493-494). Tanmateix, la música serial també va contribuir a ampliar l'espectre conceptual i artístic de la música, fins al punt que el gran teòric del poder i la sexualitat, Michel Foucalt (1926-1984), va elogiar els serialistes per ser «la primera "llàgrima" en l'univers dialèctic en el que havia viscut» (Ross [2009] 2010: 451-452).

La següent etapa de Boulez va venir donada per l'amistat amb Cage i el seu particular concepte de la «forma oberta». Aquesta nova manera d'entendre la composició va retornar a Boulez les seves arrels franceses —especialment la lluminositat de Debussy i Ravel— amb la *Sonate pour piano nº3* (1955-1957). En aquesta, Boulez ofereix a l'intèrpret la possibilitat d'escollir —d'entre un seguit d'opcions— quina ha de ser la continuïtat del discurs de l'obra. Irònicament, el compositor que més havia fet prevaldre el sistema serial —en el qual l'intèrpret no tenia marge de decisió sobre cap paràmetre ni aspecte— passava a donar plena llibertat al pianista per decidir-ne el discurs. Segons Boulez, «la tercera sonata és una obra que no necessita un final, és a dir, cada moviment és, en diferent mesura, independent, fet que configura una mena d'univers... D'aquesta manera tens una contradicció, ja que l'obra acabada [*i.e.* la interpretació d'aquesta] prové de quelcom inacabat» (Boulez, Entrevista amb Claude Samuel, Octubre 2011, llibret de *Pierre Boulez: œuvres complétes*: 235-236).

Però Cage no serà l'únic responsable del canvi de paradigma creatiu de Boulez. De nou, la literatura, i en concret les novel·les de James Joyce (1882-1941) van ser de vital importància:

> ...la novel·la, si es pot dir d'aquesta manera, "s'observa", reflexiona sobre ella mateixa, pren consciència de ser una novel·la: d'on la lògica i la cohesió d'aquesta tècnica prodigiosa contínuament conscient suscita universos en expansió. És així com la música, segons el meu criteri, no està destinada únicament a "expressar", sinó que ha de prendre consciència d'ella mateixa, transformar-se en un objecte de la seva pròpia reflexió. Per a mi, aquest fenomen és una de les necessitats primordials que el llenguatge poètic ja va absorbir amb Mallarmé: amb aquest, la poesia es va tornar un objecte en si mateix, la justificació de la qual resideix en la recerca de la mateixa poètica (Boulez [1981] 2008: 141-142).

En definitiva, a partir de Joyce i Mallarmé, Boulez pretén allunyar-se de la concepció de l'obra basada en «una trajectòria simple, que es recorre entre un punt de sortida i un d'arribada» (Boulez [1981] 2008: 143). Així doncs, malgrat la imatge que encara tenim de Boulez com un compositor reaccionari, ja fa dècades que va admetre públicament que la seva militància serialista no va ser del tot encertada, però també recalca que aquest sistema va permetre «il·luminar certs problemes de percepció i escolta». Tanmateix, no pot deixar de sorprendre que un intel·lectual tan sensible com Boulez tardés tant de temps en entreveure aquest fet. A diferència de compositors com Milton Babbitt (1916-2011) —amb una formació matemàtica similar i autor de declaracions com «a qui li importa si escoltes?»—, és més probable que "l'error" de Boulez fos fruit de subestimar un cert tipus d'oient, com a conseqüència de "l'escolta estructural" axiomàtica de Theodor Adorno (1903-1969), la qual predominava en els cercles d'avantguarda per ser una forma privilegiada de percepció musical (Goldman [2011] 2014: 62). Als anys noranta, Boulez ja s'havia desmarcat completament d'aquesta idea, fins al punt d'admetre que si al repertori no hi constaven gaires obres importants dels anys cinquanta i seixanta era per «no haver tingut suficientment en compte el mode en què la música és percebuda per l'oient» (Ross [2009] 2010: 646). I quan Claude Samuel li pregunta què n'espera d'aquest, Boulez contesta:

> En primer lloc, que es deslliuri dels prejudicis, si és que en té algun. I que escolti, senzillament, amb una ment oberta. Que comenci amb les "coses" més senzilles i acabi amb les més complexes. En el catàleg d'un compositor, sempre hi ha obres més senzilles, directes i obertes que d'altres. Inclús en Beethoven, si escoltes els primers quartets de corda, són molt fàcils "d'empassar". En canvi, per escoltar els darrers necessites molta més atenció i concentració... [L'oient] ha d'adquirir aquesta cultura en la modernitat. Hem de permetre que la pugui atènyer amb paciència, perquè no sempre és fàcil, ja que requereix múltiples escoltes... Per a mi, aquesta és l'actitud veritable (Boulez, Entrevista amb Claude Samuel, Octubre 2011, llibret de *Pierre Boulez: œuvres complètes*: 248).

Naturalment, aquesta nova percepció de l'oient, per part de Boulez, també va suposar un canvi en el seu procés creatiu. Durant el seu període d'estudiant i serial, el compositor creia que la música havia de ser atemàtica, per així trencar completament amb la tradició. Tanmateix, la nova fase de maduresa en la què entrava va propiciar la seva convicció que es podia escriure música amb motius i temes reconeixibles sense que necessàriament la música fos "esclava" d'una estètica clàssica. Sinó que, més aviat, l'obra s'articulava en un cert nombre d'elements reconeixibles per l'oient. Aquesta característica ja es pot apreciar en les seves dues obres per a piano més recents: *Incises* (1994-2001) i *Une page d'éphéméride* (2005). D'altra banda, Boulez també va definir nous conceptes musicals —sovint agrupats en parelles d'antònims complementaris— que configuraven estructures binàries, amb la finalitat de filtrar la infinitat del món sonor (Goldman [2011] 2014: 62-63):

estructura del material / estructura de la composició
l'existent / l'imaginat
invenció /deducció
certesa / incertesa
idea finita / idea infinita
repetició / variació
l'objecte trobat / l'objecte creat
forma lliure / forma estricta
figura / estructura
escriptura lliure / escriptura estricta
temps regular / temps estriat
acord-figura / interval-escala
relació abstracta / relació concreta
trajectòria direccional / textura no-direccional

Però, essencialment, els conceptes anteriors es poden sintetitzar en les idees que Boulez adoptaria de la teoria lingüística de Ferdinand de Saussure (1857-1913):

> L'objecte musical o el so en si mateix, no existeix com a component espontània del llenguatge. Aquest objecte sonor pot ser bell, interessant, desagradable, inert, amb unes determinades propietats acústiques, apreciat, aïllat, però al final no pot —en el millor dels casos— més que proporcionar una pista del llenguatge (Goldman [2011] 2014: 58).

Un altre aspecte interessant és el vincle entre el procés compositiu de Boulez i la memòria, però que resulta absolutament antagònica a la que ens presentava Dutilleux:

> La relació que hauríem de tenir amb la tradició és la d'un "ésser" viu, no la de quelcom que és mort. Sense cap mena de dubte, tenim a la nostra disposició una immensa biblioteca: actualment coneixem la música... des del segle XIII fins avui en dia. I aquest fet a vegades pot resultar ser una càrrega, ja que has absorbit massa [música] i ja no et trobes en una posició en que puguis ser tu mateix. Tens massa informació en la teva memòria. I és per això que sóc partidari, de tant en tant, de "cremar" la memòria... per tal de poder renéixer sense coneixement. Però sense cap coneixement, havent-lo tingut amb anterioritat: l'experiència. Si intentes reinventar el món cada dia, no aconsegueixes res, ja que obres portes que ja ho estan de bat a bat. Per aquest motiu, crec que necessitem ser conscients del passat sense arribar a l'extrem de ser-ne presoners (*Daniel Barenboim in conversation with Pierre Boulez*,, 08.02.2000, minut 00:18:38-00:19:57).

En altres paraules, el compositor adopta una posició menys radical del devastador *tabula rasa* ideat pels serialistes, però a la vegada el justifica com un estat necessari que permet a la música evolucionar i generar nous escenaris artístics. O com a mínim, aquesta ha sigut la tasca de l'IRCAM sota la batuta de Boulez: la utilització de les noves tecnologies per assolir una estètica musical com la de *Répons* (1980-1984), més propera a la saturació del so ja present en *Gruppen* (1955-1957) i *Carré* (1959-1960) de Stockhausen, o de les obres posteriors de Berio com *Coro* (1975-1976). Però no per això, Boulez es desmarca de les seves idees envers la tonalitat: «En el llenguatge contemporani pots concebre moments d'estabilitat i moments d'inestabilitat, però per assolir-ho no necessites la tonalitat... només elements estables» (*Daniel Barenboim in conversation with Pierre Boulez*,, 08.02.2000, minut 00:16:23-00:17:38). En definitiva, tal i com afirmava Alessandro Baricco (1958): «Les obres d'art, i especialment aquelles de dignitat suprema, resten a l'expectativa de la seva interpretació. Si en elles no hi hagués res a interpretar, si simplement existissin, la línia de demarcació de l'art s'esborraria» (Baricco [1992] 2008: 29).

4. DE PARÍS A BARCELONA: LA REALITAT ACTUAL DE LA MÚSICA FRANCESA

4.1. L'herència de la música francesa

Després d'haver estudiat amb certa profunditat l'evolució de la tècnica en la música francesa i conegut amb més detalls la trajectòria i l'obra pianística de llurs compositors cabdals del darrer segle —Messiaen, Dutilleux i Boulez—, em sembla un bon moment per formular un parell de qüestions: Què entenem avui en dia per música contemporània? Es pot dir que cert repertori d'aquest període ha esdevingut canònic?

En el capítol anterior vàrem veure d'una manera molt clara l'intercanvi d'influències entre Messiaen, Dutilleux i Boulez, els quals a la vegada van establir un nexe entre els autors francesos precedents i els actuals. Però quina transcendència té aquesta connexió en l'àmbit interpretatiu? És igualment significativa la seva influència en el repertori pianístic actual?

Per poder donar resposta a totes aquestes preguntes he realitzat una comparativa entre els programes de les audicions de piano de segon curs del CNSMDP i l'ESMUC, en les quals els alumnes tenien com a requisit tocar obres escrites durant els segles XX o XXI[14]. D'altra banda, també he realitzat un qüestionari qualitatiu en rus a un nombre reduït d'alumnes de piano dels conservatoris Rimski-Kórsakov de Sant Petersburg, Txaikovski de Moscou i l'acadèmia Gnesin de Moscou[15].

4.2. París i el CNSMDP

Un dels requisits que s'estableix en l'audició de segon curs del conservatori de París és que s'interpreti una obra escrita a partir del 1940, mentre que a la de primer curs s'imposa una obra concreta: per exemple, en el curs acadèmic 2012/2013 va ser *Le baiser de l'enfant-Jésus* del cicle *Vingt regards sur l'enfant-Jésus* (1944) de Messiaen, mentre que la del 2013/2014 va ser *Burlesques Sz.47* (1908-1911) de Bartók. D'aquesta manera, els alumnes de segon curs dels darrers tres anys van examinar-se de les següents obres:

[14] Les dades obtingudes d'ambdós centres es corresponen a les dels cursos acadèmics 2011/2012, 2012/2013 i 2013/2014.

[15] Aquesta enquesta la van contestar tres alumnes del conservatori Rimski-Kórsakov, tres del Txaikovski i dos de l'acadèmia Gnesin.

AUTORS FRANCESOS

Gérard Pesson (1958)	*Speech of clouds* del cicle *Vexierbilder II* (2003)
Henri Dutilleux (1916-2013)	*Sonate pour piano* (1947-1948) *Trois Préludes* (1973-1988)
Tristan Murail (1947)	*La Mandragore* (1993) *V* i *VI* del cicle *Les travaux et les jours* (2003)
Jean-Charles Robin Gandrille (1982)	*Eruption*, inicialment del cicle *Instants Oniriques* (2001-2003) però actualment descatalogada[16]
Maurice Ohana (1913-1992)	*Cadences libres, Main gauche seule (in memoriam Maurice Ravel)* i *Quintes* del cicle *Douze études pour piano* (1981-1985)
Thierry Escaich (1965)	*Jeux de doubles* (2001)
Michel Merlet (1939)	*Etudes symphoniques nº6 Op.45* (2003)
Régis Campo (1968)	*Étude pour les cordes bloquées* (2010)
Pierre Boulez (1925)	*Sonate nº1* (1946)
Olivier Greif (1950-2000)	*Le Carillon de Chérence* de la *Sonate pour piano nº22 "Les plaisirs de Chérence"* (1997)
Olivier Messiaen (1908-1992)	*Ile de feu I & II* del cicle *Quatre études de rhytmes* (1949-1950)
Matthieu Stefanelli (1985)	*Kaléidoscope, Origami* i *Reflets Réfractions* del cicle *Quatre illusions* (2007-2009)

AUTORS D'ALTRES PAÏSOS

Elliott Carter (1908-2012) *Estats Units*	*Caténaires* del cicle *Two thoughts about the piano* (2005-2006)
Shin-Ichiro Ikebe (1943) *Japó*	*Sway Green Treetops* (2012)
Tōru Takemitsu (1930-1996) *Japó*	*Rain Tree Sketch II (in memoriam Olivier Messiaen)* (1992)
Karlheinz Stockhausen (1928-2007) *Alemanya*	*Klavierstück nº7* del cicle *Klavierstücke* (1956)
Luciano Berio	*Feuerklavier* (1989) publicat com a sisè moviment del cicle *Six encores for*

[16] Entrevista que vaig realitzar al compositor Jean-Charles Robin Gandrille el 10.05.2015: «Vaig excloure *Eruption* del meu catàleg perquè no em sentia identificat amb l'estètica d'avantguarda de la peça. Inicialment formava part del cicle *Instants oníriques* (2001-2003) de cinc moviments: *Insuspenso*, *Grappes*, *Dolly*, *Raga* i *Eruption*. Avui en dia aquesta obra només consta de dos moviments: *Grappes* i *Raga*... Per entendre la meva escriptura actual per a piano et recomano que escoltis *Errance* (2005) o *Prelude poem-3* (2009). Sentiràs que aquestes peces són més personals i melòdiques».

(1925-2003) *Itàlia*	*piano* (1990) *Cinque variazioni* (1952-1953)
Einojuhani Rautavaara (1928) *Finlàndia*	*Narcissus* (2001)
Sofia Gubaidulina (1931) *Rússia*	*Chaconne* (1962)
György Ligeti (1923-2006) *Hongria*	*Etude nº10* del cicle *Études* (1985-2001)
Benjamin Yusupov (1962) *Israel*	*Subconscious Labyrinths* (2014)
Michio Mamiya (1929) *Japó*	*The day of deer dance* i *Lullaby of Hikage-dori* del cicle *Six préludes pour piano* (1977-1984)
George Benjamin (1960) *Regne Unit*	*Sortilèges* (1981)
Heinz Holliger (1939) *Suïssa*	*Elis 1 (leicht bewegt)* del cicle *3 Nocturnes for piano* (1961, revisat 1966)

Com mostra el recull d'obres anteriors, el conservatori de París clarament potencia que els seus alumnes de grau superior entrin en contacte amb un calidoscopi d'obres per a piano, estipulant uns requisits i autors en consonància amb el pla d'estudis del màster especialitzat en la interpretació de música contemporània del mateix conservatori[17]. En particular, és interessant observar la important presència de compositors en actiu, especialment francesos —exceptuant Dutilleux, Ohana, Greif i Messiaen. Curiosament, dels tres autors pilars estudiats, Dutilleux és el més programat, fet que es pot interpretar com a conseqüència de ser un llenguatge desmarcat d'estètiques hermètiques i més "pianístic" en termes tradicionals. En canvi, l'obra de Messiaen s'estipula com a repertori obligatori d'estudi i la de Boulez es redueix a una interpretació ocasional. D'altra banda, les dues obres franceses més tocades han sigut *La Mandragore* (1993) de Murail i extractes dels *Douze études pour piano* (1976) d'Ohana. En canvi, l'obra no francesa més freqüent ha sigut precisament l'homenatge de Takemitsu a Messiaen: *Rain Tree Sketch II* (1992).

També és important destacar que les composicions de Debussy i Ravel han esdevingut canòniques, doncs el pla d'estudis ja no les considera música "contemporània", sinó un repertori estàndard que els alumnes interpreten assíduament a les audicions. De tot el catàleg d'aquests autors, les obres més interpretades han sigut: *Préludes I* (1909-1910),

[17] Entrevista que vaig realitzar a Antoine Ouvrard —estudiant del màster esmentat al CNSMDP— el 28.04.2015.

Préludes II (1912-1913), *Images I* (1905) i *Images II* (1907) de Debussy; i els cicles *Miroirs* (1904-1905), *Gaspard de la nuit* (1908) i *Valses nobles et sentimentales* (1911) de Ravel. Anàlogament, trobem la mateixa "canonització" del catàleg per a piano de Prokófiev, Rakhmàninov, Médtner, Skriabin i Bartók.

Curiosament, en cap programa han aparegut obres dels compositors de *Les Six* —*i.e.* Poulenc, Honegger, Milhaud, Tailleferre, Durey i Auric. Aquesta absència de l'estètica neoclàssica en els estudis superiors podria ser conseqüència del rebuig que Messiaen, Dutilleux, i especialment Boulez, van manifestar en el seu moment —especialment rellevant si tenim en compte la seva influència en el panorama musical francès. Però sigui com sigui, l'estudi ha posat de manifest que és un repertori que no es considera indispensable en el pla formatiu del CNSMDP.

4.3 Barcelona i l'ESMUC

En canvi, l'únic requisit que s'estableix a l'audició de piano dedicada al segle XX de l'ESMUC és que les obres s'hagin escrit a partir del 1900. Durant els mateixos cursos acadèmics, els respectius alumnes d'aquesta escola van interpretar el següent repertori:

AUTORS FRANCESOS

Paul Dukas (1865-1935)	*Scherzo* de la *Sonate pour piano* (1899-1900)
Maurice Ravel (1875-1937)	*Jeux d'eau* (1901) *Sonatine* (1903-1905) *Oiseaux tristes* i *Alborada del gracioso* del cicle *Miroirs* (1904-1905) *Ondine* del cicle *Gaspard de la nuit* (1908) *La Valse* (1920)
Claude Debussy (1862-1918)	*Cloches à travers les feuilles* i *Poissons d'or* del cicle *Images II* (1907) *Pour le piano* (1894-1901) *Feux d'artifice* del cicle *Préludes II* (1912-1913)
Olivier Messiaen (1908-1992)	*Un reflet dans le vent* del cicle *Préludes* (1928-1929) *Regard du Père*, *Regard du l'étoile* i *Regard des prophètes, des bergers et des Mages* del cicle *Vingt regards sur l'enfant-Jésus* (1944)

AUTORS D'ALTRES PAÏSOS

Witold Lutosławski (1913-1994) *Polònia*	*Bucolics* (1952)
Sofia Gubaidulina (1931) *Rússia*	*Chaconne* (1962)

Frederic Mompou (1893-1987) *Espanya*	*Impressions íntimes* (1911-1914) *Charmes* (1920-1921) *Variacions sobre un tema de Chopin* (1938-1957)
Leóš Janáček (1854-1928) *República Txeca*	*Sonata* (1905)
Serguei Prokófiev (1891-1953) *Rússia*	*Concert nº1 Op.10* (1911-1912) *Concert nº3 Op.26 (1er mov.)* (1921) *Sonata nº2 Op.14* (1912) *Sonata nº3 Op.28* (1907) *Visions fugitives nº1-14 Op.22* (1915-1917)
Serguei Rakhmàninov (1873-1943) *Rússia*	*Rapsòdia sobre un tema de Paganini* (1934)
Alban Berg (1885-1935) *Alemanya*	*Sonata* (1909)
Dmitri Xostakóvitx (1906-1975) *Rússia*	*Preludi i fuga nº24* del cicle *24 Preludis i fugues* (1950-1951) *Concert nº2* (1957)
Aleksandr Skriabin (1872-1915) *Rússia*	*Sonata nº3 Op.23* (1897-1898)
Nikolái Médtner (1880-1951) *Rússia*	*Sonata Op.22* (1901-1910)
Béla Bartók (1881-1945) *Hongria*	*Suite Op.14* (1916) *6 Danses sobre ritmes búlgars* del cicle *Mikrokosmos* (1926-1939)

De seguida queda palès que els professors —i com a conseqüència els estudiants— opten per l'estudi d'obres escrites durant la primera meitat del segle XX, o en altres paraules: prèvies a la Segona Guerra Mundial. I per tant, s'obvien una gran quantitat d'estètiques i llenguatges. Així doncs, les úniques obres que s'han desmarcat d'aquesta tendència han sigut els extractes del *Vingt regards sur l'enfant-Jésus* (1944) de Messiaen, *Bucolics* (1952) de Lutosławski, la *Chaconne* (1962) de Gubaidulina, les *Variacions sobre un tema de Chopin* (1938-1957) de Mompou, o el *Preludi i fuga nº24* (1950-1951) i el *Concert nº2* (1957) de Xostakóvitx.

Tot i que hi ha una gran varietat de compositors, els llenguatges d'aquests no difereixen molt un dels altres, i com a conseqüència, els estudiants no entren en contacte amb una estètica excessivament desmarcada del repertori habitual que puguin interpretar en altres cursos. També és important destacar que els estudiants no freqüenten el contacte pianístic amb compositors catalans en actiu —l'únic compositor que hi apareix és Mompou— ja que una audició de tercer curs es dedica a la interpretació de música espanyola i al recital final

de quart curs s'estableix el requisit de tocar una obra d'un compositor català viu. Tanmateix, val a dir que aquest últim requisit no serveix per incentivar l'estudi d'aquests autors, doncs normalment es seleccionen obres de petit format. Aquesta realitat ens pot portar a plantejar-nos fins a quin punt la música catalana per a piano es considera virtuosística i indispensable en termes pedagògics. I si aquest estatus en el nostre país és equiparable al que tenen Ravel i Debussy en el pla d'estudis dels conservatoris francesos, o més actualment, Messiaen, Dutilleux i Boulez.

Finalment, la música francesa sí que hi té un paper destacat en el treball del llenguatge del segle XX, però aquest es veu limitat a les obres de gran format de Debussy i Ravel —doncs a diferència de les audicions del CNSMDP on els alumnes havien de tocar més d'una obra d'estils diferents, en la de l'ESMUC l'alumne només interpreta una obra d'uns vint minuts. Tanmateix, després d'aquests dos autors cabdals, s'identifica una certa predilecció per la música de Messiaen, tot i que en queden exclosos Dutilleux i Boulez. Curiosament, a l'ESMUC també s'ha interpretat un fragment de la *Sonate pour piano* (1899-1900) de Dukas, compositor que en els programes del CNSMDP resultava inexistent. En definitiva, l'audició de l'ESMUC està més enfocada a la tradició que a la música de nova creació, i no acaba de ser totalment representativa de la pluralitat estilística del segle XX.

4.4 Rússia: una realitat diferent?

Per tal de poder extrapolar els resultats d'aquesta comparativa, he escollit Rússia —i en particular les ciutats de Sant Petersburg i Moscou— per valorar fins a quin punt ha transcendit la música francesa dels segles XX i XXI en el pla d'estudis dels conservatoris superiors principals d'aquestes ciutats. Amb aquesta finalitat vaig elaborar una enquesta en la que demanava als estudiants que em concretessin quin repertori d'aquest període havien treballat i/o interpretat en públic durant els seus estudis superiors i que em fessin una petita valoració de quina creien que era l'actitud del seu conservatori envers aquesta.

En primer lloc, vaig voler saber quins autors dels darrer segle consideraven que eren els més importants en el pla d'estudis del seu conservatori. La resposta a aquesta pregunta va ser —pràcticament per unanimitat: Prokófiev, Xostakóvitx i Rakhmàninov. En un segon terme, però també amb força consens, van remarcar la importància de la música de Ravel, Debussy i Scriabin i, com a complement, alguns em van citar a Stravinski, Berg, Britten, Hindemith i Barber. Per tal de concretar més la informació obtinguda, els vaig demanar que m'indiquessin d'aquests autors, quins creien que eren —i amb quines obres— els indispensables per poder millorar i assolir un bon domini de l'instrument. En aquesta

qüestió també hi va haver força consens en indicar els concerts i les sonates —especialment la setena— de Prokófiev, els estudis de Rakhmàninov, *Gaspard de la nuit* (1908) de Ravel i pràcticament l'obra completa per a piano de Debussy[18]. Finalment, van indicar l'estètica, l'estil, el virtuosisme, l'"arquitectura" de la peça, la polifonia i el fraseig com els paràmetres en els que es basava el pla d'estudis de llurs conservatoris, i en particular, els requisits de l'audició de segon curs especialitzada en música del segle XX.

Per acabar, els hi vaig preguntar quin grau d'importància consideraven que tenia la música francesa escrita a partir del segle XX en el seu conservatori, al que la gran majoria em van contestar que poca. Segons ells, això es devia a que aquesta no s'imposa en el pla d'estudis, sinó que el seu estudi depèn del criteri de cada professor. En aquest sentit, molts coincidien en considerar insuficient la música francesa que estudiaven, doncs aquesta es redueix estrictament a Ravel i Debussy. A més a més, també afirmaven que en els seus conservatoris s'atorga molta importància a la formació de l'escola de piano russa, amb l'objectiu que els alumnes dominin el virtuosisme i la resistència corporal que els hi proporciona estudiar la música de Rakhmàninov, l'agilitat i la precisió dels dits que assoleixen amb la de Prokófiev i el control de la polifonia amb la de Xostakóvitx.

A continuació, es pot apreciar una petita mostra qualitativa de quin tipus de repertori s'estudia als conservatoris esmentats:

CONSERVATORI RIMSKI-KÓRSAKOV DE SANT PETERSBURG

Aleksandr Skriabin (1872-1915) *Rússia*	*Sonata nº2 Op.19* (1898)
Maurice Ravel (1875-1937) *França*	*Pavane pour une infante défunte* (1899) *Noctuelles* i *Une barque sur l'océan* del cicle *Miroirs* (1904-1905) *Ondine* del cicle *Gaspard de la nuit* (1908)
Alberto Ginastera (1916-1983) *Argentina*	*Danzas argentinas Op.2* (1937)
Claude Debussy (1862-1918) *França*	*Suite bergamasque* (1890-1905) *Préludes I* (1909-1910) *Préludes II* (1912-1913) *Estampes* (1903)
Serguei Rakhmàninov (1873-1943) *Rússia*	*Études-tableaux Op.33* (1911) *Études-tableaux Op.39* (1916) *Préludes Op.23* (1903) *Préludes Op.32* (1910)

[18] Quan Ravel va escriure *Gaspard de la nuit* (1908) tenia en ment compondre una obra de dificultat extrema que superés en virtuosisme la fantasia oriental *Islamey Op.18* de Mili Balàkirev (1837-1910).

Serguei Prokófiev (1891-1953) *Rússia*	*Concert nº2 Op.16* (1912-1913/1923) *Toccata Op.11* (1916) *Sonata nº6 Op.82* (1939-1940) *Sonata nº8 Op.84* (1939-1944)
Samuel Barber (1910-1981) *Estats Units*	*Sonata Op.26* (1949)
Heitor Villa-Lobos (1887-1959) *Brasil*	*Impressões seresteiras* i *Festa no sertão* del *Ciclo brasileiro W374* (1936-1937)
Dmitri Xostakóvitx (1906-1975) *Rússia*	*24 Preludis i fugues* (1950-1951)

CONSERVATORI TXAIKOVSKI DE MOSCOU

Serguei Prokófiev (1891-1953) *Rússia*	*Concert nº1 Op.10* (1911-1912) *Concert nº2 Op.16* (1912-1913/1923) *Toccata Op.11* (1916) *Sonata nº2 Op.14* (1912) *Sonata nº3 Op.28* (1907/1917) *Sonata nº7 Op.83* (1939-1942)
Maurice Ravel (1875-1937) *França*	*Concert en sol* (1929-1931)
Claude Debussy (1862-1918) *França*	*L'isle joyeuse* (1904)
Serguei Rakhmàninov (1873-1943) *Rússia*	*Concert nº2 Op.18* (1900-1901) *Rapsòdia sobre un tema de Paganini* (1934)
Dmitri Xostakóvitx (1906-1975) *Rússia*	*24 Preludis i fugues* (1950-1951)
Shoichi Yabuta (1983) *Japó*	*Setonaikai (Seto inland sea)* (2014)
Alfred Schnittke (1934-1998) *Rússia*	*Improvisation & fugue* (1965)
Paul Hindemith (1895-1963) *Alemanya*	*Sonata nº2* (1936)
Antón García Abril (1933) *Espanya*	*Preludio y tocata* (1958) *Variaciones Líricas* (2008) *Microprimaveras* (2006) *3 Piezas Alejandrinas* (2010) *Tres Baladillas* (2007) *Lontananzas* (1955)
Xavier Montsalvatge (1912-2002) *Espanya*	*Schubertiana* (1993) *Sonatine pour Yvette* (1962)

ACADÈMIA RUSSA DE MÚSICA GNESIN DE MOSCOU

Francis Poulenc (1899-1963) *França*	*8 Nocturnes FP56* (1930-1938)
Maurice Ravel (1875-1937) *França*	*Sonatine* (1903-1905)
Claude Debussy (1862-1918) *França*	*Estampes* (1903)
Serguei Prokófiev (1891-1953) *Rússia*	*Sarcasms Op.17* (1912-1914) *Sonata nº3 Op.28* (1907/1917) *Sonata nº7 Op.83* (1939-1942)
Nikolái Médtner (1880-1951) *Rússia*	*Concerto nº1 Op. 33* (1914-1918)
Aleksandr Skriabin (1872-1915) *Rússia*	*Sonata nº9 Op.68* (1913) *3 Estudis Op.65* (1911-1912)
Arno Babajanian (1921-1983) *Armènia*	*Poema* (?) *Elegia* (?) *Dansa de Vagharshapat* (1947)
Benjamin Britten (1913-1976) *Regne Unit*	*Night-Piece (Notturno)* (1963)
Paul Hindemith (1895-1963) *Alemanya*	*Suite 1922 Op.26* (1922)
Alban Berg (1885-1935) *Alemanya*	*Sonata* (1909)

Tot i que els resultats de l'enquesta ja avançaven que el pla d'estudis dels conservatoris russos és més tradicional que el de París —i no tan allunyat del de Barcelona—, és remarcable que aquest també està obert a creacions més recents com la *Schubertiana* (1993) i la *Sonatine pour Yvette* (1962) de Montsalvatge, i les obres de García Abril, Yabuta, Babajanian o Schnittke. També m'ha sorprès que en un entorn tan nacionalista apareguessin figures com Ginastera, Villa-Lobos, Barber, Britten, Berg o Hindemith. Finalment, el fet que Messiaen, Dutilleux i Boulez no apareguin ni citats en l'enquesta com a figures cabdals de la música francesa del segle XX posa novament de manifest el convencionalisme del pla d'estudis envers el repertori canònic que ja s'ha establert en Ravel i Debussy. Tanmateix, l'absència d'aquests compositors pot haver afavorit l'estudi d'obres neoclàssiques com les de Poulenc —que malgrat passar desapercebudes al CNSMDP— pot "encaixar" millor en l'estètica que es propicia als centres d'estudis musicals superiors russos.

5. CONCLUSIONS

Tal com plantejo a la introducció, un dels principals objectius d'aquest projecte era assolir un major coneixement dels tres compositors estudiats amb profunditat en el tercer capítol —Messiaen, Dutilleux i Boulez—, amb vistes a tenir un primer contacte amb autors coetanis o hereus de la seva influència. Gràcies a la comparativa del capítol anterior, he descobert l'obra per a piano de Maurice Ohana, Michel Merlet, Tristan Murail, Olivier Greif, Gérard Pesson, Thierry Escaich, Régis Campo, Jean-Charles Robin Gandrille i Matthieu Stefanelli.

D'altra banda, l'experiència d'haver treballat en paral·lel a la confecció del projecte *Le traquet rieur* del cicle *Catalogue d'oiseaux* (1956-1958) de Messiaen, el primer moviment de la *Sonate pour piano* (1946-1948) de Dutilleux i la *Notation nº2* del cicle *Douze notations pour piano* (1945) m'ha proporcionat moltes més eines per assimilar i transmetre el transfons musical i artístic de l'obra, amb el que corroboro la primera hipòtesi del treball: la familiaritat amb el llenguatge és un tret indispensable. I havent superat aquest primer obstacle puc contestar la següent pregunta: és viable un model de concert en el que es combinin obres canòniques i inaudites?

Amb motiu del meu recital final —en el qual se'm demana tocar obres de diferents estils i èpoques— vaig optar per dissenyar un programa de concert que complís aquest requisit i que, a la vegada, em permetés establir un nexe amb el meu projecte. El resultat d'aquest propòsit va ser el següent: en primer lloc, tres peces curtes —*Les barricades mystérieuses* (1717), *Les fauvettes plaintives* (1722) i *Les chérubins ou l'aimable Lazure* (1728)— de Couperin, seguit de la *Notation nº2* de Boulez i *Le traquet rieur* de Messiaen; i a continuació el *Nocturn nº1 "alla Chopin"* (2010) de Salvador Brotons (1959) seguit de la *Ballade nº3* (1841) de Chopin, i el primer moviment de la *Sonate* de Dutilleux per acabar amb el *Concerto pour la main gauche* (1929-1930) de Ravel. Aquesta combinació disposada en un ordre alternatiu al cronològic permet crear efectes amb la sonoritat i l'expectativa del públic —acostumat a un model de recital estandarditzat— i d'aquesta manera propiciar una audició més interactiva.

D'altra banda, haver estudiat amb més detall les figures de Messiaen, Dutilleux i Boulez m'ha facilitat el contacte amb el seu repertori per a piano. Potser el compositor amb el que he experimentat un punt d'inflexió major ha sigut Messiaen, doncs la meva escolta i interpretació de la seva música —arran d'aquest projecte— ha esdevingut més càlida i

entranyable, arribant a trobar-hi una deu d'espiritualitat: Messiaen, és sens dubte el *kapellmeister* del segle XX. Tanmateix, és Dutilleux amb qui he trobat una possible resposta a la paradoxa de la contemporaneïtat: com he vist en el treball, tot i mantenir una relació singular amb el propi temps i a acceptar-lo, també va ser capaç de distanciar-se'n mitjançant un desfasament i anacronisme: Dutilleux va desenvolupar la capacitat d'establir un vincle entre el passat i el futur, originant un calidoscopi de sensibilitat personal i cites musicals.

I contra tot pronòstic, l'estudi de la figura de Boulez m'ha fascinat, doncs la radicalitat de la meva percepció del compositor ha quedat eclipsada per descobrir en aquest *enfant terrible* una institució de pragmatisme i humilitat, que sorprenentment m'ha proporcionat els arguments que buscava per sustentar les meves hipòtesis. Tanmateix, tot i que la música per a piano de Boulez encara no em fascina de la mateixa manera que la de Messiaen i Dutilleux, sí que he pogut entreveure en les seves obres una dificultat extrema fruit d'un repte lògic i no d'una dificultat gratuïta: una música molt ben estructurada i dotada d'una polaritat cerebral i visceral, capaç d'eixamplar els límits —no sempre de forma exitosa, tal com havia reconegut el mateix Boulez— de la música com a obra d'art.

Gràcies a la comparativa, he pogut constatar que Messiaen i Dutilleux han esdevingut canònics en els estudis de piano del conservatori de París, i juntament amb Boulez, representen la gènesi de la música contemporània francesa. Tanmateix, la presència de Dutilleux i Boulez encara avui en dia és inaudita tant a Barcelona com a les ciutats russes estudiades, i la de Messiaen es redueix a l'anecdòtica. En definitiva, mentre el conservatori de París potencia les obres de nova creació, els de Barcelona, Sant Petersburg i Moscou encara opten per un estudi estretament vinculat al cànon, que essencialment consta del catàleg de Debussy i Ravel. En canvi, avantguardes com el Neoclassicisme de *Les Six*, avui dia pràcticament inexistent al pla d'estudis parisenc, ha trobat un entorn acadèmic favorable a Barcelona i sobretot, als conservatoris russos[19].

Com en tots els segles precedents, el XX i XXI han aportat a la bibliografia musical obres magnífiques i d'altres absolutament nefands, però l'única via per poder discernir unes de les altres —sent plenament conscients de la subjectivitat del nostre judici— és a partir del coneixement i la immersió lliure de prejudicis en l'univers de cada compositor.

[19] Aquesta afirmació és fruit de la base de dades utilitzada, sense cap pretensió d'emetre un judici absolut.

6. BIBLIOGRAFIA

6.1. Llibres i articles

AGAMBEN, Giorgio. [2003] *Què vol dir ser contemporani?*. Barcelona: Arcàdia, 2008

BARICCO, Alessandro. [1992] *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin: Una reflexión sobre música culta y modernidad.* Madrid: Biblioteca de Ensayo Siruela, 2008

BOULEZ, Pierre. [1981] *Puntos de referencia*. Barcelona: Gedisa, 2008

_____ [1987] *Penser la musique aujourd'hui*. Paris: Denoël/Gonthier, 2005

BOURDIEU, Pierre. [1984] *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2010

CHIANTORE, Luca. [2001] *Historia de la técnica pianística.* Madrid: Alianza, 2007

_____ [2010] *"¿Una, nessuna o centomila?": Apuntes históricos y reflexiones*

ontológicas en torno al concepto de escuela pianística (Article, Musikeon). Recuperat de l'adreça <http://www.chiantore.com/pdf/chiantore.com_UNA_NESSUNA_CENTO_MILA_CAST.pdf> [8.02.2015]

CHOPIN, Frédéric. [1993] *Esquisses Pour Une Méthode De Piano*. Paris: Flammarion, 2010

COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. [1999] *Rethinking music*. New York: Oxford, 2010

DUTILLEUX, Henri. [1997] *Mystère et mémoire des sons: Entretiens avec Claude Glayman*. Paris: Actes Sud

ECO, Umberto. [1962] *L'œuvre ouverte*. Paris: Seuil, 1965

EIGELDINGER, Jean-Jacques. [1986] *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by His Pupils*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013

GASCH, Sebastià. [1956] *París, 1940*. Barcelona: Quaderns Crema, 2001

GAZIEL. [1914] *Diario de un Estudiante, Paris 1914*. Barcelona: Diëresis, 2013

GOLDMAN, Jonathan. [2011] *The musical language of Pierre Boulez: Writings and compositions*. New York: Cambridge University Press, 2014

HALBREICH, Harry. [1979] *L'œuvre d'Olivier Messiaen*. Paris: Fayard, 2008

LANZA, Andrea. [1986] *El siglo XX. Tercera parte*. Madrid: Turner

LONG, Marguerite. [1960] *Au piano avec Claude Debussy*. Paris: Billaudot, 1960

LORIOD, Yvonne. [1996] *Étude sur l'œuvre pianístiques d'Olivier Messiaen*. Dins Catherine

Massip (ed.), *Portrait(s) d'Olivier Messiaen* (1a ed., p.75-159) Paris: Bibliothèque Nationale de France

MARI, Pierrette. [1973] *Henri Dutilleux*. Paris: Hachette

MCCLEERY, David. [2008] *Classical music of the 20th century*. S.l.: Naxos Books,

MESSIAEN, Olivier. [1944] *Técnica de mi lenguaje musical*. Paris: Alphonse Leduc, 1993

_____ [1960] *Conférence de Bruxelles (prononcée à l'Exposition Internationale de Bruxelles en 1958)*. Paris: Alphonse Leduc, 2013

_____ [1988] *Conférence de Kyoto*. Paris: Alphonse Leduc, 1988

NICHOLS, Roger. [1987] *El mundo de Ravel*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 1999

POTTER, Caroline. [1997] *Henri Dutilleux: His life and works*. Aldershot: Ashgate

RAMOS, Francisco. [2013] *La música del siglo XX: Una guía completa*. Madrid: Turner

REVERDY, Michèle. [1976] *L'œuvre pour piano d'Olivier Messiaen*. Paris: Alphonse Leduc, 1978

ROSS, Alex. [2009] *El ruido eterno*. Barcelona: Seix Barral, 2010

TIMBRELL, Charles. [1999] *French Pianism: A Historical Perspective*. Portland: Amadeus

WEBER, William. [2008] *The great transformation of musical taste: Concert programming from Haydn to Brahms*. Cambridge: Cambridge University Press,

WEBERN, Anton. [1933] *El camino hacia la nueva música*. Barcelona: Nortesur Musikeon, 2009

ZWEIG, Stefan. [1944] *El món d'ahir: Memòries d'un europeu*. Barcelona: Quaderns Crema, 2001

6.2. Audiovisuals

BOULEZ, Pierre. *Œuvres complètes* [CD]. Alemanya: Deutsche Grammophon, 2013

DUSOTHOIT, Laurent; MARIGNANE, Guy. (productor), i BATAILLON, Vincent. (dir.). *Henri Dutilleux: Ainsi la nuit* [DVD]. França: Réunion 3, 2010

HEINEMANN, Rudolf; SMACZNY, Paul. (productor), i HADULLA, Hans. (dir.). *Daniel Barenboim in conversation with Pierre Boulez,. A Daniel Barenboim with the Chicago Symphony Orchestra* [DVD]. Alemanya: EuroArts, 2000

PAQUITA ROMSON. (productor), i MANCEAUX, François. (dir.). [1991] *Yvonne Loriod: pianist & teacher* [DVD]. França: Paquita Romson, 2011

6.3. Enllaços d'internet

LES AMIS DE MAURICE OHANA. (2000-2011). *Maurice Ohana, compositeur (1913-1992)*. Recuperat de l'adreça <**http://www.mauriceohana.com/froh/accueil.html**> [20.05.2015]

ASSOCIATION OLIVIER GREIF. (2008). *Olivier Greif: pianiste et compositeur (1950-2000)*. Recuperat de l'adreça <**http://www.oliviergreif.com/**> [20.05.2015]

EDITIONS LEMOINE. (2015). *Régis Campo*. Recuperat de l'adreça <**http://www.henry-lemoine.com/en/compositeurs/fiche/regis-campo**> [20.05.2015]

EDITIONS LEMOINE. (2015). *Gérard Pesson*. Recuperat de l'adreça <**http://www.henry-lemoine.com/en/compositeurs/fiche/gerard-pesson**> [20.05.2015]

ESCAICH, Thierry. (2010). *Thierry Escaich*. Recuperat de l'adreça <**http://www.escaich.org/**> [20.05.2015]

GANDRILLE, Jean-Charles Robin. (2015). *Jean-Charles Gandrille, compositeur*. Recuperat de l'adreça <**http://www.jeancharlesgandrille.com/**> [20.05.2015]

MURAIL, Tristan. (2015). *Tristan Murail*. Recuperat de l'adreça <**http://www.tristanmurail.com/en/index.html**> [20.05.2015]

STEFANELLI, Matthieu. (2008). *Matthieu Stefanelli: pianiste*. Recuperat de l'adreça <**http://www.matthieu-stefanelli.com/**> [20.05.2015]